

NOTAS

LA NUEVA PROSA MODERNISTA

La mayor parte de los estudios dedicados al Modernismo tienden a concentrarse en el análisis de la poesía, dándole preferencia sobre el de la prosa, cuando irónicamente resulta que la mayoría de estos críticos concurren en sus opiniones con la de Díaz-Plaja, quien en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*¹, después de sostener que la marca dejada en la prosa es mayor que la dejada en la poesía, dice: "Creo sencillamente que el mayor acontecimiento estético de la literatura de nuestro tiempo es el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar — sin los elementos propios del verso — la tensión y el 'clima' propios de la poesía" (pág. 296).

El Modernismo en Hispanoamérica aparece como la cristalización de una reacción contra las formas gastadas de la literatura tradicional, que ha de servir como punto de apoyo para el desarrollo de obras verdaderamente autóctonas, dotadas de un carácter más universal. Pedro Salinas, en *Ensayos de literatura hispánica*², dice que esta obra liberadora fue realizada por "un grupo de poetas sembrados por la vastedad de toda Iberoamérica, desde el Río Grande al de La Plata, que aunque separados y sin acuerdo se movían al unísono por una verdadera voluntad de época misteriosamente compartida y cuyo propósito era la regeneración de la poesía en castellano" (pág. 299).

El movimiento que surge simultáneamente por toda la América Hispana, está estrechamente ligado a un sentimiento patriótico que muchos críticos designan con el nombre de "americanismo". Alrededor del Modernismo y el 'americanismo' se desarrolló una polémica y hasta se les separa, por considerar algunos que el Modernismo era una cosa decadente sin preocupaciones patrióticas de parte de los que integraban el movimiento³. El consenso general, en la actua-

¹ GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe, 1951. Citado como DÍAZ-PLAJA.

² PEDRO SALINAS, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958. Citado como *Ensayos*.

³ JUAN MARINELLO, en *Sobre el Modernismo: Polémica y definición*, México, Dirección General de Publicaciones, 1959, llega a decir que Martí no perteneció al decadente Modernismo, sino que fue americanista, algo noble y elevado.

lidad, es tratar de redimirlo de su innecesaria fama de literatura superficial, exótica, decadente. Los que se ocuparon del Modernismo en sus albores, ya se daban cuenta de que en esta nueva modalidad literaria existía algo más allá de su aparente exotismo. Así, Francisco Mostajo, en *El Modernismo y el americanismo*⁴, tesis escrita en Arequipa en 1896, expone la idea de que el Modernismo no es decadencia sino reforma. Considera que en la prosa "predica el Modernismo el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, la elevación, la altura, el vuelo" (pág. 14), mientras que en la poesía la libertad de crear nuevas palabras y ritmos hace que el Modernismo ayude a "delinear formas artísticas propias, esto es, a acercarnos al ideal americanista" (pág. 24). Los escritores más recientes están en completo acuerdo con esta opinión; Santiago Argüello, por ejemplo, en *Modernismo y modernistas*⁵, sostiene que es "cosa innegable que, dentro de los temas exóticos, iba un carácter esencial muy nuestro; que vibraba un alma poética y trepidaba una armoniosa médula; que no eran ya las heredadas de la madre española, y que marcaban, por lo tanto, de propiedad nuestras creaciones" (pág. 30).

Para ver estos cambios nos vamos a ocupar de la prosa de los primeros modernistas, sin orden cronológico, atendiendo sólo a necesidades de exposición. Empezaremos con Julián del Casal (Cuba, 1863-1893) y su obra *Prosas*⁶ donde aparece una serie de retratos de artistas cubanos de su época. Nos ocuparemos después de las *Obras inéditas*⁷ del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). El tercero será otro cubano, el famoso patriota José Martí (1853-1895), de quien hemos seleccionado unos párrafos de sus *Obras completas*⁸. El último de los estudiados será José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896), cuyo libro *Prosas y versos*⁹ contiene selecciones parecidas a las de Casal.

Examinaremos tres aspectos diferentes de la obra de estos autores: 1) descripciones de ambiente; 2) descripciones de personajes; 3) juicios críticos sobre autores antiguos o modernos que revelen la nueva sensibilidad de los escritores. Nos ocuparemos también del estilo usado en las mencionadas descripciones y juicios críticos.

⁴ FRANCISCO MOSTAJO, *El Modernismo y el americanismo*, Arequipa, 1896.

⁵ SANTIAGO ARGÜELLO, *Modernismo y modernistas*, Guatemala, 1935.

⁶ JULIÁN DEL CASAL, *Prosas*, tomo I, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963. Citado como *Prosas*.

⁷ MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras inéditas: Crónicas de "Puck"*, Recogidas y editadas por E. K. Mapes, New York, Hispanic Institute, 1943. Citado como *Obras inéditas*.

⁸ JOSÉ MARTÍ, *Obras completas*, La Habana, Editorial Trópico, 1939-1940. Citado como *Obras completas*.

⁹ JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *Prosas y versos*, editor: Carlos García Prada, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1960. Citado como SILVA.

Para destacar mejor la nueva prosa modernista, vamos a referirnos a alguna descripción de la época anterior. En sus *Tradiciones peruanas*¹⁰, Ricardo Palma describe una procesión, que se supone sea vistosísima, de la siguiente manera:

Jamás se han visto en Lima procesiones tan espléndidas como las de entonces; y Llorente, en su *Historia*, trae la descripción de una en que se trasladó, desde el palacio de los Desamparados, dando largo rodeo, una imagen de María que el virrey había hecho traer expresamente desde Zaragoza. Arco hubo en esa fiesta cuyo valor se estimó en más de doscientos mil pesos, tal era la profusión de alhajas y piezas de oro y plata que lo adornaban. La calle de Mercaderes lució por pavimento barras de plata, que representaban más de dos millones de ducados. ¡Viva el lujo y quien lo trujo! (págs. 26-27).

Mayor parquedad de detalles sería imposible de imaginar. La procesión queda sin describir. Nos enteramos solamente de que fue muy lujosa. No nos damos cuenta completa de todo el partido que puede sacársele a pinturas de este tipo hasta que no examinamos una selección modernista. En el siguiente pasaje, tomado de la obra de Casal, el autor describe una iglesia durante una boda:

Mientras la concurrencia se agrupaba en torno del altar, formando una masa negra, rumorosa y compacta, entre la cual estallaban las blancuras satinadas de las pecheras triangulares y las desnudeces rosáceas de los brazos femeninos; mientras los sacerdotes, revestidos de brillantes casullas de seda color de salmón, cuyas franjas de oro ardían, espejaban y se oscurecían en el presbiterio, consagraban la unión de los contrayentes; mientras el órgano, desde lo alto del coro, derramaba sus armonías por los ámbitos del templo, lo mismo que una cascada, desde la altura de una montaña, vierte sus raudales en el seno de un bosque, alumbrado por estrellas... (*Prosas*, pág. 245).

Inmediatamente notamos la influencia francesa: el modo de presentar el cuadro es impresionista¹¹. Lo importante aquí son los colores, el movimiento y la música, lo de menos es la boda. Exactamente la misma técnica impresionista se observa en una descripción de *Paisajes* de Silva. El poeta explica primero que su mayor goce consiste en sentir la naturaleza sola, sin ser humano que la estropee, y después dice: "Cuando, aislado así de todo vínculo humano, la

¹⁰ RICARDO PALMA, *Tradiciones peruanas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1956. Citado como *Tradiciones*.

¹¹ Aceptamos la opinión de ELISA RICHTER, quien en *El impresionismo en el lenguaje* (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956) dice que "lo peculiar del sentido impresionista consiste en presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de sus causas y de tal manera que aparece como representación principal lo que antes era representación parcial y accesoria" (pág. 56).

oigo y la siento, me pierdo en ella como en una *nirvana* divina” (Silva, pág. 101). A continuación nos habla de una noche de soledad a bordo de un barco: “No había luna. El buque era una masa negra que huía en la sombra. El mar calmado y el cielo de un azul sombrío y purísimo se confundían en el horizonte; las constelaciones y los planetas resplandecían en el fondo del azul infinito; el hervidero de soles de la vía láctea, donde entre la fosforescencia verde-azulada ardía sutil polvo de diamantes” (pág. 101). Silva va exaltándose a través de la contemplación del universo, hasta que como dijo anteriormente se pierde “en una especie de *nirvana*”: “El espectáculo sublime entró en mi ser, por decirlo así y me dispersé en la bóveda constelada, en el océano tranquilo, como fundido en ellos en un éxtasis panteísta de adoración sublime” (pág. 102). En este pasaje observamos ya, no sólo la novedad de la forma, sino del tema, con la búsqueda de sensaciones extrañas y de paraísos artificiales.

Las descripciones de Gutiérrez Nájera se caracterizan por una gracia alada. Al narrar la llegada a una recepción, nos parece oír el ruido de los invitados y ver la belleza de las flores:

Por el cristal de la portezuela veo que al detenerse cada coche frente al *hotel* de los Sres. Prida, brincan del pescante los lacayos envueltos en sus blancas mangas de hule, abren el paraguas, se apea el amo o el señorito, toca apenas el estribo un pie de mujer irreprochablemente calzado, y a la luz de las linternas del carriage, luz que proyecta un círculo amarillo en el color de azulina gasa esparcida por los focos eléctricos, diviso el esbelto cuerpo de la dama bien cubierta, que pasa rápida, como velada por árabe albornoz, de la acera a la puerta.

En la escalera y en el hermoso corredor, profusión de flores. Todo el mayo elegante. Las gardenias que también parecen novias; las azaleas, que se balancean como ensayando los primeros compases del Boston; la camelia, en su tiesto de porcelana trasparente, y semejante en la circunspección y señorío, a hermosa de treinta años, ya casada.

Casi desaparecen las paredes bajo guirnaldas y caprichosas figuras, hechas con hojas charoladas, y con flores que en una noche dan toda su vida (*Obras inéditas*, pág. 92).

A su vez, observamos que Martí da a su prosa una sonoridad y una flexibilidad sin precedentes. Como prueba palpable de su bello estilo, solamente necesitamos recordar el magnífico derroche de poesía en las descripciones contenidas en el artículo sobre *El terremoto de Charleston*. Para nuestro propósito bastan las palabras iniciales, donde Martí presenta los hechos históricos y las descripciones líricas en una mezcla típicamente suya:

Un terremoto ha destrozado la ciudad de Charleston. Ruina es hoy lo que ayer era flor, y por un lado se miraba en el agua arenosa de sus ríos, surgiendo entre ellos como un cesto entre frutas, y por el otro se extendía a lo interior en pueblos lindos, rodeados de bosques de magnolias y de naranjos y jardines.

Los blancos vencidos y los negros bien hallados viven allí después de la guerra en lánguida concordia; allí no se caen las hojas de los árboles; allí se mira al mar desde los colgadizos vestidos de enredaderas; allí, a la boca del Atlántico, se levanta casi oculto por la arena el fuerte Sumter, en cuyos muros rebotó la bala que llamó al fin a guerra al Sur y al Norte; allí recibieron con bondad a los viajeros infortunados de la barca Puig¹².

En cuanto a la descripción de personajes, anotemos de nuevo el contraste. Palma, en su estilo peculiar, en el que se mezclan grandes dosis de picardía, produce una clara, exacta y excelente descripción — física y moral — de Leonorcica Michel:

Era lo que hoy llamaríamos una limeña de *rompe y rasga*, lo que en los tiempos del virrey Amat se conocía por una mocita del *tecum* y de las que se amarran la liga encima de la rodilla. Veinte y siete años con más mundo que el que descubrió Colón, color sonrosado, ojos de más preguntas y respuestas que el catecismo, nariz de escribano por lo picaresca, labios retozones, y una tabla de pecho como para asirse de ella un náufrago, tal era en compendio la muchacha. Añádase a estas perfecciones brevísimo pie, torneada pantorrilla, cintura estrecha, aire de taco y sandunguero, de esos que hacen estremecerse hasta a los muertos del camposanto. La moza, en fin, no era *boccatto di cardinale*, sino *boccatto* de concilio ecuménico (*Tradiciones*, pág. 49).

Entre los primeros modernistas notamos ya cambios notables en la manera de retratar, por ejemplo, observamos una vaguedad e imprecisión, y una manera nueva de dar detalles, que permite al lector usar la imaginación. Se reducen al mínimo los detalles físicos, mientras se pone énfasis en interpretaciones de tipo psicológico. Las características son dadas a través de impresiones sensuales, que paradójicamente, resultan vagas pero precisas. Los personajes no exhiben atributos de idealización suprema. Las heroínas no son todas perfectas y virtuosas — no olvidemos que lo decadente está de moda —; es más, se tiene a gala el mostrar sus defectos, con lo que en cierto grado se las humaniza. Casal se dio cuenta de este cambio de perspectiva con respecto a la mujer, pues en *Prosas* dice que a la mujer en la literatura moderna: "Se la presenta hermosa, pero pérfida; adorable, pero funesta. Si se la lleva hasta las nubes, se le arroja en seguida al arroyo" (*Prosas*, pág. 279)¹³.

Casal describiendo a Aurelia Castillo de González, dice que era:

Una estatua de jaspe rosado, coronada de nieve. Los ojos verdes, de un verde marino, lanzan miradas severas, atenuadas por cierta dulzura femenina y cierta melancolía secreta. Los labios, color de fresa, si se entrecabren ligeramente

¹² JOSÉ MARTÍ, *Obras completas* (III, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, pág. 65).

¹³ En las selecciones que hemos examinado no se observa este tratamiento, pues los personajes escogidos eran conocidos intelectuales.

para dar paso a una sonrisa, ciérranse al punto con fría rigidez. Hay en el conjunto de su figura la majestad de la patricia romana y la gracia de una duquesa del siglo dieciocho (*Prosas*, pág. 257).

De su personalidad dice:

Ella es la Aurora. Devuelve el azul al cielo, el movimiento a la marca, el verdor a la montaña, la azada al labrador, el himno al bosque, la blancura al cisne, el águila al éter, la fuerza al músculo, la vibración al nervio, el color al pincel, la estrofa al bardo y al alma la ilusión (*Prosas*, pág. 258).

En esta descripción observamos otro aspecto nuevo en la técnica del retrato: el escritor da muy pocos detalles concisos, da en cambio una serie de impresiones y efectos con los cuales sugiere una imagen física complementada por una irradiación de su personalidad sobre el universo circundante. Las imágenes evocadas — “la majestad de una patricia romana y la gracia de una duquesa del siglo dieciocho” — así como el vocabulario — el azul del cielo, el éter, el cisne, el bardo — anuncian ya al Darío preciosista.

Gutiérrez Nájera va más lejos que Casal en el uso de esta técnica que omite el detalle físico. En el retrato de una joven pianista, la señorita Padilla, el autor comunica una sensación muy precisa de gracia y delicadeza: “Es bellamente débil, como la soñadora y triste Ofelia. Pasa sin hacer ruido, como un estremecimiento de las ondas. Presume uno que su espíritu es uno de esos espíritus alados que pueden volar porque no pesan; que no tienen fuerza y que se posan y columpian en quebradiza rama de árbol” (*Obras inéditas*, pág. 196).

En los retratos de Martí vemos seriedad, energía y seguridad en su propio juicio. En la descripción de su compatriota Gertrudis Gómez de Avellaneda, hace resaltar con mayor relieve los detalles varoniles de su apariencia y de su carácter, al contrastarlos con la suave y delicada personalidad de Luisa Pérez:

No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y dominio: era algo así como una nube amenazante. Luisa Pérez es algo como nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible. Sus dolores son lágrimas; los de la Avellaneda son fierezas. Más: la Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y más potente que él; su pesar era una roca; el de Luisa Pérez una flor. Violeta casta, nelumbio quejumbroso, pasionaria triste (*Obras completas*, XXIII, 76).

Por último, veamos un retrato de Silva. Este, después de describir la gracia juvenil de Helena, dice:

Al bajar los párpados, un poco pesados, la sombra de las pestañas crespas le caía sobre las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa blanca, pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural

casi, y por la curva armoniosa de los labios rosados flotaba una sonrisa supremamente comprensiva. No le había visto los ojos, y fascinado como estaba por la gracia de su figura ideal, por la impresión de frescura y de aristocracia que emanaba de toda ella, como emana el aroma de una flor que se abre, soñaba en vérselos. De repente sacudió la cabeza hacia atrás, y agitando los sedosos bucles de la cabellera castaña, la volvió en la dirección de mi asiento y me clavó los ojos mirándome fijamente, con expresión severa. Eran unos grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas se posaron en mí como las de un médico en el cuerpo de un leproso, corroído por las úlceras, y buscaron las mías como para penetrar, con despreciativa y helada insistencia hasta el hondo de mi ser, para leer en lo más íntimo de mi alma (SILVA, pág. 106).

Aquí se puede apreciar claramente el gusto todavía bastante romántico de Silva, por ejemplo, la muchacha es bella, pero "de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi". Al mismo tiempo con un sentir muy fin de siglo, Silva la pinta penetrando hasta el fondo de su ser, que él considera depravado. Silva convierte este retrato en un bello poema de amor, aunque con muchos toques macabros. Al final narra la muerte de la protagonista con palabras típicas de una sensibilidad que se niega a ver la realidad: "¿Muerta tú, Helena?... No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad. Lo que ellos llaman así, es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el misterio mismo" (SILVA, pág. 124)¹⁴.

Observemos a estos mismos autores cuando juzgan el valor artístico de la obra de otros escritores, juicios en los que dejan traslucir sus gustos y preferencias. Casal, hablando de Esteban Borrero de Echevarría, explica lo que entiende por poesía moderna: "Lleva siempre la nostalgia de algo grande, de algo que no se sabe lo que es, pero que de seguro no está dentro de la creación. Tampoco la risa entreabre jamás el arco lívido de sus labios" (*Prosas*, pág. 263). En estas líneas se observa lo que el crítico Federico de Onís considera la característica principal del alma de Casal, esto es, el "sentimiento del hastío, del vacío, de la nada"¹⁵, que busca algo nuevo, aunque no sabe exactamente lo que es, ni tiene mucha esperanza de encontrarlo. Casal parece llegar a la conclusión de que el poeta moderno, no satisfecho con la estrechez y la sordidez del ambiente que lo rodea y que lo ha convertido en un ser de personalidad enfermiza, tiene que escapar de la realidad por cualquier método posible. Cada uno escoge un vehículo de escape diferente para convertirse en:

¹⁴ GARCÍA PRADA aclara en una nota que se cree que Silva halló la inspiración en una pintura de la joven Nelly O'Brien. hecho por Sir Joshua Reynolds.

¹⁵ FEDERICO DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York, 1961, pág. 65. Citado como Onís.

Un neurótico sublime, como Baudelaire o Swinburne, mitad católico y mitad pagano; o un nihilista, como Leconte de Lisle o Leopardi; que no ve más que la esterilidad de los esfuerzos humanos, ni aspira más que a disolverse en el seno de la nada; o un blasfemo, como Carducci o Richepin, que escupe al cielo sus anatemas; o un desesperado, como Alfredo de Vigny, que lanza incesantemente contra la naturaleza gritos de rebelión; o un analista cruel, como Sully-Prudhomme o Paul Bourget, que nos crisa los nervios; o un pintor, como Teodoro de Banville o José María de Heredia, que sólo ve formas y colores; o un músico como Mallarmé, que asocia la armonía [*sic*] de la idea a la armonía de las palabras; o un alucinado, como Poe o Villiers de l'Isle-Adam, que nos comunican sensaciones inexperimentadas; o un satírico, como Cátulo Mendes o Alejandro Parodi, que sólo canta la belleza carnal de las ninfas antiguas, o de las hetairas modernas; o un gran subjetivista, como Heine o Bécquer (*Prosas*, pág. 278).

La mayoría de los poetas a que aluden estas líneas son franceses y de los considerados decadentes, clasificación bajo la que también han situado a Casal algunos críticos, como por ejemplo Arqueles Vela en su *Teoría literaria del modernismo*¹⁶ y Henríquez Ureña, quien en *Breve historia del modernismo*¹⁷, dice: "Sus mejores páginas son aquellas en que impera la ingénita melancolía de su temperamento hiperestésico. A veces, por el vigor de sus enfermizos lamentos, se acerca a Verlaine; pero a lo largo de toda su obra palpita con mayor imperio el sombrío pesimismo de Baudelaire" (pág. 134).

La influencia francesa sobre Casal se nota en otros detalles como la técnica impresionista usada en sus descripciones, y ya mencionada anteriormente. También dice Henríquez Ureña que Casal ha heredado de Gautier el uso de "palabras que sugieren joyas o piedras preciosas, o colores refulgentes, junto con otras sensaciones de sonido y tacto" (UREÑA, pág. 122). Magnífico ejemplo de este uso del vocabulario es la narración de la boda examinada antes.

A través de las selecciones de Casal podemos observar su nueva actitud hacia la vida y hacia la literatura que le permiten marcar un nuevo rumbo a las letras hispanas. Esto se debe a que su atracción por las tendencias decadentistas era genuina — armonizaba con su naturaleza enfermiza y algo extravagante — de modo que su producción literaria no es falsa. Dice Onís: "Sin artificio, como nacidos de su propio temperamento, se encuentran en su poesía muchos de los temas y formas fundamentales del modernismo, de modo que significa, por su poder de innovación y su asimilación de la poesía francesa, el mayor avance hacia la nueva poesía hecho antes de la publicación de *Prosas profanas*" (Onís, pág. 65).

¹⁶ ARQUELES VELA, *Teoría literaria del Modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*, México, 1949, pág. 92.

¹⁷ MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962. Citado como UREÑA.

Bastante más amargo y triste que Casal resulta José Asunción Silva. A continuación habla sobre sus gustos literarios a una señora a quien dirige una *Carta abierta*:

Con frases ardientes, sin dominar mi entusiasmo de fanático, le decía a Vd. que en las obras de los grandes sacerdotes de la palabra, ésta acumula todos los medios de que disponen las artes para recrear la vida, agregándole el alma del artista; le contaba cómo me desvanece el olor de los cadáveres de aquella ciudad que agoniza en el último canto del poema de Lucrecio; le contaba que de entre la muchedumbre que gesticula y ama y odia y mata y muere en los dramas de Shakespeare, salen a veces a hablar conmigo, el pálido príncipe que conversa con los sepultureros y el judío ávido que reclama su libra de carne; le decía a usted que los poetas son compasivos con los que los aman, que Musset les da a beber a sus íntimos el champaña ardiente de su sensualismo gozador; que Vigny, un brebaje negro que procura la resignación; Shelley, un *haschich* sutil que lo hace sentirse a uno hermano de las plantas que florecen en el jardín encantado; Longfellow, el agua de las fuentes campesinas en que se mojan los helechos y se refleja el cielo, y Baudelaire y Poe, un opio enervante que puebla el cerebro de sombras alucinadoras, entre cuya oscuridad brillan los ojos de *lady Ligeia* y vibran unas campanas fantásticas, y aletea el cuervo y suenan quejidos de inaplicable angustia (SILVA, págs. 55-56).

Silva demuestra el mismo entusiasmo por los franceses que exhiben todos sus contemporáneos, pero también muestra aprecio hacia varios escritores de habla inglesa; su entusiasmo es grande por Poe, de quien parece tomar la nota misteriosa de sus poesías. La prosa de Silva es excelente, usa frases cortas y flexibles llenas de sugerencias. Carlos García Prada, en el prólogo de *Prosas y versos*, dice: "Fue Silva un artista de la palabra, un creador de prosas y poemas en los cuales el idioma castellano adquirió hondas y sutiles armonías y exquisitos poderes de sugerencias desconocidos antes en América y España. No es posible, al hablar de Silva, establecer una línea divisoria entre el versificador y el prosista. Su prosa y su verso son poesía, y aquella es quizá más deleitosa que éste, y más rica en sugerencias y en adornos de calidad" (SILVA, pág. 44).

Es el colombiano un poeta que ama la naturaleza, como hemos visto en su descripción de la noche a bordo de un barco, y a través de su prosa y poesía; por esta razón el prologuista arriba citado dice que Silva "sintió el anhelo de acercarse a la naturaleza y difundirse en ella y llegó a los linderos de un panteísmo a lo Rousseau" (SILVA, pág. 39). Pero, este deseo de fundirse con la naturaleza puede ser considerado como un ansia exagerada de experimentar con nuevas sensaciones. Estas experiencias las lleva al límite en varias ocasiones, como por ejemplo cuando escribe un ensayo sobre los síntomas de la locura, la cual él cree que está tratando de apoderarse de su cerebro y dominarlo:

¡Loco!... ¡El loco en el cuartucho oscuro del manicomio, oloroso a ratón, envuelto en la camisa de fuerza!, el loco con el cabello cortado al rape, recibiendo en las flacas espaldas huesosas el chorro helado de la ducha, bajo el ojo impertertable del hombre de ciencia, que anota sus gestos violentos y sus entrecortadas blasfemias para convertirlas en una preciosa y razonada monografía. ¿Loco?... ¿Y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande, para los verdaderos letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años; así murió Maupassant, sintiendo crecer alrededor de su espíritu la noche y reclamando sus ideas... ¿Por qué no has de morir así, pobre degenerado, que abusaste de todo, que soñaste con dominar el arte, con poseer la ciencia, toda la ciencia, y con agotar todas las copas en que brinda la vida las embriagueces supremas? (SILVA, pág. 90).

Silva ensayó todos los métodos imaginables para escapar de la realidad y para calmar las inquietudes de su alma torturada. Su tragedia final indica que no logró en este mundo la paz que buscaba. Dice Henríquez Ureña: "Es Silva, el poeta suicida, quien incorpora definitivamente al modernismo la expresión genuina de las violentas torturas e inquietudes del espíritu contemporáneo, que nadie acertó a revelar con mayor elevación y sentimiento" (UREÑA, pág. 157).

Muy lejos del pesimismo de Casal y Silva se encuentra Gutiérrez Nájera. Los críticos le consideran, junto a Martí, como el gran renovador de la prosa española. Jorge Campos dice que Nájera "en sus *Cuentos frágiles*, se adelantó en cinco años a la prosa de *Azul*, aunque sin conseguir su resonancia"¹⁸ y Henríquez Ureña amplía más este pensamiento al decir que "la influencia de la prosa de Martí, decisiva para iniciar la renovación que culminó en el Modernismo, se hermana y acopla con la de Gutiérrez Nájera, que enseñó a manejar el idioma con soltura y gracia. No son escasos los prosistas de la época modernista en quienes esas dos influencias — dispares en aspectos — se entremezclan y unifican" (UREÑA, págs. 78-79).

En las selecciones de Gutiérrez Nájera ya examinadas pudimos notar que la cualidad esencial de su arte es la gracia delicada y suave. Esta gracia elegante es parte integral de su personalidad, y es lo que Onís considera como la aportación del escritor mexicano al Modernismo, dejando completamente de lado todas las influencias extranjeras que existen en su obra (ONÍS, pág. 6). Anderson Imbert está de acuerdo con esta opinión, pues cree que es debido a innato buen gusto el que "la selección que el oído de Gutiérrez Nájera hace de las palabras — las más armoniosas, las que mejor se enlazan en los ritmos y rimas — coinciden con la que hacen sus ojos — los objetos más lujosos, más bonitos, más exquisitos" (ANDERSON IMBERT, pág. 419)¹⁹.

¹⁸ JORGE CAMPOS, *La literatura hispanoamericana en el siglo XIX*, Valencia, 1948, pág. 26.

¹⁹ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, EUGENIO FLORIT, *Literatura hispanoamericana*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960. Citado como ANDERSON IMBERT.

Al dar su juicio sobre los grandes escritores occidentales, Gutiérrez Nájera lo hace en una cadena de comparaciones similares a las ya vistas en los otros dos autores, pero los poetas elegidos y el modo de juzgarlos es muy diferente y acertado. Dice el mexicano discutiendo el teatro: "Racine es un escultor. Hace estatuas supremas, como la de Fedra. Corneille esculpe en bronce y fabrica armaduras como las del *Cid*. Lope de Vega pinta lienzos parecidos a los de Velázquez y trama tapicerías y gobelinas. Calderón hace óperas cantadas en décimas; toca de cuando en cuando el corazón; pero se va arrastrado por las olas del verso. Tirso es hombre, pero Molière y Shakespeare son humanidad" (*Obras inéditas*, pág. 80). Gutiérrez Nájera se muestra acertado en sus juicios; los presenta de un modo imaginativo y certero, sin dejarse llevar por la oscuridad y el gusto enfermizo de fin de siglo. Admira a sus contemporáneos franceses en lo que tienen de verdadero valor, no en lo decadente y exótico, tendencias de las que se burla consistentemente. Por ejemplo, en cierta ocasión, dice: "Una cuerda, un muñeco de porcelana amarillenta, una sombrilla: eso es un japonés. Las japonesas... con perdón de Goncourt y con perdón de los poetas decadentistas, yo exclamo: ¡qué feas son las japonesas!" (*Obras inéditas*, pág. 39), y en otro momento, hablando del año que se aproxima y de su semejanza con los anteriores, dice: "y lo propio digo de ciertos decadentistas, simbolistas, teósofos y demás gente menuda: ¡ya han servido otra vez!" (*Obras inéditas*, pág. 97).

A pesar de estos ataques contra lo exagerado del Modernismo, Gutiérrez Nájera sí admira a los buenos poetas hispanoamericanos que saben imitar las corrientes europeas, pues vemos que alaba así a los jóvenes cubanos:

Vuestra poesía aparece virgen y vestida de blanco, con una estrella en los oscuros rizos de la frente; pero los ojos de esa poesía reflejan las ondas del Sena, y los brazos desnudos de las que, loqueando, reman en las barcas. Con pensamientos nuevos y en lenguaje castellano cinceláis versos franceses. ¿Zenea, no era el desconocido, triste y enlutado, que acompañaba a Alfredo de Musset y que se le parecía como un hermano? ¿Julián del Casal — ¡mi Julián del Casal! — no era uno de los grandes y buenos adoradores melancólicos que nos vienen de Francia o de la blanca Italia en el immaculado cisne de Lohengrin? (*Obras inéditas*, pág. 213).

Gutiérrez Nájera admira la delicadeza, la suavidad, en una palabra, lo 'alado' de la literatura francesa. Quiere reformar el castellano y darle la agilidad necesaria para expresar todo lo bello y elegante que él admira en un mundo un poco falso en su perfección y poblado de princesas y fantasías.

Martí realiza una reforma de tipo diferente a la de Gutiérrez Nájera, por ser las intenciones del cubano distintas de las del mexi-

cano. Martí estaba profundamente preocupado con la independencia de Cuba y con los problemas de toda la América, tanto de orden político como social o cultural. Quería renovar la lengua, pero no necesariamente afrancesándola, pues estaba demasiado infiltrado de orgullo por el valor de su herencia hispánica y de esperanza de que se desarrollase plenamente lo autóctono americano. Así, al hablar de la obra del colombiano Rafael Pombo, le reprocha por no haber sabido romper con las formas tradicionales, aunque al mismo tiempo admite que es malo romper del todo, pues entonces existe el peligro de convertirse en simple imitador. Esta advertencia la hace en las siguientes palabras:

Crece la lengua dentro de sus propios cauces, y cada espíritu trae sus formas nuevas; que a no haber sido lícito variar las formas, haciendo versos estaríamos ahora a manera de los de la Danza de la Muerte. Lengua áurea, caudalosa y vibrante habla el espíritu de América, cual conviene a su luminosidad, opulencia y hermosura. O la literatura es cosa vacía de sentidos, o es la expresión del pueblo que la crea; los que se limitan a copiar el espíritu de los poetas de allende, ¿no ven que con eso reconocen que no tienen patria, ni espíritu propio, ni son más que sombras de sí mismos, que de limesnas andan vivos por la tierra? (*Obras completas*, XX, 133).

En este pasaje Martí enfoca perfectamente el problema de lo que debe de ser una renovación literaria. Pedro Salinas, en *Literatura española siglo XX*²⁰, está de acuerdo con el poeta cubano, pues cree que con el Modernismo, al igual que con el Romanticismo y el Realismo, se cumple el mismo fenómeno de que habla Martí, ya que estas renovaciones literarias se basan en "la conversión de un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros en sus comienzos, en una revisión depuradora de lo tradicional, que da por resultado un renacimiento restaurador de los más puros y auténticos valores del pasado" (pág. 40).

La crítica está de acuerdo con Díaz-Plaja quien considera a Martí "el primer 'creador' de prosa que ha tenido el mundo hispánico" (DÍAZ-PLAJA, pág. 305). Esta prosa tiene unas profundas raíces castizas, pero, como el propio Martí decía en sus reflexiones sobre Pombo, es necesario dejarse influir libremente por las corrientes extranjeras asimilándolas. Así Anderson Imbert dice: "Su mayor herencia literaria era castiza — renacentistas, barrocos —, no francesa. Pero... el aire poético de muchas de sus páginas se aclara si tenemos en cuenta que Martí estimaba a los franceses que crearon la prosa pictórica (Gautier, Flaubert) e impresionista (Daudet, los Goncourt)" (ANDERSON IMBERT, pág. 401), y Onís añade a estas influencias las de las culturas inglesa y americana (ONÍS, pág. 35).

²⁰ PEDRO SALINAS, *Literatura española siglo XX*, México, Editorial Séneca, 1941.

Lo más representativo en Martí es lo que Ventura García Calderón, en *Semblanzas de América*²¹, llama: "la imaginación torrencial, el genio impetuoso, la tropical abundancia de un hombre que pensaba en metáforas" (pág. 61). El mismo Martí está de acuerdo en admitir su tremenda inventiva y su facilidad para escribir. En una carta a Diego Jugo Ramírez, fechada en New York el 23 de mayo de 1882, le cuenta cómo compuso *Ismaelillo*:

He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas, que aun voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes alas blancas (*Obras completas*, XX, 118).

Díaz-Plaja cree que "el secreto de la prosa de Martí es el ardor" (pág. 306): ordena las frases de modo que las aseveraciones se precipitan una sobre otra; usa muchos vocablos en oposición; da énfasis a la frase con signos de puntuación, admiraciones e interrogaciones, estas últimas usadas en cadenas; llena la frase de dinamismo al colocar los verbos en primer término y hace sentir el tiempo como presente a través del uso del gerundio, etc. . . . (DÍAZ-PLAJA, pág. 307).

Completada la exposición de algunos aspectos de la obra de estos cuatro autores, recapitularemos para ver cómo han aumentado el valor de la prosa española contemporánea. Encontramos que debido a su espíritu de rebeldía, los primeros modernistas abrieron las letras hispanas a las benéficas influencias de las literaturas extranjeras. Salinas dice que, gracias a estas nuevas corrientes, "las complejidades de la lírica extranjera vienen a afinar el idioma poético español, trayéndole gracias y sutilezas que hace siglos no conocía" (*Ensayos*, pág. 299). Este lirismo también afecta a la prosa, pues ya indicamos que en el Modernismo existe poca diferencia entre ésta y el verso. Al dársele el mismo tratamiento cuidadoso que ha sido reservado siempre para la poesía, gana en agilidad y facilidad de expresión.

La búsqueda de la belleza de la forma, el deseo de sugerir, aprendido de los simbolistas, sumado a la delicadeza y a la gracia elegante, a lo siglo dieciocho, de ciertos autores, prepara el camino para escribir obras maestras realistas, en las cuales resalta la belleza de la descripción y el lirismo de la forma estética.

Al abrirse la literatura hispanoamericana a las corrientes europeas, se puso en contacto la intelectualidad con los pensamientos y

²¹ VENTURA GARCÍA CALDERÓN, *Semblanzas de América*, Madrid (editado por la *Revista Hispano-Americana*).

teorías de carácter universal que salvaron a estos países de caer en un provincialismo estrecho, hacia el cual ya estaban claramente encaminados.

La prosa revivida y revitalizada ha estado a la altura del siglo veinte y ha hecho posible desempeñar un papel airoso al presentar las innumerables agitaciones y facetas de este complicado siglo. Esto había sido previsto por el máximo modernista, Rubén Darío, quien en *Los raros*²² habla de la nueva prosa al describir la de George d'Espargés, y dice: "La prosa, animada hoy por los prestigios de un arte deslumbrador y exquisito, juntando los secretos, las bizarrías artísticas de los maestros antiguos o los virtuosísimos modernos, es para él un rico metal con que pinta, esculpe, suena y maravilla" (pág. 115).

MARÍA A. SALGADO.

University of Maryland.

EL ATLAS LINGUISTICO-ETNOGRAFICO DE COLOMBIA
(ALEC): ENCUESTAS, EXPLORADORES, PUBLICACIONES:
1956-1966

Se ofrece a continuación un breve informe sobre los trabajos realizados por el Departamento de Dialectología del Instituto Caro y Cuervo para el Atlas Lingüístico-Etnográfico de Colombia en el transcurso de diez años: 1956-1966. Más noticias sobre los comienzos y el desarrollo del ALEC pueden verse en algunos de los trabajos citados en estas páginas.

1. ENCUESTAS

1956. En este año se hizo la primera encuesta — encuesta de prueba — con un *Cuestionario preliminar* de 8.065 preguntas, en la población de Pacho (Departamento de Cundinamarca).

1958. Utilizando todavía el Cuestionario citado se hicieron encuestas en La Boquilla, María la Baja y Turbaco (Departamento de Bolívar).

1959. Se hicieron encuestas en Villanueva, San Juan, Carmen, Corozal, Mompós, San Benito (dos veces en esta localidad), Tolú,

²² RUBÉN DARÍO, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.