

Modernismo

El **modernismo** se refiere a un movimiento literario perteneciente a la América hispanohablante que emerge a finales del siglo XIX y que sigue desarrollándose hasta bien entrado el siglo XX. Se identifica el movimiento generalmente con una red de autores centrada alrededor de la figura de Rubén Darío, que representa una especie de líder espiritual del movimiento. El nombre de modernismo también puede indicar, de forma más general, una serie de intereses compartidos, tanto estéticos como políticos, entre un grupo de autores latinoamericanos que se establecieron como parte de un ámbito literario que no dependía ya de los aparatos estatales (como había sido el caso de los llamados “letrados,” anteriores al movimiento según el análisis que hace Ángel Rama de la tradición latinoamericana de las letras en su obra *La ciudad letrada*), sino de un mercado literario y de un público alfabetizado cada vez más importante que emergieron durante esos años de actividad literaria. Es necesario separar el modernismo tanto del movimiento literario europeo también conocido por el nombre de modernismo como del brasileño que también lleva el mismo nombre, ya que estos movimientos corresponden en sus características y cronología a las llamadas vanguardias de los años 20 en la América hispana. También debe distinguirse de la Generación del 98 española, la cual, aunque entraba en diálogo constante con las innovaciones literarias del movimiento de la América hispanohablante, nunca se identificó con el nombre de modernismo como tal. Los estudios sobre el modernismo generalmente coinciden en que éste no es ni un estilo literario ni una escuela (una época y no una escuela, según lo que indica Federico de Onís en su famosa antología sobre el modernismo [1961: xiii - xiv]). No obstante, generalmente se considera que el modernismo es el primer movimiento literario autóctono de América Latina. Como tal, fue un desarrollo clave en la historia intelectual hispanoamericana, la expresión de una especie de conciencia poscolonial con reflexiones sobre los espacios geopolíticos y las historias del continente que, si bien contenciosas, eran claramente articuladas y novedosas. Ni un estilo ni una escuela. El modernismo es más bien un ensamblaje complejo de prácticas efectuadas por autores que operaban en espacios y tiempos muy diversos y que frecuentemente expresaban posturas ideológicas muy diferentes. Los analistas del modernismo están, pues, naturalmente muy divididos en cuanto a su análisis del movimiento. Cuestiones como la pertinencia de considerar al grupo “únicamente literario” o de si los escritos modernistas tenían alguna relación más profunda con la sociedad y la política regionales de la época o el estudio de las razones por las que el grupo emergió así como qué autores deben de ser catalogados como modernistas, están invariablemente marcadas por el desacuerdo. De hecho, al hablar de los diversos autores que participaron en este movimiento, el modernista venezolano Rufino Blanco Fombona aclara que: “son coetáneos, tienen estilo de época, pero no se parecen entre sí” (1929: 23).

El análisis temporal del modernismo puede considerarse desde al menos dos perspectivas. En la primera, el modernismo es exclusivamente la historia de los que se identificaban como modernistas y seguían el liderazgo espiritual de Rubén Darío. La cronología de esta perspectiva histórica data por lo tanto desde la primera publicación de Darío, *Azul...*, en 1888 y termina con la muerte de este mismo autor en 1916. En la segunda perspectiva histórica, el modernismo se entiende como el período durante el que sus autores introdujeron las innovaciones que caracterizan el movimiento más que por la personalidad de Darío, por lo que se tendría que incluir a autores que nunca se identificaron explícitamente como modernistas o que datan de un período anterior al momento del liderazgo de Darío. Así pues, esta manera de interpretar el período considera las diferencias entre las diversas manifestaciones del modernismo, particularmente en los años más tardíos, y en su transición hacia la estética de las vanguardias. En la segunda perspectiva histórica del modernismo es más difícil precisar fechas, pero se entiende que el modernismo fue un régimen estético activo entre los años 1880 – 1920, si bien, en la práctica, las innovaciones que introdujo el movimiento iban a tener repercusiones importantes en la literatura hispanoamericana durante todo el siglo XX e incluso hasta hoy. La segunda perspectiva se considera la más productiva, ya que es la única que puede dar cuenta de las condiciones socio-económicas que hicieron posible el modernismo y las diferentes formas estéticas e ideológicas que sus autores adoptaron permitiéndonos, por lo tanto, una mayor apreciación de sus ramificaciones poscoloniales en el contexto de la desigual modernización latinoamericana. Esta perspectiva histórica más larga puede a su vez dividirse en tres fases diferentes, entendiendo siempre que cada una de estas fases es contenciosa y marcada por características continuas unas y discontinuas otras. Estas tres fases podemos llamarlas: modernismo temprano, apogeo del modernismo y modernismo tardío.

Durante el momento del modernismo temprano, observamos la introducción de varias innovaciones poéticas en la lengua castellana que fueron puestas en práctica casi simultáneamente por una serie de autores en regiones geográficamente muy distintas. En cuanto a la poesía, estas innovaciones fueron introducidas en poemas que fueron publicados en las numerosas revistas literarias que aparecieron durante las últimas dos décadas del siglo XIX y que se convirtieron rápidamente en el centro de la actividad modernista. Una parte importante de las innovaciones que introdujeron los modernistas en la forma del verso en castellano eran préstamos de la métrica francesa de los simbolistas y parnasianos, pero también incluían una recuperación de formas métricas del siglo de oro español que se habían dejado de usar. Aunque la industria de publicación de libros de poesía era todavía naciente, aumentó la frecuencia de la compilación y publicación en forma de libro de los poemas y la publicación de poesía se convirtió por lo tanto en una marca de prestigio entre los poetas modernistas.

En cuanto a la prosa, estas innovaciones se difundieron ampliamente a través de la popularización de un nuevo género literario llamado crónicas; cortos ensayos estilísticos periodísticos que a veces se publicaban después en forma de libro. En el nuevo estilo prosaico de la crónica, los autores ponían más énfasis en la cuestión de la forma del lenguaje, introduciendo formas poéticas de expresión que no eran típicas de la retórica clásica todavía frecuente en la prosa de la época. Esta nueva experimentación con la forma del lenguaje en la prosa se reflejaría luego en los cuentos cortos y en las novelas que publicaron estos mismos modernistas, ya fuese por la experiencia de haber experimentado con estas innovaciones prosaicas en las crónicas directamente o por la influencia de las crónicas de otros autores.

En Nueva York, por ejemplo, el exiliado cubano José Martí, que luchaba por la liberación de Cuba, se convirtió en uno de los primeros maestros de la nueva experimentación prosaica, escribiendo varias crónicas para periódicos latinoamericanos para los que trabajaba. Las crónicas de Martí eran conocidas en toda Hispanoamérica y sus escritos sobre la experiencia norteamericana de modernización se publicaron después en forma de libro bajo el nombre de *Escenas norteamericanas*. Su contribución en la poesía castellana también es importante, con la publicación en 1882 (es decir, seis años antes de la publicación del primer libro de Darío *Azul...*) de lo que ahora se considera generalmente como el primer libro de poesía modernista, *Ismaelillo*. Martí se encuentra entre los primeros escritores que demostró una fuerte voluntad para innovar los recursos de la lengua castellana, recurriendo a formas métricas en desuso en castellano e inspirándose en poetas norteamericanos influidos por el romanticismo europeo como Walt Whitman, la obra del cual Martí introdujo a la lengua castellana). Mientras tanto, el escritor mejicano Manuel Gutiérrez Nájera, que trabajaba como periodista y a quien se le atribuye la creación del género de la crónica, empezaba a popularizar la obra de los simbolistas y parnasianos franceses. Más tarde, en 1894, fundó la revista literaria *Revista Azul* con Carlos Díaz Dufoo, una publicación extremadamente influyente para el modernismo mejicano durante los años máxima actividad. Gutiérrez Nájera se convirtió por lo tanto en un experto de la crítica de la nueva estética francesa y se hizo famoso por la publicación en prosa en los llamados cuentos parisinos, como la publicación *Cuentos frágiles* que, publicado en 1883, difiere de la publicación de *Ismaelillo* de Martí en sólo un año.

Además de Martí y Gutiérrez Nájera, un número importante de escritores que experimentaban con nuevas formas métricas y estilos prosaicos emergieron durante estos años en regiones diferentes; se podría mencionar por ejemplo la poesía sentimental del cubano Julián del Casal; la poesía del anarquista peruano Manuel González Prada y los escritos decadentistas del colombiano José Asunción Silva. Aunque la poesía de Asunción Silva nunca pudo ser considerada influyente en el desarrollo del modernismo temprano – la mayor parte de su poesía sólo empezó a conocerse tras una publicación póstuma editada por Miguel de Unamuno – muchos estudiosos consideran su poesía como el desarrollo más maduro de la

innovación poética de esta fase del modernismo. La obra de Asunción Silva seguía el modelo del decadentismo y estuvo fuertemente influenciada por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe; su poema *Las campanas*, por ejemplo, se basó en el poema de Poe que lleva el mismo título en inglés, *The Bells*. La publicación más conocida de Asunción Silva mientras todavía vivía fue *Nocturnas*, que trataba de la trágica muerte de su hermana y que usaba una rítmica y formas métricas poco usuales para la época. También escribió uno de los primeros ejemplos de novela modernista, *De sobremesa*, que ya en ese momento de principios del modernismo reflejaba temas que iban a continuar influyendo en la escritura de los modernistas en los años posteriores como la cuestión de autonomía artística y el rol del artista en la sociedad.

Tradicionalmente, se ha considerado que estos primeros modernistas fueron más bien precursores del movimiento del modernismo propiamente dicho, pero hoy día se considera que estos autores tienen que considerarse parte del movimiento mismo, puesto que su papel en el establecimiento de un campo literario moderno, que fue posibilitado en parte por la emergencia de los mercados literarios y un público ilustrado cada vez más importante, fue decisivo. Los primeros estudios sobre el modernismo generalmente identificaron la emergencia del movimiento como resultado de una crisis de fin de siglo universal (ej. Max Henríquez Ureña, Federico de Onís y Octavio Paz). Si bien ésta es una perspectiva que tiene todavía una relevancia importante para entender la trayectoria general del modernismo, estos estudios no lograron darse cuenta de la especificidad histórica de esta crisis enmarcándolo en el contexto de la (desigual) modernización social y económica de América Latina. En la segunda mitad del siglo XX, pues, empezaron a emerger investigaciones que tomaron en cuenta la carencia de la cuestión socio-económica, estudiando sobre todo cómo la base material de la industria cultural moderna emergente estableció las condiciones para permitir que una élite de literatos, por primera vez en la historia latinoamericana, tuviera una cierta autonomía frente a los aparatos estatales. El aclamado estudio de Ángel Rama sobre la obra de Rubén Darío titulado *Rubén Darío y el modernismo* es el ejemplo más conocido de estos estudios, pero también se podrían incluir en esta categoría los estudios de Emilio Pacheco, Gutiérrez Girardot y Jean Franco. Sin embargo, es un estudio más reciente, el de Julio Ramos *Modernidades divergentes*, el que mejor explica cómo el modernismo emergió como producto de un proceso de modernización desigual en el continente hispanoamericano. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Ramos identifica cómo, ya desde los inicios de la producción literaria de José Martí, los modernistas expresaron una conciencia nítida de la transformación del papel de la literatura en su relación con el poder estatal, lo que Ramos llama el “exilio de la polis” (2003: 23) de la literatura. Este exilio, o línea de fuga que describe Ramos, se centraba en la privatización de la vocación de la literatura dentro de los mercados capitalistas transnacionales emergentes, un proceso que no obstante siempre fue, debemos insistir, marginal y desigual; ni un solo autor modernista podía sostenerse

a partir de las ganancias recibidas de sus publicaciones únicamente. Ramos identifica esta transformación en las condiciones materiales de la vida de los escritores como parte de una crisis moderna, lo que luego iba a ser una preocupación fundamental de los modernistas. En el papel de comentar social que ejercieron los modernistas a través de sus publicaciones periodísticas y diarios de viaje así como de su obra poética, empezando con José Martí y otros miembros de los primeros años del movimiento, los modernistas adoptaron el papel de mediadores entre una élite de literatos y un público lector, conformando a y adaptándose a su vez los nuevos gustos de este público, a la vez que aprovechándose de un nuevo acceso a redes globales de comunicación que permitió a los modernistas leer las innovaciones literarias de Europa y de Estados Unidos en el mismo momento en que se publicaban. El papel de la literatura en la sociedad estaba cambiando rápidamente y eran los modernistas los que se aseguraban para sí mismos un lugar hegemónico dentro de este nuevo ámbito.

La publicación de *Azul...* por Rubén Darío en 1888 en Santiago de Chile es reconocida de manera generalizada como un punto de inflexión en la historia del modernismo. Después de mudarse a Santiago tan sólo dos años antes de la publicación del libro, Darío se inmersa inmediatamente en las transformaciones económicas que estaban teniendo lugar en el Cono Sur y le impresionaron mucho la poesía francesa y otras innovaciones literarias que pudo conocer mientras vivía en la ciudad. *Azul...* es una colección de poemas y cuentos cortos que fueron originalmente publicados en varias revistas durante su estancia en Chile y refleja una maduración importante de todos los elementos que habían caracterizado a los primeros modernistas: la preocupación por el arte como forma o belleza puras, los colores como símbolos para ideas o emociones, una experimentación con formas métricas y una preocupación por la forma en la escritura prosaica hasta el momento sin precedentes en la lengua castellana. Inmediatamente después de la publicación de *Azul...* Juan Valera, en lo que después sería el prólogo a la segunda edición del libro, aclamó la obra como una muestra de excepcional talento literario, reconociendo en Darío un “galicismo mental,” sin poder creer que el poeta nunca hubiera vivido en Francia y que, de hecho, hasta muy recientemente, sólo hubiera residido en su Nicaragua natal. Fue el mismo Darío el primero en lengua castellana que llevó la estética de los simbolistas franceses a sus límites más radicales, rompiendo con el racionalismo de las ciencias positivistas que, en la segunda mitad del siglo XIX, habían tenido un lugar hegemónico en América Latina y consolidando una estética que se creía o se quería, al menos en principio, autónoma. De hecho, una parte importante de la estética modernista fue la insistencia en conservar un espacio literario autónomo, a veces elitista y casi aristocrático, lo que Darío y los modernistas llamaron el “reino interior.” En el reino interior, el interés principal era la expresión del yo subjetivo en oposición a cuestiones colectivas o sociales, enfatizando lo irracional por encima de lo racional y lo sensual por encima de lo inteligible.

Muy pocos años después de la publicación de *Azul...*, Darío se consolidó como el centro del nuevo movimiento tras mudarse a Buenos Aires en 1893, donde principalmente escribía para el periódico *La Nación*, un puesto que mantuvo el resto de su vida a pesar de los grandes cambios que vivió en su carrera. Es allí donde se rodeó de figuras que iban a ser los miembros más decisivos del modernismo, autores como el argentino Leopoldo Lugones y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, con quien Darío fundó la revista *Revista de América* en 1899, que si bien no duró mucho tiempo, fue extremadamente influyente en difundir la nueva estética. Lo que tuvo lugar durante esos años de actividad fue la emergencia del modernismo propiamente dicho, o en otras palabras, de un grupo de autores que se identificaban con un proyecto asociado con la figura de Rubén Darío y que se llamaban modernistas. Es sobre todo a partir de ese momento cuando emergen una serie de actividades literarias en todo el continente hispanoamericano en que, si bien las numerosas articulaciones del movimiento fueron siempre contenciosas, los autores modernistas se consideraban a sí mismos como un grupo de autores que compartían un único proyecto para la literatura hispanoamericana. Estos movimientos, separados por su geografía natural, siempre se centraron en y alrededor de la actividad de las revistas literarias de las que *Revista América* en Buenos Aires es quizás el más destacable; otros ejemplos importantes incluyen la ya mencionada *Revista Azul* en la Ciudad de Méjico; *El cojo ilustrado* y *Cosmópolis* en Caracas; y *Pluma y lápiz* en Chile. Estos años marcan el apogeo del modernismo y la actividad de sus numerosos autores es demasiada como para mencionarla aquí. Su momento más ilustre, sin embargo, está marcado por la publicación de tres obras fundamentales: *Prosas profanas*, del mismo Darío, en 1896 (que también fue acompañado por una colección de ensayos críticos del mismo autor sobre escritores contemporáneos que él consideraba importantes, la mayor parte siendo simbolistas franceses, titulada *Los raros*); *Las montañas de oro* de Leopoldo Lugones en 1897 y *Castalia Bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre en 1899 (este autor más tarde será responsable de la sistematización de las innovaciones modernistas en la métrica en su obra *Leyes de la versificación castellana* en 1912).

Sin duda, la obra más importante en términos de definir el espíritu general del movimiento es *Prosas profanas* de propio Darío, en la que el autor decidió escribir algo que, según él, no fuera “ni fructuoso ni oportuno” (1992: 35); el primer y único manifiesto del modernismo, inspirado claramente por el ejemplo de los simbolistas franceses. Este manifiesto expresa todas las preocupaciones artísticas que identificamos con los modernistas en general: una preocupación en cuanto a la pobreza intelectual del continente hispanoamericano tal y como Darío lo interpretó; un rechazo de la autoridad de las escuelas literarias a favor de un arte de expresión individual (afirma Darío en su conocida frase, “[no] tengo una literatura “mía”... mi literatura es *mía* en mí” [1992: 36]); y la identificación de un pasado mítico y prehistórico como el verdadero y único fundamento poético posible del continente americano (“lo demás es tuyo, Walt Whitman” escribe Darío [1992: 37]). En *Prosas Profanas*, Darío amplía su experimentación con las

formas métricas del castellano y continúa desarrollando temas como el uso de mitología clásica, de colores y de animales como símbolos (animal particularmente importante para los modernistas es el cisne) y explorando estilos muy personales y expresivos de poesía. Hay una sensualidad y un eroticismo en la obra de Darío, particularmente en su uso de la mitología clásica, donde encontramos ninfas y la figura griega de Leda, cosa que puede parecer mero elitismo para los gustos de hoy y enmascara la radicalidad de sus temas para la época en que se produjo. Junto con *Azul...* y *Los raros*, en esta publicación Darío logró lo que puede considerarse una verdadera revolución del verso castellano, lo que llevó a Henríquez Ureña a afirmar que: “De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él” (1949: 173). En *Las montañas de oro* y *Castalia Barbara* encontramos temas muy parecidos, en la primera obra Leopoldo Lugones recurre a la influencia del simbolismo francés y en la segunda Ricardo Jaimes Freyre utiliza simbolismo de la mitología nórdica para explorar la estética modernista de manera muy parecida a lo que hace Darío con la mitología griega.

El modernismo se ha considerado frecuentemente como un movimiento distinto del criollismo, siendo este último una forma realista de literatura cuya principal preocupación es la representación del color local de la vida hispanoamericana. De hecho, el modernismo fue incluso criticado en su momento por lo que algunos han llamado su “cosmopolitismo”, es decir, por una expresión aristocrática cuyo objetivo era extraerse de la realidad americana, ya fuese escapándose al reino de la mitología griega o nórdica o utilizando préstamos de modelos extranjeros, particularmente las formas métricas de la poesía francesa. Sin embargo, las investigaciones recientes sobre el modernismo han criticado estas suposiciones, afirmando, por ejemplo, que Darío consideró muy seriamente el reproche que le hizo el crítico literario uruguayo Enrique Rodó a su poesía, diciendo de Darío que “no es el poeta de América” (1956: 128), lo cual posiblemente influyó en la publicación más “americana” de Darío, *Cantos de vida y esperanza* en 1905. De la misma manera, es difícil reconciliar esta acusación contra el modernismo con la afirmación de Rufino Blanco Fombona de que el modernismo debe de entenderse como la expresión de una forma de arte criollista. Es necesario cuestionar, por lo tanto, hasta qué punto se puede considerar la tercera (y última) fase del modernismo como una ruptura con el modernismo más temprano, donde los análisis más tradicionales comentan un rechazo del llamado reino interior a favor de una literatura más enraizada a la realidad americana. Como se ve reflejado en el manifiesto de Darío, fuese cual fuese la intención al insistir en la separación del ámbito literario de la política o de los problemas sociales del momento, la innovación literaria que representó el modernismo siempre se presentó como una respuesta a la pobreza de la vida intelectual hispanoamericana y, por lo tanto, emergió como repuesta a una realidad (hispano)americana muy concreta. No obstante, es importante para un estudio del modernismo tener en consideración cómo este movimiento literario supone, por una parte, la producción de una expresión

literaria hispanoamericana *particular* con una intención *universal* y, por otra parte, el recurrir a modelos literarios extranjeros como base de tal práctica.

Las aparentes contradicciones de este doble movimiento deben de contextualizarse con un análisis del uso compartido de la palabra que utilizaron los autores modernistas para describirse a sí mismos, es decir, lo moderno. Según el estudio de Henríquez Ureña *Breve historia del modernismo* (1954), la palabra fue empleada por primera vez por Darío en 1888 para describir el “absoluto modernismo” (158) del escritor mejicano Ricardo Contreras. Dos años después, Darío adopta el término para referirse a un grupo de autores que escribían en la América hispanohablante, donde define el término como “el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores de la América española” (ibid). La emergencia del término revela por lo tanto algo que a primera vista puede parecer trivial pero que en realidad es de absoluta importancia para considerar el modernismo en su dimensión postcolonial; el hecho de que, a pesar de todos los cambios que luego iba a experimentar la palabra modernismo después de introducirse en el lenguaje común, el término fue originalmente empleado *por* los modernistas *y para* los modernistas. Es decir, al fin y al cabo, los modernistas mostraron ser en última instancia los que fueron capaces de proclamar o proclamarse como la primera vanguardia de un espacio geopolítico que se hizo inseparable del adjetivo posesivo que a menudo se asociaba con él: *nuestra* América, nada menos que el nombre del famoso ensayo de José Martí y una expresión que encontramos en los escritos del mismo Rubén Darío en numerosas ocasiones. La referencia a *nuestra* América parece indicar una forma de comprender el continente como un espacio geopolítico que comparte una experiencia común de la historia, delineando así el espacio que es propio a “lo nuestro.” Sin embargo, cuando un modernista habla de lo que es “nuestro,” es importante determinar de qué habla, o más precisamente quién habla y de parte de quién. Eran claramente muy pocos los que dentro de este espacio geopolítico que más o menos definía las partes hispanohablantes (pero no sólo hispanohablantes) del continente americano se identificaran con el uso del nosotros del modernista “nuestra América”, dado que aquella época eran muy pocos los que tenían acceso a ese tipo de producción cultural. Además, este autonombramiento no puede separarse del contenido que busca nombrar, un contenido que, en este caso, es inseparable de cierta tradición colonial y que ha sido causa de gran violencia epistémica, es decir, “lo moderno.” El concepto de modernismo siempre estuvo ligado con la idea de que la América hispanohablante, “nuestra América,” era al menos *tan* moderna como Europa. Esta idea de ser moderno, de ser “de los tiempos,” no puede entenderse sin una perspectiva teleológica de la historia que el historiador subalternista Dipesh Chakrabarty identifica con el término de “Historia 1”, Historia con mayúscula, que también para Chakrabarty es el tiempo del capital (véase Chakrabarty 2008).

Está claro que estas dos formas de analizar el uso del término moderno entre los modernistas no pueden considerarse por separado: Juntas, sacan a la luz un colectivo cultural (pero también político-socio-económica) que pudo autoproclamarse moderno, incluso el más moderno, “de los tiempos”, el más avanzado en la evolución natural de la Historia 1, la vanguardia de todo un espacio geopolítico. El espacio aristocrático de producción poética que ocuparon los modernistas, el llamado reino interior, sólo puede entenderse por lo tanto si este espacio también se considera como parte de la emergencia de una industria cultural moderna basada en los flujos del mercado, donde esta misma industria se hizo el territorio virtual en el que un nuevo grupo de literatos mediaron su experiencia de la modernidad. Por una parte, esta mediación tuvo lugar a través de los comentarios que publicaron los modernistas contando su propia experiencia de dicha modernidad, sobre todo en los diarios de viaje. De hecho, las transformaciones de la modernidad industrial de aquella época conformaron una temática importante de las crónicas que los modernistas publicaron, tales como *Escenas norteamericanas* de Martí, los diarios de viaje que publicó Darío basado en su experiencia en Europa o los de Enrique Gómez Carrillo, publicado más adelante con el título *El modernismo* (1905). Por otra parte, esta mediación también ocurrió como una intervención en la que la industria cultural moderna emergente se convirtió en el lugar desde donde se hizo posible disputar los proyectos nacionales positivistas que dirigían la política latinoamericana. Lo que está claro es que desde el año 1880 en adelante, esta industria cultural moderna emergente empieza a establecer nuevas líneas de fuga posibles para una élite intelectual y artística con acceso a una red de comunicación global que empezaba a establecer alianzas artísticas basadas, no en fronteras nacionales, sino en un imaginario continental (la expresión más clara de este imaginario continental es probablemente el ensayo *Ariel* de Enrique Rodó). En otras palabras, la lucha por la creación de un espacio autónomo para la literatura dentro de los mercados emergentes fue también la condición que hizo posible la articulación de un discurso latinoamericanista, un discurso que continuó siendo influyente durante todo el siglo XX.

Si bien es necesario cuestionar la idea de que los modernistas más tempranos buscaran extraerse de la realidad hispanoamericana con su poesía, sí es cierto que el modernismo revela una tendencia más fuertemente criollista en sus años más tardíos que se iba a hacer cada vez más explícita, empezando por los temas más “americanos” de Rubén Darío en su *Cantos de vida y esperanza* (por ejemplo el poema “Oda a Roosevelt”). Otras tendencias importantes incluyen los cuentos cortos fantásticos de escritores como Leopoldo Lugones, que escribe *Fuerzas extranjeras* en 1906, y Manuel Díaz Rodríguez, al igual que la poesía de José Santos Chocano. Esta tercera (y última) fase del modernismo muestra una diversificación mayor a la de sus expresiones más tempranas: aparte de las tendencias más criollistas, también encontramos la poesía más espiritual del modernista mejicano Amado Nervo, los escritos decadentistas de su contemporáneo mejicano, José Juan Tablada, y la poesía sensual de los escritores de Montevideo como Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras y Delmira Augustini. Esta última

resalta por ser una mujer poeta excepcional durante un momento en el que la vocación poética todavía excluía en su mayor parte a las mujeres. Esta tercera fase a menudo se considera como sintomática del declive del modernismo, una perspectiva que subraya la discontinuidad o ruptura entre modernismo y las vanguardias que le siguieron. Sin embargo, tal perspectiva omite las continuidades entre estos dos momentos de experimentación literaria y el modelo que aportó Darío, entre otros, para las generaciones futuras, aunque él representara para las vanguardias un modelo a superar más que a imitar. El poema *Tuércel el cuello al cisne* de Enrique González Martínez de 1911, por ejemplo, se ha interpretado como un momento que marca este declive del modernismo. Sin embargo, y como el mismo autor ha afirmado, este poema ha sido mal comprendido y de hecho se ofrece más como una continuidad y desarrollo dentro del modernismo que como su imaginada decapitación.

Sea cual sea la forma de interpretar las continuidades y discontinuidades entre el modernismo y la emergencia de las vanguardias, lo que sí es cierto es que la prominencia literaria de Darío y su círculo más íntimo ya empezaban a disminuir durante esos años y, con la muerte de Darío en 1916, el modernismo como un movimiento más o menos coherente dejó de considerarse como tal. En los años de transición entre el modernismo y las vanguardias, encontramos dos poetas que resaltan por sus contribuciones, llevando la estética modernista a sus límites y abriéndola a las prácticas estéticas más radicales que iban a seguirla: Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. La publicación más relevante de Lugones es *Lunario sentimental* de 1909, donde muestra una nueva dirección en su poesía. La temprana muerte de Julio Herrera y Reissig hizo que no fuera reconocido como poeta hasta después de su muerte en colecciones importantes de poesía tales como *Los parques abandonados* y *Los éxtasis de la montaña*. Gwen Kirkpatrick considera que lo que hace que estos autores sean tan atractivos para las nuevas vanguardias es en la forma en que juegan con la perspectiva de la narrativa (véase Kirkpatrick 1989). Si el reino interior del modernismo fue un espacio subjetivo de diálogo entre la experiencia interior del yo y del lector, entonces Lugones y Herrera y Reissig resaltan por su capacidad de crear una voz narrativa exterior que hace al lector un voyeur de la escena poética, forzando por lo tanto al régimen estético del modernismo a desbordarse a sí mismo y ofreciendo un modelo para las futuras vanguardias.

Peter Baker

Obras citadas

BLANCO FOMBONA, Rufino (1929): *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Editorial mundo latino.

- CHAKRABARTY, Dipesh (2008): *Al margen de Europa: Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- DARÍO, Rubén (1992): *Prosas profanas*, Madrid, Eli libro de bolsillo alianza editorial.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1954): *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultural Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1949): *Corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultural Económica.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989): *The Dissonant Legacy of modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press.
- ONÍS, Federico de (1961): *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882 - 1932*, Nueva York, Las Americas Pub. Co.
- RAMOS, Julio (2003): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RODÓ, José Enrique y Alberto J. Vaccaro (1956): *Obras completas de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora.