

EL INICIO DE LA RENOVACIÓN POÉTICA EN LOS PAÍSES AMERICANOS.

LAS REACCIONES FRENTE AL MODERNISMO

EVA VALCÁRCEL
(Universidade da Coruña)

1.—LA CORRECCIÓN ESTILÍSTICA Y CONTEXTUAL

La decadencia de la estética modernista, aunque se produce en fechas distintas, según los países, se encuadra entre 1908 y 1920. Un conjunto de poetas, a lo largo del continente, ponen en práctica la corrección del exotismo y del desbordamiento connotativo y metafórico de la estética rubeniana.¹ Con anterioridad, el bonaerense Macedonio Fernández ya había alterado las leyes que regulaban la estructura del poema tradicional, en sus composiciones de los primeros años del siglo. Pero la fecha clave para el despegue de los códigos estéticos modernistas es 1909, por la difusión de las teorías de vanguardia y por la iniciación de los autores que ensayan nuevos signos poéticos.² En este proceso influyen varios factores literarios que a continuación resumimos. Los poetas franceses Mallarmé, Rimbaud y Laforgue imponen nuevos postulados poéticos. En 1909, Rubén Darío publica su ensayo sobre "Marinetti y el futurismo". En la misma fecha, el uruguayo Armando Vasseur analiza las teorías futuristas y difunde la obra de Walt Whitman. Al mismo tiempo, Julio Herrera y Reissig renueva los procedimientos poéticos del modernismo. Y en la banda argentina, Leopoldo Lugones introduce, en su *Lunario sentimental* (1909), técnicas expresionistas y preesperiénticas. Mientras tanto, "Almafuerte" y Evaristo Carriego recrean un universo popular, antecedentes del compromiso social del grupo de Boedo.³

En 1911, el mexicano Enrique González Martínez propugna la fórmula drástica contra el modernismo: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje." Y un poco más tarde, López Velarde simplifica la expresión lingüística, corrige los códigos elaborados, con el engarce en el discurso de lexías diastráticas. En los años 1914 y 1915, se abre una nueva frontera estética, con el manifiesto *Non serviam*, de Vicente Huidobro, y *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes. El libro poético de Güiraldes introduce un decisivo cambio tanto en lo que se refiere la elaboración de imágenes como a la utilización del verso libre. Los poetas que siguen esta tendencia prescinden de los símbolos rubenianos; limitan el protagonis-

(1) Cfr. Saul YURKIEVICH, "Sobre la vanguardia literaria", en *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik Ed., 1984, pp. 7-28.

(2) Cfr. Haroldo de CAMPOS, "Superación de los lenguajes exclusivos", en César FERNÁNDEZ MORENO, coord., *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 279-300.

(3) Cfr. K. David JACKSON, ed., *Transformations of Literary Language in Latin American Literature*, Austin, Abaporu Press, 1987.

mo de deidades o héroes mitológicos y desmitifican los clichés líricos atribuidos a los astros, animales airosos y objetos deslumbrantes. En este proceso de corrección, surgen varias prácticas poéticas que se fundamentan en diferentes estéticas, por ejemplo, la revitalización de lo popular, la tendencia expresionista y preesperpéntica y la poesía testimonial, basada en la introducción de ejes semánticos de la realidad contemporánea. Son formulaciones que intentan eliminar los sintagmas agotados y abrir así nuevos cauces expresivos, aunque en algunos autores resulten antilíricos. En algunos textos, se reestructura el discurso poético y la estrategia creativa de nuevas imágenes.⁴

2.—MACEDONIO FERNÁNDEZ. LA ANTICIPACIÓN ESTÉTICA

Macedonio Fernández⁵ ensaya desde comienzos de siglo la ruptura con los postulados expresivos, estructurales y discursivos del poema tradicional. Sus primeras composiciones, escritas a comienzos de siglo, en plena efervescencia modernista, significan una interpretación original de la tendencia esteticista y representan la sustancialidad conceptual, la exploración comprensiva del universo. Para Jorge Luis Borges,⁶ “es un hombre mágico cuya sola existencia era más importante que nuestras venturas o desventuras personales.”

La posición antipoética de Macedonio Fernández se revela ya en la composición “Suave encantamiento”, fechada en 1904.⁷ Podemos constatar en su texto los contrastes semánticos y sintácticos, en la encadenada estructura hipotáctica y las disonancias rítmicas:

“Profundos y plenos
 cual dos graciosas, breves inmensidades
 moran tus ojos en tu rostro
 como dueños;
 y cuando en su fondo
 veo jugar y ascender
 la llama de un alma radiosa
 parece que la mañana se incorpora
 luminosa, allá entre mar y cielo
 sobre la línea que soñando se merece
 entre los dos azules imperios,
 la línea en que nuestro corazón se detiene
 para que sus esperanzas la acaricien
 y la bese nuestra mirada;
 cuando nuestro “ser” contempla
 enjugando sus lágrimas
 y, silenciosamente,
 se abre a todas las brisas de la Vida;
 cuando miramos
 las cenizas de los días que fueron

(4) Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986.

(5) Macedonio Fernández (1876-1952) crea en Buenos Aires una obra literaria singular. Mientras ejerce el periodismo, expresa sus ideas literarias en *Cuadernos de todo y nada* y *Papeles de reciénvenido*. Publica novelas polémicas como *Museo de la novela de la Eterna* (1967) y *Adriana Buenos Aires (última novela mala)* (1974). Sus *Poemas*, dispersos, compilados en 1953, representan la separación de los códigos modernistas.

(6) Prólogo a la *Antología de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Eds. Culturales Argentinas, 1961.

(7) Cfr. Macedonio FERNÁNDEZ, *Poemas*, prólogo de Natalicio González, México, Guaranía, 1953.

flotando en el Pasado
como en el fondo del camino
el polvo de nuestras peregrinaciones.
Ojos que se abren como las mañanas
y que cerrándose dejan caer la tarde.”

Este discurso poético se estructura sobre el eje semántico de la belleza femenina, en torno a furtivos representados por estos lexemas substanciadores: “ojos”-“rostro”-“corazón”-“vida”- “alma”. Los calificadores son directos, definidores, sin el juego connotativo de los modernistas. La primera secuencia introduce el dominio de los ojos de la mujer, que serán el elemento central de todo el discurso poético:

tus ojos: “profundos”
“plenos”
“dos graciosas, breves inmensidades”
tus ojos: “moran en tu rostro como dueños”

Los ojos actúan como espejos reflectores del paisaje, de los cambios lumínicos, de los “imperios” azules del mar y cielo. A través de los ojos, la mirada lírica descubre el alma de la amada y mediante una imagen visionaria se iguala a la naturaleza circundante. Esquematisamos esta identidad transmutadora:

“la lluvia de un alma radiosa”
veo(en su fondo) jugar/ascender
“la mañana se incorpora luminosa
“entre mar y cielo”
“entre los dos azules imperios

Este alborear entre dominantes azules marca la línea ensoñada que trae la esperanza al sujeto del discurso. La forma anafórica “cuando” delimita temporalmente otras dos acciones contemplativas. En los versos 15 al 18, cuando el *ser* contempla, se revitaliza, se “abre a todas las brisas de la Vida”. En las unidades métricas siguientes, versos 18 al 23, rememora las “cenizas del Pasado, el polvo de sus “peregrinaciones”.⁸

El texto, materializado métricamente con la estructura de verso libre, se cierra con el doble dominio de los ojos sobre el tiempo:

Ojos: que se *abren.../* como las *mañanas*
Ojos: que *cerrándose.../* dejan caer la *tarde*

3.—EVARISTO CARRIEGO. LA INTERPRETACIÓN DEL MUNDO SUBURBANO

En el proceso de desviación de la estética modernista, destaca la poesía descriptiva del mundo suburbano bonaerense, escrita en la primera década de nuestro siglo por el entrerriano Evaristo Carriego (1883-1912). Carriego es un intérprete comprometido con la precaria

(8) Para el estudio de la obra de Macedonio Fernández, Vid. Luis Alberto SÁNCHEZ, *Escritores representativos de América*, Primera Serie, III, Madrid, Gredos, 1963, pp. 95-106. Noemí ULLA, “Macedonio Fernández”, en *Cuaderno de literatura argentina*, tomo XVI, pp. 49-72, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

existencia de los arrabales porteños, un testigo interesado del mundo airado de los “Bajos”. Del ámbito marginado, extrae los prototipos populares conflictivos: el “guapo”, el “gringo”, “los tahures”, los “bolicheros”, los “canillitas”.⁹ Su poesía se simplifica, populariza su expresión. Sustituye las connotaciones e imágenes del modernismo por la efectividad directa, de formas nominativas, de sintagmas coloquiales, de lexías vinculadas con el lunfardo. La poetización de escenas típicas, de pantomimas del circo contribuyen a la factura de isotopías preesperpénticas.

En 1908, Evaristo Carriego compila su obra poética en el volumen *Misas herejes*¹⁰, en el que se integran estas series: *Viejos sermones*, *Envíos*, *Ofertorios galantes*, *El alma del suburbio*, *Ritos en las sombras*. Las composiciones de *El alma del suburbio*, retratan el universo suburbano porteño: los espacios urbanos, los ocios populares, el juego del naipes, los bailes amenizados por el organillo, el tango, la milonga, las actitudes pendencieras, la violencia “orillera”, el “malevaje”.

Dentro de las canciones del barrio, la titulada “Has vuelto”¹¹ nos transmite con la vuelta del organillo, la nostalgia del pasado arrabalero:

“Has vuelto organillo. En la acera
hay risas. Has vuelto llorón y cansado
como antes.
El ciego te espera
las más de las noches sentado
a la puerta. Calla y escucha. Borrosas
memorias de cosas lejanas
evoca en silencio, las cosas
de cuando sus ojos tenían mañanas,
de cuando era joven... la novia... ¡quién sabe!”

Las canciones del barrio, los tipos y ambientes populares inspiran parte de la poesía de Carriego. El poema “El alma del suburbio”¹² es un buen ejemplo del protagonismo del gringo musicante y el grupo colectivo del conventillo:

“El gringo musicante ya desafina
en la suave habanera provocadora,
cuando se anuncia a voces, desde la esquina,
“el Boletín —famoso— de última hora”.
Entre la algarabía del conventillo,
esquivando empujones, pasa ligero,
pues trae noticias uno que otro chiquillo
divulgando las nuevas del pregonero.”

La violencia orillera, el guapo pendenciero, los alardes del coraje, los desafíos, configuran una mitología de la cruenta violencia arrabalera. La leyenda y la historia se elevan a

(9) Cfr. Jorge Luis BORGES, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930.

(10) Evaristo CARRIEGO, *Misas Herejes*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de A. Montes, 1908.

(11) Id., Id., p. 38.

(12) Id., Id., p. 53.

la categoría de símbolos en la composición “El guapo”¹³, dedicada al héroe mítico Juan Moreira. Su prestigio en el arrabal se confirma en estos dos cuartetos dodecasilábicos:

“El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó a la larga renombre de osado;
se impuso en cien años entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado:
Con ese sombrero que inclinó a los ojos
con esa melena que peinó al descuido,
cantando aventuras de relatos rojos,
parece un poeta que fuese un bandido.”

Además de la deconstrucción de los códigos modernistas, dentro de la elocución coloquial del poeta entrerriano, no faltan las creaciones verbosimbólicas innovadoras. Transcribimos, como ejemplo, estos versos de la composición “Ratos humanos”:

“¡Oh, quién pudiera diluir la luna
y beberla en la copa, trago a trago!”
.....

“En el fondo del vaso, poco a poco,
se ha dormido borracha la tristeza...”

Del poema “Los perros del barrio”, seleccionamos estas dos novedosas transmutaciones imaginativas:

“cuando beben agua de luna en los charcos”
.....

“aullando exorcismo contra la perrera”

Y en esta unidad métrica de “El guapo”, nos sorprende el “poderío erótico”, resaltado por Jorge Luis Borges:

“caprichos de hembra que tuvo la daga”

La poesía de Carriego sigue la tradición criolla; amplía las visiones pesimistas del cosmos suburbano, las situaciones marginadas, las escenas prototípicas, la música popular. Para representar estos campos referenciales, simplifica la lengua, recurre a la oralidad, elimina las imágenes. El propio Borges puntualiza su aportación:

“¿Cómo justificar esas incontinencias inocuas en el especial poeta del suburbio?. A tan escandalizada interrogación creo satisfacer con esta respuesta: Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el substancial de que así versifican los arrabales. Los pobres gustan de esa pobre retórica, afición que no suelen extender a sus descripciones realistas. La paradoja es tan admirable como inconsciente: se discute la autenticidad popular de un

(13) Id., Id., p. 85.

escritor en virtud de las únicas páginas de ese escritor que al pueblo le gustan. Ese gusto es por afinidad: el palabreo, el desfile de términos abstractos, la sensiblería, son los estigmas de la versificación orillera, inestudiosa de cualquier acento local menos del gauchesco, íntima de Joaquín Castellanos y de Almafuerte, no de letras de tango.”¹⁴

4.—LEOPOLDO LUGONES. EL PREESPERPENTISMO

Lunario Sentimental (1909) de Leopoldo Lugones, es un ejemplo de renovación de la estética poética del modernismo.¹⁵ El escritor argentino, que continúa empleando estructuras polimétricas, corrige, sin embargo, la plasticidad connotativa del texto y elabora imágenes y metáforas estructuralmente originales. Entre sus logros destaca la función imaginativa en la utilización de la lengua:

“... el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad⁴ y con concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez.”¹⁶

Lugones introduce con frecuencia en sus versos lexemas deformantes que nos permiten hablar de la creación de lexías preesperpénticas. Además, altera las relaciones entre el significante y el significado. En sus creaciones, la representación de la luna adquiere un sentido simbólico plural. Para Lugones, dedicar un libro a la luna significa “una venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida.”¹⁷

En el largo “Himno a la luna”,¹⁸ estructurado en versos anisobilálicos, se desmitifica el lirismo de la poesía tradicional. La luna como objeto lírico actúa, en el poema, en nuevas áreas referenciales.

A través de las numerosas secuencias del “himno”, se encadenan comparaciones irónicas, sintagmas degradadores, imágenes simbólicas contrapuestas al modernismo. Los campos lunares se redondean sobre distintos espacios, a través de páramos y selvas, y sobre actitudes humanas. La luz de la luna se transforma en los espejos del agua, con una metamorfosis paródica:

“En las piscinas,
los sauces, con poéticos desmayos,
echan sus anzuelos de aeda negra a tus rayos
convertidos en relumbrantes sardinas.”

Para resaltar como la luna regula el tiempo, el poeta crea una imagen basada en la identidad física de una pieza del reloj: el péndulo:

“Como la lenteja de un péndulo inmenso,
regla su transcurso la dulce hora
del amante indefenso...”¹⁹

(14) Jorge Luis BORGES, *Evaristo Carriego*, en *Prosa Completa*, I, Bruguera, 1980, p. 45.

(15) *Lunario sentimental*, Ed. Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 1988.

(16) Prólogo a *Lunario sentimental*, ed. cit., p. 92.

(17) *Lunario sentimental*, ed. cit., p. 97.

(18) Id., Id., pp. 111-127.

(19) Id., Id., p. 113.

Como elemento comparativo, recurre al reloj de arena; pero por el procedimiento de imagen visionaria, convierte las partículas silícicas en “arena de estrellas”:

“O bien semeja ampolla de alabastro
que cuenta el tiempo en arena de estrellas.”

La intención satírica de Lugones desmitifica al satélite terrestre hasta convertirlo en un arrugado personaje de la *commedia dell'arte*:

“Por su enorme techo,
la luna, Colombina
cara de estearina,
aparece no menos redonda;
y en una represalia de serrallo,
con la cara reída por la pata de gallo,
como a una cebolla, Pierrot la monda.”²⁰

Esta postura desmitificadora se manifiesta en otras composiciones de *Lunario*.²¹ Las rimas inarmónicas, las expresiones prosaicas, la constante descalficación del lirismo clásico se encadena en la “Jaculatoria lunar”. Se puede comprobar este proceso en las tres endechas que transcribimos:

“Luna de oro falso,
bola de sandez,
linterna del cadalso,
comadre del mal juez.

Tarántula del diablo,
musa del alcohol,
maléfico vocablo,
perla espectral del sol.

Fascina a tu clientela
con tu encanto letal.
Ave MALIS Stella,
danos tu dulce mal.”²²

La luna, mitificada por los poetas de todas las épocas, se transforma ahora en un satélite adverso, representado por una constelación de atributos negativos, degradadores y maléficos:

La luna:

“oro falso”	“bola de sandez”
“linterna del cadalso”	“maléfico vocablo”
“arántula del diablo”	“perla espectral del sol”
“encanto letal”	“ <i>estrella del mal</i> ”
“musa del alcohol”	

(20) Id., Id., p. 119.

(21) Cfr. Octavio CORVALÁN, *La madurez de Leopoldo Lugones*, Ph. D. Dissertation, Yale University, 1972.

(22) *Lunario sentimental*, ed. cit., pp. 136-137.

La introducción de los protagonistas de la *commedia dell'arte* que incluye lexemas degradadores, calificativos paródicos, rimas extrañas, posee cierta vinculación con el funambulismo de Banville y puede considerarse como un ejemplo temprano de poesía preesperpéntica. Son *ejemplos* ilustradores las interpretaciones del carnaval y de las máscaras. El humor paródico, la ironía y la intención deformadora, se reiteran en las composiciones “Cantilena a Pierrot” y “Odeleta a Colombina”.

Leopoldo Lugones es un transgresor consciente de los códigos líricos del modernismo.²³ La corrección expresiva, la sustitución de estilemas rubenianos por lexemas y lexías paródicas, expresionistas, abren una vía hacia la renovación vanguardista. El mismo Jorge Luis Borges²⁴ resalta su influencia en el ultraísmo bonaerense:

“Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* —toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal— está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*...”

Varios críticos actuales valoran y reconocen la anticipación lugoniana.²⁵ Es muy ilustrativo este texto del profesor Jesús Benítez:²⁶

“El deseo de Lugones de buscar críticamente nuevos modos literarios y el querer degradar a la Luna como objeto poético habitual parecen conducirlo a alterar o ignorar las formas tradicionales, a usar un léxico raro, aparentemente oscuro y cerebral, unos divertimentos verbales sorprendentes y una mezcla de niveles de lenguaje, de términos científicos y coloquiales, que por sí mismos, se convierten en un elemento plenamente significativo dentro de los textos y ya anuncian, sin saberlo, los hallazgos de la vanguardia años después.”

5. LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA EGUREN

El limeño José María Eguren,²⁷ formado en la época modernista, inicia desde 1911 un proceso estético que culmina en su libro *La canción de las figuras*,²⁸ publicado en 1916. Su voluntad innovadora actúa en la concepción del poema, en la creación de imágenes, en la selección lingüística. En este último campo, dota de valor poético a arcaísmos, regionalismos peruanos y extranjerismos. Para Estuardo Núñez, en la poesía eguriniana se impone un “nuevo nominalismo”, transmutado por “efectos metafóricos”. Su versificación polimétrica adopta múltiples combinaciones, sin prescindir totalmente del metricismo modernista.²⁹

(23) Vid. William STIVERS, *A Study of the Poetic Works of Leopoldo Lugones*, Ph. D. Dissertation, 1951. Raquel HALTY FERGUSON, *Laforgue y Lugones: Dos poetas de la luna*, Londres Tamesis Books Limited, 1981. Arturo CAMBOURS OCAMPO, *Lugones: el escritor y su lenguaje*, Buenos Aires, Pleamar, 1965.

(24) Jorge Luis BORGES y Bettina EDELBERG, “Leopoldo Lugones”, en *Obras completas en colaboración*, II, Madrid, Alianza Editorial-Emecé, 1983, p. 52.

(25) Cfr. Carlos Horacio MAGIS, “Del *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones al ultraísmo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 135, Madrid, 1961, pp. 336-351.

(26) Introducción a *Lunario sentimental*, ed. cit., p. 73.

(27) Eguren inicia su producción poética en 1899. Publica su primer libro, *Simbólicas*, en 1911. Sus *Poesías completas* se publican diez años después de su muerte en 1952. Puede consultarse también, *Poesía completa*, con recopilación y estudio de Estuardo Núñez, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961.

(28) *La canción de las figuras*, Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916.

(29) Cfr. Estuardo NÚÑEZ, *José María Eguren: Vida y obra*, en *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, julio-octubre, 1961, 3-4, pp. 197-298.

Las innovaciones de Eguren se manifiestan en varios factores: las expresiones herméticas, la construcción de lexías ilógicas, los sintagmas paródicos, el preesperimentismo en las formas. En la concepción de algunos poemas asume una dimensión metafísica, transmitida mediante las funciones tétricas y estremecedoras. En algunos discursos poéticos del escritor peruano, desvados de los códigos estéticos del modernismo aparecen personajes como la Muerte, representada por el nombre mítico de “la Tarda”,³⁰ figura atemorizadora, “madre del esqueleto”, que impone con sus “ojos vacíos”:

“Despunta por la rambla amarillenta,
donde el puma se acobarda;
viene de lágrimas exenta
la Tarda.

Ella. del esqueleto madre,
el puente baja, inescuchada;
y antes que el rondín ladre
a la alborada,
lanza ronca carcajada.

Y con sus epitalamios rojos,
con su vacíos ojos
y su extraña belleza
pasa sin ver, por la senda bravía,
sin ver que hoy me muero de tristeza
y de monotonía.

Va a la ciudad que duerme parda,
por la muerta avenida,
y sin ver el dolor distraída
la Tarda.”

La simbología mortal de “la Tarda” se repite en otras composiciones del autor. Incluso el color “amarillo” es un símbolo de la muerte. En “La viñeta oscura”, el capitán difunto retorna a su nave, en la “víspera nefasta” de su naufragio. Los dodecasílabos y heptasílabos se “El dominó” configuran una visión espectral, continuada, el “dominó vacío”,³¹ pero animado, representa un esqueleto y protagoniza el “espanto” de una cena de “ausentes comensales”:

“Alumbraron en la mesa los candiles,
moviéndose solos los aguamaniles,
y un dominó vacío, pero animado,
mientras ríe por la calle la verbena,
se sienta, iluminado,
y principia la cena.

(30) Vid. José María EGUREN, *Poesía completa*, ed. cit. de Estuardo Núñez, p. 276.

(31) Id., Id., p. 277.

Su claro antifaz de un amarillo frío
da los espantos en derredor sombrío
esta noche de insondables maravillas,
y tiende vagas, lucífagas señales
a los vasos, las sillas
de ausentes comensales.

Y luego en horror que nacarado flota,
por la alta noche de voluptad ignota,
en la luz olvida manjares dorados,
ronronea una oración culpable llena
de acentos desolados
y abandona la cena.”

La introducción de seres mitológicos, “muñecos de comprimido cartón”, “peleles en tristes ataúdes”, plañideras, fantoches, figuras jorobadas y vampiros, agilizan el discurso de varios poemas. Se establece así una vinculación con el lejano Théodore de Banville y un precedente del esperpentismo de Valle-Inclán. Es un modelo ilustrativo el largo discurso de “Juan Volatín”.³²

En este poema, escrito en la primera década del siglo, Eguren juega con el cambio de perspectiva. La primera serie heptasilábica representa la velada de los niños de la quinta, cercados de los murmullos nocturnos, de perros aulladores, del valle desolado:

“Los niños en la quinta
comienzan la velada,
en noche como tinta,
en noche desolada;
y tímidos y graves
se duermen al redor:
los grillos y las aves,
el trébol y la flor.

.....

En mudo afán presienten
los niños los temores,
y en tanto que se sienten
los perros aulladores,
el valle desolado
divisan con pavor,
y escuchan desusado
levísimo rumor.”

El desusado rumor anuncia la entrada de Juan Volatín en escena. Se inicia la primera representación del volatinero, con su volteo desde la ventana y su rodar por la estancia:

“Juan Volatín cayó de la ventana,
Juan Volatín rodó sobre el cojín,
Juan Volatín, el duende vida y vana,
comienza su enojoso retintín:”

(32)

Esta primera salida se completa con la “enojosa” teclamación de sus largas andanzas, de sus locuras, en un monólogo estructurado en pentasílabos. Después de la sugerencias al miedo de los niños, el volatinero actúa de nuevo:

“Juan Volatín levántase del suelo,
Juan Volatín con aire paladín...
Juan Volatín compone su capelo
y vuelve a su enojoso retintín.”

Ante la aparición de la sílfide protectora acompañada de una nube de insectos, la actuación efectista del volatinero es la que sigue:

“Juan Volatín se muestra amilanado,
Juan Volatín esconde su espadín,
Juan Volatín confuso, avergonzado,
se sienta con un medio volatín.”

Mientras la “silfa piadosa” acaricia y duerme a los niños, los insectos atacan al funámbulo:

“Y luego la turba
de insectos atroces
a Juan Volatines
saludan a voces;
y pronto los vemos
picar a destajo
pescuezo, joroba
y abajo, y abajo.”

Asediado, vencido, el volatinero entrega los instrumentos de su representación:

“¡Juan Volatín entrega su capelo!
¡Juan Volatín entrega su espadín!
¡Juan Volatín, rodando por el suelo,
redobla volatín y volatín!”

Las cuatro presentaciones en escena de Juan Volatín, estructuradas en cuartetos cruzados, constituyen un precedente de algunas secuencias dramáticas de Valle-Inclán. El poeta peruano reitera la intención paródica y simplifica las funciones connotativas, recurre a lexe-mas y sintagmas de densidad coloquial. Como ejemplo de deformación paródica, transcribimos la primera secuencia de “El pelele”.³³

“La princesas rubias al triste pelele
festivas marean en cálida ronda;
y loco se duele,
veloz acompasa la giba redonda
y los cascabeles, la turbia mirada,
la nez purpurada.”

(33) Id., Id., pp. 279-280.

En estos versos de “Peregrín cazador de figuras”,³⁴ se mantiene la intención paródica, con la repetición de rimas extrañas, atribuciones inarmónicas y connotaciones deformadoras:³⁵

“Los órficos insectos se abrumán
y luciérnagas fuman;
cuando lucen los silfos galones, entorcho
y vuelan mariposas de corcho
y los rubios vampiros cecean,
o las firmes jorobas campean;
por la noche de los matices,
de ojos muertos y largas narices;
en el mirador distante,
por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras,
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas.”

6.—LA SUPERACIÓN DEL MODERNISMO EN MÉXICO

Los códigos estéticos del Modernismo se prolongan en México desde 1889 hasta el fallecimiento de Amado Nervo, en 1919. Se superponen, por lo tanto, a la larga dictadura de Porfirio Díaz, al arraigo de la filosofía positivista y a los violentos contextos de la Revolución. Esta situación y la incomunicación con Europa, assolada por la tragedia de la Primera Guerra Mundial, retrasan la introducción de las innovaciones de las tendencias vanguardistas. Por otro lado, después de la Revolución se genera un fuerte nacionalismo, bajo el rótulo de *aztequismo*. Y esta facción, defensora de lo autóctono, se opone al cosmopolitismo, a las avanzadas literarias y artísticas.³⁶

La primera reacción significativa contra la vitalidad rubeniana se debe a Enrique González Martínez (1871-1952). En un conocido soneto, fechado en 1911, reiteradamente glosado por la crítica, sintetiza la censura de la plasticidad modernista, con el primer verso:

“Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”

El *cisne* es el símbolo plástico de la escuela de Rubén Darío; pero para el poeta mejicano, a pesar de su plumaje blanco, la flexibilidad de su cuello y la simbología plural, “no sienten el alma de las cosas y la voz del paisaje.” En los alejandrinos del segundo cuarteto, González Martínez nos comunica un mensaje de contención de la forma, del lenguaje, en la interpretación de la vida:

“Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida y que la vida comprenda tu homenaje.”

(34) Id., Id., p. 282.

(35) Para el estudio de la poesía de José María Eguren, además del texto de Estuardo Núñez, Vid. José Carlos MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, cap. XII, pp. 218-226. Luis MONGUIÓ, *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Culture, 1954. Luis Alberto SÁNCHEZ, “José María Eguren”, *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 107-116.

(36) Cfr. Jenaro ESTRADA, *Poetas nuevos de México*, México, José Ballezá, 1916.

Frente a la engañosa fascinación del cisne, el autor resalta el vuelo del “sapiente búho” y la profundidad de su mirada, a través de los dos tercetos:

“Mira al sapiente búho como tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...”

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.”³⁷

El cisne es el símbolo por excelencia del modernismo, presente en Rubén Darío, Julián del Casal y Santos Chocano. Se vincula con el mito de Júpiter y Leda y pertenece al corpus imaginístico parnasiano y simbolista. Aparece representado en la obra de Leconte de Lisle, de Baudelaire, de Sully-Prudhomme, de Mallarmé, de Rimbaud o en la escultura de Rodin. Pero en el soneto de González Martínez tiene un sentido especial; significa la eliminación de la “apariencia vana”, del “engañoso plumaje” lírico. Anuncia la muerte de la artificiosidad modernista.³⁸ En cierto sentido, el poeta mexicano se está anticipando al mensaje de unos versos del poema “Arte poética”,³⁹ de Vicente Huidobro:

“inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo cuando no da vida, mata.”

7.—LÓPEZ VELARDE. LA SIMPLIFICACIÓN EXPRESIVA

A partir del libro de factura modernista *Sangre devota* (1916), Ramón López Velarde participa de la simplificación de la plasticidad connotativa, esencializa la expresión y ensaya estructuras anisilábicas. Además nos introduce en ámbitos populares provincianos, profundizando en la entidad mexicana.⁴⁰ En una parte de su producción lírica se incorpora a la tendencia reflexiva de González Martínez, y en su ensayo “Frente al cisne muerto”,⁴¹ elogia la decisión del poeta prudente al criticar el símbolo preciosista:

“Más el poeta quizá no llegue a turbarse en su conciencia por haberse decidido a tomar medidas extremas contra el símbolo preciosista. El poeta, prudente y todo, es asertivo, confiado, optimista. Así, confiadamente, se regocijará de haber seguido el partido del búho, atribuyéndole un valor representativo superior al del amigo de Leda. Puede ser que se halle en lo justo, y no nos toca

(37) *Senderos ocultos* (1911), en *Obras completas*, México, El Colegio de México, p. 106.

(38) Para el análisis de la poesía de González Martínez, Cfr.: René AVILÉS, *Enrique González Martínez*, México, Sociedad de Amigos del Libro Mexicano, 1964. José María TOPETE, *The Poetic World of E. González Martínez*, University of Southern California, 1950. José MANCISIDOR, *Perfil de Enrique González Martínez*, México, 1951. José Luis MARTÍNEZ (ed.), *La obra de Enrique González Martínez*, México, Colegio Nacional, 1951.

(39) “Arte Poética”, poema inicial de *El espejo de agua*, Buenos Aires, Orión, 1916. Vid. *Obras completas*, I, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, p. 219.

(40) Para el estudio de la poesía de López Velarde, Cfr.: Concepción GÁLVEZ DE TOVAR, *Ramón López el ritmo velardiano*, México, Porrúa, 1971. Frederic MURRAY, *La imagen arquetípica de la poesía de Ramón López Velarde*, Northern Illinois University, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1972. Allen W. PHILIPS, *Ramón López Velarde: el poeta y el prosista*, México, Instituto Nacional & de Bellas Artes, 1962.

(41) Ramón LÓPEZ VELARDE, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 461-463.

sino respetar su criterio. Respétenlo aún aquellos que han sabido conservarse apasionados por los problemas especulativos.”

Al margen de esta postura crítica, López Velarde asume un compromiso con la identidad mexicana; se enfrenta con la violencia fratricida; y se solidariza con los conflictos del mundo provinciano.

El poema “El retorno maléfico”,⁴² fechado en 1916, es un testimonio comprometido con un espacio provinciano mutilado por la lucha fratricida de la Revolución Mexicana. En las tres primeras secuencias, el poeta encadena lexías intensificadoras que diseñan una visión fatalista:

“Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.

Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda.

Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha.”

El dramatismo del discurso en la plasmación de una situación límite del pueblo castigado por la guerra, resulta original en la poesía mexicana de aquellos años:

“mutilación de la metralla”	“edén subvertido”
“fresnos mancos”	“anochecer de maleficio
sus copas “acribilladas”	“esperanza deshecha”
los impactos de la “fusilería”	“negros y aciagos mapas”
“la aldea espectral”	en todas las paredes

Las silvas siguientes representan la “aldea espectral” como un espacio geórgico, interpretado desde la nostalgia mnemónica, desde su “sueño crónico”. Pero López Velarde retoma su compromiso crítico en el largo poema “La suave patria”,⁴³ fechada en 1921. Su discurso se parcela en cuatro bloques, vinculados con una estructura teatral: proemio, primer acto, intermedio y segundo acto.

La crítica velardiana del país mexicano, caracterizada por su tono satírico, por las connotaciones depreciadoras, actúa en las primeras estrofas, sobre los referentes geosociales:

(42) Incluido en el libro *Zozobra*, México, Cultura México Moderno, 1919. Vid. *Obras*, ed. cit., pp. 154-155.

(43) Poema recopilado en *El son del corazón*, México, Talleres Tipográficos de A. del Bosque, 1932. Vid. *Obras*, ed. cit., pp. 208-212.

“Patria; tu superficie es el maíz,
tus minas el palacio del Rey de Oros,
y tu cielo, las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.
El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo.

Sobre tu Capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela;
y en tu provincia, del reloj en vela
que rondan los palomos colipavos,
las campanadas caen como centavos.”

Las secuelas de la guerra civil, “el mutilado territorio” vestido de “percal y de abalorio”, genera una situación de subdesarrollo. La patria disfrazada, para su “tórrido festín”, vacila entre el precario presente y el pasado histórico de la época de Cauhatémoc, último emperador azteca. La actitud sardónica se intensifica en las estrofas del segundo acto, con la reiteración de la ironía, de la parodia, resaltadas con la efectividad de sintagmas devaluadores:

“Suave Patria: tú vales por el río
de las virtudes de tu mujerío;
tus hijas atraviesan como hadas,
o destilando un invisible alcohol,
vestidas con las redes de tu sol,
cruzan como botellas alambradas.

Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito,
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito.”⁴⁴

La intencionada sátira de López Velarde deriva en causticidad en estos dos tercetos:

“Como la sota moza, Patria mía,
en piso de metal, vives al día
de milagro, como la lotería.

Tu imagen, el Palacio Nacional,
con tu misma grandeza y con tu igual
estatura de niño y de dedal.”

8.—LA REACCIÓN ANTIMODERNISTA EN LAS REVISTAS RIOPLANTESES

Entre 1915 y 1921, las revistas rioplatenses continúan la publicación de textos modernistas, pero al mismo tiempo se insertan críticas contra el movimiento rubeniano. Encontramos testimonios significativos en la revista *Nosotros*. En sus páginas ocupan un pri-

(44) Vid. *Obras*, ed. cit. p. 211.

mer plano Darío, Lugones y Amado Nervo. Sin embargo, en 1916, su codirector, Roberto F. Giusti, proclama:

“Lo mismo nuestros poetas comadorean, juegan, le cantan a la luna... Y no sienten la ráfaga de muerte que les azota la mejilla y parecen ignorar que su cháchara es efímera y baladí... Alineadores de versos: estamos hartos de las triviales pasioncillas que os cosquillean el alma... Vino la guerra: vuestros madrigales ya son ridículos.”⁴⁵

Y el mismo crítico afirma en 1917:

“Bajemos al fondo de nuestros corazones y descubramos nuestra íntima verdad; hagamos menos literatura y más vida; preocupémonos por los problemas de la patria y la humanidad; que halle eco en nuestra alma el dolor universal; que la suerte del mundo no nos sea indiferente; tengamos el valor, si es necesario, de renegar del pasado, y la inquietud de penetrar en el porvenir.”⁴⁶

Una fuente básica para seguir el proceso de cambio es la revista *Pegaso*, publicada en Montevideo a partir de 1918. Desde 1920, Emilio Oribe y Montiel Ballesteros, dos poetas que colaborarán en la revista *Alfar*, se aproximan a las estructuras del versolibrismo. El poeta negro uruguayo, Benjamín Vélez ofrece textos que abordan temas de conflictividad social. Y el futuro director de la publicación coruñesa, Julio J. Casal, testimonia el cambio estético, en los hexasílabos de “Cristalería”:⁴⁷

“Se ha quebrado toda
la cristalería
del ritmo... La moda
así lo exigía...
Ni soneto, ni oda,
ni otra orfebrería
en los versos... Poda
bien la fantasía...
Consonante, Hermano
¿qué haremos entonces?..
Ni sirven tus bronces
ni tu pedrería...
Lo impone la moda...
Cantar es en vano
si se quebró toda
la cristalería
de tu ritmo, Hermano!”

A pesar de la versificación isosilábica, el poeta uruguayo demuestra como la “moda” del arte nuevo ha destruido la plasticidad expresiva del modernismo y los procedimientos preceptivos de la métrica. La moda ha quebrado la consonancia: la cristalería, la *orfebrería*, la *pedrería*, es decir, el soneto, la oda o el ritmo en los versos.

(45) *Nosotros*, Buenos Aires, 1916.

(46) *Nosotros*, Buenos Aires, 1917.

(47) *Pegaso*, Montevideo, 1920.