

El modernismo en *Pluma i Lápiz* (revista literaria 1900-1904)*

Modernism in *Pluma i Lápiz*
(1900-1904 literary magazine)

JAIME GALGANI MUÑOZ

Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile.

jgalganim@ucsh.cl

RESUMEN

A inicios del siglo XX, la revista *Pluma i Lápiz* asume la recepción crítica de la corriente literaria fundada por Rubén Darío (modernismo) y relacionada con las influencias que la escuela francesa tuvo en el campo de las letras bajo diversos influjos (decadentismo, parnasianismo, simbolismo). El presente artículo intenta describir cómo se articula la asunción del modernismo en Chile, especialmente por cuanto se refiere a valoraciones, liderazgos, contiendas y argumentaciones con respecto a la batalla que la nueva corriente se siente llamada a dar contra otras escuelas por entonces en boga (realismo y naturalismo, especialmente).

Palabras clave: Modernismo, Rubén Darío, revistas, campo literario.

ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the magazine *Pluma i Lápiz* assumes the critical reception of the literary movement founded by Ruben Darío (modernism) and related influences that the French school exerted on the field of Humanities from various artistic movements such as decadence, parnasianism, symbolism. This

* Este artículo forma parte de la investigación realizada por Jaime Galgani en el proyecto FONDECYT N°11090054, "Literatura chilena y proyecto cultural en revistas de inicios del siglo XX (1900-1910)".

article attempts to describe how the assumption of modernism in Chile articulates valuations, leaderships, contentions and arguments with regards to the battle the new literary current fought against other prevalent literary schools, especially realism and naturalism.

Keywords: Modernism, Rubén Darío, magazines, literary field.

Recibido: 22.10.2012. *Aceptado:* 30.01.2013.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo estudia la forma en que la revista *Pluma i Lápiz* recepciona distintos aspectos relacionados con el modernismo. Comenzando con Rubén Darío y con las ideas sobre dicha corriente expuestas en la revista, y siguiendo con la lectura de algunos poetas modernistas latinoamericanos, se concluye con una síntesis sobre una de las corrientes literarias que influyó más transversalmente en las primeras décadas del siglo XX.

Se ha escogido la revista *Pluma i Lápiz* por haber sido este semanario el que se alineó más explícitamente con el modernismo, en contraposición a otras revistas que simpatizaron más con el realismo y el naturalismo. Ambas corrientes constituyen, sin duda, dos ventanas ineludibles para contemplar el paisaje estético con que Latinoamérica saludó al nuevo siglo.

La hipótesis fundamental de este trabajo postula que la revista escogida activa una defensa crítica del modernismo. Admira a Darío, pero reconoce que el modernismo no acaba en él; presenta poetas modernistas, pero no escatima la crítica a sus deficiencias ni tampoco desconoce el lugar que merecen escritores pertenecientes a otras corrientes. Apoyado en el modelo de campo de Pierre Bourdieu y en el concepto de “apropiación” sostenido por Bernardo Subercaseaux, el artículo sigue una metodología descriptivo-analítica de una serie de columnas seleccionadas después de la revisión de los cuatro años de publicación del semanario.

El modernismo se remonta fundacionalmente al año 1888, cuando Rubén Darío, viviendo en Chile, publicó un artículo titulado “La literatura centroamericana” en la *Revista de Artes y Letras*. En dicha ocasión utilizó por primera vez el término “modernista”, “haciendo alusión a un supuesto espíritu característico en la obra de un grupo de escritores y poetas hispano-

americanos” (DIBAM, on line). Su obra *Azul...* (1888) es considerada por la crítica como la que instaura el modernismo en Chile. Once años más tarde, el mismo Darío, en su crónica “El modernismo”, definió el movimiento como “la expresión individual, la libertad y el anarquismo en el arte” (citado por DIBAM, on line). Elementos característicos del mismo son: desencanto ante la realidad degradada, la belleza como fin del arte, el arte como finalidad de sí mismo (arte por el arte), expresión de autonomía literaria. Propiciado por las lecturas francesas de Darío (especialmente relacionadas con el simbolismo y el parnasianismo), el modernismo, según Arturo Torres Rioseco, tuvo dos fases:

Una primera fase correspondería a un movimiento de evasión, caracterizada por la recurrencia de temas exóticos e imaginarios. Sobre ésta, Max Henríquez Ureña señala que se trató de un culto preciosista que propició un estilo refinado, en alguna medida artificioso. En términos generales se trató de la masificación de los temas provenientes de civilizaciones exóticas y de épocas pretéritas. Luego comenzó la fase Mundonovista. En ella se apostó por una vuelta a la tierra, a la historia, al paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica. El ansia que impulsó esta fase era la de encontrar una expresión artística cuyo sentido fuera indiscutiblemente americano (DIBAM, on line)¹

Es una deuda para con los orígenes del proceso de autonomización del campo literario en Chile la elaboración de, al menos, un estudio descriptivo con respecto a la revista *Pluma i Lápiz*. Algunas notas o comentarios dispersos se encuentran sobre ella, pero todavía no hay un tratado que dé cuenta de cómo dicha publicación contribuyó a la gestación de un nuevo modo de hacer literatura y de establecer bases más firmes para lo que sería la crítica literaria especializada.

Sin embargo, no es posible comprender la existencia de *Pluma i Lápiz* (la

¹ Teniendo en cuenta que muchos ven el mundonovismo como “la fase ideológica” del modernismo, es necesario no olvidar que también dicha corriente tiene influencias arrancadas del naturalismo. De hecho, Cedomil Goic considera que el mundonovismo es la tercera generación naturalista. Por tanto, para no inducir a equívocos, el modernismo al que se hará referencia en este artículo es el que corresponde eminentemente a la primera de las fases recién presentadas, más aún porque la mayor parte de los autores citados en la revista *Pluma i Lápiz* responden al modelo diseñado en la primera etapa.

revista de los periodistas) sin asociarla a *Instantáneas*² (el semanario de los literatos), ambas creadas en 1900. Guillermo Muñoz Medina, en su artículo, “La generación literaria de 1900”, afirma que ambas revistas “revolucionaron nuestra literatura” (1935: 227), agregando que

[l]a primera fué (sic) cuna de talentos tan brillantes como Miguel Luis Rocuant, Víctor Domingo Silva, Manuel Magallanes Moure, Francisco Contreras, Jerónimo Lagos Lisboa, e *Instantáneas* de Augusto G. Thomson, Guillermo Labarca Hubertson, Antonio Orrego Barros e Ignacio Pérez Kallens. Colaboraron también en una y otra revista plumas tan sugestivas como la de Carlos Pezoa Véliz, Carlos R. Mondaca, Ernesto A. Guzmán, Antonio Bórquez Solar (1935: 227).

Los dos semanarios contribuyeron a incorporar en Chile la lectura de autores extranjeros, a ofrecer directrices sobre las nuevas orientaciones estéticas, a depurar el gusto que traía influencias desde Europa y los Estados Unidos. En *Pluma i Lápiz*, el liderazgo era asumido por Marcial Cabrera, mientras que en *Instantáneas* lo hacía Augusto G. Thomson (futuro D’Halmar). Es ya palabra dicha que la prematura fama de Thomson en la escena cultural, además del reconocimiento de su obra literaria, terminaron por oscurecer gran parte del desarrollo de los primeros años de esa década. En este sentido, es relevante rescatar el aporte que Cabrera y su grupo hicieron en esta materia.

Aunque las dos revistas se movieron en el mismo campo, siendo posible observar, en algunos momentos, caminos similares, es interesante reconocer que ambas terminaron por dibujar una línea gruesa que las alineaba estéticamente en dos corrientes diferentes. A saber: la preponderancia que el realismo y el naturalismo de Tolstoi, Daudet y Zola tiene para *Instantáneas* y la importancia que tiene la escuela francesa vinculada al decadentismo, el parnasianismo y el modernismo para *Pluma i Lápiz*. Este proceso diferenciador no siempre es absolutamente claro, advirtiéndose incluso algunos cruces, pero la tonalidad general de los comentarios y debates sostenidos en ambas publicaciones adquieren a veces incluso la apariencia de una breve guerrilla literaria.

² Con el nombre de *Instantáneas* se simplifica aquí la existencia de dos revistas que durante unos meses se publicaron en forma paralela (*Instantáneas* y *Luz i Sombra*) y que se fusionaron posteriormente en *Instantáneas de Luz i Sombra*.

2. RUBÉN DARÍO

Imposible no comenzar la revisión de las columnas sobre el modernismo en la revista seleccionada sin comentar las alusiones hechas al que se considera como el fundador del movimiento. Sin embargo, por ser Darío, durante ese período, parte de la atmósfera literaria, sucede que, naturalmente, no es muy amplia la crítica sobre sus obras o el comentario sobre su influencia. A esas alturas, era un poeta consagrado y leído; las referencias a él aparecen, básicamente, cuando se habla de otros poetas, entendiendo el modo en que éstos se acercan, o alejan, al modelo modernista.

Sin embargo, Francisco García Cisneros, crítico cubano colaborador de *Pluma i Lápiz*, en su columna “Letras Americanas” ofrece un par de páginas tituladas simplemente “Rubén Darío”. En ellas dice que, al presente (1901), el poeta nicaragüense “oficia de maestro en un templo donde la belleza tiene el trono más joyante i donde se lee como versículo de iniciación y como lema sugestivo³: el arte por el arte” (García Cisneros, 1901: 11). La instalación del modernismo como obra iniciada por Rubén Darío desde el Nuevo Mundo permitió que dicha escuela tuviera “un Vaticano –la América– i una lejion ardorosa de sacerdotes” (11).

Según García Cisneros, la formación de Darío comenzó con la lectura de los “cánticos clásicos, los anapestos castizos”, “el dáctilo bucólico, la oda heroica”. Luego vino la lectura de “Hugo –el primer parnasiano– y de Baudelaire –el primer decadente–” y, juzgando entonces que América padecía un retraso de siglos en “asuntos literarios”, comenzó a generar un estilo poético que vino a llamarse “modernismo”. Siguen dicho movimiento Casal y Martí en Cuba y Gutiérrez Nájera en México; lo contemplan como “la revolución que venía como un claro de luz en la indiferencia asumida en los poetas americanos ocupados en aplaudir a Lamartine, a Gallegos i a Musset”. Del otro lado, los modernistas latinoamericanos, repudiando el romanticismo, siguen a Leconte de Lisle, que “se erijía en el maestro del parnasianismo”, y a Verlaine, que “flotaba la bandera del decadentismo” (García Cisneros, 1901: 11).

El modernismo, así, heredero fundamental del decadentismo y del parnasianismo, genera una forma hispánica que da salida al tardorromanticismo y, ampliando su mirada hacia Europa y el resto del mundo, se vincula con un árbol de escuelas artísticas entre las que se cuenta el *Art Nouveau* (Bélgica y Francia), *Modern Style* (Inglaterra), *Sezession* (Austria), *Jugendstil* (Alemania y países nórdicos), *Liberty* (Estados Unidos), *Floreal* (Italia), y

³ Se conserva la grafía y acentuación del texto original en todas las citas del semanario.

Modernismo artístico (España e Hispanoamérica).

Darío, en este proceso, tiene el mérito estético de haber hecho el tránsito desde el color local a una tradición literaria más universal. Probablemente vio anticipadamente los peligros de un cierto criollismo que terminaría en un folclorismo que –no entonces, sino después– sería acusado de falso e impostado, pues provenía del mismo escritorio y mentalidad en donde los escritores urbanos construyeron el imaginario subcontinental. Darío no. Él va más allá de las palmeras y el baile típico permitiéndose mirar, desde su torre de marfil, cuanto objeto le pareciera propicio a su nueva concepción de la belleza.

La América de las palmas i los ríos, del sol ardiente i del cielo azul, fue cantada por Darío; pero alternó sus cantos, rompiendo el cerco del poeta local, i cantó al mundo, al Paris vicioso de la cortesana morfinómana; al Japon misterioso de los Buddhas i crisantemos; a la Grecia mitológica de los sátiros i los gnomos; al país cortesano de los abanicos del Renacimiento; a los fantásticos caprichos de la corte de Oberon; i a la satánica bruma que cultivó Poe en sus narraciones blasfémicas; encontrando lo bello, lo espiritual, presintiendo lo artístico en todo, ya en un mosaico pompeyano, como en una minúscula figurilla de Siria (García Cisneros, 1901: 11-12).

Dejando a un lado, por un momento, a García Cisneros y para comprender cuál es el modo en que Darío puede ser considerado como el “fundador” del modernismo, es útil atender a una carta escrita por Juan Varela a Rubén Darío, desde España, durante el año 1888, después de haber recibido el libro *Azul...*, el cual le había sido enviado por Antonio Alcalá Galiano y Miranda, entonces cónsul de España en Valparaíso. Varela se refiere a dicho libro de esta manera:

Leídas las 132 páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d’Aurevilly, Catulo Mendes, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia (citado por Silva Castro, 1965: 11).

Independientemente de las observaciones que Raúl Silva Castro hace a la lectura de Juan Varela, quien no parece ser prolijo con respecto a la lista de influencias francesas reales en *Azul...*, y sin tener en cuenta las críticas que Varela hizo a Darío con respecto a su “galicismo mental”, sí parece acertado analogar la invención de Darío con la producción de esencias (licores, perfumes) que nacen de haber sometido varios ingredientes al rigor del fuego y a la destilación exquisita obrada en el alambique. El modernismo, así, no vendría siendo el fruto de una simple lectura de un par de autores franceses que motivaron al poeta nicaragüense, ni mucho menos la “reproducción” de modelos y esquemas creativos, sino la generación de un nuevo producto, el cual vuelve a Europa de una manera distinta a la que llegó a tierras americanas. Así se entiende la naturaleza apropiatoria⁴ del modernismo de Rubén Darío con respecto a la escuela francesa.

La columna de *Pluma i Lápiz* dedicada a Darío da cuenta de que su proyecto ha logrado estabilizarse y que, a esas alturas (1901), ya se encuentra maduro un programa estético que se adelantaría a otras incursiones posteriores.

3. EL MODERNISMO, LA VERDADERA ESCUELA

En 1903, un cronista que se hace llamar Guys da por descontado que el modernismo se ha asentado de tal manera como tendencia literaria que lamenta que aún siga pendiente la contienda sobre la materia:

Parece mentira que en este tiempo todavía se hable de decadentes i se alimenten odios escolásticos. De lo único que con razón puede aun hablarse es de modernismo. Esto es, del movimiento de evolución del arte que aporta modas e inventa nuevas formas para encuadrar mas fielmente el espíritu de la época (Guys, 1903: 2).

⁴ “Los aspectos problemáticos del modelo de reproducción son evidentes. Se hace, por ende, necesario complementarlo y matizarlo con el modelo de apropiación cultural. El concepto de ‘apropiación’ más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en ‘propios’ o ‘apropiados’ elementos ajenos. ‘Apropiarse’ significa hacer propio, y lo ‘propio’ es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de ‘influencia’, ‘circulación’ o ‘instalación’ (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de ‘apropiación’, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio” (Subercaseaux, s/f).

Y si algo se puede concluir de “las exageraciones de la lucha no quedan sino estas dos grandes conquistas: la idea de la Libertad i el sentimiento de la Renovación” (Guys, 1903: 2), nombrando en una sola línea los dos principios sobre cuya base se asienta el espíritu modernista. La libertad como condición para la acción poética, tanto por lo que corresponde a temáticas como por lo que tiene que ver con ajustes disciplinares de metro y ritmo, y la renovación como premisa que sustenta la aparición de un arte nuevo, una nueva manera de crear y un nuevo espíritu creativo. Para Guys, “todos los jóvenes somos modernistas” y quienes se resistieran a serlo “harían el papel de químicos que buscaran en pleno siglo XX la piedra filosofal” (2). No se trata de una simple militancia a una escuela estética determinada; se trata de la exigencia de estar de acuerdo con los tiempos, lo cual implica naturalmente la superación de las tendencias que, a su parecer, han quedado obsoletas, puesto que “[l]a modernización de nuestro arte se ha hecho como por influjo de un sortilejo – tan rápido e insensible ha sido” (2), como si el arte siguiera la dinámica progresista propia de la nueva era inaugurada durante el siglo XIX.

Tan categórico como las afirmaciones anteriores es su epitafio con respecto al debate literario sobre cuál escuela era mejor o cuál peor, cuando dice: “[e]l tiempo de las luchas ha pasado, el bello tiempo de la lucha es pasado” (Guys, 1903: 2). Alude a las últimas dos décadas del siglo XIX, cuando ciertas efímeras revistas literarias blandían banderas que condenaban la acción de los jóvenes poetas: “[p]orque en Chile también tuvimos esa lucha. Comenzó con *La Época*, prosiguió con *La Lei* i en varias revistas jóvenes, que tuvieron ‘la existencia de las mariposas’” (2). En efecto, según él, en dicha contienda muchos fueron “los sacrificados, mas que a la emulación i al sano gusto, a la mala inteligencia [...] i de la tontería” (2). Recuerda que, al ya reconocido poeta Pedro Antonio González, en aquella época se había dicho de él que era “poeta hasta donde se podía ser en Chile”, citando a Batiburrillo, de la *Revista Cómica*, que a “Alejandro Parra se lo halló ‘vacío de fondo’” (2), críticas todas que apuntaban a la incomprensión con respecto a un arte que no daba cuenta de las preocupaciones estéticas del momento, es decir, de la importancia que para entonces tenía imitar a los Goncourt, a Zola y a Tolstoi.

Guys acude a Abelardo Varela, poeta muerto hacía poco y que se confesaba decadente. Varela había dicho que “el decadentismo era una escuela i que su jefe era Stéphane Mallarmé” (Guys, 1903: 2) y, aunque reconoce que Varela “[n]o fue un temperamento de fuste i color propio capaz de encarnar en una obra una personalidad [...] deja por ahí en periódicos i revistas mas

de un ramillete de verdadero perfume” (2-3) y, lo más importante, “[t]uvo, además, el tino i el buen gusto de reconocer que el arte moderno francés era la verdadera fuente a que debíamos recurrir para nuestra regeneración intelectual” (3). Varela tradujo poetas franceses, como invitando “a la juventud al estudio de los Maestros Nuevos” (3), sin embargo, dicha juventud –lamenta el cronista– hizo oídos sordos, pues aunque algunos saben por ahí el nombre de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, pocos conocen su obra. Concluye que de ahí procede la idea de que “el modernismo en verso se reduce a Rubén Darío i... [agrega irónicamente] a Antonio Bórquez” (3).

4. ESCRITORES MODERNISTAS RESEÑADOS EN *PLUMA I LÁPIZ*

Respondiendo a su cometido cultural, la revista publica, de tanto en tanto, algunas reseñas de obras de jóvenes creadores. De la lectura de ellas es posible desprender las valoraciones críticas que acompañan su concepción del arte. En las seis columnas seleccionadas, además, se observa el cuadro de posiciones en que el campo literario va distribuyendo adherentes y oponentes, maestros y discípulos, renovados y obsoletos.

4.1. José María Collantes

Francisco García Cisneros, sin duda uno de los más importantes columnistas de la revista, reseña la publicación de la obra *Rojas y pálidas* del poeta cubano José María Collantes en una página publicada en 1902.

Destaca, como primer elemento y como característica general de los nuevos poetas, el distanciamiento de la naturaleza como objeto lírico: “[h]oy el artista moderno huye de la naturaleza –grandiosa y muda para ser cantada– i husmea la línea o el perfil en una vidriera o en un ídolo” (García Cisneros, 1902: 13). Señala que las referencias modélicas latinoamericanas vinculadas al tardorromanticismo y al modernismo son Salvador Díaz Mirón (México), Leopoldo Lugones (Argentina), José Santos Chocano (Perú).

En segundo lugar, destaca la evolución que la producción cubana ha experimentado con la aparición de nuevos poetas, los cuales no han escapado ciertamente al rechazo y la crítica de sus coetáneos.

En Cuba, después de los grandes viejos, de los cancioneros nacionales, en una época difícil del arte, han brotado distintos bardos de raras proceden-

cias que han formado un grupo corto, de esos que los esquisitos (sic) llaman cerebrales i los vulgares filisteos, locos i decadentes (García Cisneros, 1902: 13).

Enumera los que considera los poetas que representan la nueva tendencia: Julián de Casal, “el alma mas sensible y mas culta de Cuba en todos los tiempos”, Eduardo Cornelio Prince, versificador en francés y seguidor de Mallarmé, quien lo llamaba “Mons fils créole”, Augusto de Armas, Bonifacio Byrne, “satánico en una época, marcial en otras i siempre magnífico bardo de léxico majestuoso”, Juana Borrero, “neurósica flor de decadencia” y, en este contexto, José M. Collantes, “el cual avanza, cruzado, formidable, armado el brazo del escudo triangular para resistir las lanzadas de los exigentes de la crítica” (García Cisneros, 1902: 13). Los rasgos modernistas de la poesía de Collantes en su obra reseñada por García Cisneros son “patriotismo y amor”, “melancólica ternura”, vago deseo de esperanza, un adorable recuerdo de lo glorioso”, “vivificante manera de producir la impresión en el alma del lector”, vinculación entre heroísmo y “Belleza Eterna”, “el colorido y pomposidad” de Georges Lafenestre (13).

Así como Guys decía que lamentablemente muchos no han escuchado el llamado de la nueva poesía, también García Cisneros identifica a algunos que se encuentran anclados en la tradición española. Así, por ejemplo, los simpatizantes del “romance castizo de García del Castañar i el criollismo prosaico al cual algunos todavía se dedican” (García Cisneros, 1902: 14).

4.2. Alberto Ghirardo

Luis R. Boza, en cambio, al comentar la publicación del pensador argentino Alberto Ghirardo, *Los nuevos caminos*, indica, para comenzar, que se trata de una obra de reflexión que, en la pluma de Ghirardo, termina por ser artística: “[a] pesar de la fuerte tendencia que en sus páginas domina hacia el análisis social, Ghirardo se nos presenta así como es: más artista que filósofo” (Boza, 1902: 10). Advierte que “el florecimiento frasístico” no es apto para la propaganda social, pero que, sin duda, en *Los nuevos caminos*, todo el ideario de Tolstoi, Bakunin, Reclús, Malatesta, Kropotkin, etc., se reviste de “un magnífico vaso de plata incrustada con pedrerías de un estilo nervioso y chispeante” (10), la cual da cuenta de la preocupación por apropiarse de las técnicas modernistas incluso en un ensayo de carácter social.

Boza se detiene posteriormente para comentar la emergencia de una

nueva fase del arte; la del Arte Revolucionario. Es este tipo de arte el que tiene como objetivo “la unión de la belleza a la vida *vivida* i al dolor *sentido*” (1902: 10). Lo llama también “arte humano”, el cual no se cultiva “manejando títeres (referencia a los decadentes) con mayor i menor habilidad escenográfica, títeres bien vestidos, ridículos o solemnes” (10). Insiste, citando también a Ghirardo, que “[h]ai que echarse en la vida, bracear el oleaje, con alma enérgica i músculo férreo, sin adular a minorías privilegiadas o a mayorías sin criterio, para poder realizar obras de verdadero arte i verdadera ciencia” (10), es decir, toda una adscripción al positivismo y a las corrientes naturalistas. Todo esto rematado con una descalificación del “arte por el arte”, el cual Boza considera que “es hoy un ídolo a quien han arrancado el esmalte: solo queda la estatua de arcilla que el viento desperfila” (10).

Con esta reseña de Boza, se hace manifiesto el hecho de que el modernismo ya se advierte como algo más que una simple escuela literaria, es decir, como una especie de “clima epocal”, bajo el cual la mayor parte de las publicaciones, incluso el ensayo social, será cubierto. Adelanto, por cierto, del mundonovismo, el cual será reflejo del mundo nuevo latinoamericano, no sólo por su preocupación telúrica, ambiental, sociológica, sino también por los relieves del colorido y el pintoresquismo de su estilo narrativo.

4.3. Santiago Argüello

En una columna firmada simplemente por “B”, se comenta la línea estética del poeta nicaragüense Santiago Argüello. Es posible concluir que en él se ve el esfuerzo por una creación lírica que oscila entre las dos grandes tendencias del momento. En efecto, si por un lado hay “pequeños cuadritos lindamente pincelados en que nos presenta la plétora de un cuerpo rosado de campesina, el chirrido rapante de la carreta o el ronco estertor de la olla que hierve” (B, 1902: 5), Argüello no deja de ser un discípulo de Darío: “refinamiento concienzudo de estilador de estatuarias en rima”, “poemas paganos”, “sagrado soplo del jenio que aletea”, “sagrado hálito de lo alto sobre su frente de pontífice de la belleza”, “verba pletórica i atrevida”, “robusto estilo de un raro aparejamiento de rimas exóticas” (5) son conceptos que el crítico atribuye al poeta al comentar sus distintos poemas. Por todo esto, se lo califica como el poeta de “lira bicorde” (5) que oscila entre la pincelada costumbrista y el juego lírico modernista. El columnista, sin embargo, tiene cuidado de clarificar que

[n]o es Argüello, como pudiera creerse, un modernista, un paje de Mallarmé o Verlaine. Es un purista de un realismo lijero i sentido que no lo aparta, sin embargo, de las nuevas estelas literarias que hoi pretenden el dominio. Cerebro bien equilibrado. son sus versos como una cuadriga de águilas dispersas que no tocan el fango, sino que se ciernen sobre los filos de las montañas enhiestas (B, 1902: 5- 6).

4.4. Diego Dublé Urrutia

Manuel Magallanes Moure dedica una crítica irónica y devastadora de la obra *Del Mar a la Montaña* (1903), publicada por Diego Dublé Urrutia. Esta columna resulta bastante decidora con respecto al posicionamiento de Magallanes Moure (y en consecuencia de la revista que representa) frente a la poesía de Dublé que, además, pertenece al grupo de escritores vinculados a Augusto D’Halmar en *Instantáneas*.

Como en otros casos, inmediatamente aparece la relación entre el hablante lírico y la naturaleza. En este caso, ironiza con el tratamiento que Dublé hace de ella en sus poemas y de cómo la vincula con los tópicos trillados del amor y la devoción a los muertos:

La fronda lírica de Dublé es variada y policroma i resuena vastamente en ella el concierto de la Naturaleza, desde el risueño parlotear de los pájaros hasta el grave i pomposo rumoreo de los robles en las selvas de Arauco; i desde la fresca –acaso mas fresca, quizá un poco fría– sonrisa amorosa a la solemne salmodia cantada con voz que la emoción hace ronca, ante la tumba de los grandes muertos (Magallanes, 1903: 3).

Magallanes desdeña el tono campechano de la lírica de Dublé, diciendo que “[l]a profesión artística del poeta [...] huele a toronjil i a yerba mota”. Pareciera que no cree ver en ella una verdadera inspiración, sino una “incitación al amor a la tierra i a la rejion”. Lejos del modernismo, estos versos lo hacen pensar en “Daudet, en Mistral, en Guimerá i en cuantos nobles ingenios han puesto su amor en el sol que calienta el propio suelo” (Magallanes, 1903: 3).

En síntesis, Magallanes critica de Dublé su acercamiento lírico a la naturaleza, su mezcla de amor y de devoción por los muertos, su criollismo afectado, y su regionalismo lejano a todo cosmopolitismo, cualidades que lo dejan a deshora con respecto a las tentativas de los poetas modernistas.

4.5. Pedro Nolasco Préndez

Más irónico aun resulta ser Antuco Antúnez (pseudónimo de Pedro Gil), con los versos de Pedro Nolasco Préndez, otro escritor del grupo de D'Halmar. En su columna "Pelambres literarios", invita a Préndez a sentarse en el "banquillo de los acusados", a fin de "formar proceso por la perpetración de atentados contra la poesía i el buen gusto literarios". Lo acusa de haber escrito en su "Voz de ultratumba", y otros poemas, versos "por almudes", "por toneladas", "por carretadas". Tantos versos "como que habría que pavimentar con ellos todos los paseos públicos de Santiago i aun sobraría ripio para mandar a provincias" (Antuco Antúnez, 1902: 2). Y, tal parece, por la ironía de la cual hacía gala Antuco Antúnez, una creación tan abundante agrava la falta cuando lo que sobra de ella no es calidad sino "ripió".

Con respecto a la crítica del poema "Voz de ultratumba", escoge varios ejemplos de vicios condenados por el buen gusto. Uso de sustantivación afectada: "atavío" por esqueleto ("atavío de mi cuerpo"), o "sarao de lágrimas", "abrazos de besos"; medición de versos incorrecta; alusión a situaciones rebuscadas: visita la tumba de la mujer amada y luego a su anciana madre. En suma, el poema es criticado por ser un intento burdo que linda en un romanticismo tenebroso y tardío.

Posteriormente, fustiga a Préndez porque, al parecer, éste había hablado de los críticos como "eunucos". Antuco Antúnez se posiciona en su función de crítico para indicarle que el problema de la "furia de los eunucos" no nace de ellos, sino de la cursilería de los poetas: "[n]o hai tales carneros, señor Préndez, cuide de no darle trabajo a los críticos i verá que éstos se dejan de andarle tomando el pelo, que por otra parte usted se lo deja crecer como de propósito" (1902: 3).

4.6. Miguel Luis Rocuant

Como contraparte, la crítica es generosa con respecto al libro *Brumas*, del poeta Miguel Luis Rocuant, perteneciente al grupo asociado a la revista *Pluma i Lápiz*. En efecto, Marcial Cabrera Guerra, en su reseña de dicha obra (1902), despliega varias consideraciones que alinean la obra de Rocuant en el espíritu modernista. A saber:

Hai en la esencia de este libro del poeta el culto místico de la belleza pagana – toda la voluptuosa adoración de las líneas i las formas; exhalada al

través de su religioso sensualismo, que da su original i extraño carácter a esta poesía en que a cada paso la emoción sensual se purifica, se idealiza en la castidad de un virginal ensueño (Cabrera Guerra, 1902: 11).

Para Cabrera Guerra, una de las claves que dan a entender el valor de la nueva poesía no es que vaya de espaldas a la verdad o la realidad, sino que, siguiendo a Charles Morice, la fórmula consiste en “la Verdad, pero con el encanto del Ensueño” (1902: 11). Dice que el ensueño sin verdad es lo que intentó la poesía romántica, la de los “excesivos imaginativos”, la de los que provocaron el surgimiento de la tendencia opuesta: “la negación del ideal i el reducirlo a fenómenos fatales i determinados” (11), aludiendo al naturalismo. Ni la verdad sin emoción ni la ficción vaga e inútil es el camino para Cabrera Guerra. Rocuant, pues, va en camino de esa síntesis que busca, por la vía del ensueño, esa forma única que esbozó Verlaine con su máxima “de la musique et de la nuance” (música y matiz). Esa intuición poética va al encuentro de la “emoción religiosa i la sensación voluptuosa, haciéndolas una sola vibración espiritual” (12). El equilibrio de Rocuant es lo que exalta Cabrera Guerra como signo de la presencia poética de un artista inusual en medio de la “vulgaridad en uso” (12).

5. CONCLUSIONES

El modernismo vigente a inicios del siglo XX (1901-1904), época en que se publica la revista *Pluma i lápiz*, corresponde a lo que, según Arturo Torres Rioseco, fue la primera fase, es decir, el período caracterizado por un culto poético preciosista, de estilo refinado, con características exotistas.

La revista *Pluma i lápiz* forma, en su segmento, junto a la revista *Instantáneas de luz i sombra*, el conjunto de mayor importancia en la primera parte de la década de 1900-1910. Estas revistas son fundamentales para identificar las características de la protohistoria del siglo XX en la literatura chilena. La revista *Pluma y Lápiz* se identificó, en concreto, con el modernismo latinoamericano, por cuanto realiza una recepción crítica destacada de sus principales representantes. Por este motivo, se justifica absolutamente la pertinencia de su elección para el presente artículo.

De Rubén Darío se destaca el carácter fundacional de su creación literaria y de su proyecto estético. Leyendo las palabras que, con respecto a él, refiere Francisco García Cisneros, es posible comprender la síntesis novedosa que el poeta nicaragüense propuso a las principales corrientes identificadas

con la escuela francesa (decadentismo, parnasianismo, simbolismo), llegando a fundar una nueva escuela.

El modernismo es entendido, en la propuesta de la revista, como la verdadera encarnación y la apropiación más perenne de la escuela francesa. Varios críticos entienden que ha llegado el tiempo de preocuparse por una verdadera propuesta literaria, ajena a las preocupaciones relacionadas con el realismo y el naturalismo. Parecen ignorar, sin embargo, que el naturalismo en Chile todavía tendría una fuerza notable durante las dos primeras décadas del siglo.

Los escritores reseñados por la revista son varios. En este artículo se ha escogido sólo algunos, con el ánimo de graficar las variables valorativas críticas con que se enfrenta el fenómeno literario, especialmente en su versión lírica. Se aprecia un reposicionamiento estético con respecto a la naturaleza como objeto poético de contemplación, la separación con respecto a la tradición hispánica tardía, el cultivo de una forma lírica sugerente que toque las cuestiones de la percepción y del ánimo con gusto refinado, sin afectación y al mismo tiempo con capacidad sugerente. Valoran los contactos que hay entre belleza y vida, la elevación de una palabra que huye de la representación mimética para producir un cierto grado de elevación. Rechazan el verso descuidado, el metro mal medido, la figura manida o cursi, el ripio y la impertinencia predictiva forzada y rebuscada. Consideran, finalmente, que la poesía modernista no huye de la verdad (como el romanticismo) ni la busca sin elevación y misterio (como el naturalismo), sino que se constituye en la síntesis de lo que Charles Morice resumía como la “verdad, pero con el encanto del ensueño”, síntesis bien apretada de una estética que estaría llamada a trascender la fugacidad de una escuela y a convertirse en el “tono epocal” que barnizaría la obra literaria de muchos poetas y narradores del siglo XX.

REFERENCIAS

- Antuco Antúñez (Pedro Gil). (1902). Pelambres literarios. *Pluma i Lápiz*, 104, 2-3.
- B. (1902). Santiago Argüello H. *Pluma i Lápiz*, 75, 5-6.
- Boza, Luis R. (1902). Los nuevos caminos. *Pluma i Lápiz*, 76, 10.
- Cabrera Guerra, Marcial. (1902). *Brumas*. Poesías de Miguel L. Rocuant. *Pluma i Lápiz*, 96, 11-12.
- DIBAM. Modernismo. Presentación. Portal electrónico Memoria Chilena.

- [On line]. Disponible en http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=modernismo.
- García Cisneros, Francisco. (1901). Rubén Darío. *Pluma i Lápiz*, 28, 11-12.
- _____. (1902). A propósito de Rojas i pálidas. Versos de José María Collantes. *Pluma i Lápiz*, 62, 13-14.
- Guys. (1903). El Modernismo. *Pluma i Lápiz*, 153, 2-3.
- Magallanes Moure, M. (1903). El poeta Dublé. Su libro. *Pluma i Lápiz*, 155, 3.
- Muñoz Medina, Guillermo. (1935). La generación literaria de 1900 y Augusto G. Thomson. *Atenea*, 116, 223-241.
- Silva Castro, Raúl. (1965). *El modernismo y otros ensayos literarios*. Santiago: Nascimento.
- Subercaseaux, Bernardo. (s/f). Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el diálogo intercultural. [On line]. Disponible en http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/23-11BernardoSubercaseaux.pdf.