

ANÉCDOTA Y TRAGEDIA EN LA POESÍA PROTOMODERNISTA HISPANOAMERICANA

José Luis TEJADA

En la crítica del Modernismo se han suscitado ardientes polémicas⁽¹⁾. Primero se entendió este movimiento como orbitando en torno a Rubén Darío, como si todo empezara y terminara con él⁽²⁾. Es verdad que el vate nicaragüense lo encarnó, lo impuso y lo formuló. Pero no es el único, ni el primero, ni acaso el mejor. No es fácil designar aquí un poeta «mejor» que todos los demás.

La riqueza y complejidad de este movimiento poético, el hecho de ser la primera expresión literaria propia de Hispanoamérica, los diversos particularismos nacionalistas y enfoques ideológicos, todo ello junto, dio lugar a grandes discusiones y juicios contradictorios que aún prosiguen⁽³⁾.

Primero, como ya dije, se identificó Modernismo con Rubendarismo. Pero la crítica posterior considera ya hoy imposible definirlo en términos precisos y esquemáticos, por ser un fenómeno de naturaleza sincrética⁽⁴⁾. Los rasgos tradicional-

(1) Véase Castillo, H. «El modernismo ante la crítica» en *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 7-9.

Schulman, Y. «Reflexiones en torno a la definición de modernismo» en *Cuadernos americanos*. Madrid, 4, 1966, pp 214-240.

Ferreres, R. *Los límites del Modernismo y del 98*, Madrid. Taurus. 1964.

(2) Véase Henríquez Ureña, M. «Rubén Darío» en *Breve historia del Modernismo*, México. Fondo de Cultura Económica, 1954.

(3) Véase Chávarri, E.L. «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte general y de la literatura en particular?» en *Gente Vieja, Gente Joven*. Madrid, 10 de Abril de 1902, pp. 1-2.

(4) Véase Silva Castro, R. «¿Es posible definir el modernismo?» en Castillo, H. Libro citado en la nota (1) pp. 316-324.

mente señalados como propios suyos se ven más bien hoy como rasgos epocales y como síntomas de una gran transformación. Los últimos estudiosos del Modernismo han ampliado sus límites cronológicos y destacan, junto a las de Darío, las decisivas aportaciones de otras grandes individualidades poéticas y se le tiende a ver cada vez más como un proceso dinámico y complejísimo.

Voy a ocuparme aquí de 4 poetas suramericanos a los que la crítica anterior venía designando como «premodernistas» o «precursores» del Modernismo y a los que la crítica actual prefiere considerar como «iniciadores» o primeros modernistas⁽⁵⁾. Estos protomodernistas son José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Inauguran este gran movimiento poético, el primero José Martí, arrancando de la tradición española de los siglos de Oro⁽⁶⁾. Los otros tres, partiendo de la tradición inmediata europea, o más concretamente, de la francesa. Hoy se adelanta hasta 1.875⁽⁷⁾ la fecha en que se inicia esta profunda renovación con la aparición de las primeras prosas teóricas modernistas en vez de 1.888, fecha que se daba antes como inicial del Modernismo. En efecto, desde 1.875 aproximadamente se advierten ya rasgos como una ideología antipositivista, anárquica, individualista; una exaltación de la libertad personal, de la evasión, del refinamiento espiritual; una voluntad de estilo y un uso casi sistemático de las estructuras antitéticas, rasgos sobre los que volveremos. Empieza a vislumbrarse ya esa profunda preocupación metafísica, ese carácter agónico fruto de una grave confusión ideológica y que relaciona esta literatura con la contemporánea incluso de hoy mismo⁽⁸⁾. Versos como estos de M.G. Nájera «¿Quién nos trajo, de dónde venimos?» o estos de J.A. Silva, «¿Qué somos?. ¿Adó vamos?, ¿Por qué hasta aquí vinimos? ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?», nos recuerdan ya al mejor R. Darío de «Lo fatal».

Por otra parte, esta contemporaneidad del Modernismo retrasa indefinidamente según algunos críticos, su fecha final hasta mucho más allá de la muerte de Darío en 1.916, fecha con la que antes se consideraba el Modernismo como cancelado.⁽⁹⁾

(5) Ya en 1925 se había adelantado en esta apreciación Torres Rioseco, A. en *Precursores del Modernismo*, Madrid, Calpe. Más tarde se basa en ella Y. S. Schulman en *Génesis del Modernismo*, México, El Colegio de México, 1966.

(6) Véase Henríquez Ureña, M. «José Martí» en *Breve historia...* pp. 53-67.

(7) «Los primeros brotes de la tendencia modernista en la América española surgen al iniciarse la década de 1880 a 1890». Henríquez Ureña, M. Op. cit. p. 35.

(8) Véase Moretic, Y. «Acerca de las raíces ideológicas del Modernismo hispanoamericano». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 73, 1955, pp. 66-84.

(9) E incluso antes. «El modernismo, que realmente no existe ya...» Así se expresaba uno de sus principales protagonistas, Manuel Machado, en la conferencia que, con el título de «Los poetas de hoy», pronunció en el Ateneo de Madrid en 1911.

Señalaré primero unos rasgos comunes o de conjunto en los que coinciden todos estos poetas. El primero, su relación con el Romanticismo. El Modernismo, irá contra los excesos del Romanticismo, contra sus tópicos retóricos y sus vulgaridades sentimentales, pero no contra su esencia. Todos estos poetas mantendrán un fondo más o menos romántico: Martí, con su vida heroica, Nájera con su intenso sentimentalismo. Silva con su fervor por Becquer y con su muerte y Casal con su cinismo esproncediano. Ellos cuatro y Darío y otros posteriores sabrán aprovechar lo mejor de un Romanticismo depurado⁽¹⁰⁾. Otro rasgo común, salvo en Martí, es su emancipación de la tradición cultural española: «¡Vista a Francia!» como dijo un crítico. Allí el *Parnasse* exalta las formas, el estatismo y un sentido plástico de la poesía, junto con un gran rigor métrico y un objetivismo impersonal y distanciador. Poco después el *Symbolisme* aporta nuevos temas, como el de los enigmas. Vaguedad. Musicalidad. Uso del símbolo derivado de las famosas «correspondencias» baudelairianas. Estos dos movimientos que en Francia fueron irreconciliables, en Hispanoamérica se funden y se complementan. Y, lo que es aún más importante: aquella actitud vital negativa del malditismo bohemio y decadente que en París no pasó de ser eso, una «posse», en Hispanoamérica llega a ser muchas veces una tragedia viva. Y en ello reside buena parte de su originalidad. Del impresionismo pictórico tomarán los valores cromáticos y el escoger la impresión de las cosas (no las cosas) como tema⁽¹¹⁾. Del decadentismo, la actitud vital o unos temas deliberadamente prosaicos que, en el terreno del léxico, llegan hasta el feísmo, a veces, en oposición bipolar con su esteticismo programático⁽¹²⁾.

Al llevar hasta sus últimas consecuencias la libertad del artista romántico, pudieron, con ello, de una parte, resolver la aparente contradicción entre sus fuentes cosmopolistas y su tendencia americanista y, de otra, pudieron discrepar los poetas turrieburnistas (Silva, Casal, Herrera y Reissig) desde sus torres de marfil, de los poetas que practicaban la protesta más activa (Martí, Lugones, Santos Chocano). Su liberalismo ideológico les condujo hasta un subjetivismo artístico, rayano a veces con la excentricidad, mientras que la liberación en el plano moral pudo conducir a un malditismo casi satánico. La modernista será la primera poesía propia de

(10) «Románticos somos. ¿Quién que es no es romántico?», exclamará Rubén Darío en su poema «La canción de los pinos» de *El canto errante*. Casi todos los caracteres que Blanco Fombona atribuye a la poesía modernista son indudable herencia del romanticismo: pesimismo, exaltación de la sensibilidad, actitud rebelde, etc. Véase Blanco Fombona, R. «Caracteres del modernismo» en *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid 1929. Artículo recogido en Gullón R. *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid. Guadarrama, 1980, pp. 134-137.

(11) «Mi verdadero poeta es el que coge el encanto de cualquier cosa, cualquier algo, y deja caer la cosa misma», dice Juan Ramón Jiménez en *La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 176.

(12) Un buen análisis sobre la presencia del feísmo en la poesía moderna es la obra de Díaz Plaja, G. *El reverso de la belleza*. Barcelona, Barna, 1956.

Hispanoamérica, una poesía antidecimonónica, de una sentimentalidad exquisita, de una nueva sensibilidad musical, una poesía que transfigura la temática heredada: del pasado histórico, evocado por los románticos, hará un símbolo estético y de la descripción realista del naturalismo pasará a una visión del paisaje como espejo de unos estados de ánimo reflejados también por la música. Atendiendo a esta música se escogen las palabras y también a las resonancias que puedan evocar por asociaciones de ideas y sonidos. Una métrica en parte nueva y en parte renovada explora y explota nuevas cadencias y combinaciones, en una transformación tan profunda como la que se dio con el Renacentismo y con la aparición del verso libre⁽¹³⁾ primero con el famoso «Nocturno» de Silva, más tarde, con la «Marcha Triunfal» de Darío. Otro rasgo, más o menos común, es el exotismo de una fauna y un flora ornamentales: el pavo real, el cisne (todo un símbolo, luego desplazado por el buho), animales míticos como el grifo, la esfinge, el dragón. La flor de lis, la anémona, el asfodelo, el loto y el nenúfar de la famosa anécdota atribuida a Villaspesa...⁽¹⁴⁾ y en general, un ambiente de lujo suntuoso (materiales preciosos: pedrerías, oro, esmaltes, camafeos) que se ha querido ver como reflejo del apogeo económico de la América finisecular. Concretamente el cisne es un símbolo múltiple y dinámico que pasa del Parnasianismo al Simbolismo y de éste al Modernismo. Primero por su belleza suave, segundo como emblema del ensueño ideal, como pájaro sagrado y venerando y finalmente como signo de contradicción y rectificación cuando un poeta, Enrique González Martínez dice a otro: «Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje» por insensible y frívolo e invita a sustituirlo por el sapiente buho cuya pupila penetra en el misterio de la noche⁽¹⁵⁾. Se vinculan colores y sonidos (las vocales de Rimbaud) y se ahonda en las técnicas de la sinestesia.

Se buscan los ambientes más remotos, en el espacio y en el tiempo: Grecia, India, Escandinavia, China. Se mezclan todas las mitologías: a la grecolatina se une la egipcia, la escandinava, la bíblica, la hindú, aunque, en la última etapa mundonovista, el criollismo desplaza al exotismo. Se idealizan también la Francia del S. XVIII, la pintura de Wateau y el arte por el arte. Se lee a los románticos españoles, sobre todo a Becquer y a los realistas como Galdós, Pardo Bazán. Darío pone de moda a Berceo y a Góngora⁽¹⁶⁾. De los autores portugueses se prefiere a Eça de Queiroz y a

(13) Verso libre que algunos quieren ver como consecuencia de haber sustituido el recuento silábico por el ritmo acentual. Por supuesto que ni el «Nocturno» de Silva ni la «Marcha Triunfal» llegan a ser verso libre, pero suponen un primer gran paso en la liberación del verso.

(14) Se cuenta que paseando Villaspesa con Unamuno junto al estanque del Retiro, preguntó el andaluz al vasco qué extrañas flores eran aquellas que flotaban sobre el agua. «Son los lotos y nenúfares que Vd. tanto nombra en sus versos», le contestó D. Miguel.

(15) Sobre la polivalencia de este símbolo modernista del cisne véase el capítulo «El cisne y el buho» en Salinas, P. *Literatura española, siglo XX*. Madrid. Alianza. 1970, pp. 46-66.

(16) Véase López Estrada F. *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta 1971. y *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*. Madrid, Cupsa. 1977.

Guerra Junqueiro. De los franceses a Verlaine, Samain y Baudelaire. Rusos, como Turgeniev, Tolstoy, Dostoyewski y Gorki; de otros países como O. Wilde, Poe, Whitman, D'Annunzio, Hauptman, y, entre los hindúes, R. Tagore. No es una escuela rígida sino, como dijo más tarde J.R. Jiménez, «un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». Pero acaso el más curioso de sus rasgos comunes sea la obsesión permanente de la muerte. Estos cuatro poetas, como los dioses, mueren jóvenes, con un promedio de 34 años de edad: el menos joven, pero el más heroico, Martí, en el frente a los 42 años. Gutiérrez Nájera a los 36, Silva y Casal a los 30. Y de un modo u otro, los cuatro se destruyen, mueren trágicamente. Faltos de cualquier fe y con una morbosa curiosidad por el mal y por sus paraísos artificiales, sienten su vida amarga como una enfermedad que solo curará con la muerte, la cual, por otra parte, puede, como ellos decían, «eternizar el momento estético». Así lo canta J.A. Silva: «Y no se curará, sino hasta el día / en que duerma a sus anchas / en una angosta sepultura fría / lejos del mundo y de la vida loca / entre un negro ataúd de 4 planchas / con un montón de tierra entre la boca» //⁽¹⁷⁾ Y M.G. Nájera, a sus 18 años, ya escribía: «Morir y joven, antes que destruya / el tiempo aleve la gentil corona. / Cuando la vida dice aún 'Soy tuya' / aunque sepamos bien que nos traiciona».

Otro rasgo común es el orgullo. Los poetas se ven a sí mismos como marfileñas «Torres de Dios» que diría Rubén. Por encima del vulgo, incomprendidos, se aíslan en un soberbio pesimismo y desprecian al sabio, al crítico al que llaman «zángano», con una arrogancia literaria heredada del decadentismo y reforzada por un doble orgullo racial, hispánico y americano. Véase la muestra en estos versos del mejicano Díaz Mirón: «Deja que me persigan los abyectos / quiero atraer la envidia aunque me abrumen. / La flor en que se posan los insectos / es rica de matiz y de perfume. // Erguido bajo el golpe en la porfía / me siento superior a la victoria / tengo fe en mí. La adversidad podría / quitarme el triunfo pero no la gloria».

Una superabundancia de espontaneidad, una predisposición para el sufrimiento, rebeldía, influencias de la literatura fantástica con elementos de los cuentos de hadas y una difícil sencillez adquirida, como de vuelta o de segunda mano. Estos rasgos completan la visión de conjunto de la que ya destacamos las figuras:

José Martí. Nació en La Habana en 1.853,⁽¹⁸⁾ a los 4 años viene por primera vez a España con sus padres y regresa a Cuba a los 6. Un amigo de la familia, R. M.^a de Mendive, le paga los estudios. Trabaja como periodista y a los 16 años es director de «La Patria Libre». Condenado 6 años de cárcel, pasa deportado a Cádiz en 1.871. Completa sus estudios penosamente en Madrid y en Zaragoza donde se licencia en

(17) Es el final de su poema «Psicopatía».

(18) Para la biografía de este poeta puede consultarse Isidoro Méndez, M. *José Martí. Estudio biográfico*. Madrid, Agence Mondiale de Librairie, 1925.

Derecho y Filosofía. En 1.874 conoce en París a Víctor Hugo. Al año siguiente vuelve a Méjico y a La Habana de incógnito. Enseña Literatura y Filosofía en Guatemala y se casa en Méjico. En el año 78 es otra vez deportado a España. Conspira en Nueva York. Trabaja como diplomático en Uruguay, Argentina y Paraguay. En 1.895, siendo «Mayor General del Ejército Libertador», una bala española lo mató en acción de guerra. Un hombre completo, verdaderamente excepcional. Cultísimo y activísimo. Vivió heroicamente su patriotismo y fue llamado «Apóstol de la Libertad». Lector entusiasta de Becquer, inició antes que nadie la renovación literaria. Tocó todos los géneros: artículos, ensayos, teatro, cuentos, novelas, crítica y poesía y todo lo hizo bien. Martí tiene todo lo positivo que le falta a los otros tres poetas. Se ha dicho que en él se funden el moralista como Saavedra Fajardo y el esteta como Teófilo Gautier. R. Darío lo reconoce como su maestro⁽¹⁹⁾. Abre las puertas al Modernismo al romper con los obstáculos de cierto tradicionalismo y contra toda mediocridad. En su libro *Versos sencillos* 1.891, agilizó el romance con rasgos populares: «Quiero a la sombra de un ala / contar este cuento en flor / la niña de Guatemala / la que se murió de amor». A veces redoblando las rimas en busca de una mayor musicalidad: «...era su frente la frente / que más he amado en mi vida». Muestra otras veces un fuerte plasticismo dinámico como en éstos versos de «Bailarina española»: «El cuerpo cede y ondea./ La boca abierta provoca./ Es una rosa la boca,/ lentamente taconeas.// Pero tiene también la nota dieciochesca francesa como manchas de color: «...Una duquesa violeta / va con un frac colorado» e incluso la nota sensual, ya decadente: «Mucho, señora, daría / por tender sobre tu espalda / tu cabellera bravía / Despacio la tendería. / Callado la besaría...»// Pero la mayor parte de su poesía está inspirada por un patriotismo heroico o por una franca expresión de su intimidad: «Yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma / y antes de morirme quiero / echar mis versos del alma». O con el fondo de un humanismo cristiano: «En Junio como en Enero, / cultivo una rosa blanca / para el amigo sincero / que me da su mano franca. / Y para el cruel que me arranca, / el corazón con que vivo, / cardo ni espina cultivo: / cultivo una rosa blanca».

Mientras G. Nájera renueva el lenguaje poético aportando los valores sensoriales, cromáticos, auditivos, de los últimos «ismos» franceses, J. Martí, aunque también usa de la sinestesia y relaciona la poesía con la música y las artes plásticas, trasvasa todas esas influencias a estructuras de raíz española, concretamente, de los siglos de oro.

Su primer libro, *Ismaelillo*, Nueva York, 1.882, consta de 18 poesías en versos cortos y asonantes, de tema infantil, referidas a su hijo. Poeta de la Naturaleza y de lo profundo humano, pretende, según dice, expresar sus «sentimientos en formas

(19) Véase el capítulo que le consagra en *Los raros*, volumen XVIII de Rubén Darío, *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, s.a.

llanas y sinceras» y, aunque arranca de hechos concretos, la anécdota se diluye pronto en una expresión generalizadora. Al frente de *Versos Libres*, (libro de versos endecasílabos blancos que dejó inconcluso) escribe:

«Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados...
Van escritos no en tinta de academia, sino en mi propia sangre...
Ya sé que no son usados. Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad
aunque pueda parecer brutal».

Martí revolucionó la poesía de Hispanoamérica con su afán de libertad expresiva, antiacadémica, y es consciente, con Becquer, de la importancia y el fracaso del «rebelde, mezquino idioma» para expresar la visión de lo inefable⁽²⁰⁾. Busca una poesía directa y sabe enlazar la musicalidad simbolista con la mejor tradición popular española. Ya en 1.875 había escrito sobre la necesaria musicalidad de la poesía, coincidiendo con Verlaine:

«La música es más bella que la poesía porque las notas son menos limitadas que las rimas. La nota tiene el sonido, y el eco grave, y el eco lánguido con que se pierde en el espacio. El verso es uno, es seco es sólo alma comprimida —forma impecable— ritmo tenacísimo. La poesía es lo vago, es más bello lo que de ella se aspira que lo que ella es en sí».

Manuel Gutiérrez Nájera, nació en Méjico en 1.859 y allí murió en 1.895 a los 36 años⁽²¹⁾. Parece que era delicado y un tanto contrahecho, poco agraciado. Su pseudónimo, «El duque Job» expresa bien el contraste entre su refinamiento y su desdicha, pues este otro iniciador del Modernismo fue también un auténtico malogrado. Con razón se le ha llamado «el Becquer de América». Fue periodista y editor, y, en 1894 fundó la revista «Azul» donde escribieron los otros grandes poetas modernistas. Se le ha venido caracterizando por su intenso galicismo espiritual, pues proclamó como su ideal «expresar pensamientos franceses en versos españoles». Se ha dicho que era «un espíritu francés deportado en América» y R. Darío lo ve como a «un poeta de duquesas que tuvo que cantar entre mercaderes y soldados». De niño leyó a los místicos españoles. Muy precoz, publicó versos a los 13 años. Luego leyó a románticos y realistas y a los parnasianos y simbolistas franceses. Publicó dos libros de cuentos, *Cuentos frágiles* 1.883 y *Cuentos de color de humo* 1.917, y sus *poesías* aparecieron juntas en una edición póstuma, *Poesías* 1.986, pues no era

(20) Véase el capítulo «Becquer y Martí: coincidencias en su teoría literaria» en Schulman, Y. op. cit. pp. 66-94.

(21) Véase los correspondientes capítulos en las obras citadas de Torres Rioseco, Schulman, Henríquez Ureña y en Anderson Imbert, E. *Historia de la Literatura hispano-americana*. México. F.C.E. 1954.

poeta de libros, sino de poemas sueltos⁽²²⁾. La música como tema de poesía aparece en «Serenata de Schubert»: ¡Oh que dulce canción límpida brota / esparciendo sus blancas armonías / y parece que lleva en cada gota / muchas tristeza y ternuras mías. / Como una Ofelia náufraga y doliente / va flotando la tierna serenata»... Espigamos, de otros poemas, estos versos tan representativos: «Junto del lago azul, en noche quieta» / «cuantos cisnes jugando en la laguna»... «La transparencia nítida del llanto» y la inmensa tristeza de la vida»... «La noche es formidable, hay en su seno / formas extrañas, voces misteriosas»... Rasgos característicos de su poesía son: refinamiento, pulcritud formal, sentimentalismo elegíaco, una extraña religiosidad en la que se mezcla el escepticismo con un vago cristianismo y con cierta filosofía erótica. Refugiándose de su desencanto en sus versos y en el alcohol, según algunos críticos carece de raíces americanas⁽²³⁾, según otros es profundamente mejicano. Ni prosaico ni ampuloso, perfecto, musical, llegó a dominar las últimas técnicas francesas. Como dice Calixto Oyuela:

«Para ser un modernista completo le faltó el propósito de amaneramiento continuo, el denuedo ante la extravagancia ridícula, la afectación mitológica, trovadoresca y versallesca, presunción, petulancia y artificio y le sobró respeto a los ritmos tradicionales del castellano y un caudal de ideas y sentimientos de humanidad, de patria, de naturaleza, de hogar, de amor, de armonía moral, de sinceridad religiosa».

M.G. Nájera cultivó también el ensayo y creó el nuevo género de la «crónica modernista», (o juguete lírico) flor de la época, que luego cultivarían Gómez Carrillo y R. Darío⁽²⁴⁾. Aunque no creó ninguna nueva forma de poesía fue profundamente original, sobre todo en prosa. Se ha dicho de él que era: «lánguido como A. de Musset, humorista como Maupassant, colorista como Gautier, sugerente como Becquer, leve como Verlaine». Supo conjuntar una suave melancolía, una sensualidad elegante, una ironía lúdica, con una gracia colorista y una honda ternura. Su teoría literaria modernista no fue desarrollada sistemáticamente, sino esparcida en artículos que, como el titulado «El arte y el materialismo», 1.876, se tienen, junto con los escritos de Martí, como los primeros manifiestos modernistas. Y con ideas como éstas: 1.º El objeto del arte es conseguir lo bello. 2.º Lo bello no está en la materia, sino en relación con el espíritu y 3.º El amor es una inagotable fuente de belleza. En resumen: «Si el arte persigue lo bello y lo bello reside en el espíritu y brota del

(22) Entre los que fueron famosos los titulados «A Cecilia», «Lápida», «Fiat voluntas», «La misa de las flores», «Mis enlutadas»...

(23) «Es usted un parisiense que ha conquistado su derecho de ciudad con la punta de su estilo» le decía en 1891 Ignacio Manuel Altamirano, cita tomada de Henríquez Ureña, M. op. cit. pág. 67.

(24) También se adelanta a Darío en la creación del llamado «cuento parisién» con su «Historia de una corista».

amor, hay que buscar el arte en el amor». Estas ideas no eran nuevas y, más que con el Modernismo, coinciden con el idealismo espiritualista del último Romanticismo. Pero Nájera añadirá una idea ya modernista, la absoluta libertad del artista frente a toda clase de preceptos. Los preceptos sólo son aceptables cuando no menguan lo bello natural, lo espontáneo. Lo bello, surge de una sabia adecuación entre forma y materia: «Las formas –escribe– sólo son instrumentos: deben guardar una estrecha conexión con la idea o propósito del autor. Cada tema exige una métrica». Gutiérrez Nájera fue incorporando poco a poco una nueva sensibilidad a la poesía hispanoamericana y hasta 1.882, año clave con la aparición de *Ismaelillo*, no asimiló del todo la técnica parnasiana. Desde entonces se vincula a un Modernismo arquetípico, como el de Darío. Nada innovó en métrica. Sólo en el léxico y en los valores del cromatismo de los que hizo un uso muy particular: 1.º- usa en su poesía los colores como recursos estáticos generacionales⁽²⁵⁾, se prefieren azul, oro, verde, blanco. Todos cobran un sentido simbólico. 2.º- Los tiñe con matices subjetivos, expresivos de emociones personales propias. Desde 1.882 los combina con técnicas parnasianas y simbolistas como en sus conocidos decasílabos del poema «Mariposas», donde las blancas simbolizan la pureza; las rojas, la pasión; las azules, la fantasía; las negras, la muerte; las de oro, la gloria. 3.º- Funde colores y emociones mediante sinestesias que unen lo anímico con lo visual, cada color con su valor simbólico respectivo. Finalmente, desarrolla, en algunos casos, exploraciones sistemáticas o estudios cromáticos de un solo color, como en el poema «De blanco», donde el profundo análisis sobrepasa lo físico y se remonta a una concepción poética del color que, usado simbólicamente, expresa una actitud básica, un estado de ánimo, a la vez que, aludiendo a un plano más amplio, expresa también una filosofía de la vida. Así, por su reiteración en los últimos versos, por su particular profundización en ello, se le da a la blancura una función más elevada, la de servir al poeta de refugio en un mundo ideal y concorde. Mediante esta evasión hacia la idealidad de lo puro, el poeta se consuela de su angustia espiritual. Usa Nájera en sus últimos tiempos una técnica parnasiana en lo exterior, pero con implicaciones simbolistas; es ya plenamente un modernista, su base teórica ya expuesta le lleva a combinar en libertad la materia y la forma del poema, con un afán insaciable de belleza y con una autoexigente voluntad de estilo. Es maestro en el manejo de la antítesis que utiliza para resaltar más los temas: «Yo soy la negra noche, sé tú la blanca estrella». Véanse algunos fragmentos del poema «De blanco» como ejemplo de la exploración sistemática de un solo color, ya significativamente presente en otros poemas anteriores. En la primera estrofa determina el tono de la obra y adelanta unas sugerencias sobre los valores simbólicos de la blancura colocando en el centro de los 5 endecasílabos, en la cumbre de sus acentos centrales, las palabras: «blanca, pura, casta, virgen,

(25) Tal como ocurrió con la sobria y selecta «paleta» estética del renacimiento italiano.

santa», y en sus finales correlativos: «lirio, cirio, azahar, neblina, ara». Las estrofas siguientes ponderan una blancura omnipresente en palomas, flores, nieve, ovejas, cisnes, azucena; en la iglesia: hostia, canas del cura viejo, su alba, las niñas uniformadas, la Virgen también blanca, la casta novicia, el cristo de mármol, las velas de cera, los paños del altar; en el campo: las aves de plumaje albo, las espumas del arroyo, la neblina; en el mar, la espuma y la vela latina, la piel blanca de la joven, su peine marfileño. En la penúltima estrofa a 3 versos ponderativos, «Oh mármol, oh nieves!», sigue una larga apelación a su amada que está en todo lo blanco: estatua, alas de ángel, inocencia infantil, cunas, armiños, sudarios. Su amada es la blancura misma y absoluta.

Julián del Casal, nació en La Habana en 1.863 y allí murió a los 30 años, 1.893, víctima de un mal misterioso, murió de risa, de un vómito de sangre provocado por una carcajada. Recibió una educación exquisita, como miembro de una familia rica que pronto se arruinó. Periodista precoz, a los 16 años redacta con un compañero un periódico manuscrito, «El estudiante». Estudia Derecho. Pierde su empleo por ridiculizar en un escrito a una autoridad militar. Vende su único solar y viene a España donde conoce a S. Rueda. No le queda dinero para llegar a París que, por otra parte, teme que le habría decepcionado: el París oficial frente al París bohemio. Enfermo de cuerpo y espíritu, misántropo y fatalista, vive un amor maldito e imposible. Lee primero a los clásicos latinos y españoles. Luego a los románticos y parnasianos⁽²⁶⁾. Pese a sus dotes de colorista, desprecia a la Naturaleza y aún a la vida como temas y acaso inaugura en español una poesía del paisaje urbano: «Tengo el impuro amor de las ciudades / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades» / . «A la flor que se abre en el sendero / olvido por la flor de invernadero. Mucho más que las selvas tropicales / me placen los sombríos arrabales». Fue muy amigo de R. Darío quien dijo de Casal:

«En el nuevo mundo, después de la de Poe, su alma es la que ha volado más maravillosamente a la montaña del Arte».

Verlaine lo elogió por su «talento sólido y fresco» pero lo pone en guardia contra el influjo de los parnasianos y contra su propia incredulidad. Dice concretamente «Lo que le falta es creer... Un hermoso cantor que Dios nos reserva para los postres»⁽²⁷⁾. Recluido en su torre de marfil, su habitación decorada al estilo oriental, tomando el té y vestido de mandarín entre estatuas de Buda y humo de sándalo, imitando la poesía japonesa en sus sourimono y kakemonos. Es el primero en introducir el gusto por lo que luego J.R. Jiménez llamaría despectivamente «japonerías».

(26) Leopardi, Leconte, Heredia, Poe. Pero, sobre todos, Gautier y Baudelaire en su último poemario.

(27) Esta fue la opinión, de Paul Verlaine, redactaba en español y publicaba en la revista «La Habana Elegante», a los pocos meses de la aparición del libro *Nieve* de Casal.

Persigue una poesía íntima y penetrante que busca la perfección de una belleza fría. Felizmente para él nunca llegó a la impersonalidad de sus maestros parnasianos. Su poesía evoluciona rápidamente en sus 3 últimos años: su primer libro, *Hojas al viento* 1890, es neorromántico aunque con notas personales. El segundo, *Nieve*, 1892, es ya parnasiano y simbolista. En el tercero, *Bustos y rimas* 1893, póstumo, en verso y prosa, asimila influencias, innova los ritmos y la métrica y sus imágenes son ya plenamente modernistas. Según F. de Onís «por su poder de innovación y de asimilación de lo francés, Casal significa el mayor avance en toda la poesía anterior a *Prosas profanas* (1896)». Mientras le influyen en la forma poetas como J. Moreas, prosistas como Huysmans y Oscar Wilde y pintores como Gustavo Moreau, en la profundización de unos temas recurrentes, como la tristeza, la desilusión, la atracción del vacío, se advierte la huella de la poesía pesimista de Banville, Leopardi y otros.

Entre otros recursos modernistas usó Casal con preferencia y con originalidad, de la antítesis, para insistir en la expresión de su propio conflicto vital. La oposición entre la realidad mezquina y un ideal imposible aparece muchas veces plasmada en fórmulas de pares de opuestos incompatibles que reflejan en su tono amargo la constante pesimista de su temperamento. De estos opuestos Casal no hace síntesis, sino que crea un mundo poético de valores estáticos pero antitéticos, subrayando siempre más el polo negativo que suele expresar con el símbolo del «fango» o su sinónimos «pantano, cieno, lodazal, miasma», frente al elemento ideal: «ensueño, nostalgias, ansias de perfección».

Esta antítesis no se limita a las imágenes o a un léxico simbólico, sino que la eleva a estructuras más amplias: plantea todo un poema sobre un núcleo antitético, antagónico, que desarrolla en todos los versos de una poesía intimista y sincera, de expresión original y con huellas de Baudelaire. Veamos cómo aplica esta técnica en su poema «Nostalgias»; escrito en la vieja estrofa manriqueña: «Suspiro por las regiones / donde vuelan los alciones / sobre el mar / y el soplo helado del viento / parece en su movimiento / sollozar. // Otras veces sólo ansío / bogar en firme navío / o existir / en algún país remoto / sin pensar en el ignoto / porvenir. // Cambiando de rumbo luego / dejara el país de fuego / para ir / hasta el imperio florido / en que el opio da el olvido / del vivir. // Así errabundo viviera / sintiendo toda quimera / rauda huir / y hasta olvidando la hora / incierta y aterradora / del morir. // Más no parto. Si partiera / al instante yo quisiera / regresar / ¡Ayl! ¿Cuándo querrá el destino / que yo pueda en mi camino / reposar?». //

Un poema muy representativo por el desarrollo dilatado de una antítesis: la que se mantiene a lo largo de sus versos entre el deseo de evasión y su imposibilidad. Pero representativo también porque muestra los elementos que Casal usó en su Modernismo: un mundo de ensueños imposibles; evasiones hacia lo más remoto y exótico, el mar, el Polo, el trópico, la China, la muerte. En cambio, falta aquí una

ornamentación suntuosa a base de materiales preciosos. Tampoco son aquí importantes los valores cromáticos habituales, aunque sí lo son los musicales, con una métrica estricta tradicional y, sobre todo, es muy significativa la base temática de una angustia existencial que hace su Modernismo más cercano a la literatura contemporánea. Su poema «Nihilismo» acaba en esta explosión melancólica: «Ansias de aniquilarme sólo siento, / o de vivir en mi eternal pobreza / con mi fiel compañero, el descontento / y mi pálida novia la tristeza». Es la misma desilusión de la vida que exhibe en el poema «Esquivez» que empieza: «Otros te ofrezcan del amor la palma, / yo en los abismos del pesar me hundo / y sólo guardo en lo interior del alma / la nostalgia infinita de otro mundo»///.

Y, finalmente, para redondear este cuarteto tan valioso y original, reservamos el último espacio para evocar la figura fascinante y lamentable al mismo tiempo del colombiano José Asunción Silva: nacido en Bogotá en 1.865, allí muere trágicamente a los 30 años 1.896, se suicida y de qué forma. Su padre, comerciante acomodado y culto, reúne en su casa una tertulia literaria con Jorge Isaac y otros escritores, a la que asiste el niño José Asunción, que muestra muy pronto dotes para el dibujo y que, antes de cumplir los 10 años, escribe esta «Primera comunión» de una corrección sorprendente para su edad: «Todo en esos momentos respiraba / una pureza mística : / las luces matinales que alumbraban / la ignorada capilla. / Los cantos religiosos que pausados, / hasta el cielo subían; / el aroma suave del incienso / al perderses en espiras. / Las voces ulteriores de otro mundo / sonoras y tranquilas; / los dulces niños colocados junto / al altar de rodillas / y hasta los viejos santos en los lienzos / de oscura, vaga tinta / bajo el polvo de siglos que los cubre / mudos se sonreían». // Pero aún en este refinado ambiente de bienestar y de cultura, el infortunio empieza pronto a cebarse en este hipersensible adolescente que tiene que interrumpir sus estudios para trabajar en el almacén de su padre y sólo por las noches tiene el refugio de sus lecturas y traducciones de los románticos franceses⁽²⁸⁾. Con todo, las influencias que se advierten en su primera etapa no son francesas, sino de Heine y de españoles como Becquer y Bartrina. De Becquer, en una especie de poética: «El verso es vaso santo; poned en él tan sólo / un pensamiento puro / en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes, como burbujas de oro de un viejo vino oscuro»// De Bartrina, la ideología escéptica de su «Todo lo sé... Del mundo los arcanos / ya no son para mí / lo que llama misterios sobrehumanos / el vulgo baladí. //... Mas ay, que cuando exclamo satisfecho : / “Todo,

(28) Sobre todo, Hugo y Beranger.

todo lo sé" / siento aquí en mi interior» dentro del pecho / un algo, un no sé qué»⁽²⁹⁾.

Por una clara afinidad ideológica, Silva lo imita en sus autocensuradas «Gotas amargas», aunque sin el sarcasmo cínico del español. Pero, sobre todo, le sigue en el gusto por el empleo en poesía de una terminología científica y, más concretamente, medicinal, rimando «fénico» con «arsénico», o como en el poema titulado «Psicoterapéutica» donde escribe: «De los filósofos etéreos / huye la enseñanza teatral / y aplica buenos cauterios / en el chancro sentimental». // De un pobre personaje que se cura con diversas «cápsulas» las enfermedades que le acarrea el amor, dice Silva, como presagiando su propia muerte: «Luego, desencantado de la vida, / filósofo sutil / a Leopardi leyó y a Schopenhauer / y en un rato de *spleen*, / se curó para siempre con las cápsulas / de plomo de un fusil». // Contra el famoso «mal del siglo» ironiza: «Beba bien, coma bien, cuídese mucho: // ¡Lo que Vd. tiene es hambre!» // Precoz también en su atildado dandismo: desde los 12 años, trajes de terciopelo, corbatas de raso, guantes de cabritilla, zapatillas de charol, tarjetas de marfil que chocaban en su ambiente provinciano, granjeándole las primeras enemistades de las muchas que perseguirían toda su vida, a «José Presunción», como le apodaban. A los 18 años viaja a Europa⁽³⁰⁾.

Vuelve a Colombia con un precioso equipaje de libros franceses raros o recientes (Los Goncourt, Flaubert, Stendhal, Zola). De los de lengua inglesa, que también dominaba, tradujo a Tennyson, pero quien más le influye es E.A. Poe, con quien le une una gran afinidad espiritual. Su poema «Día de difuntos», calificado como «multimétrico», con versos desde 4 hasta 14 y 16 sílabas, usa de la repetición con intención onomatopéyica. Así: «La campana del reloj / suena, suena, suena, ahora» que recuerda a «Las campanas» de Poe: «From the bells, bells, bells, bells, bells,... How they tinkle, tinkle...» y con raros versos de trece sílabas como éste: «suena con acento de místico desprecio». Silva coincide con Poe en que ambos son poetas de la noche cuyos versos están llenos de sombra y de misterio, en lo que ambos se acercan a Leopardi. A su vuelta de Europa, Silva ve cómo se arruinan los negocios de su padre que muere poco después; durante siete años el poeta trabaja denodadamente. Silva pasa a trabajar como secretario de la embajada de su país en Venezuela. Sería lógico pensar que, durante estos 7 años de agobiantes trabajos y problemas financieros, poco o nada progresaría su obra literaria.

(29) Estos versos pertenecen al poema «*De omni re scibile*» del también malogrado poeta de Reus, Joaquín María Bartrina (1850-1880) que publicó en 1874 su libro poético *Algo*, negativo, escéptico, anticipo del nihilismo poético español. Sus *Obras en prosa y verso* están editadas por J. Sardá, Barcelona. Madrid, 1881. Hay otra edición de A. López Roberts, titulada *Versos y Prosa por Joaquín María Bartrina*, Barcelona, s.a.

(30) Pasa dos años entre París, Londres y varias ciudades suizas.

Sin embargo, inexplicablemente, fueron los más fecundos y mejores para su verso y también para su prosa. Reúne, además, en torno suyo una joven tertulia donde se lee y se comenta lo mejor de las últimas letras europeas, tertulia que él mantiene con sus excelentes dotes de conversador y recitador. Allí cultiva la veta irónica de su compleja personalidad. Y allí fustiga los amaneramientos pseudo-modernistas de los que llama «colibríes decadentes» en una graciosa «Sinfonía color fresa con leche» que firma como «Benjamín Bibelot Ramírez». Otra vez el infortunio: regresando a Colombia con el crítico Gómez Carrillo en el vapor «Amérique» que naufraga lenta pero inexorablemente a lo largo de tres días, no soporta la «pose» de G. Carrillo que, mientras zozobran algunos botes salvavidas, exclama señalando al horizonte: «¡Mire, amigo, esas lejanías opalinas!». Silva cuenta esto indignado y añade: «¡Es la única vez que he sentido el deseo de matar!». En aquel naufragio perdió toda su obra inédita, según él, lo mejor suyo: *Del agua mansa*, (ensayo). Los 6 *Cuentos negros* que tanto apreciaba, los *Poemas de la carne*, los sonetos de *Las almas muertas*, un tratado sobre la voluntad y la energía, *Un ensayo de perfumería*, que hubiera firmado Huysmans y una novela autobiográfica, *De sobremesa*, lo único que pudo reconstruir. Sigue el infortunio. Se le mueren su padre, sus 3 hermanos, su idolatrada hermana Elvira. En 1894, una revista colombiana de provincia publica un largo poema de J.A. Silva titulado «Nocturno» sin que nadie sospechara la repercusión que iba a tener. Métricamente, se entendió como una estupenda novedad cuando en realidad no lo era tanto: versos fluctuantes, de una extensión desde 4 a 24 sílabas, casi todos divisibles en pies rítmicos de 4 sílabas con acento en la 3.^a(31). «Una noche»... etc. ¿De dónde había sacado esa nueva musicalidad? El propio autor confiesa burlescamente que ha sacado la idea... de una fábula de T. de Iriarte que empezaba: «A una mona / muy taimada / dijo un día / cierta urraca...» / . Es verdad que el ritmo es el mismo («una noche: a una mona») pero sólo el ritmo. Todo lo demás, extensión, intención, tono, rimas, son distintos. El verso elástico, ya no se mide por el número de sus sílabas, sino por su cadencia. Puede que la fuente confesada del fabulista sea sincera.

Pero hay otro precedente mucho más cercano, precisamente en uno de los autores predilectos de quien ha sido llamado «El Becquer americano». En la leyenda becqueriana en prosa titulada «El rayo de luna» puede leerse este pequeño párrafo: «Era de noche. *una noche* / de verano / templada, llena / *de perfumes* / y de rumores / apacibles / y con una / *luna blanca* / y serena / en mitad de un / *cielo azul* / luminoso y / transparente /». Aquí el parecido no es sólo rítmico como en la fábula, sino léxico, temático, tonal y ambiental: la misma «una noche», los perfumes, los rumores... «luna blanca en / cielo azul». Esta prosa becqueriana no es me-

(31) Salvo dos hexasílabos y dos decasílabos que rompen deliberadamente la monotonía de un compás único.

nos musical ni menos lírica que el verso del colombiano. Pero la resonancia de este último tuvo un alcance más que continental. Discutidísimo por todos; para unos, una simple extravagancia. Para otros una estupenda novedad de armonía junto a una profunda emoción poética, el «Nocturno» corrió por toda Sudamérica y por España casi a la vez que la noticia de la trágica muerte de su joven autor que antes apenas era conocido ni en su propia Colombia donde un periódico comentaba así la noticia de su muerte voluntaria: «Parece que hacía versos». Los grupos modernistas recibieron el «Nocturno» como una revelación, con fervor y entusiasmo por su emoción y su musicalidad. Como una cumbre de la Poesía Contemporánea.

Un año después, R. Darío escribe su «Marcha Triunfal» «Ya viene el / cortejo...» con la diferencia de que los pies rítmicos son de 3 sílabas. Pero el poema de Santos Chocano, «Los caballos de los conquistadores» tiene la misma base tetrasilábica del «Nocturno»: «Los caballos / eran fuertes, / los caballos / eran ágiles». A la influencia rítmica se une la ideológica con multitud de misteriosas apelaciones a la noche. A este lado del Océano, Gabriel y Galán, que también moriría joven, muestra estas mismas afinidades musicales y temáticas. Pero Silva no es sólo el autor del «Nocturno». Para Amado Nervo es «el más grande poeta de América». Para otros es a la vez el último romántico, el primer simbolista y el poeta inquietante del nuevo continente. Ávido, sensitivo, lo exploraba todo. Fue un hombre profunda y sinceramente angustiado ante el enigma; exquisito, afable, irónico, pesimista. Superdotado y superdesdichado. Silva fue un modernista en su poesía y en su biografía. Inadaptado, ante la angustia del presente, se construye un mundo de evasión en el pasado, pasado que, con la noche, son dos ejes temáticos de su poesía. Abrió las puertas al verso libre, revalorizó el endecasílabo, relacionó la musicalidad del verso con los distintos estados de ánimo y renovó, con un léxico irónico y con temas deliberadamente prosaicos, el viejo sentimentalismo romántico.

Con respecto al tema del tiempo, sabemos ya que Silva nunca logró adecuarse al suyo. Aquel «último romántico» que fue J.A. Silva estaba obsesionado con la idea de la muerte, celosa novia que le rondó siempre⁽³²⁾.

Un día de Mayo de 1.896, Silva apareció muerto. El día antes había visitado a su amigo el doctor Manrique que nos ha dejado su valioso testimonio escrito⁽³³⁾. Silva le preguntó si era cierto que, por la percusión, se podían determinar la forma y posición del corazón y le pidió que se lo demostrara. Cuenta el doctor cómo trazó,

(32) «...Silva es el más alto representante del pesimismo contemporáneo en la poesía de habla española... la angustia del vivir y la inquietud del más allá, que se hermanan para constituir *el mal del siglo*, se manifestaron en el modernismo de manera constante... Silva... incorpora definitivamente al modernismo la expresión genuina de las violentas torturas e inquietudes del espíritu contemporáneo...» Henríquez Ureña, M. Op. cit. p. 157.

(33) Juan Evangelista Manrique, el médico en cuestión, lo cuenta en *Revista de América*, París, Enero-Abril, 1914.

con su lápiz dermográfico sobre el pecho del poeta, toda la zona precordial. Le dijo que su corazón estaba sano y que su punta no estaba desviada. —Y dónde queda exactamente la punta del corazón?— preguntó el poeta, —«Aquí,» respondió el médico trazándole con el lápiz una cruz en el sitio justo. En esa misma cruz, simbólica de la que había sido su vida, fue donde pocas horas después se disparaba un tiro de pistola el pobre José Asunción. Junto a su cuerpo, un libro de Gabriel D'Annunzio: *Il trionfo della morte*.