

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

POPULISMO, FORMALISMO Y
MODERNISMO EN LA POESIA
DEL 900

ES CIERTAMENTE NOTORIO que los poetas de la generación de 1900 no han suscitado una gran atención de la crítica, ni mucho menos han originado estudios y ensayos exhaustivos como los que existen sobre los prosistas de esta misma generación.

Tal vez por esta causa se ha menospreciado un poco la calidad estética de estos poetas; por otra parte, y junto al olvido crítico, la razón fundamental de este abandono es la carencia de un enfoque general estrictamente literario, intrínseco sobre el problema.

El clima poético de la generación del 900 es complejo, mucho más complicado que el que ofrecen los novelistas y cuentistas. La prosa del 900 se desarrolla en torno a ciertas líneas y bajo una determinada perspectiva fácilmente aprehensible. El naturalismo francés y el realismo son las corrientes literarias que nutren y vivifican la prosa del 900. Todos estos autores, más que todo al comienzo, sustentaban las mismas ideas y convicciones acerca del arte y la misión del artista. La preocupación social, la pintura exacta de la realidad nacional, el descubrimiento del campo, las minas y los suburbios, el retorno a lo autóctono y el nativismo fueron motivos y leit motiv acatados por todos que circulan tanto en los recios y descuidados cuentos de Baldomero Lillo, como en las finas estilizaciones de Federico Gana y la sorprendente "Juana Lucero", de D'Halmar¹.

Ahora sobre el papel del artista, de su misión frente al mundo, podríamos decir que no hubo entre los prosistas "arte gratuito", excepto Prado, sino que todos fueron artistas "comprometidos" conscientes del exacto puesto que le había designado al escritor el Naturalismo y Realismo.

¹Ricardo A. Latcham en su excelente estudio: "Historia del criollismo", que figura en el volumen colectivo: "El Criollismo". Colección Sa-

ber, Editorial Universitaria, Santiago, 1956. Establece claramente la configuración y motivos que presentan los prosistas del 900.

En rigor posemos un panorama bastante claro, tanto como puede serlo el fenómeno literario, de la temática y estructura narrativa del 900. No es posible afirmar lo mismo de los poetas. Existe aquí tal fondo y trasfondo de influencias, de modelos y de fuentes, de marcados individualismos, que en primera instancia se hace difícil reunir en un solo grupo tan heterogéneos componentes.

Es el caso de Carlos Pezoa Véliz (1879) y Manuel Magallanes Moure (1878), que representarían dos modos de poetizar extremadamente alejados, diametralmente opuestos. Por otra parte, no sólo el realismo y naturalismo nutrieron a los poetas, sino también el modernismo, el simbolismo, el parnasianismo, el romanticismo, y una buena parte de la poesía dieciochesca española. De todo esto resulta una gran confusión expresiva, variados modos de poetizar (incluso en un mismo autor. Véase Diego Dublé Urrutia), maestros contradictorios (Lugones y Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y González Martínez. Darío, Samain y Baudelaire. Bécquer y Campoamor. Verlaine y ¡Zola! Léase "Fecundidad", de Carlos Pezoa Véliz). Resulta también una serie de tanteos, búsquedas fallidas, retrocesos, hallazgos definitivos, en suma el panorama aparece como deliberadamente complejo, trastocado y confuso, pero también rico en sugerencias e incitaciones.

El primer problema que es necesario resolver para el adecuado enfoque de esta generación, y ante el cual debe estrellarse fatalmente cualquier estudioso del problema literario, es la indudable heterogeneidad del grupo.

En rigor, este aspecto del problema se presenta en la mayoría de las generaciones literarias hispanoamericanas. El crítico José Antonio Portuondo, en un buen estudio sobre los períodos y las generaciones en la historiografía de la literatura americana, establece al respecto:

... "La vida literaria de la América española está determinada por el juego dialéctico de dos actitudes o tendencias contrapuestas y constantes que pueden ser caracterizadas como "populismo" y "formalismo". La primera insiste en los temas vernáculos y utiliza como instrumento preferente la lengua popular; la segunda se preocupa, ante todo, de alcanzar la perfección de sus modos expresivos de acuerdo con modelos extranjeros.

... "las dos han sido sostenidas por factores ajenos a la literatura pero estrechamente relacionados con ella: el populismo por los elementos más liberales o revolucionarios y el formalismo por las porciones más conservadoras"².

²Portuondo, José Antonio. "Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana". En:

Cuadernos Americanos, N^o 3, mayo-junio, 1948. México, pp. 231-252.

Estimamos que este supuesto teórico es imprescindible para un enfoque general de la problemática generacional del 900. Su aplicación es extraordinariamente fecunda y nos permite resolver gran parte de la cuestión.

Es innegable que entre los poetas del 900 existe una corriente Formalista representada por Ernesto A. Guzmán, Manuel Magallanes Moure, Francisco Contreras, Jorge González Bastías, Carlos Mondaca, Jerónimo Lagos Lisboa, y otra Populista, en la que estarían: Samuel A. Lillo, Diego Dublé Urrutia, Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva, entre otros.

Ambas tendencias son paralelas y representan el quehacer generacional de estos poetas. En "Pluma y Lápiz", en "Luz y Sombra", revistas representativas de la época, colaboran poetas de ambas corrientes, plenamente conscientes de las hondas diferencias que los separan, como puede verse, y a guisa de ejemplo, en la crítica que hace Carlos Pezoa Véliz al libro "Matices" de Magallanes Moure en "la Lira Chilena" del 2 de octubre de 1904.

Sin embargo la separación no es tan simple y clara. Carlos Pezoa Véliz cultiva en la primera época de su poesía procedimientos y temas modernistas de indudable raigambre formalista, y Diego Dublé Urrutia, después de escribir sobre motivos vernáculos como las tradiciones populares y el trabajo en las minas de carbón, se evade de lo nativo y populista hacia el preciosismo de "Fontana Cándida" y a un catolicismo contemplativo de alto esteticismo.

A pesar de estas contradicciones y bruscos cambios la distinción de estos dos modos de concebir la poesía y la realidad del mundo: populismo y formalismo, es un hecho concreto y sintomático dentro de la generación del 900.

Es indudable que dentro de la complejidad del fenómeno lírico finesecular es imposible encontrar un desarrollo claro y firme en los procesos de creación de los distintos poetas, pero hay ciertos motivos que se repiten, algunas insistencias que permiten al estudioso del fenómeno literario distinguir dos maneras diferentes de enfrentarse a la poesía.

La corriente populista aparece a la distancia como la de más valor estético, la que aportó los mejores elementos al proceso poético nacional.

En general la modalidad populista trató de acompasar el verso a la prosa, se trató de pintar fidedignamente la realidad chilena, se esbozaron protestas por ciertas injusticias sociales, se trasladó fielmente el paisaje al poema, se quiso describir la vida y los pesares del hombre criollo verazmente, en forma seria, sin concesiones demagógicas ni estéticas. Este restringido ideal artístico trajo una serie de limitaciones especialmente estilísticas, y es difícil encontrar entre estos poetas algún buen valor, todos son de segundo orden estético, secundarios representantes del parnaso americano.

Sin duda el más representativo de los poetas populistas fue Carlos Pezoa Véliz, quien a pesar de sus limitaciones formales y su acentuada debilidad expresiva reflejada en lo restringido de su léxico y en la construcción ingenua y dieciochesca de ciertos poemas, aparece como el cantor de un tema antes despreciado, hoy día olvidado: el Alma Popular Chilena.

Después de una época inicial de marcado carácter modernista en que ensaya procedimientos técnicos tales como la correlación poética (Léase "Postal") y algunos de sus subtipos como la diseminativa recolectiva (léase "edad" o la ruptura de un sistema expresivo (léase "soneto a una Rubia", emparentado en forma cercana con el poema "Juana" de Manuel Gutiérrez Nájera), Carlos Pezoa Véliz se transforma en el poeta de la vida cotidiana y anónima componiendo verdaderos retablos de la vida popular chilena. Y así desfilan por su poesía o "antipoesía": huasos, viejas, pícaros, mozas de gran estampa, vagabundos, chuscos, guardianes, rotos, gringos, y más todavía, lo concreto, lo diario apuntado como en una crónica periodística: "el vecino Pérez y el vecino Pinto", "los pelambres de la English Company", "la señora de la pensión y el muchacho que vende humas", en fin la vida popular chilena al desnudo pintada en grandes trazos y en pequeños cuadros agudos, a la manera de la novela picaresca, con mínimos procedimientos lingüísticos como la reiteración, la bimetración y el uso del habla popular. Fiel trasunto de todo lo expuesto podemos encontrar en el poema "Nada", una de las composiciones más conocidas de Carlos Pezoa Véliz.

Era un pobre diablo que siempre venía
cerca de un gran pueblo donde yo vivía;
joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido,
siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido!
Un día de invierno lo encontraron muerto
dentro de un arroyo próximo a mi huerto,
varios cazadores que con sus lebreles
cantando marchaban... Entre sus papeles
no encontraron nada... Los jueces de turno
hicieron preguntas al guardián nocturno:
éste no sabía nada del extinto;
ni el vecino Pérez ni el vecino Pinto.
Una chica dijo que sería un loco
o algún vagabundo que comía poco,
y un chusco que oía las conversaciones
se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones!

Una paletada le echó el panteonero;
 luego lió un cigarro, se caló el sombrero
 y emprendió la vuelta... Tras la paletada,
 nadie dijo nada, nadie dijo nada...

El análisis de *ciertos aspectos* de este poema nos puede proporcionar una serie de motivos fundamentales de la poesía de Carlos Pezoa Véliz y tal vez una visión sintetizada de la actitud y del estilo de la corriente populista, ya que estos motivos y usos verbales que aparecen en esta composición son comunes, con varias reservas, a todos estos poetas.

Comienza la composición con una forma verbal sugerente: era... De inmediato establecimos una correlación mental. ¿No comienzan así los cuentos? "Erase una vez que había un hombrecito".

Dice Wolfgang Kayser que el comienzo de un poema es siempre importantísimo, que el crítico debe colocar especial atención en el inicio de la composición. Parece que el eminente investigador está en lo cierto.

Si leemos un poema de Magallanes Moure, que como hemos dicho es un poeta antípoda de Pezoa Véliz, podremos percibir perfectamente la importancia de este rasgo estilístico.

¿Recuerdas? Una linda mañana de verano
 La playa sola. Un vuelo de alas grandes y lerdas.
 Sol y viento. Florida la mar azul ¿Recuerdas?
 Mi mano suavemente oprimía tu mano.

.....

(¿Recuerdas?)

También este poema se introduce con un verbo, ¿recuerdas?, pero qué diferencia con el poema de Pezoa Véliz. ¿Recuerdas? suave insinuación, evocación, sugerencia. Primer acorde de la serenata amorosa, una invitación dulce y romántica a la amada y preparación del ánimo del lector. Vas a saber, dice el poeta, de un bello y triste recuerdo de amor.

Carlos Pezoa Véliz comienza por el contrario con un verbo esencialmente narrativo y da la impresión que no va a componer un poema, sino un cuento:

Era un pobre diablo que siempre venía

Reparemos en el sintagma "pobre diablo", vocablo de uso común, cotidiano, a priori ciertamente antipoético. Lejos se está de la dicción modernista y

de su lengua artificiosa y culta. Tenemos entonces, que junto al uso de elementos narrativos existe un manejo del léxico cotidiano, una introducción al ámbito poético de palabras antipoéticas (consideradas así desde un ángulo romántico o modernista).

Este es un rasgo común de los poetas populistas. Leemos en Víctor Domingo Silva:

Aquel mozo enfermo y *flaco*
 tocaba el violín al sol
 por un sorbo de alcohol
 o un *puñado de tabaco*

 Y *buen dar* cuando tocaba
 algún rondel español.

(*Balada del violín*)

.....
 Y pasa un *roto* las mira

 Ha rato que sobre el tablado
patea la misma pareja
 Las mismas piruetas del mismo soldado
 con la misma *vieja*.

(*Pájaros Nocturnos*)

En Diego Dublé Urrutia:

¡Junio! Mes de las aguas, mes de las brisas,
 mes en que *hacen los pavos su testamento*

.....
 Qué ladrido de perros y *hablar de gringos!*

.....
 Van cantando el *breviario con voces charras*

.....
 Pero el Santo no sale: "*¿Qué le ha pasao?*"

(*La procesión de San Pedro y la bendición del Mar*)

Es éste un rasgo estilístico de vital importancia dentro de la corriente populista, porque incide en la creación misma de estos poetas y permite penetrar más ceñidamente en la nueva realidad literaria: el nativismo, los aspectos vernáculos, el hombre criollo y el campo, descubierta por estos escritores. Creyeron ellos encontrar en los procedimientos idiomáticos habituales y en la lengua popular, un adecuado y fiel resorte expresivo para retratar

fielmente al pueblo chileno, imbuidos como estaban de un deseo de verismo y concepción literaria y vinculados estrechamente a la técnica del relato naturalista.

Otro procedimiento que nos llama la atención en "Nada" es la profunda tensión dramática de lo poetizado que obliga a un lenguaje directo en la forma, desnudo de artificios (sólo podemos anotar como tales la aliteración, la reiteración y la antítesis) y de una extraordinaria economía expresiva.

Notemos a propósito de esto último cómo el poeta describe al protagonista:

Joven, rubio y flaco, sucio y mal vestido.

Se trata de un verso trimembre, un monema y dos sintagmas. Existe una preponderancia de la vocal o. Vocal oscura y triste, dice Dámaso Alonso, y un polisíndeton acentuado. El polisíndeton comunica morosidad al verso, acentúa la lentitud de los trimembres, incide en la tristeza y la suciedad del vagabundo.

En los versos siguientes continúa la aliteración del fonema o:

Siempre cabizbajo... Tal vez un perdidol
Un día de invierno lo encontraron muerto
dentro de un arroyo próximo a mi huerto...

En verdad el clima es funerario, con una alusión constante a la parte triste de la vida. Pero de pronto viene la antítesis imperceptible:

Varios cazadores que con sus lebreles cantando marchaban

Aparece la blanca y alada vocal a; vocal blanca y femenina, como establece Eleazar Huerta en la "Poética del Mio Cid", contrastando con el clima oscuro de los significantes anteriores.

La alegría matinal y madrugadora de los cazadores frente al pobre vagabundo sucio, muerto en el arroyo.

Un mínimo recurso estilístico, la aliteración y la antítesis, nos ha situado en el exacto centro del poema y el drama: la indiferencia de la sociedad frente al destino y muerte de un hombre humilde.

De estos procedimientos estilísticos hay uno en común para todos estos poetas: la tensión dramática que existe en sus relatos (recordemos que la mayoría se aproxima también a una clara técnica narrativa), que es algo así como el correlato en poesía de la fuerza trágica y profunda de los cuentos de Baldomero Lillo.

Existe además en "Nada" una preocupación social bien definida, pero que no es demagógica ni doctrinaria, sino honda y limpia, de buena ley. Parecida cosa ocurre en los otros poetas populistas. Hay en ellos una preocupación por el hombre desvalido, abandonado, por el hombre humilde que no interesa a nadie, sino tan sólo a la sensibilidad fraterna y dolorida de estos poetas.

Cabría preguntarse ahora, después de esta sintética visión de la corriente populista, si representa este nuevo mester poético la vuelta a lo americano, a un realismo reflexivo que caracteriza la segunda fase del modernismo. Si es ésta la peculiar forma que adoptó la corriente modernista llamada mundonovismo y que alcanzó su cúspide en el realismo de Lugones y el americanismo de Rodó.

A pesar de que ciertos críticos nacionales participan de esta idea (Stelingis llama a Carlos Pezoa Véliz, poeta modernista innovador), creemos en rigor que es falsa.

El modernismo, tanto en su primigenio preciosismo como en su ulterior mundonovismo, fue esencialmente un trabajo sobre la forma, con un desarrollo abundante de recursos expresivos, de gran riqueza verbal, con un cultivo amoroso de la metáfora, el símbolo, el mito y la imagen. Nunca faltó en el mundonovismo las alusiones mitológicas, cierta grandilocuencia estilística, una palpable preocupación por el virtuosismo técnico, elementos todos ausentes del estro lírico de los poetas estudiados.

En síntesis y por el contrario, estos poetas populistas se caracterizan: a) por el uso de un léxico cotidiano; b) por la tensión dramática de lo poetizado; c) por la preocupación social; d) por la valoración de la lengua popular, y e) por un acercamiento a la técnica naturalista de la narración.

Por todo esto sostenemos que el calificativo más exacto de estos poetas es el de populistas, en el sentido de ser los intérpretes del hombre chileno, en primer término (y esto los separa del criollismo) y del paisaje en segunda instancia, poetas que llevan a las letras el recomendable tema de cantar el alma nacional chilena.

La crítica ha confundido un poco este panorama que hemos expuesto y ha creído ver en el 900 un solo modo de poetizar, una sola temática y estilo y ha designado a los líricos de esta generación, como un grupo compacto, bajo el título de criollistas. Las posibles excepciones como Magallanes Moure y Contreras se han mirado como dos escritores a contrapelo de su tiempo, como solitarios navegantes contra la corriente.

Por otra parte, algunos críticos como el documentado y concienzudo Raúl

Silva Castro niegan la personalidad compacta del 900 y aún la existencia de la generación³, porque perciben las radicales diferencias que hemos establecido. Creemos este criterio más sano y productivo que la antojadiza reducción al criollismo que se hace de esta generación.

Porque la corriente formalista fue mucho más profunda y potencialmente más rica que el populismo.

Allí en el formalismo se reúnen y mezclan todas las corrientes contemporáneas que nutrían a la poesía. Es indudable que el trasfondo es modernista, que el maestro lejano pero vivo es Rubén Darío. Junto a ello está lo mejor de la poesía parnasiana y simbolista bebida directamente del francés y en traducciones. Es fácil percibir influencias concretas: Baudelaire en el poema "La ciudad de la lujuria", de Carlos Mondaca; Mallarmé en "Evocación", del mismo poeta; Verlaine en "Toison", de Francisco Contreras, y Albert Samain en Magallanes Moure. Es decir, por primera vez la poesía chilena se despoja del academicismo y el romanticismo estrecho de Núñez de Arce y Campoamor, se abre a amplias perspectivas, recoge lo más alto y puro de la lírica de su tiempo. Creemos que éste es uno de los aspectos capitales de la generación del 900.

Nunca antes se había planteado, por otra parte, en nuestro hacer poético una serie de problemas técnicos y estilísticos referentes a conseguir la depuración y mayor potencia de los medios expresivos. Se ensaya así un sinnúmero de metros y formas estróficas o se recurre a complicadas estructuras como la plurimembración paralelística (Magallanes Moure) y a ciertos temas raros y mórbidos.

Es decir, que la lírica chilena se coloca de golpe en inquietudes, ensayos y proyectos (no en riqueza creadora) a la par de la lírica europea.

Esto, a nuestro entender, permitió la formación de un ambiente propicio al mester poético, fijó una especie de espíritu nutricio que permitió el desarrollo de la gran poesía posterior. Y es en este sentido que consideramos a la generación del 900 como una generación precursora.

Cabría enfrentarse a un nuevo problema estético que ofrece esta generación finisecular, el papel y la influencia que jugó en ella el modernismo.

Porque es indudable que gran parte de la renovación formal provino del modernismo, aunque muy luego estos poetas encontraron una manera per-

³Silva Castro, Raúl. "Las generaciones de la Literatura Chilena". En: *Inter American Review of Bibliography*. June, 1958. Washington, D. C. number 2, pp. 125-134.

sonal de expresión y Rubén Darío y toda la pléyade modernista aparecen sólo como un trasfondo en sus poemas.

Manuel Magallanes Moure, por ejemplo, presenta en sus primeras composiciones un marcado afán modernista que se refleja tanto en el uso de ciertos procedimientos verbales, como en la exaltación de temas propios de esta escuela, la sensualidad, la luz del sol, el azul, la evasión de la realidad o su idealización, pero todo esto no alcanza un desarrollo pleno en su lírica y avanzando el tiempo se atenúa, se debilita y termina por transformarse en un elemento accesorio muy difícil de rastrear.

Es pues otra característica importante de la corriente formalista del 900 la débil fuerza que tuvo en ella el modernismo. No se puede discutir que hubo un modernismo especialmente inicial, pero siempre atenuado, restringido, constreñido por la voz propia y la personal expresión que buscaron estos poetas.

Queda demostrado esta aserción de un modernismo atenuado si analizamos cualquier poema de estos líricos. Leemos "Apaisement" de Magallanes:

Violeta era el color de la montaña.
Ahora azul, azul está.
Era una soledad el cielo. Ahora
por él la luna de oro va.

En verdad, que en esta estrofa así aislada del contexto del poema aparecen abundantes elementos modernistas. Reparemos en el sintagma "luna de oro", típica imagen modernista. Recordemos cómo amaba el oro Rubén Darío y todo aquello que se lo recordara: "la alegría noble del vino de oro" (Garconniere), "En el jardín del rey de la isla de oro" (El país del sol), "y acaricia sus rizos de oro" (ídem), "El alba aún no aparece con su gloria de oro" (Epitalamio Bárbaro), "Trayendo del azul rimas de oro" (Al maestro Gonzalo De Berceo), "La cabellera luminosa al sol era un tesoro" (palomas blancas y garzas morenas), (citado de Rubén Darío. Poesía. Fondo de Cultura Económica. 1952). Aún más, se encuentran imágenes en que se establece la misma relación entre el astro nocturno y el oro que aparece en Magallanes Moure:

Y era un celeste mar de ensueño
y la luna empezaba en su rueca de oro
a hilar los mil hilos de su manto sedefino.

(Marina)

La imagen rubendariana es más complicada que la de Magallanes Moure. La luna es una rueca dorada que teje su propio manto de fina seda, pero el efecto estético que se consigue en ambas composiciones es semejante al construir un paisaje de gran riqueza plástica y fuertes contrastes de color. "Celeste mar" y "rueca de oro" en Rubén Darío. "Luna de oro", montaña violeta y azul en Magallanes Moure. El procedimiento estilístico que emplea Magallanes, es por decirlo así, un "clisé" expresivo de los modernistas. El contraste de colores opuestos, especialmente el oro y azul, el rojo y el blanco, se repite en todos los poetas de esta escuela.

Pero ocurre que esta estrofa que así aislada presenta abundantes elementos peculiares del paisaje modernista, al colocarla en el lugar que le corresponde dentro del poema se presenta como accesoria y embargada de un clima diferente que circula en toda la composición:

Tus ojos y mis ojos se contemplan
 en la quietud crepuscular.
 Nos bebemos el alma lentamente
 y se nos duerme el desear.

Como dos niños que jamás supieron
 de los ardores del amor,
 en la paz de la tarde nos miramos
 con novedad del corazón.

Violeta era el color de la montaña.
 Ahora azul, azul está.
 Era una soledad el cielo. Ahora
 por él la luna de oro va.

Me sabes tuyo, te recuerdo mía.
 Somos el hombre y la mujer.
 Conscientes de ser nuestros, nos miramos
 en el sereno atardecer.

Son del color del agua tus pupilas:
 del color del agua del mar.
 Desnuda en ella se sumerge mi alma
 con sed de amor y eternidad.

El poema desarrolla bellamente un momento amoroso idealizado. Quiere el poeta comunicarnos aquel instante inefable en que se sumergió en las pupilas de la amada con "sed de amor y eternidad" cuando la apetencia carnal

dejó paso al puro afán del alma (notemos que el poeta no sólo va a buscar en la mujer aquello que calmará su sed amorosa, sino que atribuyéndole cualidades impropias de los humanos cree que ella podrá calmar su sed de lo eterno. Es ésta una constante dualidad de la poesía de Magallanes Moure: la mujer como fuente de placer sensual y como un reflejo bello de lo eterno y lo ideal). La alusión al paisaje es momentánea y accidental y aparece como una concreción de los sentimientos de paz y de belleza que invaden a los amantes, y es indudable que Magallanes Moure recordó o se le impuso aquí el suave paisaje modernista, porque fundamentalmente éste armonizaba con su estado de ánimo.

Pero los otros procedimientos estilísticos que allí aparecen son ya propios del elegíaco y amoroso estro del poeta.

Recorre Magallanes en este poema a una técnica frecuente de él. La alternancia de dos series antitéticas: Prosaísmo-Lirismo. Reparemos que en algunas estrofas el lenguaje es altamente discursivo: "como dos niños que jamás supieron de los ardores del amor", pero de pronto viene la descarga poética:

Violeta era el color de la montaña.
Ahora azul, azul está.

.....
Son del color del agua tus pupilas:
del color del agua del mar.

La intensificación de la actividad está aquí conseguida mediante el uso de ciertos elementos mínimos como la reiteración:

Ahora azul, azul está

Son del color del agua tus pupilas
del color del agua del mar.

Este alterarse constante de las dos series se repite como una estructura general de la poesía de Magallanes y permite penetrar profundamente en su proceso creador. De la serie prosaísmo nace el antirretoricismo, el lenguaje desnudo del poeta que ha llamado la atención de los críticos y que ha sido calificado como simplicidad y sencillez extremada. Ahora la profundidad lírica y la alta afectividad que caracterizan los poemas de Magallanes proviene del curioso juego entre esta serie, con su lenguaje directo, y la serie antitética (lirismo) expresada en un lenguaje rotundamente metafórico. Es indudable que este juego opuesto lo separa de la lengua *constantemente artificiosa* de los modernistas.

Por otra parte, todo se desarrolla en "la quietud crepuscular", hora que es particularmente amada por Magallanes Moure, en contraposición a los modernistas que gustan de la luz matinal y dorada del sol. En seguida resalta poderosamente aquella imagen de: "Nos bebemos el alma lentamente y se nos duerme el desear" que podría pensarse de carácter hiperbólico y aun como un rastro del habla popular: *me la bebía con la mirada* (repárese que estamos ante la figura retórica llamada catacrexis). Pero la razón íntima, o la motivación exacta de esta imagen reside en la última estrofa: las pupilas de la amada son del color de agua, aún más *son* como el agua, ya que en ellas se "sumerge" el alma del poeta porque tiene "sed" de amor y eternidad. Extrañas asociaciones se han producido en el poema, procedimientos sutiles que ya escapan del arte burilado de los modernistas (para la mejor comprensión del poema será menester recordar que Magallanes efectúa constantemente una comunión ideal entre el amor y el agua).

Este modernismo atenuado, soterrado, del cual hablábamos, es posible percibirlo asimismo en los poemas de Jorge González Bastías:

Mi cantar tendrá dulzura
y amargor: vino y absintio,
y escanciará su ternura
como un cristal corintio.

Poesía. Flor de acanto
con alburas de azucena,
tu cantar no tendrá llanto
ni de luna, ni pena.

(*Elegías sencillas*)

Anotamos algunos significantes muy comunes dentro del léxico modernista: vino, absintio, cristal y corintio, flor de acanto. En rigor, son ellos los que llaman primero la atención del lector, contribuyen a formar una impresión de cosmopolitismo, de lujo y refinamiento, impresión que los modernistas buscan en forma constante y anteponiéndola a otros efectos expresivos posibles de lograr en el poema. No puede tampoco dejar de notarse la impasibilidad emocional que propugna el poeta de origen evidentemente parnasiano, pero éstos son los únicos motivos modernistas posibles de rastrear en este poema, faltando los de primer orden como el afán galante, la evasión, las alusiones mitológicas, y procedimientos estilísticos fundamentales como el símbolo, la metáfora sobrecargada y elegante, el uso de un lenguaje artificioso y aristocrático, etc. Todavía más, dentro del poema elegido: "Elegías

sencillas", son éstas las únicas estrofas en que encontramos formas propias del modernismo.

Este modernismo constreñido lo podemos notar asimismo en el siguiente poema de Carlos Mondaca:

Yo no sé dónde fue a morir mi acento:
tembló un instante y se perdió en el viento...
Y pasó por tu espíritu lo mismo
que una estrella sin luz sobre el abismo.

Yo no sé dónde fue a expirar mi acento:
flotó como un perfume sobre el viento,
llegó como una música a mi oído...
¡Pero mi corazón siguió dormido...

¿Para qué hablar?... Sigamos el camino,
¡mudos hasta morir!... ¡Es el destino!...

Ayer te vi llorar... Por tu mejilla bruna,
las lágrimas caían en gotas, una a una...
El cielo estaba claro, la tarde era tranquila
y era como si fuera de noche en tu pupila.

¡Y yo no sabré nunca la causa de tu pena!
Tal vez era tu espíritu como un ánfora plena,
tal vez te dio la muerte su beso largo y frío,
o te envolvió en sus alas viscosas el hastío.

Tu frente está sellada, cerrada como un huerto.
Mi grito es el estéril clamor en el desierto.
Las almas están lejos perdidas y calladas.
Estamos solos... ¡Solos!... ¡Jamás sabremos nada!...

(Soledad)

Las alusiones modernistas que aquí aparecen pueden concretarse al uso de cierta débil dicción de este tipo: "mejilla bruna", "ánfora plena" y nada más.

El aporte del modernismo a la lírica de Francisco Contreras es mayor. Prueba de ello es su poema "el Turco" (de su obra "Toison" de 1906). Pero esta imitación de Rubén Darío se va haciendo, a medida que avanzamos en su obra, muy escasa, para reducirse en "Luna de la Patria y otros poemas" (1913), a usos de dicción.

Podemos sostener por consiguiente, que los poetas formalistas del 900 no

permanecieron ajenos al modernismo, pero que la influencia y el aporte de este movimiento en la construcción de su poesía es ciertamente limitado, atenuado, y que el modernismo se ve reflejado no en el espíritu de su poesía (es ésta una afirmación general) sino en el léxico.

Hemos sostenido a través de nuestro trabajo que la corriente formalista poética fue mucho más lograda y de mejor valor estético que la populista. Hay en ella excelentes poetas como es el caso Magallanes Moure, voces personalísimas como la de Carlos Mondaca, maestría técnica en el caso de Francisco Contreras. Fundamentalmente forman ellos un grupo que construye una poesía menor necesaria para la aparición de toda gran poesía, preparan el ambiente, conservan latentes la tradición lírica, traen al ámbito poético todas las inquietudes del arte contemporáneo, en fin, permiten una visión integral del proceso poético chileno. Así cuando irrumpen los grandes poetas como Pablo Neruda y Vicente Huidobro hay ya un precedente a su poesía alejada totalmente del criollismo, de lo vernáculo y centrada en problemas como la angustia existencial, la muerte, el desamparo vital y la destrucción de los moldes expresivos tradicionales que aparece alrededor del año 1920.

Estos poetas formalistas conocen ya a Mallarmé, Laforgue, Corbiere, Baudelaire, los leen, los imitan, perciben que el regionalismo y el nativismo ya no sirven en poesía, que la protesta social tampoco cuadra en ella y se dedican a cantar temas olvidados como la muerte y el amor, temas nuevos como el hastío y la angustia. No van muy lejos pero están cerca de la lírica europea de preguerra, han abandonado la servil imitación del modernismo (cosa notable) y no son criollistas. En ellos se inicia la gran lírica nacional que pasando por Joaquín Cifuentes Sepúlveda, Alberto Rojas Jiménez (y otros excelentes poetas de esta promoción injustamente olvidada) desemboca en la capacidad y altura lírica indiscutida de la trilogía poética chilena: Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Bibliografía sobre el tema

- Alonso, Dámaso.— Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1952.
- Alone.— Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX. Editorial Nascimento, Santiago, 1931.
- Amunátegui Solar, Domingo.— "Tendencias modernas de la poesía chilena". En: Revista Chilena de Historia y Geografía, t. LXXIX, Nº 87, p. 96.
- Austro.— La Renovación Literaria de 1900. En: Atenea, año XVI, Nº 170, t. LVII. Agosto, 1939. Santiago, pp. 269-311.
- Azofeifa, Isaac.— Estampas de la poe-

- sía chilena. Imprenta Lehmann, San José de Costa Rica, 1939.
- Barroso, Gustavo.— Literatura de Chile. Revista da Academia Brasileira da Letras, N^o 49, enero, 1926.
- Blanco Fombona, Rufino.— El Modernismo y los poetas modernistas. Editorial Mundo Latino, Madrid, 1929.
- Castro, Víctor.— Poesía Nueva de Chile. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1953.
- Contreras, Francisco.— Les écrivains contemporains de L'Amérique espagnole. La Renaissance du Libre, Paris, 1920.
- Cruchaga Santa María, Angel.— "Algunos poetas chilenos de hoy". En: Nuestra América, N.os 16-17, enero y febrero, Buenos Aires, 1920.
- Donoso, Armando.— "La poesía chilena moderna". En: Nuestros poetas. Antología Chilena Moderna. Editorial Nascimento, Santiago, 1924, pp. V-XXX. Véase especialmente: *Nacionalismo Literario*, pp. XVIII-XXII.
- Donoso, Armando.— "La evolución de nuestra poesía lírica". En: Pequeña Antología de poetas chilenos contemporáneos. Imprenta Universitaria. Ediciones de "Los Diez". Santiago, 1917, pp. 7-29.
- Figuroa, Pedro Pablo.— "La intelectualidad en Chile". En: Antología Chilena. Prosistas y poetas contemporáneos. Imprenta y Encuadernación la Ilustración. Santiago, 1908, pp. 13-36.
- García Games, Julia.— "El modernismo de Chile: Antonio Bórquez Solar". En: Revista Hispano Moderna. Año X, N.os 1-2, enero-abril, 1944.
- Gatica Martínez, Tomás.— "La evolución de la poesía lírica en Chile". En: Revista Chilena, N^o LXXX, octubre de 1926, Santiago.
- Gatica Martínez, Tomás.— "Poesía Lírica de Chile". En: Ensayo sobre Literatura Hispanoamericana, Las poesías líricas de Argentina, Chile y Perú. Editorial Andes, Santiago, 1930. Véase especialmente: *Ciclo Moderno*, pp. 31-84.
- Henríquez Ureña, Max.— Breve Historia del Modernismo. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1954. Véase pp. 349-360.
- Iglesias, Augusto.— Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile. Editorial Nascimento, Santiago, 1950.
- Kayser, Wolfgang.— Interpretación y análisis de la obra literaria. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1954.
- Latorre, Mariano.— "El sentido de la naturaleza en la poesía chilena". En: Atenea, año VII, N^o 69, pp. 603-620, y N^o 70, pp. 36-49, Santiago, 1930.
- Latorre, Mariano.— Notas literarias al margen de los libros americanos. El mundonovismo literario y Francisco Contreras. En: La Información N^o 103, 1926, p. 245.
- Melfi, Domingo.— "La generación literaria de 1900". En: Indecisión y desengaño de la juventud. Editorial Nascimento, Santiago, 1935.
- Melfi, Domingo.— "El campo en la generación literaria de 1900". En: Estudios de Literatura Chilena. I Serie. Editorial Nascimento, Santiago, 1938.
- Molina Núñez, Julio; Araya, Juan Agustín.— Selva Lírica. Estudios sobre poetas chilenos. Soc. Imp. y

- Lit. Universo, Santiago, 1917, pp. V-XVI.
- Pinilla, Norberto.— Cinco poetas. Editorial Manuel Barros Borgoño. Santiago, 1937.
- Polanco Casanova, Rodolfo.— Ojeada crítica sobre la poesía en Chile. Imp. y Enc. Barcelona, Santiago, 1913.
- Seura, Carlos.— Orientación social de la Literatura Chilena. En: Atenea Nº 171, Santiago, septiembre de 1939.
- Silva Castro, Raúl.— Retratos Literarios. Editorial Ercilla. Santiago, 1932.
- Solar, Hernán del.— “Una ojeada en torno de los poetas”. En: Índice de la Poesía Chilena Contemporánea. Col. Biblioteca América. Editorial Ercilla, Santiago, 1937, pp. IX-XXV.
- Solar Correa, Eduardo.— Poetas de Hispanoamérica. Imprenta Cervantes, 1926, Santiago.
- Tori Diéguez, Lola.— “Algunos líricos chilenos criollistas”. Atenea Nº 161. Noviembre de 1938, Concepción.
- Torres Rioseco, Arturo.— Poetas líricos de Chile. En: Nosotros, N.os 225-226. Febrero-marzo de 1928, Buenos Aires.