

Dorothy Kress

Síntesis del modernismo



PARA tener cabal idea de cómo se introdujo en la prosa hispanoamericana del modernismo la ideología y sensibilidad de la prosa gala, valiéndose de todos los recursos de la técnica literaria en cuanto al aspecto puramente formal y exterior de ella, hay que fijar la atención, no sólo en la literatura de las postrimerías del siglo XIX, sino también en el desarrollo cultural y social de los últimos dos lustros del período que marcaba las tendencias que en la primera década del siglo XX elevaron la literatura hispanoamericana a su apogeo.

Hasta qué punto llegó a prevalecer y extenderse el predominio de la influencia francesa en toda la literatura, por aquellos años de 1880 y 1900, se puede saber hojeando dos de las revistas más representativas de la literatura hispanoamericana de este período, donde en la primera, la «Revista azul» (1894-1896), se afirma la primera fase del modernismo, y en la segunda, la «Revista moderna» (1898-1911), se desarrollan todas las tendencias iniciadas en la primera. Que las dos presentan un panorama vasto y comprensivo de todas las fases de la nueva corriente literaria, lo prueba el hecho de que todos los países de la América latina están representados allí con trabajos de verdaderos artistas. Allí está recogido lo mejor de la obra en prosa (y en verso) que llevaban escrito, por estos años, Rubén Darío, José Martí, Leopoldo Lugones, Ju-

lián de Casal, Guillermo Valencia, José Santos Chocano, José Enrique Rodó, José Asunción Silva, Manuel Reina, Salvador Rueda, Vicente Acosta, Francisco García Cisneros, etc.; de quienes hay casi igual número de selecciones que de los escritores mexicanos que publicaban y sostenían la suscripción de las dos revistas. Figuran todos los nombres de los modernistas mexicanos de primera fila: Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufóo, Jesús Ureta, Amado Nervo, Jesús Valenzuela y Justo Sierra, así como otros que más renombre ejercían en el campo literario de la poesía; Balbino Dávalos, Salvador Díaz Mirón, Manuel Larrañaga Portugal, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, y otros de menor importancia. Al lado de la expresión de literatura francesa, traducida o reproducida en francés se halla así toda clase de expresión de las nuevas orientaciones que iba dando a las literaturas americanas.

Lo que importa para nuestro estudio es fijarnos en cómo se explica la presencia del gran número de traducciones de escritores franceses que se hayan esparcidos por todas las páginas de estas revistas. La propaganda de la superioridad de la cultura francesa, reforzada por los trabajos de la gran Exposición Mundial en París, atrajo a todo el mundo y allá fueron muchos de los escritores y hombres ilustrados de todas las profesiones de la América latina a beber de las fuentes de inspiración desbordante, cristalina y vivificadora que emanaba de la cultura francesa. Estos no fueron los únicos, sin embargo, que se emergieron en los baños de arte nuevo. Había en el Nuevo Mundo muchos que, educados allí sin haber salido nunca de su propio país, hablaban y escribían el francés, con casi igual pureza y pulimiento que el español. Estos que se habían educado en colegios franceses, o tenían padres o parientes franceses o habían asistido a las escuelas particulares, estudiando con muy buenos maestros franceses y después habían seguido una carrera por la cual tenían que leer casi todos los

textos en francés o consultar obras científicas que solamente había en francés o en traducciones francesas, acrecentaban el número de francófilos, entre los literatos, los artistas y los hombres de profesión o de negocios.

Todo el mundo culto—es decir—toda la alta sociedad y la gente educada o leía, o hablaba el francés, y, así, fueron los diarios franceses de tanta importancia, como los diarios españoles: las últimas novelas francesas, los últimos libros de poesía francesa, llegaron a ser aún más importantes que los de España, y entre los literatos fueron los que más se leían y más se discutían. Tuvieron que recurrir a traducciones francesas para reconocer la obra de los grandes genios de Inglaterra, de Rusia, de Alemania y de los Estados Unidos. Amado Nervo ha comentado acerca de las obras literarias que se compraban y se leían en la Argentina en aquel entonces:

«La literatura de Francia» ha sido siempre conocida y apreciada en la Argentina. Hace treinta años (1880), en Buenos Aires, se arrebatában de las manos las novelas de Zolá y Daudet, que se pedían a París con prisa febril; ahora se lee con el mismo interés a Barrés, Anatole France y las obras de estos autores se encuentran en todas las librerías. Puede decirse que el sesenta y cinco por ciento de los libros que se leen en la Argentina son franceses».

No es de sorprenderse, por lo tanto, que los modernistas, al traducir, de la noche a la mañana, para estas revistas trozos de las últimas y más modernas obras francesas—no sólo en prosa, sino también en verso—y, además, artículos de los más recientes periódicos o revistas franceses, se encajaron en un estilo afrancesado, lo que no pudieron expresar con las viejas formas españolas.

La interpretación de la nueva corriente fué necesariamente algo lenta, algo atrasada del movimiento en Francia; pero siguió el curso de un desarrollo tan natural y tan comprensivo que, iniciado el movimiento en la tercera década

del siglo XIX, con traducciones de Chateaubriand y Bernardino de Saint-Pierre, y comentarios del francés de la obra de Rousseau y de Víctor Hugo, ya para 1840 en el teatro se había convertido en una verdadera plaga de traducciones de dramaturgos franceses, como Alejandro Dumas, Suchardy, Scribe, Arnault, Delavigne, etc., y a mediados del siglo resultó que había más traducciones de Destouches, de Aisene, de Houssaye, de Julián Lemere y de Chateaubriand, de Lamartine, de Hugo y de Musset que obras de verdadero mérito de escritores americanos. En 1880, había tantas traducciones de cuentos de Daudet, de Guy de Maupassant y de Anatole France, en las revistas de importancia en el mundo literario, que todos los latinoamericanos, ya no solamente los letrados veían y discutían la obra de los grandes maestros de la prosa francesa.

De Chateaubriand aprendieron la técnica de valerse de todos los artificios de la palabra, para dar un tono sentimental a la frase, así como interponer metáforas populares y técnicas, introduciendo un nuevo énfasis sobre la naturaleza y la vida que crea todo un vocabulario de elementos pintorescos y realistas, y el uso de la palabra exacta y concreta. Así, de toda la obra del romanticismo francés, iban impregnándose en la doctrina de la libertad del escritor de ir contra las convenciones del buen gusto, si era necesario, para lograr los efectos artísticos que den una orquestación a la frase, haciéndola que sea intensa, que vibre y que cante, todo lo cual lo ha resumido Lanson en un concepto nuevo de la íntima e indisoluble armonía entre el sonido y el colorido de la frase, entre el ritmo y la idea, efecto «*synthetique et simultané, résultat de tous les éléments intellectuels, sentimentaux, colorés, musicaux, dont la combinaison est justement la beauté du style*».

Estas, junto con otras innovaciones especiales, en el uso del nombre abstracto, el uso del adjetivo en el caso neutro

con el artículo, las transiciones fuertes en el uso del adjetivo, la vaguedad en las imágenes por lo indeterminado e inacabado que dejan las metáforas, el suprimir todas las palabras intermedias, hasta el verbo, y no dejar más que los elementos positivos del estilo artístico, se acentúan en las selecciones francesas incertadas en la «Revista azul» y la «Revista moderna». Pero lo que más salta a la vista en estos trozos es como la subordinación de la exactitud gramatical a la intensidad pintoresca o poética, de un nuevo valor a la musicalidad de la frase, alcanzando nuevos euritmos y ritmos, reforzando y envolviendo las imágenes con una armonía de estilo nunca vista ni oída, e introduciendo así una riqueza y finura de efectos artísticos no sospechados aun. Para darse cuenta de esto, no hay más que recurrir a los poemas en prosa de Baudelaire, que allí aparecen traducidos, así como selecciones de la obra en prosa de los grandes maestros Gautier y Verlaine, donde no es cuestión solamente de contar las sílabas para hacer aparecer la poesía de aquella prosa—es mucho más que metro sonsonete lírico—toda clase de afinidades en la construcción de aliteraciones, de consonancias, de ritornelo, de paralelismos de construcción, de simetría de agrupaciones no iguales, de aceleración o retardaciones, de las medidas musicales, el valor del peso de la sílaba, la suavidad o la sonoridad en las agrupaciones de consonantes, combinan para producir el solo efecto de la musicalidad de la frase que es de poder ilimitado de sugestión e invocación. En la «Revista azul», se hallan tales modelos de esta prosa, como dos cuentos de Anatole France, ocho cuentos de Pierre Loti, cuatro de Jules Lemaitre, diez de Catulle Mendés, tres de Jean Richepin, diez de François Coppée y dos de Raoul Gineste, Houssaye, Thouriet, Bergerat; impusieron sus sellos, así como los artículos y cuentos de Paul Bourget y León Clavel, también se aumentó la ponderación de obra francesa en traducción hasta llenar más de la tercera parte de la revista.

Las armonías de verso en la prosa de Hugo, que eran «*Quelque chose de plus meme, de plus brusque, de plus libre, de plus personel*» y los efectos de movimiento y de sonoridad y de una verdadera inspiración poética, acentuando aún en la prosa de un realista tan acabado como Zolá y «*l'impressionisme exasperé*» de los Goncourt los habían aprendido antes; pero de las traducciones de René Maizeroy insertadas en la «*Revista azul*», sobre todo de las traducciones que hicieron de los cuentos de Mendés, aquel imitador de Bauville, maestro acabado, en dar a su prosa «*le chatoiement joyeux, le clair ruissellement de joaillerie, les reflets dansants d'étoffes précieuses, tout l'ebleuissement pailleté que son reve de lumiere et de couleur lui met dans les yeux*» y de las traducciones de la obra de Gautier, quien «*tout a tour se fait coloriste ou modeleur ou emailleur*», y sus imitadores aprendieron la estética que prevalecía por todo el mundo artístico de «*L'art por l'art*», realizada solamente al combinar a todas las artes dentro de una misma expresión—un arte solo, el arte de escribir. Al traducir «*Salambó*» de Flaubert recogieron datos de mucho valor en la técnica de su cadencia «*court et nerveuse*» de su «*rhythme ferme, clair, riche sans fioritures, a la fois large et carré*», pero el peso de la influencia decaía, como se nota desde luego al recorrer la larga lista de contribuidores que incluye en las dos revistas a Paul Berget, Jules Claretie, André Gide, Laserre, Lejeune, Gansseron, Herarcourt, Theriet, Jules Bois, Maurice Level, Albert Samain, Stephane Mallarmé, M. Maeterlinck, Jean Moréas y Villiers de L'Isle Adam y aun Joris Karl Huysmans—más bien en implantar la doctrina absoluta de la necesidad de una concordancia perfecta entre la forma auditiva, la forma visible y los valores intelectuales de la prosa, aunque bien es verdad que no contentos con valerse de la técnica de la pintura y la escultura con los últimos simbolistas se introdujo el uso, que es propio de la expresión musical, de palabras por sólo su sonido, porque no tenían significado, ni representa-

ban ninguna idea, y se extravió el concepto de valores intelectuales.

Importa fijar cómo fué ponderación de obra francesa, más bien que de literatura cosmopolita (como se ha aseverado), y hasta qué punto llegó el predominio de esta influencia sobre todas las demás influencias de literatura europea en estas dos revistas que ejemplifican las tendencias de la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIV. En la «Revista azul» se encuentran, además de las traducciones de 81 escritores franceses, traducciones de los italianos Leopardi, d'Annunzio, Ferrari, Billini y Stechetti, pero en todo no suman a más de cuatro artículos y tres poemas en los cinco tomos de la revista. Hay un pequeño trozo de un drama del noruego Ibsen y de tres escritores rusos, Tolstoi, Turgenev y Dostoiewski, hay diez y ocho cuentos. Todos estos escritores rusos eran los que ya se habían conformado a las nuevas tendencias en la renovación de la prosa y que seguían muy de cerca las mismas corrientes literarias más modernas de Francia.

Los alemanes, Heine, Klein, Lindenlaub, Nordau, Reibrach y Sudermann se representan por cinco artículos bien cortos y no relacionados con la literatura del país, y un cuento. Cuesta trabajo creer que estas traducciones del alemán, del ruso, del noruego no sean traducciones al español de traducciones francesas de la original, por la poca divulgación que habían tenido la cultura y la lengua de estos países en América en aquel entonces, y también por el hecho de que estas obras, siempre que se hallaron en las bibliotecas de los escritores modernistas eran ya traducciones en francés o en español. De la obra de escritores americanos hay una poesía de Poe y una de Williams Cullen Bryant y dos poesías de escritores ingleses, Lord Byron y Walter Scott, pero de prosa hay, únicamente, un artículo de Oscar Wilde. No cabe duda de que leían a Poe o en las traducciones de Baudelaire o en las de Mallarmé, y a Oscar Wil-

de o en la obra francesa de él o en las traducciones francesas de su obra.

En la «Revista moderna» encontramos a Swinburne, a Aubrey Beardley, a Ruskin, a Dante, a Gabriel Rossetti y a Nietzsche y a Wagner, además de los que se encontraban ya en la «Revista azul», y vemos cómo los modernistas españoles, que ya habían aprendido el nuevo estilo francés, llegaron a ser contribuidores de alguna importancia, tales como Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, Azorín, Unamuno, Pérez de Ayala y Valle-Inclán. Alcanza mayor desarrollo el pensamiento filosófico por la introducción de grandes filósofos y críticos alemanes que aquí se hallan al lado de Ernesto Renan y otros pensadores de Francia. Deja de tener la revista, como en el período anterior habían tenido todas, el invariable carácter de un apego a las normas del pensamiento francés; iníciase un tanteo de cosmopolitismo que, entroncando ya con la corriente española, publica e imita a la obra de españoles tan artista como Valle-Inclán, Unamuno, etc. No dejan de influir constantemente todas las corrientes literarias extranjeras, como se deja ver en esta revista, pero llega a asumir sobre todo la forma artística de la corriente francesa y americana, ofreciendo en sus más variados aspectos la naciente conciencia del hispanoamericanismo que supo crear toda una literatura propia, al margen de toda escuela.