

LIBROS

El modernismo, ayer y hoy

Hasta hace relativamente poco tiempo, una buena parte de la crítica había visto el modernismo como un fenómeno que se produjo en la poesía de América Latina a fines del siglo pasado y que en los comienzos del siglo XX tuvo influencia en algunos poetas españoles: Manuel y Antonio Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez... La misma crítica lo vio como fenómeno casi exclusivo de la poesía, aunque a veces contagiase la prosa. Se establecieron límites temporales muy concretos: el modernismo —se dijo— tuvo su inicio con el libro *Azul*, de Rubén Darío (1888), y su final, en el soneto «Tuércele el cuello al cisne...», de Enrique González Martínez, recogido en *Los senderos ocultos* (1911). Esa crítica —que hoy ya podemos considerar «penúltima»— solía asociar la poesía modernista con «puro esteticismo»; a veces, con «superficialidad», y yendo más lejos por este mismo camino, parte de los comentaristas que hablaron del periodo modernista se limitaron a identificarlo con cisnes, pavos reales, princesas, Versalles, bombos chinos... y una serie de elementos decorativos que, de hecho, aparecen con frecuencia en gran número de poemas del momento. Contra este limitado concepto del modernismo se alza una crítica última, que comenzó a perfilarse en la década del cincuenta. Algunos nombres de investigadores vienen a la memoria inevitablemente. Así, el de Federico de Onís, que ve en el modernismo el primer

gran movimiento literario representativo de «lo americano» —de lo latinoamericano, se entiende—. O el de Max Henríquez Ureña, que, además de señalar la importancia de la prosa, asocia el movimiento surgido en América Latina con movimientos literarios, pictóricos y musicales surgidos durante la segunda mitad del siglo pasado en Europa y Norteamérica: simbolismo, impresionismo, prerrafaelismo inglés, etcétera. Es, sin embargo, Juan Ramón Jiménez quien, con mayor empeño quiere liberar al modernismo de los estrechos límites en que se le había encerrado: ya en la década del treinta lo define con palabras clásicas hoy: «Un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». En sus últimos años, Juan Ramón hace una serie de trabajos en torno al tema, llegando a la conclusión —hacia 1952— de que el «modernismo americano-hispano» —empleo su expresión— es una manifestación de un «movimiento general», que comenzó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo pasado, afectando igualmente al arte, a la Filosofía, a la Teología, a la ciencia... Según afirma en sus últimos años, el siglo XX era —seguía siendo— «Siglo Modernista». Basándose en las teorías anteriores, una serie de investigadores —Ricardo Gullón, Iván Schulman, Rafael Ferreres...— han podido mostrar que el modernismo latinoamericano es algo mucho más amplio que unos cuantos excelentes poemas que hablan de cisnes y de princesas; que el modernismo tiene, en efecto, muchas conexiones con lo que en otros campos del arte sucede por la misma época en otros países; que el modernismo nace en la prosa mucho antes que en la poesía; que no es el gran Rubén el primer modernista, aunque sea, sin duda, la culminación del modernismo... Y muchas otras cosas que no viene al caso enumerar.

Hoy, si no podemos aceptar —como quería

Juan Ramón— que la literatura actual sigue siendo modernista, sí nos es dado afirmar que el movimiento renovador nacido en América Latina, en una fecha cercana a 1875, con la prosa de José Martí, primero, y la de Manuel Gutiérrez Nájera, poco después, no ha desaparecido del todo. La voluntad de crear un lenguaje —un medio de comunicación— nuevo, expresivo de una nueva época, de una nueva sensibilidad, el deseo de renovar —por todos los caminos imaginables— una literatura estancada en patrones inservibles, ya es obra de los modernistas. Sin los hallaz-



José Martí.

gos de la prosa de Martí y otros iniciadores es incomprendible toda la renovación de la prosa del siglo XX española y latinoamericana, desde la de Azorín o la de Valle-Inclán hasta la de los últimos narradores de América Latina; sin la conciencia de un «lenguaje poético», aprendida de Darío, de José Asunción Silva, de Julio Herrera y Reissig, de Leopoldo Lugones y de tantos otros, serían inexplicables los hallazgos de Vallejo, Neruda o nuestra generación del 27. Aunque nuestra literatura esté ya muy lejos del modernismo, creo que en la revolución modernista está su comienzo.

Aun cuando no lo señale explícitamente, me parece claro que Roberto Yahní parte de esta visión amplia del modernismo al emprender el trabajo que tomó cuerpo en forma de an-

tología de la prosa modernista de América Latina (1). Los escritores en ella representados vienen a mostrar que el modernismo fue capaz de abarcar todos los temas posibles, desde los más exóticos —así, por ejemplo, *Suntuosas evocaciones*, de Gómez Carrillo— hasta los más dolorosamente cercanos —como lo es el problema racial, presente en un cuento del venezolano Manuel Díaz Rodríguez—, pasando por los filósofos —véase la selección de José Enrique Rodó—. Vienen igualmente a mostrar que todos los tonos son posibles: desde el lirismo poético de *Canción del oro*, de Rubén Darío, por ejemplo, hasta la fina ironía de algunos cuentos de Gutiérrez Nájera. Muestra asimismo esta antología cómo una prosa rica, con voluntarias reminiscencias de nuestros mejores clásicos, puede actualizarse para hablar de figuras contemporáneas: tal es el caso de *Oscar Wilde*, de Martí; o llegar a la difícil captación del lenguaje infantil, como hace el mismo Martí en *La muñeca negra*. Muchos otros hallazgos del modernismo quedan demostrados a través de las casi doscientas páginas de la antología elaborada por Yahní. Por ejemplo: que con él llegan a nuestra literatura una serie de géneros desconocidos antes; así, el poema en prosa y la crónica, hecho que el antólogo señala en las páginas preliminares e ilustra con su selección. Anotemos también que los géneros tradicionales experimentan una transformación radical: algunos son una novedad; así, el cuento infantil contado con lenguaje infantil, pongo por caso. Pero la lección más actual que el modernismo nos dio —nos da— es lo que antes llamé voluntad de crear un lenguaje. Los modernistas buscaron ante todo su propio lenguaje. Por eso fueron críticos de su obra. Su sentido crítico se muestra en todo cuan-

(1) *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*. Alianza Editorial. Madrid, 1974.

to nos dejaron, obviamente, pero recordemos además que muchos hicieron crítica literaria: en la selección de Yahní se recogen dos ejemplos preciosos: la visión de Luis G. Urbina sobre poesía —*Castillos en el aire*— visión actualísima, por cierto, y el excelente ensayo de Manuel Díaz Rodríguez *Paréntesis modernista, o ligero ensayo sobre el modernismo*.

El trabajo de Yahní se abre con un breve pero iluminador *Prólogo*. Le sigue una sección titulada: «Notas biobibliográficas» sobre los autores. Son estos: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío, Luis G. Urbina, Darío Herrera, José Enrique Rodó, Manuel Díaz Rodríguez, Angel de Estrada, Clemente Palma, Enrique Gómez Carrillo, Rafael Arévalo Martínez, Eloy Fariña Núñez y Pedro Prado. Algunos, muy conocidos por el lector español; otros, poco, muy poco o nada. Entre los textos hay unos cuantos fundamentales, muy poco asequibles; así, el citado ensayo de Díaz Rodríguez sobre el modernismo, o el importantísimo cuento de Rafael Arévalo Martínez *El hombre que parecía un caballo*. De todo lo dicho puede desprenderse la importancia de la aparición de esta antología. Ahora bien, además de su «importancia», estoy segura de que el lector que se aproxime a las páginas de este volumen lo recorrerá, desde el principio hasta el final, con auténtico entusiasmo. ■ AURORA DE ALBORNOZ.

La cara oculta de Wittgenstein

Ludwig Joseph Joham Wittgenstein ha sido, sin lugar a dudas, el pensador de influencia más extendida en la segunda mitad del siglo XX. Habitualmente se le considera un discípulo aprovechado, pero heterodoxo, de Frege y Bertrand Russell, cuya obra dio origen a dos movimientos filosóficos distintos:

en una primera etapa, marcada por su «*Tractatus logico-philosophicus*», orientó las investigaciones del llamado positivismo lógico; en su segunda, que desmiente o completa (según los intérpretes) la anterior, produjo sus «*Investigaciones filosóficas*», inspiración y guía de los filósofos del lenguaje ordinario o analíticos. Esta doble prole no es de extrañar en un pensador que, como Wittgenstein, escribió muy poco y predicó mucho; en cada punto conflictivo, sus discípulos acuden a recuerdos de enseñanzas orales o manejan apuntes de clase, de un estilo elíptico y alusivo, a veces impenetrable. También la personalidad de Wittgenstein contribuyó a la ambigüedad y el misterio: solitario, místico, sin amorios conocidos, de gran magnetismo personal, extraña combinación de retraimiento aristocrático y sencillez pedagógica, nada tuvo en común con la habitual imagen edificante del profesor de filosofía. Hay que remontarse a Nietzsche o Spinoza para encontrar paralelos de catarismo intelectual como el suyo. No sólo fue un pensador original y profundo; como hombre poco tuvo que ver con ese modelo de burócrata intrigante y atesorador de pedanterías que suele encargarse de la enseñanza de la filosofía. Saludo desde aquí con emocionada admiración a su figura sobria, rigurosa y despojada.

Suele integrarse a Wittgenstein, sin mayor disputa, en la tradición anglosajona de pensamiento, caracterizada por una serie de rasgos genéricos que todo el mundo conoce: antimetafísica, interesada por la ciencia y la teoría del conocimiento, empirista, aceptadora —quizá soportada— de la ontología del sentido común, etcétera. Las aportaciones de sus discípulos, tanto positivistas como analíticos, a la sabiduría occidental han contribuido decisivamente a fortalecer esa imagen. Sin embargo, he aquí un

libro (1) que pretende situar a Wittgenstein en un contexto muy diferente: Le trae a Europa, a Austria, a la metafísica, a la ética. En una palabra: le rescata del pensamiento instrumental. Nació en una familia culta y acomodada, cuya casa era centro habitual de reunión de pintores, músicos y escritores, rodeado de hermanos de gran sensibilidad y talento artístico. Wittgenstein fue el producto inequívoco y necesario de aquella Viena de aterciopeladamente estremecida decadencia que retrató Musil en «El hombre sin atributos». Su rebelión contra el barroquismo corrupto y el farisaico vacío moral es paralela a la que llevaron a cabo Adolf Loos en arquitectura, Karl Kraus en periodismo y ensayismo, Arnold Schönberg en música, Oscar Kokoschka en pintura, Sigmund Freud en psicología, etcétera, todos los cuales compartieron con él los últimos años del Imperio Habsburgo. Fue una rebelión contra el esteticismo inane que estérilmente trataba de paliar las represiones impuestas por un autoritarismo despótico en lo político y por un rigorismo hipócrita en lo moral. Trasplantado a Inglaterra en busca de respuestas a problemas que se había planteado en Austria, el pensamiento de Wittgenstein es mal entendido por un ambiente completamente diferente al de su juventud.

Se acumulan así los equívocos sobre el «Tractatus logico-philosophicus», una de las obras peor leídas (el Prefacio de Russell es ejemplo y motivo de mala lectura) y más notables de la filosofía contemporánea. En una obra tan estimable por muchos motivos como el «Wittgenstein», de Anthony Kenny («Revista de Occidente»), sólo se menciona una vez la palabra «ética», y de modo bastante tangencial; lo mismo podría decirse de la de Gilles-Gaston Granger («Seghers») y,

suprimiendo lo de estimable, del estudio de Lazerowitz (en «Lecturas analíticas», Alianza). Empero, leído como un tratado de lógica y análisis lingüístico, lo que indudablemente también es, el «Tractatus» es desconocido como obra esencialmente ética, preocupada por deslindar el lenguaje de los hechos (proposiciones) de ese más allá del lenguaje, que confina con la poesía y el silencio, donde se sitúan las instancias morales. El proyecto de Wittgenstein es el que ha animado a toda la metafísica europea desde Kant: ¿Cómo fundar racionalmente la moral? Los positivistas lógicos invirtieron el sentido del «Tractatus», creyendo que Wittgenstein busca, a los límites del lenguaje para rechazar como insignificante o inexistente lo que no entra en ellos: en realidad, el místico silencio de más allá, donde alienan los valores, era lo único que importaba al solitario vienés. Separó la paja del grano y los positivistas creyeron que lo comestible era la paja. Por su parte, los analíticos oxonenses leyeron las «Investigaciones filosóficas» como si se tratase de la implantación de una nueva técnica filosófica cuando en realidad se estaba ante un intento de cura radical de todo tecnicismo filosófico, de una liberación por fábulas y adivinanzas, tal como la que se lleva a cabo en el Zen. ¿No es infinitamente más parecido Wittgenstein a Wu Wen que a Gilbert Ryle? Se confundió un intento de despertar de ciertos planteamientos con un refinamiento del plantear, o aun peor, con un desinterés por lo oculto por el planteamiento.

El libro de Janik y Toulmin es fascinante, aun para quién no se interese directamente por Wittgenstein; la Viena que describe, la de Freud y Mahler, la de Kraus y Musil, la de Homannsthal, es una puesta de Sol histórica del máximo colorido y de la mayor trascendencia. Para quien se interese por la figura y el

pensamiento de nuestro enigmático Spinoza del Trinity College, este libro es radicalmente imprescindible. ■ FERNANDO SAVATER.

Luis Cernuda, narrador del olvido

Hasta cuando escribe prosa, Cernuda es poeta. Tres narraciones (1) nos enfrenta al mismo Cernuda de siempre, que ahora pone nombre a sus obsesiones, las hace entrar en una historia, las configura en una experiencia narrativa. Los tres relatos últimamente recobrados («El viento en la colina», 1938; «El indolente», 1929; «El sarao», 1942) persiguen esa búsqueda de lo inefable, esa lucha con las palabras para poder nombrar, difícilmente, las más íntimas realidades del hombre, enfrentado al tiempo, alucinado por la dualidad realidad/deseo. Y si esta es su más honda preocupación en el ámbito de sus versos, también lo es aquí, donde la imaginación teje unas historias volátiles, unos levisimos argumentos, pretexto para la creación de personajes abstractos, auténticos golpes de alma y, sobre todo, para la visión de una naturaleza omnipotente y bella, iluminada y apacible. Agarrado a la sutil pintura del paisaje y de la gente, permite aquí el reino de las sensaciones, siempre disfrazadas y escamoteadas, en la región donde no tienen ni pueden tener nombre.

En «El viento en la colina», el tema del recuerdo, que Cernuda sabe exprimir hasta las últimas gotas, sale de la intimidad personal para investirse de fuerza de la naturaleza, de aliado y reclamo de la soledad. El recuerdo sutilísimo y amoroso que puede tener el viento, se quiebra ante la realidad recordada, ante su presencia. Toda la naturaleza enfurecida se oscurece y aplaca ante esta memoria finísima, apaciguadora, capaz de irse perdiendo en un olvido que

(1) Luis Cernuda, *Tres narraciones*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1974.



Cernuda, del brazo de Lorca. A ambos lados, Dámaso Alonso y Alexandre.

es silencioso. En «El sarao», la distancia de la descripción expresionista propicia el juego de una nueva investigación que un recuerdo y vida, amor y muerte, destierro y ausencia. Las palabras, vehículo precioso de los afectos, van siendo desentrañadas, historizadas, conducidas a sus profundidades significativas. El recuerdo aquí es una frase que se enlaza a otras, a todo el relato, y una actitud que irrumpe tras la infidelidad del olvido imposible. El indolente, para mí la mejor de las tres historias, enfrenta al hombre al silencio, a la inactividad, a la pérdida de sentido, como antes hiciera con el viento. La realidad común se evapora y se pierde, enfrentada al deseo. El hombre, ese Don Mister enraizado en el sol y el paisaje ajenos, se encarga únicamente de pasar los quehaceres del recuerdo por una fina criba de locura, por un tamiz silencioso que los va depurando, mitificando, embelleciendo. La tragedia del paso del tiempo, de la amenaza de la muerte, se convierte, poco a poco, en exorcismo del olvido, que, como en los poemas de Cernuda, se hará olvido del propio olvido. Una actitud finamente rebelde enfrenta aquí al hombre contra su esencia recordatoria, le quiere infinitamente presente, cotidiano, anclado en el momento pasajero y fugaz. Con todo, la memoria sigue siendo el arma

de contar historias — decir, de recordarlás —, la única atadura de continuidad personal, que, sin embargo, busca la dispersión, la disolución y la nada.

La unidad profunda de estos tres relatos, tres caras de un solo prisma, se centra en los materiales de que están hechos, en los temas y en el lenguaje. En una misma y única visión del mundo y del yo del poeta. Y es que aquí y en sus poemas, Cernuda explora, a través de nombres simbólicos y de historias mitificadas, los dobleces y profundidades de su propio yo. Un yo inmerso en la realidad fugacísima, que huye y se alarga en la vivencia del tiempo, en el estudio terrible que hace de la memoria. Que se transforma y enancha en la visión de la naturaleza, en el relato rico en rasgos impresionistas, de vivos colores y rápidas notas ambientales, un auténtico espejo personal que repite, incansante, la figura falsamente apacible de Luis Cernuda.

En semejanza al Hölderlin más dionisiaco, el paisaje aparece como ámbito y reflejo de la vida humana, material y terreno, iluminado. Como en él, se llena de mitos que encarnan los hombres que pueblan sus márgenes. Mitos vivos, enlazados a un futuro abierto y racial. Para Cernuda importan mucho esos hombres con nombre de obsesión, «verdadera aristocracia

de esta tierra», mediterráneos y morenos, adolescentes y bellos: Aire, la encarnación de su búsqueda y de su estética — y de la maravillosa leyenda colmada de muerte —. Lotario, el desterrado, el muerto, la visión de negros bucles sobre la cara morena. Albanio, el de la blanca melancolía y la intocada conciencia. Cuerpos sumergidos en un paisaje de palmeras y ancha luz, abren la vía de construcción de un universo particularísimo y propio, un mundo poético que es refugio y casa final donde guardar eso que llamamos locura, que en Hölderlin necesitó diagnóstico, y que en Cernuda simplemente se nombró soledad.

La soledad es, como quiere Juan Goytisolo, la verdadera clave de comprensión del mundo poético de Luis Cernuda, empeñado en desentrañar el tiempo que se va, en descubrir las esencias finales de la personalidad y la compañía del olvido. Sólo desde esta perspectiva de lo solitario, de lo in comunicable, podemos comprender este lenguaje purificado y mítico, esta selección léxica lejana y sensitiva, esta desrealización y proyección de lo humano en lo natural.

La fuerza de lo propio y prohibido, mucho más sutil que las palabras, pugna por nacer en las historias, enfrenta al poeta con la propia existencia, ajena y absurda. La distancia del destierro dignifica el