

Poesía

Nuevos horizontes del modernismo poético en España

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN

Resumen

Se propone una revisión del término "modernismo" en España, de modo que no quede limitado a la fuerte influencia que ejerció Rubén Darío en la primera década del siglo XX sino que admita dentro de sí toda la obra poética realizada hasta la guerra civil. De este modo, abarcaría tanto la obra de Juan Ramón Jiménez como las influencias vanguardistas que dieron lugar al grupo llamado del 27. Esta revisión exige definir el modernismo desde unos parámetros estéticos profundos, que entran directamente en el significado filosófico de la belleza en la primera mitad del siglo XX español.

Palabras claves: modernismo, Generación del 27, belleza, literatura española

Voy a tratar el tema del modernismo desde dos puntos de vista. Por un lado, se trata de una época común a la literatura española e hispanoamericana que está actualmente en revisión y que abre nuevos horizontes críticos y de comprensión de nuestra historia cultural. Por otro lado, es uno de los movimientos sobre el que más poetas han reflexionado. Teniendo en cuenta que este trabajo va dirigido tanto a académicos como a escritores, he querido citar preferentemente en el aparato crítico a poetas españoles e hispanoamericanos, como un modo de confirmar a los poetas presentes la importancia de reflexionar sobre su escritura y las ideas estéticas del momento en el que viven. En Europa, el desarrollo de las diferentes naciones no supuso, al menos en su origen, una ruptura de la cultura general sino un enriquecimiento mutuo. Las narraciones épicas

surgieron durante fechas muy cercanas en distintos puntos del continente y dieron origen a la Edad Media literaria. Desde entonces, tanto en las corrientes culturales como en sus expresiones formales escritas se ha verificado siempre una doble fuerza: la de una cultura común y la de las idiosincrasias personales. Así, aunque en cada movimiento cada país presente sus peculiaridades propias, no cabe duda de que la mirada hacia los demás propició que toda Europa compartiera las características fundamentales del renacimiento, su desarrollo hasta el barroco, el comienzo de la modernidad ilustrada, la reacción romántica y la consolidación del realismo.

En la literatura americana de la época colonial, también se verifica esta doble tendencia, aunque en este caso hay una mayor carga de tensión, ya que la afirmación de la propia identidad hace ambiguas las referencias al viejo continente (lo cual conducirá a que, según vaya avanzando el siglo XIX, el punto de referencia cultural se desplace desde España hasta Francia). A lo largo del siglo XIX, en España e Hispanoamérica, se habla de romanticismo y realismo (en algunas ocasiones solamente costumbrismo). Sin embargo, al comenzar el siglo XX, parece producirse una disociación que afecta, por un lado, a España e Hispanoamérica (con Francia, si se quiere) y a los países anglosajones, por otro. Lo que nosotros llamamos modernismo ya no va a corresponder con lo que los países de habla inglesa llaman *Modernism*. Así lo explica Octavio Paz:

El modernismo hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del parnaso y del simbolismo francés, de modo que nada tiene que ver con lo que en lengua inglesa se llama *Modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *Modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispanoamericanos se llama Vanguardia. (1998:128)

Esta división va a mantenerse en España, además, a lo largo de todo el siglo XX, con efectos, a mi entender, no sólo nocivos para la historia de la literatura, sino para la propia comprensión que los españoles hemos tenido de nosotros mismos a través del intenso y largo siglo pasado. Las causas son múltiples y de muy diverso orden, por lo que merecen un estudio detenido que no es el objeto de esta ponencia. A pesar de ello, no quiero dejar de señalar las más evidentes, para explicar esta separación que, como espero demostrar, no se justifica desde un punto de vista estético.

La más clara es de orden histórico. Por un lado, la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898, por ser las últimas colonias de ultramar, tuvo un fuerte impacto negativo en el espíritu de una aristocracia (militar e intelectual) que intuía el fin de su clase, y de un pueblo, si bien desmembrado ideológicamente entre conservadores y liberales, profundamente preocupado por el futuro de su nación. Por otro lado, este mismo "desastre" se convirtió en disculpa suficiente para evitar la participación española en la I Guerra Mundial, que sin duda hubiera tenido para el país unas consecuencias terriblemente peores que las que tuvieron las guerras exclusivamente militares en territorios lejanos. Quedaban todavía algunas posesiones en el norte de África que darían lugar, durante las primeras décadas del siglo XX, a episodios no menos dramáticos para la conciencia española que los sufridos en la isla caribeña, pero que quizá tuvieron menos impacto en la literatura por ser entendidos como un eco de lo sucedido en ultramar. Precisamente en Marruecos, se efectuó el levantamiento militar que dio lugar a la tristemente conocida guerra civil. De nuevo, la cercanía de la contienda permitió a España no participar en la sangrienta II Guerra Mundial. De este modo, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, la historia de España (y por lo tanto los hitos que marcan sus etapas culturales) transcurrió por caminos diferenciados de la del resto de Europa.

Desde el punto de vista pedagógico, encontramos otra serie de razones que favorecen la diferenciación. Se trata de la teoría de las generaciones, que se popularizó en España a partir de 1930, con la publicación del libro de Petersen *Las generaciones literarias*¹. Este método, de éxito indiscutible por su comodidad y precisión, clasifica las corrientes literarias por criterios externos como la fecha de nacimiento, el compartir los mismos elementos educativos, la relación personal entre los escritores, fecha cercana de publicación de sus primeras obras. Lógicamente, también la nomenclatura resultante es superficial: simplemente señala un límite temporal (el espacial, estrechamente limitado a un país, se da por supuesto). Así, frente a denominaciones de otras épocas como "renacimiento" o "ilustración", de contenido semántico fuerte, en España hoy se estudian en los manuales las corrientes literarias del siglo XX con nomenclaturas como "generación del 98, del 27, del 50, de los años 80". Aunque como un criterio más puede resultar útil en el estudio de la historia de la literatura, como clasificación básica resulta a todas luces insuficiente: el fin de siglo pasado, con sus diversos aniversarios (alrededor de 1898, además de celebrarse el centenario de la generación que lleva su nombre, festejamos el nacimiento de varios de los miembros de la generación del 27) puso de relieve la necesidad de una revisión en profundidad de estas nomenclaturas historiográficas. Lo que aquí presento es una alternativa de carácter abierto: aceptar la denominación anglosajona y llamar modernismo a toda la literatura escrita hasta mediados de siglo XX (quizá hasta la guerra civil en España). No supone esto una cesión a posibles perspectivas centralizadoras, sino retomar una tradición hispánica bien documentada desde la convicción de que en un movimiento general caben estilos literarios muy diferentes. Véase como ejemplo el caso de la ilustración y la enorme distancia que puede haber, pongo por caso, entre una larga y sesuda epístola filosófica y el juego erótico de un poema rococó.

Volvamos, entonces, a la transición entre el siglo XIX y el XX, momento en el que, como acabamos de ver, se produce la escisión entre las nomenclaturas generales europeas y las particulares latinas. Es, además, la primera vez que la influencia hispanoamericana va a suponer un impulso radical de renovación para la poesía española. Habitualmente se señala en los manuales, españoles e hispanoamericanos, que el modernismo comienza alrededor de 1880 y termina en 1910. Hay quienes lo ciñen a la figura de Rubén Darío, quien daría inicio al movimiento con la publicación de *Azul* en 1888 y significaría su final con su muerte, en 1916. La influencia de Darío fue sin duda enorme en las grandes capitales hispanohablantes. Su primera poesía, optimista y brillante, rápidamente formará escuela. Cuando llega a España, en 1892, ya era allí un escritor conocido. Lo que más llamó la atención de su modo de escribir fue su léxico exótico y sonoro, su escapismo y sensualidad, su métrica completamente renovada y sus fuertes ritmos. Darío traía consigo una revolución formal tan llamativa que muchos vieron en ella una explosión de belleza sin otra justificación que ella misma, una versión colorista del "arte por el arte". Así lo explicaba Salinas:

El modernismo, tal como desembarcó imperialmente en España personificado en Rubén Darío y sus *Prosas profanas*, era una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma. Nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaran con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Darío. Era una literatura jubilosamente encarada con el mundo exterior, toda vuelta hacia fuera. (1972: 16)

En efecto, en la belleza está el elemento clave de este nuevo modo de hacer al que, por sus aires de novedad, se llamó modernista. Precisamente, en la definición de este término tal y como se entiende a finales del XIX, está el vínculo entre el modernismo dariano y las vanguardias, que permite englobar ambas corrientes en una unidad. Se trata de un concepto de belleza que venía gestándose en Europa desde hacía tiempo². Para entenderlo tenemos que ir a los precedentes literarios del modernismo, el parnasianismo y el simbolismo francés. Del primero toma la técnica preciosista capaz de hacer de la palabra un instrumento que pueda transportar con perfección realidades bellas al poema. Del segundo, la palabra sugerente que encierra en sí una multiplicidad de significados que le sirven para llegar al misterio del alma. Muchos estudiosos insisten en que no se debe olvidar tampoco que la palabra modernismo también se usaba a finales del siglo XIX para denominar un movimiento de carácter filosófico y teológico. Así lo explicaba Juan Ramón Jiménez en sus clases sobre esta corriente:

El modernismo, el movimiento modernista, empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. (...) Este movimiento pasó a Francia por los teólogos (...) y de ahí pasó a los Estados Unidos. (...) Entonces, ese nombre, Modernismo, aparece en la literatura, y no aparece en todos los países simultáneamente. (...) Es decir, lo que corresponde a lo que en Hispanoamérica, en España, en Rusia, en Alemania, le llaman modernismo literario es lo que en Francia se llama parnasianismo y simbolismo. (...) Es decir, que el Modernismo es un movimiento general, como el Renacimiento". (1999: 74)

El poeta y crítico muguereño defendía que el movimiento teológico (de amplísima difusión en Europa, y especialmente después de que el Papa San Pío X lo condenara en la encíclica *Pascendi Dominici Gregis*, de 1907) fue el origen del literario. Esta raíz le otorga, sin duda, una carga filosófica muy superior a la que se pone de relieve cuando se entiende el modernismo como un simple juego formal.

¿Dónde está el punto de conexión entre ese modernismo "místico", de origen religioso, y ese otro modernismo formal e incluso formalista, que parece encerrado en una búsqueda del arte ajena a la realidad? Considero que este punto de encuentro está en la idea de belleza. Este concepto se había hecho cada vez más profundo a lo largo del siglo XIX. Las primeras ediciones del *Diccionario de la Lengua Española*, desde el XVIII y hasta entrado el XIX, definían la belleza con criterios puramente formales. Por ejemplo, la edición de 1869 dice que la belleza es "hermosura, beldad. Dícese de las personas y las cosas". Sin embargo, la edición siguiente, de 1884, supone un cambio radical, ya que ofrece una definición de orden filosófico. En ese momento la belleza se entiende como una "propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual". Y el diccionario todavía precisa: "esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas". La belleza es una propiedad del objeto, lo que en filosofía se llama un trascendental de ser. Pero, lo interesante es que no lo entienden así solamente los filósofos, sino que se trata de una idea suficientemente extendida, al menos, entre la intelectualidad³.

Vamos a detenernos un poco más en este concepto. Belleza es una propiedad de los seres que los hace amables. No se trata, por tanto, de una cualidad externa, de armonía de formas, de proporción o colorido, sino de algo interior que tienen en mayor o menor grado todos los seres por el mero hecho de ser. Por otro lado, es cualidad de la belleza hacer que lo material pueda ser amado con "deleite espiritual", algo que reside en su

capacidad de expresar trascendencia, ya que lo material, por sí mismo, sólo puede dar placer, no amor⁴. Por tanto, la belleza es aquella propiedad de los seres que nos permite percibir en ellos una dimensión espiritual.

Así, pues, el verdadero poeta tiene que ser capaz no sólo de cantar la hermosura de lo armónico, rítmico y colorido, tiene que ser capaz de encontrar la belleza también allí donde aparentemente no está. Su misión es tanto cantar a las ninfas mitológicas, como hace Rubén Darío, como aprender a descubrir la belleza oculta de los seres humanos miserables y desgraciados, como hace Picasso en "Les Demoiselles d'Avignon" o Martí cuando ofrece

para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni ortiga cultivo
cultivo una rosa blanca.

Si pensamos qué es el modernismo, y lo definimos un movimiento literario que se centra en la belleza, ya no tendrá sentido que hablemos del "arte por el arte" tal y como se entiende habitualmente. No se trata de una belleza ajena a la realidad que rodea al escritor, ni mucho menos. Se trata de una manera de mirar que debe tener su correspondencia en el modo de expresarse, para que quien lea sea capaz de captar, también en la materialidad del poema, la belleza inherente a las cosas. No se trata de una belleza que se deba buscar solamente en lugares exóticos y tiempos pasados. Aunque de hecho los modernistas hispanoamericanos comenzaron dejándose extasiar por la belleza en plenitud, pronto dieron el paso siguiente, que supondría encontrarla a su lado en lo cotidiano, lo popular, lo que les llevó a fijarse también en las tradiciones indígenas, en lo espontáneo y primigenio. Y esta evolución es la que se verifica en la transición de la poesía de Darío a la de Huidobro. Por eso modernismo y compromiso no son términos antitéticos, sino que en muchos casos se trata de actitudes simultáneas y, en otros, de pasos sucesivos.

Son buena muestra de ello a quienes podemos considerar los dos grandes poetas del modernismo de habla hispana, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Darío comenzó por *Azul* y se convirtió en el escritor más conocido del grupo modernista tras la publicación de *Prosas profanas* (1896). Ya en esta obra se ve cómo los aspectos más materiales de su poesía, su experimentación formal, están íntimamente ligados con los acentos místicos de alegría y desesperación. Y esa evolución todavía es más patente en sus *Cantos de vida y esperanza* (1905). Asimismo, Juan Ramón Jiménez se formó en la riqueza formal rubeniana, pero también en la tradición del romanticismo sugerente regionalista y la riquísima herencia de la mística española. Juan Ramón siempre se consideraría modernista, pero perteneciente a ese modernismo amplio, movimiento que abarcaría teología y filosofía, escultura y pintura, literatura y música⁵.

Pero los ejemplos pueden multiplicarse. Si estudiamos el modernismo en toda su extensión, encontraremos actitudes similares en poetas de otros países. Por ejemplo, suele citarse como precursor o incluso iniciador del movimiento modernista al peruano Manuel González Prada, quien destaca en sus ensayos por su gran conciencia social y en su poesía por su audaz experimentación. Otro de los grandes impulsores de este movimiento fue el patriota cubano José Martí⁶. Si el modernismo fuera un movimiento de evasión del mundo, deberíamos concluir que había una gran disociación entre la vida y la poesía de estos autores. Sin embargo, considero que son dos facetas estrechamente ligadas. Se comprometen con el hombre con las armas que tienen: la prosa que se dirige al gran público, los fusiles de la guerra o la belleza de la poesía. Aunque en la historia de

la literatura se han dado muchos casos ilustres de militares y poetas, está claro que no se trata de algo inherente al oficio. Ni siquiera es necesario que un escritor cultive géneros tan diferentes como son el ensayo y la lírica, uno para exponer sus ideas revolucionarias y el otro como evasión. El mayor servicio de un poeta a la sociedad puede ser precisamente escribir buena poesía. En el caso del primer modernismo, sería una poesía que le permitiera al lector disfrutar de la belleza de un vocabulario escogido, de una rima difícil, de una sonoridad agradable, de un colorido brillante. Esta educación del hombre en la belleza es necesaria porque le enseña el camino para descubrir aquello digno de ser amado que hay en todos los seres. En el caso del segundo modernismo, el vanguardista, esta belleza será la que se esconde en todo lo cotidiano, en lo primigenio, en lo telúrico, en la propia materia sobre la cual hay que experimentar. De este modo, el modernismo puede ser definido según criterios más amplios que aquellos con los que habitualmente nos referimos a él. Se trata de un movimiento que comienza por una revolución formal, pero que quiere llegar mucho más lejos, a descubrir lo eterno en lo temporal, lo que produce deleite espiritual en lo material. En definitiva, es la pretensión de conocer el mundo a través de aquello que lo hace amable. Así, aunque tenga una primera fase de construcción, pronto evolucionará para transformarse en una búsqueda.

Volvamos ahora a la cita de Octavio Paz antes mencionada. Explicaba el mexicano que el modernismo hispanoamericano no tiene nada que ver con el *Modernism* de lengua inglesa, que "no es sino lo que en Francia y en los países hispanoamericanos se llama Vanguardia". Sin embargo, más adelante explicará cómo "a fines de 1916 el joven poeta chileno Vicente Huidobro llega a París y poco después, en 1918 y en Madrid, publica *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. Con esos libros comienza la vanguardia en castellano" (1998: 201). Y también: "Huidobro nunca renegó de Darío: su «creacionismo» no fue la negación del «modernismo» sino su non-plus-ultra", con lo cual reconoce una continuidad entre el modernismo y las vanguardias que se entiende mucho mejor tras lo visto hasta aquí. No está de más especificar que también las vanguardias presentan idiosincrasias idiomáticas y locales. Precisamente por lo que tienen de búsqueda en la realidad circundante, son casi tan variadas como los hombres que las cultivan. Y aunque la historia ha limpiado los elencos de "ismos" dejando solamente los más significativos, también se pueden verificar diferencias entre las grandes vanguardias hispanoamericanas e inglesas, del mismo modo que se observan muchas distancias en la manera de cultivar un mismo movimiento, como podría ser el surrealismo, en Francia y en España. Pero, todo ello no invalida que hablemos del vanguardismo en su variedad como una corriente unitaria que influyó enormemente en el mundo occidental durante los años 20 y 30 del siglo pasado.

Una última consideración en favor de la denominación de modernismo como movimiento general desde un punto de vista complementario al presentado hasta aquí es la siguiente. Explica el DELAL (1995) a propósito del modernismo y entendiéndolo como arte autónomo que:

si la Belleza no estaba en lo real, era en el Arte donde había que buscarla. Y de este modo, lo que en un momento pudo ser y fue bastión de ataque para fustigar una realidad en proceso de degradación, se fue convirtiendo en reducto de defensa y bastión de aislamiento.

Pero reconoce al mismo tiempo que quienes vieron entonces la literatura como una actividad autorreferencial favorecieron el nacimiento de las vanguardias, ya que el mismo afán que produjo la renovación de formas estróficas lleva a la experimentación vanguardista. La creación de un nuevo lenguaje o incluso de un nuevo modelo de belleza

que buscaban las vanguardias pictóricas no es diferente de la revitalización mitológica anterior. La idea de la profesionalización del escritor, de origen romántico y cultivada en el modernismo, y el dominio del oficio, llevan de la mano a la poesía pura y fueron las armas para perfeccionar y renovar el lenguaje que en los años posteriores quería ir más allá de la razón:

Los modernistas lograron articular una voz que diera cuenta de los cambios que se estaban realizando en el continente a través de la fundación de una literatura. Esa literatura, sus tópicos y su práctica cotidiana, dio pie a todas las innovaciones estéticas en la escritura latinoamericana del siglo XX. (Montaldo y Osorio, 1995)

Algo similar se podría decir de las letras españolas. La fuerza del primer tercio de siglo supuso una renovación como no se había dado desde el renacimiento y de la que todavía hoy seguimos viviendo. Sin embargo, tanto en España como en Hispanoamérica, aunque la huella modernista siga vigente, estamos ya viviendo un momento estético diferente: el que se dio cuando tras la segunda guerra mundial se dejó de confiar en la belleza como un modo de conocer al hombre y se llegó al desencanto irónico del posmodernismo.

NOTAS

- 1 Al poco tiempo, en sus clases del semestre de otoño de 1934 en la Facultad de Filosofía y Letras, Pedro Salinas aplicaba las teorías de Petersen a la historia literaria española. Un resumen de este trabajo lo expuso en la conferencia "El concepto de generación aplicado al 98" (1935), recogido en *Literatura española del siglo XX*. En 1945, Pedro Laín Entralgo publicó *Las generaciones en la historia* y, en 1949, Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*.
- 2 En el artículo publicado en 2004 citado en la bibliografía expliqué cuáles son, a mi modo de ver, los orígenes del cambio del concepto de belleza en literatura. Remito a él a quienes quieran ver la justificación de lo que aquí simplemente nombraré.
- 3 Es interesante en este sentido darse cuenta de que a los académicos les gusta decir que el diccionario va "detrás" de la lengua, que ellos recogen las evoluciones que se están dando en la sociedad, no las fuerzan.
- 4 En efecto, "respecto del objeto del amor, o aquello a lo que se tiende cuando se aspira a la felicidad, cabe decir que en el orden objetivo, no en el de la conciencia, no puede ser algo material porque algo material es siempre algo particular que extingue un deseo particular pero no todos los deseos. (...) Aquello a lo que se refiere radical y absolutamente el amor ha de ser tal que una vez sobrevenido se alcance la propia plenitud, de modo que siga habiendo amor pero no deseos" (Jorge Vicente Arregui y Jacinto Choza, *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp, 1995, 245).
Resultan muy esclarecedoras también, a propósito del juicio estético de belleza, las siguientes palabras de María Antonia Labrada:

Lo característico de un juicio estético en el que se afirma que algo es bello, es la afirmación de algo como único e irrepetible, es decir, como singular. (...) Lo que el entendimiento enjuicia o discrimina es un principio de unidad

(...) que comparece como *unicidad*, es decir, como una forma de unidad única e irrepetible. La percepción de algo como único e irrepetible indica la presencia de la voluntad en el juicio estético. Lo único es lo en sí mismo valioso, lo bueno que comparece con un carácter de plenitud y reclama la adhesión de la voluntad". (1998: 16-17)

- 5 Sin embargo, el argumento de la continuidad no se podría llevar hasta el extremo en la evolución de estos autores: Juan Ramón Jiménez renegó con duras palabras de la vanguardia, y es probable que también Darío lo hubiera hecho si hubiera conocido sus creaciones. Pero esto no invalida la tesis general, ya que fue un admirador de Darío, Huidobro, el primer vanguardista americano y los seguidores de Juan Ramón (Salinas, Cernuda, Lorca, Champourcin) quienes consiguieron asumir y llevar a altas cumbres creativas los hallazgos vanguardistas en España. Y todos ellos se supieron en continuidad con sus maestros, no buscaron una ruptura con sus antecesores más inmediatos.
- 6 También en autores como González Prada, Valdelomar o Santos Chocano en el Perú encontramos, junto al afán innovador de la forma, el compromiso por forjar la identidad de la propia nación.

Bibliografía

- Fernández Urtasun, Rosa. "El modernismo en España: algunos conceptos críticos", *Revista de Literatura*, LXVI.131 (2004): 71-88.
- Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. Jorge Urrutia. Madrid: Visor, 1999.
- Labrada, María Antonia. *Estética*. Pamplona: Eunsa, 1998.
- Montaldo, Graciela y Nelson Osorio Tejeda, "El Modernismo en Hispanoamérica" en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, 3184-93.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Madrid: Seix-Barral, 1998.
- Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus". *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza, 1972.