

Juan Jacobo Bajarlía

Del modernismo al vanguardismo con J. R. J.

I



NO es verdad que Bécquer, Unamuno y Antonio Machado sean los precursores del modernismo en España y Latinoamérica, según pretende Juan Ramón Jiménez cuando escribe o pronuncia alguna conferencia sobre el tema. Ni precursores ni modernistas. Tan sólo espíritus fuera del tiempo. Con miras retrospectivas. Pero lo más inconsistente en estas afirmaciones es que Antonio Machado sea el fruto de «esa unión mágica de Unamuno interior y Darío exterior» (1). Y si fuera poco, este Machado, el Machado épico que luego veremos, «es el que una parte de la juventud de lengua española incorpora hoy, dentro y fuera de España» (2). El Machado épico, según Jiménez, es el tercer Machado: el romántico, el «más filosófico que metafísico», el «muy siglo XIX» (3). Los otros dos, el primero y el segundo, son el Machado influído

(1) V. Juan Ramón Jiménez: *Diario de vida y muerte*, pp. 192-93. Cuadernos Americanos, año 3 núm. 4. Méjico, 1944.

(2) Op. cit., p. 197.

(3) Op. cit., p. 196.

por Rubén Darío y el Machado influenciado por Bécquer. A la contradicción de las proposiciones se une la falta de un concepto claro del modernismo y el propósito implícito de querer escamotearle a los latinoamericanos, la gloria de ser los verdaderos iniciadores y continuadores de la nueva poesía en España y América.

El primer libro moderno de Rubén Darío, *Azul*, se publicó en Chile, en 1888, con un prólogo de Eduardo de la Barra. *Prosas profanas* y *Los raros* aparecieron en la Argentina en 1896. En este año se suicida José Asunción Silva y nos deja el *Nocturno* que habría de imitar Gabriel y Galán en su poema *Confidencia* (4). Pero a decir verdad, tres años antes, en 1893, se publican en Brasil el *Missal* y los *Broqueis* de Cruz e Souza, el poeta negro que si no se difundió por haber escrito en portugués, es, en cambio, por los valores de su obra, tanto o más grande que Rubén Darío a quien aventaja en una calidad que éste desconoció: el impresionismo. El mismo año, es decir en 1893, muere otro poeta modernista, el cubano Julián del Casal. Cuatro años después, en 1897, aparece en Colombia el libro *Ritos*, de Guillermo Valencia, y en la Argentina, *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones. El siglo XIX se va replegando sobre los albores del XX. Cruz e Souza muere en 1898 y al año siguiente se publica la *Castalia bárbara* del boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Los últimos reductos se requebrajan. El siglo se diluye no sin el tiro de gracia, que también le corresponde a Darío con su *España contemporánea*, aparecida en París en 1901. En esta obra que esboza la liquidación de las vigencias finiseculares de España, hay una frase que lleva el peso de toda su razón polémica. Esta frase dice sencillamente: *la seca poesía castellana*.

Entretanto... ¿qué pueden oponer los españoles?... Un Bécquer que imita a Heine, por más que se le defienda de tal influjo... Un Núñez de Arce que no supera a Bécquer... Un

(4) V. Enrique Díez-Canedo: *Juan Ramón Jiménez en su obra*, p. 18. Méjico. El Colegio de Méjico, 1944.

Manuel del Palacio que nace muerto... Un Antonio de Zayas que confunde el cementerio con la poesía... Un Eduardo Marquina de cuyo nombre es mejor no acordarse... Un Salvador Rueda que navega hacia el olvido... Un Villaespesa que se nutre e imita a todos los poetas americanos... Una Rosalía de Castro que sólo vivifica el eneasílabo...

¿Y los demás?... Unamuno no conoce la literatura francesa, la más grande de su tiempo. Llama monos y *raisonneurs* a sus escritores (5), *poseur* a Mallarmé (6) y duda de que Verlaine se pueda salvar. Se declara admirador de Maeterlinck, Wordsworth y Browning (7), le va gustando Amado Nervo (!) (8), y ensalza a Kierkegaard y el misticismo (9). Es ya un perfecto irracionalista como lo han de reconocer él mismo (10) y sus compatriotas (11). Tiempo después, en *Contra esto y aquello* (1912), habría de confesar que «eso que se ha llamado modernismo en literatura» es algo «respecto a lo cual... cada vez estoy más a oscuras de lo que sea» (12). Nacido en 1864, Unamuno sabía lo que decía, como también lo supo en 1899 cuando escribió a Darío una carta en la que se expresaba con los siguientes términos: «lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él pensarse» (13). Tal fué Unamuno.

(5) *Archivo de Rubén Darío*, compilado por Alberto Ghirardo, p. 53. Santiago de Chile. Editorial Bolívar, 1940.

(6) *Archivo cit.*, p. 43.

(7) *Archivo cit.*, p. 42.

(8) *Archivo cit.*, pp. 45-6.

(9) *Archivo cit.*, pp. 45-6.

(10) *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 226. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1937.

(11) P. Lain Entralgo: *La generación del noventa y ocho*, p. 70. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1947. En otros aspectos, v. tamb., Julián Marías: *La filosofía española actual*, pp. 24-41. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1948.

(12) V. *Contra esto y aquello*, p. 34. Buenos Aires. Espasa Calpe, 1941.

(13) *Archivo cit.*, p. 39.

Un espíritu tradicionalista que no tuvo nada de moderno. Un poeta que escribió sus primeros versos en 1907 y que no logró superar al mejicano Amado Nervo, el más débil de toda la pléyade del novecientos, aunque en realidad no debemos considerarle ni poeta ni modernista. Echese un vistazo a la voluminosa antología reunida por Luis Felipe Vivanco (14) y se tendrá, sobre Unamuno, la medida de la pobreza lírica de quien fuese, un día, brillante rector de Salamanca.

Antonio Machado, influído por Darío según lo reconoce Jiménez, fué un admirador del nicaragüense. Veamos el párrafo en el cual el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo le da noticia de dos poetas andaluces. Este escribe desde París «rodeado de gauchos» y dice: «entre estos gauchos que me dicen *che*, escriba no más y no se dilate, hay dos andaluces (Antonio y Manuel Machado), artistas ellos, que le mandan a usted por mi intermedio, recuerdos admirativos» (15). Y a Gómez Carrillo ya lo conocemos. Darío mismo le señala el camino de París, y desde ahí aquél publica, en 1895, su *Literatura extranjera*, dando noticia de Verlaine, Mallarmé, Saint-Pol-Roux, Moréas, Stuart Merrill, Henri de Regnier, Maeterlinck, Huysmans y otros. Se adelanta en un año a *Los raros*. Pero no es nada más que un adelanto sin importancia, ya que el libro fué periodístico, sumario, apresurado a veces, y no tenía la penetración crítica que alcanzó el de Rubén Darío. De cualquier manera, la literatura del tiempo era patrimonio de los latinoamericanos.

(14) *Antología poética - Miguel de Unamuno*. Madrid, Ediciones El Escorial, 1942.

(15) *Archivo cit.*, p. 85.

II

Pero... ¿quién era este Rubén Darío? (16). El primero que le estudió, y Valera lo siguió en parte, fué el chileno Eduardo de la Barra en el prólogo a la primera edición de *Azul* (1888). No tuvo cultura española, como afirmó Jiménez en su última conferencia de Buenos Aires. Conocía las cosas de España. Y a pesar de ello, sus conocimientos provenían de Chile. Fué en Santiago y Valparaíso en donde el nicaragüense nutrió su talento. Ahí conoció lo español y las últimas novedades de Francia. Ahí vislumbró la posibilidad de recrear el idioma y de emancipar la Latinoamérica de su condición de cenicienta literaria. Tenía todo a su disposición. El altruísmo de Chile. Las bibliotecas de Chile. Los diarios de Chile. Santiago y Valparaíso eran las ciudades más avanzadas de su tiempo. Y todo, casi todo, lo obtuvo ahí Rubén Darío. «Encuentra en Chile»—escribe Marasso—«la amplitud de la literatura europea. Oye de más cerca el rumor del mundo. Ve cuadros, estatuas, bronce, porcelanas, joyas. Lee los grandes diarios llegados a la mesa de redacción, las obras científicas, las bellas revistas ilustradas, los libros que acaban de aparecer en Francia; hojea viejas ediciones españolas; no se le oculta nada» (17).

Jiménez no puede desconocer estos hechos ni puede hablar de un genuino modernismo nacido en España. Sus primeros libros estaban dedicados a poetas latinoamericanos (18). Y para

(16) Antonio de Valbuena, uno de los tantos criticastros que abundaban en España como los hongos en campo húmedo, le decía por aquel tiempo a Darío, mucho después de publicado *Azul*, que abandonara las letras: «¡qué gran cosa haría Rubén Darío!»...—escribía el profesor—«si quemara todo lo que ha escrito hasta ahora!» (*Ripios ultramarinos*, t. III, p. 115. Madrid. Librería de Victoriano Suárez, 1896).

(17) Arturo Marasso: *Rubén Darío y su creación poética*, p. 23. Buenos Aires. Biblioteca Nueva, 1946.

(18) E. Díez-Canedo, op. cit., p. 18.

su obra *Ninfeas* había solicitado un prólogo a Darío: «no deje de hacerlo—le decía en una carta—que colmará usted de ese modo mi ilusión de muchos días» (19). ¿En dónde está, pues, el modernismo? Si los iniciadores son los que he nombrado, sin restringirlos al número de cuatro (Nájera, Silva, Darío, del Casal) como lo hace algún autor (20), ¿en dónde queda el modernismo de la península? Ni aun después de Darío le correspondió a España el papel de rectora en la poesía, ya que otro latinoamericano, el chileno Vicente Huidobro, habría de ser el nuevo campeón del vanguardismo. Tenemos los testimonios de Rafael Cansinos-Asséns, Manuel María Durand y otros ultraístas. El segundo, escribiendo en la revista *Ultra* (noviembre de 1919) decía de Huidobro: su «paso por España es fundamental y decisivo para la creación de la nueva tendencia ultraísta» (21).

El testimonio más valioso corresponde, sin embargo, a Guillermo de Torre, el poeta de un libro interesante que se llamó *Hélices* (1923), influenciado mucho por Huidobro. He aquí las palabras del caudillo ultraísta: «Y la entronización de la lírica de Huidobro... acabó de evidenciarnos, en efecto, la agonía del ciclo precedente, y la necesidad de rebasar sus límites» (22). El ultraísmo fué hijo, por consiguiente, del creacionismo huidobriano. Y no sólo influyó sobre Guillermo de Torre, sino que lo más hermoso de Juan Larrea y Gerardo Diego, llevan, asimismo, el sello del chileno.

III

Lo paradójico de todo este asunto es que el mismo Juan

(19) *Archivo cit.*, p. 25.

(20) B. Sanin Cano: *Letras colombianas*, p. 179. Méjico. Fondo de Cultura Económica, 1944.

(21) Opiniones sobre Huidobro en *Vientos contrarios*, p. 17. Nascimento, Santiago de Chile, 1926.

(22) *Literatura europeas de vanguardia*, p. 51. Madrid. Caro Raggio, 1925.

Ramón Jiménez sólo logra su calidad lírica cuando poetiza en el estilo ultraísta. Veamos algunos de sus últimos versos:

Tienes alma de agua.
 (El amor, esa luna, la levanta y la baja)
 ¡Qué alegre cuando vienes a mi llena!
 ¡Qué triste cuando exhausta te me escapas!

O bien esta copla:

Olor de nardo,
 mujer desnuda
 por los oscuros corredores.

Y también esta otra si nos olvidáramos del adverbio:

¿Qué te tira del alma?
 (Te vas adelgazando
 como un arroyo que se va quedando
 sin agua)

Todos estos ejemplos corresponden a *Voces de mi copla* (1945) (23). Son los únicos que salvan al libro en un total de ochenta y cinco coplas entre las cuales, no siendo en cuatro de ellas, no aparece, por fortuna, el oro de que tanto nos habló Moreno Villa como clave de los versos de Jiménez (24). Pero aun así, ultraístas y todo, ¿hay poesía en los ejemplos transcritos? Hay, sí, un clima lírico. Mas las estrofas son discursivas. La imagen poética se resume aquí en un motivo que parte de un hecho conocido para resolverse en una descripción por sugerencia

(23) Editorial Stylo. Méjico, 1945. He aquí los títulos de las tres coplas: «Sirena», p. XXVII; «Blancor», p. XXVIII; y «Umar», p. XII.

(24) V. José Moreno Villa: *Leyendo a...*, p. 61 y ss. Méjico. El Colegio de Méjico, 1946.

cia. Si ella, en la primera copla, tiene el alma de agua, tendrá que someterse forzosamente a los efectos de la luna, identificada, en este caso, con el amor para que puedan concordar, a su vez, los substantivos abstractos (*amor, alma*). Lo mismo acontece con las otras coplas. Primero el hecho conocido. Luego la consecuencia. Metaforización simple, muy del agrado de los simbolistas. No hay, por tanto, elaboración poética, tal como la entendemos hoy día. Hay una suerte de falsedad poética que consiste en un producto mental condicionado a un elemento extraño en virtud del cual vendría a cumplirse aquella proposición antidualéctica de Valery en la afirmación de que lo falso y lo arbitrario es función natural del pensamiento (25). Y a mayor abundamiento, vendría a ser la justificación de esa teoría de la *proyección sentimental* (*Einfühlung*), también llamada de *introafección*, que vive en el objeto los propios sentimientos (26).

Si la poesía es poesía, si ella tiene vida propia y no se circunscribe a un juicio sobre la vida, en cuyo caso estaría invadiendo una expresión extrapoética, según lo reconoce Benda en *Du poétique* (Gallimard, 1946), ¿qué diremos, entonces, cuando el poeta da de lado con la imagen, el elemento más apremiante, más indispensable y genuino de la poesía? He aquí lo que falta en Juan Ramón Jiménez. Su poesía carece de imágenes. Habíamos dicho que era discursiva, y a la razón dada con relación a las coplas, agregamos que no ha superado el proceso de la imitación contenido en la definición aristotélica de la metáfora: *transcripción de un nombre a una cosa distinta* (V. *Poética*, XXI). El principio de analogía le coarta la libre creación de la materia poética.

(25) Paul Valery: *Variété*, II, p. 242. París. Gallimard, 1948.

(26) V., entre otros, Wilhem Vorringer: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur stilpsychologie*, Munich, 1908; Valentin Feldman: *L'esthétique française contemporaine*. París, 1936; (Hay traducción ital. de D. Formaggio: *L'estetica francese*, Milán, 1945); y Teodoro Lipps: *Los fundamentos de la estética*, trad. de E. Ovejero y Maury. Madrid, 1942.

Mas no basta la imagen sola. O en iguales términos: no basta la imagen conceptual o el concepto poético inventado con exclusión de toda referencia o juicio sobre los objetos dados por la naturaleza. Es imprescindible que las imágenes estén estructuradas de tal manera en el poema, que sean independientes por sí mismas sin dejar de vincularse con su totalidad. De esta manera, la imagen vendría a ser un *elemento sobre un campo* (el poema), si usáramos la terminología de la *Gestalt* (27). Pero al revés de esta teoría, con la que discrepamos en muchos puntos, las leyes de su organización son variables y están condicionadas a ese principio de autonomía que lleva al poeta a la creación constante de nuevas imágenes y nuevas estructuras. Y esto es posible, precisamente, porque dentro de la imagen inventada se dan infinitas formas de elaboración. No hay situaciones contadas, finitas, como cuando se recurre a la descripción de lo preexistente o puesto por la naturaleza. Y al no haber limitaciones, queda eliminada toda posibilidad de subordinación a lo real extra-poético y a su ineludible consecuencia simbólica.

Planteado en tales términos el vanguardismo poético, no hay duda de que Juan Ramón Jiménez está desvinculado de su tiempo. Continuador del ciclo novecentista, no puede concebir otra poesía que no sea la puramente literaria, aquella que reduce sus efectos a una *retórica historiada*, que podrá ser profunda, pero que jamás se nutrirá de su materia estricta. Al contrario. Caerá siempre si no en Hölderlin, en la metafísica de Heidegger sobre Hölderlin, en el sentido de que la poesía es manifestación de irrealidad, apariencia de realidades (28). Lo que no es exacto.

(27) V. Jean Piaget: *La psychologie de l'intelligence*, p. 69 y ss. París. Armand Colin, 1947; Wolfgang Köhler: *Psicología de la forma*, pp. 155 a 182, trad. de R. Valente de Tortarolo, Buenos Aires, Argerauta, 1948; y Paul Guillaume: *La psicología de la forma*, pp. 68 y ss. y pp. 132 y ss., trad. de A. Beret, Buenos Aires, Argos, 1947.

(28) V. Martín Heidegger: *Hölderlin et l'essence de la poésie, en Qu'est que la metaphysique?* París. Gallimard, 1938.

La poesía es una realidad con su realidad propia. Es irreal cuando historia la realidad ya que invade un medio expresivo que le es ajeno. Pero es real en la medida en que sus vivencias se condicionan a la realidad poética mediante la cual dado el hecho poético—*vivencia inventada*—se da al mismo tiempo una situación emocional que tiene su razón de ser en ella misma y no en ninguna otra cosa. Si una mesa es una mesa y no un *relato* sobre la mesa, el hecho poético es también un hecho poético y no un relato sobre un hecho poético. Es la condición de toda vivencia. En el caso inverso, la subordinación de la cosa mediante el relato del hecho poético, crea una apariencia y excluye la realidad misma. Y esto es lo que debe evitarse.

IV

Ahora las *conclusiones*, si hemos de recordar esta manía de González Blanco, aquel que exaltando la poligrafía de Unamuno, llamaba injustamente a España «pueblo de monóclados: hombres de una sola cosa» (29):

1.º El modernismo en España y Latinoamérica, es obra de los poetas latinoamericanos (30).

2.º El vanguardismo, continuador del modernismo es, asimismo, tarea de latinoamericanos. Lo inicia el creacionismo de

(29) Andrés González Blanco: *Los contemporáneos*, 1.ª serie, vol. I, p. 140. París. Garnier Hnos., 1907.

(30) No está demás que recordemos estas palabras de Ricardo Baeza (*Comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos*, p. 181. Barcelona, Editorial Juventud, 1935): El parnaso, el simbolismo, pasan sin que la poesía española se entere casi. Abandonada a sí propia, cada vez más alejada de Europa, la poesía española... vive sobre un falso patrón de clasicismo, mixturado de un post-romanticismo más endeble y acuoso aún que el primitivo». Y ya que se trata de reafirmar nuestra severación no olvidemos estos párrafos de Villaespesa a Darío (*Archivo*, cit., p. 120): «Aquí lo de siempre: mucha prosa, una prosa horrible... Necesitamos su ayuda, sus consejos y su dirección para luchar».

Huidobro que da en España el brote del ultraísmo, seco ya como tendencia de avanzada o retrasado treinta años en sus postulados generales.

3.º Calidad lírica, pero no poética de los versos de Juan Ramón Jiménez. Y esta jerarquía lírica sólo la alcanza en las estrofas ultraístas.

4.º Poesía sin imágenes—vivencias inventadas—e imágenes sin estructuración—organización inventada—dan solamente poestría.