

Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa

Probablemente una de las tareas fundamentales que deberán encarar en el futuro próximo los historiadores del modernismo, no muy diferente a la de los demás historiadores literarios, será hacer una lectura «metahistórica» de su etapa de estudio: más que escribir nuevas historias, ir haciendo la historia de las historias del modernismo. Para ello habrá que empezar por recuperar la crítica, la teoría y la historiografía contemporánea, la imagen que aquellos que llamamos modernistas tuvieron de sí mismos, pero no tanto para encontrar justificaciones a lo que nosotros pensamos, como con el propósito de entender, en la medida en que esto es posible, sus propios presupuestos e ideas ¹. En este sentido he querido rescatar y comentar dos textos, creo que importantes y prácticamente olvidados, del momento de formación del modernismo: el discurso «El simbolismo», leído durante un homenaje ofrecido a Rubén Darío en 1896, en Córdoba, Argentina, y la antología *Joyas poéticas americanas*, publicada también en Córdoba en 1897. Ambos son obra del crítico cordobés Carlos Romagosa (1864-1906), figura que ha recibido escasa atención en los estudios existentes sobre el modernismo en la Argentina —como veremos, siempre en relación con la presencia allí de Rubén Darío y con los comienzos de Leopoldo Lugones—, y que está totalmente ausente de las historias generales del modernismo hispanoamericano ². Tanto el discurso como la antología participan

¹ En el reciente volumen colectivo de Cardwell, Richard A., y McGuirk, B.: *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, University of Colorado, 1993, varias de las aportaciones más significativas —como las de M. P. Celma Valero, F. J. Blasco Pascual, J. C. Mainer o P. McDermont— señalan o ponen en práctica esta necesidad de volver a la historiografía escrita por los contemporáneos del modernismo. Este camino fue emprendido en parte y entre otros por Ricardo Gullón en *El Modernismo visto por los modernistas*, y en el futuro será necesario seguir profundizando en él.

² Aparte de otras referencias en estudios generales que iré citando, la información más completa sobre Carlos Romagosa que conozco se encuentra en Capdevila, Arturo: *Rubén Darío, un «bardo rei»*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, págs. 104-125, y en los artículos de Cari-

del momento militante y polémico del modernismo, cuando éste se convirtió en un movimiento autoconsciente y concertado, de alcance continental, que no es otro que el momento central de la teoría y la práctica poética de Darío, de su más activa intervención y proyección en la vida literaria de la época.

El discurso «El simbolismo» fue leído en lo que puede considerarse como uno de los pocos actos colectivos del modernismo hispanoamericano, en el que un grupo de jóvenes defendió públicamente sus ideas y proclamó el liderazgo de Darío. Los biógrafos de éste han narrado con cierto detenimiento las circunstancias en que tuvo lugar; me limito, pues, a recordarlas brevemente³. A finales de septiembre de 1896, después de tres años en Buenos Aires, Darío visitó Córdoba durante las fiestas de la Virgen del Rosario, con objeto de descansar y enviar algunas crónicas a *La Nación*. Su presencia no podía pasar desapercibida en una ciudad que vivía dividida entre los defensores de la tradición y los defensores de lo nuevo, en un sentido amplio que abarcaba no sólo la literatura, sino la política y hasta la religión. Ejemplo de ello eran los enfrentamientos que desde 1893 se sucedieron en la prensa local entre el crítico tradicionalista José Menéndez Novella, «Gil Guerra», y Leopoldo Lugones, «Gil Paz», el joven y provocativo representante de todas las ideas avanzadas⁴. Nada más llegar Darío, «Gil Guerra» publicó algunos ataques contra él y la escuela decadentista, que «sobre ser blasfema en literatura, era además enemiga de la religión en lo católico»⁵. El ambiente intelectual se encendió y un grupo de jóvenes entusiastas de la nueva literatura, encabezados por Carlos Romagosa, aprovechó la ocasión para ofrecer un homenaje de desagravio al poeta.

Es más que probable que éste no se hubiera visto sorprendido por tales reacciones y que tuviera desde antes alguna noticia de Romagosa. Cuando a comienzos de 1896 Lugones decidió salir de Córdoba para iniciarse en la vida literaria bonaerense, Romagosa le dio una carta de presentación dirigida a Mariano de Vedia, «Juan Cancio», el director de *La Tribuna*, uno de los va-

Illa, Emilio: «Un olvidado: el cordobés Carlos Romagosa», *Logos*, Buenos Aires, núms. 13-14, 1977-78, págs. 121-136, y «Carlos Romagosa y José Martí. Sobre Martí en la Argentina», en Rosaldo, Renato, y Anderson, Robert (eds.): *La literatura iberoamericana del siglo XIX. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Arizona, Tucson, Arizona, 21-24 de enero 1971*, Tucson, Universidad de Arizona, 1974, págs. 221-227.

³ La primera narración de la visita de Darío a Córdoba se encuentra en Capdevilla. Arturo: ob. cit., págs. 104-125, al que siguen fundamentalmente los demás estudiosos. Véase especialmente la biografía de Torres, Edelberto: *La dramática vida de Rubén Darío*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1980, págs. 379-385, y los ensayos de Carilla, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 49-55, y Barcia, Pedro Luis: «Rubén Darío en la Argentina», en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, Universidad Nacional, 1968, págs. 37-40.

⁴ Cfr. Bischoff, Efraín U.: *Aquel rebelde Leopoldo Lugones (Sus primeros 22 años: 1874-1896)*, Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1981, que ofrece abundantes datos sobre el ambiente cultural y las personalidades de la Córdoba de la época.

⁵ Capdevilla, Arturo: ob. cit., pág. 113.

rios diarios en que colaboraba Darío ⁶. En ella mostraba su seguridad en las grandes posibilidades de Lugones. Políticamente lo presenta como un «liberal rojo, subversivo e incendiario» (28), aunque vaticina «que se irá templando paulatinamente con los años» (29); literariamente lo encuentra descendiente de Pedro B. Palacios, «Almafuerte», pero añade que «en los últimos tiempos, su estilo se ha bruñido mucho» (29), con lo que parece referirse a las nuevas influencias modernistas y concretamente rubendarianas que se dejaron sentir en su poesía en 1895. Romagosa termina la carta con una lista de sus propias preferencias literarias, situadas entre el romanticismo y el modernismo, y con una alabanza a Darío que repetirá literalmente al final de su discurso:

Mis poetas americanos predilectos son siempre Andrade, Acuña, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Ricardo Gutiérrez, Joaquín Castellanos, Pedro B. Palacios, y ahora también ese genio en flor, Leopoldo Lugones. Pero cuando quiero encantar mi espíritu; cuando quiero deleitarlo puramente, sin experimentar acerbas ni recónditas tristezas, entonces leo al divino nicaragüense Rubén Darío. Leyendo a Rubén Darío se enciende dulcemente la fantasía, sin que el corazón se oprima, ni los nervios vibren dolorosamente. Rubén Darío es un mago lapidario de la literatura, y sus escritos, radiantes de fulgores, de matices y de reflejos insólitos, parecen mosaicos de luces. De imaginación móvil, de imaginación vivaz, de imaginación inagotable en colores, parece que la naturaleza se ha complacido en teñirle la imaginación con todos los más espléndidos tintes tropicales (32).

Como es sabido, la acogida de Lugones en los círculos intelectuales de Buenos Aires fue inmediata. Darío no tardó en dedicarle un artículo consagratorio, en el que, de forma parecida a Romagosa, empieza hablando de su extremismo político juvenil con irónica condescendencia: «Es un fanático, es decir, un convencido inconquistable, al menos por ahora que está su sangre ardiendo en su estación de entusiasmos y de sueños», y termina proclamándolo como «uno de los *modernos*», «uno de los de la Joven América» ⁷. Y sin duda fue Lugones quien debió prepararlo para lo que se iba a encontrar entre sus paisanos cordobeses.

El homenaje se celebró el 15 de octubre, en el Ateneo de la ciudad, y

⁶ Romagosa, Carlos: «A Mariano de Vedia». Córdoba, 16 de febrero de 1896, en *Vibraciones fugaces*, Córdoba, s.e., 1903, págs. 27-33. Esta colección de escritos de Romagosa, que contiene también el discurso «El simbolismo», y por la que citaremos a continuación en el texto, ha sido prácticamente olvidada. De hecho, Mariano de Vedia recuperó años después de su archivo personal la carta que le envió Romagosa, y la publicó en *Nosotros*, 1938, vol. VII, núm. 26-28 (extraordinario dedicado a Lugones), págs. 12 y ss. Desde entonces ha sido citada por los estudiosos de Lugones como su verdadero «descubrimiento». Véanse las puntualizaciones y comentarios de Bischoff, Efraín U.: ob. cit., págs. 299-301.

⁷ «Un poeta socialista, Leopoldo Lugones», *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, págs. 839. En adelante citaré *OC*.

consistió en una velada literario-musical con las siguientes intervenciones: una bienvenida del vicepresidente de la institución Juan M. Garro, un discurso de Darío, el discurso de Romagosa, un poema de homenaje del profesor de literatura Javier Lazcano Colodrero y la lectura por Darío de su poema «En elogio del Ilmo. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O. M.». Al final del acto se leyó un telegrama de adhesión enviado desde Buenos Aires por algunos de los escritores y artistas más próximos a Darío, indicativo de la conciencia de grupo que éste había propiciado⁸. Más adelante veremos la significación de las palabras y el poema de Darío, pero conviene que empecemos dirigiendo directamente la atención a la conferencia de Romagosa, que algunos de los contemporáneos juzgaron como lo más destacado del acto⁹, y adelantando su idea central: el término «simbolismo» designaba no sólo una escuela poética francesa, sino un movimiento verdaderamente internacional, del que por entonces ya formaban parte los escritores hispanoamericanos, y, en último extremo, todo el periodo literario de lo que hoy llamamos «fin de siglo». Sobre esta base —en la que, por encima de las diferencias, coincidían algunos de los más agudos observadores de la literatura de la época, que fue mantenida y desarrollada por varias opciones críticas posteriores y que parece predominar hoy—, Romagosa construye su propia argumentación, tratando de contestar mesurada, serena, a veces tácitamente a los cargos que entonces se formulaban contra el «simbolismo». La sintética caracterización e historia que hace de éste y de su «proyección americana», está dirigida fundamentalmente a la defensa del arte nuevo y a la exaltación del papel histórico de Darío.

Romagosa parte de una concepción general de la literatura de carácter historicista: las distintas manifestaciones literarias —empieza diciendo— son «el reflejo de la época histórica en que se han desenvuelto» (36). Cuando una época cambia, también lo hace la literatura. De ahí que el naturalismo deba «cerrar su ciclo, porque ya no responde a la nueva tendencia del espíritu social» (37), porque no satisface el ansia de espiritualidad de la sociedad finisecular. Para ello ha nacido una nueva manifestación literaria, «llamada —dice, introduciendo así desde el comienzo una distinción clave— por sus adversarios *decadentismo* y por sus iniciadores *simbolismo*» (36). Más adelante, al referirse a los primeros años del simbolismo, reconoce que algunos jóvenes artistas al ser tachados de decadentes «recogen el epíteto y lo adoptan»; pero

⁸ El telegrama, firmado por Ricardo Jaimes Freyre, Luis Berisso, Leopoldo Díaz, Eduardo Schiaffino y Miguel Escalada, es reproducido por Torres, Edelberto: ob. cit., págs. 391-392. Tanto éste como Carilla, Emilio: ob. cit., pág. 52, nota 6, informan que el Ateneo de Córdoba publicó en 1896, en la imprenta de «Los Principios», un folleto de 32 páginas con el material literario de la velada, que hasta el momento no he podido conseguir.

⁹ Así se manifestó Evaristo Carriego («El Viejo») en una carta pública, en la que también calificaba de «ramplón» el discurso de Darío. Romagosa le contestó agradeciéndole sus palabras, pero defendiendo a Darío (ambas cartas aparecen reproducidas en *Vibraciones fugaces*, ed. cit., págs. 53-56).

añade: «no por conformidad con su concepto, sino por desdén y por demostrar que no les arredraba tomar como divisa aquel calificativo, aquel *inri*, con que se les pretendía escarnecer y deprimir» (40). Y a partir de 1886, con el manifiesto «Le Symbolisme» de Jean Moréas en *Le Figaro* y el cada vez mayor reconocimiento social de los nuevos escritores, estos sólo responden ya al nombre de «simbolistas».

En la realidad el uso de los términos simbolismo y decadentismo no fue tan clara y distinta como quiere Romagosa, pero lo que interesa ahora es atender y tratar de interpretar sus argumentos ¹⁰. Según él, la calificación de decadentismo aplicado al simbolismo es «injusta y absurda» fundamentalmente por dos tipos de razones: en primer lugar, porque «el Simbolismo implica un progreso evidente, pues es la síntesis de todas las manifestaciones literarias que la han precedido, poseyendo, además, sutiles resortes estéticos completamente originales» (37), que han enriquecido el lenguaje literario en vocabulario, ritmo, plasticidad y matiz; y en segundo lugar, porque ha supuesto «una profunda y trascendental revelación estética» (38), ya que «los simbolistas saben evocar las sensaciones más recónditas de ese cordaje sensitivo que forma la trama de nuestra naturaleza, y saben, a la vez, iluminar y hacer vibrar sugestivamente la belleza, el encanto y el misterio, es decir, el alma de las cosas» (38). En suma, Romagosa valora el simbolismo por sus aportaciones al lenguaje literario y por su carácter espiritual e idealista, por haber forjado una expresión nueva con la que dar respuesta a necesidades espirituales también nuevas. En cuanto al lenguaje literario, Romagosa se opone, además, a la crítica vulgar de que «el estilo de los nuevos escritores es complicado y confuso» (45) con el siguiente razonamiento: «No hay estilo aparentemente más oscuro que el de la Biblia y, sin embargo, no hay libro más luminoso que la Biblia. Es que la oscuridad no está en el estilo, sino en el lector» (45). Que la oscuridad esconde en realidad luz y la superficialidad, profundidad, y que ésta exige lectores preparados y atentos que puedan apreciarla, es una estrategia de defensa antigua, que se había utilizado especialmente en el siglo xvii frente a los detractores de la estética gongorina. En el mundo hispánico la crítica antimodernista identificó de forma vaga pero frecuente «modernismo» y «gongorismo», por lo que no es extraño en-

¹⁰ La identidad o diferencia entre simbolismo y decadentismo constituye un capítulo especialmente complejo de la historia literaria de fin de siglo, que en el caso hispánico se complica con las relaciones entre ambos y el modernismo. Me limito a remitirme a las colecciones de Grass, Roland, y Risley, William R. (ed.): *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Macomb, Illinois, Western Illinois University, 1979; Balakian, Anna (ed.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; y Jiménez, José Olivio (ed.): *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, en cuyo ensayo «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)», el propio J. O. Jiménez dice que, en términos generales, tanto en Francia como en Hispanoamérica se habló «primero de decadentismo (en la década de 1880 y gran parte de la del 90), y sólo después, hacia la segunda mitad de esta última, comenzó a predominar la de simbolismo» (47).

contrarse con una defensa análoga ¹¹. Romagosa añade: «Y la Biblia es un libro eminentemente simbólico: de ahí la razón de que este libro santo sea una de las fuentes vivas, donde abrevan su sed estética y templan su inspiración los artistas del nuevo ideal literario» (45). Por las mismas fechas, en México, frente a los ataques de un crítico conservador, Amado Nervo defendía el simbolismo distinguiéndolo del decadentismo y señalando no sólo su carácter universal, sino su presencia en la Biblia: «Daniel, San Juan, Isaías no fueron decadentes (...) fueron los padres del simbolismo, alma de la mayor parte de las escuelas literarias modernas» ¹². Prestigiosos antecedentes sin duda, incontrovertibles, además, para aquellos que, como el citado «Gil Guerra» de Córdoba, veían en los nuevos escritores unos enemigos del orden establecido y concretamente de la religión.

Romagosa quiso en todo momento ofrecer una visión positiva o constructiva del simbolismo, pasando por alto sus aspectos negativos, transgresores o riesgosos, todo lo que en él podía ser calificado de decadente. Es la misma imagen tranquilizadora con que había presentado a Lugones en la citada carta, cuando atribuye sus inclinaciones políticas a pasajeras exageraciones de juventud, o afirma rotundamente: «no es un bohemio» (31). De ahí que al hacer la historia de los simbolistas franceses —de los «precursores» (Poe, Wagner, Baudelaire) y sobre todo de los «maestros» (Verlaine, Moréas, Mallarmé, Morice, Retté)— señale no aquello contra lo que lucharon, sino por lo que lucharon. Ellos formaron un «grupo restaurador», animado por «el noble y audaz proyecto de hacer renacer el ideal literario» en el momento en que «el naturalismo estaba en su apogeo, y la lengua y la poesía francesas lastimosamente deprimidas» (39). Su labor no fue de negación, sino de ampliación, no de destrucción, sino de restauración de lo descuidado antes («la belleza, el encanto y el misterio»). Romagosa no deja de subrayar que su cuna fue Francia, «esa nodriza e institutriz del espíritu moderno» (39), que su triunfo, después de muchas incomprensiones, se debió a que «su ideal literario era históricamente oportuno, y, por lo tanto, incontrastable: porque obedecía a la índole, a los anhelos y a las exigencias del espíritu moderno» (40) ¹³, y que una vez confirmado este triun-

¹¹ Sobre la polémica general en torno al decadentismo y modernismo en Hispanoamérica, cfr. Olivares, Jorge: «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica», *Hispanic Review*, vol. XLVIII, núm. 1, 1980, págs. 57-76; y Zuleta, Ignacio: *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988, aunque se refiere en gran medida al modernismo español.

¹² «Los modernistas mexicanos (Réplica)», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, vol. II, pág. 342. El artículo salió en el periódico mexicano *El Mundo*, el 2 de enero, 1898. Fue utilizado por Jiménez, José Olívio: ob. cit., págs. 50-52, y por Schneider, Luis Mario: *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, págs. 120-158.

¹³ En mi estudio *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó* (Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992, especialmente en págs. 16-17 y 90) he subrayado la importancia que en estos críticos tuvo la idea de «oportunidad»: para ellos, una obra es «oportuna» y por tanto «moderna» cuando expresa la realidad de su tiempo y ayuda a mejorarla, cuando contribuye, en suma, al progreso. Formulaciones similares se encuentran en buena parte

fo, pasado ya el periodo de lucha, el simbolismo desaparece como divisa de escuela y sus representantes «se llaman simplemente artistas modernos» (43). De esta forma se completa su estrategia de defensa: presenta al simbolismo como la expresión de la espiritualidad finisecular, como la estética de la modernidad, pero al mismo tiempo suaviza su oposición a la tradición, y lo que es más importante, silencia todo lo que en él hay de rechazo a la otra modernidad, la burguesa, con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso, a la que la Argentina de la época parecía firmemente encaminada. Decide no ver o no mostrar los conflictos y suprime, tachándolo de inadecuado, el segundo término de la pareja simbolismo-decadentismo.

La segunda parte del discurso está dedicada a la «proyecciones» del simbolismo o de lo que él llama ahora simplemente, tal vez para evitar mayores distinguos y subrayar su universalidad, el «nuevo Ideal artístico» o el «arte moderno». Romagosa cita los casos de Italia, con Gabriel D'Annunzio, y de Portugal, con Eugenio de Castro, sobre los que después diré algo, y enseguida se detiene en Hispanoamérica, para la que en ningún momento hace uso del término «modernismo», que también tenía en su origen algún sentido peyorativo o desafiante, pero que estaba ya bastante extendido y que muchos seguían utilizando aún como sinónimo de «simbolismo-decadentismo». Para él la cosa está clara: la publicación de *Azul...* «allá por el año —y curiosamente aquí no es demasiado preciso— 1887», «señala el florecimiento del arte moderno en nuestra América latina» (46). Este libro, cuyo éxito en España e Hispanoamérica él no deja de magnificar, y en el que «por primera vez se veían trasportadas a idioma español las cualidades plásticas, pictóricas y musicales del francés» (47), hace de Darío «el primer iniciador americano del nuevo ideal literario» (47), «el representante genuino de la moderna generación intelectual de la América latina» (52). Aunque Romagosa reconoce la originalidad e importancia equiparable de José Martí: «Para mí, José Martí y Rubén Darío son los dos escritores más originales que hasta hoy ha producido la América latina, y a quienes más debe la lengua castellana» (49); en lo que respecta al arte nuevo, sentencia: «Debe, pues, considerarse a Martí como al Precursor americano de la nueva tendencia literaria, y a Darío como a su primer genuino Artista» (49). Y a continuación nombra a «los más notables escritores de ese renacimiento» (49): Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, los tres, como Martí, recién fallecidos; Ricardo Jaimés Freyre y Leopoldo Lugones, los dos jóvenes prometedores cercanos a Darío. Se trata sin duda de una de las primeras listas de lo que podríamos llamar modernismo canónico. Romagosa confirma así la existencia de un movimiento continental: «desde Méjico hasta Buenos Aires, es decir, desde un extremo a otro de la América latina, el nuevo Ideal Artístico tiene sus fuertes heraldos» (50), y se atreve a señalar su significación: «por su intermedio, y

de la crítica europea de la época, resultado de una común visión historicista y liberal. Taine hablaba de «representatividad» y Matthew Arnold de «adecuación».

por primera vez, el pensamiento artístico y literario de América se está comunicando íntimamente con el pensamiento europeo» (50).

A lo largo del discurso Romagosa no sólo coincidía con muchas de las ideas literarias de Darío, que sin duda conocía y de las que se sirvió, sino que dijo cosas que éste quería oír, sobre todo en relación con su papel histórico. Sus palabras hay que entenderlas, pues, en relación con la poética y la labor de Darío y con las polémicas en torno a su figura, temas amplísimos, sobre los que yo sólo me atreveré a hacer unas pocas consideraciones generales que ayuden a entender mejor y a completar lo anterior. Desde la primera publicación de *Azul...* y el artículo consagratorio de Juan Valera, puede decirse que Darío estaba «inventando» conscientemente el modernismo hispanoamericano, en el sentido de descubrir o concebir su posible unidad y darle un nombre, tratar de fundamentarlo y coordinarlo. Fue un proceso complejo, en el que los proyectos y las realizaciones, la creación y la crítica, tanto propia como ajena, se condicionaron mutuamente. Cuando llegó a Buenos Aires, Darío se encontró en el momento y el lugar propicio para realizar con plenitud el proyecto que había ido madurando progresivamente y que, para formularlo en pocas palabras, consistía en hacer definitivamente de la literatura hispanoamericana parte de la literatura universal y moderna. Fueron años intensos de aprendizaje, realizaciones y militancia. En círculos prestigiosos, como el Ateneo de Buenos Aires, o en diarios y revistas consagradas, como *La Nación* o *La Biblioteca*, pero también en tertulias juveniles de cafés y cervecerías o en sus propias publicaciones, como *Revista de América*, defendió lo que llamaba el «Arte nuevo, libre o puro», que entonces consideraba fundamentalmente representado por el «decadentismo» o «simbolismo» internacional y por el «modernismo» hispanoamericano. Baste recordar una vez más los «Propósitos» con los que se abrió la *Revista de América*, fundada por él y Ricardo Jaimes Freyre en 1894: «Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística...»¹⁴. Probablemente Darío nunca se mostró más entusiasmado y confiado que entonces, pero también hay que notar que su énfasis variaba algo según el público al que estuviera dirigiéndose y que tendía a ser cauto y comedido. Aunque no dejó de mitificar e identificarse con los artistas que luchaban por el Arte Nuevo y de señalar sus enfrentamientos con la sociedad burguesa, trató siempre, como haría Romagosa, de subrayar sus aportaciones, la seriedad de su esfuerzo y su profundidad, de hacer ver que, por encima de sus actitudes de negación o rechazo, esos artistas cumplían una necesidad: mantener el progreso espiritual, auténticamente humano, frente a una concepción de progreso meramente material. También se distanciaba de sus

¹⁴ «Nuestros propósitos», *Revista de América*, núm. 1, 19 de agosto 1894, pág. 1, en *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*, ed. facsimilar de Boyd G. Carter. Managua, Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967, pág. III.

excesos o advertía de sus peligros y distinguía en lo posible y cada vez con mayor insistencia los méritos de unos y de otros, respetaba los valores de la tradición como fuente perpetuamente renovada de la modernidad, y, en último extremo, exaltaba siempre la individualidad. Durante esta etapa empleó indistintamente los términos decadentismo, simbolismo y modernismo, consciente de sus insuficiencias, pero también de su utilidad como propaganda y defensa; más tarde, una vez alcanzado el reconocimiento individual y colectivo, procuró evitarlos, sobre todo los de decadentismo y modernismo, en los que había acumuladas demasiadas connotaciones polémicas, y usó fundamentalmente la expresión genérica y siempre preferida por él de «literatura nueva o moderna»¹⁵. Conviene añadir que gran parte de la crítica posterior también tendió, como había hecho en cierto sentido Romagosa, a separar los términos decadentismo y simbolismo, y a privilegiar este último, considerándolo como lo más perdurable de la época. Entre las razones que contribuyeron a ello estuvo sin duda el intento de aceptación social y la suavización de los radicalismos juveniles por parte de sus propios representantes.

El año culminante de la estancia de Darío en la Argentina fue 1896, en que reunió lo fundamental de su producción periodística y poética y publicó *Los raros y Prosas profanas*. Cuando ambos estaban a punto de entrar en prensa, días antes de salir para Córdoba, leyó en el Ateneo de Buenos Aires la conferencia «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa», que aún tuvo tiempo de incorporar a *Los raros*, y que Romagosa citó en la suya: «sabemos, por la erudita y bella conferencia que nuestro distinguido huésped dio recientemente en el Ateneo de Buenos Aires, que el moderno movimiento artístico ha florecido ya en el literariamente ilustre y culto Portugal, donde cuenta con un joven y brillante paladín, el inspirado poeta, de fantasía oriental, Eugenio de Castro» (46). Darío se mostraba seguro: el modernismo hispanoamericano podía formar parte del «renacimiento latino» representado en Italia por D'Annunzio y en Portugal por Castro, y de esta forma, integrarse en el movimiento internacional del Arte nuevo. «Pues existe hoy ese grupo de pensadores y de hombres de arte, que en distintos climas y bajo distintos cielos van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal; que trabajan mudos y alentados por una misma misteriosa y potente voz, en lenguas distintas, con un impulso único. ¿Simbolistas? ¿Decadentistas? ¡Oh ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por las sutiles clasificaciones! Artistas, nada más, artistas...»¹⁶. Y añade: «Entre las acusaciones que han padecido, ha sido la de la oscuridad»¹⁷, para, después de valorar los méritos de Castro,

¹⁵ Cfr. los artículos de Allen W. Phillips: «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Castillo, Homero (ed.): *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 118-145 y «A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. I, 1977, págs. 229-254.

¹⁶ «Eugenio de Castro», *La Nación*, 26 y 29 de septiembre de 1896. Incluido en *Los raros*, OC II, pág. 504.

¹⁷ *Ibid.*

terminar recomendando la lectura de su poema dramático *Belkiss*, inspirado en la Biblia, como tantas obras de los nuevos. Sorprenderá, dice —y aquí adelanta uno de los argumentos utilizados por Romagosa—, a «los que creen que toda obra simbolista es un pozo de sombra. Belkiss está lleno de luz»¹⁸.

Una vez en Córdoba, cuando ya había estallado la polémica, envió para que encabezase *Los raros* una dedicatoria-prefacio en la que reproduce íntegros los propósitos de la *Revista de América*, y añade: «La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas. ARTE: esa es la única y principal insignia. Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa»¹⁹. Creía que el proyecto con el que había llegado a la Argentina se estaba haciendo realidad. El colofón de *Los raros* lleva fecha de 12 de octubre. Las palabras que leyó en el Ateneo cordobés tres días después dejan ver de nuevo su seguridad y entusiasmo. Son una alabanza a la *Belleza* eterna y a la *Religión del Arte*. La primera está representada por la imagen de una diosa, La Dea; la segunda, por la fraternidad universal de los artistas que peregrinan hacia su templo: «... en su templo, en lo alto de la Colina Sagrada (...) encontraréis a la diosa blanca y pura, a la eterna belleza, en cuyo gesto está visible la música del universo»²⁰. Aunque su profesión es la del Arte Puro, Darío no deja de ponerla en paralelo y hasta de confundirla con la fe religiosa. La belleza y la fe son los caminos de salvación en el mundo moderno: «Ellas son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas en que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios»²¹. Hay que volver a observar que Córdoba, ciudad que se decía tradicionalmente católica, se encontraba a la llegada de Darío en las fiestas de la Virgen y que los ataques de «Gil Guerra» iban dirigidos a la supuesta irreligiosidad de los decadentes. Esto puede explicar que Darío, que venía de la capital rodeado de cierta leyenda de «decadente» o «raro» que él mismo había fomentado, se de-

¹⁸ *Ibid.*, pág. 517.

¹⁹ Esta dedicatoria-prefacio a sus compañeros de *La Nación* Angel Estrada y Miguel Escalada, está firmada en realidad en la localidad de Capilla del Monte, el 3 de octubre de 1896. Aparece íntegra en Barcia, Pedro Luis (ed.): ob. cit., vol. I, pág. 48, de donde la tomo, ya que Darío la suprimió en la edición de 1905, en la que se suelen basar las ediciones posteriores. Prueba de la continuidad de las directrices de Darío en el modernismo argentino, es que los propósitos de la *Revista de América* volvieron a ser reproducidos en los «Propósitos» del *Mercurio de América*, fundado por Eugenio Díaz Romero en 1898.

²⁰ Ibáñez, Roberto (ed.): *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, pág. 107. En otro lugar he tratado de estudiar la significación y evolución de esta imagen en la que se expresa la sacralización dariana del arte: el templo de la diosa sustituye a la «iglesia vacía» con la que los modernistas simbolizaron la muerte o ausencia de Dios, y se destaca, resumiéndolos a todos, entre esos «ocultos templos de las pasadas religiones» que, según Darío, exploraban los artistas de fin de siglo en busca de una nueva mitología con la que sustituir la desintegración de la mitología cristiana («El "templo de la diosa", una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío», en Gómez Canseco, Luis, ed.: *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Universidad de Huelva, 1994, págs. 23-51).

²¹ Ibáñez, Roberto (ed.): ob. cit., pág. 107.

dicase —tal vez para desconcierto de sus detractores— a mostrar la faz contraria, aunque en el fondo complementaria y muy corriente entre los propios decadentes: la de «católico» o «místico». Durante esos días envió al periódico local *Los Principios*, órgano de la Asociación Católica de la Juventud, una semblanza de León XIII, un Papa que, como él subrayó, también era poeta²²; y para la velada del Ateneo compuso y leyó, como ya dije, un poema dedicado a un Obispo muy venerado en la ciudad: «En elogio del Ilmo. Señor Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O. M.», que al día siguiente salió también en *Los Principios*, que años después pasó a formar parte de *El canto errante* (1907), y que comienza: «Un báculo que era como un tallo de lirios,/ una vida en cilicios de adorables martirios,/ un blanco horror de Belcebú». De ahí también que si en su discurso se encuentra un paralelo, por lo demás frecuentísimo en sus escritos de entonces, entre el arte y la religión, en el de *Romagosa* haya otro entre la estética simbolista y la Biblia.

Como colofón de su discurso, Darío añade: «En cuanto a mí, señor vicepresidente del Ateneo, no soy más que un misionero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de mi predicación y de mis labores. No quito ni pongo rey, pero ayudo a mi Señor, el Arte»²³. Interpreto esta última frase como una referencia algo velada a su papel histórico, que en ese momento él sentía que debía hacer. Enrique Anderson Imbert dice que a partir de 1888 «Darío se ha dado cuenta de que la revolución no sólo tiene coherencia (aun enemigos tiene) sino que, desde fuera, lo consideran a él como iniciador»²⁴. Y esta consideración era algo que él admitía y hasta fomentaba tácitamente. Pero existen testimonios de que al menos ya en 1895 —cuando han muerto Casal, Nájera y Martí, poco antes de que lo haga Silva—, se abrió en distintos frentes la polémica sobre la génesis del modernismo, la de los «precursores» o «iniciadores», que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, y que hoy habría que volver a plantearse desde la actitud distanciada, «metahistórica», a la que empecé aludiendo. A mediados de ese año, por ejemplo, el colombiano Darío Herrera contestaba así a las opiniones del peruano Clemente Palma sobre el asunto: «Para mí Darío y Casal han sido los propagadores del modernismo, pero no los iniciadores. Este título corresponde más propiamente a José Martí (...) y a Manuel Gutiérrez Nájera»²⁵. Es por entonces cuando Darío, siempre más atento a la

²² Capdevila, Arturo: ob. cit., pág. 113. Sobre *Los Principios* cfr. Bischoff, Efraín: ob. cit., págs. 189-190. Años después, en sus crónicas enviadas desde Roma para *La Nación*, Darío volvió a ocuparse de este Pontífice (*Diario de Italia*, OC III, 557-579), y a su muerte escribió «El poeta León XIII» (*Opiniones*, OC I, 255-265).

²³ Ibáñez, Roberto (ed.): ob. cit., pág. 107.

²⁴ *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 65.

²⁵ El artículo de Darío Herrera «Martí y el modernismo americano» fue publicado originalmente en la revista *Letras y Ciencias*, de Santo Domingo, en julio de 1895, y lo cita Manuel Pedro González, quien, junto con I. A. Schulman, ha sido uno de los críticos que con más celo ha

crítica de lo que le hubiera gustado reconocer, se volvió, pese a su generosidad ante los méritos ajenos, bastante celoso en defender su «prioridad». Es en este contexto en el que se producen las que ahora vemos más que como opiniones, como puntualizaciones de Romagosa sobre la significación de *Azul...* y sobre la relación entre Martí y Darío, algo que éste debió agradecerle. Y poco después, la autoproclamación de Darío muchas veces citada: «...el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano»²⁶.

Pero la velada de Córdoba tuvo aún otra consecuencia polémica. Al día siguiente Antonio Rodríguez del Busto, socio del Ateneo, que ya había hecho alguna vez causa común con «Gil Guerra» frente a Lugones, envió al presidente de la institución una carta de dimisión como protesta por el homenaje a Darío: «Lea los versos en que elogia al señor Obispo Esquiú, publicados en *Los Principios* de hoy, en los que principia llamando BLANCO al horror (...) Yo quiero salir de un manicomio donde se llama BLANCO al horror; donde, según Quevedo, se llama al arroyo crepúsculo de dulce; donde, según Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosa*; donde por último, cada letra tiene un color, según René Ghil»²⁷. Palabras en las que parecen resonar los dictámenes popularizados por Max Nordau sobre la «insania» de los decadentes y el uso de la sinestesia. A lo largo de su carrera y de la minuciosa construcción que fue haciendo de su propia imagen de escritor, Darío se presentó con frecuencia como incomprendido o perseguido, al lado de los poetas mártires que tanto admiraba. En este caso el ataque, al proceder de lo que él consideraba como vulgo inculto, lo confirmaba y prestigiaba. Aunque no contestó directamente, algo que decía reservar a contrincantes de más talla (entre ellos al propio Nordau), tampoco lo dejó pasar sin más. No es casualidad que fuera él mismo quien, tres días después, en *El Tiempo*, de Buenos Aires, reprodujera sin comentarios la carta de dimisión de Rodríguez del Busto, seguido de su poema aludido. Lugones, entonces en plena campaña a favor del simbolismo-decadentismo, publicó en el mismo diario un desafiante poema de desagravio, haciendo notar así que sentía como propias las críticas recibidas por Darío en Córdoba²⁸. Probablemente fue también por entonces cuando éste

defendido el carácter de «iniciadores» de Martí y Nájera («En torno a la iniciación del modernismo», en Castillo, Homero, ed.: ob. cit., pág. 237).

²⁶ «Los colores del estandarte», publicado en *La Nación*, el 27 de noviembre de 1896, como respuesta a la crítica de Paul Groussac sobre *Los Raros*. Incluido en *OC IV*, pág. 875.

²⁷ «El decadentismo en Córdoba», en *OC IV*, pág. 869.

²⁸ «A Rubén Darío. Breve magno», *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1952, págs. 1146-7). Arrieta reproduce una información de la revista *Buenos Aires*, núm. 81, 25-10-1896, en la que se dice: «La Decadencia, por su parte, ha guardado silencio y sólo Leopoldo Lugones se ha hecho oír publicando en *El Tiempo* versos de una intemperancia inaudita en que devuelve injuria por injuria a los críticos del otro bando...» («El modernismo: 1893-1900», en *Historia de la literatura argentina*, vol. III, Buenos Aires, Peuser, 1959, pág. 460, nota 11). Sobre la campaña de Lugones, ver Moreau, Pierina Lidia: *Leopoldo Lugones y el simbolismo*, Buenos Aires, La Rca, 1972, págs. 77-89.

le dedicó a Romagosa un poema de agradecimiento, que nunca incluyó en libro, en el que comienza hablando de los ataques de que era víctima, un tema que siguió estando muy presente en sus escritos, aunque de forma cada vez más obsesiva y dolorosa: «Entre la barbarie que las garras saca/ cuando ve el reflejo de sedas fulgentes./ Entre el que desdora, desluce y ataca,/ eriza las cerdas y muestra los dientes/ cuando ve mi gena, mi biombo, mi laca,/ o mis raras musas, terror de las gentes...»²⁹.

La vida literaria argentina siguió muy animada el resto de 1896, en que se publicó *Prosas profanas*, y durante todo 1897, en el que fueron saliendo obras que confirmaban el acceso al primer plano de los jóvenes: *En la plenitud de los éxtasis*, de Carlos Alberto Becú; *Traducciones*, de Leopoldo Díaz, que, aunque mayor en edad, estaba próximo al grupo de Darío; la traducción que de *Belkiss*, la obra recomendada por Darío, publicó Luis Berisso, con estudio de Lugones; y de éste último, *Las montañas del oro*³⁰. En diciembre de ese año, Romagosa publicó también un libro: *Joyas poéticas americanas. Colección de poesías escogidas originales de autores nacidos en América* (Córdoba, Imprenta La Minerva), que puede considerarse como una auténtica rareza, no sólo por ser muy poco conocido, sino porque, al menos en un principio, resulta desconcertante. De ahí que requiera una descripción, pero sobre todo una explicación³¹.

Como otras colecciones poéticas del siglo XIX, la de Romagosa está animada por un explícito «americanismo». En el prólogo reproduce las palabras con que, exactamente medio siglo antes, el argentino Juan María Gutiérrez había comenzado su famosa *América poética*, la primera antología sistemática de la poesía hispanoamericana tras la Independencia: «Si hay cielos y climas propicios a la imaginación, como los de Grecia e Italia, deben contarse entre ellos los del Nuevo Mundo» (VII). América es una tierra propicia para la imaginación y, por tanto, para la poesía, pero ésta resulta aún desconocida. Romagosa no deja de quejarse por la incomunicación entre las naciones americanas, que trae aparejada la ignorancia de sus respectivas literaturas, y por la indiferencia europea: «Europa, que sólo se preocupa con vivo interés de la exuberante producción material de este continente, mira con profunda indiferencia su rica y bella producción intelectual» (IX). Allí la poesía americana se conoce por una serie lamentable de Antologías, Liras o Parnasos, cuya calidad está muy por debajo de su materia, y de la que él sólo salva la ti-

²⁹ El poema nunca se incluyó en libro y fue descubierto por Capdevila (ob. cit., págs. 123-124). Reproducido por Alfonso Méndez Plancarte en su edición de Darío, Rubén: *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 1090.

³⁰ Para un repaso de la actividad editorial de este año, ver Arrieta, Rafael Alberto: «Libros y folletos», en *Introducción al modernismo literario*, Buenos Aires, Columba, 1950, págs. 30-37.

³¹ Las notas que siguen forman parte de un proyecto más amplio, titulado *Antologías poéticas hispanoamericanas (1893-1941). Estudio e índices*, del que presenté un adelanto en el Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, celebrado en la Universidad de Lérida en 1994. Las citas del prólogo a *Joyas poéticas americanas*, titulado «Breves palabras», las haré directamente en el texto.

tulada *Literatura americana*, realizada por el también argentino Martín Coronado en 1885. Su obra sale, pues, con el único propósito de «presentar un florilegio donde resplandezca en su valor y en su hermosura la poesía americana» (X); para reparar «la triste impresión y el efecto desastroso que habían producido casi todas las Antologías americanas publicadas hasta ahora y, en especial —puntualiza—, la publicada últimamente por la acreditada casa editora de Barcelona de los señores Montaner y Simón, libro aquél que por salir de tan notable casa editora ha de haber tenido amplia difusión» (X) ³².

Pero a pesar de las intenciones, lo cierto es que su antología resulta muy descuidada, poco selectiva y nada orientativa: un verdadero centón de 225 composiciones, sin más indicación que la del nombre del autor, y en cuya inserción —termina reconociendo— «no he seguido ningún plan, ni orden, ni preferencia. Las he ido imprimiendo a capricho según me venían a la mano» (XIX). En la práctica tampoco él supo continuar el esfuerzo crítico de Juan María Gutiérrez, como no supieron hacerlo la mayoría de los antólogos de la segunda mitad del siglo XIX, incluido Martín Coronado, a quien alaba sin dar razones. Por eso puede resultar extraño que ni siquiera mencione a la entonces recién publicada y ésta sí muy difundida *Antología de poetas hispanoamericanos*, de Marcelino Menéndez Pelayo, en la que culmina todo ese periodo de tentativas por lograr una colección general, de carácter histórico crítico, aunque lo hace en un sentido muy diferente al de Gutiérrez. Es cierto que desde el momento de su publicación la antología de Menéndez Pelayo suscitó críticas por inexactitudes o errores concretos, explicables en una obra de tal magnitud, hecha a distancia, pero sobre todo por el aspecto más polémico de toda su obra, trate de España o de América: su parcialidad política y religiosa, su tradicionalismo español y católico, que en este caso le llevó a censurar lo que en América veía como negación de la tradición española. Esta razón podría bastar para que Romagosa decidiera pasarla por alto, pero hay algo más que sin duda tuvo que importarle mucho, porque, en el fondo, es lo que justificaba su propia obra: el hecho de que Menéndez Pelayo decidiera no incluir escritores vivos, pese a reconocer que «algunos de ellos son los que más honran actualmente la lengua castellana y de los que con más encomio mencionará la futura historia literaria» ³³.

Si, una vez pasado el primer desconcierto, se atiende más detenidamente a la lista de composiciones elegidas por Romagosa, se advierte que, exceptuando la sorprendente inclusión de un poema nada menos que de Sor Juana

³² Las dos colecciones citadas por Romagosa son la de Martín Coronado: *Literatura americana*, vol. I: Prosa, vol. II: Poesía, Buenos Aires, Igón Hermanos, 1885, y *Antología americana* publicada sin indicación alguna de autor, en Barcelona, por la editorial Montaner y Simón, en 1897. Sobre las antologías argentinas puede verse el panorama de Arrieta, Rafael Alberto «Cancioneros patrióticos y antologías», en *Historia de la literatura argentina*, vol. VI, ed. cit., págs. 201-237.

³³ *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua, 1893, pág. X.

Inés de la Cruz, las demás pertenecen a 108 poetas americanos —entre los que hay, como veremos, varios brasileños y estadounidenses—, todos los cuales parecen haber nacido después de 1800, y de los que al menos 37 lo hicieron después de 1850 ³⁴. *Joyas poéticas americanas* no es sólo una ilustración y defensa de la poesía hispanoamericana escrita después de la Independencia, sino también una ilustración y defensa de la nueva poesía; no sólo un «Parnaso» americano, sino un «gradus ad Parnasum» de los modernistas. Esto es lo que explica que Romagosa presentase su obra como una respuesta inmediata a la *Antología americana*, de Montaner y Simón, donde sí tuvieron cabida, acaso por primera vez en una antología continental, algunos autores nuevos como Julián del Casal, José Santos Chocano, Rubén Darío, Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Díaz o Manuel Gutiérrez Nájera, pero sin el peso y realce que él quería darles. Y lo que por momentos confiere a su prólogo un carácter casi de manifiesto:

«La poesía lírica americana ha tomado en estos últimos tiempos un giro que la independiza completamente de los moldes clásicos que estaba subyugada, y con la libertad ha adquirido un vuelo tan ágil, tan gallardo y tan alto que puede asegurarse que la América latina posee hoy el cetro de la poesía lírica castellana» (III).

Sus palabras muestran una vez más que los modernistas no abandonaron la idea de la independencia literaria respecto de España, pero que para ellos ésta sólo podía llegar por vía de la superación, como consecuencia de la renovación y la elevación de la calidad literaria. Romagosa compartía con los representantes del modernismo la idea muy extendida de un estancamiento en la poesía española de la época —a la que veía representada por Campoamor y Núñez de Arce entre los consagrados, y por Salvador Rueda y Manuel Reina entre los nuevos—, y la certidumbre de que la literatura hispanoamericana estaba alcanzando entonces su plena madurez. Y entendía que el origen de esta nueva situación estaba en la revolución simbolista, sobre la que repite algunos conceptos presentes en su discurso: «Aquella revolución repercutió eléctricamente en este continente, influyendo de modo tan intenso que hizo

³⁴ Únicamente la inclusión final de un índice alfabético de autores y de otro por países ayuda al lector a orientarse algo en el caos que refleja el general. Los 108 poetas se distribuyen de la siguiente forma: 33 argentinos, 2 bolivianos, 12 brasileños, 3 centroamericanos, 14 colombianos, 11 cubanos, 3 chilenos, 1 ecuatoriano, 12 mexicanos, 3 norteamericanos, 3 peruanos, 1 portorriqueño, 5 uruguayos, 5 venezolanos. Puede comprobarse que las antologías continentales tienden a privilegiar al país desde las que están hechas, en este caso claramente a la Argentina, cuya poesía es lógico que Romagosa conociera mejor que la de otros países. Como ocurre en la antología de Menéndez Pelayo y otras muchas hasta bien entrado el siglo xx, falta Paraguay. Algunos de los poetas no parece que llegaran a publicar nunca un libro, o al menos no han llegado hasta hoy en las historias y diccionarios más al uso que he consultado, pero por el lenguaje literario utilizado parecen pertenecer al siglo xix. Más adelante comentaremos algo sobre este hecho.

germinar en el espíritu de los jóvenes poetas una verdadera florecencia estética. Entonces la poesía americana experimenta una verdadera reforma: métrica, metáfora, vocabulario, todo cambia, todo toma un nuevo giro (...) Así quedaba inaugurado en América el nuevo ciclo de la poesía lírica castellana» (IV). Aunque no habla de romanticismo y modernismo, distingue claramente entre «el ciclo literario anterior», caracterizado por la inspiración, y «el nuevo ciclo», en el que la inspiración va acompañada de una superior conciencia artística. Entre los «inspirados y grandes poetas» que produjo el primero, cita a José María Heredia, Olegario Andrade, Justo Sierra, Manuel Acuña, Ricardo Gutiérrez, Manuel M. Flores, Zorrilla de San Martín y Joaquín Castellanos. «Pero es dentro del nuevo ciclo de la poesía americana donde florecen los verdaderos poetas, inspirados y artistas a la vez» (V). E incluye una nueva lista: «Esa pléyade se compone de Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, José Asunción Silva, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones y Pedro A. González» (V), a los que por primera vez llama «magníficos heraldos del modernismo literario» (VI).

Por todo lo dicho hasta ahora, no es extraño que el poeta más ampliamente representado en la antología sea Darío, con 22 poemas, procedentes en su mayoría del reciente *Prosas profanas*, seguido de Lugones, con diez, entre los que se incluyen la «Introducción» a *Las montañas del oro*. Héctor Orjuela, en su minucioso estudio sobre las antologías poéticas de Colombia, se refirió a la de Romagosa con la siguiente nota: «Es ésta la primera antología general extranjera en que he encontrado a José A. Silva, lo cual ya es indicio de su temprana popularidad en América»³⁵. Añadamos que Silva, cuyas obras no se habían publicado aún en libro, está representado por dos de sus poemas más famosos: «Vejece» y el inevitable Nocturno «Una noche...». Y sin haber hecho una comprobación exhaustiva, se podría decir sin temor que también es la primera antología en la que aparece Lugones o Jaimes Freyre, de cuya *Castalia bárbara* (1899) se adelanta un poema³⁶. Bastan estos pocos datos para comprobar que en la realidad las antologías funcionan en ocasiones como las revistas literarias, y que no siempre surgen de una selección en libros anteriores, sino que contienen poemas que se publicaron antes o que nunca pasaron a libro; también que, en el caso de la literatura hispanoamericana, las antologías continentales pueden anteceder y hasta impulsar la creación de antologías nacionales; y sobre todo, que las antologías contribuyen de manera decisiva, aunque inseparable del resto de la crítica y la historia literaria, a la construcción de periodos y del canon de autores y obras que pertenecen o se consideran representativos de cada uno ellos. También en *Joyas poéticas americanas* podemos observar de forma privilegiada el tránsito continuo de la actualidad a la historia, del estatuto no canonizado al canonizado:

³⁵ *Las antologías poéticas de Colombia. Estudio y bibliografía*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1966, pág. 198.

³⁶ El poema es «Castalia Bárbara», que había aparecido el 19 de agosto de 1894 en la citada *Revista de América*, y que una vez publicado el libro pasó a llamarse «Aeternum vale».

en este caso el paso del romanticismo al modernismo y el acceso de los modernistas a la historia literaria. Esto es lo que realmente le sigue dando todavía hoy, por encima de su calidad, un valor histórico de documento.

Pero aún hay que añadir un hecho más que la singulariza: el incluir por primera vez en una colección poética continental al Brasil y a los Estados Unidos. Del primero *figuran*, en su idioma original, doce poetas pertenecientes a las distintas generaciones románticas y al parnasianismo, así como el que ya se consideraba el fundador brasileño del simbolismo: Cruz e Sousa, que Jaimes Freyre había presentado en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires, poco antes de que Darío hiciera lo mismo con Eugenio de Castro³⁷. De Estados Unidos sólo elige tres del «ciclo» romántico, pero muy significativos: Poe, Longfellow y Whitman.

Y allá en la América anglo-sajona, Edgar Poe, de inspiración exaltada y enfermiza, de fantasía diabólicamente bella o bellamente diabólica, de pensamiento profundo y de estilo mágico, ilustre precursor del Nuevo Ideal Literario; Longfellow, profundo y sereno, y Walt Whitman, pantheísta de majestad patriarcal, pensador de universal amplitud y caprichoso emperador del ritmo (V).

Los tres influyeron mucho en Hispanoamérica; Whitman y sobre todo Poe a partir del modernismo. Romagosa publica sus poemas en inglés y, cuando conoce traducciones de calidad, en español³⁸. Además, incluye en francés al parnasiano José María de Heredia, por el hecho de haber nacido en Cuba, lo que hace que su antología contenga poemas en cuatro idiomas.

Pero *Joyas poéticas americanas* parece que apenas tuvo difusión. Por lo que sé, Rubén Darío, que al año siguiente de su publicación salió de la Argentina rumbo a España, nunca se refirió públicamente a ella. Y eso que en los artículos que escribió entonces siguió haciéndose eco de las novedades argentinas, tratando de presentar al modernismo hispanoamericano como un frente unido y un ejemplo para los poetas españoles: «Gran orgullo tengo aquí al poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freyre...»³⁹. Sin embargo, en su archivo existe un testimonio indirecto pero interesante sobre nuestro tema, del que podemos sacar una reflexión final. En 1902, Leopoldo Díaz le escribió a Darío, ya en París, animándole en cierto proyecto que éste tenía de realizar una antología de poetas nuevos en lengua española:

³⁷ Cfr. Ellison, Fred. P.: «Rubén Darío y Portugal» y «Rubén Darío y Brasil», en Mejía Sánchez, Ernesto (ed.): *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, págs. 332-342 y 405-423.

³⁸ De Longfellow incluye «Excelsior», en traducción del argentino Luis L. Domínguez; de Poe, «The Raven», en la conocida versión del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, y «The Bells», en la del guatemalteco Domingo Estrada. Una prueba más del olvido en que cayó la antología de Romagosa, es que John E. Englekirk ni la menciona en su muy completo estudio *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* New York, Instituto de las Españas, 1934.

³⁹ «El modernismo», *España contemporánea*, OC III, pág. 305.

Recibo su amable de ayer. Muy feliz me parece su idea de una Antología de poetas nuevos de lengua española, con notas bio-bibliográficas, a la manera del volumen sobre los modernos franceses, de Weber. No existe ninguna selección de poetas latinoamericanos de nuestra generación (...) El libro de Romagosa, que hubiera podido ser algo bueno, no es conocido fuera de Córdoba. Falta, pues, una buena antología de poetas latinoamericanos, y de los nuevos españoles, que son contados y me parecen muy poco *hors ligne*, con excepción de media docena de nombres ⁴⁰.

Como sentenció Guillermo de Torre, «la antología es el tipo de libro insatisfactorio por excelencia» ⁴¹. Esta insatisfacción, que obedece a diversas causas, afecta no sólo a los lectores sino a los propios autores, que casi siempre tienen conciencia más o menos clara de la antología como género. Es lo que hemos visto en Romagosa respecto a las colecciones anteriores y lo que volvemos a encontrar ahora entre los propios modernistas respecto a la suya: «El libro de Romagosa, que hubiera podido ser algo bueno...». Es probable que Darío sintiera lo mismo: la antología de Romagosa, que hubiera podido ser la primera antología hispanoamericana a la altura de la nueva situación literaria, le debió resultar falta de definición y organización, lo que explicaría su silencio y su intención de realizar él mismo otra. Nunca llegó a hacerla, pero de la carta de Díaz cabe deducir dos cosas sobre esa proyectada antología. En primer lugar, que debía incluir también a España. Por entonces y especialmente tras conocer a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado, la opinión de Darío sobre la poesía española estaba cambiado y sin duda era más alta que la que tenía Díaz. Su concepción del modernismo estaba pasando de ser hispanoamericana a ser hispánica. En segundo lugar, que debía ser una antología rigurosa, y que para ello podía inspirarse en *Poètes d'Aujourd'hui*, de Adolphe Van Bever (a quien creo que Díaz se refiere con «Weber») y Paul Léauteaud, la antología de poesía francesa desde el simbolismo que se publicó en 1899 y que alcanzó numerosas ediciones, difundiéndose por todo Occidente y sirviendo como modelo a diversas antologías nacionales. En Hispanoamérica fue también muy tenida en cuenta, sobre todo cuando, coincidiendo con la muerte de Darío, paralelamente a los cambios del sistema literario y al mismo proceso de especialización de la crítica y la historia, empezaron a elaborarse lo que hoy consideramos como antologías de carácter auténticamente crítico e histórico, que culminaron en gran medida en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, de Federico de Onís. La temprana antología de Romagosa, pese a sus deficiencias y pese al olvido, está en la base de este proceso de construcción de la tradición literaria moderna en Hispanoamérica.

ALFONSO GARCÍA MORALES
Universidad de Sevilla

⁴⁰ Ginebra, junio 10 de 1902, en Ghiraldo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, págs. 111-112

⁴¹ «El pleito de las antologías», en *Tríptico del sacrificio. Unamuno. García Lorca. Machado*, Buenos Aires, Losada, 1948, pág. 286.

APÉNDICE DOCUMENTAL

EL SIMBOLISMO

(Discurso leído en el Ateneo de Córdoba, en la Velada Literario-musical celebrada en honor de Rubén Darío, el 15 de octubre de 1896)

SEÑOR PRESIDENTE:

SEÑORAS:

SEÑORES:

¡Confuso y tembloroso llego a esta tribuna!

Después de las hermosas palabras con que el presidente de este Ateneo acaba de presentar al distinguido huésped, en cuyo honor se ha organizado esta velada; y después de haberse escuchado la palabra llena de luces y armonías del eximio prosador, y cuando aún falta por escuchar del mismo su palabra alada de inspirado poeta, comprendo que mi presencia en esta tribuna viene a ser un paréntesis árido en el encanto de esta velada. Pero, la comisión directiva de este centro intelectual, que ha organizado esta fiesta, me ha designado para que tome parte en ella, y yo no he podido ni debido eludir la difícil situación.

Vengo, pues, a ocupar vuestra atención hablando de la última evolución literaria, llamada por sus adversarios *decadente*, y llamada por sus iniciadores *simbolista*, de cuya evolución nuestro celebrado huésped es el representante más genuino y caracterizado en la América latina.

Las diversas manifestaciones literarias que han ejercido un fuerte dominio y han dejado una viva huella en la conciencia de la humanidad, han sido siempre el reflejo de la época histórica en que se han desenvuelto. De modo que esas manifestaciones no constituyen propiamente escuelas, sino ciclos, que reflejan fielmente la índole psicológica de las generaciones que se sucedieron en ellos.

No hay, pues, para mí, estrictamente hablando, una escuela literaria clásica, ni una escuela literaria romántica, ni una escuela literaria naturalista. Hay un ciclo literario clásico; un ciclo literario romántico; hay un ciclo literario naturalista. Cada uno de esos ciclos, como consecuencia de la civilización que refleja, tiene su estética característica. La belleza clásica es serena, olímpica, fría, es la belleza del perfil, la belleza de las líneas, como que ella refleja la índole de una sociedad idolátrica y absorbida en las abstracciones. La belleza romántica es inquieta, tumultuosa, ardiente, es la belleza de la expresión palpitante, como que refleja la índole de una sociedad impaciente y febril, que vive auscultándose a sí misma, enferma, dolorida y triste, engolfada en los misterios de su corazón. La belleza naturalista es una belleza panteística: es la belleza de la materia, una belleza viva, pero grotesca, como que refleja la índole de una sociedad afanada en hacer ver que lo domina todo, porque todo lo mide, lo pesa, lo diseca y lo analiza... menos lo íntimo, lo esencial.

Las manifestaciones literarias, como todos los acontecimientos históricos, no tienen solución de continuidad, sino que se suceden eslabonándose

estrechamente y teniendo entre sí íntimos puntos de contacto; pero, como cada manifestación literaria es el medio de expresión de una tendencia social, es claro que, cuando esa tendencia cambia, la manifestación literaria que la ha reflejado, si no responde a la nueva tendencia, debe cerrar su ciclo, y pretender eludir su clausura es luchar estérilmente, es empeñarse en la más desesperante de las quimeras, es como intentar detener las horas que son inevitablemente fugitivas.

Tal afirmación se halla comprobada en las tres grandes manifestaciones literarias de la historia: el clasicismo, el romanticismo y el naturalismo. Esta última manifestación —el naturalismo— debe ya cerrar su ciclo, porque ya no responde a la nueva tendencia del espíritu social.

La descripción cruda de la naturaleza ya no satisface a una sociedad que siente renacer su fe, y que la siente renacer de tal modo avivada que quiere amarlo todo, y no le basta con conocer el alma de los seres, sino que desea e intenta afanosamente conocer el alma de las cosas. Pues, para satisfacer este profundo anhelo del espíritu moderno, ha nacido la nueva manifestación literaria, denominada *simbolismo* por sus iniciadores.

La clasificación de *decadentismo*, con que han querido deprimirla sus adversarios, es injusta y es absurda; lejos de implicar decadencia, el Simbolismo implica un progreso evidente, pues es la síntesis de todas las manifestaciones literarias que la han precedido, poseyendo, además, sutiles resortes estéticos completamente originales. Lejos de significar una decadencia, el Simbolismo significa una espléndida florescencia de la literatura, pues viene a enriquecer la lengua en «vocabulario, en rítmica, en plasticidad y en matiz». Lejos de representar decadencia, el Simbolismo es una perfección literaria: porque ha encontrado el secreto de sensibilizarlo todo, desde los objetos más rudos e inertes, hasta los conceptos más sutiles.

Todos llevamos en nuestra naturaleza una lira; la sensibilidad, cuyo cordaje sutil es el sistema nervioso. En ese cordaje vive silenciosa una variedad infinita de sensaciones estéticas, que sólo esperan para vibrar al prestigioso artista que sepa evocarlas.

La belleza, el encanto y el misterio, se hallan esparcidos en todas las cosas del universo; pero, a veces, esa belleza, ese encanto y ese misterio permanecen mudos, o escondidos, esperando quien los descubra y los haga vibrar; y ése sólo puede ser un artista eximio, que posca en alto grado talento, ingenio, sentimiento, entusiasmo y fe. Pues bien, los iniciadores del simbolismo son artistas de esa urdidumbre psicológica: ellos saben evocar las sensaciones más recónditas de ese cordaje sensitivo que forma la trama de nuestra naturaleza, y saben, a la vez, iluminar y hacer vibrar sugestivamente la belleza, el encanto y el misterio, es decir, el alma de las cosas.

Decidme, entonces, si la nueva literatura merece ser tachada de decadente, o si, por el contrario, no merece, con justicia, ser conceptuada como una profunda y trascendental revelación estética.

Y ahora, permitidme recordar, a grandes rasgos, dónde y cuándo se inició la evolución literaria simbolista.

Francia —esa nodriza e institutriz del espíritu moderno— ha sido la cuna del Simbolismo.

Allá por el año 1883 el naturalismo estaba en su apogeo, y la lengua y la poesía francesas lastimosamente deprimidas.

Fue entonces cuando varios jóvenes escritores concibieron el noble y audaz proyecto de hacer renacer el ideal literario. Impulsados por un mismo sentimiento estético, se pusieron de acuerdo en los principios esenciales, reconociendo por maestros a Rabelais, a Shakespeare, a Poe, a de Vigny, a Baudelaire.

Las figuras más salientes del grupo restaurador eran Jean Moréas, Charles Morice, Laurent Tailhade, Maurice Barrés. Los primeros artículos de propaganda, que publicaron en las humildes hojas literarias que les prestaron acogida, produjeron murmullos y escándalos, y les suscitaron burlas y diatribas. Pero el grupo de paladines, lejos de abatirse, redobló sus ímpetus y ensanchó sus propósitos, meditando una verdadera y original evolución literaria. A favorecer y fomentar esta atrevida idea vino Paul Verlaine, que habiendo figurado en el grupo parnasiano, de que era pontífice Leconte de Lisle, no sólo se enroló en el grupo revolucionario, sino que llevó consigo a tres artistas eximios, los «poetas malditos»: Tristán Corbière, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Paul Verlaine, poeta genial, penetrante y sutil, que ha recorrido como nadie la gama de los sentimientos, y que, después de Victor Hugo, es, quizás, el más grande de los poetas franceses de este siglo, Paul Verlaine fue reconocido jefe de aquella brillante y audaz Cruzada literaria.

Vigorizada por los impulsos de estos nuevos espíritus fuertes y originales, la idea de los jóvenes poetas se acentúa y toma su contornos definitivos, y la lucha heroica comienza, impetuosa e implacable. Se fundan revistas de propaganda, se escriben libros en verso y en prosa, que son ya producciones genuinas del nuevo ideal literario. Los adversarios lapidan a los innovadores con los epítetos más agudos e injustos, y, por fin, los llama «decadentes». Entonces algunos jóvenes artistas, sin reflexionar si la palabra decadente pudiera tener alguna influencia adversa, que, impresionando a los espíritus superficiales, retardara el triunfo del nuevo Ideal, aceptan, o mejor dicho, recogen el epíteto y lo adoptan, no por conformidad con su concepto, sino por desdén y por demostrar que no les arredraba tomar como divisa aquel calificativo, aquel *inri*, con que se les pretendía escarnecer y deprimir: convencidos de que su ideal literario era históricamente oportuno, y, por tanto, incotratable: porque obedecía a la índole, a los anhelos y a las exigencias del espíritu moderno. Los adversarios redoblan y aguzan su ataques. Los jóvenes innovadores centuplican sus entusiasmos y sus ímpetus, viendo día a día aumentar su grupo con nuevos prosélitos y acrecentar así su labor y sus conquistas.

Ya en 1885 algunos célebres escritores, que habían permanecido o indiferentes o activamente adversos a la nueva tendencia, atenuaron su indiferencia y sus hostilidades, reconociendo que los jóvenes del nuevo ideal literario tenían «el sentimiento del misterio»; que eran «exquisitos músicos y pintores sutiles» y «que sus formas rítmicas obtenían matices y sonoridades imposibles bajo el yugo de las antiguas reglas». Por aquel tiempo, Jean Moréas, la figura más brillante del grupo reformista, formuló los principios de la nueva estética, rechazó para ello el calificativo de *decadente*, y le dio el título de *simbolista*.

«Los nuevos artistas, decía Moréas, buscan ante todo el puro concepto y el eterno símbolo». Sin embargo, los libros que seguían publicando los nuevos escritores continuaban siendo criticados con flagrante animadversión: se les acribillaba encarnizadamente con epítetos y burlas mordaces o deprimentes. Entonces, el mismo Moréas, a solicitud de uno de los diarios más leídos de París, que quería presentar a sus lectores la índole de la intrincada y ardiente cuestión literaria, el mismo Moréas, digo, trazó el manifiesto del Simbolismo.

En aquel manifiesto, documento histórico, hermoso, conciso, enérgico y claro como un alto relieve, Moréas explica las causas, los propósitos, la índole, la genealogía y hasta la mecánica y psicología, por decirlo así, del nuevo movimiento literario. Demuestra que sólo por una aberración del sentido crítico, o por una ofuscación egoísta de los que pertenecían a la escuela literaria imperante —escuela que, aunque impotente para responder a las exigencias del espíritu moderno, se empeñaba en prolongar su vida— podía la nueva tendencia ser tachada de decadente, y que sólo la denominación de simbolismo caracterizaba con exactitud la nueva evolución artística. Demuestra que lo que se le tildaba a la nueva literatura, «la excesiva pompa, la metáfora extraña, las invocaciones de la métrica y el vocabulario nuevo, en que las armonías se combinan con los colores y las líneas», lejos de implicar decadencia, eran signos característicos de una sorprendente florecencia estética. Aquel manifiesto produjo sensación; se le discutió extensamente por la prensa y fue sometido por renombrados críticos a un estudio analítico.

Con aquel manifiesto, el Simbolismo tuvo su programa y su bandera. Los ideales del nuevo movimiento artístico quedaron terminante y explícitamente definidos, y la lucha de defensa y de propaganda se organizó sistemáticamente. Los neófitos aumentan, y la producción de libros y artículos de urdimbre simbolista es copiosa y brillante. El fervor por los nuevos ideales, y la vehemencia por su propaganda, acrecen de tal modo, que aquel grupo de innovadores se siente oprimido en un solo círculo, y los jóvenes que lo constituyen se dispersan, formando distintos grupos, con denominaciones especiales: unos se llaman instrumentistas, otros magos, otros místicos, otros magníficos. Pero esos diversos grupos no significan divisiones personales: pues los jóvenes que lo forman todos son rapsodas de un mismo ideal, todos son paladines de una misma causa, todos son fieles de un mismo santuario, y todos para

hacer triunfar el mismo ideal —la Belleza soberana— luchan con valor, con audacia, con agilidad, con entusiasmo y con fe, estando formidablemente armados para los diferentes lances de la Cruzada: tienen la piqueta de la imprecación, para demoler el egoísmo; tienen la flechas de la ironía, para acribillar la envidia, y para iluminar la ignorancia de las multitudes tienen los resplandores de la palabra inspirada.

Los esfuerzos vehementes de estos jóvenes debían ser, y han sido, coronados por el éxito. Ardua ha sido la lucha; pero el triunfo resplandece ya. Las reformas rítmicas y estéticas formuladas en el manifiesto del ilustre Moréas, bajo la sintética clasificación de simbolismo, están triunfantes, siendo aceptadas por todos los nuevos escritores que tienen el culto del arte puro y la belleza excelsa.

El denominar el nuevo movimiento literario con una palabra sintética, fue una necesidad ineludible; porque cada revolución necesita una divisa, por la cual se distinguan los combatientes. Pero, una vez que la revolución alcanza el triunfo de sus ideales, la divisa desaparece, pasando a ser un recuerdo histórico.

Así vemos hoy que la denominación de *simbolismo* ya ha sido suprimida por los mismos que la crearon. Las denominaciones especiales de los grupos en que se fraccionó la legión de la Nueva Cruzada del Arte, tienden a desaparecer. Es que el periodo primitivo de la nueva reforma, el periodo de la lucha heroica, tiende a cerrarse.

Todavía llega a oírse uno que otro murmullo de protesta, uno que otro toque de alarma; todavía llega a verse una que otra chispa incendiaria y uno que otro relámpago. Pero estad seguros que esos son los últimos murmullos de una mar tumultuosa que se calma; las últimas vibraciones de un toque bélico que se extingue; las últimas chispas de un incendio que se apaga; los últimos relámpagos de una tempestad que se aleja!

Los ideales de una nueva tendencia literaria están ya bien arraigados y florecientes; y hoy, los que se llamaron simbolistas, y los que después se llamaron instrumentistas, romanos, magníficos, místicos, etc. se llaman simplemente artistas modernos, artistas del nuevo ideal estético, que ha roto todas las trabas retóricas, que subyugaban y deprimían el estro poético; artistas de ese ideal estético, que consiste en revestir la idea de una forma sensible; de ese ideal estético, que consiste en hacer vibrar y sentir la belleza, el encanto y el misterio que sabia y bondadosamente ha impreso Dios en todas las cosas del universo. Los iniciadores de este ideal artístico van deponiendo sus divisas de combate, y entregándose a la labor paciente y esmerada, convencidos de que han triunfado, y que en el Nuevo Ideal Estético han de amamantar el espíritu las nuevas generaciones.

De los precursores, de los maestros y de las proyecciones del movimiento literario simbolista, hablaré brevemente, para no rebasar la discreta extensión de este discurso.

Edgar Poe es considerado como uno de los precursores del Simbolismo;

y el autor de los «Cuentos maravillosos», por su extraña fantasía, por su índole estética y por su raro y sugestivo procedimiento literario, merece el título de precursor. Pero los verdaderamente ungidos precursores del Simbolismo, son Ricardo Wagner y Charles Baudelaire: aquél por sus teorías estéticas, y éste por su labor literaria. Y en verdad que leyendo las teorías de Wagner, y leyendo al autor de las «Flores del Mal», se reconocen los propósitos y se notan los síntomas palpitantes de la nueva evolución literaria, hoy en la aurora de su Imperio.

De los maestros, Paul Verlaine es el más genial y sutil. Nadie como él produce con su estrofas más múltiples y recónditas sensaciones. Sus libros *Fêtes galantes*, *Poèmes saturniens*, *Romances sans paroles*, *Sagesse*, *Dedicaces*, contienen la pulsación de todas las notas del sentimiento: desde las más nítidas y dulces, hasta las más sencillas y tiernas, hasta la más complejas y trágicas. ¡Ah! si parece que en aquellos libros de Verlaine palpitan todas las agitaciones, todas las tristezas, todas las nostalgias, todas las zozobras y todos los delirios del corazón de la humanidad moderna. ¡Pobre Verlaine! cuánto se ve que ha padecido: pero, ya llegó la redención: hoy goza de la inmutable quietud!...

Después de Verlaine, entre los maestros ilustres están el autor de *Pèlerin Passionné*, Jean Moréas, de hermoso talento y de una foja de servicios en la nueva cruzada estética verdaderamente brillante; el autor de *L'Après midi d'un faune*, Stéphane Mallarmé, de espíritu ágil, luminoso y encantador; Charles Morice, autor de *La Littérature de tout'à l'heure*, el más profundo de los críticos del nuevo ideal artístico, espíritu delicado, ardiente, generalizador, que busca con ansia viva la clave de un arte de sugestión universal. Los escritores caracterizados del nuevo movimiento literario, son muchos para entrar a citarlos a todos; y cerraré la enumeración citando al más joven de ellos, al autor de *Cloches en la nuit* y de *Thulé des brumes*, Adolphe Retté, de naturaleza impetuosa, relampagueante y genial.

Se vulgariza la idea de que el estilo de los nuevos escritores es complicado y confuso, y que, por consecuencia, sus libros resultan oscuros. Tal afirmación es falsa y es errónea. No hay estilo aparentemente más oscuro que el estilo de la Biblia, y, sin embargo, no hay libro más luminoso que la Biblia. Es que la oscuridad no está en el estilo, sino en el lector. Por eso mientras el lector es más ilustrado, el estilo de la Biblia se presenta más diáfano. Y la Biblia es un libro eminentemente simbólico: de ahí la razón de que ese libro santo sea una de las fuentes vivas, donde abrevan su sed estética y templan su inspiración los artistas del nuevo ideal literario.

Lo que hay es que para leer con concienzudo deleite a los escritores de la nueva literatura, se necesita tener el espíritu agilitado por una nutrida preparación, y leerlos meditando. No hay que resbalar sobre sus palabras, hay que detenerse a profundizarlas: así desaparecen todas las confusiones y dificultades, se descubren los pensamientos, y se experimentan sensaciones estéticas tan recónditas, variadas y nunca sentidas, como si por una mágica evocación

vibraran todas las notas de la gama sensitiva en el cordaje misterioso del espíritu.

He hablado a grandes rasgos del génesis, del desenvolvimiento y de la índole del nuevo Ideal Artístico. Ahora, respecto a sus proyecciones, diré que se difunde triunfante. Ya ha penetrado en Italia, contando entre sus adeptos a uno de los cerebros más vigorosos y refinados de la presente generación, Gabriel D'Annunzio, que en su libro *Virgenes de las rocas*, se ha acercado como nadie quizás a la perfección de aquel ideal. También sabemos, por la erudita y bella conferencia que nuestro distinguido huésped dio recientemente en el Ateneo de Buenos Aires, que el moderno movimiento artístico ha florecido ya en el literariamente ilustre y culto Portugal, donde cuenta con un joven y brillante paladín, el inspirado poeta, de fantasía oriental, Eugenio de Castro.

En nuestra América... Pero, permitidme que al hablar del florecimiento del arte moderno en nuestra América latina, sea un poco más extenso, recordando, aunque rápidamente, los rasgos más notables de ese florecimiento.

La influencia de Hugo y la influencia de los grandes maestros castellanos palpitaban entrelazadas en la inspiración de los poetas americanos, cuando allá por el año 1887 un acontecimiento inesperado produjo una verdadera conmoción en las letras. ¿Qué acontecimiento era ése, de tanta repercusión en la intelectualidad hispanoamericana?

Pues, sencillamente, la aparición de un libro, de pocas páginas, en verso y en prosa, publicado en Chile, que tenía por título una palabra vaga en su concepto literario, y por autor un nombre que nadie conocía, y que muchos lo supusieron seudónimo. Y ¿por qué razón producía tanta conmoción aquel libro, tan humilde en su tamaño, en su título y en su origen? Es que aquel libro, escrito con nítida y vibrante inspiración, venía a convulsionar la lengua castellana. Es que aquel libro, de contextura literaria rara, extraña, venía a romper el amaneramiento castizo. Es, en fin, que con aquel libro el clarín de la revolución literaria, iniciada en Francia, sonaba por primera vez en América y en lengua castellana, y sonaba mágicamente.

Aquel libro era *Azul...* —título esencialmente simbólico— y su autor, Rubén Darío, joven de veinte años, entonces por nadie conocido, y desde entonces conocido por todos y para siempre.

Azul... tuvo un éxito asombroso. Cundió por todo el continente; dio origen a serias discusiones; pasó los mares y llegó a manos de los altos críticos españoles, quienes le prodigaron explícitas y razonadas alabanzas. *Azul...* fue un libro leído con pasión en la América latina, porque por primera vez se veían transportadas a idioma español las cualidades plásticas, pictóricas y musicales del francés; y Rubén Darío quedó considerado como el primer iniciador americano del nuevo ideal literario.

Ciertamente, antes que Rubén Darío, justo es recordarlo, otro americano había arrancado a la lengua de Cervantes vibraciones desconocidas; pero tan distintas a las que arrancara Darío, que en nada empalidecía la originalidad y los méritos de este joven poeta.

Aquel otro americano aludido era José Martí, a quien no puedo nombrar sin evocar su sombra, para tributarle las expresiones de mi admiración y de mi gratitud: de mi admiración de hombre, por su carácter diamantino y por su talento relampagueante, fuerte y original; de mi gratitud de americano, porque murió por querer ver libre a su patria: aquella hermosa Cuba, ceñida por aquel mar de las Antillas, que ora se presenta sereno y azul, como un lago, ora tumultuoso y lívido, como un océano: como si lo acometieran súbitas impacencias y furores al no poder reflejar completamente libres en su ancho, ondulante y profundo cristal aquellas espléndidas islas artísticamente engarzadas en él!

José Martí es para mí la personalidad más original que ha producido la América: era grande por su corazón, por su alma y por su talento. Su corazón era una esponja sensitiva, que absorbía todas las amarguras de los desencantos de la vida, sin exprimir jamás una gota sobre nadie. Su alma podía compararse con esos árboles balsámicos del trópico, que, según la frase indiana, impregnan de dulces perfumes el hacha que los hiere. Su cerebro contenía una savia inmensa y vivaz, que se desbordaba en extrañas producciones literarias, que tienen toda la exuberancia, todas las armonías, todos los encantos y todas las misteriosas penumbras de una selva virgen del trópico. Sus escritos eran de factura extraña y profusa; pero sabía también perfectamente encajar la amplitud del concepto en la brevedad de la frase; su sintaxis era laberíntica, pero espléndida; su periodos literarios, martillados y resplandecientes, como escudos homéricos. Y aquel gran corazón y aquella noble alma y aquel fuerte talento se sintetizaron en un poema heroico, en un poema heroico, que Martí dedicó a la libertad de su patria: poema que trazó al aire libre, tomando por pluma una espada y por tinta la hirviente, tumultuosa y relampagueante sangre de su venas!

Para mí, José Martí y Rubén Darío son los dos escritores más originales que hasta hoy ha producido la América latina, y a quienes más debe la lengua castellana. Martí ha arrancado a la lengua de Castelar sonoridades metálicas nunca oídas, y Darío le ha impreso ductilidades, tintes y armonías que no se la había supuesto susceptible de admitir, como lo ha reconocido el mismo notable crítico español don Juan Valera.

Debe, pues, considerarse a Martí como el Precursor americano de la nueva tendencia literaria, y a Darío como a su primer genuino Artista.

Azul... señala el florecimiento en la América latina del nuevo ideal literario.

Ahora, ¿cuáles son los más notables escritores de este florecimiento?

Allá en México, el ya malogrado Manuel Gutiérrez Nájera: de índole literaria aristocrática, y de labor floreada, insinuante y melancólica.

Allá en Cuba, el tempranamente ya llorado Julián del Casal: delicado, penetrante, sensitivo, llamado el hijo espiritual de Paul Verlaine.

Allá en Colombia, José Asunción Silva: que en la flor de su edad, en el esplendor de su fantasía y en los comienzos de su bella labor artística, acaba

de buscar un refugio en la única sombra dulce y benéfica para las almas incurablemente desesperadas: la sombra del ciprés!

Allá en Bolivia, pero residiendo y laborando en Buenos Aires sus tapices rítmicos, Ricardo Jaimes Freyre, fuerte y magnífico.

Acá en la República Argentina..... La República Argentina cuenta con una brillante constelación de inspirados poetas: Luca, Echeverría, Mármol, Guido Spano, Ricardo Gutiérrez, Rafael Obligado, Joaquín Castellanos, Leopoldo Díaz, y, destacándose en la misma constelación, tres grandes verdaderamente geniales: uno de ellos duerme ya el sueño eterno, otro está en la plenitud de su vida y de su inspiración, y el último está en la flor de su edad y de su genio. Habréis comprendido que me he referido, sucesivamente, a Olegario Andrade, a Pedro B. Palacios y a Leopoldo Lugones.

Este último poeta, de naturaleza impetuosa y agresiva, y de labor vigorosa, vibrante y resplandeciente, es un producto genuino y original del moderno movimiento literario —poeta que ha sido presentado ya gentilmente a la admiración y a la esperanza de las letras americanas, por la pluma lapidaria de Rubén Darío.

De modo que, desde México hasta Buenos Aires, es decir, desde un extremo a otro de la América latina, el nuevo Ideal Artístico tiene sus fuertes heraldos.

Y ¿sabéis cuál es, además de contribuir a refinar el gusto estético, el servicio eficiente y trascendental que prestan los Nuevos Artistas de este continente? El que por su intermedio, y por primera vez, el pensamiento artístico y literario de América se está comunicando íntimamente con el pensamiento europeo.

No faltan críticos que, burlona o acerbamente, atacan a los nuevos artistas, no viendo en su extraña labor literaria más que hojarasca. Error, crasísimo error. Eso que parece hojarasca, está impregnado de bellos pensamientos, de conceptos profundos y sutiles; pero hay necesidad, por un estudio constante, de agilitar y aguzar el espíritu, para que esos pensamientos y esos conceptos no escapen a nuestra penetración. La labor de los maestros no tiene hojarasca; pero no hay que confundir a los maestros, a los verdaderos artistas, con los artesanos sin inspiración. Confundirlos, es lo mismo que confundir el brillo del talco con las luces del brillante; es lo mismo que confundir el monótono chirrido de la cigarra con el dulcísimo trino del ruiseñor; es lo mismo que confundir al tordo, de corto y débil vuelo, con el cóndor fuerte y audaz, que, desplegando su poderosas alas y describiendo majestuosos círculos, se va elevando a las alturas más inaccesibles, hasta hundirse y desaparecer en los abismos azules del espacio.

Por lo demás, las burlas y censuras de la crítica aferrada a las antiguas reglas, que sufren los artistas modernos, pasan por sus almas y sus ideales sin dejar más hondas huellas que las que deja sobre la tersa superficie de un lago la sombra de un gavián, que, con las garras crispadas y ávido de presa, cruza chillando por el espacio.

Respecto a mi juicio sobre el estilo de los nuevos artistas, me limitaré a transcribir el juicio que sobre el estilo de uno de ellos hice, hace ya mucho tiempo, en carta dirigida a un joven escritor argentino. Yo decía en aquella carta: «... mis poetas americanos predilectos son siempre Andrade, Acuña, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Ricardo Gutiérrez, Joaquín Castellanos, Pedro B. Palacios, y ahora también ese genio en flor, Leopoldo Lugones. Todos estos poetas me hacen pensar hondo y sentir intensamente. Pero, cuando quiero encantar mi espíritu; cuando quiero deleitarlo puramente, sin experimentar acerbas ni recónditas tristezas, entonces leo al divino nicaragüense Rubén Darío. Leyendo a Rubén Darío, se enciende dulcemente la fantasía, sin que el corazón se oprima, ni los nervios vibren dolorosamente. Rubén Darío es un mago lapidario de la literatura; y sus escritos, radiantes de reflejos, de matices y de fulgores insólitos, parecen mosaicos de luces. De imaginación móvil, de imaginación vivaz, de imaginación inagotable en colores, parece que la naturaleza se ha complacido en teñirle la imaginación con todos los más espléndidos tintes tropicales. Y yo, dando libre vuelo a mi fantasía, he pensado que cuando Rubén Darío se prepara a escribir, una hada misteriosa le presenta por tintero una copa de sonoro y diáfano cristal, dentro de la cual ha disuelto ópalos, perlas, rubíes, topacios, esmeraldas, zafiros, y el poeta, empapando la pluma en aquella fulgente disolución de piedras preciosas, imprime en el papel su ideas, sus sentimientos, sus nostalgias, sus inspiraciones: porque el estilo de Rubén Darío es fúlgido, suavísimo y tornasolado, como las plumas de un colibrí».

SEÑOR PRESIDENTE:

SEÑORAS:

SEÑORES:

He terminado mis consideraciones sobre el Simbolismo y sus primeros y más brillantes cultores.

Mas, antes de abandonar esta tribuna, permitidme que salude gentilmente al eximio poeta, en cuyo honor se ha organizado esta velada: poeta que en la flor de su existencia ya lleva la frente ceñida por la brillante aureola de la celebridad. Y como, para mí, Rubén Darío es el representante genuino de la moderna generación intelectual de la América latina, que ha emprendido, llena de fe, de inspiración, de gallardía, de altivez y de entusiasmo, la Cruzada hacia la perfección del Ideal Artístico, yo, en tributo de admiración y de gratitud, me complazco en la magnífica ilusión de arrojar a sus plantas todas las flores de una selva americana!

(Carlos Romagosa: *Vibraciones fugaces*, Córdoba, Argentina, s.e., 1903, págs. 35-52)