

Masarykova Univerzita v Brně Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Přir.č	4794-05
Sign	2-30226
Syst.č	473906

Diseño de cubierta: Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales.
 © Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1998
 Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
 28027 Madrid; teléfono 393 88 88
 ISBN: 84-206-3413-1
 Depósito legal: S. 100-1998
 Impreso en Gráficas Varona
 Polígono «El Montalvo», parcela 49. Teléf.: (923) 190036
 Printed in Spain

Introducción general: El modernismo hispanoamericano a través de su prosa

Límites y sentido general del modernismo hispanoamericano

El período comprendido entre 1875 y los años de la primera guerra mundial (1914-1918) delimita, aproximadamente, una de las épocas más agudamente conflictivas en la historia de la sensibilidad y la cultura de todo Occidente. A ese período, que acogemos bajo la etiqueta universal de *fin-de-siglo*, corresponde, en las letras hispanas, nuestro *modernismo*: fue éste un movimiento iniciado en la América de lengua española y que muy pronto se extendió también a la Península (aquí se dio un modernismo catalán, en fechas rigurosamente coetáneas a la génesis del modernismo hispanoamericano, pero su irradiación no alcanzó al resto de la propia España).

En tiempos de dudas, incertidumbres y precariedad moral (como «ruines tiempos» los calificó José Martí), el modernismo vino a ser el girar del espíritu en torno a un vacío axiológico y espiritual de magnas dimensiones. Lo presidió una crisis, en muchos, de la fe absoluta en las enseñanzas tradicionalmente aceptadas, que brindaban las iglesias ortodoxas; seguida por otra crisis, más inmediata, de la fe en las

ciencias (que el positivismo había tratado de introducir en sustitución de aquella otra fe de signo religioso). Toda esta situación crítica, de índole espiritual y moral, se acompañaba, en aquellos años, por una tambaleante inestabilidad también en las estructuras político-sociales vigentes.

Limitándonos al panorama de la América hispánica (o ibérica, en este caso), cabría ensayar un dictamen ceñido de las causas de tal inestabilidad en ese terreno de lo histórico-político. La flamante democracia, nacida a finales del siglo XVIII en los Estados Unidos, ya empezaba en ese mismo país a dar señales de desvíos desmoralizantes en el ejercicio de la libertad, y de un creciente expansionismo de grave peligro para las naciones del Sur en aquel continente. De otra parte, aún no habían sido puestas a prueba las nuevas utopías políticas del siglo XIX: socialismo, marxismo, anarquismo... Lo único triunfante entonces —y era un triunfo no menos dañino— fue la irrupción de una burguesía prepotente, generalmente mediocre y egoísta, que, a la sombra del pragmatismo positivista, se enriquecía con bienes materiales en la misma medida en que se empobrecía espiritual y artísticamente (lamentable escenario que fue soberbiamente estilizado por Rubén Darío en su cuento «El rey burgués», incluido en nuestra selección).

El modernismo hispánico, en general, significó nuestra respuesta a tantas formas desoladoras de oquedad y desasosiego. No representó, como tantas veces se ha dicho, una negación de la espiritualidad del romanticismo (aunque sí lo fuera contra la acartonada expresividad, tan lastrada de tics neoclásicos, que dominó, con algunas notables excepciones, en los románticos de lengua española). Por el contrario, el modernismo, que fue nuestro verdadero romanticismo, llevaba a sus naturales consecuencias últimas lo que éste, en su alcance genuino, había pretendido: la personalización y sutilización de la voz poética; el rescate de la espiritualidad y el

sentimiento, como superación del objetivante y mostrenco didactismo moral del neoclasicismo; el rebasamiento de las explicaciones «lógicas» del mundo que el racionalismo dieciochesco había practicado. En fin, la reacción del modernismo no lo era respecto al romanticismo, sino contra el chato y rebajador nivel (en lo imaginativo y en el léxico) al que el realismo y, especialmente, el naturalismo habían hecho descender la expresión literaria y artística¹.

Tal es el verdadero sentido del modernismo en cuanto exhibe de renovación estética. Y su sustrato último, su más íntima razón de ser, cabría ser resumido, parcialmente, en la siguiente descripción. En la nueva estética (la modernista, verdadera fase inicial o preludio de nuestra modernidad) se encuentran varias actitudes que admiten distintas vías de formulación: el respeto a la belleza, la búsqueda de una palabra armoniosa y pura, que refleje analógicamente la armonía secreta de la Creación tan añorada por el artista de la época; la pulcritud, el esmero y aun el lujo estilísticos; la confianza en el poder redentor —y por ello sagrado— del arte, sentido y vivido como eficaz refugio ante las oprobiosas condiciones histórico-sociales, y también como segura tabla de salvación frente a los implacables enigmas existenciales y ontológicos del ser humano en su tránsito sobre la tierra.

Pero la urgencia renovadora de los modernistas, su espíritu de crítica y autocrítica, los llevaría, a medida que se acercaban a las vanguardias (aunque este gesto se había iniciado ya en algunos de los pioneros: Martí, Silva, etc.), a poner en cuestión las mismas convicciones estéticas que en un principio propugnaban. Y en sus creaciones entrarían así

1. Para una descripción y valoración más detallada del modernismo, son muy útiles, entre los muchos con que hoy contamos, los numerosos estudios de Ivan A. Schulman y el libro de Rafael Gutiérrez Girardot (todos los cuales quedan anotados en nuestra *Bibliografía general*).

(sin salir aún de los límites epocales aceptados para el modernismo) no sólo la palabra hermosa y fragante, sino la sencillez del lenguaje «natural» y coloquial, la atención a las realidades humildes e inmediatas (muy lejos ya del escapismo cosmopolita y exotista), y hasta la versión caricaturesca o paródica de su propia estética primera. Por aquí se desplazarían hacia el espíritu de las vanguardias, que ellos mismos preparaban. Y las vanguardias fueron ya una firme puesta en pie de la modernidad. Pero ya esto es otra historia (o la culminación de la historia que los modernistas habían comenzado), y no cabe aquí relatarla.

En resumen: crisis, vacío, precariedad, incertidumbre, ya someramente referidos. Y en réplica a todo ello, una riqueza y una plenitud artísticas que marcaban los inicios de una verdadera renovación (no revolución: esto corresponde a las vanguardias). Estamos así ante esta ecuación: decadencia social (y moral) y plenitud del Arte, la paradoja resumidora de las tantas que en el hacer de los modernistas irían apareciendo.

Mas debe recordarse que esa misma paradoja se había producido en el Barroco español. A la decadencia político-social del XVII correspondió entonces un esplendor de las letras y las artes plásticas como nunca se había producido en esa misma tradición. Análogo mecanismo parece haberse reproducido en el fin-de-siglo americano. Para colmar la pobreza ideológica y espiritual de aquellos «ruines tiempos», los artistas de la época pondrán en práctica —barrocamente también, diríase— una abundancia, un lujo y un derroche verbales que nos recuerdan, con el refranero español, que «a mal tiempo, buena cara». Y fue esa abundancia el rasgo unificador e incontrovertible, en el nivel del estilo, de tantos escritores en verdad muy personales y distintos entre sí. Pues aun los pensadores de talante marcadamente moral del modernismo —Martí, Rodó— fueron también grandes maestros de la palabra artística.

Significación de la prosa en el modernismo

Fue en la prosa, antes que en el verso, donde se fraguó la expresión modernista. Esto es un hecho generalmente admitido hoy, después de las numerosas aportaciones y aproximaciones estilísticas de muy destacados investigadores.

Mucho antes de *Azul...* (1888) de Darío, y aun antes de *Ismaelillo* (1882) de Martí, ya éste y su coetáneo de avanzada, Manuel Gutiérrez Nájera, ensayaban —y esto desde 1875— el arte de trabajar artísticamente la prosa. Su vehículo es, inicialmente, la crónica, género por ello capital en la valoración de la génesis del modernismo (sobre lo cual nos extendemos más en su lugar oportuno).

Justo se hace, sin embargo, reconocer que desde Ricardo Palma y Juan Montalvo hasta Manuel González Prada (cronológicamente anteriores a los citados Martí y Gutiérrez Nájera), ya se observaba una definida voluntad de arte en sus escritos en prosa, la cual, por ello, rebasaba su tradicional función de transmisora seca de ideas y contenido. Pero el hecho es que ahora, en el modernismo, se ejercita con las técnicas estilísticas más nuevas de los años recientes. A ello se une la circunstancia de que los más jóvenes escritores de entonces exhibían, en sus ensayos paralelos a la creación poética o narrativa, una conciencia programática de sus designios estéticos e intelectuales. Estos datos sí definen ya el aporte decisivo de los modernistas con respecto a la renovación y modernización del lenguaje literario.

Otro interés, aún mayor, tiene la prosa modernista: sabido es que la poesía, por los rigores que imponen las técnicas formales de la versificación, es menos propicia para la explicitud. Y por ello mismo, más apta para crear la sugestión y el misterio que el lirismo —y en especial el de filiación simbo-

lista- demanda. Y es esa suerte de lirismo la que los poetas modernistas mayormente deseaban.

En cambio, la prosa -crónicas, ensayos, cuentos- ofrece una mayor libertad en su desarrollo, que no es otro, en cuanto a su extensión, que el conveniente o necesario para el escritor en cada una de sus circunstancias. Debido a esta razón, la prosa se presta mejor para sondear, con detallismo incluso, en los temas y tensiones que a ese escritor motivan. Asunto, argumentos, personajes, ambientes, reflexiones caben ser expresados con literal escrupulosidad en un escrito en prosa. Y esa misma tarea expresiva, por el contrario, si fuera a proceder a través de los mecanismos (métricos y estróficos) del verso, resultaría más difícil. En la poesía se procede por síntesis y condensación; en la prosa son más hacerlas la amplitud, las digresiones, la explicitud. Un ejemplo lo tendríamos, al paso, en el gran espacio que requieren, por lo general, las minuciosas descripciones en prosa de los ricos *interiores* (por lo común tan hermosos pero también tan barrocammente agobiantes), los cuales definen uno de los ambientes más favorecidos por los modernistas en su necesidad de huir del *horror vacui* que les oprime. Y lo mismo cabría decir de la exposición razonada de actitudes morales (propias del ensayo), de las filigranas eróticas, y del acabado que exige la transcripción de un lugar exótico o desconocido; en fin, de cualquier asunto que temáticamente busque acceder a una pieza en prosa.

El verso puede penetrar más profundamente en nuestra sensibilidad, pues su misma condensación le confiere esa intensidad continua que el misterio poético requiere. A la prosa modernista, sin perder su calidad lírica (marca de toda la escritura del período), le fue dada la virtud de mostrarnos, con mayor claridad y precisión, aquellos temas -en el más amplio sentido del término- que los modernistas deseaban recrear y transmitir. O de otro modo: la posibilidad de per-

mitirnos indagar, con mayor pulcritud, en el espíritu y las realidades -de toda índole- de aquella época. En breve: sin la lectura de la prosa modernista quedaría muy incompleta nuestra familiaridad total con la saga brillante y las numerosas encrucijadas del modernismo.

La dinámica interior de la cosmovisión modernista

Toda gran época literaria o artística, cuando llega a su verdadera cohesión, acaba por definir una particular cosmovisión y unas maneras de expresividad consecuentes. Siempre es difícil, sin embargo, poder ofrecer de tales instancias -visión del mundo y expresión respectiva- una descripción coherente y unívoca. Y si esto ocurre para los períodos literarios más estables, la dificultad se multiplica cuando lo que tratamos de aprehender conceptualmente es una época como la modernista, sellada (y algo de esto ya hemos puntualizado) por la inestabilidad, la incertidumbre y la duda.

Los mismos modernistas tuvieron conciencia de ello. En una fecha tan auroral como el año de 1882, uno de los pioneros mayores del modernismo, José Martí, diagnosticaba certeramente: «Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados por hermosas fieras interiores, los puños con que escriben»². Y aun pudo señalar en ese texto (su conocido «Prólogo al *Poema del Niágara*» de J. A. Pérez Bonalde) la causa última de esa carencia de fe y del estado de inquietud y angustia que naturalmente suscitaba: «(...) desprestigiadas y desnudas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras...» (ibíd.). O sea, la con-

2. José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, vol. 7, p. 225.

ciencia agudísima de la ignorancia y de la inexistencia de una tabla segura de valores que pudiera brindar a los humanos un firme sostén. Y convicción de vivir una etapa de transición, con los desequilibrios y vicisitudes espirituales que ello acarrea. Muchos años después y, por tanto, con una perspectiva mayor (que le permitía una valoración comprensiva de lo ya realizado), José Enrique Rodó resumía así la época modernista, al calificarla de «tan contradictoria en su complejidad, tan irreductible, para nosotros, a toda clarificación y juicio»³.

Aun a riesgo de repetir (o desarrollar) algo de lo ya apuntado, por sernos necesario ahora, vayamos, sin pretensión de exhaustividad, a asomarnos a la que creemos que es la primera y central de esas contradicciones. De una parte, a la escritura modernista se la siente asistida, como herencia del auténtico romanticismo, por una fértil corriente de pensamiento analógico que habrá de condicionar unas determinadas maneras de dicción. Esta modalidad analógica de pensamiento siente la Creación como un ser único, un alma única, cuyos elementos todos son análogos y concuerdan entre sí. A la luz de tal intuición (el pensamiento analógico es, por definición, intuitivo), la misión del poeta —o del escritor en general, si la prosa es asumida desde un talante poético— será la de escrutar y dotar de forma verbal a la secreta unidad del Cosmos.

Vocablos (y nociones) intercambiables o cercanos a la *Analogía* serán, por vía de ejemplo, Armonía, Unidad, Totalidad, Música, Número... Y al poeta (al escritor), para cumplir tal misión, se le impondrá la práctica de un lenguaje igualmente armonioso y musical, que recree, como un microcosmos, la belleza y la perfección que se percibe en todo

3. José Enrique Rodó, *Obras completas*, ed. de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 70.

lo creado (que es obra divina, cuando no es ya un Dios mismo). Esto —debe insistirse—, desde un costado de la labor del artista: aquel en que se muestra la presencia del pensamiento analógico.

Frente a ese anhelo de la Unidad, y en una clara contradicción a primera vista, encontramos en esos mismos escritores del modernismo un interés y un amor por lo diferente, el otro, la otredad, de donde surgirán (como otra de las deudas con el romanticismo) el erotismo y el exotismo, que fueron también claves de la cosmovisión modernista.

Pero aquí, como en otros casos, podría intentarse una solución «racional» a tal aparente bipolaridad contradictoria. Descubriendo las múltiples y prolijas manifestaciones de la otredad que el hombre tiene en sí o ante sí, o que encuentra en la historia, el poeta o escritor va saltando de una a otra de esas manifestaciones de lo Diferente, y asumiéndolas o integrándolas a su yo. Ese mismo hombre (el poeta, cualquier ser humano) irá dando pasos —los pasos «lógicos», aunque por vía intuitiva, que nuestra mentalidad occidental reclama— hacia la Unidad y Totalidad ansiadas desde la perspectiva analógica. En una palabra: desde lo diferente ascender a lo Uno, en un movimiento vertical de clara raíz neoplatónica. Lo Uno y lo Diverso, lo Diverso en lo Uno: antinomia o mutua correspondencia que, desde el modernismo, regirá también las variadas estrategias artísticas y espirituales de la modernidad en este otro siglo que ya concluye.

Volvamos ahora, por un momento y sólo para poder proseguir, a la citada observación de Rodó en la que valora como «irreductible, para nosotros» aquella época con sus incesantes contradicciones. En su fondo último, igualmente irreductibles siguen siéndonos esas contradicciones, aunque racionalmente podamos desglosar los términos que colisionan en cada una de ellas. Por aquí ya entramos en el camino —el método— que, más modestamente, seguiremos en

nuestra exposición. A ese fin, y con la brevedad y ceñimiento que naturales razones editoriales demandan, nos detendremos en las categorías –espirituales, filosóficas, morales, estéticas, etc.– que afloran en la prosa modernista. Pero avisemos que nunca se presentan así, aisladas, tal como aquí las organizamos por imposición del lenguaje, que es sucesivo y no simultáneo.

Porque lo que sucedió fue lo contrario: esas categorías (o varias de ellas, al menos) emergían, en el trabajo de los modernistas, fundidas o integradas entre sí. Ninguna puede particularizarse, pues cualquiera de ellas tuvo que tomar cuerpo verbal con el auxilio de otra u otras de las mismas. Los lectores de estas páginas introductorias, en cambio, las hallarán aquí, mencionadas y brevemente descritas, de un modo que parecería enumerativo; pero después o antes, es decir, en la lectura misma de los textos modernistas, las encontrarán como se ha dicho: en fusión e integración.

Procedamos, por fin, a nombrar esas categorías o estructuras internas que hemos venido anunciando. Son éstas: *espiritualismo*, *esteticismo* (o *preciosismo*), *culturalismo*, *erotismo*, *exotismo*, *decadentismo*, *meditación existencial*, *reflexión autocrítica*, *experiencia de la ciudad e intensificación de la vida de los nervios*.

Sólo unas pocas de ellas exhiben un carácter formalmente estilístico; esto es, que no son en rigor «técnicas de estilo» (este aspecto se tratará después). Designan más bien tensiones del ánimo, disposiciones del espíritu, horizontes creativos de muy variada índole, que entrarán, en convivencia sincrética, en el modo (o modos) de mirar la realidad y sentir la vida por aquellos modernistas. Se trata de un primer aviso del sincretismo que, bajo diversas máscaras, operó en el ejercicio de la palabra artística a lo largo de la época. Y también, un testimonio del dinamismo interior y dramático de la cosmovisión modernista.

La nueva estética que esos autores estrenaban era, ya se dijo, una reacción frente al realismo y el naturalismo; y, en consecuencia, frente al positivismo que a aquéllos sustentaba en el nivel del pensamiento. Y éste, el positivismo, con su intencionalidad científica, materialista y pragmática, había puesto entre paréntesis al Espíritu, en los varios métodos que utilizaba para la explicación del hombre y la vida (recuérdese la tríada excluyente que proponía Hipólito Taine en su valoración determinista de la realidad humana: la raza, el medio y el momento). ¿Dónde quedaba el Espíritu, el espíritu individualizador y definidor de cada existente? Sencillamente, se lo escamoteaba, como por encanto. El modernismo, en una visión global, apostó, en calidad de la primera de sus obligaciones, por el rescate del Espíritu. Y de ese su *espiritualismo* nacieron varias de sus consecuencias, incluso temáticas. Lo más sobresaliente y tenaz: la religiosidad en sentido general, la vuelta a la Religión. No sólo, en algunos casos, a las religiones confesionales oficialmente ortodoxas (el catolicismo, en nuestro mundo hispano, contra el cual fue más frecuente el rechazo, si bien nunca se abjuró del cristianismo que le sirve de base). No sólo la vuelta a tal forma de religiosidad tradicional, continuamos, sino más bien a aquellas heterodoxas que Rafael Gutiérrez Girardot describe como «sustitutos de religión»⁴.

Nos referimos a la proliferante variedad de sectas de índole ocultista y hermética en el fin-de-siglo, con un pie en el Oriente y otro en los «profetas del día» que Gutiérrez Girardot señala en su libro. El espiritismo y la teosofía (a partir de Allan Kardek y Helena Blavatsky, principalmente) fueron prácticas y modos de fe a los que acudieron los modernistas, no sólo en busca de apoyos espirituales, sino de material te-

4. Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 135-157.

mático y como fuente para sus creaciones simbólicas y sus imágenes poéticas de sello misterioso y secreto. José Martí dedicó una página entusiástica, que reproducimos, a la sufragista y teósofa inglesa Annie Bessant, que vino a América —escribe Martí— «a tantear de buena fe, con oratoria a la vez sensata y mística, por los caminos de la religión verdadera». Y Rubén Darío, en un conocido poema («Divina Psiquis», de *Cantos de vida y esperanza*) hacía volar a su alma «entre la catedral y las ruinas paganas». Habría que añadir también aquí el ocultismo, de tanta vigencia en esta otra modalidad del sincretismo modernista, aquí de naturaleza religiosa.

Y otra consecuencia de este renacer de la religiosidad, no demasiado directa y sí de gran ventura literaria: de la creencia y búsqueda del misterio habrá de surgir el cuento o, más ampliamente, la literatura fantástica (asunto del cual nos ocupamos, con mayor detalle, en la sección dedicada a este género). Y para que quede integrada la mención de estos nuevos modos de religiosidad a nuestro esquema inicial, habrá de recordarse que muchas de esas sectas «modernas» ofrecían al creyente, respecto a las religiones oficiales, un más rápido y directo acceso a la unidad y totalidad supramundanas: Dios o el Uno, algo que era artículo de fe favorecido por el pensamiento analógico.

Se diría que, en este sentido, el fin-de-siglo se vio impregnado de una corriente de neomisticismo, no ajeno a las esencias últimas del simbolismo, y de lo cual nuestros modernistas eran plenamente conscientes. Como prueba a la mano, en este libro se encontrará un ensayo de Amado Nervo, «El modernismo» (1907), que no es sino una lectura total de aquella estética en términos simbolistas y de penetración en «el alma íntima, arcana, misteriosa, de las mismas cosas». Y junto a todo ello —y en otra contradicción, otro modo de sincretismo, nada sorprendente ya— se dio entre algunos mo-

dernistas una voluntaria adhesión al paganismo: a la fruición estética de la carne y sus placeres, tal como podrán encontrarla, sin rubores ni culpa, en el mundo clásico grecolatino. Allí descubrirían también una rica cantera para argumentos, temas y material imaginativo y simbólico.

De sentido últimamente espiritual fue también, entre los modernistas, su no siempre bien entendido *esteticismo*: ese culto a la Belleza, y al Arte que a aquélla sirve, como caminos de salvación y trascendencia. Fe en la palabra bella y hermosa, a la que impele otra vez, como ya quedó dicho, el acicate de la intuición analógica de un Universo perfecto, y la obligatoriedad del artista de notariar con la palabra esa belleza y perfección sumas. De aquí la abundancia, el chorro ininterumpido, en sus creaciones —verso y prosa—, de voces de gran prestigio en la manifestación tradicional de la Belleza. El uso y abuso de tal suerte de vocablos configuró, al cabo, algo a lo que intrínsecamente estaba vocado el esteticismo; o sea, el *preciosismo* léxico.

Lo más destacado aquí era el empleo ubérrimo de palabras connotativas de hermosura y brillantez: el azul y el oro, como colores emblemáticos (también el morado o violeta, para los más decadentes); y los materiales nobles como el mismo oro, la plata, las pedrerías, la seda, el mármol, el bronce... Y también la presencia embellecedora de escenarios y símbolos que constituyeron la «mitología» artística del modernismo: el cisne, las princesas, los palacios, los estanques... (combinándose todo ello con el culturalismo y el exotismo). Derroche especial de preciosismo proliferó en la creación de interiores y salones, lujosos y refinados; los cuales, convertidos ya en manierismos de ambientación, llegaron a establecer un código válido para dar forma a esa aristocracia (real y verbal) en que pusieron su empeño muchos modernistas. Fueron tales manierismos (aunque, hoy los sintamos casi como un peso muerto) vehículos de expresión

idóneos cuando aquellos artistas rozaban los niveles de frivolidad y esnobismo en que, a ratos, se deleitaban. Sin embargo, conviene advertir aquí que no deben confundirse frivolidad y superficialidad, ya que, por vía alegórica o simbólica, muchos textos aparentemente frívolos permiten, en ocasiones, una lectura más profunda y resistente.

De todos modos, el preciosismo demarcó una vertiente, que fue acaso la más ostensible del modernismo, y que se agudizó hasta extremos insoportables en sus numerosos epígonos (que en América se adentraron lamentablemente hasta bien entrado el siglo XX, y esto a pesar del surgimiento de las vanguardias). Así, aun reconociendo la necesidad –espiritual y artística– del esteticismo en su estado de mayor solidez y pureza, hay que admitir, a la vez, que, convertido en retórica preciosista, fue uno de los modos verbales del modernismo que más dañó su comprensión honda e integral o, al menos, que más la retrasó. El lenguaje modernista fue, en amplias zonas, preciosista (a veces, demasiado preciosista, demasiado vano); pero el modernismo, visto en el dramatismo de su dialéctica interior, no se quedó sólo en eso, y es esta imagen totalizadora la que aquí estamos tratando de diseñar.

Como reacción a la llaneza y aun plebeyez de la dicción del naturalismo (que Manuel Gutiérrez Nájera llegó a tildar de «repugnante» y «asquerosa»), los modernistas, cruzados de la Belleza, se apertrecharon tras los cristales, transparentes y luminosos, de la cultura. Como en la gran época del Barroco, y también del Renacimiento, el lenguaje del modernismo, en una proporción mayoritaria, quedó marcado por una voluntad extremosa de *culturalismo*. Voces nuevas o raras, que en algunos casos podían proceder de la intención neologizante del autor, pero que en lo común nombraban temas y figuras abrevadas en las mitologías y religiones: de la bíblica o cristiana, de la clásica grecolatina (de un modo

cuantitativamente mayor), pero aun de las mitologías indígenas o precolombinas de América, por lo que éstas tenían también de lejanas o extrañas.

Si los barrocos se propusieron un lenguaje culto y aristocrático («culteranismo» fue la designación de una de sus tendencias estilísticas más acusadas), los modernistas siguieron aquí su lección y aun, hasta cierto punto, la superaron; al menos en lo que se refiere al nivel léxico. Porque en el siglo XVII el conocimiento de las mitologías clásicas, si no como patrimonio cultural de todos, era mucho más alto –en la mayoría letrada– que en nuestros pobres y atrasados públicos americanos del XIX, para quienes aquellas fuentes de la cultura quedaban muy alejadas. Mediante el uso de voces cultas, los poetas y prosistas del período, huyendo así del «vulgo municipal y espeso» (Darío), trataban de dignificar sus temas, los asuntos y personajes de sus narraciones, y aún la materia verbal misma de sus metáforas y creaciones simbólicas. Consiguieron realzar así el lenguaje, y hasta lograron enriquecerlo, como en todas las estéticas que fueron y son, a la vez, una experiencia lingüística. Pero desde la perspectiva de los años, este culturalismo, como el preciosismo de que dimos antes cuenta, definieron dos de los rostros más caedizos del empeño estético de los modernistas.

El *erotismo* era una manifestación inmediata, en los espíritus del fin-de-siglo como en los de cualquier época, de ese salto al otro, a la otredad, que se hace inminente para completar y definir nuestro ser, nuestro yo. Y es esta urgencia uno de los cauces temáticos más caudalosos de los muchos que se dieron entre los modernistas (aunque resultó algo más que un «tema»: fue un motor, un móvil, un impulso hacia la poesía; y aun otro modo de rechazo a las convenciones morales restrictivas, dominantes en la sociedad de aquel tiempo).

De dos maneras por lo menos, tal vez en presentación excesivamente simplificadora, sentimos el palpito de lo erótico en los escritos modernistas: el erotismo espiritualizado e idealista, y el llamado erotismo «negro». Por el primero de ellos –o sea, la búsqueda de lo más puro del espíritu a través de una relación que casi no apela a los sentidos–, el erotismo viene a engarzarse con el espiritualismo, que vimos unas páginas más atrás, y también con el principio analógico que anhela la unidad y totalidad del ser.

Porque el salto al otro (o a la otra), mujer u hombre que integra la pareja humana, es algo más, en este erotismo espiritualizado, que una acción o posesión física: es, como aquí habría dicho Vicente Aleixandre, un «simulacro» de esa fusión cósmica total que sólo la muerte puede depararnos. En la literatura hispanoamericana, esa modalidad trascendentalizadora de lo erótico se ve corporizada arquetípicamente en aquella Helena ideal –mitad mujer, mitad sueño– que ha embrujado al angustiado José Fernández, protagonista y alter-ego de José Asunción Silva en su novela *De sobremesa*. Helena: mujer divinizada por la fantasía espiritualizadora del propio protagonista, y dibujada incluso con rasgos tomados literalmente de un cuadro del prerrafaelismo (aquel movimiento inglés del siglo XIX, de signo tan espiritualista).

Pero este mismo personaje, José Fernández, nos sirve para adentrarnos en aquella otra asunción del erotismo ya anunciada: el erotismo negro. Porque, mientras no encontraba en sus búsquedas a la idealizada Helena, el protagonista (que es descrito como un dandy, y ya algo de esto se verá después) se entretenía en escarceos y experiencias eróticas de índole marcadamente sexual, incluso con prostitutas y lesbianas. En la literatura hispánica del fin-de-siglo se percibe claramente la exploración en este erotismo «raro», que desembocará en la novela corta erótica en la España de entreguerras.

Prácticas que pueden aparecer al llamado de este erotismo de tintes fuertes son (y la enunciación es de Lily Litvak): «onanismo, homosexualismo, incesto, sadismo, fetichismo, sodomía, canibalismo, flagelaciones...»⁵. Conviene reparar que, en tal lista de «perversiones», la autora trató de ofrecer una relación del Eros negro en una dimensión universal y no específicamente en el modernismo hispanoamericano (aunque varias de esas prácticas se dieron en nuestras narraciones modernistas). Lo que en éste sí se dio fue la presencia llamativa de dos fetiches que mucho atrajeron a los autores de la época: la *femme fatale*, la mujer fatal (de la que dirá Darío que «es maligna y bella»), que con sus artes malévolas seduce aviesamente al hombre; y la ambigüedad sexual, encarnada en la figura del andrógino, al que Amado Nervo saludará así: «con tus neutros encantos, tu faz de efebo». Como un buen ejemplo de esta manifestación de la ambigüedad erótica, léase, en este libro, la crónica «En una fumaría de opio anamita», del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. No obstante, cabe advertir que, desde nuestra perspectiva de lectores del final del siglo XX, tales rarezas eróticas, a veces extremosas, se nos ofrecen en una expresión para nosotros pudorosa y embellecedora, aunque en su época supusieran un arriesgado quebrantamiento de los usos sexuales generalizados.

Ya los románticos habían puesto de moda la evasión hacia países remotos y distintos, donde se pudiera vivir de una manera total la experiencia de lo diferente. De aquellos románticos heredaron también los modernistas su gusto y práctica del *exotismo*, que les sirvió, además (otra vez), como modo de rebeldía frente a la chatura y monotonía de sus opresivos ambientes locales. Espacios preferidos fueron la India, Indonesia, China, Japón (¡cuántas chinerías y japo-

5. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p. 85.

nesismos invaden las páginas de aquellos escritores!), el mundo árabe... El cosmopolitismo, gravitando especialmente sobre París, no es sino una forma más inmediata, más cercana, de ese interés de los modernistas por aquello –distinto y superior– que no encontraban en sus patrias.

También se produjo algo que pudiéramos considerar como un exotismo en el tiempo. Esto último se manifiesta en la evasión hacia épocas pretéritas, más refinadas y misteriosas, donde el espíritu pudiera identificarse con mundos de mayor sugerencia y acordes con la hipersensibilidad de los artistas de la época, que en sus países respectivos se sentían incompletos y marginados. Lily Litvak lo describe así:

En el fin de siglo, el exotismo significa diversas cosas para diversa gente. Para algunos, aventura, fausto, riqueza, libertad sin límites. Para otros, misterio y sensualidad. Otros más encontraban en él la posibilidad de vivir hasta el límite. Ciertas personas buscaban en las tierras lejanas el paraíso perdido⁶.

La inclusión, al final de la cita transcrita, del «paraíso perdido» puede acogerse a la nostalgia del pensamiento analógico por un mundo originario, perfecto y cabal, sin las sombras con que la ironía trágica mancha en el hombre la plenitud y unidad ansiadas. Lo exótico –prosigue Litvak– «parecía definir, más que una entidad geográfica, una noción, una idea, un ser escondido y oscuro: lo diferente en todo sentido; en resumen, lo otro. Otra naturaleza, otra historia, otros hombres, otros modos y usos»⁷. Esta correcta insistencia en lo otro, al valorar el exotismo modernista, nos remite a aquella letanía de la otredad que Julián del Casal rubrica, emblemáticamente, en el poema «Nostalgias» (de su libro *Nieve*):

6. Lily Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986, p. 15.

7. *Ibid.*, p. 17.

Ver otro cielo, otro monte,
otra playa, otro horizonte,
otro mar,
otros pueblos, otras gentes
de maneras diferentes
de pensar.

Rubén Darío, Amado Nervo, Manuel Díaz Rodríguez, José Juan Tablada y Enrique Gómez Carrillo integran la nómina mínima de aquellos viajeros modernistas que más hicieron por acercarnos lo exótico y lejano; y crónicas de viaje de todos ellos se incorporan en nuestra selección.

La estética europea –manifestada principalmente en Francia– a la que por primera vez se adhirieron consciente y voluntariamente los modernistas fue el *decadentismo*. Ni siquiera los nuestros tomaron a mal que los enemigos de la nueva estética les llamaran decadentes, con ánimo despectivo; y hasta convirtieron el marchamo en lema y blasón: a sí mismos se presentaban como decadentes, con el orgullo que era propio de aquellos estetas. Porque el decadentismo no fue en rigor una técnica literaria; fue algo más: una visión del mundo y de la vida (erigida sobre varias dualidades inextricables e intercambiables: Placer y Dolor, Amor y Muerte, entre otras). Y llegó a ser hasta una moral, esta vez transgresora: la moral del perdedor. Es éste un tema muy bien estudiado por Luis Antonio de Villena, cuando nos describe esa moral como la de aquél que ha querido experimentar intensamente la vida hasta el límite, pero que sabe recibir los golpes y caídas de la existencia, y aun el inevitable final de completa desposesión, con entrega y sin amargura (en una curiosa simbiosis de epicureísmo y de estoicismo)⁸.

Aun que no es necesario que coincidan en todos sus aspectos

8. Cfr. Luis Antonio de Villena, *Corsarios de guante amarillo (Sobre el dandysmo)*, Barcelona, Tusquets, 1983. Y del mismo autor: *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ediciones del Dragón, 1988.

tos, puede decirse que la imagen prototípica del héroe decadente fue la figura del dandy. Si bien procedía de épocas anteriores, la estampa del dandy se perfila más nítidamente en el fin-de-siglo: es la de ese hombre que intenta transgredir las normas de vida que la sociedad impone sumiéndose en experiencias raras (con el modelo del Conde Des Esseintes, en la novela *À rebours* de Huysmans, a la vista); y tratando de llamar la atención —de *épater le bourgeois*— aun en su indumentaria, con toques originales y extravagantes (pues «lo dandy» no es «lo elegante»: esto, la elegancia, es la norma impecable; el dandysmo es lo único y raro, que subvierte a aquélla). Lo importante —para el decadente, para el dandy— era agredir, trastocar el «buen gusto», la «buena conducta» que la sociedad normativa le reclamaba. Y cumplía ese propósito desde la más extremosa individualidad; aunque la suma de los tics del dandy concluyeran por erigir otro clisé, fácilmente identificable.

Algo de dandy tenía nuestro ya conocido José Fernández, en *De sobremesa*; como en cierta medida lo tenía también su autor, Silva; y sobre el modelo del dandy construyó Julián del Casal los personajes de algunas de sus narraciones, y aun su propia personalidad.

Menos se ha reparado en cómo, durante la misma época modernista, la *meditación existencial* tentó a varios de los prosistas más importantes (y aun a algunos poetas) de esos años. Por meditación existencial damos a entender más bien los productos de la misma, los resultados de la voluntad (en este caso por parte del escritor) de escudriñar en los enigmas de la existencia, aquellos que más agudamente perturbaban la conciencia humana: la precariedad del vivir, el paso del tiempo, la inexorabilidad de la muerte, el peso del dolor sobre el hombre por la ignorancia de su destino último. Es el «ser, y no saber nada» de Darío, en su poema «Lo fatal»; y también, en ese mismo texto, su certeza de que «no hay mayor pesadumbre que la vida consciente».

De origen íntimamente existencial, si bien de un modo intuitivo más que racional, es el pesimismo general del que todos los poetas de la época impregnaron sus obras: ¡tantos poemas modernistas acogidos al título de «Nihilismo»! De ahí ese aire de hastío, desesperanza y dolor con que aún hoy nos alcanza su palabra poética.

Pero esa meditación existencial sobre el vivir humano (que anuncia claramente la tesisura más fuerte del moderno pensamiento existencial) la encontramos más ejemplarmente en aquellos prosistas de talante ético, y aun animados por una volición de didactismo moral: Martí y Rodó. Del primero, recuérdese: «El primer trabajo del hombre es reconquistarse (...). Toca a cada hombre reconstruir la vida: a poco que mire en sí la reconstruye»⁹. Y de Rodó: «El diente-cillo oculto que roe en lo hondo de tu alma; la gota de agua que cae (...), te matan, te rehacen, te destruyen, te crean (...). Muertes cuya suma es la muerte; resurrecciones cuya persistencia es la vida»¹⁰. Estos pensadores pudieron superar el pesimismo, y no por ello permanecieron alejados de la nueva estética: integraron la cara más abierta y firme del poliedro modernista. No desconocían, pues, la tónica pesimista general de la época, pero se irguieron sobre ella y nos legaron una lección de pensamiento existencial positivo y constructivo. Una lección que sigue siendo uno de los más válidos tesoros del modernismo, y sin duda el más vigente, pues aún en nuestros días puede continuar enriqueciéndonos.

Otro rasgo que el modernismo entrega a la modernidad (para hacerse aquí casi obligatorio) es la conciencia o *reflexión autocrítica* del autor respecto a su propia obra de creación. En lo poético, a esta voluntad se la ha llamado *metapoesía*, considerándosela como una manifestación

9. Martí, *op. cit.*, p. 232.

10. Rodó, *op. cit.*, p. 310.

extremosa del espíritu crítico que domina en los tiempos modernos. En la época modernista ya esa actitud se revela desde sus mismos iniciadores, pues formaba parte de su cosmovisión literaria. Martí, Gutiérrez Nájera, Silva, Casal, Darío, además de declaraciones en prosa, nos dejaron poemas que, bien dirigidos a la poesía en general, bien a la suya propia, ensanchaban el texto en sí con el comentario crítico oportuno. No es infrecuente tampoco este designio ampliamente metaliterario en los cultivadores de otros géneros. Eran años de crisis (esto ya se ha repetido), y las crisis condicionan la necesidad de la crítica y la definición.

Otra anticipación. Los románticos habían dirigido su vista mayormente hacia la Naturaleza, cifra de la armonía anhelada. Sin rehuir esta disposición, nuestros modernistas añadirán (como en su momento lo había hecho Baudelaire) una nueva mirada, que se proyectará ahora sobre la ciudad moderna. Pero ésta se le ofrecía construida a base de eclecticismos fascinadores y, a la vez, de contradicciones inquietantes. Tal polaridad explica que la reacción de los artistas frente a ella fuera congruentemente dual: de atracción (Casal: *Tengo el impuro amor de las ciudades...*) y de rechazo (Martí: *Mi mal es rudo, la ciudad lo encona...*). De aquí, también, que se produjera otra paralela concomitancia: *la experiencia de la ciudad y la intensificación de la vida de los nervios*. Esta palabra, *nervios*, y sus derivados, aflorarán así, por modo natural, al léxico de poetas y prosistas del período. J. A. Silva, uniendo aquí esa crispación de la sensibilidad al prurito epocal de novedad artística, soñará con hacer un poema de *arte nervioso y nuevo, obra audaz y suprema* («Un poema»); y el novelista uruguayo Carlos Reyles calificará a la suya, que es la modernista, como «esta nerviosa generación actual». Desde entonces, la ciudad, con su irradiación de nerviosidades, se instalará como centro y escenario natural de la literatura moderna.

Finalizada nuestra somera descripción de las variadas tensiones que se revelan en la cosmovisión modernista, se nos hace imperioso repetir lo ya dicho al principio. Esto es, que no se tomen esas breves descripciones como una enumeración sucesiva o como una escala ordenada de prioridades. Pues es lo opuesto de lo que en verdad ocurre: que esas tensiones, con frecuencia incompatibles algunas de ellas entre sí, por vía conceptual, pueden llegar, por obra de la voluntad de un arte sincrético, a coexistir e interpenetrarse —armoniosamente dentro de su dramatismo— en una misma página de prosa modernista.

El modernismo hispanoamericano y la historia

Los reparos que más frecuentemente se esgrimen ante el trabajo literario de los modernistas son su esteticismo, al parecer excesivo; su vocación de aristocratismo verbal, y su intencionalidad cosmopolita y exotista. A estos principios se debe, según la crítica rutinaria, el haberse desatendido aquellos escritores de la inmediata problemática de América. Y más cuando, en los límites mismos de su gestión, se produjeron hechos histórico-políticos de muy graves repercusiones: la guerra española-norteamericana de 1898, la pérdida de las últimas colonias del imperio español en aquel continente (con la apropiación temporal, por los Estados Unidos, de Cuba, y permanente, de Puerto Rico); y el inicio así, y ya sin camuflajes, del proceso expansionista del «vecino poderoso» (Martí) sobre las tierras del Sur (que cuajaría flagrantemente en el llamado «imperialismo yanqui», causante de muy lamentables efectos en la vida política y económica de aquellas naciones).

Afortunadamente, ya en los últimos años se viene corrigiendo este reproche parcialmente injusto al modernismo.

Se ha llegado a comprobar que el esteticismo y el exotismo, que de hecho proliferaron abundantemente en la época, fueron algo más que una forma de evasión o escape narcisista y solipsista. Esos designios eran las únicas armas con que los escritores y artistas contaban para entrelinear su dura censura, su crítica a la precaria y adocenada cultura burguesa (y su soporte político-económico: el incipiente capitalismo de algunos de esos países) que dominaba en ellos.

Sin embargo, tampoco conviene exagerar esta reparación. Porque exceptuando a José Martí (en quien iban de la mano la voluntad creativa y su designio de un mejoramiento humano general), la mayoría de los modernistas no se volvía contra la burguesía en sí, en tanto clase social (pues a ella pertenecían o a ella deseaban incorporarse). Lo que repudiaban era el bajo nivel cultural de las burguesías criollas, con su falta de sensibilidad para el arte y el pensamiento alto, así como, en consecuencia, su generalizado mal gusto. El modernismo fue así, más que un intento de subversión político-social, una rebeldía de índole artística e intelectual.

De todos modos, esa censura, implícita en la voluntad artística del fin-de-siglo americano, no constituye, como pretende cierta crítica marxista de corto vuelo, la «sustancia», el meollo último del modernismo; aunque fue, esto sí, uno de sus condicionamientos. Sin embargo, sobre estos fenómenos condicionantes, los concretos productos artísticos podían tomar después los derroteros y modos que el artista, en su libertad, escogía. Ello explica la saludable heterogeneidad que encontramos en el espíritu y el estilo de los grandes escritores de este movimiento, lo cual viene a ser una prueba más de su gran consistencia como creadores literarios. Dicha heterogeneidad, advertida por la crítica más rigurosa de las últimas décadas, no impide observar y constatar otro hecho no menos insoslayable: la comunidad de rasgos cosmovisionarios y estéticos que en estas páginas venimos propo-

niendo. Heterogeneidad, pues, que dimana de una unidad básica, por compleja que resulte, y que da carta de naturaleza al modernismo como tal movimiento literario.

Además, no cabe confundir la historia (que de una manera u otra acaba por filtrarse en el producto artístico) con lo que, en el nivel rigurosamente estético, ese producto llega a ser. Exigir más —esto es, que la obra literaria sea siempre y sólo un fiel espejo crítico de tal sociedad en tal momento— significaría instalarnos peligrosamente en los predios de la literatura documental y panfletaria.

De otra parte, ante la acusación de afrancesamiento y extranjerismo en la praxis de los modernistas hispanoamericanos, cabe una respuesta. Las estéticas que ellos practicaban eran las mismas que, simultáneamente o sólo un poco antes, florecían en las literaturas europeas (salvada ya la influencia excluyente de España, predominante a lo largo del siglo XIX). Por primera vez Iberoamérica (también Brasil) salva el habitual retraso que había marcado su historiografía literaria y los artistas de la época sincronizaban sus relojes con los de los países más avanzados de la literatura occidental. Una prueba: llegada muy poco después la hora de las vanguardias, los americanos estaban ya listos para inaugurarlas en su justo momento. Aquí Vicente Huidobro y su prédica del creacionismo (desde 1916) nos ofrecen en este sentido el veredicto de confirmación: ya no se irán a producir tardanzas, demoras, réplicas. El modernismo, muy a tiempo, había cimentado las bases necesarias para la evolución gradual a la modernidad en toda su plenitud.

Y, además, conviene recordar que, otra vez desde Martí a Rodó, se puede trazar una línea de muy viva preocupación por el destino cultural y político de «Nuestra América»: de fuerte angustia en el primero, y de serena admonición en el segundo. Y de inquietud y pregunta en el Darío maduro: «¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? ¿Tantos millo-

nes de hombres hablaremos inglés?» Otras precisiones y otros nombres, relacionados con este punto, aparecerán en las páginas que dedicamos a la introducción de cada género de la prosa.

La escritura modernista

En cuanto a la expresividad del lenguaje literario modernista, cabe también sintetizar los recursos más frecuentes en estos autores que, al ser poetas en su mayoría, como ya se ha dicho, quisieron elevar la prosa al mismo rango de creatividad estética que el verso. Esto es lo que constatan, entre numerosísimas manifestaciones semejantes, las palabras del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en un ensayo de 1905, cuando ya el modernismo se había consolidado como movimiento estético y todos sus componentes habían adquirido plena conciencia de la empresa radicalmente renovadora que llevan entre manos: «El arte, que en poesía es tan antiguo cual el mundo, en prosa es una conquista reciente. Labrar la frase lo mismo que se labra el metal, darle ritmo como a una estrofa, retorcerla ni más ni menos que un encaje, os juro que ningún abuelo lo hizo» (p. 100).

Estamos de acuerdo con estas últimas aseveraciones del brillante cronista, aunque la primera afirmación debe entenderse en su contexto adecuado: que el arte «en prosa sea una conquista reciente» en aquel año resulta, lógicamente, una valoración desmesurada que parece ignorar toda la anterior historia de la literatura. Ahora bien, si tenemos en cuenta que para el modernista, como para el romántico, el arte de la literatura encuentra su encarnación suprema en la poesía —y en la poesía lírica, por más señas—, elaborar una prosa artística para estos autores significa dotarla de la misma intensidad expresiva y de rasgos estilísticos análogos a

los del lenguaje en verso. Y ésta es la tarea nueva y reciente que acometen los modernistas con el más esforzado empeño: construir una prosa que, en la microestructura de la frase, ostente toda la potencialidad sugerente de la poesía lírica. Y para ello van a echar mano de todos los recursos expresivos que les han permitido revitalizar el verso en castellano.

En cualquier caso, se ha hecho necesario insistir en que la renovación modernista comienza en la prosa antes que en el verso. Rubén Darío reconoce que el periodismo fue para los autores de este movimiento toda «una gimnasia de estilo». Y esto, además de cierto, es extensible a otros géneros ajenos a la prensa: en efecto, las audacias imaginarias y rítmicas que sobresalen en la poesía modernista cuentan ya con unos geniales antecedentes en la prosa de esos mismos escritores. En esta antología leeremos crónicas de Justo Sierra publicadas en 1868, o de José Martí desde la temprana fecha de 1871, o de Manuel Gutiérrez Nájera desde 1876. Si el primer volumen poético de la estética modernista fue el *Ismaelillo* de Martí, de 1882, es preciso recordar que por esa fecha ya el propio autor cubano había dado a la imprenta numerosos ensayos y crónicas, cuyo lenguaje constituye toda una muestra de las calidades artísticas del modernismo. Y lo mismo puede afirmarse de Gutiérrez Nájera, si bien en el mexicano la renovación de la prosa se realiza más lentamente.

Lo que confiere carta de naturaleza a este nuevo lenguaje literario, lo que le otorga una profunda razón de ser y una vigencia imperecedera, es que tales recursos expresivos no se convocan en el texto a modo de simple ornato elegante y deleitoso. Todo lo contrario, al menos en los grandes representantes de este movimiento: estos nuevos instrumentos de expresividad artística se hacen auténticos por haber sido emanación natural de la visión del mundo y de la concepción poética que profesan nuestros autores.

Entre ellos cobra especial relevancia el uso consciente y reiterado del símbolo, un tropo de antiguo linaje pero que se empleará ahora con renovado brío, con una frecuencia inusitada y con audacias imprevistas; el cual no sólo encabeza la renovación del lenguaje modernista, sino que expande su inagotable productividad creadora por todas las épocas literarias del siglo xx. El símbolo es el efecto, a nuestro entender, de dos causas primordiales: una de orden cosmovisionario y otra más propiamente ceñida al plano estético¹¹.

El símbolo, considerado de esta manera, es el resultado literario de la visión analógica del universo que sustenta, como una convicción filosófica o como un postulado espiritual, el pensamiento de los modernistas. La concepción del universo como una esencia única, donde todos los seres se identifican sustancialmente y se diferencian en la simple apariencia física o en la mayor o menor participación de esa única sustancia universal, es una idea de origen platónico que, de un modo u otro, se afirma insistentemente en la filosofía más avanzada del siglo xix: desde los idealismos alemanes de Fichte, Schelling y Hegel (y Krause, de influencia capital en el mundo hispánico) hasta el pensamiento romántico de Schopenhauer o del trascendentalista Emerson. Si todos los seres del cosmos son sustancialmente idénticos, las cualidades sensibles de unos servirán para ilustrar las cualidades y fenómenos espirituales del ser humano. En el genial ensayo sobre Emerson, escrito por Martí en 1882, se formula casi en los mismos términos esta convicción: «(...) en todo ese universo múltiple, todo acontece, a modo de símbolo del ser humano, como acontece en el hombre. Va el humo al aire como a la Infinitud el pensamiento. Se mueven

11. Para una explicación más minuciosa de los orígenes y modalidades del símbolo, puede consultarse el libro de Carlos Javier Morales, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Ed. Verbum, 1994, pp. 339-414.

y encrespan las aguas de los mares como los afectos en el alma»¹².

El símbolo es un recurso expresivo que había servido en el pasado y en el mismo romanticismo para los autores más clarividentes de la estética futura: como antecedente preclaro cabe mencionar la poesía de San Juan de la Cruz. Estas intuiciones estéticas proliferan en el romanticismo alemán e inglés (pensemos en Novalis, en Hölderlin o en la prodigiosa simbología de William Blake), debido al irracionalismo con que estos autores entienden la creación literaria e intentan configurar su lenguaje. Los románticos, embrión indiscutible de toda la literatura moderna, pretendieron derrocar la lógica de la razón sustituyéndola en lo posible por la lógica de la imaginación, de la memoria y, sobre todo, del puro sentimiento subjetivo. En este propósito se comprende el progresivo alejamiento de la metáfora, la alegoría y el símil tradicionales para aventurarse a forjar imágenes que no guardaran ninguna relación racional, ninguna semejanza física, con el objeto o concepto real representado. El símbolo viene a ser, como lo ha definido y analizado exhaustivamente Carlos Bousoño, una asociación inconsciente entre un objeto o concepto real y otro objeto imaginario sin que medie entre ellos ninguna semejanza natural que sea perceptible por la razón. La asociación, inconsciente, se basa tan sólo en la identidad emotiva que, dentro del texto poético, producen el término real y el imaginario¹³. En un texto simbólico será difícil extraer el contenido racional de una primera lectura: lo que nos impactará es la fuerza emotiva que,

12. José Martí, *Obras completas*, ed. cit., vol. 13, p. 26. La cursiva es nuestra.

13. Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1987, 5.ª ed., vol. I, pp. 202 y ss. Con mayor minuciosidad, el tema también aparece explicado en su libro *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981.

si se trata de un texto de gran maestría poética, las palabras provocarán en nuestro ánimo. Sólo un análisis posterior del entramado simbólico permitirá desvelar el contenido racional que se oculta bajo la hermética fluencia de esas imágenes.

Esta doble causalidad del símbolo moderno (la visión analógica del mundo y el creciente irracionalismo) se explica aún con mayor precisión si atendemos a un estímulo de la sociedad de la época. En esa vida regida por el materialismo burgués y el positivismo científico, las cosas, los objetos, adquieren un valor desconocido hasta entonces. El escritor modernista, como ha apuntado Gutiérrez Girardot, no puede desoir los reclamos del materialismo y positivismo reinantes en su entorno y, paradójicamente, también se inclina a sobrevalorar las cosas materiales: la diferencia entre el escritor y el mal «tiempo en que le tocó nacer» será que para aquél las cosas se convierten en objetos sagrados por los que el artista pretende acceder a la trascendencia que le niega su estrecho mundo social¹⁴. Los objetos materiales se convierten, por esta estimación sublimadora, en el mejor cauce de la nueva expresividad simbólica.

Esta práctica que, si bien cuenta con numerosos antecedentes en el romanticismo europeo y norteamericano, se consolida como recurso estético fundamental desde Baudelaire en adelante, será uno de los pilares en los que se sostiene la nueva expresividad de la poesía contemporánea. El irracionalismo, y las construcciones simbólicas que éste genera, alcanzará sus cotas más altas en las vanguardias históricas del siglo xx. No obstante, en el simbolismo europeo y en el modernismo (que es su correlato estético en el mundo hispánico) la poesía y la prosa aprovecharán de modo recurrente esta nueva y poderosa vía de sugestión, tal como la encontraremos en los textos aquí reunidos.

14. Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, ed. cit., pp. 126-135.

Y como consecuencia natural del uso del símbolo, aparecerán en esta prosa dos tipos de plasmación imaginaria de la realidad, conocidos desde hace tiempo como *impresionismo* y *expresionismo*. Del modo más sintético, se hace necesario advertir que ambas formas de corporizar imaginariamente la emoción del escritor modernista (o de sus sucesores de nuestro siglo xx) poseen una naturaleza radicalmente simbólica. No cabe hablar, por tanto, de impresionismo no simbólico y simbólico: el primero, si es que existe, no será tal impresionismo, y su modo de apelar a nuestra sensibilidad de lectores será notablemente diverso. Lo mismo ocurre con el expresionismo¹⁵.

Pero, por ceñirnos a lo que aquí más nos interesa, definamos con los trazos esenciales ambos tipos de construcciones simbólicas. El impresionismo, que en Europa y en el mundo hispánico se generaliza durante las tres últimas décadas del xix, consiste en el retrato marcadamente subjetivo del paisaje o entorno exterior, de manera que la creatividad del poeta selecciona sólo aquellos elementos que más convienen a su emoción y los describe no como son en realidad, sino según las sensaciones que en su conciencia subjetiva producen tales referentes externos. Como ejemplo representativo, entre los muchos que podrían aducirse, acudamos a la descripción de las canoas que Manuel Gutiérrez Nájera había observado en el lago de Páztcuaro, y cuyos trazos, junto con los de otras impresiones de aquel marco evocado, aparecen en una crónica suya de 1893, incluida en nuestra antología:

Raras canoítas atravesaban el lago, que estaba muy alborotado. Pero, ¡qué delgadas, qué angostas, y qué esbeltas son estas canoítas que hienden, de verdad, el agua como flechas! Vistas de lejos, semejan pajaritos negros que se bañan volando. Ya de cerca, simulan anguilas largas. Se aproximan, y vemos que lo primero que nos pare-

15. Cfr. *La poética de José Martí y su contexto*, ed. cit., pp. 375-409.

ció sombra de ala es una diminuta embarcación en cuya caja oblonga apenas cabe la india (...). Se creería que son palos de escobas montados por enanas brujas acuáticas. No navegan, andan estos pescadores (...). Vemos moverse las palitas de los remos, y pescador y chalupa se nos figuran un palmípedo que chapotea zabullido en el agua (p. 77).

Aunque tal texto pertenezca a una fecha en la que el modernismo se nos presenta como estética ya madura, cabe advertir que, ya desde los años setenta, Martí nos proporciona verdaderas figuraciones impresionistas de la realidad externa (repárese, por ejemplo, en «El presidio político en Cuba», de 1871). El mismo Gutiérrez Nájera empleará la misma técnica con una eficaz creatividad desde sus *Cuentos frágiles* de 1882.

El expresionismo, que como corriente estética se codifica en Alemania y se generaliza en la segunda década de nuestro siglo xx, posee unos antecedentes insoslayables para su historia en la prosa modernista hispanoamericana desde los mismos iniciadores (Martí y Gutiérrez Nájera entre ellos). Expresionista será toda representación de la emoción del poeta o escritor que se materializa en imágenes, pero ya no sugeridas por un marco exterior (un paisaje, una habitación, un objeto físico situado ante la mirada del poeta), sino emanadas directamente desde su capacidad imaginativa y personal creatividad. Julián del Casal retrata así el alma-realidad interior y no visual- del célebre novelista Joris Karl Huysmans en 1892. Obsérvese que, aunque describa a un persona distinta de sí misma, la representa sin apelar a ningún rasgo de su figura física, sino según la emoción (pues en el expresionismo la emoción es lo primero) que las obras de Huysmans generan en la conciencia de Casal. Se trata, pues, de una penetración con los ojos del alma en un ámbito también espiritual que luego el escritor materializa en símbolos de su irracional invención:

Aseméjase su espíritu, en tales horas, a un tabernáculo profanado, donde manos infernales guardaron hostias consagradas y monedas de oro, custodias inmaculadas y puñales ensangrentados, mitras episcopales y gorros frigos, estolas de canónigos y bandas de bailarinas, cálices benditos y frascos de afrodisiacos (p. 187).

Si reparamos en el irracionalismo que ha permitido al escritor forjar tan sorprendentes asociaciones imaginarias, no nos cabrá duda de que tal materialización de la emoción subjetiva sólo se ha hecho posible, como en la construcción impresionista, gracias al poder sugeridor del símbolo.

Es el símbolo el recurso capital de la nueva expresividad del lenguaje modernista y es el simbolismo la corriente estética europea (y norteamericana: no hay que olvidar a Whitman) que con su beneficiosa influencia otorgó a nuestros autores una significación más trascendente y una vigencia tan duradera. Sin embargo, valiéndose del símbolo como elemento vivificador de la emoción estética, el lenguaje del modernismo hispanoamericano, impulsado por el espíritu sincrético que anima todo el movimiento, logra armonizar otras tendencias expresivas procedentes de distintos países y aun de diversas artes. Sin ellas se nos hace imposible caracterizar la suma de las coordenadas estilísticas que integran el lenguaje del modernismo, frente a otras más modernas que también utilizan el símbolo como pieza clave.

Por tanto, es preciso apuntar que esos objetos simbólicos manejados por el escritor modernista, como otros que no poseen categoría de símbolo, tienden a crear una atmósfera de preciosismo que va más allá de la pura conquista de la belleza (la cual es ya un logro supremo) y que también permite acceder a otras realidades trascendentes. El preciosismo, a través de la acumulación de sensaciones artísticas, consigue instalarnos de entrada en una fruición estética del texto que nos aleja de todo fin inmediatamente pragmático. Para ello se sirve de técnicas practicadas ya en la literatura y en otras

artes. Aludamos, en primer lugar, al parnasianismo, consolidado en las letras francesas a mediados del XIX gracias a unos autores (Téophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José María Hérédia, etc.) que intentan acallar el desmedido confesionalismo romántico mediante una atención obsesiva a objetos externos que relucen con una rigurosa perfección formal. Los objetos y los ambientes parnasianos acceden a la literatura ostentando una plasticidad extremada: colores brillantes y seductores, claridad de líneas, volúmenes dispuestos en contorsiones excitantes y exhibición de materiales nobles (mármoles, ópalo, oro...). Y, junto a esta técnica (superada ya su fría impassibilidad por la potencia emocional del símbolo), algunos modernistas se inspiran también en una corriente pictórica nacida en Inglaterra también a mediados de siglo: el prerrafaelismo, caracterizado por el esmero en el dibujo, el trazo delicado y preciso, la sugestión idealista y la profusión y perfección de los detalles. El «*art nouveau*», de moda en las últimas décadas del XIX en Bélgica y Francia, refuerza ese preciosismo con sus concesiones incontroladas a la línea curva y graciosa, al lujo y a la sobreabundancia ornamental –al objeto deleitoso y vano– en la decoración arquitectónica y en las artes gráficas. Estas tendencias, cada una perteneciente a disciplinas artísticas y a países diversos, se conjugan, en virtud de un mecanismo sincrético, para darnos en esa suma un preciosismo de espíritu decadente. El decadentismo, en efecto, si no es una actitud generalizada en todo el modernismo, sí que es un estilo de vida emergente en la época que también impone sus consecuencias a la escritura. Concretamente, la asociación de la elegancia plenamente lujosa con otros estímulos provocadores de sensaciones violentas o sórdidas, es un rasgo frecuente en muchos de estos autores –no en todos–, como queda muy bien ilustrado en las descripciones de Gómez Carrillo en su crónica «Danza de bayadera» o en

las de Julián del Casal en su cuento «El amante de las tortugas», por citar sólo dos casos emblemáticos. En resumen, el sincretismo estilístico (como en otro orden de cosas fuera el sincretismo religioso) es el rasgo definitorio más consistente del lenguaje modernista, cuya fundamentación última destacamos al final de estos párrafos.

Todas estas técnicas, articuladas en virtud del fenómeno simbólico, confieren al color y a los cuerpos un poder semántico trascendente, que rebasa el mero significado literal. La sinestesia, que concentra en un solo sintagma imaginativo dos o más sensaciones diversas (visuales, auditivas, olfativas, táctiles y hasta gustativas), también será un recurso frecuente, que dimana tanto de esa voluntad preciosista apuntada como de la aspiración, a través de los sentidos, a la Unidad ansiada. Y por eso fue particularmente útil al simbolismo impresionista. No en vano el escritor modernista pretende adueñarse, como hemos visto, de los instrumentos expresivos propios de otras artes (la pintura, la escultura y la música, sobre todo), en un esfuerzo de interpenetración artística que, al igual que el sincretismo y la sinestesia, no es sino otro signo, otro camino hacia la profunda Unidad buscada en el pensamiento analógico¹⁶.

Y todo este despliegue de recursos viene acompañado por una tendencia rítmica de la frase en prosa, que a veces sólo necesita la disposición del verso para convertirse en un auténtico poema. No olvidemos que para todos estos autores –antes y después del manifiesto de Verlaine– la música constituye el ideal de la perfección literaria, también de la prosa. Las aliteraciones y los cultismos de poderoso efecto sonoro

16. Conviene advertir que José Martí, ya en 1875, en un ensayo sobre el poeta mexicano Pedro Castera (que aquí reproducimos), recomienda esta saludable interpenetración de artes diversas; por no citar a varios autores posteriores, incluido Darío.

vienen a completar los dispositivos peculiares de la expresividad modernista, que tratan de aprisionar el mayor número de sensaciones para reflejar en la misma frase, como hemos asentado, la ansiada armonía que impulsa al espíritu.

Notas sobre esta edición

Como criterio vertebrador de nuestro esfuerzo por ofrecer una antología de la prosa modernista hispanoamericana, hemos tenido en cuenta la calidad y grandeza literarias de los autores que componen este movimiento. Al mismo tiempo, hemos pretendido conjugar esta línea directriz con la tentativa de ofrecer una imagen de la prosa modernista que muestre su verdadera heterogeneidad, y que pueda así evitar cualquier clisé reduccionista como los que tantas veces se han aplicado injustamente a estos autores. Tal heterogeneidad, como hemos advertido en las páginas introductorias, no merma la comunidad de rasgos cosmovisionarios y estilísticos por los que el modernismo se define como una estética literaria propia.

También se ha procurado reflejar la totalidad de países hispanoamericanos en los que arraigó sólidamente esta literatura, aunque las exigencias cualitativas y cuantitativas del presente volumen no nos hayan permitido colmar este empeño.

Agrupamos los textos por géneros (ensayo, crónica, cuento y poema en prosa), cada uno de los cuales irá precedido por un escueto estudio introductorio que ofrezca al lector las claves para asimilar la concepción modernista de cada género literario. Asimismo se incluirá, después de los estudios sobre cada género, un mínimo repertorio bibliográfico sobre el género en cuestión.

La sección sobre el cuento lleva el rótulo globalizador de

literatura narrativa; incluso se esbozan, en el correspondiente estudio introductorio, las peculiaridades de la novela modernista. En cualquier caso, la extensión de este último género nos ha impedido reproducir una obra completa, por lo que la literatura narrativa queda sólo representada por cuentos; éstos, no obstante, nos ilustrarán con precisión sobre los rasgos pertinentes de todas las narraciones modernistas. Sólo aparecerán fragmentos de novelas cuando éstos admitan una lectura autónoma como ensayos o poemas en prosa, fenómeno que se producirá con notable frecuencia y que revela una vez más el carácter sincrético del modernismo, el cual llega a borrar, como en toda la modernidad, los deslindes clásicos entre los diversos géneros.

Hemos intentado ofrecer la fecha de publicación de cada texto, aunque en algunos casos no hemos podido consignarla, por haber sido publicados en la prensa periódica y haber llegado a nosotros en compilaciones hechas mucho después por los propios autores o por estudiosos del período. Así sucede, por ejemplo, en las crónicas.

La ordenación de los textos dentro de cada género se ha realizado atendiendo a las fechas de publicación y, cuando éstas se ignoran, a la fecha de nacimiento de los autores. Este procedimiento resulta particularmente útil en el caso del ensayo, ya que el objetivo principal de esta sección es el de observar de cerca cómo se va cronológicamente configurando el ideario estético del modernismo, así como la valoración posterior de este movimiento dentro de su propia época. Al pie de cada texto figura la edición de la que se ha extraído. Cuando dos o más composiciones de un autor, tomadas de un mismo libro, se suceden una tras otra, nos hemos limitado a brindar la identificación sólo después de la primera. Si ya esa referencia de origen ha sido anotada en alguna sección anterior, nos eximimos de dar la documentación bibliográfica con todos sus detalles.

Los títulos de cada texto son originales. Sólo en caso de ser extraídos de una obra unitaria, rotulamos el texto entre corchetes con las palabras que permitan identificar su contenido temático.

A pesar de las limitaciones textuales de esta obra, habrá cumplido su objetivo si consigue ofrecer al lector la significación unitaria, así como la heterogeneidad y complejidad propias del modernismo hispanoamericano.

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ
CARLOS JAVIER MORALES

Bibliografía general sobre el modernismo

- AZAM, G., *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CASTILLO, H. (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.
- FOGELQUIST, D., *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968.
- GÓNZALEZ, M. P., *Notas en torno al modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.
— *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M., *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- JIMÉNEZ, J. O. (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975.
— (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.
— *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985 (Véase la «Introducción a la poesía modernista hispanoamericana»).
- JIMÉNEZ, J. R., *El modernismo. Notas de un curso*, edición de Ricardo Gullón, México, Aguilar, 1962.
- JITRIK, N., *Las contradicciones del Modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

- LITVAK, L. (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
 — *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.
 — *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986.
 MORALES, C. J., *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994.
 PAZ, O., *Cuadrivio*, 5.ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1980.
 — *Los hijos del limo*, 4.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1987.
 PERUS, F., *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo Veintiuno, 1978.
 PHILLIPS, A. W., *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974.
 PICÓN GARFIELD, E. y SCHULMAN, I. A., «Las entrañas del vacío»: *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Eds. Cuadernos Americanos, 1984.
 RAMA, Á., *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
 SALVADOR JOFRE, Á., *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
 SCHULMAN, I., *Génesis del modernismo*, 2.ª ed., México, El Colegio de México y Washington University Press, 1968.
 — y GONZALEZ, M. P., *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.
 — (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
 YURKIEVICH, S., *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

I. El en

Con sus
 y Esteb
 los prec
 de una
 panoar
 escritur
 ralelo a
 y el cro
 mismo
 genera
 del clis
 ral pen
 prendí
 miemb
 Gutiér
 guraci
 zamier
 comple
 eran lo
 cuenci
 nismo