



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Departamento de Filología Española

TESIS DOCTORAL

**ORIENTACIONES DE LA VANGUARDIA
EN LA POESÍA ESPAÑOLA: EL POSMODERNISMO**

Artemisa Helguera Arellano

Director:
Dr. José Teruel Benavente

Programa de Doctorado:
Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. UN RECORRIDO BIBLIOGRÁFICO EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL TÉRMINO POSMODERNISMO POÉTICO	7
1.1 Acercamientos teóricos al posmodernismo poético (antecedentes)	8
1.2 La orientación posmodernista	34
2. DESLINDES Y CONTEXTOS: MODERNIDAD Y MODERNISMO	57
2.1 El posmodernismo poético en España	65
2.2 El canon literario y las antologías	84
3. LAS TENDENCIAS POSMODERNISTAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA	100
3.1 El modernismo canario: la ciudad y el puerto de Tomás Morales	100
3.2 La ironía y la mirada crítica de Alonso Quesada	133
3.2.1 Los caminos dispersos: los caminos dolorosos	157
3.3 El poeta errante: León Felipe	174
3.4 La audacia metafórica y el arrabal en Mauricio Bacarisse	196
3.4.1 El arrabal: cosas vulgares, cosas grotescas	200
3.5 El individualismo poético de Juan José Domenchina	221
3.5.1 La corporeidad de lo abstracto	231
3.6 Antonio Espina: Antístenes habla	251
3.6.1 La depuración retórica de <i>Signario</i>	274
3.7 El nacionalismo estético de Ramón de Basterra	288
3.7.1 Roma y el nacionalismo	290
3.7.2 El entorno local en <i>La sencillez de los seres</i>	311
3.8 José Moreno Villa: una autobiografía literaria	324
CONCLUSIONES	360
BIBLIOGRAFÍA	367

INTRODUCCIÓN

En el año de 1934, Federico de Onís publicó la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, en ella se consignan una amplia nómina de poetas de ambos lados del Atlántico. Se trata de una antología de carácter histórico fundamentada en dos tesis principales: la primera versa sobre la ampliación del concepto modernismo como un movimiento estético que articula la herencia romántica hasta la formación de las vanguardias históricas y la segunda sostiene la idea de la unidad de las letras hispánicas, justamente en el periodo en que estas parecen optar por caminos divergentes.

Federico de Onís propone un criterio de clasificación de los poetas en diversos apartados que marca distintos momentos y variantes estilísticas respecto al modernismo hispánico, entre estos sobresalen —por su originalidad en el contexto de la historiografía literaria y por la influencia que tuvieron en las historias literarias posteriores— la denominación de posmodernismo para delimitar las tendencias poéticas que reaccionan frente a la retórica modernista envejecida y desgastada, y para referirse a la etapa que considera como de transición del modernismo al ultramodernismo. Este criterio de clasificación ha sido retomado, una y otra vez, por la crítica y la historiografía literaria hispanoamericana y española, sin embargo, generalmente se ha aplicado en contextos mucho más restringidos que el propuesto por Onís. El vasto y profundo conocimiento de la poesía hispanoamericana y española de Federico de Onís le permitió incluir en su *Antología* a poetas poco difundidos más allá de las fronteras nacionales e incluso regionales, logrando con esta integración una nómina que muestra la riqueza de la poesía en español.

La lectura de esta *Antología* sugiere la posibilidad de nuevos acercamientos a la historia de la literatura española e hispanoamericana que ponderen la continuidad y

unidad del proceso literario, específicamente de la poesía, en las primeras décadas del siglo XX. En este panorama surge el propósito de esta investigación, concretamente en el interés que me despertaron los poetas que integran el núcleo posmodernista y de transición, muchos de ellos injustamente olvidados o considerados como poetas menores respecto al canon consolidado en cada uno de los países hispanos. En Hispanoamérica, el término posmodernismo ha gozado de mayor aceptación que en la historiografía literaria española para definir una etapa señalada como de construcción de la poesía moderna o contemporánea. El rótulo de posmodernismo hispanoamericano integra también a los poetas considerados como de transición entre el modernismo y las vanguardias.

La finalidad de esta investigación es postular la existencia de una tendencia posmodernista en la poesía española de las primeras décadas del siglo XX, en correspondencia con la poesía hispanoamericana del mismo periodo. Aunado a ello, se pretende mostrar esta tendencia en el horizonte de las vanguardias históricas. Con tal objetivo se analizan una serie de libros poéticos publicados entre los años de 1910 y 1920, aproximadamente, que comúnmente han sido caracterizados como obras de transición entre el modernismo y las vanguardias. Nos referimos específicamente a los siguientes títulos: *El lino de los sueños* (1915) y *Los caminos dispersos* (1925) de Alonso Quesada; *Las Rosas de Hércules* (1920) de Tomás Morales; *Versos y oraciones de caminante* (1920) de León Felipe; *El esfuerzo* (1917) de Mauricio Bacarisse; *Del poema eterno* (1917), *Las interrogaciones del silencio* (1918) y *La corporeidad de lo abstracto* (1929) de Juan José Domenchina; *Umbrales* (1918) y *Signario* (1923) de Antonio Espina; *Las ubres luminosas* (1923) y *La sencillez de los seres* (1923) de Ramón de Bastera; y *Garba* (1913), *El pasajero* (1914), *Luchas de pena y alegría* (1915), *Evoluciones* (1918) y *Colección* (1924) de José Moreno Villa. En distintas

antologías, historias literarias y estudios críticos se han insinuado sus afinidades y rasgos poéticos compartidos.

El objetivo de mostrar la existencia de una tendencia posmodernista en la poesía española impone, de inicio, la construcción de un concepto de posmodernismo integrador que incorpore las diversas y, a veces, contradictorias propuestas de la poesía de este periodo; a la vez que permita justificar su pertinencia en el contexto español. Con esta finalidad, recurrimos al estudio de las distintas propuestas teóricas e historiográficas hispanoamericanas sobre el tema, como coordenadas que orienten la búsqueda de esta tendencia y su demostración. El primer apartado da cuenta de ello, se trata de una aproximación a los diversos puntos de vista y argumentos que van desde la ponderación de una corriente posmodernista en la poesía hispanoamericana y de su relevancia historiográfica, hasta el rechazo de este término, considerado como innecesario y difuso.

El segundo apartado se centra en el contexto español: en él se sintetizan los diferentes postulados y las diversas interpretaciones que el concepto posmodernismo ha tenido en las historias y estudios críticos de la literatura española. Este apartado conserva una ordenación cronológica con la intención de mostrar cómo el término ha ido cobrando relevancia en los estudios literarios y de qué manera se ha justificado su pertinencia y sentido para la interpretación de lo acontecido en la poesía de las primeras décadas del siglo XX. En este apartado se analizan también, de manera general, algunas antologías que han sido fundamentales para la construcción del canon de la poesía moderna y otras de ellas que proponen la ampliación de este canon a través de la integración de los poetas que proponemos como posmodernistas.

El núcleo de la investigación se encuentra en el apartado tercero, en el cual se analizan los libros de poesía antes citados, desde la perspectiva de mostrar de qué

manera la tendencia posmodernista participa en el crisol de las vanguardias. En tal sentido, la interpretación de las obras se limita a los objetivos de la investigación, a sabiendas de que no estamos agotando las varias líneas de investigación abordadas por diversos estudiosos, que en lo posible señalamos como referencia. Cabe también reiterar que estudiamos los libros que proponemos como representativos del tema, conscientes que los poetas a estudiar transitaban por diversas etapas y no pueden ser reducidos a una sola de ellas. Nos aventuramos, inevitablemente, a contextualizar estos libros en el panorama hispanoamericano con la pretensión de encontrar los caminos compartidos, razón por la cual nos permitimos la constante referencia a la poesía hispanoamericana. La tendencia posmodernista representa un puente entre las dos orillas del Atlántico.

Finalmente, es necesario señalar que partimos del supuesto de la unidad de las letras hispánicas en las primeras décadas del siglo XX. Esta unidad se ha estudiado, fundamentalmente, desde la perspectiva de las influencias y a través de figuras que fueron determinantes en la poesía moderna en español, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Vicente Huidobro, por mencionar algunos; sin embargo, poco se ha profundizado en los caminos compartidos de poetas como el canario Alonso Quesada y el cubano Regino E. Boti, estos caminos convergentes son los que queremos evidenciar. Del mismo modo, asumimos la posibilidad de integrar en una sola nómina a los poetas clasificados por Federico de Onís como posmodernistas y los considerados como de transición, pretendemos que la pertinencia de esta propuesta se justifique en el desarrollo de la investigación.

1 UN RECORRIDO BIBLIOGRÁFICO EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL TÉRMINO POSMODERNISMO POÉTICO

Las diversas posturas teóricas alrededor del concepto historiográfico y estilístico de posmodernismo abarcan desde el rechazo de dicho término hasta la postulación de su necesaria existencia para entender el proceso literario que va del final del modernismo a la vanguardia. Un balance de algunas de las posturas más representativas, ampliamente estudiadas por Hervé Le Corre en *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, práctica* (2001), permite mostrar un estado de la cuestión para fijar los antecedentes del concepto de posmodernismo y de los estudios que sobre el periodo se han desarrollado, referidos principalmente a la poesía hispanoamericana. El término posmodernismo tuvo gran fortuna en la historiografía literaria hispanoamericana, por el contrario, en la historiografía de la literatura española esta voz ha tenido un uso minoritario, término quizá absorbido por los criterios generacionales.

Los estudios relevantes sobre el tema incluyen los primeros acercamientos al posmodernismo por autores como Federico de Onís, Issac Goldberg, Rufino Blanco-Fombona y Arturo Torres Ríoseco, que constituyeron el antecedente del análisis sobre el posmodernismo. Posteriormente, en los estudios críticos de Pedro Henríquez Ureña, Max Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, podemos observar un alejamiento teórico respecto a los primeros acercamientos, que consiste en el estudio del posmodernismo en relación con nuevas búsquedas poéticas de las vanguardias (aunque, de algún modo, continúan la dirección señalada por Onís). Finalmente, se encuentran los autores que, si bien reconocen la impronta de sus antecesores, avanzan por el nuevo horizonte de la teoría y crítica literaria contemporánea, estudios que constituyen el sustento teórico para la propuesta de un posmodernismo lírico, indispensables para comprender la poesía moderna hispanoamericana. En esta vertiente se encuentran algunos acercamientos

teóricos como los de Allen W. Phillips, José Miguel Oviedo, Guillermo Sucre, Saúl Yurkievich, Roberto Fernández Retamar y Octavio Paz. En este contexto, se analizan las historias de la literatura hispanoamericana y las antologías poéticas más representativas del periodo. Lugar especial ocupan las sugerentes y rigurosas aportaciones del ensayista Octavio Paz y del historiador José-Carlos Mainer, quienes señalan las afinidades de los poetas posmodernistas hispanoamericanos con los poetas españoles de la misma época.

Esta revisión bibliográfica permite definir el concepto de posmodernismo poético así como justificar su relevancia en la historiografía de la literatura hispanoamericana y española. Dicha definición es necesaria para situar esta tendencia poética en la literatura española y mostrar sus características específicas.

1.1 Acercamientos teóricos al posmodernismo poético (antecedentes)

De manera previa a la aparición de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de 1934 de Federico de Onís, teórico que tradicionalmente se considera como el introductor del término posmodernismo, se localizan algunos acercamientos significativos a esta designación en la obra del chileno Francisco Contreras. Se trata del artículo “Le mondonovisme”, publicado en el *Mercure de France* en 1917, así como en la obra *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole* de 1920.¹ En este último libro, Contreras propone el término “mondonovisme”, traducido como mundonovismo o novomundismo,² para designar un

¹ Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001, p. 27.

² Arturo Torres-Ríoeco, en *La gran literatura iberoamericana*, en el capítulo III dedica un apartado al llamado “El mundonovismo”, siguiendo la línea de Francisco Contreras, lo define como una evolución del periodo de huida de la realidad que caracterizó al movimiento modernista, una última fase

movimiento poético que tiende a adaptar las conquistas realizadas en el modernismo, pero rechazando todo lo que este tenía de exótico y artificial, tendencia que corresponde, por sus características y ubicación temporal, al posmodernismo. Para Contreras el mundonovismo es una tendencia poética que funda las verdaderas letras hispanoamericanas.³ Entre los poetas mundonovistas señala, entre otros, a Carlos Pezoa Véliz y Regino E. Boti. Más tarde, en un artículo que reúne las propuestas de 1917 y 1920, Contreras aclara que el mundonovismo no trata de instaurar un arte local o nacional, tiende a “interpretar esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente [...] Se trata sencillamente de crear el arte del Nuevo Mundo”.⁴ Entre la nómina de poetas incluye a Enrique González Martínez, Baldomero Fernández Moreno y José María Eguren.

Los estudios de Contreras participan de la corriente de la crítica hispanoamericana de principios del siglo XX que buscó definir el devenir literario latinoamericano del español, señalando como distintivo fundamental la presencia de la

del modernismo que se distingue por “una creciente conciencia de los valores raciales y de las responsabilidades hispanoamericanas, sociales y políticas [...] En algunos poetas, los nuevos impulsos adoptaron formas más abiertas: ora una rebelión contra los cisnes y las *fêtes galantes*, ora la elección de un tema inspirado en la conquista o en el paisaje sudamericano o en alguna sencilla escena de la vida diaria. A esta última fase del movimiento modernista se la designa generalmente con el nombre de mundonovismo” (p. 136). En esta última fase incluye a Enrique González Martínez y su conocido soneto “Tuércele el cuello al cisne” como un manifiesto en contra del modernismo consagrado por Rubén Darío. Sin embargo, en esta misma etapa integra a Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y José Enrique Rodó por su interés en la realidad americana. En un siguiente apartado llamado “La poesía de postguerra”, incorpora el periodo de las escuelas contemporáneas, que considera anárquico porque “todo poeta es fundador de su propia escuela”, en el cual incluye una gran variedad de autores como Luis Carlos López, Ramón López Velarde y Gabriela Mistral, poetas considerados como posmodernistas, al lado de Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo, los poetas mexicanos del grupo Contemporáneos, en fin, es evidente que su tesis se sostiene en un criterio básicamente cronológico. Llama la atención que a pesar de citar la *Antología* de Federico de Onís, prefiera la propuesta de Contreras. Arturo Torres-Ríoeseo, *La gran literatura iberoamericana*, 1ª. ed. 1945, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

En este último periodo de postguerra señala como uno de los acontecimientos más interesantes la aparición de la mujeres en la literatura hispanoamericana, como muchos críticos habrán de señalar; grupo que Rufino Blanco-Fombona define como “poetisas americanas post-modernistas” (p. 351), texto también conocido por Torres-Ríoeseo. *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929.

³ Francisco Contreras, *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, París, La Renaissance du livre, 1920, p. 113. Disponible en www.archive.org/details/lescrivainscont00good

⁴ Francisco Contreras, “El mundonovismo”, pp. 101-102. Disponible en: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93031.html

realidad americana en la poesía; el rótulo de mundonovismo tiene la principal característica de mirar a la realidad americana. En este contexto se explica la resonancia que el término posmodernismo tuvo en la historiografía de la literatura hispanoamericana. Una inflexión hacia lo propio distinguió la literatura de las primeras décadas del siglo XX en América Latina, pero también distinguió a la literatura española, como pretendemos mostrar.

Hervé Le Corre también destaca las aportaciones de Max Daireaux en el *Panorama de la littérature hispano-américaine* de 1930, quien fija las fechas del apogeo del modernismo entre 1895 y 1905, subrayando a las cuatro figuras mayores: Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Santos Chocano y Leopoldo Lugones. Además, señala la diversidad y multiplicación de escuelas poéticas en las primeras décadas del siglo XX que clasifica de la siguiente manera:

Les poètes traditionnalistes qui demeurent attachés aux formes classiques et se développent soit dans la direction romantique, soit dans la ligne du Parnasse, c'est-à-dire tous ceux qui isolent du modernisme les éléments dont il se composait;

Les poètes modernisant qui vers 1907 rompirent avec les moderniste et, usant des libertés verbales que ceux-ci avaient conquises, cherchèrent à élargir cette liberté;

Les poètes de terroir [...] qui retournèrent soit à l'inspiration locale, soit à inspiration populaire, soit au Folklore;

Les 'moins de trente ans' [...] nous y verrons représente, et bien proche l'une de l'autre, une manière de fascisme poétique et une manière de bolchévisme littéraire. Nous y verrons la voloté se substituer à la sensibilité, l'originalité formelle l'emporter sur la pensée [...] et l'imitation désordonnée des jeunes écoles européennes se mêler à un désir presque maladif de la rareté;

À ces quatre groupes, un peu arbitraires, nous ajouterons le groupe des femmes poètes.⁵

Entre los poetas que conforman cada uno de los grupos antes señalados destacan algunos de los considerados como posmodernistas, Le Corre advierte que Daireaux elogia a Luis Carlos López, Ricardo Arenales (Porfirio Barba-Jacob) y José María Eguren.⁶

Le Corre coincide con la mayoría de la crítica literaria al considerar que Federico de Onís, en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, es el primero en utilizar el término ‘postmodernismo’ para clasificar al grupo de poetas de transición entre el modernismo y la vanguardia; propuesta teórica que ha sido retomada una y otra vez por la crítica posterior, como señalaremos más adelante. En la introducción de la *Antología*, Federico de Onís expresa que su principal objetivo fue “estudiar conjuntamente, con el mismo criterio y la misma medida, la poesía de España y de la América española”,⁷ si bien reconoce las diferencias profundas entre la literatura de España y las diversas unidades nacionales americanas, considera que destacar la diversidad de la literatura en español también permite mostrar la unidad, partiendo de la premisa de que en el periodo abordado en la *Antología* se puede observar que conforme aumenta la diversidad se intensifican las relaciones y la unidad de las letras hispánicas.

Este argumento de Federico de Onís representa un importante punto de partida para sostener la idea de estudiar la tendencia poética posmodernista en un conjunto de

⁵ Hervé Le Corre, *op. cit.*, p. 28. Como lo señala Le Corre, en el texto antes citado, se muestran la existencia e importancia del grupo de mujeres poetas, grupo que Le Corre considera el más homogéneo y coherente de la etapa posmodernista.

⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Americas Publishing Company, 1961, pp. XXII-XXIII. La primera edición de la *Antología* fue en Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934. Citamos la segunda edición, de la cual hemos corroborado que no difiere de la primera.

poetas españoles en relación con los poetas hispanoamericanos. Comúnmente el posmodernismo ha sido aceptado como una tendencia poética de la poesía hispanoamericana que va de la disolución del modernismo hasta el inicio de la vanguardia, solo en los últimos años se ha señalado esta tendencia poética en autores españoles: estudiar conjuntamente ambas literaturas permite, como bien señala Onís, encontrar influencias y caminos poéticos compartidos entre las literaturas hispánicas.

Uno de los fundamentos básicos que sostiene el estudio de Onís es la concepción de modernismo como un movimiento artístico amplio, sin la común identificación con ciertas formas preciosistas. La amplitud del concepto de modernismo es una de las aportaciones fundamentales para la historiografía de la literatura, que permite articularlo desde sus antecedentes en el romanticismo hasta las vanguardias históricas. Federico de Onís propone el estudio del modernismo como la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que se manifiesta en el arte, la ciencia, la religión y la política; reconoce la influencia francesa como un impulso y vehículo que tanto en América como España provocó el descubrimiento de su propia originalidad y tradición. Considera que en el modernismo coexisten el romanticismo, el Parnaso y el simbolismo, y que se trata de una transformación y avance hacia la poesía nueva que se inicia en Hispanoamérica con la figura de Rubén Darío. Juan Ramón Jiménez es considerado como quien depura el modernismo, representa la salida de la poesía modernista y la transición definitiva a la poesía contemporánea.

En la *Antología* de Onís se presentan dos momentos de reacción y ruptura con el modernismo: el posmodernismo como una reacción conservadora del propio modernismo y el ultramodernismo que representa una verdadera ruptura y la creación de una poesía nueva. El posmodernismo (1905-1914) es definido como:

una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora; el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia. Solo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica, que se resuelve en la aceptación o liberación de la sumisión y de la dependencia. Pero la poesía sumisa de los hombres de este tiempo produjo una variedad de tendencias y una riqueza de sensibilidad que en vano buscaríamos en la poesía más fuerte del modernismo. Por eso se agrupan naturalmente los muchos poetas menores que entonces surgieron, a veces de insustituible valor individual, en torno a la tendencia que prefirieron seguir.⁸

Esta descripción contiene algunas de las características que serán retomadas por la crítica posterior para describir el posmodernismo, la sencillez lírica, la ironía, el recogimiento interior; delinea también rasgos que llevarán a considerar el posmodernismo en su dependencia con el modernismo, así como en su carácter transitorio entre este y la vanguardia. Por otro lado, Onís propone el ultramodernismo como término aplicable a la poesía “actual”, o “última”, esto es, al periodo comprendido entre 1914 y 1932. La nueva poesía que logró romper con el modernismo convirtiéndolo en el pasado literario y condenó al posmodernismo a la no existencia. El término ultramodernismo abarca la poesía de vanguardia, tendencia en la que no participa el posmodernismo. Debemos añadir que la crítica actual continúa

⁸ *Ibidem*, pp. XVIII-XIX.

considerando a muchos de los poetas posmodernistas como poetas menores, respecto al canon de la poesía moderna.⁹

Federico de Onís reconoce que muchos de los poetas antologados transitaron entre las distintas fases que distingue en su *Antología*, sin embargo, aclara que el principio metodológico para la clasificación fue ubicar a los poetas en la fase en la cual alcanzaron su esplendor. Debe destacarse que en esta antología se clasifica a poetas que actualmente son considerados como posmodernistas en la fase de “Transición del modernismo al ultraísmo”, como por ejemplo a Ramón López Velarde o el cubano Regino E. Boti. Esta característica de transición pronto será añadida al concepto del posmodernismo en detrimento de su valoración.

A diferencia del apartado dedicado al “Triunfo del Modernismo (1896-1905)”, en el cual divide a los poetas americanos y españoles, en el posmodernismo prefiere clasificarlos temáticamente partiendo de las características generales con las que sustenta la definición de esta fase. Clasificación que, por un lado, pondera algunos de los rasgos del posmodernismo y, por otro lado, muestra la diversidad de tendencias de este. Los temas son los siguientes: 1. reacción hacia la sencillez lírica; 2. reacción hacia la tradición clásica; 3. reacción hacia el romanticismo; 4. reacción hacia el prosaísmo sentimental: a) Poetas el mar y viajes, b) Poetas de las ciudad y los suburbios; 5. reacción hacia la ironía sentimental.

En una fase posterior, dentro del ultramodernismo en el apartado de “Transición del Modernismo al Ultraísmo”, ubica a los poetas que en su mayoría, sobre todo en el caso de los hispanoamericanos, son considerados como las figuras esenciales del

⁹ Cabe señalar que para Federico de Onís, como Max Daireaux y Hervé Le Corre, el grupo de poetas mujeres destacan por su originalidad y por la plena afirmación de su individualidad lírica.

posmodernismo y a los poetas españoles que proponemos como representantes de esta tendencia: los poetas americanos son José María Eguren, Regino E. Boti, Ricardo Güiraldes, Ramón López Velarde, José Manuel Poveda, Luis Palés Matos; y los poetas españoles son José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, León Felipe, Ramón de Basterra; también incluye a Francisco Vighi y Fernando Villalón.

Las propuestas teóricas y de clasificación de Onís son el punto de partida de muchos estudios posteriores, que repiten las características básicas de la definición de posmodernismo, pero con una visión más restrictiva al conceptualizarlo como un periodo epígono del modernismo, como una reacción conservadora y una etapa de transición entre dos momentos excepcionales de la poesía española e hispanoamericana: el modernismo y la vanguardia.

Una de las propuestas más fructíferas de los estudios de Onís en relación a la poesía modernista es, como se mencionó, la amplitud y, para muchos, la exactitud de su definición de modernismo¹⁰ como la forma hispánica de la crisis universal de los valores, “un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy [se refiere al año de 1934]”.¹¹ Años más tarde reitera que se comete un gran error al reducir el modernismo a la influencia extranjera o a la escuela rubendariana, por tanto “hay que mirarlo en su unidad y conjunto, como una crisis espiritual que en múltiples formas individuales y

¹⁰Juan Ramón Jiménez coincide con este concepto de modernismo, al señalar que “El modernismo es un movimiento, no una escuela: es un movimiento general como el Renacimiento, dentro del cual hay escuelas. [...] Lo que luego se ha llamado en el mundo generaciones, no son más que escuelas”. Además, añade que el modernismo, por su amplitud, incluye a los poetas del 98. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 183-194.

¹¹ Fedrico de Onís, *Antología...*, *op. cit.* p. XV.

nacionales diversas y aun contradictorias logró dar nueva expresión universal y moderna a los más hondo del ser hispánico”.¹²

En esta misma línea, Isaac Goldberg apuntaba que el modernismo no fue una escuela “por la sencilla razón de que sus diversas tendencias eran demasiado heterogéneas para poderlas incluir en un grupo único”, por tanto utiliza el término modernismo para designar “la oleada de renovación e innovación” que se produjo a finales del siglo XIX y que tuvo varias fases “producto natural unas de otras; son todas como pétalos de la misma flor, con raigambre que penetra profundamente en el fecundo terreno de la modernidad”.¹³

Estas tendencias heterogéneas señaladas por Goldberg son explicadas por Ricardo Gullón como las direcciones del modernismo, quien considera que el modernismo “no es un dogmatismo, no es una ortodoxia, no es un cuerpo de doctrina, ni una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y dentro de ellos caben personalidades muy variadas. (El modernismo es, sobre todo, una actitud)”;¹⁴ direcciones que tienen en común la intención de renovación y que abrieron el camino a la libertad y la belleza pura.

Para Gullón se puede hablar de un medio siglo modernista que va de 1880 a 1940, aproximadamente, en ese sentido, el posmodernismo aparecería como una de las fases o direcciones del modernismo. Ampliar la cronología del modernismo es para Gullón una posibilidad de ampliar la perspectiva y abandonar las ideas estrechas que continúan identificándolo con la obra rubendariana, señala que tal error ha provocado la división del modernismo en los precursores, antes de Darío, y los postmodernistas,

¹² Federico de Onís, “Sobre el concepto de modernismo”, en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 35-42.

¹³ Isaac Goldberg, *La literatura hispanoamericana. Estudios críticos*. Versión castellana de R. Cansinos-Assens, prólogo de E. Díez-Canedo, Madrid, Editorial América, 1922?, pp. 14-16.

¹⁴ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 21-22.

después de Darío. El posmodernismo es para Gullón una tendencia dentro del siglo modernista que tiene origen en los propios modernistas que tempranamente se alejaron de la primera poesía de Rubén Darío. Para Gullón antes de que en el muy citado soneto de Enrique González Martínez se decretara el estrangulamiento del cisne, ya lo habían hecho los propios poetas modernistas,¹⁵ “no hay en la poesía modernista tantos cisnes y princesas como suele creerse, y junto a ellos siempre encontramos materiales poéticos tomados del mundo en torno”.¹⁶

En el mismo sentido, Ivan A. Schulman propone que debe hablarse de un medio siglo modernista, que abarca los años 1882 a 1932, en el cual cabrían las más variadas manifestaciones y tendencias, porque “no hay definición capaz de precisar todos los atributos estilísticos e ideológicos, precisamente porque el modernismo es el estilo de una época”.¹⁷ “Tuércele el cuello al cisne”, para Schulman, no es el final del modernismo, es la negación y crítica a la escuela rubendariana.

Estas propuestas de ampliación cronológica advierten la necesidad de sustentar la existencia de una tendencia posmodernista en argumentos que superen los criterios cronológicos, tradicionalmente se ha asumido el posmodernismo en su carácter de ‘después del modernismo’ y antes de la ‘vanguardia’, una clasificación vaga en la cual caben las más variadas tendencias y autores. En ese sentido, aunque no coincidamos

¹⁵ En el año de 1893 José Asunción Silva publicó *Sinfonía color de fresas con leche*, firmado con el pseudónimo Benjamín Bibelot Ramírez. Este poema ha sido destacado por la crítica como una muestra de las diversas direcciones del modernismo, que en sí mismo incluía la autocrítica. Desde este punto de vista, varios autores proponen estudiar el posmodernismo como una de las tantas direcciones que forman el modernismo, sin embargo, no consideran las características que podemos destacar como propias de esta tendencia, características que no están presentes en el poema de Silva. Citamos algunos versos del poema: ¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos / cantos de sol y rosa, de mirra y laca / y policromos cromos de tonos mil, / oye los constelados versos mirrinos, / escúchame esta historia rubendariana, / de la Princesa verde y de paje Abril, / rubio y sutil. [...] ¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos / cantos de sol y rosas, de mirra y laca / y policromos de tonos mil, / éstos son los caóticos versos mirrinos, / ésta es la descendencia rubendariana, / de la Princesa verde y el paje Abril, / rubio y sutil!” José Asunción Silva, *Poesías completas y sus mejores páginas en prosa*, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1944, pp. 125-126.

¹⁶ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 14.

¹⁷ Ivan A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, Homero Castillo, op. cit., pp. 335-342.

estrictamente con la cronología propuesta por Onís, su *Antología* representa el inicio para la caracterización del posmodernismo al reflexionar sobre temas y tópicos recurrentes en la poesía posmodernista.

Las dificultades teóricas para la construcción de un concepto de posmodernismo que permita el estudio de un periodo caracterizado por la diversidad y heterogeneidad de las prácticas poéticas son evidentes al revisar los estudios y las historias de la literatura hispanoamericana, señalaremos algunas de ellas que permiten mostrar las divergencias entre posturas teóricas así como la simplicidad y vaguedad con que algunos autores han estudiado el periodo. Sin embargo, algunos de los acercamientos abren el camino para la construcción de un concepto claro y certero del posmodernismo que permita hacer nuevas lecturas de los poetas hispanoamericanos y, sobre todo, de los poetas españoles de las primeras décadas del siglo XX.

Rufino Blanco-Fombona, en el año de 1929, declara que “Con Enrique González Martínez, de Méjico, se cierra el ciclo de los poetas modernistas, Méjico lo abre y lo cierra”.¹⁸ González Martínez es la puerta divisoria entre la época modernista y la que viene después. Una aseveración que será ampliamente difundida en los estudios posteriores. Se refiere, como tantos otros lo harán, a la publicación del libro *Los senderos ocultos* (1911), y específicamente al soneto “Tuércele el cuello al cisne” que como señala Martha L. Canfield¹⁹ es ya una tradición consolidada identificar este soneto con el fin del modernismo, aunque señala que el soneto muestra una tendencia que estaba en curso en el modernismo. Citamos el soneto referido:

¹⁸ Rufino Blanco-Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929, pp. 352-353.

¹⁹ Martha L. Canfield, “Persistencias del modernismo” en Darío Puccini, Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 102-103.

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

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

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

Él no tiene la gracias del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

Como antes se mencionó, Arturo Torres-Río seco, siguiendo la línea de Francisco Contreras, considera a González Martínez como un poeta del mundonovismo, que por sus características corresponde al posmodernismo. Aclara que, sin embargo, no abandonó el modernismo, “desechó al cisne pero solo para sustituirlo por otro símbolo: el búho”.²⁰ Las características básicas de ese mundonovismo son el regreso al paisaje sudamericano, a la vida cotidiana, el rechazo a la evasión de la realidad y al modelo rubendariano. Es difícil comprender por qué Jean Franco,²¹ en *Historia de la literatura hispanoamericana*, a pesar de citar como fuentes principales a Federico de Onís y Ricardo Gullón, prefiere el término mundonovismo para señalar una tendencia localista del modernismo tardío, caracterizada por “arraigar su lenguaje poético en una provincia”. Su lista de modernistas tardíos coinciden con la nómina tradicional de poetas posmodernistas hispanoamericanos, ya para entonces consolidada y difundida por autores como Pedro Henríquez Ureña.

²⁰ Arturo Torres-Río seco, *La gran literatura iberoamericana*, op. cit. p. 137.

²¹ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Edición revisada y puesta al día, Barcelona, Ariel, 2006, pp. 164-174.

Si bien pronto fue difundida la interpretación del soneto de González Martínez como un rechazo de los epígonos rubendarianos y no precisamente de la poesía de Darío, la fecha de publicación ha sido considerada como un emblema para marcar el viraje del modernismo hacia una nueva tendencia que se prolonga hasta la vanguardia, para bien desaparecer o integrarse a la nueva poesía. Bernardo Gicovante parte de la cronología de la evolución del modernismo propuesta por Onís, señalando que el posmodernismo como una faceta inmediata del modernismo adquirió una fisonomía propia que, sin embargo, se perdió para dar cabida a lo verdaderamente distinto: la vanguardia. Advierte que sin considerar la continuidad en la cultura, se ha tomado el soneto de González Martínez (un “soneto modernista, en tema, en forma, en fecha”²²) como la señal del final de modernismo. Muestra, como otros tantos, la dependencia del soneto del verso “Prends l’eloquence et tord-lui son cou” del “Art poétique” de Verlaine, así como la interpretación de que se trata de una crítica a la grandilocuencia de los seguidores de Darío.

El propio Enrique González Martínez, con ocasión del XV.º aniversario de la muerte de Rubén Darío explicó:

Siento una necesidad imperiosa de aclarar un hecho [...] Me refiero a un poema mío [...] que ha llegado a tomarse como un ataque a la estética del poeta a quien siempre he admirado [...] declaro que cuando escribí aquellos versos estaba muy ajeno de pensar en el autor de *Prosas profanas*. Quise en aquel momento contraponer dos símbolos: el de la gracia que no siente el alma de las cosas, personificada en el cisne, y la meditación interrogativa del búho ante el silencio de la noche.²³

²² Bernardo Gicovante, “El modernismo: movimiento y época”, en Homero Castillo, *op. cit.*, pp. 203-208.

²³ Enrique González Martínez, “Arte de Rubén Darío”, en *La obra de Enrique González Martínez*, Estudios prologados por Antonio Castro Leal y reunidos por José Luis Martínez, México, Ediciones del Colegio Nacional, 1951, p. 182. Ante esta declaración resulta esclarecedor el ensayo de Pedro Salinas, “El cisne y el búho” en el cual el autor refiriéndose al inicio de la publicación de las obras

Con gran claridad Alfonso Reyes interpreta el libro *Los senderos ocultos*, advirtiendo características fundamentales de la poesía posmodernista, características que en su momento retomaremos, baste por lo pronto subrayar que Reyes asume a González Martínez como “el tránsito entre la generación pasada y la venidera” y destaca que “ni siquiera falta la nota en sordina de la poesía cotidiana y semi-humorística, en que se revelan los verdaderos poetas, los que dejan fluir belleza de sí hasta en la fácil manera de la conversación”. Como se puede notar, estas cualidades se asemejan a las señaladas por Onís, rasgos que caracterizan la poesía posmodernista.²⁴ Puntualicemos que las virtudes que Reyes encuentra en González Martínez reflejan, de algún modo, sus propias búsquedas poéticas.

Pedro Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias en la América hispánica*,²⁵ advierte que entre el grupo de los modernistas y el primer grupo de la vanguardia hubo una generación intermedia “nacida entre 1880 y 1896 que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores”. Esta generación intermedia, según Henríquez Ureña, bajo la consigna de “Tuércele el cuello al cisne” se levantó en contra del preciosismo y despojaron de adornos al verso, simplificaron el estilo e incluyeron en sus poemas nuevos temas como la vida diaria, viajes, caminos, aldeas. Autores representativos de esta corriente son Baldomero Fernández Moreno, Luis Carlos López y el brasileño Mario Pederneiras. Estas características observadas por Henríquez Ureña

completas de González Martínez señala la importancia que tiene para el poeta el famoso soneto, dado que la expresión “La muerte del cisne” fue elegida por el propio poeta para titular su poesía entre los años de 1911 y 1915. Volumen que inicia con el famoso soneto titulado para ello como “El símbolo”. Para Salinas se trata de una expresión de suma importancia ya que muestra su concepción de la poesía. “Es ese soneto famoso, piedra miliar de un monumento de conciencia en la historia de la poesía moderna”. *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 46-66.

²⁴ Alfonso Reyes, “Los senderos ocultos”, texto publicado en la *Revista de América* en 1912, que se incluirá como prólogo en las siguientes publicaciones de *Los senderos ocultos*. En *Cuestiones estéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 303-310.

²⁵ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 189-190.

coinciden con las temáticas desarrolladas por poetas como Alonso Quesada, Tomás Morales o Ramón de Basterra, como se verá más adelante.

Otra innovación de las tendencias literarias de esta generación es para Henríquez Ureña la que lleva al límite el preciosismo y lo hace complejidad en la asociación de imágenes, vertiente que nota en Leopoldo Lugones y que denomina como una poesía barroca, realizada de un modo diferente por José María Eguren, Enrique Banchs y Alfonso Reyes. En esta dirección se encuentra también Ramón López Velarde que une la complejidad barroca y las imágenes de las cosas comunes y cotidianas. Cabe aquí señalar, que con el rótulo de “barroca” son caracterizados algunos de los rasgos poéticos de Mauricio Bacarisse o Juan José Domenchina, una característica presente en muchos de los poetas que proponemos estudiar desde la perspectiva de un posmodernismo español.

Esta generación intermedia, que en España es referida como poetas de transición (siguiendo la clasificación de Federico de Onís), es señalada de manera más específica por Max Henríquez Ureña en la rigurosa *Breve historia del modernismo*,²⁶ el autor distingue una segunda etapa del modernismo en la cual además del alejamiento del preciosismo prevalece una tendencia a la expresión artística de lo genuinamente americano; sin embargo, “ya soplaban vientos de renovación y protesta”.²⁷ “Tuércele el cuello al cisne” es para el autor la hora crepuscular del modernismo. Considera el posmodernismo como una reacción necesaria que se inició en distintos momentos en cada uno de los países hispanoamericanos, dependiendo del desarrollo que el modernismo tuvo en ellos. Propone también el término neomodernismo para algunos autores como José Manuel Poveda —actualmente considerado representante del

²⁶ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.

²⁷ *Ibidem*, p. 32.

posmodernismo—, complicando aún más la definición de posmodernismo pero desligándolo de una concepción puramente cronológica. Si bien no presenta un concepto del posmodernismo, lo refiere al estudiar a autores que surgen en el modernismo pero que por sus características poéticas no pueden ser formalmente considerados como modernistas. Señala que el posmodernismo, aunque debe mucho al modernismo, abrió la posibilidad a muy diversas tendencias, entre ellas sobresale la tendencia hacia la mayor sencillez y la naturalidad en la expresión; movimiento que finalmente fue suplantado por la vanguardia.

Enrique González Martínez es considerado como el último modernista y el primer posmodernista, perteneciente a un modernismo refrenado que se aleja del preciosismo, una tendencia del modernismo evidente —según Max Henríquez Ureña— al menos desde la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Darío. En ese mismo sentido, considera que Ramón López Velarde cierra la etapa posmodernista en México, dando cabida a la nueva poesía. No hay pues una definición del posmodernismo en la historia de Max Henríquez Ureña, pero sí señala un cambio significativo en el paso del modernismo al posmodernismo, caracterizado este con un rasgo que tuvo su origen en la *Antología* de Onís; la tendencia a la sencillez lírica y al prosaísmo sentimental. Respecto al modernismo español, Max Henríquez Ureña señala que fue de corta duración y se diluyó porque los poetas buscaron nuevos caminos hacia un “modernismo refrenado”,²⁸ tendencia que clasifica con los criterios de Federico de Onís para definir el posmodernismo, donde destaca entre los poetas a Tomás Morales y Alonso Quesada.

Guillermo Díaz-Plaja considera que el modernismo se agotó en sí mismo y el inicio de su etapa terminal puede concretarse con la publicación del soneto “Tuércele el cuello al cisne” en 1911, que constituye un manifiesto en contra del “decir retórico y en

²⁸ *Ibidem*, pp. 519-520.

pro de una lírica en que cuenta cada vez más lo esencial”.²⁹ Tendencia visible en la obra de Juan Ramón Jiménez en España, que hacia 1915 “inicia un proceso de desnudamiento que le va conduciendo a la expresión esencial que se denomina ‘poesía pura’”.³⁰ Sin embargo, la propuesta más sugerente de Díaz-Plaja es considerar que el poeta mexicano Ramón López Velarde está conectado con los movimientos antisimbolistas de la vanguardia europea. Una observación que podría representar una de las líneas de investigación más fructíferas, estudiar el posmodernismo español en el crisol de las tendencias de las vanguardias.

En *Antología de la poesía moderna en lengua española. Laurel*,³¹ publicada en 1941, el poeta Xavier Villaurrutia señala en el prólogo que ante el agotamiento del modernismo surgió una inconformidad que fue “dibujada poéticamente en la actitud que revela un soneto del poeta Enrique González Martínez”, un cambio que se dio simultáneamente en América y España en la obra de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y de Enrique González Martínez, Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Un grupo de poetas que tienen como factor común precisamente el alejamiento del modernismo. De las nuevas tendencias poéticas Villaurrutia distingue el prosaísmo, el intimismo, la familiaridad y las expresiones coloquiales; en el grupo que ensaya las nuevas tendencias se encuentran los poetas José Moreno Villa, Porfirio Barba Jacob, Gabriela Mistral, León Felipe y Ramón López Velarde.³² Villaurrutia retoma la idea de unidad de la literatura española e hispanoamericana sugerida por Federico de Onís.

²⁹ Guillermo Díaz-Plaja, *Hispanoamérica en su literatura*, España, Salvat Editores, 1972, p. 140.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Antología de la poesía moderna en lengua española. Laurel*, prólogo de Xavier Villaurrutia, epílogo de Octavio Paz, 2ª ed., México, Trillas, 1986, pp. 15-18. En la edición de *Laurel* colaboraron Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz.

³² Es importante considerar que en el año de 1928 se publicó en México por Editorial Cultura, la *Antología de la poesía mexicana moderna* con el prólogo de Jorge Cuesta, representando al grupo de los Contemporáneos, obra que es considerada como una de las que contribuyeron a la formulación del canon de la poesía mexicana del siglo XX. La antología está dividida por tres secciones, en la segunda sección

Importa aquí destacar que Villaurrutia señala un grupo de poetas hispanoamericanos y españoles, de la nómina de posmodernistas y de poetas de transición entre el modernismo y la vanguardia. El grupo presentado por el poeta es un significativo antecedente que permite articular a los poetas considerados como posmodernistas con los llamados de transición bajo un mismo criterio, desde la óptica de la tendencia posmodernista que proponemos.

En el epílogo de *Laurel*, Octavio Paz³³ —a quien regresaremos por la influencia de sus aportaciones para la construcción del concepto de posmodernismo— alude a la amplitud del concepto y la cronología del modernismo de Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón y señala que “el modernismo se perpetúa no a través de sus prolongaciones sino de sus negaciones”. En tal sentido, manifiesta su desacuerdo con las posturas que privilegian la continuidad del modernismo sobre la ruptura que significa la vanguardia, la verdadera negación del modernismo. Nos interesa resaltar por el momento las características que señala del posmodernismo, aunque bien sabemos que es un concepto que el propio Paz cuestiona y duda en aceptar por su vaguedad. Para Octavio Paz “el modernismo engendró su propia crítica: la introspección y la ironía, y su negación: la vanguardia”.³⁴ Partiendo de este supuesto, Paz señala tres direcciones de la poesía posterior al modernismo: la reacción crítica, “a través del humor y el

aparecen los poetas considerados por Anthony Stanton como “los verdaderos padres de los jóvenes”, *Inventores de la tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1998, p. 28. Sección que incluye a Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales (Porfirio Barba Jacob), Ramón López Velarde y Alfonso Reyes. La mayoría de estos poetas son considerados como posmodernistas, aunque por las características de la antología no se menciona ninguna tendencia poética, ya que prevalece el criterio manifiesto en el prólogo: “Los grupos, las escuelas, se disuelven; solo los individuos que las han superado [...] considerando esto, nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela”, Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, SEP, 1985, p. 40. Debemos señalar que esta *Antología* tuvo una significativa influencia en *Poesía Española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego, publicada en 1932, como bien lo ha demostrado José Teruel, quien señala que en “ella concurren dos notas distintivas de los criterios de selección de *Poesía Española* (1932): parcialidad y carácter consensuado”. Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, edición de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007, p. 21.

³³ *Antología de la poesía moderna en lengua española Laurel*, op. cit., pp. 492-497.

³⁴ *Ibidem*, p. 494.

coloquialismo”, la depuración a través de la poesía pura y la negación que supuso la vanguardia.

La dirección de la reacción crítica a través del humor y del coloquialismo es justa y tradicionalmente la considerada tendencia posmodernista. Entre los poetas destaca a Salomón de la Selva por la introducción de los giros coloquiales y el prosaísmo, tendencia representada por José Moreno Villa en España, en la que inscribe a Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes y León Felipe. Una tendencia que se anticipa en *Lunario sentimental* (1907) de Leopoldo Lugones, que describe como la mezcla “en dosis sabias y péfidas” del humor y la fantasía, el adjetivo insólito y la expresión coloquial, mezcla y combinación características de los poetas posmodernistas. Como se puede notar, a pesar de la crítica emprendida por el propio poeta hacia la propuesta de un periodo posmodernista, reconoce una tendencia poética posible de ser caracterizada por un cambio significativo respecto al modernismo.

En la posterior *Antología del Modernismo 1884-1921* de José Emilio Pacheco (1970), el poeta se opone a las tradicionales divisiones que considera muy generales y aplicables solo de manera parcial para el modernismo mexicano. La última etapa del modernismo correspondería al llamado “criollismo o coloquialismo vernacular –etapa incierta que se ha dado en llamar posmodernismo, creando un vacío entre los últimos resplandores modernistas y la gran llamarada de la vanguardia”.³⁵ Para Pacheco en 1914, la generación de modernistas mexicanos queda desgarrada, justo cuando aparece la figura de Ramón López Velarde, “el modernista de la revolución”; Tablada es considerado como el poeta que convierte el modernismo en vanguardia; con estos dos poetas el modernismo se “transforma en todas las corrientes poéticas que llegan hasta

³⁵ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, 1ª. ed. 1970 México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. XIV.

nuestros días”. El criollismo señalado por Pacheco tiene paralelo con el nacionalismo que caracteriza a no pocos de los poetas del posmodernismo español.

Permítaseme un salto cronológico en este recorrido bibliográfico en torno a la construcción del término posmodernismo poético. Hervé Le Corre revisa, además de la citada *Historia de la literatura hispanoamericana* de Jean Franco, la de Giuseppe Bellini del 1986 y la de Cedomil Goic de 1991. De la historia de Bellini señala que identifica el final del modernismo con la publicación del soneto de González Martínez y se centra principalmente en el grupo de mujeres poetas y que considera la tendencia posmodernista como de transición hacia la vanguardia. Cedomil Goic propone el posmodernismo como la generación mundonovista o generación del 12, con un periodo de auge entre 1929 y 1935; acertadamente Le Corré evidencia la confusión cronológica de esta tendencia en el panorama general de la literatura hispanoamericana con la vanguardia.³⁶ El análisis de estas dos historias muestra con claridad algunos de los elementos que han acompañado a la definición de posmodernismo contribuyendo a la dificultad de la ubicación temporal de este periodo, sustentando el posmodernismo en algunas características generales tanto temáticas como formales señaladas desde la *Antología* de Onís, acertadas pero en ocasiones adjetivas, como la sencillez o el localismo.

José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana*,³⁷ en el tomo III, dedica el capítulo 13 a la caracterización del posmodernismo en el cual ofrece un amplio panorama de esta tendencia así como una propuesta crítica de definición, supera las tradicionales confusiones cronológicas y retoma las actuales posturas de la historiografía de la literatura hispanoamericana. En tal sentido, se presenta como una

³⁶ Herve Le Corré, *op. cit.*, pp. 35-38.

³⁷ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

certera aportación para la construcción de un concepto de posmodernismo que abre posibilidades para la comprensión de este periodo, una de las razones fundamentales es que aclara la convivencia del posmodernismo con la vanguardia, desechando su tradicional carácter de transición entre el modernismo y estas.

José Miguel Oviedo deslinda las dos nociones que comúnmente se señalan como posmodernismo, la primera como la etapa de crisis y disolución del movimiento modernismo y sus poetas; y la segunda como la etapa que sigue al modernismo y que abarca diversas tendencias, a veces contradictorias; es decir, como un término que designa una tendencia literaria específica o como un concepto epocal. A pesar de las dificultades de ubicar temporalmente el posmodernismo, aun más en el contexto de la ampliación cronológica del modernismo propuesta por Gullón o Schulman, lo sitúa en la segunda década del siglo XX, “justo cuando se advierte los primeros síntomas del impacto de la vanguardia”.³⁸ Recorre algunas de las fechas propuestas por otros autores, el inicio de la Revolución Mexicana (1910), el de la Primera Guerra Mundial (1914) o la fecha simbólica de la muerte de Rubén Darío (1916). Esta ubicación temporal resulta muy significativa, ya que muestra ciertas conexiones entre el posmodernismo y la vanguardia, como más adelante abordaremos. Baste mencionar que muchos de los estudiosos olvidan que los llamados poetas posmodernistas conocieron y participaron en la vanguardia, como lo demuestran las referencias de los propios poetas, desechando el carácter de transitoriedad que acompaña al término.

Oviedo aclara que separar el posmodernismo de las vanguardias tiene un objetivo puramente didáctico, ya que se funden en los años de una misma realidad literaria; en este contexto radica una de las características más significativas del posmodernismo, “su capacidad de preparar, ensayar y facilitar” los cambios que la

³⁸ *Ibidem*, p. 12.

nueva estética iba a provocar. Incluso sugiere que el posmodernismo es la primera orientación de la vanguardia. Considera que el posmodernismo es “un estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo, pero que se procesan de modos diferentes; y una divergencia, a veces bastante radical, respecto de ese modelo, al que incorporan rasgos forasteros y novedosos que provienen de otros cauces [...] El posmodernismo es por esencia heteróclito”.³⁹

Si bien, a la manera de Paz, considera que el posmodernismo, en sus primeras manifestaciones, puede entenderse como una prolongación y crítica del modernismo, no como su negación, señala que pronto incorpora al menos tres nuevas direcciones: la primera de interiorización y repliegue; la segunda el regreso al ámbito de lo propio y a los temas sencillistas; y una tercera que es el reencuentro con el entorno americano (el llamado mundonovismo por algunos autores). Razones por las cuales le parece erróneo considerar el posmodernismo como una fase posterior al modernismo y ligado a su estética, lo cual limita su interpretación.

Martha L. Canfield, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, en el capítulo llamado “Persistencia del modernismo”, propone una definición del posmodernismo de carácter integrador y se aleja de las precisiones necesarias presentadas por Oviedo. Fundamenta su propuesta en la concepción del modernismo como un movimiento amplio y complejo con dos momentos, el segundo de ellos es el posmodernismo “que consiste en el desarrollo de algunas tendencias ya implícitas en la primera fase [...] que se prolongan hasta los años veinte y treinta a manera de ‘persistencias del modernismo’”.⁴⁰ Estas llamadas persistencias del modernismo adquieren sentido en la noción de un modernismo amplio, como el sostenido por

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Martha L. Canfield, “Persistencias del modernismo”, *op. cit.*, p. 99.

Federico de Onís, Ricardo Gullón o José-Carlos Mainer, que integra el posmodernismo y los ismos de la vanguardia histórica.

En cuanto a las fechas, Canfield se adhiere a la tradición mencionando el inicio de esta nueva tendencia en la publicación de *Los senderos ocultos* de González Martínez, una tendencia ya presente en el modernismo pero que emerge con fuerza a partir de 1910 y “más conscientemente después de 1914”, subrayando la continuidad de los dos movimientos. Es por ello que encuentra en la llamada ‘corriente mundonovista’ del modernismo el antecedente de la tendencia localista, de amor por la aldea, como una zona sobresaliente del modernismo representada por Ramón López Velarde, Porfirio Barba-Jacob, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Reconoce en la poesía posmodernista un nuevo influjo de la poesía francesa,⁴¹ la recuperación de la claridad y una actitud más límpida y clásica y destaca el sencillismo asociado a la ironía y el interés por la vida rural o suburbana. Canfield sintetiza las diferentes propuestas para caracterizar el posmodernismo, incluye en esta tendencia la nómina ampliamente reconocida como poetas posmodernistas hispanoamericanos. Su visión privilegia la idea de continuidad entre el modernismo y el posmodernismo diluyendo las fronteras entre ambos. Sin embargo, reconoce que estas persistencias del modernismo coinciden con los primeros impulsos de las vanguardias europeas, alejándose de la idea muy difundida del posmodernismo como una época de transición. Para la autora, estas nuevas tendencias surgidas del modernismo van modificando “hasta fundirse completamente o desaparecer en manifestaciones tocadas ya por el espíritu de las vanguardias”.⁴²

⁴¹ Este influjo ha sido mostrado en varios estudios que demuestran la importancia que tuvo en los poetas de esta etapa la antología *La poesía francesa moderna*, de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, publicada en 1913 en Madrid, en la cual colaboraron poetas como Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez y Eduardo Marquina. La antología se reeditó, ampliada, en el año de 1945 con el título *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada.

⁴² Martha L. Canfiel, *op. cit.* p. 99.

A pesar de que Allen W. Phillips parte de la idea general de la poesía posmodernista como una poesía de transición entre el modernismo y la vanguardia, no duda en su ubicación temporal entre los años de 1910 y 1925, “desde quizá un agotamiento visible en el modernismo hasta la eclosión posterior de la ruptura subversiva del vanguardismo”.⁴³ La considera como una etapa en la cual los poetas hispanoamericanos tendieron a cultivar temas más cotidianos y nacionales, alejándose del cosmopolitismo y la retórica modernista. Advierte, sin embargo, la vaguedad y lo cuestionable del término posmodernismo, reconociendo la falta de estudios sobre este fluctuante e impreciso periodo en el cual se formulan evidentes cambios estéticos. Es, pues, para el autor una tendencia de transición visible en poetas modernistas como Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, pero también en poetas posteriores como Ramón López Velarde⁴⁴ y José Juan Tablada.

Phillips fundamenta su visión amplia del modernismo en la línea de Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón e Ivan A. Schulman, privilegia la idea de continuidad sobre la ruptura, por ello considera que esta tendencia se puede advertir en algunos poetas modernistas que renovaron su poesía y de algún modo anticipan la poesía de vanguardia. Sin embargo, señala que hacia 1910 se escuchan voces nuevas y disidentes del modernismo, una generación intermedia, de la cual muchos continuaron por el camino de la vanguardia. Destaca en la nómina a poetas como Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno, Evaristo Carriego, Porfirio Barba-Jacob, Luis Carlos López, Alfonso Reyes y el primer libro de César Vallejo, entre otros. Una etapa de renovación y vientos nuevos que considera evidente en la poesía española en poetas

⁴³ Allen W. Phillips, *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, México, Sep-Setentas, 1974, p. 10.

⁴⁴ El estudio de Allen W. Phillips sobre López Velarde es considerado como uno de los fundamentales en la amplia bibliografía sobre este poeta. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista.*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988.

como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, a pesar de las diferencias con el movimiento posmodernista, que plantea como un fenómeno de la poesía en Hispanoamérica. Esta última aseveración, el posmodernismo como un fenómeno exclusivo de la poesía hispanoamericana, es cuestionable ya que se olvida de la diversidad de las propuestas y búsquedas poéticas que caracterizan la etapa de superación del modernismo en España, como las de Tomás Morales, León Felipe o Mauricio Bacarisse. Las características estéticas del posmodernismo son para W. Phillips la tendencia a una escritura más arraigada en temas nacionales, locales y familiares; la importancia de temas y cosas nimias de la vida cotidiana; la sinceridad en la expresión lírica, “intentaron otra música, aprovechándose en ocasiones de deliberadas disonancias” y una forma de poesía “más libre y menos fija”.⁴⁵

Para Octavio Corvalán⁴⁶ el término posmodernismo obedece a razones puramente cronológicas para nombrar a la prolongación de los ideales estéticos modernistas, además de la necesidad de distinguir a autores que podían ser caracterizados por separado de los maestros del modernismo. Es por ello que también prefiere explicar la historia literaria hispanoamericana desde la idea de la continuidad del modernismo. Se trata pues de una poesía que imprime matices diferentes, pero no de una poesía esencialmente distinta. En tal sentido, no abunda sobre las características de una generación que denomina intermedia y transitoria ya que solo continúa algunas direcciones del modernismo y abandona otras. Argumentos que contribuyen a la ambigüedad del término. Sin embargo, utiliza los consabidos adjetivos de sencillez, provincianismo, intimismo, tono conversacional, para algunos de los poetas que analiza en el capítulo “Los herederos del modernismo”.

⁴⁵ Allen W. Phillips, *op. cit.*, pp. 124-127.

⁴⁶ Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, La Americas Publishing Co., 1967, pp. 14-15.

Finalmente, en este contexto, resultan muy significativas las propuestas de Nelson T. Osorio.⁴⁷ Este autor propone un periodo amplio ‘post-modernista’ que abarcan los años de la posguerra, aproximadamente de 1918 a 1930; aunque reconoce importantes adelantos en el año de 1914, por ejemplo, en el famoso soneto de Enrique González Martínez, pero lo considera como caso aislado. Su propuesta tiene algunas diferencias con el concepto de posmodernismo que hemos venido sosteniendo, sin embargo, al situar las diferentes tendencias poéticas de las primeras décadas del siglo XX —las propiamente posmodernistas y la vanguardia— en el mismo periodo literario permite profundizar en las características de la renovación literaria experimentada durante estos años y ampliar el término de posmodernismo, además de ubicarlo en el contexto de la vanguardia y no como una transición a esta.

Osorio propone un periodo ‘post-modernista’ que se distingue por la superación del modernismo por diversas vías: la producción literaria llamada mundonovismo, criollismo o regionalismo y la vanguardia. El autor, consciente de la confusión que puede causar la propuesta de llamar posmodernista a toda la literatura (no se centra únicamente en la poesía) de posguerra, señala que tradicionalmente el término se aplica a la poesía mundonovista, sin embargo, propone una revisión crítica del periodo más allá de la discusión sobre las denominaciones. Cabe señalar que acude a la definición de mundonovismo acuñada por Francisco Contreras y la de posmodernismo de Federico de Onís. Lo sustancial de la propuesta consiste en reconocer dos polos: el mundonovismo o criollismo y la vanguardia, que si bien no son la totalidad de la producción literaria, son los extremos “entre los cuales se despliega al amplio abanico de la renovación artística”,⁴⁸ la renovación literaria que pone fin al modernismo como código dominante.

⁴⁷ Nelson T. Osorio, “Literatura de posguerra: renovación y vanguardia”, en *Texto Crítico*, enero-diciembre 1982, núms. 24-25, pp. 113-133. Disponible en <http://cdigital.uv.mx>

⁴⁸ *Ibidem*, p. 116.

La poesía posmodernista española forma parte de este abanico de renovación artística, en el cual conviven los dos polos señalados por Osorio, la mirada puesta en el entorno local y la incorporación de los hallazgos poéticos de las vanguardias.

Para Osorio, en el primer polo, la tendencia mundonovista o criollista, la renovación no implica ruptura con el modernismo sino profundización o desarrollo de uno de sus aspectos; en el otro polo, la vanguardia, se manifiesta como ruptura y se relaciona con las tendencias internacionales de la vanguardia. Al definir estos dos polos extremos, Osorio recurre a las características tradicionalmente señaladas para la poesía posmodernista y su carácter dependiente de ciertas direcciones del último modernismo de Darío o Lugones, aunque es enriquecedor que ubique esta tendencia en el contexto de la renovación de la vanguardia y no como una etapa de transición.

1. 2 La orientación posmodernista

La propuesta de Hervé Le Corre para sostener la existencia de un poesía hispanoamericana posmodernista a través del análisis de sus prácticas y teorías tiene como fundamento postulados teóricos cuyo eje central es el estudio la historia literaria hispanoamericana y latinoamericana como un proceso, negando la escuela historiográfica que asume una evolución lineal en dependencia con la periodización de la historia de la literatura europea. Abordaremos algunas de estas aportaciones que consideramos significativas para el objetivo del trabajo sin adentrarnos en la polémica de la posibilidad o no de construir una historia general de la literatura latinoamericana desde una perspectiva denominada crítica; además se incluyen autores que han contribuido de manera determinante en la construcción de término posmodernismo y en señalar, sin dudas, la existencia de una tendencia poética posmodernista.

Las aportaciones de Fernando Burgos son fundamentales para Hervé Le Corre en el sentido que se rechaza la concepción lineal de la historia literaria de Hispanoamérica y se postula una visión crítica que supere la comprensión de la modernidad hispanoamericana más allá de fórmulas, de la clasificación por periodos o de la determinación características que pretendan agotar las obras:

La lectura de la modernidad podrá ser productiva solo como un acto de recreación; exige una aventura poética e imaginante que trate de re-componer interactivamente la urgencia del sentido interno de lo moderno. El resultado ideal de esta actitud sería el logro de un nuevo lenguaje crítico; el efecto inmediato será una visión de conjunto de la acción radial de la modernidad.⁴⁹

Sustentado en la posibilidad de una lectura crítica de la modernidad, Fernando Burgos se permite la interpretación de obras producidas en distintos periodos bajo el criterio de la continuidad de lo moderno. En una postura afín a la de Octavio Paz, para Fernando Burgos la modernidad Hispanoamericana se inicia con el modernismo y se prolonga hasta la vanguardia; parte de la idea de una concepción amplia del modernismo y sus varias direcciones, recuperando las aportaciones de Federico de Onís, que por desgracia –para el autor– no fueron continuadas en los estudios posteriores. Sin embargo, puntualiza que no se trata de extender cronológicamente el modernismo como movimiento, sino como articulación de un proceso mayor de desarrollo y originador de la modernidad hispanoamericana. Por lo tanto, el modernismo es concebido como una de las formas expresivas de lo moderno, no como una escuela superada. Visión que bien coincide con las propuestas de ampliar el canon generacional en la historiografía de la literatura española.

⁴⁹ Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 20-21.

La visión lineal y clasificatoria de la historiografía literaria tiene por consecuencia la división del modernismo en etapas, en la cual se fundamenta el posmodernismo que para Burgos es una noción poco útil, “intangible como espacio literario y nacida de entusiasmos demarcadores”⁵⁰ que no contribuyen a la comprensión de la renovación originada en Hispanoamérica a finales del siglo XIX. Fernando Burgos sostiene que no “hay un devenir de la sensibilidad modernista como término, tampoco hay lugar entre el modernismo y la vanguardia para un interregno, la existencia de un lapso vacío e inviolable por una y otra orilla. El arte de esta época fluctúa entre ambas fases [...]”;⁵¹ por ello argumenta que el modernismo no desemboca en el posmodernismo, porque no se desarrolla de una manera vertical, “es [el modernismo] una erupción anti-autoritaria, un gesto de diferencia”.⁵²

Le Corre coincide con esta propuesta de interpretación de la historia de la literatura hispanoamericana destacando, por un lado, que esta interpretación desecha el término de posmodernismo, como Burgos lo propone cercano a las reflexiones de Octavio Paz, o por otro lado, posibilita una nueva concepción de este periodo: “el suceder del modernismo es una trayectoria de integraciones hacia otro espacio, en este proceso hay un estado de transición alimentado de los elementos que ambas fases comparten”.⁵³ Para Le Corre, el posmodernismo no es un intermedio ni transición entre el modernismo y la vanguardia, es un espacio de diálogo y de intersección, y sustenta la posibilidad de una lectura crítica que contribuya a una nueva comprensión de la historia literaria; en ese contexto recupera la siguiente reflexión de Burgos como un argumento para su tesis:

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁵¹ *Ibidem*, p. 71.

⁵² *Ibidem*, p. 80.

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

El espacio vacío que entre una instancia y otra [el modernismo y la vanguardia] se había creado se convierte ahora en espacio de intersección, de cruces significativos, de encuentros que son rebrotes y remisiones, de negaciones que remontan a la esencia misma de la modernidad y al proceso factual del modernismo: ruptura y cambio como dinámicas vitales de sobrevivencia.⁵⁴

El texto *La literatura latinoamericana como proceso*,⁵⁵ resultado de la segunda reunión para el proyecto “Historia de la literatura latinoamericana”, tiene como objetivo central reflexionar sobre los problemas de construcción de periodos literarios, y bajo este subyace un problema esencial: la fundamentación y delimitación de un concepto general de literatura latinoamericana. El objetivo de las propuestas recopiladas en el texto resultan significativas en la construcción de término posmodernismo, a pesar de que en la reflexión, dada sus finalidades, se diluye en cierto sentido el concepto de modernismo en el afán de buscar conceptos aplicables a la literatura brasileña o caribeña.

Los autores parten del supuesto de que la diversidad de sistemas literarios y de modulaciones con diferentes desarrollos hacen imposible una comprensión en términos de linealidad cronológica, se trata de reconocer la diversidad discursiva para la construcción de una historia literaria latinoamericana, una ‘historia posible’ reconociendo que esta integración no se ha dado en los ámbitos políticos, ideológicos y económicos, en América Latina.

En ese sentido, rechazan la periodización tradicional de los discursos literarios que tienen como fundamento una perspectiva cronológica, argumentando que esta

⁵⁴ Hervé Le Corre, *op. cit.*, p.74, citando el libro *La novela moderna hispanoamericana* de Fernando Burgos, Madrid, Orígenes, 1985.

⁵⁵ Ana Pizarro (coordinadora), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, 1985.

perspectiva reduce y simplifica la historia literaria en esquemas sin ofrecer conocimiento de las “modulaciones que adopta el discurso en proceso, sobre sus rupturas y sus continuidades en términos de producción literarias”.⁵⁶ Advierten el peligro de sustentar estos periodos a través de cortes políticos que no necesariamente están relacionados con las rupturas literarias, del mismo modo evidencian que la organización en periodos a través de movimientos o corrientes literarias tienden a ubicar el desarrollo en uno solo de los sistemas que constituyen el discurso:

La organización por épocas culturales tales como el Renacimiento o Barroco [...] no dan cuenta exactamente del proceso de literaturas que se constituyen no como un eco [...] de los modelos literarios metropolitanos, sino como respuesta creativa a los procesos de expansión [...] de los centros culturales hegemónicos.⁵⁷

Teniendo presente esta delimitación conceptual, Anna Pizarro en la introducción propone tres periodos observables en América Latina: el primero del descubrimiento y la conquista, considerado como un periodo de formación que va “desde la textualización dialógica de la conquista”⁵⁸ hasta finales del siglo XVIII; un segundo periodo se reconoce como un cambio de actitud en la textualidad que se constituye como un “discurso de la emancipación de la literatura”, se establece una ruptura con el sistema colonial. En este periodo se reconocen tres grandes momentos: la Ilustración, el Romanticismo y el Positivismo, en este último momento se integran las tendencias realista, parnasianista y simbolista, en la etapa de disolución del Positivismo. Estas dos últimas tendencias son consideradas como elementos constitutivos del modernismo para

⁵⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

los hispanoamericanos. Finalmente, un tercer periodo de Independencia literaria con dos vertientes sobresalientes: el vanguardismo y el regionalismo.

Esta propuesta resulta significativa para nuestro objetivo ya que señala, entre los dos últimos periodos, la existencia de una “irrupción intermedia” —entre el periodo de emancipación y el de las vanguardias— llamada nacionalismo que Pizarro ubica en el año de 1910, coincidente con los centenarios de la Independencias y la Revolución Mexicana. Un movimiento en el cual se encuentran poetas como Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno, los poetas posmodernistas.⁵⁹ Este nacionalismo hispanoamericano tiene correspondencia con el nacionalismo estético que caracterizó las primeras décadas del siglo XX español, señalado por José-Carlos Mainer.⁶⁰

Las características para la nómina de escritores reconocida en esta etapa, que abarca la segunda década del siglo XX, son una nueva literatura sencillista que cuenta la vida del barrio, de la familia y las circunstancias sociales cercanas a estos dos ámbitos, etapa que bien coincide con el espacio del posmodernismo. Hervé Le Corre recoge estos planteamientos haciendo notar la necesidad de alejarse de una concepción lineal y homogénea de la historiografía literaria, sobre todo en el caso de los acercamientos al posmodernismo, para posibilitar una nueva lectura del posmodernismo no como una evolución literaria sino como un espacio productivo sumamente representativo y de gran heterogeneidad. Sin embargo, no renuncia a la periodización del posmodernismo ubicándolo entre la década de 1910 a 1920, integrando las prácticas que desbordan los límites. Para sustentar una primera caracterización del

⁵⁹ Algunas características de este nacionalismo literario son “en el fondo la negativa de todo el extranjerismo, del cosmopolitismo, que había practicado el modernismo [...] hay toda un formación poética que me parece muy importante y que está en la generación nacionalista”. *Ibidem*, p. 37.

⁶⁰ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010, p. 4.

posmodernismo resulta imprescindible asumir que este espacio de intersección de prácticas diversas es históricamente ubicable en el proceso literario hispanoamericano.

Esta ubicación temporal permite la creación de un grupo de poetas cuya producción más representativa puede ser considerada como posmodernista, una producción que Le Corre considera como una elaboración de un discurso original lejos de ser una respuesta anacrónica al modernismo. Por tal razón, centra el estudio en poetas cuya obras esencial no coincide ni con el modernismo ni con las vanguardias, aunque pudiesen participar de manera tangencial de ambas modalidades.⁶¹ Esta premisa permite también dejar de lado la producción de autores modernistas como Darío o Lugones durante este periodo así como textos que comparten características posmodernistas, como las primeras producciones de César Vallejo,⁶² al ubicarlo por su producción posterior —las más representativas— en la vanguardia. Sin embargo, Le Corre aclara que no existen “hitos que señalan de manera decisiva su proceso, ni obras de rumbo y destino”.⁶³ Propone, en suma, el posmodernismo como un periodo durante el cual se manifiesta de manera visible la divergencia con ciertos aspectos del modernismo y las nuevas propuestas poéticas que encaminan a la poesía hispanoamericana por distintos derroteros.

Hervé Le Corre presenta un estudio que reconstruye el horizonte cultural en el que surge el posmodernismo y deslinda las prácticas modernistas de principios del siglo XX y las primeras voces de la vanguardia de la tendencia posmodernista. Propone una “cartografía del posmodernismo” que sitúa en los márgenes, en las zonas afectadas parcialmente por el modernismo: su territorio son las provincias y los suburbios, se

⁶¹ Hervé Le Corre, *op. cit.*, p. 21.

⁶² El caso de *Los heraldos negros* de Vallejo resulta muy representativo ya que muchos autores, entre ellos José-Carlos Mainer, realzan sus características plenamente posmodernista, a pesar de considerarlos como un poeta de la etapa de la vanguardia o poesía nueva, sin embargo este libro inicial es tomado como un referente básico del posmodernismo hispanoamericano.

⁶³ Hervé Le Corre, *op. cit.*, p. 104.

desplaza hacia nuevas zonas que permiten una reconfiguración del sujeto poético. Una etapa de inflexión de la producción poética, el posmodernismo “no se sitúa en la ruptura: está en la búsqueda de una voz”.⁶⁴ En ese sentido, reflexiona sobre su carácter de literatura menor o marginal del canon tradicional, considerando que el acercamiento a este periodo permite de manera privilegiada reflexionar sobre las construcciones cronológicas y cánones literarios que, para el caso de la propuesta de un posmodernismo poético en España, resultan muy significativas. Ya que precisamente los poetas en quienes proponemos observar la tendencia posmodernista, considerados como poetas de transición entre el modernismo y las vanguardias, fueron desplazados del canon literario del siglo XX, fundamentado en la teoría generacional.

Los estudios de Le Corre contribuyen a dar cuerpo a este espacio temporal de la literatura hispanoamericana que constituye el posmodernismo a través del acercamiento a teorías y prácticas poéticas, en las cuales elementos como el sencillismo, el localismo, la voz asordada, el prosaísmo, etc., que común e históricamente han caracterizado la poesía posmodernista hispanoamericana, tienen un nuevo sentido sustentado en el análisis de las búsquedas poéticas que caracterizaron esta tendencia.

En la línea de las propuestas teóricas que plantean la existencia de una tendencia posmodernista fundamental en la literatura hispanoamericana del siglo XX, se encuentran las aportaciones de Saúl Yurkievich,⁶⁵ quien en el estudio dedicado a Ramón López Velarde retoma algunas de las características con las cuales tradicionalmente se define el posmodernismo, pero lo hace desde una perspectiva que permite revalorar su importancia como un momento poético distinguible en la literatura hispanoamericana, un estilo literario compartido por “una vasta red” de autores que sin embargo no se

⁶⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁵ Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 88-90.

reconocen como parte de una corriente literaria, sino se distinguen por la búsqueda individual, replegándose a sí mismos. Para Yurkievich el posmodernismo (término que considera difuso y de uso minoritario) representa un aquietamiento del modernismo, que conserva las marcas distintivas de este, pero lo atempera. Los poetas posmodernistas, herederos de la conquista del simbolismo, acentúan lo local, lo lugareño y lo autóctono; disminuyen la distancia entre el poema y la experiencia directa, retornando a lo cotidiano y lo ordinario. En las características técnicas del posmodernismo, Yurkievich reconoce la indudable marca del modernismo en la libertad de composición, en la variabilidad métrica y múltiples combinaciones estróficas, en las metáforas insólitas y en el despliegue léxico. Aportaciones de relevancia ya que permiten explicar la diversidad de formas poéticas del posmodernismo contribuyendo a desechar la común opinión de que se trata de una poesía que formalmente tiende solamente al sencillismo y al uso coloquial del lenguaje. Como representantes de la tendencia posmodernista destaca a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Ramón López Velarde, Luis Palés Matos, José María Eguren, Porfirio Barba-Jacob, entre otros poetas, quienes coexisten con los primeros vanguardistas.

Las observaciones de Yurkievich amplían el concepto tradicional del posmodernismo, añadiendo características que permiten observar cómo el posmodernismo participa de los estímulos de las vanguardias, comparte con estas la búsqueda de nuevos lenguajes y la experimentación formal. Características significativas en poetas como Mauricio Bacarisse, Antonio Espina o Juan José Domenchina, que renuncian a una poesía sencillista, de tono nostálgico por el pasado, profundizando en la innovación léxica, la metáfora insólita y la libertad métrica. Poetas que conocen y profundizan en las propuestas de las vanguardias históricas, pero encuentran por un camino distinto su propia voz.

Tanto las aportaciones de Yurkievich como las de Guillermo Sucre son fundamentales para la caracterización de una tendencia posmodernista, pues a diferencia de otros autores no dudan de su existencia e importancia en el proceso literario hispanoamericano, a pesar de que como la mayoría de los estudiosos acepten la dificultad para definir esta tendencia y la confusión que ha causado este marbete. Superan las dificultades para la ubicación cronológica del posmodernismo, su concepción como un momento de transición, y reconocen como la principal característica la heterogeneidad de los poetas que lo conforman. Esta afirmación representa uno de los principales argumentos de Le Corre para incluir diversas propuestas poéticas dentro del posmodernismo.

Guillermo Sucre,⁶⁶ en la línea de Octavio Paz y José Miguel Oviedo, considera el posmodernismo como una conciencia crítica, una conciencia del cambio que opera en la poesía entre el modernismo y el apogeo de la vanguardia, proponiendo algunos de estos poetas como verdaderos renovadores. Si bien prefiere no marcar un periodo cronológicamente definible, ni una generación o movimiento, reconoce una tendencia creadora que convive con la vanguardia. Esta tendencia la estudia en poetas como Ramón López Velarde de quien toma la propuesta de la poesía como un sistema crítico, como un acto de conciencia individual y de conciencia de lenguaje, rasgos que bien pueden delinear la tendencia del posmodernismo subrayando la presencia de lo cotidiano, de la provincia, de lo coloquial, de la ironía, como elementos básicos de la poética de Velarde, pero también constituyentes del posmodernismo, así como señalando el carácter de marginal. Lejos de la centralidad pretendida por los modernistas el poeta posmodernista aspira a la marginalidad, “un centro excéntrico” como una nueva forma de estar en el mundo. Sucre encuentra en esta actitud crítica de

⁶⁶ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 51-82.

Velarde, que compartieron en mayor o menor medida los poetas posmodernistas, la característica esencial de los poetas como Gabriela Mistral, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre y José Juan Tablada.

Las observaciones acerca del posmodernismo de Roberto Fernández Retamar resultan muy significativas, sobre todo las vertidas en el contexto de la reflexión sobre la anti-poesía y poesía conversacional como tendencias poéticas hispanoamericanas. Debe señalarse que Le Corre asevera que no es casual que sean precisamente los autores de poesía conversacional —como el propio Retamar— quienes rescataron a poetas posmodernistas como Regino E. Boti o José Manuel Poveda; su interés radica en la similitud de sus búsquedas poéticas.

Para Fernández Retamar la generación posmodernista es una de las más ricas e importantes de la poesía hispanoamericana a pesar de ser una de las etapas menos estudiadas en la historia literaria, encasillada como un momento de transición entre el modernismo y la vanguardia; en tal sentido propone que se debe definir por su propia realidad sustantiva y no por ser la prolongación de una época o anuncio de otra. El posmodernismo es descrito como una tendencia que se vuelve a las cosas inmediatas, a lo cotidiano, “se sitúan así, por esa fidelidad a lo cotidiano, en una de las direcciones que abrirían nuevas vías poéticas fuera del modernismo”.⁶⁷ Por otro lado, resalta el vínculo entre los poetas posmodernistas hispanoamericanos como “partes articuladas de un todo”, que se alejan de la poesía modernista creando nuevas y diversas formas poéticas.

Para la interpretación del modernismo, Fernández Retamar parte de la propuesta de Federico de Onís en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-*

⁶⁷ Roberto Fernández Retamar, “En los ochenta años de Regino E. Boti”, en Regino E. Boti, *Poesía*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, pp. 401-418.

1932, centrándose en un punto sustancial antes mencionado en este trabajo: la posibilidad de encontrar una unidad entre las literaturas hispanoamericanas y la española más allá de la evidente comunidad lingüística. Retamar ofrece una hipótesis de la unidad literaria de Hispanoamérica y España expresada en el modernismo: la conciencia compartida de haber sido marginados de la línea mayor de la historia, “es el sustrato común de que va a dar testimonio el modernismo literario e ideológico”,⁶⁸ este último representado principalmente por José Martí y Miguel de Unamuno. En este sentido, propone reconocer una literatura del 98, con una significación menos restrictiva que la habitual, compartida tanto en España como en Hispanoamérica, ya que la fecha simbólica e histórica marca un nuevo nacimiento para los hombres de lengua española.

Esta propuesta de Retamar abre la posibilidad de una nueva interpretación histórica de lo acontecido durante las primeras décadas del siglo XX en la poesía en español. Al observar el ocaso del modernismo lírico en España y América comúnmente se olvida que los poetas de ambas orillas participaron de una inflexión común hacia lo propio, compartieron una misma conciencia crítica del acabamiento del modernismo y la necesidad de buscar nuevas formas poéticas. El sentimiento nacionalista que caracterizó las primeras décadas del siglo XX permeó en los estudios críticos posteriores, que buscaron una forma de reafirmar la identidad nacional a través de la ponderación de rasgos propios en la literatura. Nacionalismo del que no escaparon estudiosos como Pedro Salinas y Octavio Paz, quienes consideran que los caminos de la poesía hispanoamericana y española se bifurcaron justamente en el periodo del final del modernismo. Para Octavio Paz la modernidad surge en Hispanoamérica, antes que en España, por el camino del lenguaje coloquial y el uso deliberado de prosaísmo;⁶⁹

⁶⁸ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1977, p. 126.

⁶⁹ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1989, pp. 74-79.

tendencia que solo reconoce en José Moreno Villa. Para el poeta España continuó por el camino de la tradición literaria a través del lenguaje popular con poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.⁷⁰ Para Pedro Salinas, América Latina seguía entregada al modernismo, mientras en España lo común entre los poetas como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez era precisamente su alejamiento del modernismo.⁷¹

Sin embargo, al observar la lenta disolución del modernismo lírico en lengua española a través del posmodernismo en los poetas de las ambas orillas del Atlántico que permite destacar los caminos compartidos de las literaturas en español —si partimos de un concepto integrador de modernismo, como el sostenido por Ricardo Gullón— es posible señalar una tendencia común que deriva de las mismas influencias y estímulos, pero sobre todo de la misma conciencia crítica ante la realidad histórica y literaria. Lejos de buscar periodizaciones literarias particulares para cada unidad nacional, es posible construir una historia literaria a través de tendencias poéticas que den continuidad al acontecer poético de las primeras décadas del siglo XX en España e Hispanoamérica, que pongan en relieve la herencia romántica y su articulación con las vanguardias. La fructífera lectura de los poetas posmodernistas hispanoamericanos y los poetas que proponemos como posmodernistas españoles es un punto de partida para profundizar en la creación de la poesía moderna o contemporánea en español.

Por otro lado, cabe señalar que Fernández Retamar asume el concepto amplio de modernismo de Federico de Onís y algunos elementos del criterio generacional, por lo tanto, al postular la unidad de la literatura de España e Hispanoamérica en la conciencia histórica de su marginación ante la expansión del imperialismo capitalista europeo y de

⁷⁰ Octavio Paz, “El arco y la lira”, en *La casa de la presencia. Historia y poesía, Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 112.

⁷¹ Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 137.

Estados Unidos, señala la fecha de 1898 como un momento histórico clave que hace evidente la marginación compartida por los países hispanos. En tal sentido, la guerra del 98 no separa a España de Hispanoamérica, por el contrario, los une en una conciencia compartida de su fracaso y representa un hito que marca el nacimiento de una nueva etapa en la historia del siglo XX.

Teodosio Fernández alude esta propuesta de Fernández Retamar, el supuesto de una unidad de la literatura en lengua española fundamentada en la derrota compartida ante el poderío de los Estados Unidos, como un punto de referencia que permite profundizar en el intercambio de ideas entre ambas orillas del Atlántico. Para este estudioso, los intelectuales españoles influyeron y animaron a los hispanoamericanos a ver sus países como un problema moral y los alentaron a desprenderse del positivismo cientificista; por este camino se llegó a identificar “lo esencial de cada país con el paisaje y los ambientes campesinos o provincianos, como la generación del 98 hizo con Castilla”.⁷² Además, añade que esta inflexión al entorno nacional coincide con el proceso literarios que acertadamente denomina “el regreso del viajero modernista”, que identifica con la orientación posmodernista de la poesía hispanoamericana.⁷³

En el año de 1957, Fernández Retamar propone el término posvanguardismo para definir una tendencia poética hispanoamericana representada por Nicanor Parra, para la construcción de dicha denominación recurrió al término posmodernismo, dado

⁷² Teodosio Fernández, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Lourdes Royano (ed.), *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente al 98*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, pp. 29-30.

⁷³ Cabe destacar que para Teodosio Fernández la orientación intimista y reflexiva del lirismo de comienzos del siglo XX manifiesta en el conocido soneto “Tuércele el cuello al cisne” de Enrique González Martínez tuvo sus inicios en las contribuciones de Rubén Darío. También destaca la orientación del modernismo de Leopoldo Lugones caracterizada por el uso agresivo de la metáfora y el lenguaje coloquial insólito, así como la inflexión al entorno inmediato de *Odas seculares*, camino que para este estudioso continuaron poetas como Evaristo Carriego, Luis Carlos López, Ramón López Velarde, Baldomero Fernández Moreno y las escritoras Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, justamente los poetas posmodernistas. Teodosio Fernández, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998, pp. 68-71. (La paginación corresponde a la versión digital del libro)

que en ambos casos se trata de una tendencia que sigue a grandes momentos poéticos: el modernismo y la vanguardia. Sin embargo, añadió una característica común, “una vertiente ‘anti’, que en ambas situaciones es un esfuerzo desesperado por escapar a las monumentales cristalizaciones previas”,⁷⁴ rasgo que según el autor comparte el posromanticismo caracterizado por Ángel del Río:

[...] la lírica de este periodo se caracteriza en su conjunto por ser una reacción contra el romanticismo, que conserva, sin embargo, como toda reacción, muchos de los elementos de la escuela anterior [...] Una poesía que se distingue por el sentimentalismo irónico, [...] tono escéptico y estilo marcadamente prosaico. [...] Más que una reacción contra el romanticismo es depuración de sus exageraciones retóricas.⁷⁵

Así, pues, considera que uno de los elementos constitutivos de la antipoesía de todas las épocas es la sustitución del vocabulario poético por las expresiones coloquiales más comunes,⁷⁶ es decir, característico de la antipoesía del posromanticismo, del posmodernismo y la posvanguardia; tendencias que se concretan en un acercamiento voluntario al prosaísmo y al coloquialismo. Si bien se puede cuestionar la validez de estas características de antipoesía para los poetas del posmodernismo, resulta interesante el camino propuesto por Retamar para fundamentar unos de los elementos que sin duda son constitutivos de las prácticas poéticas del

⁷⁴Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 145.

⁷⁵ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española 2. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 232-233. La primera edición de la *Historia* es de 1948.

⁷⁶ Esta sustitución de lenguaje es mencionada por Octavio Paz en lo referente a la evolución de la poesía moderna en francés e inglés: “Todos estos cambios se fundaron en otro: la sustitución del lenguaje ‘poético’ –o sea del dialecto literario de los poetas de fin de siglo- por el idioma de todos los días. [...] el del habla de la ciudad. No la canción tradicional: la conversación, el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo”, Octavio Paz, “El arco y la lira”, en *La casa de la presencia. Historia y poesía, Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 96.

posmodernismo, mencionado por la mayoría de los autores, el alejamiento de la retórica modernista a través del lenguaje coloquial, el prosaísmo y la ironía.

Hemos dejado para el final de este apartado las reflexiones al respecto del posmodernismo de Octavio Paz por varias razones. Una de ellas es que sus aportaciones son, sin duda, el fundamento teórico de muchos de los autores antes abordados; otra de las razones es que, por sus características, las propuestas de Paz son el marco idóneo para presentar un balance de las posturas aquí expuestas, balance que permite adelantar una definición tentativa de la tendencia posmodernista que pretendemos mostrar en los poetas españoles a estudiar. Finalmente, Paz sugiere de manera clara la aproximación entre los poetas del posmodernismo hispanoamericano y los poetas del ocaso del modernismo español. Permite cruzar los caminos de la poesía hispanoamericana y española de principios del siglo XX.

Es importante advertir, que a diferencia de los autores presentados, las propuestas de Octavio Paz no se inscriben en lo que podríamos llamar la historiografía literaria, no tienen una finalidad de presentar posibles periodos de clasificación de la producción literaria. En ese sentido, se presentan como un sustento teórico que permite la posterior, y necesaria, ubicación cronológica de la tendencia posmodernista. Son aportaciones de carácter general que enmarcan muchas de las especificaciones anteriormente presentadas. Nos centraremos en tres textos fundamentales para el tema que nos ocupa, *Cuadrivio*, *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, destacando las líneas dedicadas de manera general al modernismo y de manera particular al posmodernismo.

En *Los hijos del limo*,⁷⁷ Octavio Paz se propone la descripción de la tradición moderna de la poesía y sus relaciones contradictorias con la modernidad, partiendo de la idea central de la unidad de la poesía moderna de Occidente. Para mostrar tal unidad y las características de la modernidad se centra en dos momentos que considera sobresalientes: el romanticismo y sus “metamorfosis” al simbolismo francés, y el modernismo hispanoamericano y “su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX”. El postulado fundamental es que la modernidad o lo moderno es una tradición, la tradición de la ruptura, que implica la negación de la tradición y la ruptura. Asumiendo la contradicción que esto implica, afirma que desde principios del siglo XIX se nombra a la modernidad como tradición y la ruptura como su forma de cambio. En ese sentido, propone que la característica distintiva de “nuestra” modernidad (por cierto, exclusivamente occidental) es precisamente la ruptura: “crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad”. Esta modernidad es —en palabras de Paz— una pasión crítica que conlleva una doble negación, es decir, un amor pasional por la crítica y sus mecanismos y una crítica apasionada por aquello que niega: “la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora”. La literatura moderna es entonces una literatura crítica.

La crítica de la tradición que caracteriza esta modernidad muestra otro de sus elementos constituyentes, la conciencia histórica, la tradición moderna “es una expresión de nuestra conciencia histórica”. Esta conciencia histórica es consecuencia de una nueva concepción del tiempo en Occidente, que transforma la relación con la tradición. La modernidad se sitúa en el presente, en el ahora. En este horizonte de la tradición moderna, el modernismo es la entrada de Hispanoamérica a la modernidad, a la tradición de la ruptura, es una reacción y producto del positivismo, que a finales de

⁷⁷ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *La casa de la presencia. Historia y poesía, Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

siglo XIX se había convertido en la ideología oficial en varios países de América Latina. El modernismo representa una verdadera revolución métrica, radical y decisiva, “su cosmopolitismo se transformó en el regreso a la verdadera tradición española: la versificación irregular rítmica”.

En *Cuadrivio*⁷⁸ sostiene que la historia del modernismo se puede ubicar desde 1880 hasta 1910 y consiste en una primera etapa en la apropiación y asimilación de la poesía moderna europea; surge de manera paralela en los diversos lugares de Hispanoamérica. Se trata de un cambio de lenguaje y de sensibilidad, que en una segunda etapa o generación integra las “maneras parnasianas”. Advierte que desde 1888 Rubén Darío utiliza las palabras modernismo para referir las diversas tendencias de la poesía hispanoamericana. Octavio Paz destaca, entre las aportaciones del modernismo, el enriquecimiento del lenguaje y el uso del lenguaje de la conversación, además de señalar que fueron los propios modernistas quienes se rebelaron contra el lenguaje que ellos mismos crearon, preparando la subversión de la vanguardia. La flexibilidad del lenguaje lograda en el modernismo es para Octavio Paz el terreno fértil para dos de las tendencias de la poesía contemporánea: la imagen insólita y el prosaísmo poético, componentes del posmodernismo.

En *El arco y la lira*⁷⁹ señala que el modernismo abre la vía de interpretación entre la prosa y el verso y se introduce el lenguaje hablado, el de la conversación urbana, “aparecen el humor, el monólogo, la conversación, el collage verbal”. Lenguaje que reconoce en poetas como Leopoldo Lugones y Ramón López Velarde, y en España en José Moreno Villa. El posmodernismo para Octavio Paz es un segundo momento del modernismo, revolución modernista que inicia Leopoldo Lugones con la introducción

⁷⁸ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, *op. cit.* pp. 13-28.

⁷⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, pp. 111-112.

de la nota irónica, “voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética”. No es un movimiento que está después del modernismo, “lo que está después del modernismo es la vanguardia”, es una reacción crítica del modernismo, “la conciencia de su acabamiento”. En tal sentido, poetas como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez representan en España esta reacción crítica contra el modernismo y la conciencia de su final. Son los poetas que emprenden la depuración de la poesía de la retórica modernista, pero no por el camino del humor, el coloquialismo y la ironía. No son, en sentido estricto, poetas posmodernistas en el concepto que estamos proponiendo, pero son, sin duda, una influencia esencial en la poesía posmodernista española e hispanoamericana.

El posmodernismo es para Paz una tendencia dentro del modernismo porque no hay un espacio entre el final del modernismo y la vanguardia. En *Los hijos del limo*⁸⁰ ubica el final del modernismo hacia 1918, fecha que también marca el comienzo de las vanguardias. Sin embargo, considera el posmodernismo como un cambio notable de actitud:

Descripciones más bien amargas y reticentes de los barrios de la clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina [...] Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso. [...] Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial. “El sistema poético se ha convertido en un sistema crítico”.⁸¹

A pesar de las evidentes divergencias, podemos encontrar en esta conceptualización del posmodernismo algunos de los elementos señalados por Federico

⁸⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 416.

⁸¹ *Idem*.

de Onís: el cambio de actitud hacia la sencillez y los pequeños detalles, el recogimiento lírico, la presencia de la ironía, del humor y el prosaísmo. Debe señalarse que para Onís se trata de una reacción conservadora hacia el modernismo, para Paz una reacción crítica en el interior del modernismo.

Recapitulando, podemos señalar una convergencia general en el reconocimiento de muchas de las características que aquí ponderaremos como elementos constitutivos del posmodernismo. Un evidente cambio de actitud hacia las formas desgastadas del primer modernismo, tendencia de los epígonos de Darío, que se expresan en un marcado interés por lo local, lo cercano, lo familiar; que sustituye el lenguaje preciosista y cosmopolita por un lenguaje voluntariamente coloquial, un lenguaje poético que introduce la ironía, el prosaísmo y el lenguaje de la conversación. Una tendencia hacia la búsqueda de la sencillez que disminuye la distancia entre lo poético y la representación de la realidad cotidiana, a pesar de no ser ajeno a las innovaciones y experimentación poética. Sin renunciar a la riqueza rítmica y métrica del modernismo, a la metáfora insólita, se decanta por una voz asordada, una búsqueda individual caracterizada por la interiorización y repliegue. El posmodernismo está presidido por una reacción crítica al sistema modernista, pero no una ruptura; como se verá en los poetas analizados en la tercera parte de nuestro estudio.

Es pues el posmodernismo un espacio de intersección entre el modernismo y la vanguardia, que participa de ambos pero que puede ser definido por sus propios elementos constitutivos y no solo en función de su dependencia del modernismo. Tendencia observable en la producción poética hispanoamericana, principalmente, entre las décadas de 1910 y 1920, justo en el momento de la disolución del modernismo y el surgimiento de la vanguardia. Tendencia y práctica poética que intentamos localizar y situar en la poesía española de este mismo momento, en un grupo de diversos poetas

que por sus características no pueden ser considerados como modernistas, pero que tampoco están integrados en la nómina canónica de la llamada —desde 1950— generación o grupo poético del 27.

Esta necesaria periodización permite limitar el objeto de estudio, asumiendo que toda periodización es artificial y en ocasiones impide observar las continuidades y rupturas del proceso literario; sin embargo esta delimitación cronológica se presenta como indispensable metodológicamente para la construcción de un corpus coherente y representativo. El balance de los estudios y acercamientos al posmodernismo arriba presentado muestra la pertinencia de aclarar los límites cronológicos de esta orientación, si queremos superar la vaguedad y la ambigüedad que ha caracterizado a este término. Rechazar una ubicación temporal es abonar la idea de transitoriedad, consideración que en muchos de los casos ha marginado la producción poética de este periodo condenándolo a ocupar un lugar secundario o menor en relación al canon tradicional.

A pesar de que para Octavio Paz el posmodernismo es una tendencia en el interior del modernismo, sugiere una cercanía significativa entre esta tendencia hispanoamericana y los poetas del modernismo español. Estos puntos de contacto señalados por el poeta representan un punto de partida para la construcción de una nómina de poetas españoles cuya producción pretendemos mostrar como poesía posmodernista. Octavio Paz, como también lo menciona José-Carlos Mainer,⁸² observa que el posmodernismo hispanoamericano y el modernismo español coinciden en despojar el lenguaje de estereotipos del modernismo preciosista y en la búsqueda de una poesía esencial. Estas afinidades las encuentra sobre todo en poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, en su intención de depuración de la retórica

⁸² José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 2ª. ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pp. 192-198.

modernista. Además de señalar que hacia 1910 hay una tendencia en España que denomina de provincia o criollista. Sin embargo, advierte diferencias sustanciales, como se ha mencionado, la poesía española modernista o simbolista se resuelve por el lenguaje popular, por una herencia literaria y la renovación de la canción tradicional (neopopularismo); los poetas hispanoamericanos por el habla coloquial, el habla de conversación, el lenguaje vivo de las ciudades, es decir, por la tendencia posmodernista. Tendencia que reconoce en el poeta José Moreno Villa, quien descubre en España “los poderes poéticos de la frase coloquial”.⁸³

Octavio Paz añade que hacia 1915 la poesía hispanoamericana se caracterizaba por su regionalismo o provincianismo, “su amor por el habla de la conversación y su visión irónica del mundo y del hombre”.⁸⁴ Este coloquialismo hispanoamericano se transforma en “la reconquista de la riquísima poesía tradicional y moderna” en España; para Paz tanto Antonio Machado como Juan Ramón Jiménez participan de la estética de la pequeñez inmensa, pero abren nuevas sendas por donde caminara la poesía española.

Para Octavio Paz, los caminos se bifurcan. Sin embargo, sus observaciones sobre las afinidades y las diferencias entre los poetas del ocaso del modernismo hispanoamericano y español permiten delimitar la nómina de poetas españoles posmodernistas, abriendo la posibilidad de dejar fuera a los representantes del simbolismo español y a quienes depuran el lenguaje modernista hacia la poesía pura; limitándola a poetas cuya obra representativa coincide con las características generales del posmodernismo hispanoamericano, sin dejar de considerar las diferencias obvias entre ambos procesos literarios. Debemos agregar el argumento principal de Onís,

⁸³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p.112.

⁸⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 456.

clasificar a los poetas en el periodo en el cual su producción es más representativa, a pesar de que hubiesen participado en varias tendencias o movimientos.

En el ya citado epílogo de la antología *Laurel*, Octavio Paz ubica a Moreno Villa al lado de poetas posmodernistas como Salomón de la Selva, Porfirio Barba Jacob, Ramón López Velarde, Gabriel Mistral, Alfonso Reyes y el español León Felipe, como pertenecientes a una misma tendencia, caracterizada por la introducción de giros coloquiales y el prosaísmo. En este sentido, la afinidad poética de estos poetas marca una dirección para la conformación de un elenco de poetas españoles posmodernistas.

2 DESLINDES Y CONTEXTOS: MODERNIDAD Y MODERNISMO

Para Fernando Burgos la modernidad hispanoamericana nace con el modernismo a finales del siglo XIX y se extiende hasta la vanguardia y la neovanguardia, “fases relacionadas en sus continuidades y rupturas”.⁸⁵ El modernismo es el momento en el cual germina la modernidad. La vanguardia y la neovanguardia son dos fases que complementan la configuración de lo moderno hispanoamericano. El concepto de modernidad que prevalece en este autor es un concepto que integra la literatura del siglo XX: la idea de una modernidad que articula el proceso literario hispanoamericano, según Fernando Burgos, que rechaza la tendencia común a la clasificación por periodos y generaciones que impide reconocer la continuidad y las rupturas. Argumento este, que se acerca a la tesis de un concepto de modernismo amplio que articule la herencia romántica, el modernismo lírico y los movimientos de vanguardias.

Para Octavio Paz en la modernidad, designada por él la tradición de la ruptura, existe una unidad en la poesía de Occidente que desde su origen es una reacción frente a la propia modernidad (“la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo”⁸⁶), esta característica marca la ambigüedad de la relación de la poesía moderna con la modernidad.

El arte moderno abarca desde fines del siglo XVIII hasta el fin de la vanguardia, dando inicio al periodo que Octavio Paz llama contemporáneo, “lo que está en entredicho en la segunda mitad de nuestro siglo [siglo XX], no es la noción de arte, sino la noción de modernidad”.⁸⁷ Es por ello que sostiene que la vanguardia es “la gran ruptura y con ello se cierra la tradición de la ruptura”.⁸⁸ En otras palabras, se cierra la

⁸⁵ Fernando Burgos, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op. cit.*, p. 325.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 326.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 423.

modernidad propiamente dicha. La vanguardia se concibe como la ruptura con la tradición inmediata: el modernismo.

El poeta aclara el sentido de lo moderno que subyace en su propuesta, en sentido amplio, y supone que la poesía moderna se inicia con los prerrománticos, atraviesa todo el siglo XIX y llega hasta el siglo XX. El sentido restringido del término poesía moderna es para Paz el que alude al comienzo del simbolismo y que culmina en la vanguardia.⁸⁹ Este último sentido bien coincide con la cronología que algunos historiadores proponen para el modernismo tanto hispanoamericano como español y que plantean la necesidad de ampliar los límites cronológicos de este.

Debe señalarse que para Octavio Paz el término de modernismo en español no coincide con el término anglosajón de *modernism* que equivale a la llamada vanguardia en Francia, España e Hispanoamérica. El *modernism* anglosajón designa a los movimientos que se inician en la segunda década del siglo XX. Esta precisión le permite rechazar el término posmodernismo para designar el arte y la literatura contemporáneos, ya que fuera del ámbito anglosajón esto equivaldría a la literatura después del modernismo y no después de la vanguardia, es decir, no designaría la época que para Paz es propiamente la contemporánea que inicia justamente después de la vanguardia.⁹⁰

⁸⁹ David A. Brading señala que para Paz el origen de la modernidad y la relación contradictoria de la poética con la modernidad inicia con “el divorcio de la revelación y la razón que condujo al repudio generalizado del cristianismo y la aplicación de la razón crítica a la sociedad y la política”. Son los románticos los iniciadores de este movimiento porque “si rechazaron al Dios cristiano, más adelante verían en los valores estéticos una nueva religión en que la imaginación poética sustituiría a la revelación y la conciencia cristianas”. *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 30-31.

⁹⁰ En torno al término *modernism* europeo Richard A. Cardwell lo propone como equivalente al simbolismo europeo, término que permitiría abandonar las clasificaciones de modernismo y generación del 98 para hablar de la literatura finisecular española. Una propuesta que se suscribe en la línea de interpretación que postula la amplitud conceptual y cronológica del término modernismo, desechando la común identificación con lo que podemos llamar la lírica modernista. José-Carlos Mainer y Jordi Gracia (eds), *En el 98 (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor Libros, 1997, pp. 173-175. Por su parte, Eric

La ambigüedad y paradoja que caracterizan la modernidad para Octavio Paz, bien puede ser reconocida en las propuestas de José-Carlos Mainer. Para este historiador la modernidad “es siempre una confrontación con la tradición”.⁹¹ Aclara que el campo de palabras moderno-modernidad-modernismo denotan los cambios morales, sociales, políticos y estéticos durante el periodo de 1900-1939 en España, que tenían el propósito de extinguir la situación precedente. Añade que la palabra modernismo adquirió centralidad en el ámbito artístico, fue más allá de la querrela entre viejos y jóvenes de 1900 y “tendió a ser definido como una sintomatología, como una aspiración general o como un haz de intereses variados [...] Algunos percibieron que quizá tenía algo de eclecticismo”. Finalmente, el término se agotó y fue sustituido por la palabra “nuevo”, sin embargo, se trataba del mismo esfuerzo “porque ser moderno siempre había sido estar a la hora que el tiempo marcaba”.

José-Carlos Mainer, citando las propuestas de Antoine Compagnon para caracterizar la antimodernidad, define al antimoderno como una forma de resistencia y ambivalencia de los auténticos modernos, los verdaderos fundadores de la modernidad, mostrando la paradoja que según Octavio Paz define a nuestra modernidad y a la poesía moderna: la crítica como componente sustancial. Añade Mainer: “En tal sentido, la modernidad española es quizá una modernidad de antimodernos”.⁹²

La modernidad española tiene un componente fundamental: el nacionalismo. Modernidad y nacionalismo —para Mainer— caracterizan el primer tercio del siglo XX

Hobsbawm, en el contexto temporal de lo que denomina la era del imperio 1875-1914, hace referencia a este *modernism* señalando que bajo este nombre “la vanguardia de ese periodo [1875-1914] protagonizó la mayor parte de la elevada producción cultural del siglo XX. Incluso ahora, cuando algunas vanguardias u otras escuelas no aceptan ya esa tradición, todavía se definen utilizando los mismo términos que rechazan (posmodernismo). Mientras tanto, la cultura de la vida cotidiana está dominada por tres innovaciones que se produjeron en ese periodo: la industria de la publicidad en su forma moderna, los periódicos o revistas modernos de circulación masiva y (directamente o a través de la televisión) el cine”. Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009, p. 15.

⁹¹ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, op. cit.*, pp. 1-7.

⁹² *Ibidem*, p. 6.

español. Pero lo específico de este nacionalismo, que también se puede observar durante el siglo XIX, es “el desplazamiento de la percepción historicista de lo nacional hacia una percepción predominantemente estética que incluiría de modo destacado aquel complejo poso antropológico que Unamuno denominó intrahistoria en 1895”.⁹³

Mainer ha señalado que el periodo que va de 1902 a 1931 abarcó “un proceso de singular homogeneidad”:⁹⁴ el año inicial marca un momento de madurez y declive del ideal radical-modernista y 1931 marca la realización de proyectos político-literarios en conflicto y el inicio de los ocho años de resistencia de la República española. Denomina a este periodo la *Edad de Plata*, retomando la designación de Ernesto Giménez Caballero en *Lengua y literatura de la Hispanidad* (1964 y 1965). Más tarde, en la reedición de 1980 del libro *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayos de interpretación de un proceso cultural*, el autor advierte la extensión del periodo estudiado, que ampliará un poco más en la *Historia de la literatura española*, que inicia con el simbólico año de 1900. En este último texto, añade que el concepto de *Edad de Plata* es un marbete de uso común en la literatura rusa, un periodo entre 1890 y 1917 caracterizado por “la antimodernidad [...] moderna”.⁹⁵

Resulta inevitable observar las coincidencias entre la propuesta de Octavio Paz sobre el periodo que abarca la poesía moderna hispanoamericana, que inicia con el modernismo y culmina en la vanguardia, con el periodo de estudio propuesto por Mainer para el proceso literario español de fines de siglo hasta la vanguardia. Ambos sostienen la pertinencia de superar la historiografía generacional para comprender las continuidades y rupturas del proceso literario de la modernidad.

⁹³ *Ibidem*, p.4.

⁹⁴ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, *op. cit.*, pp. 11-16.

⁹⁵ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, pp. 7-8.

Retomando las observaciones de Juan Ramón Jiménez acerca del posible origen de la palabra *modernismo* en Hispanoamérica en el movimiento renovador religioso de Estados Unidos, Mainer⁹⁶ señala que se trata de un término que en Francia e Italia se refiere únicamente a un movimiento renovador católico. En esta línea, muestra las convergencias entre el modernismo literario y la voluntad renovadora del modernismo religioso, destacando una nueva sensibilidad religiosa observable tanto en las confesiones de los autores modernistas como en su literatura. Nueva sensibilidad religiosa que se relaciona con el síndrome de fin de siglo manifiesto en el sentimiento decadente y el decadentismo, que “fue un repertorio de preferencias: lo refinado, lo arcaico, lo pecaminoso, lo envejecido”, así como el interés por lo esotérico y misterioso. A este decadentismo añade Mainer el primitivismo, el prerrafaelismo y el simbolismo como rasgos que caracterizaron la poesía de principios de siglo XX.

Con temor a reducir y simplificar las acertadas observaciones de Mainer, nos atrevemos a distinguir dos periodos o momentos en la exposición del autor: un momento que corresponde al modernismo lírico y un segundo momento que va más allá del modernismo lírico (en palabras del autor), y que podemos denominar, tentativamente, como la poesía moderna o nueva. Poetas como Juan Ramón Jiménez participan de ambos momentos. Sustentamos esta división en las aseveraciones de Octavio Paz, quien marca dos momentos del periodo moderno: “el ‘modernista’, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia, y el contemporáneo”⁹⁷ y añade: “López Velarde nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea. No será él quien las abra sino Vicente Huidobro”. El conjunto de las propuestas de Paz nos permiten sustituir la palabra contemporánea por moderna, que como hemos señalado se inicia con Ramón López Velarde, el poeta posmodernista: “La mirada que se mira, el saber que se

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 15-22.

⁹⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, pp. 109-112.

sabe saber, es el atributo (la condensación, sería más justo decir) del poeta moderno”.⁹⁸ Coincide también con Mainer en considerar a Ramón Gómez de la Serna como un poeta moderno, lejano ya del modernismo lírico. Esta precisión se presenta como necesaria, por el momento, para encontrar ese espacio de intersección que podemos caracterizar como el espacio en el cual se observa de manera privilegiada la tendencia poética posmodernista. Espacio que es posible definir gracias a las convergencias teóricas entre ambos autores.⁹⁹

En varios textos José-Carlos Mainer ha manifestado la necesidad de sobrepasar la historiografía literaria española sustentada en la metodología generacional, ya que impide observar la modernidad como continuidad reduciendo la poesía moderna a la poesía pura e impidiendo valorar la ruptura que representa las distintas orientaciones de la vanguardia. Ante la dificultad que supone poner límites certeros a la modernidad, Mainer propone reflexionar sobre la pertinencia de adoptar la idea “del *modernism* a la anglosajona como el movimiento de renovación que va desde el simbolismo al final de

⁹⁸ Octavio Paz, *Cuadripartito*, op. cit., p.78.

⁹⁹ En lo referente a distinguir el momento de inicio de la poesía contemporánea (y aún para nuestro propósito de distinguir una tendencia posmodernista) son de gran utilidad las observaciones de José Olivio Jiménez, quien reconoce la revalorización del modernismo emprendida por autores como Ricardo Gullón e Ivan A. Schulam pero disiente de la ampliación cronológica del periodo modernista, que según estos autores abarcaría la vanguardia, periodo que Olivio Jiménez considera como un segundo momento: el de la poesía contemporánea. Para Olivio Jiménez esta cronología ampliada conlleva el riesgo de no reconocer el cambio significativo en la poesía manifiesto en 1920 y aún antes “en los inevitables avanzados de esta nueva expresión”. Un momento que define como de nuevos mecanismos poéticos, como el lenguaje voluntariamente prosaico, la metáfora insólita, de carácter barroco, que no se encuentran en el modernismo. Olivio Jiménez propone dos momentos en el periodo que abarca su *Antología*, 1914-1970, la vanguardia y posvanguardia; la fecha de 1914 señala la presencia de poemas que muestran este cambio de poético. Advierte que la *Antología* se abre con poetas que cronológicamente pertenecen a momentos anteriores (como José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral) porque “significan avances importantes hacia la nueva sensibilidad”. José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 7-32.

Se puede reconocer en la cronología de la *Antología* para marcar el inicio de la poesía contemporánea una importante coincidencia con la propuesta por Onís para el inicio del ultramodernismo, 1914, como un segundo momento de la poesía moderna. Coinciden también en la ubicación de los poetas que para Onís representan la transición hacia el ultraísmo y para Jiménez la avanzada, los poetas posmodernistas.

las vanguardias históricas [...] más o menos desde 1880 hasta 1930”,¹⁰⁰ para integrar en una unidad a Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y el movimiento de renovación de los escritores del 27. Sin por ello dejar de apreciar las coyunturas históricas en torno a fechas como 1900, 1914 o 1925. Esta propuesta coincide con el periodo de la poesía moderna, en el sentido restringido, que Paz marca con el inicio del simbolismo y su culminación en la vanguardia, a pesar de las divergencias sobre el concepto del término *modernism*.

Por otro lado, ambos autores coinciden en observar la continuidad de la modernidad literaria iniciada a finales del siglo XIX hasta la vanguardia, sin embargo, observan momentos de renovación y ruptura en este proceso. Para Octavio Paz, como ya se mencionó, hay un cambio significativo de actitud en la poesía hispanoamericana hacia el año de 1910, una reacción crítica en el interior del modernismo llamado posmodernismo, que saca a la poesía del modernismo y la lleva al umbral de lo moderno o nuevo. Aunque como se ha precisado, la ruptura con el modernismo la representa la vanguardia.

Mainer observa entre los años 1910 y 1923 el envejecimiento del modernismo y de las posturas radicales de fin de siglo, un momento de renovación poco ponderado en la historia generacional que ha impedido observar “el desarrollo de una estética posmodernista cercana a la ironía y a la cotidianidad”.¹⁰¹ A propósito del concepto novecentismo, aclara que “[novecentismo] es un término que se queda muy corto y, a la

¹⁰⁰ José-Carlos Mainer, “Alrededor de 1927: Historia y cultura en torno a un canon”, en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 329-330.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 349.

par, muy distante de la definición deseable del importantísimo periodo 1910-1920 en la literatura peninsular española”.¹⁰²

Estas observaciones parecen suficientes para sostener la idea de una tendencia posmodernista en la poesía hispanoamericana y española desarrollada principalmente entre las décadas de 1910 y 1920, tendencia literaria que coincide con el desarrollo de las vanguardias históricas. Aun más si comparamos las sugerentes observaciones de ambos autores en el sentido de las afinidades entre la poesía española e hispanoamericana de este periodo.

A José-Carlos Mainer, refiriéndose a Octavio Paz, le asombra también el parecido entre el posmodernismo hispanoamericano y el modernismo español, sin embargo, abunda que esta impresión se fortalece al compararlo con autores como Enrique de Mesa, Ramón de Basterro, José del Río Sáinz, Mauricio Bacarisse y León Felipe, por mencionar a los autores que nos ocupan. Insiste Mainer:

Leyendo a ‘Alonso Quesada’ se tiene la impresión [...] de que nos encontramos ante un poeta hispanoamericano de los que marcan el tránsito entre el modernismo y la vanguardia plena: ante el colombiano Luis Carlos López, los mexicanos Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, el argentino Baldomero Fernández Moreno, la chilena Gabriela Mistral y, por supuesto, el César Vallejo de *Los heraldos negros*.¹⁰³

¹⁰² José-Carlos Mainer, “Entre Barcelona y Madrid: la invención del novecentismo”, en *Historia, literatura, op. cit.*, p. 330.

¹⁰³ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata, op. cit.*, pp. 197-198.

2.1 El posmodernismo poético en España

Profundizar en los estudios sobre el modernismo y los poetas modernistas hispanoamericanos y españoles supondría, al menos, un trabajo monográfico con otros objetivos de los que nos ocupan. Hemos elegido mostrar algunas reflexiones del modernismo de manera general que se relacionan directamente con la tendencia posmodernista, dejando de lado la vasta e interesante bibliografía que sobre el tema se ha generado, y que para fortuna de la poesía del finales del siglo XIX y principios del siglo XX continúa produciéndose.

Aun más significativa y diversa resulta la bibliografía sobre el modernismo español, ya que inevitablemente conlleva la reflexión sobre la llamada generación del 98 y la conformación del canon literario español del siglo XX. Los estudios sobre el modernismo hispanoamericano y español no han escapado de posturas nacionalistas e ideológicas que en ocasiones oscurecen el entendimiento de este movimiento y dejan en un segundo plano el propio texto literario. Hemos evitado abundar en la polémica teórica sobre los conceptos de modernismo y generación del 98 asumiendo, hasta donde sea posible, una visión integradora. La razón principal radica en que profundizar sobre dichos conceptos nos distrae del objetivo principal de la tesis a la vez que inevitablemente caeríamos en la repetición de argumentos reiterados desde la década de 1970 por los estudiosos del tema.

Aunado a las definiciones que del modernismo se han presentado en este trabajo, creemos conveniente citar y resumir algunos puntos del estudio crítico y el estado de la cuestión que presenta Alberto Acereda,¹⁰⁴ principalmente sobre el modernismo español

¹⁰⁴ Alberto Acereda, *El modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001.

como entrada a las definiciones que sobre el posmodernismo se han vertido en la historia y crítica de la literatura española.

Advirtiendo la complejidad que supone el estudio del modernismo así como señalando la diversidad y heterogeneidad de estudios sobre el tema, Acereda propone la definición de un modernismo poético, con el propósito fundamental de invitar a la lectura de los modernistas y contribuir a su valoración. Propuesta que además resulta apropiada para profundizar y esclarecer sobre la idea del modernismo como modernidad. Así, pues, remitimos al texto para conocer y ampliar la bibliografía sobre el modernismo.

A pesar de reconocer la prolífica producción de estudios sobre el modernismo hispánico, Acereda pone de manifiesto las ausencias de acercamientos críticos y monográficos sobre los poetas “olvidados del modernismo hispánico” y del hispanoamericano, a pesar de su reciente y progresiva recuperación. Recuperación que llevaría a una revisión del canon modernista, sobre todo en el caso de las poetas españolas. Sin embargo, reconoce las significativas aportaciones y encuentra un terreno fértil para proponer características específicas del movimiento modernista español.

El movimiento modernista rechaza una definición única y permanente, ya que esta no daría cuenta de sus múltiples vertientes sobre todo en el caso del modernismo español que, como muestra Acereda, se relaciona también con otros modernismos artísticos como el modernismo catalán, el modernismo arquitectónico y que, además, reclama una visión integradora con los movimientos de fin de siglo europeo. Solo considerando estos horizontes es posible para el autor comprender el sentido de un modernismo hispánico. Razón por la cual propone, como criterio de selección en su antología, el modernismo como un movimiento fundamentalmente poético que, sin ser

excluyente de otros modernismos literarios, artísticos o culturales, tiene sus raíces en Rubén Darío y cuyo constituyente principal es el simbolismo.¹⁰⁵

Acereda argumenta que el modernismo hispánico fue un fenómeno profundamente ligado al proceso de cambios en la sociedad española que experimentaba la crisis finisecular de la modernización. La modernización cultural y social española es un componente fundamental que permite que surja el modernismo literario “como una confrontación y como respuesta, como aceptación y resignación”.¹⁰⁶ En ese contexto de modernización, el modernismo tiene como fronteras cronológicas la década de 1880 y su final en 1918, con la conclusión de la Primera Guerra Mundial.

Salta a la vista el carácter paradójico del modernismo respecto a la modernidad, un componente que tiene como fundamento la crítica, que para Octavio Paz es el constituyente principal de la tradición moderna literaria. Los poetas modernistas no encontraron lugar en las nuevas sociedades utilitarias, en ese sentido, se explica la reacción (debemos decir crítica) modernista en su vertiente cosmopolita y preciosista, llamada por algunos como escapista: la torre de marfil modernista.

La inflexión que supone el posmodernismo se explica justamente en este carácter contradictorio del modernismo respecto a la modernidad, supone una reacción crítica desde los espacios geográficos y culturales apenas tocados por la modernización que experimentaron las grandes ciudades, una nueva actitud que revalora y encuentra en la provincia, en los suburbios, en la cotidianidad y las pequeñas cosas un espacio fructífero para la crítica y la creación. Muchos posmodernistas tienen también un

¹⁰⁵ Juan Ramón Jiménez explica porque el simbolismo es componente principal del modernismo español, recuerda que cuando tenía 19 años viajó a París y compró los libros de Mallarmé, Verlaine, Francis Jammes, etc., “De modo que los Machados y yo cogimos eso directamente [...] Es decir, por eso lo que entra en España no es el parnasianismo, sino el simbolismo [...]”, a diferencia del modernismo hispanoamericano, que primero se acerca al parnasianismo. Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 77-78.

¹⁰⁶ Alberto Acereda, *op. cit.*, pp. 23-24.

marcado carácter nacionalista, pero desde una perspectiva estética, como bien lo menciona Mainer.

La *Antología* de Federico de Onís es el texto introductorio del término posmodernismo para clasificar a un grupo de poetas españoles e hispanoamericanos que durante el ocaso del modernismo desarrollaron una tendencia poética de transición entre este y la nueva poesía moderna o la vanguardia. Como se mencionó, en esta clasificación Onís divide a los poetas, considerando en conjunto a españoles e hispanoamericanos, por las diversas vertientes temáticas de su poesía destacando la variedad de tendencias así como el refugio compartido “en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo”.¹⁰⁷ Este texto presenta la primera nómina de poetas españoles posmodernistas.

Revisaremos algunas de las historias de la literatura española y estudios en los cuales se destaca la presencia de esta tendencia en poetas españoles, sin perder de vista que este término ha tenido poca fortuna en la historiografía literaria española. Sin embargo, a la luz de los nuevos estudios varios críticos han puesto la mirada nuevamente en esta tendencia poética en el contexto de la formación de la vanguardia, han señalado su importancia para comprender de mejor manera la continuidad y ruptura de la poesía moderna española permitiendo así observar su relación con la poesía hispanoamericana del mismo periodo.

En las notas introductorias al apartado llamado “La literatura contemporánea: del novecentismo y el modernismo al presente”, Ángel del Río¹⁰⁸ distingue tres

¹⁰⁷ Federico de Onís, *op. cit.*, p. XVIII-XIX.

¹⁰⁸ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española. Desde 1700 hasta nuestros días.*, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 447-457. La primera edición de la *Historia* de Ángel del Río fue

momentos que corresponden a tres generaciones: de “1910 a 1923, prolongación y rectificación del 98”, de 1923 a 1936, y por último los años que van de la guerra civil hasta la actualidad. De la misma manera presenta algunos rasgos característicos generales del periodo denominado “novecentismo y posmodernismo”, entre los cuales señala la formación de una generación que ensayaba nuevas formas de expresión respecto a las innovaciones del modernismo y de la generación del 98. Con la intención de agrupar las diversas tendencias literarias de este periodo bajo un criterio generacional, reconoce dos movimientos: el novecentismo¹⁰⁹ y el posmodernismo.

Este último es definido a partir del concepto de Federico de Onís en la citada antología, sin embargo, propone aplicar las características señaladas para la poesía a otros géneros, principalmente el ensayo, ya que considera que esta generación destaca por preeminencia de escritores que son “casi exclusivamente ensayistas”. En ese

publicada en 1948, la edición es del año de 1988, que contiene algunas actualizaciones como lo evidencia la mención al Premio Nobel otorgado a Juan Ramón Jiménez en el año de 1956.

¹⁰⁹ Como en el caso de la polémica existente generación del 98 y modernismo, no abundaremos en la propuesta del novecentismo, lo referiremos solo en los casos que permiten profundizar sobre el concepto de posmodernismo, que valga decirlo, se presenta en más de una ocasión, como en este caso, y en algunos momentos resulta esclarecedor para nuestro objetivo. Baste por ahora señalar algunos de los rasgos definitorios mencionados por Guillermo Díaz-Plaja significativos ya que menciona el posmodernismo como una característica estética del novecentismo. En ese sentido habría que aclarar que lo reconoce como una tendencia poética del periodo. Díaz-Plaja menciona que el novecentismo se trata “de una ‘actitud de ruptura’, de una voluntad de establecer una nueva manera cultural y estética. A esta manera distinta aplicaremos el nombre general de ‘Novecentismo’”, para lo cual parte de la aceptación de zonas de transición en las que los noventayochistas y los modernistas ya no lo son plenamente y se acercan a una nueva actitud. Este periodo es ubicado entre el final del modernismo –1906– se extiende con fuerza en el primer tercio del siglo XX para declinar hacia 1923. Como vemos, un periodo que se asemeja al considerado de manera general para el posmodernismo, además resulta muy interesante la observación de una zona de transición, que bien podría corresponder a la zona de intersección que proponemos para el posmodernismo. Díaz-Plaja en referencia al plano estético del novecentismo señala que “En la lírica, una retracción de la dicción musical del modernismo hacia formas más conceptuales y de más sobria factura. Federico de Onís en su famosa *Antología de la Poesía Hispanoamericana* [sic] señala acertadamente unas tendencias posmodernistas. La poesía catalana ofrece también ejemplos de esta inflexión rectificadora”. También advierte la “aparición de una nueva literatura, que hay que encabezar con Ramón Gómez de la Serna, en la que militan una serie de escritores formados ya en una nueva concepción del arte: José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse, León Felipe, Claudio de la Torre, Humberto Pérez de la Ossa, J. J. Domenchina”. Para Díaz-Plaja el posmodernismo es una tendencia poética del novecentismo, sin tener la amplitud cronológica del modernismo, el novecentismo integra las diversas tendencias ocurridas en el periodo que va del final de modernismo hasta los primeros textos de la generación del 27. Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, pp. 14-17. Esta definición es mucho más acertada que la postura que prevaleció, por ejemplo, en la *Historia de la Literatura Española e Historia de la Literatura Mexicana* (de carácter sintético), en la cual tanto la Generación del 98 como el modernismo se presentan como escuelas del novecentismo. Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde, Argentina, Editorial Porrúa, 1972.

sentido, destaca que la diferencia fundamental de estos ensayistas es superar las tendencias de la generación de 98 y del modernismo, reflejo de los cambios experimentados antes y después de la Primera Guerra Mundial en España y que determinan de algún modo la literatura hasta el año 1936. Con un sentido integrador y sintético, destaca los siguientes rasgos de la literatura en conjunto de los años 1910 a 1925, rasgos que permitirán delimitar la nómina de los poetas posmodernistas (la cursiva es nuestra):

1. Los escritores del 98 siguen escribiendo y hasta cierto punto están en su plenitud; algunos de ellos reciben el influjo de las nuevas corrientes y tratan de adaptarse a ellas. 2. Se intensifica el proceso de confusión entre los géneros; domina la prosa, ya en el ensayo, ya en las formas mixtas, poco diferenciadas como la novela de Pérez Galdós, Gabriel Miró o Gómez de la Serna. 3. En el teatro se agudizan la decadencia y la comercialización. 4. *Los poetas que se dan a conocer en este periodo son inferiores a los del modernismo y a los que vendrán después de 1920. [...] El poeta que domina la época [...] es Juan Ramón Jiménez que en busca de nuevos caminos sirve de lazo de unión entre el modernismo y las tendencias posteriores y en ese sentido ocupa el centro de toda la poesía contemporánea española.*¹¹⁰

Si bien Ángel del Río no ofrece una definición que señale características comunes de las diversas tendencias del posmodernismo —poético, habría que aclarar en este caso— como lo hace en lo referente al término posromanticismo, no duda en ubicar esta tendencia en el periodo de 1910 y 1925 como un momento de transición entre el modernismo y la vanguardia, una reacción ante el desgastado modernismo “para hacer una poesía más ideológica o intelectual y más enraizada en la tradición española”.

¹¹⁰ Ángel del Río, *op. cit.*, pp. 456-457.

A pesar de considerar a los poetas menores respecto a los poetas modernistas o los posteriores al año de 1925, reconoce que es en la poesía donde hay un espíritu renovador superior al teatro o la novela, pero insiste en que estos poetas son de menor importancia en la historia literaria. Finalmente, señala que a este periodo corresponde la mejor obra de los poetas de periodos anteriores, como Juan Ramón Jiménez; sin embargo, la verdadera novedad de este periodo la encuentra en José Moreno Villa, Juan José Domenchina y León Felipe. Menciona de paso a los incluidos por Onís: Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Francisco Vighi, Ramón de Basterra y Fernando Villalón.

Prevalece en Ángel del Río el criterio cronológico y generacional al definir el posmodernismo, en ese sentido lo construye como un periodo, razón por la cual incluye a Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, destaca en su propuesta la claridad para ubicar el posmodernismo temporalmente así como el observar la novedad de la poesía posmodernista. En los capítulos posteriores, Ángel del Río abunda sobre el carácter transitorio de estos poetas entre el modernismo y la nueva poesía, conservando la calidad de menores respeto al canon modernista y de la poesía nueva de la generación posterior. Ambos rasgos acompañarán, como se ha visto, a la definición del posmodernismo en detrimento de la valoración de los poetas posmodernistas. La nómina de poetas bien coincide con los poetas que analizaremos en este trabajo.

Juan Chabás, desde su exilio americano, escribió el libro *Literatura española contemporánea 1898-1950*,¹¹¹ un texto que tiene antecedentes en escritos truncados por la Guerra Civil española. Con la plena conciencia de la dificultad de historiar un pasado que aún siente como presente, emprende la tarea de escribir una historia completa de las letras contemporáneas españolas. En el primer capítulo expone de manera clara los principios metodológicos que subyacen en su historia, aceptando analíticamente la

¹¹¹ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea 1898-1950*, La Habana, Cultural, 1952.

noción de generación para explicar los procesos literarios contemporáneos. En el capítulo dedicado al modernismo parte de la definición de Federico de Onís para mostrar la relación estrecha y la influencia de Rubén Darío con el modernismo español, no sin advertir que no es su objetivo abundar sobre el tema, que tendría que ser estudiado con cada uno de los poetas modernistas.

En la segunda parte de su *Historia*, “Los novecentistas”, acepta Chabás la noción de novecentismo para designar el cambio que a partir de 1910 se observa en la lírica española, que coincide con la decadencia del modernismo, “desde esa fecha el modernismo evoluciona o se corrompe”.¹¹² Este cambio es aún más perceptible para el escritor a partir de 1914, fecha del inicio de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, aclara que no hay generación para este momento, en sentido estricto no considera posible hablar de una generación novecentista. Entonces, opta por señalar a un grupo de escritores con características comunes que continúan la obra de la generación del 98.

Este cambio de tono en la lírica es también explicado en relación al estallido de la Primera Guerra Mundial, momento en el cual culmina un largo proceso de cambios políticos y sociales en Europa y España; cambios que afectaron e influyeron en la propia generación del 98 y, por supuesto, en sus epígonos. El novecentismo es entonces explicado en relación con sus claras diferencias ideológicas, sentimentales y literarias con los hombres del 98. Se trata de una “literatura de pensamiento, de meditación y crítica” que prevalece sobre la “literatura novelesca”.¹¹³ Chabás centra sus observaciones en la novela, el ensayo y la crítica literaria, sugiriendo que se trata de un fenómeno literario europeo y no solo del novecentismo español.

¹¹² *Ibidem*, p. 261.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 265-266.

La tercera parte de la *Historia* de Chabás se inicia con los llamados grupos de transición, de tránsito entre el modernismo y la nueva poesía. Un grupo que se ubica entre los años de 1914 y 1917 caracterizado por “su escepticismo intelectualista y aristocratizante”, a quienes recrimina su falta de solidaridad con el mundo, en un claro reproche relacionado con posturas personales de su propia historia. Sin embargo, Chabás reconoce que en la obra de algunos de estos escritores de transición como el punto de partida de las conquistas literarias plenamente desarrolladas por la generación posterior, se refiere a Ramón Gómez de la Serna y a José Moreno Villa como los más notables. Entre las cualidades precursoras de este grupo destaca:

el apartamiento y aún la liquidación de lo más liviano y extremadamente ornamental de la retórica modernista; un nuevo sentido de libertad de la imaginación poética; la aversión al sentimentalismo; el ingreso entre los temas literarios de las formas maquinistas de la civilización técnica moderna; la afirmación de un sentido del vivir frente a un sentido trágico, pesimista del 98; [...] la valoración poética del humorismo; la curiosidad intelectual hacia las novedades literarias y artísticas extranjeras.¹¹⁴

A pesar de los reproches que de manera general hace a este grupo, o grupos como lo menciona en ocasiones, por su posición ante la realidad social y política de España y Europa (reproches cuestionables si los analizamos en la vida de cada uno de estos poetas), reconoce también que con Bacarisse, Moreno Villa y León Felipe :

se ganan más libertades prosódicas, actitudes líricas ante las cosas, formas audaces de la metáfora y modos de sensibilidad que son propios de esa etapa de transición y que no puede desdeñar el estudioso que quiera entender críticamente el proceso histórico contemporáneo de nuestra poesía.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 378-379.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 379.

El momento que va de 1914 a 1917 es sumamente representativo para Chabás, ya que considera que persiste una generación, la del 98; surge el novecentismo y se introduce un grupo sin cohesión generacional que indica la crisis de la literatura española, los poetas de transición. De estos poetas dedica estudios a Ramón Gómez de la Serna, Mauricio Bacarisse, José Moreno Villa y a León Felipe. Podemos reconocer que se refiere al posmodernismo como la etapa de liquidación de modernismo, sin embargo, en las características generales de este grupo de transición encontramos algunos de los rasgos que bien pueden ser constitutivos de la tendencia posmodernista en los términos que proponemos. Resulta significativo que Chabás identifique en estos poetas uno de los rasgos que definen a los poetas posmodernistas españoles: el intenso individualismo que imposibilita reducir sus búsquedas poéticas a una sola tendencia, así como su clara intención de alejarse de los grupos en boga y los ismos de la vanguardia.

En esta misma línea, de considerar a este grupo sin cohesión como de transición entre la época anterior, ya sea la generación del 98 o el modernismo, y las vanguardias, se suscribe las propuestas de Max Aub en torno a la poesía española contemporánea, consignadas en el capítulo “Hacia las nuevas formas”. Sin embargo, una de sus observaciones resulta muy significativa para la conformación de un grupo de poetas cuya obra bien puede representar la tendencia posmodernista:

Garba, de José Moreno Villa, es de 1913; *Luchas de pena y alegría*, de 1915; *Evoluciones*, de 1918. *El lino de los sueños*, de ‘Alonso Quesada’, de 1915. *El esfuerzo*, de Mauricio Bacarisse, de 1917. *Umbrales*, de Antonio Espina, de 1918; *Signario*, de 1923. *Del poema eterno*, Juan José Domenchina, aparece en 1917; las *Interrogaciones del silencio*, en 1918. *Las ubres luminosas*, de Ramón de Basterra, de 1923, lo mismo que la *Sencillez de los seres*. *Versos y oraciones de caminante*, de León Felipe se publica en 1920 [...] En estos libros, tan dispares, hay una ligazón evidente: la sencillez, el querer dar a las cosas cotidianas un rango poético indudable [...] En todos, por lo menos en sus

comienzos, hay un desprecio por la imaginación rica, y aun por toda imagen, que los señala como atados a un significado de la vida mucho más directo.¹¹⁶

Encontramos no solo la nómina mencionada varias veces por diversos críticos, sino se atisban ya algunas características comunes íntimamente relacionadas con los rasgos esenciales del posmodernismo, rasgos que bien recuerdan a los poetas hispanoamericanos, como bien sugiere José-Carlos Mainer.

Para el poeta Luis Cernuda con estos escritores de transición la poesía española entra en un “ambiente poético distinto”, una poesía que se aleja definitivamente del modernismo y esteticismo, aunque conserven algún influjo. Se trata de un grupo de poetas que han recibido la influencia de la generación del 98, su obra participa de la poética de esta generación pero también toca la generación del 27. Así, para Cernuda estos poetas no representan una época, es “una fase de contornos no muy netos en la poesía contemporánea española”.¹¹⁷ En su estudio dedica apartados particulares a León Felipe y José Moreno Villa, se abstiene de comentar la obra de Ramón de Bastera por no observar cualidades poéticas. Al puntualizar que los poetas de transición participan tanto de la generación precedente y la posterior, bien recuerda las aportaciones de José Miguel Oviedo y Herve Le Corre, en el sentido de ubicar la poesía posmodernista en un periodo de fronteras fluctuantes, espacio de intersección, cuyas características poéticas participan de ambas tendencias pero en la cual predomina la tendencia posmodernista.

Una coincidencia entre las posturas de Max Aub y Luis Cernuda es su interpretación del modernismo español. Para Max Aub “el modernismo fue una

¹¹⁶ Max Aub, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 98-100. Este grupo de poetas es considerado por Max Aub representativo del periodo de la guerra a la dictadura de Primo de Rivera, por ello “reflejan su época confusa, corren en todas direcciones, conocen las inquietudes más diversas”. p. 93.

¹¹⁷ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* [1957] en *Prosa I, Obras completas*, vol. II, Derak Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp.155-156.

evolución natural de la literatura española, y sin la presencia de Rubén Darío se hubiera efectuado de manera parecida”,¹¹⁸ la aportación de Darío fue dar una salida. En este mismo sentido, Luis Cernuda sostiene, a partir del estudio de poetas como Manuel Reina, Ricardo Gil, Salvador Rueda, algo anteriores a la influencia rubendariana, una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, una americana otra española, pero independientes; para el poeta el modernismo tenía rasgos comunes con los movimientos literarios esteticistas de los muchos países en el fin del siglo, así propone que hubo modernistas españoles antes de Darío.

Luis Cernuda participa de un concepto amplio del modernismo, como un movimiento de fin de siglo común en la tradición occidental y no como un movimiento centrado en la figura de Rubén Darío. También ofrece significativas reflexiones en torno al problema de continuidad de la tradición literaria. Para el poeta la tradición lírica española se remonta a los orígenes literarios del idioma, esta continuidad tiene transiciones que determinan las diferentes época. Así, encuentran los orígenes de la poesía contemporánea van más allá del modernismo, se encuentran a finales del siglo XVIII, “cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir”,¹¹⁹ propuesta que inevitablemente recuerda el sentido amplio de la poesía moderna de Octavio Paz. Los orígenes de la poesía contemporánea española se encuentran en poetas como Ramón de Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro.¹²⁰

¹¹⁸ Max Aub, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹¹⁹ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁰ El tema de la crítica literaria de Luis Cernuda ha sido tratado por José María Pozuelo Yvancos, quien muestra en esta aseveración del poeta sobre el inicio de la modernidad y su rechazo general al modernismo una actitud de resistencia ante la crítica imperante, en el sentido que “el modernismo dariano no solamente no había puesto un cimiento para la modernidad lírica española, sino que, al contrario, había sido una rémora”. Remitimos al texto de Pozuelo Yvancos para profundizar en la

En la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*¹²¹ dirigida por Guillermo Díaz-Plaja estos poetas en situación intermedia son estudiados por José Martínez Cachero en el capítulo “Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los ‘nova novorum’”. Si bien en este capítulo no hay notas introductorias que muestren características generales de estos poetas, las podemos extraer de las páginas dedicadas a cada uno de ellos. Debe recordarse aquí que para Díaz-Plaja la tendencia posmodernista señalada por Onís es una de las corrientes del periodo novecentista. Se estudian a poetas como León Felipe, José Moreno Villa, Ramón de Basterra, Maurico Bacarisse y Antonio Espina. Un conjunto de poetas que va configurándose como una nómina más o menos estable de lo que pretendemos mostrar como la tendencia posmodernista española.

En su *Historia de la Literatura Española*, Ángel Valbuena Prat distingue de manera general un periodo contemporáneo que abarca los años 1896 a 1956, en este periodo reconoce el modernismo y la generación del 98 como actitudes y estilos diversos, siguiendo las propuestas de Díaz-Plaja, “El ‘modernismo’ es, en su creación, un movimiento cosmopolita, entusiasta y formal —renovador de la forma—; el ‘98’ un intento de reforma ideológico-nacional, de los introspectores del paisaje castellano”.¹²² Entre los poetas modernistas españoles se encuentran Tomás Morales, Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Emilio Carrere. En este periodo también menciona la

crítica de Cernuda, baste por ahora señalar que para el autor lo moderno de la crítica de Cernuda radica en una idea historiográfica principal, la renuencia a considerar un canon fijo, “Cernuda está convencido de que el canon poético está por decirse, es mutable y puede verse modificado por los años”. José María Pozuelo Yvanco, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp.187-189.

¹²¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas, VI Literatura contemporánea*, Ramón Menéndez Pidal (introducción), Barcelona, Editorial Vergara, 1967, pp. 377-441.

¹²² Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo III, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968, p. 361.

poesía regional, aclarando que en parte se relaciona más con las escuelas del siglo XIX, como el realismo, entre los que destaca a José María Gabriel y Galán.¹²³

Las diferencias entre el modernismo y la generación del 98 son más bien de estilo y no cronológicas, el novecentismo se presenta como un estilo posterior con menor cohesión que Ángel Valbuena distingue por su diversidad pero que conserva algunos puntos de contacto como “la europeización, la visión cosmopolita en general, lo conceptual”.¹²⁴ Esta cercanía temporal le permite aclarar que varios de los escritores cambiaron su estilo al recibir la influencia de las nuevas tendencias, razón por la cual no pueden ser propiamente clasificados en una escuela o periodo único. Dificultad que resulta evidente en el caso del poeta Juan Ramón Jiménez, de manera similar a Ángel del Río, quien lo ubica en el posmodernismo, para Valbuena Prat se encuentra en la transición del modernismo al novecentismo, junto con la poesía de Ramón del Valle-Inclán.¹²⁵

Bajo el título “De la transición al vanguardismo” Valbuena Prat reúne a un grupo heteróclito de poetas que distingue por la diversidad de sus tendencias poéticas. Entre la nómina de poetas de transición, cada uno con características particulares, se encuentran Enrique de Mesa, José Moreno Villa, León Felipe, José del Río Sáinz, Alonso Quesada, Juan José Domenchina y Ramón de Basterra. Para Valbuena Prat estos

¹²³ Hemos mencionado este poeta por una razón, los estudios de Ramón López Velarde han señalado en más de una ocasión que junto con la lectura de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno, leía a Gabriel y Galán, poeta con el que encuentran algunos parecidos en el tono provincial y local que caracteriza la poesía de López Velarde y la del posmodernismo. A pesar, como lo bien señala Mainer, se trata de tendencias diferentes. Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde... op. cit.*, pp. 72-74.

¹²⁴ Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, pp. 513.

¹²⁵ En la posterior *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, señala que “En la poesía del novecentismo ha de señalarse el caso de Juan Ramón Jiménez, que, partiendo de un estilo anterior, inició y es el maestro de la poesía pura (sin anécdota)”. También aclara que la falta de cohesión entre los escritores del novecentismo se debe, en general, a su fuerte personalidad. Ángel Valbuena Prat y Agustín del Saz, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, 5ª. edición ampliada y puesta al día, Barcelona, Editorial Juventud, 1977, p. 291.

poetas coinciden en algún momento de sus vidas o se pueden relacionar por las características de su obra.

Este grupo de transición, que no constituye una generación, es llamado por Ricardo Gullón como los “extravagantes”. El ensayo de Ricardo Gullón es un texto fundamental para la historiografía literaria española que permitió superar la maniquea distinción entre el modernismo y la generación del 98. En tal sentido, Gullón advierte los riesgos de aceptar sin límites el término de generación, útil para situar al hombre en su tiempo y en relación con sus coetáneos, pero no suficiente para mostrar lo esencial de cada caso.¹²⁶

Como apunta Ricardo Gullón al inicio del ensayo, uno de los problemas de la historiografía generacional es que deja fuera a un grupo de personalidades que no es posible incluir sin violentar la idea de generación literaria y su exclusión “hace arriesgadas las afirmaciones tajantes”.¹²⁷ Así señala el problema de ubicar a otros núcleos de poetas cercanos en edad y de una formación no muy diferente pero de obras y estética muy distintas. Las fechas de aparición de las obras confirman —para Gullón— que de algún modo pertenecen a la promoción de los poetas del 27. Se refiere al León Felipe de *Versos y oraciones de caminante*; a Ramón de Basterra de *Las ubres luminosas* y *La sencillez de los seres*; a Mauricio Bacarisse; Adriano del Valle; Antonio Espina; José María Pemán y Juan José Domenchina; “con esto no queda agotada la nómina, pero sí mencionados los más estimables entre los poetas ajenos al grupo”.¹²⁸ Se trata de un grupo de poetas que por sus características son tan dispares entre sí como lo son respecto a la generación del 27, abunda Gullón:

¹²⁶ Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 131.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 126.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 134-135.

León Felipe se inclinaba al intimismo, a la expresión sencilla y fervorosa, con adherencias modernistas; Bastera, entusiasta de la tradición e impregnado de sus esencias, excelente retórico, orfebre de calidad, afanoso en transformar las vivencias de lo cotidiano en poesía de clásicos lineamientos; [...] Bacarisse, rezagado del modernismo, convocaba en su poesía los oropeles del pasado: cisnes, anémonas, morado episcopal, mármoles de Carrara y fustes de Jonia [...]; Domenchina tendía a la poesía cerebral, a la invención de un verso diamantino en donde la emoción estuviera frenada por un lenguaje barroco; Espina era el más apegado a las formas novísimas, a los ismos, que en sus versos se teñían de humor un tanto triste, reflejando las solemnes sombras del pesimismo ibérico.¹²⁹

Resulta fácil observar las semejanzas entre las cualidades de estos poetas destacadas por Gullón respecto a los elementos constitutivos del posmodernismo hispanoamericano: la sencillez, lo cotidiano, el humor; rasgos que se reconocen en la lírica de poetas como López Velarde, Regino. E. Boti, y aún en el clasismo de algunos poemas de Alfonso Reyes. Sin embargo, de las propuestas de Gullón resulta muy significativo el hecho de considerar a este grupo no como de transición, sino como un grupo coetáneo al grupo de vanguardia, una novedad respecto a los autores anteriores que encuentra paralelo en las propuestas de José Miguel Oviedo, quien refiriéndose a los poetas hispanoamericanos sostiene que “podríamos ir más lejos y afirmar que el posmodernismo es la primera fase de la vanguardia, el campo exploratorio que abriría el camino”.¹³⁰

Por su parte, Pedro Salinas sostiene que “con Rubén Darío se abre, no hay duda, la poesía del siglo [XX]”,¹³¹ el lenguaje poético cambia entre los años 1900 a 1910, sin

¹²⁹ *Ibidem*, p. 135.

¹³⁰ José Miguel Oviedo, *op. cit.* p.12.

¹³¹ Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 137.

embargo, desde 1915 el modernismo se desvanece, momento en que poetas como José Moreno Villa o León Felipe “preludian las nuevas apetencias” que coincide con la superación depuradora de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Una etapa de la producción de Juan Ramón Jiménez que Salinas señala como ‘post-modernista’, evidentemente en la acepción restringida para marcar el abandono del modernismo, un prefijo *post* que significa esencialmente después.

Para Salinas, como se ha mencionado, entre los años 1910 y 1915 se marcan importantes diferencias entre la poesía española e hispanoamericana. Los poetas de América siguen entregados al modernismo, entre ellos Ramón López Verlarde, y en España es visible que los tres grandes poetas: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, “solo tienen como rasgo común uno, negativo, el despegue del modernismo”.¹³² Sin embargo, debe recordarse que Salinas en referencia a la poesía de Enrique González Martínez, reconoce que el soneto “Tuércele el cuello al cisne” (1911) representa el manifiesto de la crisis de la poesía modernista hispanoamericana.

Esta diferencia de caminos entre la poesía hispanoamericana y la española señalada por Pedro Salinas, es apuntada, como se mencionó, por Octavio Paz, quien señala que en Hispanoamérica se sustituye el lenguaje tradicionalmente poético por un lenguaje voluntariamente coloquial y en España por el lenguaje popular, la renovación de la tradición y la herencia literaria. De manera similar, Salinas sostiene que el camino divergente del modernismo en la poesía española es el de “la gran tradición poética viva, [...] la de Garcilaso y Góngora, San Juan de la Cruz y Bécquer”.¹³³ Sin embargo, parecen mucho más sugerentes las observaciones de Mainer en el sentido de las afinidades de la poesía española e hispanoamericana justo en ese momento en que los

¹³² *Ibidem*, p. 22.

¹³³ *Ibidem*, pp. 24-25.

caminos se bifurcan, afinidades que observa no solo en los poetas españoles e hispanoamericanos para ese momento consolidados, sino en poetas como Enrique de Mesa, Ramón de Bastera, José del Río Sáinz, Mauricio Bacarisse, León Felipe, Alonso Quesada con poetas como Baldomero Fernández Moreno, Gabriela Mistral y Ramón López Velarde.

Germán Gullón¹³⁴ ubica a estos poetas en el contexto de la vanguardia, pero retomando la designación de poetas intermedios o de transición entre el modernismo y la poesía nueva, los considera como precursores de la vanguardia. Si bien acepta la decidida influencia de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna como “origen y punto de partida de la renovación vanguardista en España”.¹³⁵ Reconoce que la generación intermedia avizoró y experimentó las búsquedas de la vanguardia poética, aunque siguieron otros caminos. Entre ellos José Moreno Villa con su libro *Garba* (1913), Mauricio Bacarisse con *El esfuerzo* (1979), Antonio Espina, Juan Domenchina y Tomás Morales.

Por su parte, Guillermo de Torre reconoce un grupo de poetas inmediatamente anterior a la generación del 27, que participan de la misma línea innovadora: José Moreno Villa, Ramón de Bastera, Alonso Quesada, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Antonio Espina y Juan Chabás, agregando varios nombres más bajo la idea general de que una generación propiamente dicha “no puede reducirse a una sola rama literaria”.¹³⁶ En críticos como Ricardo Gullón y Guillermo de Torre hay un reconocimiento común de la necesidad de ampliar la nómina de poetas considerados como canónicos de las tres primeras décadas del siglo XX, para así poder observar de

¹³⁴ Germán Gullón, *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981.

¹³⁵ *Ibidem*, p.12.

¹³⁶ Guillermo de la Torre, “Una generación literaria más amplia”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española VII, Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 266-268.

manera más certera el complejo proceso literario de la poesía moderna española. Esta tendencia es notoria en las recientes historias de la literatura española, que han emprendido una crítica profunda respecto a la historiografía generacional, que ha condenado al olvido a figuras que por sus características no pueden ser incluidas en dicha categorización.

En ese sentido, citamos el prólogo de José-Carlos Mainer al volumen VI de la *Historia y crítica de la literatura española*, en el cual manifiesta ante la polémica modernismo y 98 que “preferiría considerar una diacronía más fluida y, en lo que atañe a denominaciones de grupos, una mayor homogeneidad en las rotulaciones”.¹³⁷ Del mismo modo Víctor García de la Concha (en el prólogo al volumen VII de *Historia y crítica de la literatura española*), expresa que “profeso la convicción de que el método historiográfico de las generaciones, en su concreta aplicación a la literatura española, ha resultado empobrecedor”, asegurando que el periodo de entreguerras (1914-1939) está aún pendiente de categorizaciones definitivas, señalando la radical revisión que se ha planteado en torno a la generación del 27. Sin embargo, García de la Concha advierte que adopta el concepto generacional “perfectamente tipificado” de generación de 1914, ya que esta categorización permite integrar a la literatura española de ese periodo en un proceso europeo más amplio, en esta generación debería entrar José Moreno Villa. Añade que el marbete generación del 27 ha impedido ver en toda su extensión las distintas orientaciones de la vanguardia en España.

En la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, en el ya citado volumen VI.º “Modernidad y nacionalismo”, el autor señala que el periodo comprendido entre 1910 y 1923 fueron años de cambios, no solo porque había

¹³⁷ Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española VIII, Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 2001 p. XXI.

envejecido el modernismo, sino también el “el talante más crítico y radical del fin del siglo”.¹³⁸ un periodo que se distingue por nuevas actitudes. Mainer, superando los criterios generacionales, profundiza en la obra de escritores tan aparentemente diferentes como Miguel de Unamuno o Ramón Gómez de la Serna. En lo concerniente a la lírica de estos años, nuestro crítico percibe un desgaste de lo más externo y parnasiano de la poesía, aunque algunos conservaban parte del repertorio modernista como es el caso de Mauricio Bacarisse. Es en este periodo cuando aparecen las primeras obras de Juan José Domenchina, Antonio Espina, José Moreno Villa, León Felipe y los poetas canarios Tomás Morales y Saulo Torón. En este intenso periodo coinciden la aparición del ultraísmo en 1919 con la obra poética de Valle-Inclán y de Miguel de Unamuno y el creacionismo, así como la formación de grupos juveniles en torno a las revistas literarias, donde empezará a asomarse los poetas mayores del futuro Veintisiete.

2.2 El canon literario y las antologías

Existe un acuerdo común en señalar *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) de Gerardo Diego como el texto fundamental en la construcción del canon de la poesía moderna en España (en la cual, por diversas razones que más adelante se abordarán, fue excluida la nómina de poetas que proponemos como posmodernistas, con excepción de José Moreno Villa). José María Pozuelo Yvancos, en su estudio sobre esta antología, centrado fundamentalmente en las poéticas, señala que el canon es un concepto crítico en la teoría de la literatura con relación directa y necesaria al género de las antologías. Respeto a esta afirmación destaca algunos conceptos básicos a tener en cuenta: la importancia universal de las antologías en la configuración de una historia de la

¹³⁸ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, v. 6 Modernidad y nacionalismo, op. cit.*, p. 341.

literatura, “ambas convergen en el acto de selección y canonización”;¹³⁹ así como la relación del canon y la pedagogía, ya que este surge vinculado al sistema escolar.

Declarados estos principios o conceptos básicos sobre la significación de las antologías en la construcción de un canon, Pozuelo Yvancos destaca el éxito institucional de la antología de Gerardo Diego sobre el éxito editorial que relativamente tuvo. El éxito institucional radica en que con *Poesía española. Antología 1915-1931* “Gerardo Diego logró intervenir muy directamente en el ‘estado de la cuestión’ de la Historia de la poesía, y lo hizo por su influencia en profesores y poetas que en la ‘Institución literaria’ rigen el tipo de éxito capaz de intervenir en la historia posterior”.¹⁴⁰ Es decir, logró configurar el canon de la poesía moderna española que se proyectó en la historia literaria posterior. Pozuelos Yvancos sostiene que la polémica surgida por la publicación de esta antología radicó en el “trazado de una línea que pretende crear una tradición unitaria [...], como la gran tradición del siglo. Un gesto de creación de una tradición histórico-literaria”.¹⁴¹ Baste por el momento señalar una de las conclusiones a las que llega Pozuelos Yvanco a partir del análisis de las poéticas de la antología de 1932:

Si fuese cierta la intención primera, la de fundamentar en principios estéticos la línea que se pretendía instaurar, las poéticas de la *Antología* habrían constituido un fracaso, porque su contenido, además de heterogéneo y dispar, resulta totalmente contradictorio con la idea de grupo.¹⁴²

¹³⁹ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 125.

¹⁴⁰ *Íbidem*, pp. 126-127.

¹⁴¹ *Íbidem*, p. 128.

¹⁴² *Íbidem*, p. 129.

Hay por tanto una cierta disparidad entre las poéticas de los poetas y el programa mínimo del antólogo. Por otro lado, Víctor García de la Concha destaca que prácticamente todos los estudiosos coinciden en la necesidad de relativizar el concepto de generación del 27 y en ampliar la cronología. Cuestión que tiene como antecedente las observaciones de Guillermo de Torre (antes citado) respecto a ampliar el ámbito de esta generación completando la nómina de poetas, entre los que destacan algunos de los poetas a estudiar en este trabajo, y proyectarla en el estudio de otros géneros literarios. García de la Concha estudia la configuración de la entonces llamada *joven literatura*, que tiene su primera presentación colectiva en la revista *Intentions* de Valéry Larbaud en 1924, con una introducción de Antonio Marichalar, que incluía poesía y prosa de autores que habían publicado al menos un libro: Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela.¹⁴³ Para García de la Concha *Poesía española. Antología 1915-1931* representó la entrada a la historia literaria de la joven literatura “por la voluntad de la iniciativa, por la naturaleza misma del género y por la recepción de protagonistas, partidarios y detractores”.¹⁴⁴

En 1934 Gerardo Diego publicó *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Pedro Salinas en el ensayo “Una antología de la poesía española contemporánea” comenta esta nueva antología que considera como de tipo histórico y distingue tres tipos de antologías, descripción que ha sido retomada en estudios posteriores:

¹⁴³ Víctor García de la Concha (int.), *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 19-20.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 38.

[...] la antología personal donde priva por completo el gusto del seleccionador, sin atención ninguna a las preferencias de un grupo literario o del gran público. [...] Un segundo tipo de antología puede observarse en aquellas que representan una escuela o tendencia literaria, con exclusión de las restantes; es la antología de grupo. [...] Tienen ambas por base un gusto personal o de grupo. [...] las antologías de tercer tipo, a las que podríamos llamar históricas. En estas el seleccionador [...] hace operar un previo supuesto de imparcialidad y de neutralidad. [ofrecen] el panorama, lo más amplio posible, de un país en un momento determinado y dentro de un género literario.¹⁴⁵

Pedro Salinas plantea que la nueva antología de Gerardo Diego ha dejado de ser de grupo para convertirse en una de tipo histórica, para este estudioso la ampliación de la nómina de la antología de 1934 consiste básicamente en la incorporación de “todo el movimiento modernista, con su creador y maestro a la cabeza”.¹⁴⁶ Salinas fortalece este argumento al destacar que a partir del periodo que va de 1915 a 1934, “rarísimos son los libros, y desde luego de escasa importancia, en que aliente con vigor el modernismo”,¹⁴⁷ poetas como José Moreno Villa o León Felipe “preludian las nuevas apetencias”. Para Víctor García de la Concha los argumentos de Salinas sobre la publicación del 1934 refuerzan la tesis de grupo de la primera, la intención “de insertar a la joven literatura en la historia literaria”.¹⁴⁸

Respecto a la antología del 1934, García de la Concha muestra que el criterio de selección manifiesto el prólogo de Gerardo Diego, en el cual se afirma que quedaría

¹⁴⁵ Pedro Salinas, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 137.

¹⁴⁸ Víctor García de la Concha, *op. cit.*, p. 40-41. Eduardo Hernández Cano, en una línea argumentativa similar a la de García de la Concha, sostiene que en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1934)*, Federico de Onis acepta de manera implícita el programa de Gerardo Diego al incluir en el apartado denominado “Ultraísmo” a la nómina central del “grupo canónico de 1932”, relegando al apartado de “Transición del modernismo al Ultrismo” a los poetas excluidos de la primera antología, la nómina de poetas posmodernistas. Antonio Espina, *Poesía completa y espitolario*, edición y estudio preliminar de Eduardo Hernández Cano, Madrid, Calambur, 2006, pp. 68-69.

fuera de la selección la poesía del siglo XIX, al estilo rubendariana, la poesía académica, la poesía regionalista y dialectal, incluye “a los echados en falta con más insistencia: ‘Alonso Quesada’, Bacarisse, Espina, Domenchina, León Felipe y Bastera”.¹⁴⁹ En cuanto a las poéticas incluidas en las dos antología de Gerardo Diego, haciendo referencia al estudio de Pozuelos Yvancos, sostiene que no sé puede hablar de una poética del 27 y concluye con una aseveración de relevancia para el tema que nos ocupa:

[...] sin negar la proyección que la *joven literatura* tuvo en el campo de la prosa y del teatro, la atención como grupo se va contrayendo, y de manera decisiva con la *Antología*, a los poetas. Eso ha motivado que cuando hoy se habla de Generación del 27, se piense sólo en ellos. No entenderemos, sin embargo, de manera cabal el planteamiento multiforme de su poesía, y muchos menos su significación en la historia literaria, si no los contemplamos encuadrados en un marco en el que se entrecruzan una serie de líneas de estética y poética que dominan el espacio de la literatura dentro del arte nuevo.¹⁵⁰

En tal sentido, el estudio de la poesía posmodernista contribuiría a la comprensión de un momento caracterizado por la presencia de diversas estéticas y prácticas poéticas; sin por ello dejar de reconocer —desde el punto de vista de la historia literaria— lo acertado del canon trazado tempranamente por Gerardo Diego en 1932.

Anthony Stanton parte también de las observaciones de Pedro Salinas sobre la segunda antología de Gerardo Diego que clasifica dentro del tercer tipo designadas como históricas, en este contexto inicia su estudio sobre la formación del canon de poesía mexicana del siglo XX, mostrando las afinidades entre la *Antología de poesía*

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 43.

mexicana moderna firmada por Jorge Cuesta y la *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego, que comparten, a decir de Octavio Paz, “una visión de la poesía que podríamos resumir como purista”.¹⁵¹ El autor sugiere una tesis que ha sido demostrada por José Teruel¹⁵² que la antología mexicana pudo haber influido o inspirado a la de Gerardo Diego.

Teruel, a través del estudio de las antologías que formaban parte de la biblioteca de Gerardo Diego en la década de los años veinte, pudo constatar que la *Antología* de Cuesta se encontraba en la biblioteca del poeta. Además, el autor encuentra importantes convergencias entre ambas antologías en relación a los criterios de selección: la parcialidad y el carácter consensuado. Entre las características de la antología de Gerardo Diego publicada en 1932 destaca la identificación de la poesía moderna con la poesía pura, criterio que subyace en la polémica de incluir, con reservas, a José Moreno Villa o en la omisión de Ramón de Bastera, Bacarisse o León Felipe, a quienes consideraba que correspondían “a la poesía de antes o a otro piso”,¹⁵³ es decir, en la terminología de Diego en la “bodega” o poesía literaria, frente a la “azotea” o poesía poética. Añade José Teruel que para sustentar coherentemente la antología, Gerardo Diego necesitaba un programa mínimo de lectura que unificara las diferencias y vinculara a los nuevos poetas con la tradición inmediata, “esa tradición no podría ser otra que la depuración del modernismo, representada por el magisterio de Unamuno, de Antonio Machado y, ante todo, Juan Ramón Jiménez”¹⁵⁴ y el programa mínimo fue la

¹⁵¹ Anthony Stanton, *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 24.

¹⁵² José Teruel, “Introducción”, en Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, op. cit. pp. 19-24.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 48-49.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 48.

delimitación entre poesía poética y poesía literaria. Se trata, pues, de una antología de carácter generacional, “marcada por los límites cronológicos de 1915-1931”.¹⁵⁵

Al igual que la antología mexicana, José Teruel considera que *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego a través de los criterios de selección está tratando de justificar un canon y representa la inserción en la historia de la literatura del grupo poético del 27. Por otro lado, considera que la *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, publicada en el año de 1934, es una nueva antología primordialmente histórica, incluyente y más imparcial, que va desde 1901 con Rubén Darío hasta la fecha de su publicación. En esta nueva antología, destaca un cambio fundamental: la ampliación de la nómina de poetas “en cuatro zonas, excluidas o muy diezmadas en 1932”: la poesía modernista; la poesía posmodernista excluida en la *Antología* anterior en la cual integra a Enrique de Mesa, Tomás Morales, “Alonso Quesada” y José del Río Sáinz; los poetas llamados de transición “o que preludian los nuevos gustos”, Mauricio Bacarrise, Antonio Espina, Juan José Domenchina, León Felipe y Ramón de Basterra al lado de José Moreno Villa y Fernando Villalón incluidos en la primera y, finalmente, la inclusión de la poesía femenina.¹⁵⁶

Presentamos algunas de las reflexiones de José-Carlos Mainer sobre el canon de la literatura española del siglo XX y la generación del 27, trataremos de no repetir algunos conceptos antes expuestos no solo de Mainer, sino los que de alguna manera hemos intentado mostrar a través de los estudios previamente citados. De igual manera, nos centraremos en las aportaciones que tienen referencia directa al objetivo general de este apartado.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 61.

Mainer propone que en última instancia el canon literario es “el elenco de hombres que se constituyen en repertorio referencial de las líneas de fuerza de una literatura y, en tal sentido, es una permanente actualización del pasado”.¹⁵⁷ Continúa señalando que con respecto a la literatura española del siglo XX, la periodización demuestra un canon basado en principios de clasificación generacional, una de las de las formas que considera más estrechas del canon. Advierte que algunos de los riesgos de la clasificación generacional no son solamente las nóminas cerradas y los estrictos límites cronológicos, sino la “consagración de características de grupo o época que invitan a la uniformidad”¹⁵⁸ y a la simplificación. En este contexto, analiza la configuración del canon impuesto por la *Poesía española. Antología 195-1931*, que tiene antecedente en la celebración del centenario de Góngora:

reivindicación de un pasado literario *ad usum* de los nuevos intereses, abominación explícita de los enemigos de la nueva sensibilidad, corrección fraternal y divertida de los desvíos de los leales y paralela aproximación del grupo promotor a las sensibilidades afines que pueden hallar en otros campos.¹⁵⁹

José-Carlos Mainer considera que la *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* de César González Ruano, publicada en 1946, como una respuesta implícita a *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego, una antología que tenía la intención de ser amplia y lo más completa posible. Esta antología de González Ruano comienza con la “agonía del romanticismo”, “la generación típicamente modernista, o del primer modernismo”, “la generación del novecientos o postmodernista” y llega hasta “los primeros hechos del ultraísmo”. En ese contexto, Mainer advierte que la configuración de la generación del 27, si bien ha

¹⁵⁷ José-Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad, op. cit.*, p. 233.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 253.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 242.

afirmado el valor de poetas definitivos, ha desdibujado la especificidad de la vanguardia y las variedades de vanguardismo en España, ha dejado como subalternos de los poetas a la nómina de prosistas y “ha eclipsado por muchos tiempo la vida y la obra de quienes no alcanzaron en su día el temprano favor Melchor y Gerardo”.¹⁶⁰ Mainer propone pensar la consideración de un modernismo más amplio, a la manera del *modernism* anglosajón, como un movimiento de renovación que va del simbolismo hasta el final de las vanguardia, así como observar las coyunturas históricas fundamentales en torno a 1900, 1914 o 1925. Es decir, superar la clasificación generacional para observar la modernidad como un *continuum*. A manera de cierre de las ideas de Mainer aquí expuestas, citamos un texto significativo para nuestra propuesta:

No siempre el olvido de los “injustamente olvidados” (la troquelación es tan usual como vana: siempre hay una razón del desvío) reviste ese tono polémico. La historia de la literatura española del siglo XX registra muchas inmolaciones silenciosas [...] siempre a la sombra poderosa de algún triunfo. A la de los grandes escritores del fin de siglo vegetan los llamados “escritores menores del 98”, aberrante marbete temático de un grupo de escritores que desarrollaron el ensayo moderno, inventaron el cuadro literario expresionista, dieron salidas al naturalismo narrativo y configuraron la aclimatación de la novela corta entre nosotros. Ni nombre propio tiene la poesía *posmodernista* que ha sido anulada, en parte, por el prestigio superior de Antonio y Manuel Machado (dos *posmodernistas* esenciales pero siempre tratados como independientes de la clasificación) y, en otra, por la irrupción epifánica de la “generación del 27”, gloriosa huérfana de antecedentes o de rectificaciones.¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 244. Se refiere al artículo titulado “Nómina incompleta de la joven literatura española” de Melchor Fernández Almagro publicada en enero y febrero 1927, que incluye a Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar y Claudio de la Torre, a la que fueron añadidos Edgar Neville, Guillermo de Torre y el propio Fernández Almagro.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 260-261.

A la luz de las aportaciones antes expuestas, resultan significativas dos antologías recientes, *Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia y Poesía española. Las vanguardias y la generación del 27*; sin abundar por el momento en las aportaciones específicas de los estudios particulares sobre los poetas que nos proponemos estudiar, estas dos antologías suponen propuestas que amplían el canon tradicional mostrando la continuidad de la modernidad poética en la literatura española, sobre todo la segunda de ellas, que bien podemos considerar como un resultado afortunado de las discusiones antes expuestas.

Las reflexiones José Luis García Martín en la introducción “Incluir y excluir. La revisión del canon” de la antología *Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia*,¹⁶² se encuentran en la dirección de los estudios mencionados ya que cuestiona la estrechez del canon que ha restringido a la poesía de las primeras décadas del siglo XX a lo nómina tradicional de los poetas de la llamada generación del 27. Sin abandonar el criterio generacional, el antólogo sostiene la necesidad de reconocer la poesía de otros escritores sin los cuales sería imposible comprender cabalmente una época “de rica complejidad”.

García Martín sustenta su propuestas en las aportaciones y en la rigurosa revisión que sobre la generación del 27 que han realizado autores como Víctor García de la Concha, Francisco Javier Díez de Revenga, así como en los estudios de recepción de la antología de Gerardo Diego realizados por Gabriele Morellini, estudios que necesariamente convergen en la formación del canon del 27. Por otro lado, cita —como antecedente— las antologías históricas e incluyentes que integran a poetas que quedaron fuera de la antología del 1932 de Gerardo Diego, que han permanecido al margen del

¹⁶² José Luis García Martín, *Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia, Antología*, Madrid, Fundación BSCH, 2001.

canon y la historia literaria española del siglo XX. Entre las antologías citadas se encuentran la de César González Ruano *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* de 1946, caracterizada por un criterio integrador amplio; y la de Francisco M. Mota, *Poetas españoles de la generación del 27* de 1977, cuya principal cualidad radica precisamente en ampliar la nómina generacional, “incluye en ella a cuarenta y cuatro poetas, a los que agrupa ‘en olas o grupos intergeneracionales’”.¹⁶³ En esta última antología se clasifica a los poetas en:

1. Precursores y ultraístas: José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina.
2. Un singular: León Felipe
3. Primera ola generacional: Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Ramón de Basterra, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, [...]
4. Segunda ola generacional: Luis Cernuda, José María Hinojosa, Max Aub, Fernando Villalón [...] Vicente Aleixandre [...]
5. Los epigonales: Pascual Pla y Beltrán [...] Miguel Hernández¹⁶⁴.

Para García Martín, centrar la atención de la poesía de la segunda y tercera década del siglo XX en relación al grupo del 27 ha ocultado a otros poetas que merecen más atención de la que se les ha conferido, sin por ello dejar de admirar la excepcionalidad de este grupo. Reconociendo que las fechas son meramente indicativas, marca como fecha de inicio de su antología —*Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia*— el año de 1890, fecha del nacimiento de Fernando Fortún, Rafael Lasso de la Vega, Alfonso Camín y Francisco de Vighi, “todos ellos se inician en el modernismo”, Fortún buscaba una salida “en una línea interior que alía prosaísmo,

¹⁶³ *Ibidem*, p. XIII.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. XIII-XIV.

cotidianidad y nostalgia del ochocientos”.¹⁶⁵ La fecha de cierre es 1910, año en que nacen Luis Álvarez Piñer y Ramón Gaya. Es decir, la antología abarca a los poetas nacidos entre estas dos fechas, con algunas excepciones como el caso de Miguel Hernández ya que considera que claramente tiene sitio en otro capítulo de la historia de la literatura española. El común entre los poetas antologados es su evidente sustrato modernista, “que sería el plinto de la aventura vanguardista”, luego un regreso al orden manifiesto en la visión del mundo: “religiosidad, tradicionalismo, conservadurismo político y estético”.¹⁶⁶

Teniendo en cuenta los propósitos manifiestos por García Martín, se trata pues de una antología de carácter histórico con finalidad de mostrar un periodo y una época, el carácter selectivo radica en mostrar la riqueza de las primeras décadas del siglo XX, excluyendo intencionalmente la obra de los poetas del grupo del 27. Es una antología que permite tener un panorama general de la poesía posmodernistas en el contexto de la poesía moderna española.

En este mismo tenor, aunque con propósitos y argumentos diferentes, debemos señalar el libro *Las vanguardias y la generación del 27*¹⁶⁷ de Andrés Soria Olmedo. Esta antología inicia con un amplio y riguroso estudio introductorio que presenta sugerentes aportaciones sobre la necesidad de comprender la complejidad de este periodo en el contexto del paradójico concepto de modernidad. Sin centrarse en la nómina tradicional de la generación del 27, se profundiza, entre otros temas, en la estética postsimbolista, el ultraísmo, el creacionismo, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, la joven literatura del 27, hasta cerrar con la poesía de la Dictadura de Franco en sus dos vertientes: el exilio y la permanencia en España. Es decir, nos

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. XVIII.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. XIX.

¹⁶⁷ Andrés Soria Olmedo, *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor Libros, 2007.

encontramos propiamente dicho ante una antología de la poesía española de la modernidad o de lo moderno que abarca hasta entrado el siglo XX, la senectud del Veintisiete (1965-1985) y lo que para muchos críticos representa la poesía contemporánea.

Repasaremos algunas de las propuestas de Soria Olmedo que permitirán recapitular los postulados expuestos al inicio de este apartado. El concepto de modernidad es presentado por el autor en el contexto de la discusión entre Octavio Paz y Juan Marichal en 1971. Esta polémica muestra dos conceptos de modernidad: por un lado la defendida por Marichal como un proceso de universalización de España durante el primer tercio del siglo XX, es decir, el proyecto de modernización; por otro lado, el de una modernidad estética, defendido por Paz. Ambos conceptos son para Soria Olmedo fundamentales para situar la literatura de este periodo.

La modernización es entendida como un proceso de desarrollo de la civilización occidental producido por el capitalismo y relacionado con nociones como “cambio social, progreso, tecnología, razón, ilustración” y a valores como “sobriedad, racionalidad, ahorro”. La modernidad estética es el reverso de la modernización, en oposición a la tradición, a la modernidad burguesa y a sí misma en tanto “se autopercebe como nueva tradición”.¹⁶⁸ La tradición de la ruptura. En este contexto, se produce el modernismo, un movimiento a través del cual España y América inician los caminos de la modernidad mediante la asimilación de “una síntesis de parnasianismo y simbolismo sostenida por un espíritu crítico heredado del positivismo”. Por tanto, para entender el modernismo es necesario ubicarlo históricamente en la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa y su relación con el mundo hispánico.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

Esta modernidad tiene una segunda etapa con la llamada generación del 1914, representada por José Ortega y Gasset, una nueva generación que se cuestiona y rompe con la generación precedente y que denuncia los límites del positivismo. Un nuevo rumbo caracterizado por la “europeización y politización del intelectual”, un nuevo momento que rompe con el siglo XIX. Anota el autor que entre los componentes de esta generación está, precisamente, la teoría de las generaciones.

En cuanto a la vanguardia, distingue como rasgo específico que “aspira a producir un cambio radical en el conjunto del arte como institución”. Siguiendo las tesis de Peter Bürger, abunda que durante el siglo XIX el arte logró una autonomía cada vez mayor, lo cual provocó una separación cuantiosa con la praxis cotidiana, separación que con el esteticismo en sus diversas corrientes de fin de siglo se convirtió en el contenido de las obras de arte. Así, el arte entró en un proceso de autocritica o fue criticado por los nuevos que “buscaban reintegrar el arte en la praxis de la vida”, a quienes no les basta el prestigio de lo nuevo: “profesan una verdadera religión del futuro”. La validez de las épocas artísticas, estilos y escuelas se acorta. “La teoría se confunde con la práctica o la precede en una visión del mundo que busca fundir todas las artes”.¹⁶⁹

En este horizonte mostrado por Soria Olmedo es precisamente en el que debemos ubicar la tendencia posmodernista. Esta tendencia encuentra cabida en lo que Soria Olmedo refiere como las poéticas postsimbolistas, “el punto de partida es la disolución del símbolo modernista”. Reconoce, como otros autores antes señalados, que no se trata de un ruptura, es una tendencia observable en el modernismo hacia 1910 que prefiere la expresión más sencilla, la ironía y el tono coloquial a los elementos exóticos, a la retórica parnasiana y a la analogía simbolista. Cabe recordar que para Paz

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

precisamente en esta sustitución de la analogía por la ironía radica uno de los rasgos fundamentales de la poesía moderna.

La disolución de modernismo es observable en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, sin embargo, destaca que “en este clima se sitúa el grupo, más o menos heteróclito, de los poetas que hacia 1917” se enfrentan con la crisis del simbolismo, “resulta sobre todo en vitalismo”.¹⁷⁰ Entre este grupo se encuentran Juan José Domenchina, José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Ramón de Basterra y León Felipe.

Las vanguardias y la generación del 27 es una antología cuya disposición sigue el modelo de un museo, dividido en salas con una coherencia espacio-temporal. Tal disposición permite que poemas de José Moreno Villa aparezcan en diferentes salas. En ese sentido, aclara el antólogo, “la perspectiva adoptada ha sido la recepción pública, más que la producción”.¹⁷¹

Señalaremos las salas que componen la antología y mencionaremos, cuando el caso lo amerite, algunos de los nombres de poetas representativos para las finalidades de este trabajo. La primera sala “Hacia el arte nuevo (1918-1924)” está integrada por “La crisis de valores modernistas”, incluye poemas de León Felipe, José Moreno Villa, Ramón de Basterra y Juan José Domenchina; “La vanguardia. Ultraístas y creacionistas” y finalmente por “Fin del ultraísmo. El grupo de *Índice* (1918-1924)”, integrando poemas de Antonio Espina.

La segunda sala va de 1925 a 1936, en la cual se incluyen los poetas de la joven literatura o generación del 27; se integra por “Vanguardismo, pureza, lo popular, lo culto (1925-1928)” con poemas de José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse; por “Hay

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 11.

que romper las normas” (1929-1936)” con poemas de León Felipe, Moreno Villa y Juan José Domenchina. La tercera “En la guerra civil (1936-39)” con poemas de Moreno Villa. La última sala “El exilio y el reino 1940-1983)” dividida en “Clavel, espada, ira, paraíso (1940-1951)” con poemas de León Felipe, Moreno Villa; en “Mientras haya (1952-1963)” y finalmente “El arrabal de senectud (1964-1985)”.

Esta excelente antología permite ubicar al grupo de poetas objeto del estudio en el horizonte de la modernidad mostrado por Soria Olmedo y comprender su trayectoria poética y su relación con las vanguardias y la generación del 27. Si bien nos centramos en el periodo de disolución del modernismo, la disposición de la antología recuerda el peligro de acudir a características generales de grupo, escuela o estilo para clasificar a un poeta dentro de un periodo, ya que en su trayectoria transitan por diversos estilos y poéticas. Centraremos el estudio a un periodo limitado donde aparecen los primeros libros de los poetas mencionados en los cuales se observa la tendencia posmodernista, sin negar la renovación que cada uno de ellos experimentó en su poesía posterior.

3 LAS TENDENCIAS POSMODERNISTAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

El supuesto teórico de Federico de Onís,¹⁷² manifiesto en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, respecto a la posibilidad de estudiar en conjunto las literaturas hispanoamericanas y española de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, a pesar de que en este periodo es evidente la diversidad de las prácticas poéticas, se sustenta en dos hipótesis de carácter histórico. La primera es la intensificación de las relaciones entre ambas literaturas que hace posible una unidad de las letras hispánicas. En segundo lugar, y de mayor trascendencia para la historiografía literaria, es el concepto amplio de modernismo que subyace en la propuesta de Onís y que permite articular el modernismo lírico desde sus antecedentes en el romanticismo con las vanguardias históricas, denominadas como ultramodernismo. La tendencia posmodernista es un ejemplo privilegiado de la unidad poética entre la literatura hispanoamericana y española, observada, principalmente, por Octavio Paz y José-Carlos Mainer, como antes se mencionó.

3.1 El modernismo canario: la ciudad y el puerto de Tomás Morales

Los estudios actuales sobre la obra de Tomás Morales y Alonso Quesada han puesto en evidencia los vasos comunicantes entre los poetas canarios y los hispanoamericanos, que comparten influencias, preocupaciones estéticas y búsquedas poéticas. Estudiar a estos poetas españoles en la órbita de la poesía posmodernista hispanoamericana permite observar las características comunes y los rasgos que delinearon el posmodernismo español. En ambos casos, en España e Hispanoamérica, siguiendo el criterio amplio de modernismo sustentado por Mainer, la tendencia posmodernista se

¹⁷² *Op. cit.*, pp. XII-XXIV.

presenta como una de las orientaciones de la poesía moderna dentro del crisol de las vanguardias. Recurriremos, pues, a los poetas hispanoamericanos para profundizar en el estudio del posmodernismo español, en un momento en que los caminos poéticos de ambos lados del Atlántico convergen, justo en el periodo de superación y renovación del modernismo.

Adentrarnos en la obra de Tomás Morales supone la revisión de los planteamientos que acerca del modernismo se han realizado en la historia literaria de las Islas Canarias, cuya producción ha permanecido por muchos años marginada de la historiografía literaria de España. Las dificultades de clasificación de la obra de Tomás Morales y de Alonso Quesada en el contexto general de la poesía del siglo XX ha tenido por consecuencia que sean considerados de igual manera como modernistas tardíos o como poetas de transición. Aunado a la poca difusión de su obra fuera de las fronteras nacionales, e incluso regionales. En el año de 1934, Federico de Onís clasifica a estos dos poetas dentro de la tendencia posmodernista, a Tomás Morales en la reacción crítica hacia el prosaísmo sentimental, junto con José del Río Sáinz como poetas del mar y viajes; y a Alonso Quesada como la reacción hacia la ironía sentimental. También fueron incluidos en la segunda antología de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. (Contemporáneos)*, junto con autores como Enrique de Mesa y José del Río Sáinz. Sin embargo, Sebastián de la Nuez¹⁷³ no duda en asentar que se debe a Ángel Valbuena Prat la introducción de los poetas canarios en la historia de la literatura española con la publicación de su *Historia de la literatura española* en 1937, así como el distinguir el regionalismo y el modernismo como las principales tendencias de la literatura canaria

¹⁷³ Sebastián de la Nuez, “Ángel Valbuena Prat iniciador de la crítica y de la historiografía moderna en la poesía canaria”, en *Revista de historia canaria*, La Laguna de Tenerife, 1978, tomo 36, año 47, núm. 171, pp. 203-218. Disponible en: <http://mdc.ulpg.es/cdm/ref/collection/revhiscan/id/308>

de principios del siglo XX y en considerar a Tomás Morales como el iniciador de la poesía moderna canaria.

La tendencia regionalista ha sido señalada reiteradamente para caracterizar la poesía posmodernista hispanoamericana, en el caso de los poetas canarios, y tal vez en la poesía española, tiene rasgos muy diferentes. El regionalismo hispanoamericano se refiere, principalmente, a la presencia de la provincia como territorio poético. Es decir, regionalismo se usa, generalmente, como sinónimo de la poesía que tiene por tema la provincia idealizada. Sobre este punto, las observaciones de José-Carlos Mainer resultan esclarecedoras. Como se mencionó en el apartado anterior, Mainer señala que para el año de 1910 en España se reconoce una tendencia poética dominante: “la complacencia en la melancolía provinciana con algún toque de regionalismo estetizante”,¹⁷⁴ con influencia de la poesía simbolista de algunos poetas franceses y belgas; una tendencia que para Mainer tiene poca relación con la llamada poesía regional. Octavio Paz, al destacar las afinidades e influencias de Andrés González Blanco¹⁷⁵ en la poesía de López Velarde, en concordancia con Mainer, observa que hacia 1910, “primero en España y luego en América”, se desarrolla una tendencia de provincia o criollista durante 15 años y tiene su origen en la poesía simbolista francesa y belga.¹⁷⁶

El término regionalismo es un concepto bastante difuso en la poesía posmodernista hispanoamericana,¹⁷⁷ en tal sentido evitaremos el concepto regionalismo

¹⁷⁴ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, op. cit., p. 302.

¹⁷⁵ Para Paz, González Blanco es un poeta poco valorado, “una víctima más de la estética que impuso en España la Generación de 1927”. Octavio Paz, *Cuadrivio*, op. cit., pp. 79.

¹⁷⁶ Ambos autores coinciden en señalar la influencia de la antología de *La poesía francesa moderna*, de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, publica en Madrid en 1913. Antología que para muchos poetas representó la posibilidad de conocimiento de la poesía francesa, ya que algunos no leían francés.

¹⁷⁷ Para José Miguel Oviedo, sin embargo, regionalismo es un término preciso, pero vinculado a la narrativa hispanoamericana posterior a modernismo y posmodernismo, en la órbita del nuevo realismo,

para la poesía hispanoamericana, prefiriendo el de criollismo, estrechamente vinculado con el nacionalismo estético de las primeras décadas del siglo XX hispanoamericano y español.¹⁷⁸ En el caso de la literatura canaria el término regionalismo alude a una realidad poética que, además de la presencia del entorno local y de la idealización de la provincia, tiene rasgos propios de una realidad literaria circunscrita a una realidad geográfica e histórica específica.

Sebastián de la Nuez reseña las aportaciones de Valbuena Prat para la caracterización y teoría de la poesía canaria, en la cual destaca la propuesta de un entronque entre los primeros poetas canarios —Cairasco de Figueroa y Antonio de Viana— con las escuelas poéticas modernas, sobre todo con la llamada escuela regional que inspira a los poetas modernistas. Asimismo destaca las aportaciones de Valbuena Prat para caracterizar la poesía canaria que se resumen en cuatro rasgos fundamentales: sentimiento del mar, intimidad, cosmopolitismo y aislamiento. Por su parte, Sebastián de la Nuez observa en la poesía canaria de finales de siglo XIX y principios del XX tres tendencias principales: un romanticismo peninsular, un posromanticismo regional y un modernismo retórico y universal.¹⁷⁹

es también una de las tendencias de la primera vanguardia. *Historia de la literatura hispanoamericana*, *op. cit.*, pp. 191-194.

¹⁷⁸ Una definición certera del criollismo la encontramos en Ramón López Velarde, que bien caracteriza esta tendencia en la poesía posmodernista: “El hecho próspero consiste en que se ha conquistado el decoro de los temas con el hallazgo de lo que yo llamaría el *criollismo*. [...] trátase de lo criollo neto, expresión absurda étnicamente, pero adecuada para contener el sentido artístico de la cuestión que someramente voy fijando, como un prendido de alfileres. [...] Trátase del criollismo neto: las calles cuyo arroyo se propaga la hierba; las canales, vastas y bastas, que descuelgan sobre la pared su mancha vertical de lluvias; [...] el gendarme, que rebaja con agua el petróleo de los mecheros; las anilinas de la botica que irradian rojas y verdes y enorgullecen a los paseantes nocturnos de la plaza [...] Todo ese automatismo moral y material de los estados”. Ramón López Velarde, *Obras*, compilador: José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 525.

¹⁷⁹ Sebastián de la Nuez, *op. cit.*, p. 209.

Eugenio Padorno¹⁸⁰ plantea la existencia de un modernismo canario que ha permanecido por mucho tiempo marginado de la historiografía de la literatura española, relacionado con la vertiente hispánica del practicado por Rubén Darío. El modernismo, en este contexto, representa la entrada a la modernidad literaria de la poesía canaria que comienza con la publicación de *Poemas de Gloria, del Amor y del Mar* de Tomás Morales en 1908 y culmina con la muerte de Alonso Quesada en el año de 1925. Padorno concibe el modernismo canario como el resultado y suma tanto de quehaceres estéticos como de la transformación de las estructuras económicas y sociales de la Gran Canaria. El núcleo modernista lo integran Tomás Morales, Saúl Torón, Alonso Quesada y Domingo Rivero, este último, a pesar de la diferencia de edad con estos poetas, por las características de su obra pertenece a este grupo. Cabe señalar que para Padorno la generación del 98 y el modernismo son “dos vertientes de un solo acontecimiento: pérdida de las provincias de Ultramar y la respectiva reconversión de estas en naciones”.¹⁸¹ Distingue también, siguiendo las propuestas de Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*, dos momentos del modernismo: el inicial de “refinada artificiosidad” y de valores impresionistas, y un segundo momento caracterizado por la expresión de la realidad local o nacional.

Bruno Pérez Alemán¹⁸² continúa con algunas de las propuestas de Valbuena Prat y Padorno y caracteriza el modernismo canario desde la obra de Tomás Morales. A la manera de Henríquez Ureña, observa dos fases o momentos del modernismo canario: una primera fase que corresponde a la escuela regionalista y la segunda que dirige la mirada hacia lo exterior, sin perder de vista la circunstancia canaria; dos momentos que

¹⁸⁰ Eugenio Padorno, “Notas sobre Tomás Morales poeta”, en *Sobre el sonoro Atlántico*, Gobierno de Canarias, 2011, pp. 6-10. Disponible en: http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2011/act/img/revista_2011.pdf

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 6. Una aseveración que coincide con los planteamientos acerca de la literatura del 98 de Roberto Fernández Retamar, antes mencionados, ver páginas 45-47.

¹⁸² Bruno Pérez Alemán, Tomás Morales. *Erotismo y espacio en una poética modernista*, Madrid, Canarias, Anroart Ediciones, 2011.

supondrían un cambio a la inversa del modernismo hispanoamericano. En la segunda fase del modernismo canario se ubica la obra de Tomás Morales y de Alonso Quesada, que para Pérez Alemán representa la emancipación cultural y se sitúa en las fechas del agotamiento del modernismo hispánico y latinoamericano; sin embargo, no implica un modernismo tardío sino que obedece a las circunstancias históricas de las Canarias. Ambas tendencias convivieron en un mismo momento u horizonte literario del modernismo canario. El modernismo responde, como bien lo refiere Padorno, a las transformaciones económicas, sociales y estéticas de la Gran Canaria; en todo caso, aclara Pérez Alemán, lo tardío en la Gran Canaria es el capitalismo. En esta misma línea, Hervé Le Corre¹⁸³ explica el posmodernismo hispanoamericano, situado en los márgenes geográficos apenas tocados por el modernismo y en los cuales fueron más evidentes las contradicciones y desigualdades de la modernización latinoamericana.¹⁸⁴

Valorar la obra de autores como Tomás Morales y Alonso Quesada en el contexto general de la poesía moderna en lengua española permite observar una tendencia poética posmodernista que muestra la diversidad de prácticas que caracterizaron el lento alejamiento del modernismo en el contexto de las formación de las vanguardias históricas. En tal sentido, los rasgos regionales de la poesía canaria se explican en el horizonte de las nuevas búsquedas poéticas de principios del siglo XX, donde la poesía de Tomás Morales resulta muy significativa, ya que si bien representa

¹⁸³ Hervé Le Corre, *op. cit.*

¹⁸⁴ Este señalmiento de un modernismo tardío en las Islas Canarias tiene paralelo con lo acontecido en Cuba durante el mismo periodo, los poetas Regino E. Boti y José Manuel Poveda han sido comunmente considerados como modernistas rezagados. Esta designación se sostiene en la idea de que el proceso literario del modernismo iniciado por José Martí se detuvo por la conformación cultural y política de la isla caribeña. Sin embargo, la poesía de ambos escritores se sitúa precisamente en los márgenes del modernismo y coincide con la inflexión al entorno local que caracteriza la tendencia posmodernista. Poetas que también participan de la nueva conformación y modernización de la provincia cubana, como sucede con Tomás Morales o Alonso Quesada. La lectura en conjunto de estos poetas isleños muestra la unidad poética de las literaturas en español durante las dos primeras décadas del siglo XX.

una renovación del regionalismo canario, también es una renovación de los tópicos comunes del modernismo, sin romper con el lenguaje herencia de Rubén Darío.

La publicación de la obra de Tomás Morales se inicia en 1908 con el libro *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, algunos de los poemas ya habían sido publicados en revistas entre los años 1905 y 1908. Oswaldo Guerra Sánchez¹⁸⁵ refiere que en el año de 1919 Tomás Morales prepara el tomo II de *Las Rosas de Hércules*, que en realidad se trata de una edición corregida de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*; libro que finalmente se publica en 1920. En este mismo año Tomás Morales se dedica a preparar el tomo I de *Las Rosas de Hércules*; sin embargo el poeta fallece en 1921 sin ver concluida su empresa. En el año 1922 se publica *Las Rosas de Hércules I*, edición que incluye la primera publicación con correcciones y adiciones del poeta, un prólogo de Enrique Díez-Canedo y la incorporación de los poemas que Tomás Morales había escrito para una tentativa tercera entrega. En la edición definitiva de *Las Rosas de Hércules*¹⁸⁶ se refunden los poemas del primer libro, incorporando el “Canto inaugural” y un cambio de nombre a la sección que en *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* se llama “Rimas sentimentales” como “Vacaciones sentimentales”; manteniendo las secciones que conforman el volumen de *Las Rosas de Hércules* de 1919. En el prólogo, Enrique Díez-Canedo no duda en sostener que los primeros poemas que escribió Morales son los “Poemas de asuntos varios”, a pesar de que la edición de 1922 nuevamente se inicie con las “Vacaciones sentimentales”. La sección de “Poemas de asuntos varios” recoge poemas con diversas temáticas, sobresale la conocida composición de “Criselefantina”, poema modernista de versos de arte mayor, en el cual

¹⁸⁵ Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición Oswaldo Guerra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 20-21.

¹⁸⁶ Las citas de la obra de Tomás Morales corresponden a la edición de Oswaldo Guerra Sánchez, *Las Rosas de Hércules*, Madrid, Cátedra, 2011, (indico la página tras la cita); también se ha consultado la edición de 1956, Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Las Palmas Gran Canaria, El Museo Canario.

podemos distinguir uno de los rasgos característicos de la poética de Tomás Morales: el erotismo.

Para mostrar la tendencia posmodernista fijaremos la atención en tres temas característicos que comparte con los poetas hispanoamericanos: la provincia, el entorno familiar y la ciudad moderna. Tópicos que se observan de manera privilegiada en las secciones “Vacaciones sentimentales”, “Poemas del mar” (ambas secciones aparecen en el primer libro) y en la sección final de *Las Rosas del Hércules*, “Poemas de la ciudad comercial”.

“Vacaciones sentimentales” está constituida por diez poemas, además de dos poemas finales denominados “Elogio de las campanas” y “La voz de las campanas”, sección dedicada a Juan Ramón Jiménez con un epígrafe de Antonio Machado, “De toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños”, versos que cobran sentido y explican el procedimiento poético de Morales: la evocación de los sueños, la provincia imaginada. El núcleo de los diez poemas tiene como centro el poema VI dedicado al poeta y amigo de Morales, Fernando Fortún. Este poema ubica al sujeto poético desde un presente, desde el que se emprende un viaje al pasado, recobrando la imagen de la provincia y el entorno familiar.

VI

Esta tarde he leído a Rodenbach. El día
ha sido el más propicio que hubo en todo el verano...
La quietud casi triste de este salón antiguo
de un amigo que espero, el misterio encanto
de esas altas ventanas que tienen muselinas,
la quietud de los viejos espejos biselados
y este vaso con flores nuevas sobre la mesa...
En la mesa hay un libro: el del poeta amado.

Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors
han, sin embargo, un alma; pero que es necesario
sorprender en el seno de los grandes silencios...

Y yo, con el poeta, la sorprendí: Fernando.

En estas horas buenas de exaltación de espíritu,
la inquietud de las cosas desciende a nuestro lado,
y al indagar sus almas frente a frente al misterio,
sentimos que las nuestras se van sutilizando
y miramos y vemos, y escuchamos y oímos
algo que en nuestra vida ni vimos ni escuchamos...

¿No has sentido una noche, cuando a casa volviste,
al abrir a deshoras la puerta de tu cuarto,
agitarse en un vuelo ligero las cuartillas
y temblar los cristales con pasajero espanto?...
Creíste que fue el viento de la puerta al abrirse...
¡Creíste que fue el viento... y no fue el viento acaso!...

[...]

Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!
Dulzura del crepúsculo soñador y romántico,
de los viejos salones de muebles silenciosos,
de las alcobas dulces y los pasillo largos...
Dulzor íntimo y suave, para pensar a solas;
para repetir sueños, que ya fueron soñados,
y forjarnos tristezas, porque somos felices,
dejando la alegría para los desgraciados...

[...]

Y de pronto, campanas... Un repique sonoro
se difunde en la quieta meditación del ángelus,
llegando a nosotros ledamente, impreciso;
y en este único instante, como un conjuro mágico,
tiemblan las muselinas imperceptiblemente,
unos pétalos mueren de inquietud en un vaso,
y del piano en éxtasis surge una melodía
tan severa, tan pura, de un sollozar tan plácido
cual si una mano en sueños, desmayada de olvido,
dejara una tristeza vagar por el teclado...
Después... nada; penumbra, vaguedad, quietud... nada
El silencio prosigue...

Un antiguo criado
de la casa ha encendido la lámpara, y se ha ido;
se escuchan en la calma del corredor sus pasos,
alejarse seniles, en el crujir del suelo,
y perderse a lo lejos...

El salón alumbrado
ha perdido el misterio; la sombra huye medrosa,
y se oculta vencida, tras los viejos retratos,
debajo de los muebles, junto a las muselinas
y entre las plegaciones de los portiers pesados...
Y como con la lámpara se ha extinguido el ensueño

acudí a la ventana. Sobre la paz del campo
va muriendo el crepúsculo... Esta noche de julio
tendrá para mi espíritu la placidez de un bálsamo...
Pensé unos versos tuyos: *Parece que mi alma
salió de mí, y se ha hecho el alma de este ocaso...*
He encendido mi pipa que rima con la luna
y he contemplado del humo...

 Mi amigo ha regresado...

(pp. 68-70.)

Bruno Pérez Alemán observa acertadamente la atmósfera simbolista del poema, ambiente de ensueño desde el cual el poeta evoca la infancia, el retorno al pasado irrecuperable, la provincia idealizada. Los poemas que constituyen “Vacaciones sentimentales” no son cuadros objetivos o costumbristas de la provincia y la vida del campo, es la evocación de un pasado soñado, de la provincia transformada en espacio poético. En el límite entre la vigilia y el sueño, el poeta evoca los espacios familiares de la infancia, el Cortijo de Pedrales, las vacaciones, la escuela, los amigos. Esta característica separa los poemas de Morales de los poetas regionalistas que ven la posibilidad de perpetuar el pasado en el presente, de restituir este pasado. Para los poetas posmodernistas el pasado se presenta como irrecuperable, se transforma en el espacio poético y emotivo del poeta. Territorio que Tomás Morales no abandonará y que le permite el encuentro con otro de los tópicos que caracterizan su poesía: el mar.

Para Bruno Pérez Alemán la evocación de la provincia se trata de la imagen del paraíso perdido, presente también en la obra de Domingo Rivero, aunque por caminos muy diversos. Díez-Canedo encuentra en “Vacaciones sentimentales” una poesía de evocación romántica cultivada por esos años, en la cual “cada objeto, cada nombre del pasado próximo, adquiere aureola de santidad y se trasfigura”.¹⁸⁷ Este retorno al pasado

¹⁸⁷ Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Las Palmas Gran Canaria, El Museo Canario, 1956, p. 14.

profundiza en el legado romántico del modernismo, sin embargo, a diferencia del romanticismo y del modernismo, donde el retorno es al pasado histórico o legendario idealizado, el pasado posmodernista es un retorno a la infancia y al lugar natal, al territorio cercano.

Esta nueva visión de la provincia tiene cierta relación con la tendencia regionalista canaria, sin embargo, se trata de la provincia estetizada, ficcionalizada para Padorno. No es Morales un poeta regional, sino un poeta que desde el modernismo se aleja de los tópicos más externos de este, como los espacios versallescicos y artificiales. Característica que fue señalada por Padorno, quien observa un alejamiento de los tópicos desgastados del modernismo parnasiano hacia el simbolismo a través de “una intensa rememoración del pasado infantil”,¹⁸⁸ alejamiento que comparte con Fernando Fortún. En tal sentido, Morales representa la renovación no solo del regionalismo, sino un alejamiento crítico del modernismo más difundido y superficial. En este contexto resulta muy significativo el primer libro de Ramón López Velarde, *La sangre devota* (1916), en el cual se han señalado las afinidades con la poesía regionalista de Gabriel y Galán y Andrés González Blanco; sin embargo, la poesía de provincia de López Velarde tiene la influencia e inspiración de los poetas simbolistas franceses y belgas, que conoció a través de la antología *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, publicada en 1913 en Madrid, en la cual colaboraron poetas como Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez y Eduardo Marquina. Además, Allen W. Phillips¹⁸⁹ señala las traducciones de Rodenbach publicadas por Andrés González Blanco en la *Revista Moderna de México* en 1906. Lecturas que comparte con

¹⁸⁸ Eugenio Padorno, “Tres cartas de Fernando Fortún a Tomás Morales”, en *Philologica canariensis: Revista de Filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*, año 2000-2001, núms. 6-7, pp. 509-530. Disponible en: <http://hd.handle.net/10553/4055>

¹⁸⁹ Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, pp. 65-83.

Tomás Morales; Oswaldo Guerra Sánchez señala la clara influencia en “Vacaciones sentimentales” de Albert Samain, Francis Jammes, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck y Émile Verhaeren, además de los simbolistas Baudelaire o Corbière.¹⁹⁰

Este panorama explica las afinidades entre los primeros libros de Morales y López Velarde, que poco tienen que ver con las iniciales declaraciones de Pedro Henríquez Ureña, quien veía en la poesía de López Velarde un retrato de la “vida pintoresca de las viejas ciudades del centro de México”.¹⁹¹ La aparente sencillez de los temas de provincia han ocultado la renovación que el retorno al espacio local implicó ante las metáforas modernistas, para entonces ya desgastadas, y el entronque que esta temática supone respecto a las nuevas preocupaciones nacionales y estéticas en España e Hispanoamérica.

El tema de provincia en López Velarde es mucho más complejo de lo que sus primeros críticos pudieron observar, como en el caso de Tomás Morales. Coincide, como lo señala Hervé Le Corre,¹⁹² con la inquietud de la poesía peninsular por lo propio y participa del discurso nacionalista hispanoamericano de principios del siglo XX, pero la provincia posmodernista se presenta como un espacio idealizado que permite configurar nuevos territorios poéticos marginales y alejarse de los temas dominantes del modernismo. No se trata de un retorno a la provincia, porque se concibe como un pasado irrecuperable. Octavio Paz, en uno de los ensayos fundamentales sobre la obra de López Velarde, sostiene que la provincia “es el campo magnético, al que vuelve una y otra vez, sin jamás regresar del todo [...] la provincia es una dimensión estética”.¹⁹³ Tal definición bien puede ser aplicada a la obra de Tomás Morales. La nostalgia por la

¹⁹⁰ Cf. Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹¹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁹² Hervé Le Corre, *op. cit.*, pp. 173.

¹⁹³ Octavio Paz, *Cuadrivio*, *op. cit.*, p. 92.

provincia es también el recuerdo de las primeras experiencias eróticas, “Y he recordado...”

IV

Entonces era un niño con los bucles rizados:
a la tarde solía jugar por el jardín,
[...]

Había algunas niñas, amigas de mi hermana:
Leopoldina era rubia con oros de trigal;
Carmencita, morena como una sevillana;
¡Lucila era tan pálida!... Y la traviesa Juana
reía en el crepúsculo su risa de cristal...

Esta era la alegría: en cuanto era llegada
se poblaba de trinos el amplio caserón,
con su vestido blanco, su carita rosada
y aquellos labios, rojos como una tentación...

De todas las muchachas era la preferida:
ella fue mi primera visión sentimental...
Al recordar ahora su silueta querida,
siento que mi alma tiene dulzuras de panal...

Yo estaba enamorado de mi amiguita... Un día
en que el sol de su risa brilló más retozón,
eché a correr tras ella por ver si la cogía,
y la cogí... Y, entonces, como ella se reía,
yo besé aquella risa, que era mi tentación...

(p. 66.)

Nos permitimos citar algunos fragmentos de uno de los poemas más representativos del primer libro de López Velarde, *La sangre devota* (1916), que bien encuentra paralelo con el erotismo infantil de Tomás Morales y la inflexión hacia el territorio de la provincia, en el que se enmarca este erotismo.

Mi prima Águeda

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda
a que pasara el día con nosotros,
y mi prima llegaba
con un contradictorio
prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso.

Águeda parecía, resonante
de almidón, y sus ojos
verdes y sus mejillas rubicundas
me protegían contra el pavoroso
luto...

Yo era rapaz
y conocía la *o* por lo redondo,
y Águeda, que tejía
mansa y perseverante en el sonoro
corredor, me causaba
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta le debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo).
[...]

“Vacaciones sentimentales” mantiene un hilo narrativo desde el primer poema que evoca la casa de los padres, la voz que llama al poeta, “donde una enlutada señora / llamaba dulcemente: Guillermina... Tomás...”; el recuerdo de los amigos en las vacaciones y el regreso a la escuela, suspendidos, como se mencionó, por el poema VI dedicado a Fernando Fortún. Los dos últimos poemas con el tópico de las campanas se integran al núcleo principal a través del tema del *ángelus*,¹⁹⁴ por cierto, muy difundido en el ocaso del modernismo; “repique sonoro” que crea un instante de ensueño en la sala de Fernando Fortún, en la cual el poeta espera al amigo y evoca el pasado idealizado: “Esquilón de la aldea que eres como un hermano / que sabes tantas cosas queridas para mí”.

¹⁹⁴ En la mayoría de los poetas posmodernista esta presente el tópico del *ángelus*, que en mucho se debe a la influencia que tuvo, en Hispanoamérica y España, Francis Jammes.

Esta sección, escogida por Tomás Morales como la inicial de su obra poética, presenta la construcción del espacio poético que permitirá el encuentro con el mar, sin embargo, no se trata del sentimiento de aislamiento ni de una continuación del regionalismo canario, es un alejamiento del modernismo a través del tema de la provincia. Como bien lo señala Guillermo Sucre, en relación a la poesía de López Velarde, “la provincia no es solo un tema biográfico en él, es también una manera de ver el mundo y de estar en él: un centro excéntrico”.¹⁹⁵ Es también reflejo de una conciencia crítica, de una conciencia del lugar del poeta en la tradición literaria. Un territorio que permite explorar lo íntimo y restaurar la comunicación del poesía con el entorno cotidiano.

El último poema de la sección es esclarecedor de la búsqueda de Tomás Morales en “Vacaciones sentimentales”, y bien describe sus características formales: la sencillez del lenguaje que corresponde la sencillez sentimental de los recuerdos evocados, que “anuncian la plática serena”. Recordemos que en el posmodernismo hispanoamericano hay una clara tendencia a recuperar, y ponderar, la sencillez del lenguaje conversacional.

La voz de las campanas

Su lenguaje es sencillo como su alma, que es buena:
para los funerales tiene un triste son;
en primavera ríen, cantan por Nochebuena;
parece que en los ángeles invitan a la cena;
y después nos anuncian la plática serena;
tan huecas y tan graves las noches de sermón...

(p. 78.)

¹⁹⁵ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, op. cit., p. 56.

“Poemas del mar” constituye la tercera sección del primer libro de Morales, que se recoge también en la edición definitiva de 1922, sección que inicia con un poema dedicado a Salvador Rueda, se incluyen 16 sonetos precedidos por el largo poema llamado “Los puertos, los mares y los hombres del mar” y cierra con el soneto titulado “Final”. Sebastián de la Nuez, en su análisis sobre la “Oda al Atlántico”,¹⁹⁶ parte del acuerdo generalizado de la crítica que ve en el tema de mar el yo poético de madurez de Tomás Morales; tema que se anuncia en el poema inicial de “Canto subjetivo” de la sección “Poemas de Asuntos Varios”. Para de la Nuez se trata de un poema que tiene como tema fundamental el paso de la juventud a la madurez, la toma de conciencia del yo poético en relación al mar en dos vertientes: una subjetiva y otra objetiva.¹⁹⁷

En “Canto subjetivo”, la relación subjetiva se encuentra en el reconocimiento del mar, “El mar tiene un encanto, para mí, único y fuerte / su voz es como eco de cien ecos remotos”, y la segunda vertiente en la admiración exaltada de los hombres del mar, “el alma inenarrable de los grandes pilotos...”. Esta segunda vertiente es la que caracteriza los sonetos de “Poemas del mar”, el poema inicial parte de la relación subjetiva: “El mar es como un viejo camarada de infancia / a quien estoy unido con un salvaje amor; / yo respiré, de niño, su salobre fragancia / y aún llevo en mis oídos su bárbaro fragor”; pero se centra en la vertiente objetiva, el tema del puerto y sus hombres: “Yo amo a mi puerto, en donde cien raros pabellones / desdoblan en el aire sus insignias navieras, / y se juntan las parlas de todas las naciones / con la policromía de todas las banderas”. La ciudad aparece como el nuevo espacio poético, el canto al entorno inmediato, pero no la

¹⁹⁶ Sebastián de la Nuez, *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico” de Tomás Morales. Los manuscritos génesis y estructuras*, Madrid, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.

¹⁹⁷ En el libro *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, (Madrid, 1908), el poema fue titulado como “Canto romántico”, dedicado a José Santos Chocano. Sebastián de la Nuez, *Introducción al estudio... op. cit.*, p. 104.

provincia idealizada por el recuerdo de la infancia, es la ciudad del presente que se constituye como el nuevo espacio significativo para el poeta.

La fascinación por el mar y el puerto se extiende a los hombres del mar: “¡Hombres de mar, yo os amo! Y, con el alma entera, / del muelle os gritaría al veros embarcar: / ¡Dejadme ir con vosotros de grumete siquiera! / Yo cual vosotros quiero ser un Lobo de Mar!”. El poeta emprende el viaje al mundo de los hombres del mar, encuentro que permite admirar la construcción humana de la nave, símbolo fundamental de la “Oda al Atlántico”. La ciudad, el puerto, representa la modernidad, la nueva realidad idealizada. La fascinación por la nueva ciudad de Morales, explicada por Bruno Pérez Alemán, es la intuición de un nuevo mundo, “un misterio que se despliega ante sus ojos como una realidad”.¹⁹⁸ Realidad que se muestra a través de la descripción de los elementos constituyentes del puerto. El primer soneto sabemos que el viaje, entre melancolía y ensueño, inicia en el Puerto de Gran Canaria, en el entorno personal:

I

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
lento compás de remos en el confín perdido,
y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados
las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía...

Y de pronto, rasgando la calma, sosegado,
un cantar marinero, monótono y cansado,
vierte en la noche el dejo de su melancolía...

(p. 103.)

¹⁹⁸ Bruno Pérez Alemán, *op. cit.*, p. 86.

De la misma manera que la provincia recordada de “Vacaciones sentimentales”, el puerto es motivo de admiración por la sencillez de la vida cotidiana, por la conversación coloquial, por la historias y las celebraciones de los hombres del mar.

II

La taberna del muelle tiene mis atracciones
en esta silenciosa hora crepuscular:
yo amo los juramentos de las conversaciones
y el humo de las pipas de los hombres del mar.

Es tarde de domingo: esta sencilla gente
la fiesta del descanso tradicional celebra;
son viejos marineros que apuran lentamente,
pensativos y graves, sus copas de ginebra.

Uno muy viejo cuenta su historia: de grumete
hizo su primer viaje, el año treinta siete,
en un bricbarca blanco, fletado en Singapur...

Y, contemplando el humo, relata conmovido
un cuento de piratas, de fijo acaecido
en las lejanas costas de América del Sur...

(p. 104.)

El puerto es un tema que en la poesía hispanoamericana posmodernista aparece relacionado íntimamente con la provincia y los suburbios, se presenta como una posibilidad de encuentro entre la poesía culta o modernista y la poesía popular; permite la aparición de figuras sociales populares ausentes en el modernismo. Es el espacio poético para acercarse a lo inmediato, a lo cotidiano, al habla coloquial, espacio de encuentro con lo nacional. En Tomás Morales la visión del puerto surge de la fascinación por el mar y de la nave como el triunfo del hombre. La visión del puerto de Morales es optimista y exaltada, aún erótica, la nave como una mujer: “¡Con qué desenvoltura ceñía la ribera! / Y era tan femenina, y era tan marinera, / entrando, a todo

trapo, bajo el sol cenital”. Sin por ello alejarse del entorno inmediato, de las voces de los hombres del mar, desde un presente que permite admirar la ciudad:

Esta tarde, borrachos, con caminar incierto,
en desmañados grupos que se dirigen al puerto,
entonando el *God save* con ritmo desigual...

Esta visión del puerto, y de la ciudad, es el antecedente de la sección “Poemas de la ciudad comercial”, el nuevo puerto como la conquista de la modernidad que lleva consigo la nostalgia del pasado y permite la construcción de un espacio ideal que restituye la armonía que caracteriza la provincia de la infancia. Los “Poemas del mar” se sitúan en un presente que, sin embargo, como en las “Vacaciones sentimentales” también mira el futuro: “Mas en tanto evocamos los ayeres soñados, / con tal ansia aguardamos un mañana más puro / que daríamos todos los ensueños pasados / por la clarividencia del ensueño futuro...”.

Como hemos señalado, existe una vertiente del tema del puerto en la poesía hispanoamericana posmodernista relacionada con el suburbio marginado de la modernidad, espacio para el encuentro con la oralidad y con la poesía popular, lugar que muestra el fracaso de la modernidad; una poesía que regularmente se distingue por la sencillez sentimental, por la introducción del lenguaje coloquial, por la ironía y el humor. La poesía portuaria de Carlos Pezoa Véliz resulta significativa de este procedimiento posmodernista, poeta que para Federico de Onís es el iniciador del posmodernismo chileno,¹⁹⁹ ya que su originalidad se encuentra precisamente en su alejamiento del modernismo. Para Hervé Le Corre²⁰⁰ también inaugura la poesía

¹⁹⁹ Federico de Onís, *Antología... op. cit.*, pp. 516. A pesar de considerarlo como el iniciador del posmodernismo, lo clasifica aún en la etapa del “Triunfo del Modernismo”, suponemos que por razones cronológicas.

²⁰⁰ Hervé Le Corre, *op. cit.*, pp. 131-132.

suburbana y portuaria, cita además una artículo de Pezoa Véliz de 1904, en el cual toma distancia del modernismo y defiende la necesidad de observar “todo eso que vagabundea en torno a las casas viejas o los ranchos pobres”. El puerto de Pezoa Véliz es un espacio de encuentro con lo popular, con el habla coloquial, también, como en Morales, por la alegría de la sencillez y la agitación de la vida comercial:

Vida del puerto

A los que sueñan renombre y gloria
Y hacen almuerzo con un pequén.
¡Pueden que suela causarles risa,
esta romántica longaniza
digna de esto Paul Verlaine!

Vida de Puerto, vida de esfuerzo,
vida que es digna de prosa y verso,
porque es alegre, porque es de acción;
vida que esparce dicha a destajo
con sus mujeres, con su trabajo,
con su comercio, su agitación.
[...]

Ya el bullicio nos dejó sordos...
Los comerciantes de abdomen gordo
salen del Banco Tarapacá.
Ahoga el humo de los cigarros
y los jamelgos flacos de un carro
cruzan al trote la calle Prat.
[...]

Los jornaleros de rostros pardos
bajan y suben enormes fardos
desde la popa de un gran lanchón;
y si por algo pasa la grúa,
se despanzurren una caldúa
y algún *sanguicb* con salchichón.²⁰¹

Carlos Pezoa Véliz se adentra a la vida del puerto recuperando el habla coloquial, centrando la mirada en la vida cotidiana de la gente común, pero el mar no tiene ningún protagonismo; la centralidad la tiene el puerto como espacio marginado

²⁰¹ Carlos Pezoa Véliz, *Campanas de oro*, Chile, Cuadernos Atenea, 1997, pp. 37-41.

visto desde la ironía y el humor, reflejo de la propia risa del pueblo. Tema que continuó en *Alma chilena* (1908), un poema largo que para Mario Rodríguez Fernández²⁰² muestra el alejamiento del modernismo como lengua poética mayor eligiendo la lengua menor de los hombres sin territorio, es también un poema fundacional de la nueva poesía chilena.

Alma Chilena

La inmensa ciudad, el puerto
el que echa hombres, trigo, granza
a la Europa o el destierro,
la inmensa ciudad, el puerto
descansa.

Descansa su mar, su informe
movimiento, sus herrajes,
su humo, su alcohol, su enorme
carne, su alma multiforme,
sus músculos, sus blindajes.
[.]

Descansa la ciudad... Brilla
la luz eléctrica, mana
tristeza, llora en la orilla;
en lo alto de una capilla
se lamenta una campana...²⁰³

El puerto vinculado al suburbio aparece también en el puertorriqueño Luis Palés Matos o en el colombiano Luis Carlos López, ambos poetas de las costas americanas; pero en ninguno de ellos el mar tiene protagonismo, el interés por el puerto surge del acercamiento a lo inmediato, a los temas y personajes marginados del modernismo. Para Luis Carlos López el mar es “infatigable viejo / viril, siempre bilioso, / frunciendo a

²⁰² “Carlos Pezoa Véliz: “Ritornelo de pena, ritornelo de fuga”, *Ibidem*, p. 10.

²⁰³ Carlos Pezoa Véliz, *Poesías líricas, poemas, prosa escogida*, Santiago / Valparaíso, Biblioteca Chilena Moderna, 1922, pp. 122-133.

cada tumbo su entrecejo” que “duerme como un sueño de morfina”.²⁰⁴ En Palés Matos existe una constante desde su primer poemario *Azaleas* (1915), la representación del marinero viejo, expulsado de la nueva realidad. El puerto es también ocasión para mostrar la violencia, como en el poema “Voces del Mar” (1920): “Fermentan las tabernas, el vicio se desborda / como un tonel encima de embriagada horda/ de marinos en largas abstinencias sexuales”.²⁰⁵

En los sonetos de Tomás Morales se muestran los distintos hombres del mar, las naves y los puertos, un acercamiento deliberado a lo cotidiano y lo inmediato, pero no hay lugar para la ironía. Los viejos marinos son representados con admiración: “¡Buen piloto!, valiente, sesenta años al cuento / de la mar; diez naufragios, y, como complementos, / alma de navegante procelosa y bravía”. El soneto XV, al puerto de Cádiz, da lugar a la alabanza del tiempo pasado, la idealización del puerto restablece la armonía del pasado ficcionalizado en el mismo tono poético de las “Vacaciones sentimentales”. Aparece también relacionado el puerto y la ciudad, tópico fundamental de los “Poemas de la ciudad comercial”:

XV

¡Oh, el puerto muerto! Lleno de una ancestral pereza,
arrullado al murmullo de un ensueño ilusorio,
que aún guarda un visionario perfume de grandeza
sepulto entra las ruinas de su pasado emporio...

Estas ondas, antaño florecidas de estelas,
hoy murmuran apenas un quejumbroso halago,
añorando la pompa de las hinchadas velas
y las glorias naves de Atenas y Cartago...

²⁰⁴ Luis Carlos López, *Obra poética*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1994. Los poemas citados son “De mi tierra caliente” y “A bordo”, pp. 5 y 45, respectivamente.

²⁰⁵ Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 120-130.

La ciudad, a los lejos, a su sopor se entrega;
sólo en las tardes triste, cuando el ocaso llega
y el sol poniente incendia los vesperales oros,

reclinada en sus fueros, majestuosa, espía
la vuelta de los galeones, que un día
llegaban de las Indias cargados de tesoros...

(p. 117.)

José-Carlos Mainer observa una actitud “algo infantil del contemplador”²⁰⁶ de Tomás Morales en los sonetos alejandrinos de “Poemas del mar”, presente también en las “Vacaciones sentimentales”, con un tono más de nostalgia que de participación. Por otro lado, Ángel Valbuena Prat, como se mencionó, observa en Tomás Morales las cuatro características de la lírica isleña; el aislamiento, cosmopolitismo, intimidad y sentimiento del mar, en palabras del autor, “tristeza por la separación; afición a las culturas exóticas pasajeras o lejanas; canto de hogar, himno a la inmensidad oceánica”.²⁰⁷ La nota de intimidad la encuentra, principalmente, en los poemas que integran “Vacaciones sentimentales”; y el sentimiento de mar y el cosmopolitismo se muestran de manera inicial en “Poemas del mar”, rasgos que se fortalecerán en la “Oda al Atlántico” y “Poemas de la ciudad comercial”, respectivamente.

Por cosmopolitismo Valbuena Prat entiende un sentido universalista que tiene la huella de Rubén Darío, es dirigir la mirada hacia afuera, es la fascinación por el otro a través de una tendencia de construcción clásica, en tal sentido la “Oda al Atlántico” representa este cosmopolitismo clásico. Por otro lado, destaca que “Poemas del mar” el cosmopolitismo es aún superficial y exótico, una visión que se va a extender con mayor profundidad en “Poemas de la ciudad comercial”, pero en este apartado (como en la “Oda al Atlántico”) se trata ya de un canto al progreso, es un canto dirigido al futuro.

²⁰⁶ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, op. cit., p. 199.

²⁰⁷ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, op. cit., p. 380.

Sebastián de la Nuez observa en el tema de la ciudad y del puerto un yo poético relacionado a lo social, en el cual se integran los poemas que se refieren directamente al colectivo, el grupo social al que pertenece el poeta; la ciudad con sus connotaciones comerciales; y el amor a la familia como núcleo fundamental de lo social. En tal sentido, de la Nuez explica que la obra de Morales se desarrolla a la manera de círculos concéntricos que se amplían; que van de lo familiar a lo social, a la ciudad; de la patria, por sus referencias históricas, a la integración europea.²⁰⁸ Para este autor, la “Oda del Atlántico” corresponde a la fase final, posterior a los “Poemas de la ciudad comercial”, ya que culminan con la mitificación del espacio real y vital: la ciudad.²⁰⁹

La ciudad moderna, la ciudad del progreso, es un tema característico en la obra de Tomás Morales si lo comparamos con los poetas hispanoamericanos, en estos la ciudad es la ocasión para descender a los barrios pobres y suburbios, los arrabales, el encuentro con lo marginado y popular. De lo cual también participa Morales, pero desde la fascinación que despierta la vida moderna. Hervé Le Corre²¹⁰ señala la imagen del *flâneur* presente en los argentinos Baldomero Fernández Moreno o Evaristo Carriego, la imagen del poeta que camina por las calles de los barrios para profundizar en el tema de la ciudad. Jorge Luis Borges recupera esta imagen de Carriego, quien escribía poco y sus borradores eran orales, “En la caminata noche callejera, en la plataforma de los Lacroze, en las tardías vueltas a casa, iba tramando sus versos”;²¹¹ también recuerda que Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre. El lenguaje de la poesía de Carriego es para Borges el habla popular de los arrabales argentinos. Cabe aquí destacar una observación de Borges que bien podemos extender a la construcción poética de la provincia, ciudad y los suburbios posmodernistas; el suburbio de Carriego es una visión

²⁰⁸ La referencia a la integración europea se encuentra en la sección “Los himnos fervorosos”.

²⁰⁹ Sebastián de la Nuez, *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, op. cit.*, pp. 99-102.

²¹⁰ Herve Le Corre, *op. cit.* p. 145.

²¹¹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.31.

—una creación— que modifica la realidad, así como la realidad influyó en Carriego. La ciudad en la poesía de Baldomero Fernández Moreno²¹² es consustancial al poeta:

Compenetración

Tengo el cerebro cuadrulado
como tus calles, ¡oh Buenos Aires!
En mi cerebro no hay callejuelas,
el sol alumbra, circula el aire.
Si me preguntan por qué mis versos
son tan precisos, tan regulares,
yo diré a todos que aprendí a hacerlos
sobre la geometría de tus calles.

El poeta es inseparable de la ciudad, el canto a la vida cotidiana de las calles es, en Baldomero Fernández Moreno, una necesidad esencial:

Madre, no me digas

La calle me llama,
Y obedeceré.
Cuando pongo en ella
los ligeros pies,
me lleno de rimas
sin saber por qué.²¹³

Con la misma figura del *flâneur* Bruno Pérez Alemán se acerca al yo poético de Morales en los “Poemas de la ciudad comercial”, el *flâneur* que surge con la creación de las ciudades modernas, imagen ligada al cosmopolitismo canario antes mencionado. En tal sentido, los “Poemas de la ciudad comercial” son interpretados como una legitimación de la nueva sociedad de la cual Morales es testigo y partícipe, “supone una escritura comprometida en la construcción del mundo”.²¹⁴ Interpretación que se acerca a la propuesta por Eugenio Padorno, quien encuentra en el tema de la ciudad de los

²¹² Baldomero Fernández Moreno, *Antología, 1915-1940*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1941, p. 35.

²¹³ *Ibidem*, pp. 25-27.

²¹⁴ Bruno Pérez Alemán, *op. cit.*, p. 101.

poetas canarios como Tomás Morales, Alonso Quesada o Saúl Torón una doble metáfora que se superpone: la metáfora del trazado de la ciudad y la de la construcción del texto como un libro, “el Progreso levanta la ciudad; al poeta corresponde la construcción de su paralelo ámbito verbal”.²¹⁵

Los autores antes mencionados coinciden en señalar los temas del puerto y la ciudad como inseparables en la realidad canaria, como un tópico relevante y característico de la poesía modernista de la Isla, que corresponde al crecimiento y modernización de la Gran Canaria, de la transformación de las estructuras económicas y sociales, del surgimiento de una nueva e intensa vida comercial. Los “Poemas de la ciudad comercial” representan la segunda fase del modernismo canario: el cosmopolitismo. En el “Canto a la ciudad comercial”, que introduce los “Poemas de la ciudad y el puerto”, se distinguen las características fundamentales de la poesía de la madurez de Morales, la omnipresencia del mar, el cosmopolitismo (entendido en los términos antes referidos) y la presencia de la mitología clásica.

Canto a la ciudad comercial

En pleno Océano,
sobre el arrecife de coral cambiante
que el mito de Atlante
nutriera de símbolos y de antigüedad,
donde el sol erige su solio pagano
y Céfiro cuenta,
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta
la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!

(pp. 243-244.)

²¹⁵ Eugenio Padorno, “Notas sobre Tomás Morales poeta”, *op. cit.*, p. 9.

La mitología clásica como una estrategia que permite mitificar la fundación de la ciudad comercial, en palabras de Francisco J. Escobar Borrego,²¹⁶ la mitologización del imaginario insular: la ciudad comercial. La construcción del mito de la ciudad moderna como mito literario. Tomás Morales como el arquitecto de la nueva ciudad comercial, la ciudad cosmopolita que mira al futuro. El yo poético traza cada uno de los elementos constitutivos de esta nueva realidad, que es el entorno inmediato del poeta; el mismo entorno de los primeros poemas del mar.

¡Es la Plaza, el triunfo, la contienda diaria!
Es la puesta en marcha de esta maquinaria
de ruedas audaces y ejes avizores,
que el cálculo impulsa y el oro gobierna.
¡Cólquida moderna
de los agiotistas y especuladores!
[...]

Hoy, el apogeo.
¡Nunca en sus delirios concibió el deseo
esta tu opulenta, sagital carrera,
que al más ambicioso cálculo supera!
[...]

¿Mañana? ¡Mañana!...
En tu meridiana
brilla el caduceo del dios tutelar...
¡Él dijo tus vastos destinos futuros;
lo oyeron tus muelles de sólidos muros,
que son como abiertos caminos al mar!
[...]

Ciudad de los nuevos ritos comerciales,
abierta a los cuatros puntos cardinales...
¡Sobre el Mar Atlántico!

(pp. 245-247.)

²¹⁶ Francisco Javier Escobar Borrego, “Ecos míticos y tradición clásica, en *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales”, en *Revista de Literatura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 66, núm. 131, año 2004, p. 160. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/145>

Para Oswaldo Guerra Sánchez en el “Canto a la ciudad comercial” queda patente la intención de exaltar la ciudad en el tiempo mítico y real, “sin aparente contradicción, con un lenguaje cercano al postmodernismo”,²¹⁷ también reconoce la importancia de la fundación mítica en los “territorios jóvenes, como son los de Hispanoamérica y Canarias”.²¹⁸ Esta sugerente observación permite, nuevamente, señalar un paralelo entre los tópicos posmodernistas hispanoamericanos y los poetas canarios, que coinciden en centrar la mirada en los territorios marginados del modernismo, pero también en aquellos que miran al mar, hacia el otro. Tomás Morales, como los poetas cubanos Regino E. Boti y José Manuel Poveda, se alejaron de los tópicos externos del modernismo a través de una poesía que restablece la relación entre el poeta y su territorio y que renueva los lenguajes profundizando en las zonas menos exploradas por el modernismo como lo cotidiano, lo local, el habla coloquial. Sin por ello renunciar a la tradición literaria clásica y a los hallazgos del modernismo, en los “territorios jóvenes” el posmodernismo implicó también la fundación de la poesía moderna, la entrada plena a la modernidad y el encuentro con lo nacional.

Desde la visión mítica de la ciudad comercial, el poeta desciende a las calles, a los barrios, a las tiendas, como el *flâneur* disfruta del camino sin involucrarse; contempla la modernidad de la ciudad desde la lejanía de un observador ajeno al transcurrir cotidiano. En “La calle de Triana” el poeta descubre una calle “ancha, moderna, rica y laboriosa”, reflejo de la modernidad industrial del puerto, abierta a lo extranjero donde el “*english spoken*” es de rigor. La ciudad también es el espacio para la visión erótica de “la *miss* que, al descenso del tranvía / enseña la estirada media

²¹⁷ Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, edición de Oswaldo Guerra Sánchez, *op. cit.*, p. 33. Además añade una cita de Rudolf Grossmann que resulta significativa: “La forma del “Canto a la ciudad comercial” es, sin lugar a dudas, la más original y la más próxima al postmodernismo. El hecho de que a veces roce la prosa propia de las revistas de economía es intencionado”. p. 33.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 30.

blanca”, la propia ciudad “ebria de potestad” se entrega al placer del desenfreno comercial. La vida en la calle de Triana es placer de la vida moderna, el andar de los nuevos ciudadanos del puerto, sin embargo, en lo interior, el alma, no está exenta de la nostalgia del pasado, porque aún “sueña con el barrio de Vegueta, / lleno de hispano-colonial encanto”.

El poema “El barrio de Vegueta” es la expresión de esta nostalgia por el pasado idealizado, es la permanente existencia del pasado en el presente comercial. A pesar de la celebración de la nueva ciudad, el poeta —el alma del poeta— prefiere la armonía perdida del pasado recordado, imaginado; que se pierde en la modernidad. La figura del poeta se fusiona en el poema, es decir, no hay un escisión ni distanciamiento del sujeto poético que enuncia con la voz del poeta, rasgos también heredados del romanticismo, en tal sentido, la poesía de Morales conserva un cierto tono autobiográfico, característica fundamental de la poesía de Alonso Quesada.

El barrio de la Vegueta

[...]

La fábrica reciente de los ruidos modernos
le merma, poco a poco, su antiguo poderío.

[...]

Yo prefiero estas calles serias y luminosas
que tienen un indígena sabor de cosa muerta,

[...]

¡Oh, la casa canaria, manantial de emociones!
Irregularidad de las anchas ventanas,
con dinteles que arañan devotas inscripciones
y pintadas de verde, las moriscas persianas...

[...]

Mas, a pesar de todo, ¡oh mi Vegueta!, tienes
tu peculiar ambiente de gracia provinciana,
opuesta al desarrollo novador y a los bienes
que trajo el incremento material de Triana.

(pp. 259-262.)

En la descripción de la casa canaria podemos encontrar el mismo recurso que en el primer poeta de “Vacaciones sentimentales”, “Cortijo de Perales”, en el cual se evoca la casa familiar. Se trata de la construcción del espacio urbano del entorno familiar y social del poeta, la provincia idealizada. Como en el poema “La calle de Triana”, la nostalgia del pasado provinciano aparece relacionada con el interior, en contraparte a la modernidad, exterior. De la misma manera, lo interior es la “ciudad española”, lo externo es relacionado con la modernidad extranjera, lo que viene de fuera. La ciudad comercial es una ciudad abierta al mar, al puerto, desde donde llega la novedad. El poema la “Tiendecitas de Turco” es un recorrido desde la visión del otro, la presencia del oriente en las calles del puerto. Un mundo de exóticas visiones, “para mis entusiasmos de poeta”, que evocan el pasado imaginado de lejanas tierras y confirma el “vivir cosmopolita” de la ciudad. La construcción simbólica de los coloridos y misterioso bazares y tiendas trazan la nueva ciudad, que mira más allá de las fronteras y encuentra en su interior la historia enlazada de occidente y oriente.²¹⁹

²¹⁹ El tema del poema “Tiendecitas de Turcos” es compartido por Luis Carlos López, con el tono irónico y de humor que caracteriza gran parte de su poesía. El estímulo compartido por los poetas posmodernistas hispanoamericanos y españoles se explica no solo por las influencias literarias y artísticas compartidas, es posible también la explicación de carácter sociológico e histórico, que amerita el estudio comparativo de las naciones hispánicas.

Calle de las carretas

Locales y locales y locales
de turcos y más turcos... ¿Quién diría
que sin Fez y con fines comerciales
se nos volcase allí media Turquía

para vender botones con ojales
y ojales sin botones?... Y de día

Sin embargo, los “Poemas de la ciudad comercial” no solo celebran la modernidad, “Calle de la Marina” es un recorrido por el barrio marginado, como los barrios suburbanos de los poetas hispanoamericanos antes mencionados. Un tema que no aparece en la poesía anterior de Tomás Morales, la violencia y marginación de los puertos; la simple observación de la calle de la Marina, “Calle de horror. Impune encubridora / para todo lo infame o subrepticio”, donde habitan ladrones, asesinos y prostitutas, causa arrepentimiento en el poeta. Es un poema que bien recuerda la poesía portuaria de Luis Palés Matos. La calle de la Marina es una calle poblada de:

Tasca, burdeles; casa que previene
con su aspecto soez. Toda la incuria
de los puertos de mar, en lo que tiene
de pendencia, de robo y de lujuria...

(p. 257.)

En la sección de los “Poemas de la ciudad comercial”, excepto el “Canto inicial”, el mar pierde algo de su protagonismo para depositarlo en la vida cotidiana de la ciudad, de sus calles, su barrios y sus hombres. El poeta no es el cantor del mar, es el *flâneur* de las ciudades modernas. Existe también el común acuerdo que se trata de poemas que miran hacia el futuro, que lo celebran, mirada que caracteriza la “Oda al Atlántico”. Este mirar al futuro está patente en el “Canto a la ciudad comercial”, en los demás poemas que constituyen la sección lo característico es la celebración de la ciudad

merendar, entre agujas y dedales.
quibbe, pepino, rábano, sandía!...

Y en tanto, milenarias, indiscretas,
las carretas aún violan esa faja
que ha invadido Estambul y el sol abruma,

pues no han muerto esas fósiles carretas,
como aún viven, después de la tinaja
y el lebrillo, el anafe y la totuma!...

moderna —el presente— sin faltar el atisbo al pasado, que se relaciona con el sentir interior, los recuerdos del alma vinculados a la ciudad española, el encuentro con lo nacional.

Ese mirar al futuro y la presencia de lo extranjero en la poesía de Morales se relaciona con el llamado cosmopolitismo, que permite afirmar a algunos autores que es el camino por el cual el poeta se acerca más al modernismo de Rubén Darío alejándose del regionalismo canario. En un movimiento inverso al modernismo hispanoamericano, sin embargo, se trata de una temática que se emparenta con las búsquedas del posmodernismo hispanoamericano y español, insistimos, un alejamiento a los tópicos más difundidos del modernismo a través de la mirada puesta en el entorno, en lo local, en lo inmediato. El llamado cosmopolitismo canario coincide con la búsqueda de universalidad de los poetas José Manuel Poveda o Regino E. Boti, quienes comparten el sentimiento de aislamiento de los poetas canarios y la necesidad de renovación de la poesía de herencia regional en boga. En el modernismo encuentran una posibilidad de renovar los lenguajes poéticos, sin embargo, se trata de un modernismo matizado, refrenado, por las tendencias de la última poesía de Leopoldo Lugones, y en el caso de Regino E. Boti del conocimiento de las vanguardias históricas: cubismo y futurismo. José Manuel Poveda expresa la búsqueda de este universalismo en términos que resultan esclarecedores para ubicar el cosmopolitismo canario en el horizonte del posmodernismo, así como para profundizar sobre el nacionalismo o criollismo estético característico de esta tendencia:

Literatura, belleza literaria, son puente de ideas y motores; son guías y orientes hacia el mañana [...] Deben tener en cuenta aquellos que aspiren a realizar una labor decididamente personal, cómo el nacionalismo, elevado a categoría de escuela literaria, puede destruirlos con la fuerza fatal de sus dos tendencias capitales: la limitación de frontera y el culto del pasado. [...] En general todo arte

local, típico, peculiar de una sede geográfica, es un arte inferior; deja de tener fronteras y lindes a medida que se eleva en jerarquía estética para devenir humano y universal. [...] Por encima de toda frontera está el gran poeta. El creador es universal.²²⁰

Sin embargo, ni Poveda ni Boti encontraron en la ciudad moderna el espacio para su poesía; Poveda recorre los arrabales que le permiten el encuentro con la poesía popular de herencia afroamericana y Boti regresa a la aldea, la provincia idealizada, espacio donde el mar tendrá un definitivo protagonismo. Desde el primer libro (*Arabescos mentales*, 1913) Regino E. Boti declara que su poesía tiene dos motivos: la mujer y el mar, “El mar es mi maestro de inspiración y armonías”,²²¹ palabras que bien hubiera podido firmar Tomás Morales; pero el mar adquiere fortaleza hasta el segundo libro (*El mar y la montaña*, 1921), justamente cuando la temática posmodernista de la provincia se convierte en un eje central.

Para Eugenio Padorno el núcleo de la poesía modernista canaria está formado por Tomás Morales, Alonso Quesada, Saúl Torón y Domingo Rivero; este último poeta considerado como un caso peculiar del modernismo canario, que comparte la visión nostálgica del pasado de la ciudad de Las Palmas y la observación del presente comercial del Puerto de la Luz con Tomás Morales. La poesía de Domingo Rivero representa la vertiente de aislamiento e intimidad de la poesía canaria, y por supuesto el sentimiento de mar. En este contexto, resulta significativo el soneto “El muelle viejo”,²²² que comparte motivos con la poesía de Tomás Morales pero muestra un

²²⁰ José Manuel Poveda, “El nacionalismo”, *Prosas II*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 14-15.

²²¹ Regino E. Boti, *Poesía*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 42.

²²² Domingo Rivero, *Poesías*, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1991, p. 34.

diferencia de actitud y de visión ante la modernidad del puerto, es decir, la vertiente no cosmopolita de la poesía modernista canaria.

El Muelle Viejo

Cuando el sol de la tarde sus rayos amortigua
y el muelle en sombra dejan sus pálidos reflejos,
por las aceras toscas de la explanada antigua,
siguiendo su costumbre, ven llegando los viejos.

Desde el muelle —anhelo de tres generaciones—
en otro tiempo vieron sobre la azul llanura
cruzar las velas blancas de las embarcaciones
como presagio humilde de la ciudad futura.

Y hoy desde el viejo muelle, silencioso y desierto,
miran con turbios ojos salir del nuevo puerto
para Marsella o Londres, Hamburgo o Liverpool,

en vez de los pequeños veleros de otros días,
vapores poderosos que exportan mercancías
y manchan de humo negro el horizonte azul.

3.2 La ironía y la mirada crítica de Alonso Quesada

La obra de Rafael Romero Quesada, quien entre los años de 1908 y 1910 comienza a usar el seudónimo de Alonso Quesada, que quedará como el definitivo de los varios que utilizó, es acaso la obra poética más representativa del posmodernismo español. Nació en 1886 en Las Palmas de Gran Canaria, su obra abarca poesía, teatro, cuento y crónica; en el año de 1925, año de su muerte, fue propuesto por Gabriel Miró para el Premio Nacional de Literatura, que finalmente el jurado (el propio Miró, José Moreno Villa y Antonio Machado) decidió otorgarlo a Rafael Alberti.

Reconocido como uno de los poetas sobresalientes del modernismo canario, fue también considerado como parte de la nómina de la joven literatura española, cuyo núcleo fundamental constituye la llamada generación del 27. Valéry Larbaud en la

revista *Intentions*, en 1924, incluyó a Alonso Quesada entre los escritores Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela. Víctor García de la Concha²²³ aclara que en esta nómina entraban los poetas que habían publicado al menos un libro, y subraya que todos ellos cultivaban la poesía y prosa. Su nombre se integra en la segunda *Antología* (1934) de Gerardo Diego con el grupo de los poetas que constituyen la poesía posmodernista. Federico de Onís lo incluye en la tendencia posmodernista caracterizada por una reacción hacia la ironía sentimental, al lado de poetas hispanoamericanos como hispanoamericanos Luis Carlos López o Baldomero Fernández Moreno.

La obra poética de Alonso Quesada se recoge en dos libros: *El lino de los sueños* escrito entre 1911 y 1914 y publicado en el año de 1915 con prólogo de Miguel de Unamuno, considerado por José-Carlos Mainer como un “libro señero del postmodernismo español”;²²⁴ y *Los caminos dispersos* de 1925. La poesía de Alonso Quesada resulta muy significativa si la ubicamos en el contexto del posmodernismo hispanoamericano, las sugerentes observaciones de Octavio Paz acerca del que considera el cambio notable de actitud en el posmodernismo bien podrían describir las búsquedas de Quesada. Como bien lo señala José-Carlos Manier,²²⁵ al leer a Quesada es inevitable recordar la poesía de Ramón López Velarde, Luis Carlos López o el primer César Vallejo, añadiríamos la de Regino E. Botí y José Manuel Poveda. En su obra confluyen las diferentes direcciones del posmodernismo: el repliegue e interiorización; la sencillez lírica; el entorno familiar, de la infancia; la provincia y la ciudad; la ironía;

²²³ Víctor García de la Concha, *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Colección Austral, 2006, pp. 19-20.

²²⁴ José-Carlos Mainer, *Edad de Plata, (1902-1939)*, op. cit., p. 196.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 197-198.

el prosaísmo; la estética de lo cercano y, el rasgo que más interesa a Octavio Paz, la conciencia crítica.

La obra de Alonso Quesada reclama su valoración en el contexto de la poesía moderna del siglo XX, al igual que muchos de los poetas de este periodo en Hispanoamérica; sin embargo, ha sido poco difundida más allá de la fronteras nacionales y en ocasiones injustamente olvidada, tal vez porque, como escribe Antonio Machado, “lleva en sí un admirable antídoto contra todo éxito ruidoso”.²²⁶ En tal sentido, es necesario situar la poesía de Alonso Quesada en el panorama de la poesía contemporánea del mismo modo que Octavio Paz sugiere ubicar la poesía de Ramón López Velarde no solo en el horizonte de la poesía hispanoamericana y española, sino en el horizonte de la literatura inglesa, lo cual permite reconocer que López Velarde participa de las corrientes de una época, “a pesar de la lejanía geográfica e histórica en que vivió”.²²⁷ En esta misma línea, Mainer propone pensar si lo acontecido en la poesía entre 1910 y 1925 en España participa también del *modernism* anglosajón.²²⁸ Queda pendiente la tarea de situar a estos poetas de lengua española en un contexto general de la literatura en lengua inglesa, sin embargo, es necesario ubicar la poesía de Alonso Quesada fuera del contexto de la poesía canaria, interpretar su poesía en la órbita del posmodernismo permite mostrar que participa de una tendencia común, que se muestra como una de las orientaciones poéticas de la poesía del siglo XX.

²²⁶ Carta de Antonio Machado a Alonso Quesada citada por Andrés Sánchez Robayna, “Los sueños del lino: Antonio Machado y Alonso Quesada”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas, 2013, núm. 59, pp. 760-761. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/2267>

²²⁷ Octavio Paz, *Cuadrivio*, op. cit., p. 78.

²²⁸ José-Carlos Mainer, “Para leer a Ramón Basterra (instrucciones de uso)”, en Ramón de Basterra, *Poesía I*, Edición preparada por Manuel Asín y José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación BSCH, 2001, pp. XLI-XLV.

Octavio Paz al estudiar la poesía de José Juan Tablada,²²⁹ que participa también del posmodernismo, en relación con la poesía inglesa y angloamericana considera que no hay influencias o imitaciones, hay estímulos, comparten el estímulo de una época, resonancias en palabras Ricardo Gullón. En tal sentido, Alonso Quesada comparte estímulos con los poetas hispanoamericanos, comparte también la influencia de la poesía francesa y belga simbolista, del pensamiento de Miguel de Unamuno, y de las grandes figuras que depuran la retórica modernista, Leopoldo Lugones y Enrique González Martínez, en Hispanoamérica, y Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez en España.

Ángel Valbuena Prat, quien como señala Lázaro Santana,²³⁰ solo estudia el primer libro de Alonso Quesada, sitúa al poeta canario como un poeta de transición entre el modernismo y la vanguardia, en una etapa intermedia entre estas dos estéticas. Considera que se trata de un poeta que coincide con un momento cronológico con otros escritores que son “epígonos esenciales del postmodernismo y generación del 98”,²³¹ y algunos de ellos se enlazan en la llamada poesía pura. Sustentado en su propuesta de definir la poesía canaria a través de cuatro rasgos esenciales, Valbuena Prat destaca la característica de aislamiento en la poesía de Alonso Quesada, a diferencia del cosmopolitismo de Tomás Morales, amigo cercano de Quesada. También señala el carácter crítico de sus crónicas periodísticas, en la cuales encuentra un sentimiento compartido con la generación del 98, así como la observación de las cosas pequeñas, de la vida cotidiana de la Isla; crónicas en las cuales es evidente el sentimiento de aislamiento experimentado por el poeta.

²²⁹ Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas. 2. Modernistas y modernos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 60.

²³⁰ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, en Alonso Quesada, *Obra completa, Tomo I. Poesía, [El lino de los sueños]*, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 67.

²³¹ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española, op. cit.*, p. 606.

En cuanto al primer libro, *El lino de los sueños*, Valbuena Prat observa una poesía desnuda de retórica que encuentra paralelo en la poesía de Antonio Machado; como la poesía de Tomás Morales continúa los cánones de Rubén Darío. El libro es definido como perfecto, de una poesía de “sobria expresión e intensidad de emoción”,²³² en la órbita del espíritu noventayochista. Una interpretación que se fundamenta en la contraposición de la generación del 98 y el modernismo, este último conceptualizado desde una óptica restringida al movimiento iniciado por Darío; interpretación que también continúa las palabras de Miguel de Unamuno en el prólogo del libro. A la característica de aislamiento, se añade la de intimidad, presente en los poemas de Quesada en la alabanza a lo cotidiano, lo pequeño, a la evocación de la infancia y entorno familiar que comparte con algunas poesías de Morales. Contexto en que para Valbuena Prat aparece la devoción por el mar, rasgo definitorio también de la poesía canaria. En este primer libro de Quesada, advierte un tono poético que acerca la poesía de Quesada a la lírica de Juan Ramón Jiménez.

Tanto Lázaro Santana como Sebastián de la Nuez²³³ coinciden en afirmar que la interpretación de Valbuena Prat sobre la poesía de Alonso Quesada es parcial ya que se centra únicamente en su primer libro y que es justamente en su segundo libro, *Los caminos dispersos*, en el cual el poeta se acerca a las nuevas búsquedas de la poesía moderna, más justamente dicho, a los caminos de la experimentación que caracteriza las vanguardias. Sin embargo, resulta significativo que Valbuena Prat estudie las crónicas de Quesada, textos en los cuales es evidente su postura crítica e irónica respecto a los epígonos del modernismo así como el sentimiento de aislamiento de la Isla que caracterizan los nuevos caminos de la poesía en su segundo libro (posturas que

²³² *Ibidem*, p. 616.

²³³ Sebastián de la Nuez, “Alonso Quesada, poeta en soledades. (Notas para su poética)”, *Anuario de Estudios Atlántico*, Madrid / Las Palmas, 1976, núm. 22. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/1109>

comparte con los cubanos Regino E. Boti y José Manuel Poveda). Crónicas que también son estudiadas por Andrés Sánchez Robayna²³⁴ para mostrar el conocimiento y admiración de Alonso Quesada por los poetas Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, así como la clara pretensión de alejarse de la retórica modernista (de lo que entonces se entendía por modernismo), desgastada y superficial, sin que ello signifique una falta de reconocimiento de los poetas modernistas como Rubén Darío.

Citamos algunos fragmentos de dos crónicas de Quesada (a pesar de su extensión), *Jaculatorias místicas* y *Mi vida a saltos locos*, que resultan muy significativas para situar sus búsquedas estéticas y que sirven de marco introductorio a su poesía; de la misma manera expresan el carácter crítico ante la realidad de la Isla marcada por la modernización de la ciudad:

Querido Tomas, primer poeta español: te doy este título, no sólo porque lo mereces justamente, sino también por darme la voluptuosidad de molestar a tus paisanos.

Estoy veraneando en la azotea de mi casa al amparo de un sol que no es el mío y al arrullo de unos admirables sonetos del último y divino libro de Villaespesa *El jardín de las quimeras*. Tú bien sabes que yo prefiero siempre un soneto a una provinciana y estimo más un estrambote que un seno de la susodicha, aun siendo mi especialidad los senos [...]

La ciudad se extiende a mis ojos, blanca, durmiendo una siesta comercial [...]. Torno a mi cuarto. Sobre la mesa está abierto un libro todo arte y amor: *Soledades* de Antonio Machado.²³⁵

²³⁴ Andrés Sánchez Robayna, “Los sueños del lino: Antonio Machado y Alonso Quesada”, *op. cit.*; “Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada”, en *Anuarios de Estudios Atlánticos*, Cabildo de Gran Canaria, núm. 55, 2009, pp. 65-114, Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274419484003>

²³⁵ Alonso Quesada, “Jaculatorias místicas”, en *Obra completa, Tomo 6. Prosa, Insulario, Textos Dispersos*, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 289-290.

Esta crónica escrita en 1909 ha sido frecuentemente citada para mostrar la admiración de Alonso Quesada por los poetas modernistas, pero también porque evidencia una de sus principales influencias: la poesía de Antonio Machado. También muestra uno de los tópicos de la poesía canaria: la nueva ciudad comercial. La siguiente crónica, de carácter autobiográfico, narra su vida como escritor y su formación literaria, muestra sus preferencias y acercamientos a los poetas españoles, así como manifiesta el descontento con su realidad en la Isla. Citamos algunos fragmentos relevantes:

He nacido en el mar; ya lo sabéis. No he cumplido aún los cuarenta años, ni mucho menos, edad que Benvenuto Cellini exigía para acometer la magna empresa de relatar nuestra propia vida; [...]

Vengo a relatar, por súplica de los de *El Tribuno*, algunas cosas de mi vida ordinaria; de esta vida que ha transcurrido entre hermanos durmientes y siempre de burla; haciendo prodigios de equilibrio social para sostener una posición que me dieron y que llevo sobre las espaldas fatal y abrumadora, como una crónica del Brujo [...]

Tengo dos vidas; cinco menos que los gatos. Una vida perfectamente seria, honda, pasional; otra vida de pícara, zumbona y divertida, una máscara para la otra: un traje de pedrerías y abalorios que me he puesto encima por soberbia y orgullo de que nadie sepa cómo me va a mi por dentro [...]

En el momento más culminante de mi impotencia llegó Tomás Morales [...]

Y seguí mi ruta: lirismo puro. Llené muchos números con versos y cuentos. Los jefes protestaban: «a Romerito que se deje de literaturas y que vaya al grano»...

Soy un señor que se gana la vida entre suma y cálculos, y que a ratos escribe versos que no están mal. Estudio y leo, y creo que hago bien, para llevarle la contraria a los eruditos de mi tierra. Pienso que en España hay solo estos grandes poetas: Unamuno, Antonio Machado, Marquina, Darío y Tomás Morales. (Los cito para estropearles la admiración a algunos que yo me sé.) [...]

No pertenezco a ninguna sociedad de recreo, ni literaria, ni siquiera a la Asociación de la Prensa; no soy de la juventud antoniana (olla, caldero, bacía) [...] Como el poeta, creo ya en todo y en algo más. No soy republicano, ni monárquico. Mis simpatías van con los tradicionalistas, porque la cuestión en la vida es pasar el rato, y nada mejor que con ellos [...]

Vivo regular, desde luego mejor que el Conde. Me gustarla ser millonario, por tres cosas solamente. Primera: para poderme evadir de esta raza cavernaria que me circunda. Segunda: para dar, al partir, un soberano gesto de cardenal del Renacimiento. Tercera: para lanzarles al rostro veinte mil escudos a estos ricos aristócratas asnales y mareados, ¡tan parecidos al hombre!

Si fuera millonario, o millonista, como dicen aquí, escribiría más de lo que escribo. Me pasaría la vida escribiendo [...].²³⁶

Andrés Sánchez Robayna estudia exhaustivamente las influencias de Antonio Machado y, sobre todo, la influencia de Juan Ramón Jiménez en los dos libros de poesía de Alonso Quesada. Estudios que, por otro lado, permiten señalar las características específicas de la poesía de Quesada, precisamente en el alejamiento de estos dos poetas pilares en su formación lírica. Resulta también significativa la crítica de Sánchez Robayna²³⁷ a la clasificación de la obra de Quesada propuesta por Federico de Onís, que considera ofrece una visión parcial de su poesía al centrarse solo en una de las características: la ironía sentimental. En ese contexto, Sánchez Robayna presenta una definición del prosaísmo sentimental que según Onís caracteriza al posmodernismo, definición que bien describe algunos de los componentes del primer libro de Alonso Quesada. Para el escritor, el prosaísmo sentimental es un procedimiento que subraya la dimensión sentimental de la experiencia a través de un deliberado alejamiento de los artilugios retóricos y de los temas poéticos prestigiados, utilizando un lenguaje sencillo que reduce los recursos poéticos y que se acerca a la prosa. Este procedimiento acentúa

²³⁶ *Ibidem*, pp. 319-323.

²³⁷ Andrés Sánchez Robayna, "Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada", *op. cit.*, pp. 99-100.

los valores simbolistas frente a los parnasianos, pero sobre todo tiende a explorar las posibilidades del lenguaje coloquial y los temas cotidianos, considerados prosaicos. Valga recordar, rasgos que para Octavio Paz son los principales descubrimientos de la tendencia posmodernista.

En esta misma línea, Lázaro Santana observa en *El lino de los sueños* la presencia de la cotidianidad como un elemento dominante, presente tanto en la descripción directa del entorno como en los poemas de carácter íntimo y reflexivos; en las que coinciden Quesada y los poetas hispanoamericanos, su poesía tiene la función de “vaso comunicante entre la poesía hispanoamericana y la española”.²³⁸ El entorno cotidiano está presente en los poemas que abren el libro, muchos de ellos recuperan lo cotidiano desde la evocación de la niñez, desde donde recuperan el entorno familiar y la provincia. El recuerdo de la infancia, idealizada, es otros de los tópicos explorados en el libro. El poema “La oración de todos los días”²³⁹ introduce este tono poético dominante en el libro, la resignación del poeta ante la realidad y del tedio y hastío que le provoca:

¡Bendita la pobreza de mi casa!
Hoy la comida ha sido más humilde...
Mi madre ha sonreído tristemente,
pero había una paz en su mirada...

Yo gano el pan de una infeliz manera
porque yo no nací para estas cosas:
hago unas sumas y unas reducciones;
y así me consideran y me pagan...
[...]

¡Bendita la orfandad, las privaciones,
el amargo dolor, y los caminos
por donde sin oficio, voy andando,
profeso caballero de la Noche!...
[...]

²³⁸ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 30.

²³⁹ Las citas a la obra poética de Alonso Quesada son la edición de Lázaro Santana, Alonso Quesada, *Obra completa, tomo 1. Poesía, [El lino de los sueños]*, y *Obra completa, tomo 2, Poesía, [Poema truncado de Madrid, Los caminos dispersos, Otros poemas, Versiones]*, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

¡Las venideras horas serán buenas,
y buena la verdad de mi reposo!
—digo, y bendigo la infantil creencia
de este mi pobre corazón tan niño!...

(p. 80, tomo I.)

Tono que continúa en la serie llamada “Las tres oraciones”, poemas largos en los que dominan los endecasílabos blancos,²⁴⁰ en los cuales prevalece el recuerdo de la madre, la evocación de la infancia y la idealización nostálgica del entorno familiar, la provincia.

Oración Matinal

La mañana ha brotado sobre el campo
como una rosa blanca.
Junto a la puerta del hogar has puesto
la silla más pequeña de la casa.
[...]
¡Oh casa mía de la aldea, pura
casa junto al pinar de la hondonada!...
Junto a la puerta del hogar, la silla;
sobre la silla, tu silueta blanca...
[...]

(pp. 83-84, tomo I.)

Oración vespéral

[...]
El niño corazón tiembla y solloza:
tiene miedo de amar; pero es un miedo
que le gusta tener cuando la vida
es infantil, como esta tarde el cielo.
[...]
La tarde entera tiene
el color de la infancia de mi ensueño:

(p. 85, tomo I.)

²⁴⁰ Para Lázaro Santana la adopción del endecasílabo blanco es probablemente una recomendación de Miguel de Unamuno, en “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 28. Para Sánchez Robayna en endecasílabo de pares asonantados es la composición dominante de *El lino de los sueños*, también usado por Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, “Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada”, *op. cit.*, pp. 95-96.

En el último poema de la serie, “Oración de media noche”, se introducen dos elementos que también se constituyen como ejes centrales de este primer libro, el tema del mar y la muerte, además el yo lírico se dirige a un tú, presente en varios de los poemas:

Oración de media noche

[...]
Llega hasta el mar el resonar de estrellas
y no se cree en nada a la vida:
la hora mejor para una muerte seria,
sin ataúd, ni cantos, ni elegías...
Voy en silencio por la oscura playa.
La noche es otoñal... Nadie camina.
[...]

¿No has meditado nunca en esa losa
que ha de tener una memoria escrita,
y en esa tenebrosa luz de lámpara
que enciende la piedad de la familia?...

(p. 86, tomo I.)

Este recurso contribuye a dar un tono dialógico, conversacional, a los poemas (muy característico del posmodernismo), poemas en los cuales se conserva un hilo narrativo, una breve anécdota:

Un recuerdo infantil

Este es un buen amigo de otros días
que ha retornado de un solar lejano.
[...]

él me abraza y me dice con aquella
primera voz, que el tiempo le ha guardado:
—¿Te acuerdas de aquel día tan famoso
en el que huimos del colegio odiado,
y después de elegir sitio seguro
al cementerio fuimos a ocultarnos?..
[...]

¡Y el alma halló el lugar plácido y bueno
porque fue albergue en nuestra huida, hermano!...

(p. 92, tomo I.)

O como parece en el poema “En las rocas de las nieves”:

Allá por nuestros años primeros de colegio,
¿no recordáis los imanados montes
a donde una galera arribó misteriosa
porque una mano extraña le desvió la ruta?
Este mar se ha dormido hace cien años...
[...]

Esas cosas vulgares de todos los amigos
poetas, nuestra alma iba labrando triste.
[...]

(p. 95, tomo I.)

Uno de los poemas más representativos de la presencia dominante de la vida diaria es el llamado “Alabanza de lo cotidiano”, de la sección “Los poemas áridos”, en el cual aparece como en “Oración de todos los días” y la “Oración de media noche”, la imagen del sujeto solitario caminando, aislado. Un tópico que se desarrollará de manera más profunda en el segundo libro, pero en *El lino de los sueños* ya prefigura la idea de aislamiento del hombre en la ciudad, la angustia y el tedio en la vida cotidiana. Imagen que, por otra parte, irremediablemente recuerda, más que a los poetas hispanoamericanos, a León Felipe, el poeta caminante.

Esta tarde, esta calle no es mi calle.
Hay unos gallardetes que la adornan
y un arco hecho de palmas, y unas rosas
de papel amarillo en la cornisa...
Es día de San Telmo y todo el barrio,
que es marinero, huelga y se divierte...
Yo voy por otra calle, que no tiene
aquella bondad mansa de mi calle.
[...]

¡Oh la adorada ruta cotidiana
de este espíritu mío, tan piadosa!
Parece que el camino se ha perdido,

y que no voy a ningún lado cierto,
y que es otra la hora, y muchos días
se han llevado ayer noche en el silencio...

¡Qué camino más largo el que me lleva
y qué distinta de bondad, la vida!...
¡Qué recio el corazón que no tolera
esta disposición irremediable!

FIN

No abandones tu ruta cotidiana,
traza tu vida de un humilde modo,
que es la virtud suprema, la costumbre,
¡y es mayor que el amor!...
[...]

(p. 150, tomo I.)

Como en el caso de la poesía de Ramón López Velarde, los temas de *El lino de los sueños* son reducidos: la evocación infantil, el recuerdo del amigo muerto, el aislamiento del hombre, la presencia del entorno familiar y de la ciudad natal, la muerte y el mar. Poemas que conservan un tono anecdótico y narrativo, en algunos casos dramatizados a través de la presencia de una voz que acota la historia, en el caso de “Una historia de ayer, hoy y mañana (Poema vulgar en tres cantos)”, en el cual cada canto va precedido de una voz que marca la temporalidad: Hace tres años, Hoy y Mañana. O como en el poema “La eterna sombra”, los versos finales son presentados a través de una acotación:

(En la ventana, angustiosamente:)

Yo abro mi corazón bajo los cielos,
como esas flores, que de noche se abren...
Y la luz de la luna lo ilumina,
Porque la sombra parte...

¡Y ha partido!

(p. 151, tomo I.)

Los temas recurrentes del libro coinciden con la pretensión de despojar el lenguaje de usos retóricos superficiales y con la depuración de los tópicos desgastados del modernismo parnasiano. El lenguaje sencillo y la voz asordada, sin la musicalidad o el colorido de Tomás Morales, tienen paralelo en la actitud de profundización en las pequeñas cosas, en las historias cotidianas de los campos de Gran Canaria, “sin colores, / ¡secos!, en mi niñez luminosos. ...Campos de Gran Canaria, sin colores, ¡secos!”. Breves historias como en los poemas “Una inglesa ha muerto”, “La mañana de los magos”, “Elegía al canario” o “Ericka (1882-1902)”.

Dos ejes temáticos recurrentes prefiguran el tono poético del libro *Los caminos dispersos*, por un lado, la asimilación de la soledad, el silencio y la muerte a la imagen del yo lírico caminante y al aislamiento de la isla consecuencia del mar, es decir, el mar como frontera. Por otro lado, la ironía ante la realidad, ante la realidad del poeta que se asimila al sujeto poético, relacionado con la conciencia crítica de su poesía. Estrategia que fortalece el tono autobiográfico, la presencia del poeta en el poema. El primer tema se presenta como una constante que prevalece en casi todos los poemas de este primer libro:

Ericka (1882-1902)

[...]
—Ericka, puse sobre el mármol negro;
—ha de decir el hombre con quien vino—
fue de un pueblo lejano... ¡Tan lejano,
que tiene el mayor mar como camino!...

(p. 91, tomo I.)

Canción solitaria

[...]
Voy caminando...
[...]
Yo cogeré mi corazón de mozo
y con él vagaré por el silencio;

(p. 93, tomo I.)

Mañana de carnaval

[...]
¿Y después?... Como en la vida:
el no importamos, y el lento
caminar, tan conocido,
del enmascarado serio.

(p. 97, tomo I.)

A la hora del Ángelus

¡La memoria en silencio!
Es el instante de las cosas ciertas...

(p. 98, tomo I.)

Canto a Jesús de Nazareth

[...]
El silencio en el mar es muy lejano...
[...]
¡Ah, cuántos años
frente al mar!... Como ayer, hoy es lo mismo:
el alma que se aleja... y se detiene
para contribuir en el ocaso...

(p. 100, tomo I.)

La imagen del poeta que camina, en la ciudad, en el suburbio o la provincia de la infancia, señalado antes como el *flâneur* de Tomás Morales, Evaristo Carriego o Baldomero Fernández Moreno; representa para Hervé Le Corre,²⁴¹ en el contexto del posmodernismo, el desplazamiento del sujeto poético hacia los espacios poco

²⁴¹ Herve Le Corre, *op. cit.*, pp. 130-170.

profundizados en el modernismo. El poeta desciende a las calles, fija la mirada en el entorno, en lo cercano, en las pequeñas cosas; en algunos casos se presenta como un observador externo como Morales y en otros como el caminante angustiado de Alonso Quesada.

Resultan significativas las palabras de Regino E. Boti respecto del poeta que mira hacia fuera de sí mismo. Para Boti “el turrieburnismo²⁴² es un mito”, lo fecundo de la poesía se encuentra en el contraste entre lo subjetivo y objetivo, mirar adentro y mirar afuera; aun en el modernismo del cual asegura que “El propio Nervo, al afirmar que el modernismo es la escuela de los poetas que miran hacia dentro, en su libro *En voz baja* da rienda suelta a la necesidad de mirar hacia fuera”.²⁴³ Alonso Quesada centra la mirada hacia afuera, pero como un motivo que lo lleva a un reflexión íntima; a la toma de conciencia del aislamiento y la soledad del hombre. El silencio como el único y permanente acompañante del hombre, como respuesta a las interrogaciones, “el silencio en el mar es muy lejano”, silencio que “se tiende sobre todas las cosas..”, “todo silencio el alma extendía”.

La constancia del tema de la muerte aparece tanto en el tópico del amigo muerto, la evocación de la madre o en los poemas que narran la historia de una muerte en la isla, sin embargo, cada uno de ellos son motivo para presentir la muerte propia, “—¡Ah, no morir ahora, madre mía!... / Mas la muerte parece estar cercana”. Sebastián de la Nuez²⁴⁴ señala que uno de los rasgos que distinguen el tema de la muerte en *Los*

²⁴² Miguel de Unamuno define el turrieburnismo “en ese encastillarse con armiñesco egoísmo en la torre ebúrnea, debilidad de literatos sobre todo, que les lleva al literatismo y a la vacuidad al cabo”, artículo publicado en *El correo de Valencia*, 3 de agosto de 1900: <http://hdl.handle.net/10366/80363>. Varios autores han destacado la influencia de Miguel de Unamuno en los poetas posmodernistas, más por sus ideas que por su poesía. En este artículo podemos encontrar importantes coincidencias con la idea de rechazar lo que Regino E. Boti llama poesía cerebral.

²⁴³ Regino E. Boti, *Poesía*, *op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ Sebastián de la Nuez, “Alonso Quesada, poeta en soledades. (Notas para su poética)”, *op. cit.*, pp. 364-365.

caminos dispersos es la asimilación de la muerte con lo amoroso, el amor toma forma de la amada inmortal, tópico que tiene antecedente en el poema “El poeta llama a la muerte”, la muerte es la “¡Amada, amada, la eterna! / Es la hora... ¡El sol aguarda!”, también unida al presentimiento de la muerte próxima. Sin duda, también un tópico romántico en el cual algunos poetas posmodernistas profundizaron.

Para Octavio Paz, uno de los rasgos sobresalientes del posmodernismo son las “descripciones más bien amargas y reticentes de los barrios de la clase media, [...] el pueblo de las afueras”;²⁴⁵ rasgo que caracteriza la poesía de Quesada; descripciones que para Sánchez Robayna²⁴⁶ son una disociación entre la vida práctica y el mundo cotidiano frente a la vida espiritual, a la ilusión y el ensueño, influencia de Antonio Machado. Sebastián de la Nuez²⁴⁷ explica esta disociación como una actitud ética que el poeta aprende del enfrentamiento con la realidad; para el autor en la poética de Quesada la ética y la estética se encuentran inseparablemente unidas, de esta unión surge una actitud de resignación ante la realidad y el matiz irónico de su poesía. Unión en que también radica el carácter autobiográfico de la poesía de Alonso Quesada.

La presencia de la ironía, que para Lázaro Santana separa *El lino de los sueños* de la poesía de Antonio Machado, es uno de los rasgos dominantes desde el primer libro de Quesada, rasgo que lo acerca con los poetas hispanoamericanos y que representa una de las características esenciales del posmodernismo. Lázaro Santana no duda en considerar la ironía en Quesada no solo como una de las singularidades de su poesía, sino como una aportación a la poesía moderna española.²⁴⁸ Santana señala que la ironía en Quesada tiene un doble de sentido: como juego que trastoca la realidad y como crítica a

²⁴⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op. cit.*, p. 416.

²⁴⁶ Andrés Sánchez Robayna, “El lino de los sueños: Antonio Machado y Alonso Quesada”, *op. cit.*, pp. 733-734.

²⁴⁷ Sebastián de la Nuez, “Alonso Quesada, poeta en soledades. (Notas para su poética)”, *op. cit.*, p. 347.

²⁴⁸ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 31.

la realidad. En este último sentido encontramos la conciencia crítica de la poesía del Quesada, que se dirige tanto a la realidad como a la poesía.

Para Jorge Rodríguez Padrón, quien asegura que Quesada es sin duda un poeta posmodernista, “cuya visión del entorno, de lo cotidiano, de los sencillo provinciano, se carga de una evidente ironía que no excluye el nunca el sentido doliente”,²⁴⁹ encuentra que la ironía es un nexo entre su obra y la de César Vallejo (semejanza observada por José-Carlos Mainer). Ambos poetas se enfrentan a su realidad y “las abordan con todo el riesgo que comporta esa asunción del lenguaje cotidiano, pero desde una posición crítica e irónica del mismo”, y es precisamente este tratamiento de la realidad cotidiana lo que otorga un sentido moderno de la obra de Alonso Quesada.

La ironía de Alonso Quesada surge de la conciencia de su realidad, del aislamiento y marginación de su vida laboral y económica, de la insatisfacción ante el entorno familiar y social. En tal sentido, no hay lugar para la exaltación de la nueva ciudad comercial como en Tomás Morales, la ciudad en Alonso Quesada es el espacio del aislamiento del hombre, donde la soledad es aún más profunda y dolorosa. El aislamiento de Quesada, como lo señalábamos en el inicio, es compartido con los poetas cubanos posmodernistas, en Regino E. Boti, como en Quesada este aislamiento es también la ocasión para la ironía de su propia vida. Citamos un poema de Boti, con el que cierra el libro *El mar y la montaña*, que bien remite al tono irónico y amargo de Quesada, el poeta ante la realidad de su vida laboral como abogado:

La noria

Y mañana, como un asno de noria,
el retorno canalla y sombrío,
doblar la cabeza y escribir:

²⁴⁹ Jorge Rodríguez Padrón, “Alonso Quesada y César Vallejo: La voz unánime”, en *Ínsula*, Madrid, año XXXIV, núms. 386-387, enero-febrero de 1979, pp. 5-7.

Al Juzgado,
con los ojos aún llenos de lumbres,
sobre un amatista encantados.²⁵⁰

El tono amargo y resignado ante la realidad está presente desde el primer poema que abre *El lino de los sueños*, el citado poema “Oración de todos los días”, así como el contraste con la ilusión:

Yo gano el pan de una infeliz manera
porque yo no nací para estas cosas:
hago unas sumas y unas reducciones;
y así me consideran y me pagan....
Hoy hace cinco años que mi padre
me dejó este gobierno; cuando era
más amplia la ilusión y la locura
pasaba por mi mente a enamorarse...

(p. 79, tomo I.)

Un tono que permanece en el libro profundizando en la desesperanza de un futuro distinto a la vez que se intensifica el matiz irónico. “Una historia de ayer, hoy y mañana (Poema vulgar en tres cantos)” mantiene una breve anécdota, de tono narrativo, de una historia de amor, progresivamente el sujeto lírico toma conciencia de la realidad y del futuro:

Yo te hubiera dejado, acaso, libros,
con unas gotas de veneno en ellos,
y además, un chiquillo perturbado
que al empezar la vida sería un muerto.

(p. 110, tomo I.)

Sin embargo, es en los poemas centrales del libro en los cuales aparecen los ingleses como tema principal, “Los ingleses de la colonia” y “New-Year Happy Christmas”, donde la ironía es el recurso más sobresaliente, ya sea, como lo señala Lázaro Santana, a través de una ironía lúdica que trasmuta la realidad o una como

²⁵⁰ Poema que irremediablemente recuerda el poema VI de la sección “Caminos de paz del recuerdo” de *Los caminos de dispersos* de Quesada. La misma figura del asno como el poeta ante su realidad. Regino E. Boti, *Poesía, op. cit.*, p. 252.

crítica a esta. El poeta ironiza su realidad y con ello la de la Isla. Citamos un ejemplo, que bien muestran la disociación entre la vida y la ilusión antes señalada. Poema que mantienen una la estructura dialógica que se intensifica con introducción del lenguaje coloquial, como elemento esencial de la ironía:

El domingo

[...]

¡Oh, no sabéis cuando se es pobre, cuando se gana así la vida tan cotidianamente, la infinita amargura que rebosa en nosotros al ver en los domingos estos libros ingleses!

Hemos llegado ahora fatigados del viaje dominguero, y buscamos entre nuestros papeles de cuentas y de sumas, un libro que dejamos escondido ayer... La oficina parece que sueña un sueño suave de ausencia y de recuerdo... ¡Y es sólo nuestra alma que al silencio se ofrece!

Las puertas de cristales donde ha sido grabado con la letras en oro el *Private* consiguiente, al impulso secreto de una mano anglicana se abre, porque aparezca en el umbral un jefe...

—*Good-evening*, señor, ¿cómo ha venido ahora?...

¡Y piensa que venimos a trabajar, pacientes, como el buey, en el campo mercantil, y suaviza su mostacho con la sonrisa complaciente!
¡Una ilusión de rosas!... ¡Hasta el que menos sueña, hasta el más aritmético, sus ilusiones tiene!...
No hay que romperlas nunca y por eso mi boca responde: —Trabajando un rato, *mister Siemens*: unos cuantos asientos que de ayer me quedaban, he venido a ponerlos para estar al corriente...

—*Good-by, mister Quesada*....

¡Y se aleja!...

¡Yo sigo
mi florido sendero, como un muchacho, alegre!...

(pp. 127-128, tomo I.)

El poema “Un tenedor de libros” se desarrolla también en la oficina inglesa, “de una entidad británica, severa, / donde pagan ¡mis números! con libras...”, todos trabajan menos el poeta con el alma siempre propicia: “—¡Señor poeta, muchas nubes / para ganar con claridad la vida!...”; pero el tenedor de libros recuerda a la amada lejana y “el entusiasmo del inglés florece”, como las flores exóticas de un invernadero caliente. Los cuatro poemas de la sección “Los ingleses en la colonia” comparten el espacio de la oficina y el enfrentamiento del poeta ante la realidad laboral. Rafael Romero Quesada tras la muerte de su padre tuvo que desempeñarse como funcionario en diversas oficinas, algunas de ellas de firmas inglesas, motivado por la economía precaria de su familia. Esta situación de insatisfacción por el trabajo burocrático se refleja en su obra, frustración laboral y resignación ante una situación irremediable. La ironía funciona también como una crítica a la realidad social de la Isla, dirigida a los ingleses, pero ampliada a la vida comercial y utilitaria. El poema “Un británico” resulta significativo ya que es de las pocas referencias a España:

[...]
¡el hombre superior de la esterlina
que viene a España en pos de la peseta!

En sus pupilas de anglicana fiera
alumbra una mirada desdeñosa.
Se ríe de la España pinturera...
[...]

¡Cosas de España! Sí. Todo cordura,
pone el inglés su eterno comentario:
—¡El hidalgo de la Triste Figura
envuelto en un ropaje estrafalario!...
[...]

Y al tornar a sus lares de Inglaterra,
la loca España, en su desdén se ensaña,
con dos gitanos puros de tierra,
tiene para evocar....

¡Cosas de España!

(p. 140, tomo I.)

La ironía en Alonso Quesada es también conciencia de sí mismo, conciencia crítica sobre su poesía. Para Octavio Paz esta “mirada que se mira, el saber que se sabe saber”²⁵¹ es el primer atributo de la poesía moderna; conciencia de la fatalidad y conciencia de esa conciencia de la cual surge la ironía y el prosaísmo. En el ensayo de Ramón López Velarde dedicado a Leopoldo Lugones, “La corona y el cetro de Lugones”,²⁵² encontramos una de las aseveraciones que más fortuna han tenido para definir el carácter crítico del posmodernismo:

La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas (reducción intentada por Góngora) ha sido consumada por Lugones. El sistema poético se ha convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara.²⁵³

El carácter autobiográfico de la poesía de Quesada en *El lino de los sueños* se encuentra ligado a la ironía que se extiende a su vida como poeta, la conciencia plena de la disociación entre el ideal de su poesía y la realidad. También se relaciona con una intención de sinceridad en la expresión poética, de una postura ética, como lo menciona Sebastián de Nuez, ante la realidad. Desde el inicio hasta el final del libro esta disociación se manifiesta como una preocupación ética y estética del poeta, conciencia crítica de su fatalidad. En el “Coloquio en las sombras”, escrito en el año de 1911, que Quesada decidió incluir en *El lino de los sueños*, se encuentra ya manifiesto este conflicto, el poema es un diálogo entre dos personajes, el poeta y el muerto:

El Muerto

¿Por qué hacéis un lamento de mi huida
¡oh noble rimador! si nada es cierto

²⁵¹ Octavio Paz, *Cuadrivio*, op. cit., p. 78.

²⁵² Ramón López Velarde, *Obras*, compilador: José Luis Martínez, op. cit., pp. 527-528.

²⁵³ *Ibidem*, p. 528.

y en la Universidad de nuestra vida,
el criterio mejor es estar muerto?
[...]

¡No era mi corazón para esa gente
municipal y espesa! La locura
es alta condición de nuestra mente
¡que en nuestra mente vuélvese cordura!...

(pp. 117-119, tomo I.)

Sin embargo, es las secciones “Los ingleses en la colonia” y “New Year- Happy Christmas”, como se mencionó, en donde mejor encontramos esta conciencia crítica:

Un tenedor de libros

[...]
Todos trabajan menos yo, que miro:
¡mi alma en todo momento está propicia!
Y este es el mal de mi futuro de hombre.
¡Esta es mi enfermedad desconocida!...

(p. 129, tomo I.)

En “El balance”, dedicado a Tomás Morales, el poeta sufre las burlas de los ingleses de la oficina, el poeta llega con retraso, “como todos los días”, y el tenedor primero grita: “¡Brindo, señores, por el amigo Byron! / Los demás se sonríen —una burla británica— / Yo sigo a mi pupitre y empiezo mi trabajo...”. En “El sábado”, dedicado a Domingo Rivero, los ingleses disfrutaban el sábado jugando *foot-ball*, “Los demás, como menos, seguimos la tarea: / ¡el eterno pan nuestro, de tan eterno amargo!”, nuevamente el poeta sufre de las burlas de los “ingleses jóvenes, tan hermosos, tan castos”:

Yo tengo el pensamiento puesto en una columna
donde una araña teje... ¡lo que yo voy pensando!
[...]

¡Oh, este mister Quesada con sus ensueños locos.
[...]

Yo siento este rocío de ironía, que cae
mansamente en mi alma, mientras reviso un cálculo.
Ellos, de suma en suma, van poniendo sus burlas
con esa suficiencia sonora de hombres prácticos.

—¡Oh, las horas rurales de mi vida, perdida
en la evasión de un humo muy azul y lejano!...
¿Qué será, de este modo, cuando al umbral sereno
de la vejez arribe, sin haber comenzado?...

(p. 132, tomo I.)

En el poema “Es inevitable (Diálogo gracioso del Poeta desesperado de su visión, con un su discreto amigo)”, el poeta, por recomendación del amigo, se resigna a llevar una vida práctica y útil, una vida de mercader, la vida comercial de la Isla. El poeta tiene que “librar a la mente de colores / y empaquetar el corazón con lienzo”, porque “La vida tiene más prosa que la necesaria”, nada habrá que devuelva al poeta al estado de ensueño en una ferretería, “¡Clavos, martillos, / cerraduras, candados!...Lo más duro, / lo más recio al corazón infame...”.

En la última sección, “Los poemas áridos”, están presentes los rasgos por los cuales comúnmente ha sido definida la poesía de Alonso Quesada, que surgen en gran parte del prólogo de Miguel de Unamuno así como de los postulados de Ángel Valbuena Prat: el recuerdo de la infancia, el aislamiento en la tierra árida y seca de las Canarias, el entorno cercano y cotidiano, la ausencia del amigo, el sentimiento del mar, la muerte presentida y la soledad. La ironía es menos presente en estos poemas, sin embargo, se distinguen por la presencia constante de la mirada que se mira, la conciencia de sí mismo, conciencia de la soledad y la muerte.

Final

... Y, sin embargo, sé que esta mi vida
de mansedumbre y de dolor sereno
no será larga... que el Espectro pone
sobre mis años la medida exacta.
[...]

Porque sé que es así, te he gobernado
la ruta de emoción, del mejor modo:
y un blando amor, sobre la Tierra Madre
[...]

¡Tierra de fuego!... La lejana tierra
de la salud te guardará... ¡Los montes
eternamente secos, y el silencio
áspero y rudo de estas soledades!...

(p. 159, tomo I.)

3.2.1 Los caminos dispersos: los caminos dolorosos

Los caminos dispersos fue publicado en 1925, Alonso Quesada trabajó en este libro desde el año de 1915 hasta su conclusión en 1925, poco antes de su muerte. Razón por la cual, para Lázaro Santana,²⁵⁴ es evidente el cambio no sólo de estilo sino también de visión en los poemas incluidos en este libro, que sin embargo conserva una unidad estructural de carácter cíclico. Santana resume esta unidad en el desarrollo temporal de las historias, que inician con la infancia, continúan con la madurez, los viajes, el regreso y el final del camino. Poemas sin títulos precedidos por breves acotaciones, recursos que ya hemos señalado en *El lino de los sueños*, que contribuye a mantener el carácter narrativo y anecdótico de los poemas.

Las características más sobresalientes del libro respecto a *El lino de los sueños* son el cambio de tono poético y que el tema del aislamiento y la soledad ya no están referidos únicamente al contexto geográfico y social del poeta, se trata del aislamiento del hombre en la ciudad, cualquiera que esta sea. Es decir, la soledad del hombre en el mundo. Por otro lado, la descripciones amargas del entorno cotidiano ceden lugar a la figuras que rompen con la realidad a través de usos metafóricos complejos que muestran una realidad fragmentada y en ocasiones incoherente, no carentes de ironía. La sencillez

²⁵⁴ Lázaro Santana, "Informe sobre Alonso Quesada", *op. cit.*, pp. 60-61.

del lenguaje cotidiano se transforma en metáforas insólitas, el poeta introduce versos más breves y rompe con el endecasílabo de *El lino de los sueños*. Si bien no abandona la presencia de lo cotidiano y la infancia, privilegia las imágenes que surgen de una nueva visión de la realidad, imágenes irracionales. Una experimentación que sin duda lo acerca a las nuevas tendencias literarias.

Bien ha señalado Sánchez Robayna la participación de Alonso Quesada en la revista *España* (publicada entre los años de 1915 y 1924) como una adhesión a los nuevos lenguajes de renovación poética: “‘*España* será la renovación’, afirma Quesada con pleno convencimiento del papel que el semanario está llamado a desempeñar”.²⁵⁵ Para Lázaro Santana²⁵⁶ la experiencia que el poeta vive en su tan ansiado viaje a Madrid en el año de 1918, que reconstruye en el “Poema truncado de Madrid”, no solo implicó la realización del sueño de alejarse de la Isla, sino un alejamiento de los tópicos iniciales al enfrentarse con la una nueva realidad, el aislamiento del hombre en la gran ciudad.

La primera sección “Caminos de paz del recuerdo” se mantiene en la órbita del tono poético de *El lino de los sueños*. El poeta evoca, desde la nostalgia, la infancia y casa familiar, nuevamente aparece el tema del amigo muerto, el hastío de la vida provinciana y los primeros amores. Sin embargo, esta evocación no representa una idealización de la provincia, es el tiempo pasado, amargo e irrecuperable.

²⁵⁵ Andrés Sánchez Robayna, “Sobre la génesis de *Los caminos dispersos*, de Alonso Quesada: Las versiones de *España*”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 54, tomo 2, año 2008, p. 438. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/2038>

²⁵⁶ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 41.

I

[...]
porque volvieron los pasados días
a recordar las horas solitarias
frente a esta playa perdida...

Y entonces fue como una sombra extraña
entre la turbia claridad dormida.
¿Era el recuerdo?... ¿Mi camino, entonces,
mayor dolor y soledad tenía...?

(pp. 41-42, tomo II.)

Uno de los poemas de esta sección que anuncia el nuevo acercamiento a la realidad es el poema VI, en el cual el alma del amigo muerto, que no tuvo en vida “ni siquiera una mediocridad regularizada”, trasmigra en asno “que cargaba el carbón de mi otro amigo”. Poema con referencia a Francis Jammes y el *Platero* de Juan Ramón Jiménez, en el cual emprende la crítica a la vida comercial y resignada de la Isla a través de la ironía. Una realidad que se ve trastocada por la alucinación de un asno que habla, ante las risas de los oficinistas ingleses: “¿Pero sigues igual? ¡Oh afortunado! / Abnegación humana, / premio de eternidad, mejoramiento de casta”. Al final, el asno, el amigo Juan, le confiesa el secreto de la vida: “aguanta hasta siempre. Aguanta y aguanta...”. El asno como una alegoría de la propia vida del poeta en la isla. Pese a la persistencia de la realidad cotidiana del entorno cercano, en el último poema de la sección, es la figura del aislamiento e incomunicación la que marca uno de los rasgos definitorios de las siguientes secciones, la soledad del hombre en la ciudad, en el mundo. El poema se presenta como una conclusión de la evocación del pasado: la conciencia de la soledad presente.

XIII

(Regreso de la aldea.
Final de la noche desolada.)

Grito de mi cabeza
que estás rebotando loco
entre las recias paredes
del cráneo maldito,
¿qué mano es esa, misteriosa,
que oprime de pronto
la invisible boca
y en pensamientos extraños
te ahoga,
y hace de ti, grito,
mar de sonoridades silenciosas...?

(p. 60, tomo II.)

La sección “Dolorosos caminos”, constituida como la anterior por trece poemas, se sitúa en la ciudad, uno de los temas más significativos del libro y, como lo hemos mencionado, representativo de la tendencia posmodernista. Sin embargo, no es el triunfo de la ciudad moderna como en Tomás Morales, las calles se presentan como una metáfora del hastío, de la frustración y del aislamiento del poeta; es también el espacio para el encuentro con el amigo, pero no el recuerdo, es el amigo “que lo olvida todo, / que busca la memoria mirando hacia dentro”, que llena la calle de “olores de aromas mendigos, / un perfume de sangre de loco”. Un encuentro frustrado, síntoma del aislamiento del poeta ante el pasado, de la imposibilidad de comunicación.

En *Los caminos dispersos* el aislamiento provocado por el mar como frontera se presenta como una fatalidad: “Y el pensamiento incómodo labora / en mí y no puedo perdonarte nada; / ¡no puedo perdonarte esta condena / de isla y de mar, Señor...!”. Y la muerte se anuncia como la amada, como la única salvación, “Has de ser tú, Amada Muerte, aquella... / la que ha de darme toda / la mar para la sed del ánimo”. La muerte como el camino del alma:

V

(Calle en el alba.
Caminar desolado.)

[...]
No esta condena corporal, Amigo:
tu cadena feroz, tu maldita cadena.

[...]
¡Oh, el día libre y luminoso
el rojo día de la verdad completa!
Mi corazón, liberto,
llegará al fin a la lejana senda,
a los celeste caminos privados,
a los linderos prohibidos de tu Huerta,
aunque no quieras tú, Señor,
aunque no quieras...

(p. 68, tomo II.)

Citamos el poema VI porque es un poema que resulta significativo de las características que venimos ponderando, se trata de la descripción de una calle comercial, el sujeto lírico experimenta el aislamiento en la ciudad, la frustración y el tedio ante la realidad. La calle es la prolongación del corazón del poeta, una realidad que se presenta fragmentada, desde la conciencia crítica del poeta, que muestran un acercamiento intelectualizado del entorno, de mayor experimentación metafórica que la de *El lino de los sueños*.

VI

(Calle comercial. Mediodía africano.)

De pronto sentí un hastío infinito...
Parecía que de mi corazón iban saliendo calles,
calles rectas de una ciudad lenta y gris.
Sentí un rumor trepidante en el fondo del alma,
las calles tiraban de mi corazón.
Y esas voces de polvo, esa palpitaciones urbanas
de los hombres de hongo y bastón,
removían acremente un pedazo de conciencia
que aún mantenía vivo el dolor.

Calle villana era mi vida inútil:
cuestas de piedras, yerbas entre las piedras,

como alegrías viejas... ¡Un montón
de escombros de una encrucijada...!
¡Pereza de campanas de mediodía, sordas!
Y ese trabajo de hombres adormidos
por las cuerdas del sol que atan las manos.
Tal la visión del mediodía ardiente.

Hacia mi pobre corazón venían
las cosas de la calle,
esas vulgares cosas sin explicación
del que mete la mano en el bolsillo
o del que mira reflexivo su reloj.
Yo tenía dentro todos los relojes de la calle
y llegó a ser mi corazón
como un bolsillo que tuviera manos
llenas de aburrimiento y de sudor.
La calle, sucia, como plomo viejo,
hasta el fin de mi alma llegó.
Los hombres huían lentamente por ella
llevándose el tiempo
y dejándome un trágico espacio acreedor.
¡Nada!

¡Todo era como para lograr la Nada
otra vez! (Acotación
del pensamiento
creador.)
...Pero siempre la Muerte, el hastío en el cielo.
¿Y la muerte? Quizá un hastío mayor.
Todo se prolonga como cualquier calle
y se mueren los hombres
también, como yo...
¡Se morirán de nuevo!
¡Morir es la nueva vía de la prolongación...!

(pp. 69-70, tomo II.)

La ciudad como espacio de aislamiento y opresión, en el poema X el corazón se asemeja a la esquina de una calle “Hay una esquina / de arquitecto rural, a cada paso, / en el alma de esta ciudad / donde estoy sumergido”, en esta sección la ciudad está vinculada a la provincia natal: “¿Me conoce? No importa. / Soy el gran enemigo local”. La ciudad que provoca hastío, “en este lugar de ultramar”, un lugar condenado a la historia provincial del barbero, el médico, el sacerdote. La ironía nuevamente como un

recurso que muestra la conciencia crítica de la realidad y la conciencia de la fatalidad del poeta, la condena de la soledad en la ciudad y en la vida, “Todo brota del alma / con un salvaje prestigio de resurrección... / Y sin embargo... hastío”.

Resulta significativo un poema no incluido en el libro, que corresponde en temporalidad y motivos a la escritura de *Los caminos dispersos*, en el cual se emprende una crítica a través de la ironía de la “ciudad de mar. Buen clima”, en la que el poeta a pesar del buen clima se siente “en medio de este clima localista / con una irremediable temperatura universal”. Versos que recuerdan el sentimiento compartido por los poetas posmodernistas hispanoamericanos de aislamiento y soledad, a pesar de las alabanzas a la vida cotidiana y la idealización de la provincia de la infancia. Porque no todo fue provincia idealizada en el posmodernismo, Luis Carlos López o Luis Palés Matos se lamentan de la realidad provinciana que condena a sus habitantes a la miseria y la mediocridad. En estos poetas, por una vía similar a la de Alonso Quesada, la condena de una vida provinciana da lugar a una ironía amarga y dolorosa, representa también una crítica a la política hispanoamericana y al expansionismo estadounidense. Como Alonso Quesada, en sus constantes referencias irónicas a los ingleses, son estos poetas americanos testigos de la marginación de los países hispanoamericanos.

La figura del camino, tal y como se expresa en el título, es la figura recurrente, que se va vinculando con los temas de *El lino de los sueños*, la infancia, la muerte, el amigo, la memoria y el silencio. El sujeto lírico, como en el primer libro, en el poema VII de la sección “Dolorosos caminos” se sitúa en el territorio de la infancia, “El niño es como yo, que tiene miedo”; y cada camino se presenta como nuevo, “Es un camino nuevo, / a cada instante empieza misterioso / sin llegar nunca a ser camino viejo”. Las visiones irracionales trastocan la realidad no la sustituyen, sino se proyectan en la cotidianeidad una nueva realidad que dota a los objetos de cualidades transferidas de

otros objetos no similares, la llamada imagen visionaria conceptualizada por Carlos Bousoño,²⁵⁷ característica de la poesía contemporánea. El poema XIII (*Día invernal. Refugio en la biblioteca. Canción disparatada y angulosa*) es uno de los más representativos de este procedimiento novedoso en la poesía de Quesada, de la nueva complejidad metafórica que se aleja de la sencillez retórica de *El lino de los sueños*. A pesar de conservar el carácter narrativo y anecdótico del poema largo, como muchos de los poemas de *Los caminos dispersos*.

XIII

(Día invernal. Refugio en la biblioteca.
Canción disparatada y angulosa)

Llueve. Estoy acurrucado
en los estantes de la biblioteca.
Viene a mí el conocido caso
de cerebración inconsciente.
En la mano, Diógenes;
en la mente, el hongo
del médico vecino.

[...]
Un hombre con un hongo
está suspendido en el aire.
La mano-hongo lo levanta
como a un conejo apresa
el cazador.

[...]
Llueve. Las horas parece
que se han puesto como los libros,
derechas, con el lomo hacia fuera.

[...]
Mi pensamiento es el propio estante.

[...]
Todo tiene los negros y resbaladizos
contornos del hongo. Dolor.

²⁵⁷ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética, Tomo I*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, pp. 192-204.

[...]
El corazón, amaestrado,
se acerca, como un gorrión.
Mis manos lo apuñan vivamente
y lo arrojan, como el ovillo,
por el balcón.
En la calle rebota,
sobre el hongo del doctor
que entra.

(pp. 79-81, tomo II.)

Una nueva exploración y experimentación metafórica que acerca las búsquedas poéticas de Alonso Quesada a la poesía de vanguardia, como lo señala Lázaro Santana;²⁵⁸ cambio que bien recuerda la evolución poética de Ramón López Velarde en su segundo libro, *Zozobra*, caracterizado por una mayor intelectualización y libertad de los recursos poéticos. No es casual que para Santana, López Velarde sea uno de los poetas que concilia los extremos, representados por el modernismo esteticista y la intelectualización doctrinal de la generación del 98 y que origina, en gran medida, el movimiento de vanguardia.

“Dolorosos caminos” transcurre en la etapa de madurez, la ciudad natal, la provincia presente, no la provincia idealizada del pasado. Los poemas de esta sección muestran unas de las características que han sido poco exploradas en la tendencia posmodernista, la conciencia crítica y la renovación de los lenguajes poéticos, renovación que no se circunscribe solamente en la sencillez retórica, el prosaísmo sentimental y la voz asordinaada. Se trata de una renovación poética que descubre nuevas posibilidades de la palabra, que añade a la depuración del lenguaje modernista mayor libertad y complejidad en las imágenes desde el territorio de lo íntimo y lo cotidiano.

²⁵⁸ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 71.

En tal sentido, la tendencia posmodernista no es solamente una inflexión y rectificación de los excesos modernistas, tampoco se trata, como muchos críticos han defendido después de Federico de Onís, de un movimiento estético conservador. Recordemos que para este autor, el posmodernismo es una reacción conservadora ya que deja poco espacio para la originalidad, es una inflexión del modernismo retórico que solo puede ser explicado en su dependencia a este. Como más adelante se abordará, el propio Federico de Onís abandonó esta idea sostenida en la antología de 1934, cambio que creemos se debe al profundo estudio que realizó sobre la poesía de Luis Palés Matos, obra en la cual se puede constatar las aportaciones innovadoras del posmodernismo. En tal sentido, la obra de Alonso Quesada es un buen ejemplo de la diversidad de prácticas poéticas que constituyen la tendencia posmodernista, que no solo implica distanciamiento del modernismo, en algunos casos también conllevó una ruptura. El posmodernismo avanzó igualmente por la vía de la experimentación metafórica. El humor y la ironía permitieron también un acercamiento lúdico a la realidad, un distintivo de las vanguardias. El carácter autobiográfico y anecdótico característico de algunos poemas posmodernistas convive con poemas donde el acercamiento del sujeto lírico se distingue por la intelectualización y el distanciamiento. El territorio de la provincia idealizada fue sustituido por la ciudad moderna. Es decir, el posmodernismo también se define por la diversidad de tendencias que en él concurren. Razones por las cuales José Miguel Oviedo,²⁵⁹ en el caso del posmodernismo hispanoamericano, no duda en sugerir que la tendencia posmodernista se trata de la primera fase de la vanguardia, ya que si bien tiene sus fuentes en el modernismo, sus búsquedas son divergentes y a veces radicales, incorporando novedades. En esta misma

²⁵⁹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 13.

línea, Lázaro Santana²⁶⁰ recurre a la caracterización del novecentismo de Díaz-Plaja para mostrar la cercanía de *Los caminos dispersos* a la vanguardia.

Guillermo Díaz-Plaja, como se ha mencionado, destaca la lírica de este periodo por la retracción de la musicalidad del modernismo hacia unas formas conceptuales y sobrias, una literatura que tiene ya una nueva concepción del arte. Si bien recurre a la definición de posmodernismo de Onís, añade que en el llamado novecentismo aparece un fenómeno de distanciamiento del modernismo a través de “una inteligencia escrutadora, que desgaja al creador de su hecho lírico, y que acoge, muchas veces, la dicción irónica”.²⁶¹ Una distancia que permite lo lúdico y una nueva concepción de belleza alejada de los cánones tradicionales así como el surgimiento de los temas insólitos en la poesía. Recordemos que para Díaz-Plaja, López Velarde participa del movimiento antisimbolista europeo como el futurismo, una de las razones que destaca es su visión irónica de la patria, relacionado con lo que llama el “viraje antimodernista”.²⁶²

Lázaro Santana considera que podemos incluir *El lino de los sueños* en la tendencia de inflexión y rectificadora del posmodernismo, sin embargo, advierte el cambio notable en *Los caminos dispersos*, situándolo en el contexto de la literatura de vanguardia de la década de 1920.²⁶³ Como lo sugieren Octavio Paz y José-Carlos Mainer, sitúa este segundo libro de Quesada en el horizonte de la literatura inglesa, mostrando que participa del mismo estímulo y coincide en los mismos motivos.

Enrique Anderson Imbert²⁶⁴ advertía que los aparentemente temas elementales en la poesía de López Velarde habían impedido observar la complejidad espiritual y la

²⁶⁰ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, pp. 71-72.

²⁶¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo*, *op. cit.*, p. 215.

²⁶² Guillermo Díaz-Plaja, *Hispanoamérica en su literatura*, *op. cit.*, 1972, p. 140.

²⁶³ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 58.

²⁶⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 25-27.

afortunada renovación del lenguaje poético. Un caso similar sucede en los acercamientos a la poesía de Alonso Quesada, insistir en el retorno al entorno familiar y cotidiano, a la evocación de la infancia y al sentimiento de mar y el aislamiento que caracteriza la poesía canaria de la época, no permite apreciar la renovación poética emprendida en *Los caminos dispersos*, renovación que participa de las novedades de la vanguardia y lo sitúa en el contexto de la poesía contemporánea. Entre estas renovaciones se pueden mencionar la ponderación de la imagen fragmentada de la realidad y un uso metafórico complejo. Obras como la de Alonso Quesada o Ramón López Velarde permiten replantear la caracterización de la tendencia posmodernista, mostrando otros de sus rasgos esenciales: la experimentación de lenguajes, la conciencia crítica del acabamiento del modernismo y la conciencia crítica del propio hecho poético.

Las siguientes secciones de *Los caminos dispersos* continúan el desarrollo temporal que se inicia en la infancia y se extiende a la madurez, a los viajes, al retorno y el final de los caminos: la conquista del amor. Este desarrollo queda interrumpido por “Intermedio elegíaco” dedicado a la muerte de Tomás Morales. La sección “Caminos silenciosos” está precedida por la anotación del poeta errante, “Este lugar de la historia es como un lugar en ruinas. Una rara impresión de Madrid que también pudo ser impresión de la China”. Los caminos llevan a la soledad, “Yo soy el hombre solo / de la ciudad”, el extrañamiento en tierras lejanas “abre caminos de color extraños”, pero el alma es “ya una reliquia, / sin valor lejos del lugareño prado”. La experiencia de la soledad en la ciudad se intensifica en el viaje por lugares extraños: “soledad del camino de esta tierra lejana: / que sea mi silencio tu intacto silencio”.

En “Caminos del mar”, el mar preludia el retorno, “En las orillas de esta playa negra / deténgome a aguardar silencioso el Retorno: / mi Retorno sutil”. Un retorno, sin

embargo, doloroso e imposible, porque implica el pasado irrecuperable. En esta sección el mar es omnipresente, ya no es la frontera que asila, es la posibilidad de paz, “Amigo mar, el de las claras luces, / que acercan la esperanza y hacen puro / el pensamiento / como un puro horizonte”.

I
(Sobre el Atlántico.
Tarde tormentosa.)

Mar doloroso
de amor y de misterio,
voz eficaz para los corazones
del mañana seguro y eterno:
encarcelado siempre dentro de yo mismo,
voy sobre ti, para anularme, lejos...

[...]
¿No hallaré paz, no al retornar ansioso?
¡Oh, el ansia triste del viajero enfermo!
Todo será lo mismo que otros días,
ya por más días, más amargo y negro...

[...]
El camino nuevo
es más antiguo y doloroso
que el camino de ayer...²⁶⁵

(pp. 99-100, tomo II.)

“Caminos de ayer” señala el retorno a la aldea, al tiempo suspendido de la aldea vinculado a la idea de eternidad como fatalidad, “Entras en ella y no se cierra nunca; / hasta el hielo de mano enemiga / evocarás, desconsoladamente, allí”. Nada ha cambiado, la ciudad es la misma, “Hombres con la misma palabra, / la misma alma y el

²⁶⁵ Resulta casi inevitable, al leer algunos versos de Quesada, recordar la poesía de Konstantinos Kaváfis (1863-1933), sobre todo aquellos que tiene como núcleo la ciudad. Comparten el tono amargo y la conciencia de la fatalidad del destino, también la ironía como recurso poético. Ambos, poetas del mar, condenados al trabajo en oficina y con una convivencia de amor-odio con los ingleses; comparten también los estímulos de la poesía simbolistas. Citamos fragmentos del poema La ciudad: Dijiste: “Iré a otra tierra, iré a otro mar. / He de encontrar otra ciudad mejor que esta. / [...] No hallarás nuevos sitios, no hallarás nuevos mares. [...] La ciudad ha de seguirte. Recorrerás las mismas / calles. En los mismos barrios envejecerás / y en las mismas casas habrás de encanecer. / A esta ciudad tendrás siempre que volver”.

mismo vagar...”. El tema del retorno en la poesía posmodernista hispanoamericana es un tópico vinculado con la idealización de la provincia, la vida de los suburbios y el aislamiento del poeta en la ciudad. En general, un retorno imposible y amargo, simboliza el pasado irrecuperable y la conciencia de la fatalidad de ser humano, de su aislamiento. Uno de los poemas más estudiados y citados de Ramón López Velarde es precisamente el que tiene por tema el retorno, poema en el que muchos han señalado una postura política del poeta ante la nueva realidad mexicana. Sin embargo, más allá de las posibles connotaciones políticas, el poema muestra la imposibilidad del retorno al tiempo pasado, la fatalidad del hombre como ser de tiempo. La angustia y la decepción ante la realidad y el presente de la provincia, hasta entonces idealizada. Poema que pertenece al segundo libro de López Velarde, *Zozobra*, de mayor complejidad en la imagen poética, que las primeras poesías caracterizadas por la sencillez retórica.

El retorno maléfico

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

Cuando la tosca llave enmohecida
tuerza la chirriante cerradura,
en la añeja clausura
del zaguán, los dos púdicos
medallones de yeso,
entornando los párpados narcóticos,
se mirarán y se dirán: “¿Qué es eso?”

Y yo entraré con pies advenedizos
hasta el patio agorero
en que hay un brocal ensimismado,
con un cubo de cuero
goteando su gota categórica
como un estribillo plañidero.
[...]

campanario de timbre novedoso;
remozados altares;

el amor amoroso
de las parejas pares;
noviazgos de muchachas
frescas y humildes, como humildes coles,
y que la mano dan por el postigo
a la luz de dramáticos faroles;
alguna señorita
que canta en algún piano
alguna vieja aria;
el gendarme que pita...
...Y una íntima tristeza reaccionaria.²⁶⁶

Para José Manuel Poveda el retorno al suburbio de la niñez es la evocación del pasado que provoca amargura, el retorno idealizado que se confronta con la realidad íntima del poeta.

El retorno

He vuelto al barrio inmenso, al largo
suburbio. Siento alguna ansiedad.
Todas las cosas traman por mí el recuerdo amargo
en complicidad.

Caras conocidas y voces. “Hermanito
¿qué tal?” —“He vuelto” —Nada aquí me olvida.
Toda está igual. Transito
por el vasto suburbio, de regreso a la vida.
[...]

Y yo cruzo en silencio. Ya conoce
la turba el andar lento y el aspecto
distráido y tranquilo, pura pose
de un alma sin atención y sin afecto.
[...]

Sin embargo, me gusta lo barroco
de esta vida obstina y molesta;
[...]

Es por eso que llego hasta *su* puerta ,
que vuelvo a *su* aposento,
[...]

²⁶⁶ Ramón López Velarde, *op. cit.*, pp. 206-207.

Miro si nadie espía. Y sobre el lecho
vacío, —diablo genuino, atrabiliario y sin decoro,—
con un temblor grotesco apoyo el pecho
y lloro.²⁶⁷

El retorno en Quesada es también amargo, camino recorrido y conocido, “en el sendero está la misma piedra / de ayer”, es también ocasión para el encuentro con la muerte, la muerte de una mujer silenciosa y el recuerdo del amigo de infancia. El caminante retorna al hogar, en silencio y en soledad:

VII
(Camino matinal.
Primavera amorosa)

¿El hogar laborado tiene un valor?
Yo tengo ahora una perspectiva
de hogar en esta pura mañana.
Pero como
mi palabra
es casi muda
y cada vez más lejana,
seguiré el camino
sin la mano necesaria.

¡Ah, si hubiera puesto en mi conciencia
alguna vez el olor y la alegría
de estas maravillosas retamas
y no el viento arenoso
de una complicación disparatada!
¿Pues qué soy yo sino barro frágil,
y qué es mi cuerpo sino orza de barro
con miel de sueño en las entrañas...?

(p. 113, tomo II.)

La última sección “Alivio del alma. Final de los caminos” contrasta con el tono poético del libro, es una celebración del amor como final del camino, el encuentro con el amor hace posible la esperanza, la posibilidad de la vida en el hogar evocado.

²⁶⁷ José Manuel Poveda, *Obra poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p. 222.

II
(Camino del monte.
Año de gracia.)

[...]
Al retorno, el crepúsculo de oro,
de acero y de fuego,
la quietud de tu asombro amoroso decora.
¡Es más que silencio!
El olor de hogar cercano
—leña y aroma de tu alegre limpieza—
se pone contento.
¡Contento está el olor! Llega a tus labios
y se hace un punto de color en ellos.
[...]

(p.119, tomo II.)

Lázaro Santana²⁶⁸ señala que esta sección fue escrita en 1918, una etapa de exaltación amorosa del poeta, razón por la cual contrasta con los poemas de la sección “Dolorosos caminos”, de escritura posterior que muestra los nuevos caminos poéticos y espirituales de Alonso Quesada. Sin embargo, a pesar del tono optimista y exaltado del poeta, “El corazón alerta / dejó el recuerdo y despidió los sueños. / Luego cerró para el amor la puerta”; del retorno simbólico a la infancia, al hogar como refugio de amor, prevalece la incertidumbre de la felicidad: “¿Mi corazón será este hogar sencillo? / ¿Lo harán tu mano y tu piedad eterno...?”.

²⁶⁸ Lázaro Santana, “Informe sobre Alonso Quesada”, *op. cit.*, p. 61. Además Santana aporta un dato significativo, la nota manuscrita de Alonso Quesada en la cual la historia de *Los caminos dolorosos* tiene otro final, citamos los versos transcritos por Santana, el poeta y la amada dejan la ciudad y “nunca más se volvieron a ver las sombras solitarias de sus cuerpos. Alguien, sin embargo, creyó descubrirlos otro día por las calles de Nápoles, ofreciendo ídolos diminutos, ídolos y amuletos grotesco moldeados en lava del Vesubio”. Sin duda, un final que corresponde a las imágenes visionarias de la sección “Dolorosos caminos”. Sin embargo, Quesada mantuvo el final amoroso del retorno al hogar.

3.3 El poeta errante: León Felipe

La obra poética de León Felipe abarca un amplio espectro temporal que va de la publicación de su primer libro *Versos y oraciones de caminante* en 1920 hasta los últimos libros y poemas publicados pocos meses antes de su muerte en 1968, en México; su obra se extiende por diversas y variadas etapas de la poesía contemporánea. Los estudios más recientes sobre su obra tienen un factor común: señalar la unidad en las distintas etapas de su trayectoria poética. Coinciden también en destacar la obra poética escrita en el exilio como la más importante y representativa del poeta; un poeta que se mantuvo fiel a sí mismo.

La temprana clasificación de Federico de Onís en su *Antología*²⁶⁹ (1934) como un poeta de transición del modernismo al ultraísmo gozó de gran fortuna en la crítica literaria posterior, que no duda en situar la poesía de León Felipe en una etapa que se define por el alejamiento del modernismo en el contexto de las vanguardias históricas o ultraísmo. En tal sentido, si consideramos el contexto literario en que aparece la publicación de su primer libro, se puede incluir a León Felipe entre la nómina de los poetas que proponemos como característicos de la tendencia posmodernista.

Entre los estudios de carácter histórico e historias literarias, que sitúan a León Felipe como un poeta de transición, debemos destacar, por orden cronológico, la *Historia de Literatura Española* de Ángel del Río,²⁷⁰ en la cual se señala la sencillez y la sobriedad de su léxico unido al acento moral de su estilo. Juan Chabás encuentra en él una “poesía en voz baja, nostálgica y doliente, llena de añoranzas de las pequeñas cosas de la vida humilde”,²⁷¹ con un dejo de ironía; que recoge la tradición culta y popular de

²⁶⁹ Federico de Onís, *op. cit.*

²⁷⁰ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española*, *op. cit.*, pp. 488-489.

²⁷¹ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea, 1898-1959*, *op. cit.*, pp. 405-406.

la lírica castellana, una poesía que para expresar con sencillez los sentimientos tiende a la simplificación del verso, sin que esto signifique descuido de la técnica.

Max Aub,²⁷² como antes hemos citamos, ubica el primer libro de León Felipe en el contexto de la publicación de los primeros libros de otros autores posmodernistas y de transición, entre los años 1910 y 1923, y sostiene que existe un vínculo entre ellos: la sencillez y el rango poético que adquieren las cosas cotidianas. También sitúa a León Felipe entre los poetas del exilio.

Luis Cernuda observa que León Felipe se aparta de la generación anterior, del modernismo, “con el cual nada tiene que ver”²⁷³ ni en metros, temas o vocabulario, pero también se desliga, con su primer libro, de la que llamada generación del 27. Sostiene que la tradición poética de León Felipe tiene poco en común con la poesía española, y considera que la obra poética de León Felipe tiene pocas modificaciones y usa un verso gris, “desarticulado más que flexible, sin musicalidad alguna”.²⁷⁴ Sin embargo, para Cernuda, León Felipe es un figura de gran estimación, digna de otra tradición de la poesía española: “tan singular en su renuncia a ciertos recursos legítimos en el arte del poeta, en su despojo voluntario de todo halago expresivo”.²⁷⁵ Luis Cernuda centra el análisis de la obra de León Felipe en el concepto de poesía expuesto en el libro *El gran responsable* (1940), del cual difiere tanto por la idea de poesía como por la responsabilidad del poeta en la situación histórica del mundo.

José M.^a Martínez Cachero,²⁷⁶ en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, sigue la clasificación propuesta por este y sitúa a León Felipe entre los poetas novecentistas y analiza su obra del poeta hasta la

²⁷² Max Aub, *La poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 98-99.

²⁷³ Luis Cernuda, *Prosa I*, op. cit., p. 157.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 161.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 162.

²⁷⁶ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, op. cit., pp. 386-389.

publicación en 1950 de *Llamadme publicano*. Para Martínez Canchero la producción poética de León Felipe aparece en el momento de lucha “entre los rezagados del Modernismo y los iconoclastas ultraístas”.²⁷⁷ *Versos y oraciones de caminante* es definido como un libro que busca la sencillez sentimental, una poesía para todos, una poesía que da cabida a todo cuanto llega al poeta. Las características formales son la intensa condensación que conviven con la deliberada extensión de algunos versos, la reiteración y repetición como un procedimiento que manifiesta la sencillez formal, relacionada con la poesía popular. Guillermo Díaz-Plaja²⁷⁸ considera a León Felipe como un autor de novecentista, un poeta independiente y concomitante de José Moreno Villa, Juan José Domenchina y Mauricio Bacarisse.

Ángel Valbuena Prat²⁷⁹ lo sitúa entre los epígonos del posmodernismo y de la generación del 98 y las propuestas de la poesía pura; una poesía que considera está aún “mirando al fin de siglo”, como su preferencia por el verso corto. A diferencia de Luis Cernura, observa cierta relación de su poesía con las primeras composiciones de Federico García Lorca, las cuales comparten la ternura infantil y la íntima elegía. Un poeta que para Valbuena Prat encuentra su voz personal.

Los estudios antes citados coinciden en situar a León Felipe como un poeta de transición, continúan la propuesta de clasificación propuesta por Federico de Onís, sin embargo, prevalece el criterio generacional sobre el concepto amplio de modernismo sostenido por Onís. La cualidad “de transición” responde a la dificultad de clasificación de las obras que por sus características y por la fecha de su aparición no tienen cabida en la tradicional clasificación generacional. En este contexto, los estudios posteriores muestran la dificultad de ubicación de la obra de León Felipe en el horizonte de la

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 387.

²⁷⁸ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*, op. cit., p. 210.

²⁷⁹ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, op. cit., pp. 609-610.

poesía española de las primeras décadas del siglo XX. Se reconoce, de igual manera, una reacción contra el modernismo exótico y preciosista, que apoya la tesis del posmodernismo de su obra como un repliegue al entorno y a las cosas cotidianas, con un matiz irónico; pero en la órbita temática e ideológica del 98. También se destaca cierta relación con el novecentismo, pero alejado del espíritu lúdico y de ruptura de las vanguardias y de la poesía pura.²⁸⁰

En fin, la ubicación de la obra de León Felipe en un contexto es sumamente compleja y se dificulta si no se asume un criterio amplio —como el propuesto por Federico de Onís, Ricardo Gullón y José Carlos Mainer—, evitando los rótulos y sosteniendo al argumento de un medio siglo modernista que articula el legado romántico hasta las vanguardias históricas. José-Carlos Mainer, por su parte, no duda en ubicar la obra inicial de León Felipe en lo que llama “los caminos del posmodernismo lírico”,²⁸¹ una etapa que se caracteriza el “abanico de búsquedas” de los poetas postsimbolistas —posmodernistas para Onís— y en la que también se incluyen los primeros pasos de la llamada generación del 27.

Con un afán sintetizador, seguimos las aportaciones de José Paulino Ayuso acerca de la ubicación en el contexto de la poesía española de las primeras décadas del siglo XX así como su propuesta de interpretación de la poesía completa de León Felipe, sin olvidar que nuestra finalidad es observar cómo participa el primer libro de León Felipe, *Versos y oraciones de caminante*, de la tendencia posmodernista en la poesía española.

²⁸⁰ Un ejemplo de esta dificultad de ubicación de la obra son las propuestas y opiniones recogidas por Juan Frau, *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

²⁸¹ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayos de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 193.

José Paulino disiente de la posición de Luis Cernuda quien considera el verso de León Felipe como de transición entre el modernismo y la generación del 27, un verso que no se modifica; argumentando que es precisamente el aspecto métrico el que se modifica, la “transición es permanente dentro de la obra del poeta”,²⁸² que tiende a un verso libre de las convenciones métricas. En cuanto a la ubicación de la obra de León Felipe antes de 1936, José Paulino no duda en observar que a pesar de la aparente distancia con los caminos de la lírica española, el comienzo de León Felipe se:

sitúa en límites definibles, aunque lábiles, entre distintas tendencias o escuelas — del modernismo postsimbolista al vanguardismo militante—, aunque con un mundo de referencias muy vinculado —en lo emocional y en lo verbal— a la tradición que le llega desde Antonio Machado y Unamuno y desde otras figuras (el francés Francis Jammes, Pérez de Ayala, poetas regionalistas, etc., sin excluir en modo alguno a Juan Ramón Jiménez).²⁸³

Posición que comparte, como él mismo lo señala, con Leopoldo de Luis, Víctor García de la Concha, Jorge Urrutia, José Ángel Ascunse, quienes fijan la primer poesía de León Felipe en la órbita de un sentimentalismo postsimbolista, a pesar de reconocer cierta marginalidad.²⁸⁴

Los límites de la ubicación de la obra de León Felipe permiten observar que participa de los mismos estímulos e influencias de los poetas posmodernistas como Alonso Quesada o los hispanoamericanos Luis Palés Matos, Regino E. Boti o Ramón López Velarde. También comparte con estos poetas la necesidad de despojar a la poesía de la retórica superficial —ponderando la sinceridad, la honestidad y el

²⁸² José Paulino Ayuso, “El yo poético de León Felipe”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española VII, op. cit.*, p. 833.

²⁸³ José Paulino Ayuso, “Introducción”, en León Felipe, *Poesías completas*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 9-10.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

individualismo—, la búsqueda de una poesía estrechamente ligada a la vida íntima del poeta y la figura del poeta como caminante, lejos de la torre de marfil de algunos modernistas. Y, acaso, la intención de situarse en los márgenes, en la frontera, respeto a la tradición lírica dominante.

La primera publicación *Versos y oraciones de caminante* se debe a Enrique Díez-Canedo, quien seleccionó algunos versos para la revista *España*, de la cual era secretario de redacción. En el año de 1930, con motivo de la publicación de *Versos y oraciones de caminante II*, Díez-Canedo recuerda que leyó “de un tirón el manuscrito”,²⁸⁵ inmediatamente compartió el descubrimiento con sus compañeros y “la revista se honró publicando en seguida una selección de los que no a tardar fueron, en cuerpo de libro, los *Versos y oraciones de caminante*”. Poco tiempo después de la publicación en *España*, León Felipe hace una lectura pública de su libro en el Ateneo de Madrid en 1920, con un discurso que para Gerardo Diego, presente en el Ateneo, era un “prólogo antiultraísta”.²⁸⁶ Este discurso podríamos entenderlo como su auténtica poética:

[...] Mi ánimo al venir aquí no ha sido dar sensación de fatiga, sino una emoción de belleza. De una belleza ganada desde mi sitio, vista con mis pupilas y acordada con el ritmo de mi corazón; lejos de toda escuela y tan distante de los antiguos ortodoxos retóricos como de los modernos herejes —herejes, la mayoría, por un afán incoercible de snobismo—. Con estos hombres —preceptistas o ultraístas— que se juntan en partida para ganar la belleza, no tiene nada que ver el arte. [...]

La divisa de escuela, además, no dice nunca del gesto nuevo y único que traemos todos los hombres al nacer y al cual hemos de estar siempre atentos y fieles, [...] Dentro de mi raza, nada más que de mi raza, he procurado siempre

²⁸⁵ Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, pp. 241-242.

²⁸⁶ Gerardo Diego, *Obras completas, Prosas, tomo VIII, vol. 3*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 235.

estar atento a este gesto, a este ritmo mío espiritual, al latido de mi corazón, porque este ritmo del poeta es la única originalidad y el único valor eterno de que podemos estar seguros en la poesía lírica. Este ritmo mío, además, ha sido siempre el generador de mi verso, el que ha ido tejiendo la forma al abrirse camino por entre las palabras. Por eso, a priori, no admito ninguna forma métrica. Sé que siendo fiel al mismo, cumplo con la única ley eterna e inmutable de la belleza. [...]

[...] En el verso de un poeta nuevo, por mucha personalidad que tenga, ha de haber siempre ritmos de su raza, lo específico de su pueblo, que es lo genérico del poeta, y por encima de esto el signo particular de él. [...]

[...] Y hablando de este modo no puedo ser sospechoso de patrioterías, ni grandes ni chicas. Ya lo veréis en mis versos. Jamás he cantado las rancias tradiciones de la raza, ni he puesto mi verso al servicio de esos violentos entusiasmos regionales que andan ahora tan en boga. [...]

Desde aquí, desde donde estamos ahora, con las amplias libertades de la métrica moderna, ya del todo desencadenada, podemos los poetas castellanos decir lo subjetivo y lo universal, lo pasajero y lo eterno. Podemos decirlo todo, pero cada uno con su voz, cada uno con su verso; con un verso que sea hijo de una gran sensación y cuyo ritmo sea acorde al compás de nuestra vida y con el latido de nuestra sangre.

[...] Mi voz, además, es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo, me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul [...].²⁸⁷

De esta presentación pública del poeta se han recogido algunos testimonios, entre ellos los de Gerardo Diego y Guillermo de Torre, este último gran conocedor y admirador de la obra posterior de León Felipe, quien recuerda que esas palabras y los

²⁸⁷ León Felipe, *Obras completas*, edición José Paulino Ayusto, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 55-57. Todas las citas de la poesía de León Felipe corresponden a esta edición.

versos del poeta representaron “como un voto de humildad en una época de disipación; como una vuelta a la sencillez en momentos de rebuscadas y complicaciones”.²⁸⁸

El discurso leído en el Ateneo representa un manifiesto de los principios estéticos y éticos del poeta, que aclara no solo su búsqueda de la sencillez y libertad métrica y rítmica, de una poesía en voz baja; también desvela su concepto de poesía y su relación con la tradición y la originalidad. El poeta, de manera intencional, se sitúa al margen de las tendencias poéticas retóricas, regionalistas y de vanguardia; creando la imagen del poeta exiliado en la propia tierra. La sección inicial titulada “Prologuillos” es la continuación de esta poética expresada por el autor, de la necesidad de una poesía desnuda, sostenida por el individualismo creador y de la universalidad de la poesía.

Resulta aquí pertinente resumir las claves de la poesía de León Felipe propuestas por José Paulino Ayuso, ya que para el profesor recientemente fallecido estas claves muestran la unidad poética de las obras y se encuentran de manera privilegiada en el primer libro y en el último, *¡Oh, este viejo y roto violín!*. Claves que servirán como coordenadas para mostrar cómo participa León Felipe de la tendencia posmodernista. La primera clave es la estrecha relación entre la vida personal y la escritura poética de León Felipe; la vida de León Felipe se proyecta en sus textos creando una poesía autobiográfica, anecdótica y confesional. En palabras de José Paulino, el yo-real se trasmuta en el sujeto poético, hace de la experiencia vital materia para la poesía. Del mismo, transfigura los datos objetivos para conformar una imagen de sí mismo como verdad histórica y poética.

La segunda clave es que la identidad del poeta León Felipe se forma a través de sucesivas transformaciones en evolución continua, “la fuerte impregnación biográfica y

²⁸⁸ Guillermo de Torre, “Itinerario poético-vital de León Felipe”, en León Felipe, *Antología rota*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 211.

el desarrollo de una temática fundamental” constituyen la unidad de su obra poética a través del tiempo. Sin embargo, se trata de una unidad de cosmovisión más que temática, “que se mantiene como universo integrador de todas las diferencias”.²⁸⁹ La tercera clave poética es que se trata de una obra fraguada y elevada en la pobreza, de una pobreza no solo metafórica sino real y cotidiana. José Paulino observa que el primer libro se poetiza la carencia, el desarraigo, la soledad, como un rechazo al aparente mundo suntuoso del modernismo caduco.

Detengámonos en la primer característica o clave señalada por José Paulino, la estrecha relación entre la vida personal y la escritura poética, relación que se muestra de manera clara en la sección “Prologuillos”, una declaración de principios poéticos, arte poética, que vincula la experiencia personal y la escritura en la creación de una especial figura de poeta: el yo real y el yo poético como uno mismo. No resulta difícil observar en los trece poemas de esta sección una postura poética que se vincula con las palabras pronunciadas en el Ateneo, es una declaración de principios éticos y estéticos relacionada, en gran parte, con la situación del poeta respecto a las tendencias de la poesía y la imperiosa necesidad de encontrar una voz propia, la voz de su propia vida. Es también una toma de conciencia y un situarse al margen de las escuelas y estilos a través de la individualización del sujeto creador, de la originalidad personal que reelabora la tradición. Por otro lado, resulta significativo que él mismo eligiera su nuevo nombre, el nombre del poeta, anteponiendo a su nombre real —Felipe— el de León, el santo que se festeja el día de su cumpleaños. Una simbiosis del yo real y yo elegido, el nombre del poeta.

²⁸⁹ León Felipe, *Poesía completa*, op. cit., p. 13.

Hervé Le Corre²⁹⁰ con la finalidad de acercarse a la construcción teórica de los textos posmodernistas hispanoamericanos recurre inicialmente a la configuración del “yo” poético como un dispositivo, una ficcionalización de la figura del poeta. En esta configuración reconoce la recurrencia de la figura del poeta como escisión entre el yo-real-social y el yo poético, que tiene indudables raíces en el modernismo. Así, a pesar de que el yo poético remita al yo real, lleva una huella de diferenciación, el seudónimo. Un caso representativo del seudónimo es el del poeta Porfirio Barba-Jacob o Ricardo Arenales, entre los muchos que usó Miguel Ángel Osorio, un poeta también viajero y desterrado, como lo cita Le Corre. Esta escisión o discontinuidad se presenta también como la introducción del yo-real en lo poético a través de la ironía, un ejemplo privilegiado de ambos dispositivos es la poesía de Alonso Quesada: el distanciamiento a través del seudónimo y la nota autobiográfica de su poesía que ironiza su vida real. Ambos procedimientos se presentan como representativos de la poesía posmodernista.

Aunado a ello, Le Corre reconoce otro dispositivo poético, el llamado “sincerismo” en la poesía, representado por Ramón López Velarde, Regino E. Boti o José Manuel Poveda, la búsqueda de una continuidad entre la voz del poeta y el sujeto poético. Otra de las estrategias señaladas por Le Corre, es la necesidad del poeta de situarse en la tradición poética, pero sin por ello renunciar a permanecer en los márgenes; los ejemplos los encuentra fundamentalmente en los artículos y prólogos de los poetas antes señalados. Estas estrategias contribuyen a la problematización sujeto del poético, problematización que caracteriza la tendencia posmodernista.

Las líneas apuntadas por Le Corre permiten situar, de una manera general, los “Prologuillos” y los poemas de *Versos y oraciones de caminante* de León Felipe dentro de esta tendencia de problematización del sujeto poético. No es casual que el poeta

²⁹⁰ Hervé Le Corre, *op. cit.*, pp. 55-61, 113-130.

comience el libro con una declaración de principios estéticos que a la par supone un autorretrato ético del poeta, se crea la figura del poeta en el texto, que León Felipe hace coincidir con su propia experiencia vital. Al contrario de mostrar la escisión entre el yo-real y yo-poético, León Felipe las funde en nombre de la trascendencia de la poesía sobre el ser humano. Sin embargo esta fusión lleva la huella de la diferenciación en la creación de un nombre poético. También participa de la estrategia señalada como “sincerismo”, sinceridad que se logra solo a través de la experiencia vital poeta, en el individualismo creador:

V

Que hay un verso que es mío, solo mío,
como es mía, solo mía,
mi voz. Un verso que está en mí
y en mí siempre encuentra su medida;
un verso que en mí mismo
acorda su armonía
al ritmo de mi sangre,
al compás de mi vida,
y al vuelo de mi alma
en las horas santas de ambiciones místicas.
Quiero ganar mi verso, este verso,
lejos de todo ruido y granjería.

(p. 65.)

En Ramón López Velarde esta búsqueda de la voz personal, del verso propio, se encuentra en la reconciliación con la palabra:

La inversión, en el arte literario, del procedimiento racional, del procedimiento vital, ha colmado la medida de lo absurdo. Ya el espíritu no dicta a la palabra; ahora la palabra dicta al espíritu. [...] La palabra se ha divorciado del espíritu. [...] Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que nazca de la combustión de mis huesos. [...].²⁹¹

²⁹¹ Ramón López Velarde, “La derrota de la palabra”, (1919) en *Obras, op. cit.*, pp. 439-444.

Regino E. Boti lo expresa en su largo e interesante prólogo a *Arabesco Mentales* (1913) titulado “Yoísmo”, una declaración estética que también se presenta como un elogio al yo-creador individual:

Mi verso quiere ser natural y sincero, calmado y moderno. [...] Yo no presumo de ver lo no visto ni de sentir lo inusitado, sino de un modo propio, personal. [...] Por falsa, he huido de cierta poesía cerebral, de ciertas baratijas retóricas [...] Por ese lado soy un verdadero impulsionista: mis versos son jirones de mi yo que ha ido poniendo en la ruta de mi vida [...]²⁹²

Estos poetas hispanoamericanos comparten con León Felipe la necesidad de desnudar la poesía,²⁹³ sin embargo, en ninguno de los poetas antes mencionados se trata únicamente de un distanciamiento con la retórica modernista desgastada, es también la búsqueda de una voz propia a través de nuevos caminos poéticos, de encontrar un verso que correspondiera a su necesidad vital. La renovación del lenguajes poéticos no es la renovación técnica, es el encuentro con la palabra, con el sentido poético universal. En tal sentido, el posmodernismo profundiza en los hallazgos del modernismo, busca nuevas salidas.

XII

Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta idea misma...
Aventad las palabras...
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.

²⁹² Regino E. Boti, *Poesía, op. cit.* p. 10-16.

²⁹³ Gerardo Diego observa esta misma intención de desnudar a la poesía en Luis Palés Matos, en *La canción de la vida mediana* (1925), en el poema que da título al libro: “Ahora vamos a cantar de nuevo, alma mía; / a cantar sin palabras. / Desnúdate de imágenes y poda extensamente / tus viñas de hojarascas”. Gerardo Diego, “La palabra poética de Luis Palés Matos” (1960), en *Obras completas, op. cit.*, p. 601.

¿Qué
importa
que la estrella
esté remota
y deshecha
la rosa?...
Aún tendremos
el brillo y el aroma.

(p. 72.)

Para Ramón López Velarde esta intención de despojar el lenguaje de la “crasa dicción de la ralea” lo había conseguido Juan José Tablada con su libro *Un día.. Poemas sintéticos* (1919),²⁹⁴ libro que califica de perfecto:

Ciertamente, la Poesía es un ropaje; pero, ante todo, es una sustancia. Ora celestes éteres becquerianos, ora tabacos de pecado. La quiebra del Parnaso consistió en pretender suplantar las esencias desiguales de la vida del hombre con una vestidura fementida. Para los actos trascendentales —sueño, baño o amor—, nos desnudamos. [...] Tal parece ser la pauta de la última estética libre de los absolutismos de la perfección exterior.²⁹⁵

La problematización del sujeto poético es una de las características del libro *¡Oh, este viejo y roto violín!* de León Felipe, como certeramente señala José Paulino, desarrolla la temática fundamental planteada en el primer libro en un desarrollo evolutivo que da unidad a toda la obra.

¡Que mal suena el violín!
León Felipe, vas a tener que comprarte otro violín...
—¡A buena hora...! ¡A los 80 años!

²⁹⁴ El propio Enrique Díez-Canedo, en la revista *España*, dedicó algunos artículos al haikú y la obra de Tablada, señalando las semejanzas entre la canción española y la tanka y el haikú japonés, marcando también las diferencias, citando algunos versos de Manuel Machado, de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, “la inspiración es casi idéntica, la forma casi igual, [...] se han encontrado, por el camino de los sonoro de los cantares del pueblo, con los poetas del Japón”. Regresaremos a este tema con las necesarias matizaciones. Enrique Díez-Canedo, “La vida literaria. Haikais”, *España*, núm. 284, 1920, pp. 11-12.

²⁹⁵ Ramón López Velarde, *Obras, op. cit.*, p. 550.

[...]

Y sucede también
que el ritmo de mi sangre
es un ritmo métrico y poético.

[...]

(p. 729.)

En esta fusión entre el yo-real y sujeto poético en León Felipe radica el tono autobiográfico y anecdótico que distinguen los *Versos y oraciones de caminante*, recurso presente en otros poetas posmodernistas como Luis Palés Matos o Calos Pezoa Véliz, sin embargo, en estos poetas la reflexión sobre la trascendencia de la poesía y su función, así como el tema religioso, no tienen ni la fuerza ni la importancia fundamental que tienen en la obra de León Felipe. Juan Cano Ballesta²⁹⁶ reconoce en el tema religioso como un aspecto renovador en la obra de León Felipe, un tema que había sido desterrado. Por otro lado, Luis Rius,²⁹⁷ en su biografía sobre el poeta, señala la referencia en el poema “¡Qué lástima!” a la provincia y la casa donde escribió este primer libro (que Luis Rius sostiene lo escribió “en dos o tres meses”), para sustentar esta relación entre la vida del poeta y el poema:

II

¡Qué lástima!

[...]

Sin embargo...

en esta tierra de España

y en un pueblo de la Alcarria

hay una casa

en la que estoy de posada

y donde tengo, prestadas,

una mesa de pino y una silla de paja.

[...]

(p. 79.)

²⁹⁶ Juan Cano Ballesta, *La poesía entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996, pp. 34-35.

²⁹⁷ Luis Rius, *León Felipe, poeta de barro*, México, Colección Málaga, 1968, pp. 82-84.

La fusión entre el yo-real y el yo-poético tiene sus raíces en el romanticismo y permanece como uno de los legados significativos en el modernismo, que continuaron no pocos de los poetas posmodernistas. De este legado romántico en el modernismo, Ricardo Gullón²⁹⁸ señala la devoción por el pasado idealizado; la constante del tema de la muerte, asimilado en algunos casos a la amada; el misterio y el ensueño; el tedio romántico convertido en la angustia de la soledad y la convicción de estar viviendo un destino. La tendencia posmodernista continúa o profundiza el legado romántico del modernismo, de ahí el repliegue hacia el interior y el sentimentalismo subjetivo marcado por la emoción, la angustia y la soledad. Sin embargo, en el posmodernismo este repliegue hacia el interior convive con la necesidad de mirar hacia afuera, al entorno inmediato y las pequeñas cosas de la vida cotidiana. El poeta se desplaza a las calles, a los pueblos, a la vida cotidiana de los espacios marginados en el modernismo. El pasado idealizado es el entorno inmediato, la provincia y la aldea natal; los temas cotidianos y las cosas nimias adquieren rango poético. Hervé Le Corre señala como sintomática la figura del poeta como caminante en la poesía posmodernista hispanoamericana, que marca la diferencia con “la reclusión turriebúrnea” del modernismo.²⁹⁹

El poema III “Como tú” es representativo del valor poético que adquieren las cosas nimias, que transforma las cosas tradicionalmente no poéticas desde la nueva mirada del poeta, para Octavio Paz es el reconocimiento de la magia de las cosas cotidianas descubierto en el bajo mar del modernismo.

²⁹⁸ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., pp. 43-47.

²⁹⁹ Hervé Le Corre, op. cit., p. 126.

III
Como tú

Así es mi vida,
piedra,
como tú; como tú,
piedra pequeña;
como tú,
piedra ligera;
como tú,
canto que ruedas
por las calzadas
y por las veredas;
como tú,
guijarro humilde de las carreteras;
como tú,³⁰⁰
[...]

(p. 83.)

Sin embargo, en *Versos y oraciones de caminante* no hay provincia idealizada, no hay un pasado perdido, por tanto tampoco aparece el tópico del tedio y la angustia de la soledad del hombre en la ciudad. El poeta se sitúa al margen, en las fronteras de la territorialidad, es el poeta errante.

X

Ahora de pueblo en pueblo
errando por la vida,
luego de mundo en mundo errando por el cielo
lo mismo que esta estrella fugitiva...
¿Después?... Después...
ya lo dirá esa estrella misma,
esa estrella romera
que es la mía,
esa estrella que corre por el cielo sin albergue
como yo por la vida.

(p. 96.)

³⁰⁰ Un poema que recuerda *La piedra absoluta* (1966) de Martín Adán, poeta peruano de la vanguardia, pero que, como lo señala Hervé Le Corre, *op. cit.*, p. 289, extrema algunas prácticas del posmodernismo: “Simple como tu piedra / Espíritu eres. / Pasa el agua, / Y tú arriba te sostienes. / Pasa el cielo, / Y tú ahondas y a tu sentido floreces. / Y pasan los otros / Y sus mujeres. / Pero tú, piedra de que soy, / Estás desnuda, exacta, sin qués ni quiénes, / Lista al tacto e impenetrable, / Sin una sola flor de verde”.

Mario Rodríguez Fernández usa el concepto de ritornelo propuesto por Gilles Deleuze para acercarse a la obra de Carlos Pezoa Véliz, el ritornelo como un centro estable y tranquilo.³⁰¹ La pertinencia de esta referencia radica en que para Rodríguez Fernández hay un ritornelo que podemos designar como posmodernista que es la desterritorialización de las metáforas modernistas. Un ritornelo que marca el espacio de los hombres sin territorio. Este ritornelo expresa la fuerza de lo cotidiano y las voces del pueblo trastocadas por la pobreza. Esta figura permite situar a León Felipe en la órbita posmodernista, de la cual por momentos parece estar muy alejado, a través de este figura poética y real del desterrado, “¡Qué lástima / que yo no tenga comarca, / patria chica, tierra provinciana!”. El poeta se sitúa en el territorio emotivo de los hombres sin tierra y sin voz, un ritornelo en constante movimiento:

VIII

Como aquella nube blanca...

[...]
Mi amor tiene el ritornelo
del agua, que sin cesar
en nubes sube hasta el cielo
y en lluvia baja hasta el mar.

Y el agua aquel ritornelo
de mi amor, que sin cesar
en sueños sube hasta el cielo
y en llanto bajo esta al mar.

(p. 94.)

León Felipe se sitúa en un territorio en constante movimiento, esta peculiaridad permite la creación de una poesía universal, que sea escuchada y entendida por todos, “[poesía] ¡cuando te darás a todos... a todos, / al príncipe y al paria, / a todos... / sin ritmo y sin palabras!”. Es también una de las vías que permiten al poeta disminuir la

³⁰¹ Carlos Pezoa Véliz, *Campanas de oro*, op. cit., pp. 5-17.

distancia entre el poema y la experiencia directa, retornando a la sencillez de lo cotidiano, en el territorio compartido por todo humano, “Quiero ganar mi verso, / [...] como un dardo certero, / al corazón del pueblo / de todos los pueblos... / al corazón del Universo”.

En tal sentido, la figura del poeta como caminante adquiere un valor simbólico más allá de la figura recurrente en el posmodernismo, no es el poeta que recorre las calles de los suburbios y los puertos. José Paulino apunta que las metáforas —como el camino— adquieren en León Felipe el valor de verdadero símbolo.³⁰² Símbolo de la propia vida del poeta como caminante eterno, como “romero solo que cruza / siempre por caminos nuevos”, sin oficio y sin pueblo. Una figura que también adquiere un rango de constante simbólica en la obra de Alonso Quesada.

La tercera característica o clave señalada por José Paulino para la obra de León Felipe cobra relevancia en el contexto del posmodernismo, el ser una “obra fraguada en la pobreza y elevada desde ella”, pobreza metafórica y real. En este sentido, señala que en *Versos y oraciones de caminante* se “poetiza la carencia, el desarraigo, la soledad”. Poetizar la carencia, el desarraigo y la soledad, desde la propia carencia y desarraigo se presenta también como una constante en el posmodernismo hispanoamericano, hemos ya señalado como poetas como Carlos Pezoa Veliz sentía la necesidad de poetizar la pobreza de su pueblo; Evaristo Carriego defendía el compromiso con su barrio; en Luis Carlos López la carencia del pueblo es también una constante. Tema también constante en *Los heraldos negros* de César Vallejo: “ver a los pobres, y, llorando quedos, / dar pedacitos de pan fresco a todos. / Y saquear a los ricos su viñedos”.

³⁰² León Felipe, *op. cit.*, p. 26.

Se trata de una pobreza también real y metafórica, la mirada del poeta puesta en la pobreza, de ahí surgen figuras como el mendigo, el perro vagabundo, los viejos marineros, los entierros en la pobreza; aunados a la soledad y el desarraigo de la gente del pueblo ante de la nueva riqueza de la modernidad. Para López Velarde la pobreza es espiritual, la soledad del hombre, “¡Qué adorable manía de decir / en mi pobreza y en mi desamparo: soy más rico que un visir”. Sin embargo, es Alonso Quesada quien mejor representa esta característica de poetizar la pobreza, la carencia y la soledad, tópicos que en su poesía aparecen estrechamente vinculados:

La oración de todos los días

¡Bendita la pobreza de mi casa!
Hoy la comida ha sido más humilde...
[...]

¡Bendita la orfandad, las privaciones,
el amargo dolor, los caminos
por donde, sin oficio, voy andando,
profeso caballero de la Noche!...³⁰³

Los poetas del posmodernismo, en general, se sitúan en los márgenes (no solo geográficos), en las fronteras de la modernidad y la riqueza, se desplazan hacia territorios marginados real y metafóricamente, los suburbios, las provincias, la isla, en la soledad. Se sitúan al margen, en el desarraigo y la soledad, desde donde construyen su mundo poético alejado intencionalmente de los tópicos comunes del modernismo, de jardines suntuosos y de países exóticos. Sin embargo, en León Felipe esta pobreza y soledad no se circunscribe a un territorio geográfico, a una circunstancia histórica o a un hombre singular, “soy un paria / que apenas tiene una capa / venga, forzado, a cantar

³⁰³ Alonso Quesada, *Obra completa, tomo I. Poesía, [El lino de los sueños], op cit., p. 80.*

cosas sin importancia;” se eleva a la propia condición humana. La pobreza es tema central en esta primer libro de León Felipe, la pobreza de los vencidos, como el Don Quijote cargado de amargura, “caballero derrotado, / hazme un sitio en tu montura / que yo también voy cargado / de amargura / y no puedo batallar”. La eterna pobreza que distingue la condición humana:

XXXI

¡Qué
pena
si esta vida
tuviera
—esta vida
nuestra—
mil años
de existencia!...
[...]

¿Quién lee diez siglos en la Historia
y no la cierra
al ver las mismas cosas siempre
con distintas fechas?...
Los mimos nombres,
las mismas guerras,
los mimos tiranos,
las mismas cadenas,
los mismos esclavos,
las mismas protestas,
los mismos farsantes,
las mismas sectas
y los mismos,
los mismos poetas...
[...]

(pp. 117-118.)

Otro de los rasgos de la situación marginal de los poetas posmodernistas es su deliberado alejamiento de las modas o tendencias literarias en boga practicadas por sus contemporáneos. Un alejamiento crítico no solo de la retórica modernista desgastada, también de la poesía academicista con una retórica decimonónica y, en algunos casos, de algunas de las tendencias de la vanguardia. Regino E. Boti, en el prólogo a *La torre*

del silencio (1926), aunque escrito en 1919, lo expresa claramente: “Este libro no responde a ninguna de las modalidades estéticas imperantes. [...] No representa un salto en el vacío, sino un replanteo. [...] Es el eco lejano de una voz que no es de este momento, pero que no es inactual”. Sin embargo, después de esta fecha Boti se adentrara, con tiento, en los caminos de la vanguardia.

Esta aparente marginalidad respecto a lírica moderna, de su época, los poetas la resuelven con una intencionada ubicación de su obra en la gran tradición literaria, el reconocimiento de la tradición. Muestra de ello son varios textos críticos y prólogos de Boti o José Manuel Poveda. Sin embargo, quien mejor lo expresa es León Felipe, que se lamenta, con un dejo de ironía, de no poder “cantar a la usanza / de este tiempo lo mismo que los poetas que hoy cantan”. Sin embargo, reconoce la gran tradición literaria, que lleva consigo la impronta del sentimiento nacional:

IV

Y quiero que mi traje,
el traje de mis versos,
sea cortado
del mismo paño recio,
del mismo
paño eterno,
que el manto de Manrique
—como el de Hamlet, negro—,
amoldado
a la usanza de este tiempo
y, además,
con un gesto
mío
nuevo.

(p. 64.)

También existe en el posmodernismo un reconocimiento implícito y explícito de la poesía de sus contemporáneos. En el caso de los poetas posmodernistas hispanoamericanos se ha señalado con insistencia la admiración por Leopoldo Lugones

o Enrique González Martínez, menos se ha estudiado la influencia de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Miguel de Unamuno, poetas muy admirados con quienes algunos de ellos llegaron a mantener alguna relación. Por ejemplo, Luis Carlos López, en una carta a Miguel de Unamuno se preciaba de haberle “torcido el pescuezo al pollo”,³⁰⁴ en una clara referencia del alejamiento del modernismo.

A pesar de los datos que los propios poetas refieren, como Ramón López Velarde, quien cita a Machado y Juan Ramón Jiménez, falta aún estudiar a profundidad la huella de los poetas españoles en la tendencia posmodernista hispanoamericana. En la lírica española, por el contrario, se ha abordado la influencia determinante que estos poetas tuvieron en los poetas posmodernistas o de transición, como suelen clasificarse. Sin embargo, hemos dejado de lado intencionalmente el tema de las influencias que ameritaría otro estudio, razón por la cual presentamos *Versos y oraciones de caminante* en la órbita del posmodernismo hispanoamericano, para mostrar los caminos compartidos entre los poetas hispanos, caminos que en mucho se deben a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel de Unamuno.

En la introducción a la *Poesías completas*, José Paulino concluye con la imagen del viento en León Felipe, como una de las representaciones más características del poeta. “El viento que lleva al hombre-navegante más allá de sí mismo o le hace ascender”,³⁰⁵ como el mediador entre el hombre y la luz, el poeta se identifica con el viento traspasado por el luz. Finalmente, el poeta ha llegado a su tierra: “—No andes errante / y busca tu camino... / —Dejadme... / ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio.”

³⁰⁴ Carta de Luis Carlos López a Miguel de Unamuno. Cartagena de Indias, 17 de agosto de 1925. <http://hdl.handle.net/10366/21174>. En el repositorio documental de la Universidad de Salamanca / Gredos, Fondo Miguel de Unamuno.

³⁰⁵ León Felipe, *Poesías completas*, op. cit., p. 32.

3.4 La audacia metafórica y el arrabal en Mauricio Bacarisse

Los estudiosos del posmodernismo hispanoamericano y español coinciden en señalar la diversidad de las prácticas poéticas que distinguen esta tendencia y la imposibilidad de reducirla a uno solo de sus rasgos, lo cual impediría su correcta valoración y comprensión en el contexto de la poesía moderna en lengua española. En este complejo y rico panorama de búsquedas poéticas se ubica la poesía de Mauricio Bacarisse. Su primer libro de poesías *El esfuerzo* (1917) tuvo la misma suerte que la obra inicial de León Felipe, considerado como un poeta de transición entre el bajo mar del modernismo y las vanguardias. La revisión de las historias literarias corrobora esta afirmación, clasificación que se debe, en gran parte, a la influyente antología de 1934 de Federico de Onís.

Las afirmaciones de Roberto Fernández Retamar³⁰⁶ acerca de la necesidad de abandonar la idea de transición para los poetas cubanos Regino E. Boti y José Manuel Poveda se pueden extender a la poesía española de este periodo. Retamar señala que toda época histórica es, por definición, de transición; clasificar la poesía de este periodo como de transición implica negar su realidad sustantiva. En esta misma dirección, Enrique Díez-Canedo renuncia a calificar a Mauricio Bacarisse como un poeta de transición, “no creo en las transiciones, o todo es transición en el mundo”,³⁰⁷ prefiere reconocer el valor particular de la poesía de Bacarisse lejos de las clasificaciones ordinarias.

En este contexto, resultan muy significativas las aportaciones de Federico de Onís en su estudio sobre la obra del puertorriqueño Luis Palés Matos en el año de 1957, en el cual abandona la idea de transición —sostenida originalmente en la *Antología*

³⁰⁶ Roberto Fernández Retamar, en *Regino E. Boti, Poesía, op. cit.*, p. 409.

³⁰⁷ Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, pp. 246-247.

(1934)— para proponer dos tendencias “divergentes y contradictorias”³⁰⁸ que agruparon las búsquedas de los poetas terminada la revolución modernista: el posmodernismo y el ultramodernismo. Años antes, en la *Antología* de 1934, Onís define el posmodernismo como una reacción conservadora del propio modernismo, el ultramodernismo, “aunque tiene su origen en el modernismo y el postmodernismo”,³⁰⁹ representa su superación a través de la originalidad y la novedad. El ultramodernismo abarca la vanguardia española denominada como ultraísmo. Onís presenta dos clasificaciones fundamentales: los poetas posmodernistas propiamente dichos y los poetas de transición del modernismo al ultraísmo, entre los que se encuentran Luis Palés Matos y, entre los españoles, Mauricio Bacarisse.

En el estudio sobre Luis Palés Matos, Federico de Onís abre nuevas perspectivas de interpretación del posmodernismo, en primer término, reconoce que está conformado por una variedad de tendencias, entre las que destaca la vuelta a la intimidad lírica, al romanticismo, la reacción hacia el prosaísmo sentimental y la reacción hacia la ironía sentimental, “que es la forma más honda del posmodernismo”.³¹⁰ En segundo lugar, sitúa el posmodernismo en el mismo horizonte temporal del ultramodernismo, las vanguardias, eliminando finalmente la idea recurrente, y ampliamente repetida, de considerar el posmodernismo como una etapa transitoria. Aceptar la convivencia del posmodernismo y el ultramodernismo implica también reconocer la continuidad de la poesía posmodernista en el contexto pleno de las vanguardias y de la poesía que llamamos contemporánea.

³⁰⁸ Federico de Onís, en Luis Palés Matos, *Poesía 1915-1956*, Madrid, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974, p. 24.

³⁰⁹ Federico de Onís, *Antología... op. cit.*, p. XIX.

³¹⁰ Federico de Onís, *Poesía 1915-1956, op. cit.*, p. 25.

Para Federico de Onís poetas como el propio Luis Palés Matos, Ramón López Velarde, César Vallejo, Pablo Neruda y Federico García Lorca, participaron de ambas tendencias, “poetas impuros” que por tener más raíces en el pasado tienen más proyección hacia el futuro, en ellos “lo moderno adquiere valor de permanente”. También reconoce que en la tendencia posmodernista en Hispanoamérica y España, los poetas compartieron lecturas e influencias de los mismos autores y coincidieron en su poesía, pero cada uno de ellos llegó por caminos independientes separadamente.

Finalmente, destaca un rasgo en la poesía de Luis Palés Matos: “su barroquismo o culteranismo ingénito”, característica que también ha sido frecuentemente utilizada para definir la poesía de otros posmodernistas como el peruano José María Eguren, Ramón López Velarde y del propio Mauricio Bacarisse. Barroquismo que convive con características como la sencillez sentimental y el prosaísmo; lo barroco en la poesía de estos posmodernistas refiere el uso de léxico poco común, la imagen insólita y la complejidad metafórica.

En tal sentido, resulta “engañoso” definir las diversas tendencias posmodernistas bajo el rótulo de sencillez sentimental y formal; el posmodernismo también se caracteriza por la búsqueda intencional de un lenguaje inusual y por la presencia de metáforas insólitas. Las constantes temáticas del posmodernismo, el repliegue sentimental, la presencia del entorno inmediato, la aparición de personajes urbanos, convive con una problematización del sujeto lírico y la renovación de un lenguaje poético alejado de la retórica superficial, renovación que en algunos casos se asemeja a las búsquedas de las vanguardias.

El primer libro de poesía de Mauricio Bacarisse es comúnmente considerado como un libro de transición, en el cual se reconocen huellas del modernismo y un

tratamiento nuevo de la metáfora y la imagen que lo acercan a las posteriores tendencias del ultraísmo, creacionismo y a la posible influencia de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, a la luz de propuestas como la Federico de Onís, antes referida, podemos observar que *El esfuerzo* es un libro que participa de las dos tendencias dominantes: posmodernismo y ultramodernismo, con un predominio de la primera.

Juan Chabás observa, en este primer libro, una nueva sensibilidad en la contemplación de los temas sociales y urbanos y un tono irónico, características del posmodernismo, así como un “tratamiento audaz de la imagen y la metáfora”.³¹¹ Para Ángel Valbuena Prat³¹² el tono humorístico del libro representa la clave principal del alejamiento del modernismo; para José M.^a Martínez Canchero este alejamiento radica en la novedad de los temas, en el léxico y el uso de “voces insólitas”.³¹³ Sin embargo, para Max Aub³¹⁴ el uso del léxico técnico y científico es una clara reminiscencia del modernismo.

Enrique Díez-Canedo destaca “la canción de arrabal”³¹⁵ de la segunda sección de *El esfuerzo*, donde se muestra su inclinación a observar las lacras de la sociedad y el uso de imágenes “un tanto gongorinas”³¹⁶ del gusto de los nuevos poetas de su época. Señalando, pues, características que reflejan la presencia de las dos tendencias poéticas de la época: posmodernismo en la canción de arrabal y cierto acercamiento al ultramodernismo en el uso de la imagen.

³¹¹ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea*, op. cit., p. 396.

³¹² Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, op. cit., p. 607.

³¹³ José M.^a Martínez Canchero, en Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, op. cit., p. 417.

³¹⁴ Max Aub, *La poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 104-105

³¹⁵ Enrique Díez Canedo, *Obra crítica*, op. cit., pp. 245 1932.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 246. Díez-Canedo, en 1921, dedicó un comentario a la poesía de Ramón López Velarde con motivo de su muerte, para el crítico López Velarde elaboró “apretados versos de curvatura gongorina, unos temas del vivir de hoy, en ese tono ambiguo que se cierne sobre unas alas irónicas”. *Índice 2*, Madrid, 1921, pp. 37-XXI. Hemos citado el conocimiento, y admiración de López Velarde por Góngora, “La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas (reducción intentada por Góngora) ha sido consumada por Lugones. El sistema poético se ha convertido en sistema crítico.” Ramón López Velarde, op. cit. p. 528.

Guillermo Díaz-Plaja encuentra en la poesía de Mauricio Bacarisse un ejemplo de la nueva actitud que distingue el cambio estético experimentado en los años veinte, el novecentismo, una voluntad de alejamiento del modernismo a través de rimas insólitas y difíciles y un “vago inconformismo social”.³¹⁷ Estas nuevas actitudes surgen, para José-Carlos Mainer, no solo del envejecimiento del modernismo sino también del envejecimiento del “talante más crítico y radical del fin de siglo”.³¹⁸ Al igual que Díez-Canedo, destaca la calidad de algunos de los “poemas canallas” y el tono irónico.

Las características antes señaladas permiten situar *El esfuerzo* en la órbita del posmodernismo, tanto por la ironía y cierto humor, como por los temas urbanos y de arrabal y por la renovación de lenguajes a través del uso de la metáfora insólita y el léxico poco usual. Estas últimas características son definitorias de la tendencia posmodernista que se suelen nombrar como barroca. Tendencia de la que participan poetas como Juan José Domenchina o Ramón de Bastera en España y Ramón López Velarde, de quien Pedro Henríquez Ureña señala la unión de la cosas sencillas y cotidianas con la complejidad barroca.³¹⁹

3.4.1 El arrabal: cosas vulgares, cosas grotescas

Como bien refiere Jordi Gracia en el estudio introductorio a la obra de Mauricio Bacarisse, “Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia”, la vida y obra de este poeta ha sido extensamente abordada en los estudios de Pedro Carrero Eras y de Roberto Pérez, a quienes remitimos, junto con el estudio de Jordi Gracia para profundizar sobre la corta pero intensa vida y trayectoria literaria del poeta.

³¹⁷ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo*, op. cit., p. 216.

³¹⁸ José Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, op. cit., p. 341.

³¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, op. cit., pp. 189-190.

Roberto Pérez consigna que el primer poema de Mauricio Bacarisse es el titulado “La desconocida” de 1912, poema con el que inicia *El esfuerzo*. Anteriores a este primer libro se conoce el poema “A Mozart”, que no fue recogido en el libro, pero fue publicado en la revista *Lira Española* en 1914, y algunos cuantos poemas que Roberto Pérez señala fueron publicados en revistas literarias. A partir de la primera publicación de Bacarisse, se intensifica su participación como crítico literario y traductor en diversas revistas como la *Revista de Libros, España y Revista de Occidente*. También destaca el poema “La Adonia del poeta”, dedicado a la muerte de Rubén Darío, en el cual se declara ferviente admirador del poeta nicaragüense, integrado a *El esfuerzo* como “La Adonia de Rubén Darío”:

Rubén, no te lloro porque no te he perdido;
te canto, porque aún canta tu recuerdo
en mi alma de alumno. Tus versos he aprendido,
y porque te recuerdo no te pierdo.³²⁰

(p. 60.)

La trayectoria poética de Mauricio Bacarisse comienza estrechamente relacionada al modernismo, sin embargo, Roberto Pérez señala que la crítica tempranamente observa ciertas corrientes renovadoras en su poesía que se vinculan a su participación con los grupos de vanguardias. De esta participación en las nuevas corrientes vanguardistas dan cuenta el propio Roberto Pérez y Jordi Gracia, este último observa que a pesar de su cercanía a los grupos de vanguardia siempre mantuvo cierta distancia respecto a las nuevas tendencias (ultraísmo y creacionismo), patente en su poesía y artículos posteriores a la publicación de *El esfuerzo*.

Para Roberto Pérez en el primer libro se presentan ensayos poéticos, con gran variedad de estructuras formales, abundancia de cultismos, un libro que abarca “la

³²⁰ Las citas de la poesía de Mauricio Bacarisse son de la edición de Jordi Gracia (2004), se indica cuando las citas proceden de la edición de Roberto Pérez (1989).

herencia modernista en la que Bacarisse se inicia, hasta claras manifestaciones renovadoras próximas al ultraísmo”.³²¹ En cuanto a la temática no duda en afirmar que el tema constante en los tres libros de poesía de Bacarisse es el amor. En *El esfuerzo* distingue cuatro temas: amor, miseria, guerra y esfuerzo, que corresponden a las cuatro partes en las que se divide el libro: “Las canciones candorosas”, “La miseria”, “La guerra” y “El esfuerzo”. Sin embargo, considera que solo el amor es un tema recurrente en la obra de Bacarisse y que los demás son temas circunstanciales.

En lo referente a la sección “La miseria”, que por sus características resulta relevante en el contexto del posmodernismo, lo considera un tema de juventud, con posibles influencias de la poesía francesa y de Emilio Carrere (pariente de Bacarisse) así como del ámbito literario de Madrid, “los escritores solían bajar a algunos barrios pobres [...] para tomar el pulso a la *sociología ambiental*”.³²² En su comentario a la publicación de *Obras* de Bacarisse a cargo de Jordi Gracia, subraya la reproducción completa de la sección “La miseria”, una parte que tuvo una difícil recepción, “como señaló después Johannes Lechner, esta colección de poemas constituyó la primera manifestación notable de la poesía social española del siglo XX”.³²³

Roberto Pérez, desde una perspectiva integradora, resume las características poéticas de *El esfuerzo* como un texto que aún se encuentra en la encrucijada entre las formas del final del modernismo y “la necesidad de un vocabulario más esencial de tendencia noventayochista”.³²⁴ Es importante mencionar que Pérez sitúa la obra de Bacarisse bajo el criterio generacional, en tal sentido, sostiene que Mauricio Bacarisse debe ser integrado a la nómica de la generación del 27, a la cual se vincula de manera

³²¹ Roberto Pérez, en Mauricio Bacarisse, *Poesía completa*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 29.

³²² *Ibidem*, p. 31.

³²³ Roberto Pérez, “La recuperación de un escritor”, *Revista de Libros*, segunda época, núm. 97, enero 2005.

³²⁴ Roberto Pérez, en Mauricio Bacarisse, *Poesía completa, op. cit.*, p. 34.

definitiva con el último libro de poesía *Mitos* (1930),³²⁵ libro que considera como el más importante de su trayectoria poética.

Estas características definitorias propuestas por Roberto Pérez se resumen en dos ingredientes fundamentales para Jordi Gracia: “La búsqueda de salidas al modernismo y la complicidad con el gesto de las vanguardias”.³²⁶ En cuanto al libro *El esfuerzo*, Gracia destaca la sección “La miseria”, poemas que combinan la denuncia y un estilo “artificioso intensamente retórico”³²⁷ que logran un efecto de “distancia paradójico” entre la denuncia y la “fábrica del estilo”. Encuentra en esta sección algunos de los mejores poemas de Mauricio Bacarisse, con ciertos puntos de encuentro con el ultraísmo, “cuando el ultraísmo no existía aún”, en la fuerza en la construcción de la imagen inusual. Por otro lado, destaca en la sección “La guerra” la construcción de la imagen que convive con el “retrato cruel de lo real”; poemas que evidencian una conciencia herida por el hambre, la guerra y el dolor.

Jordi Gracia y Roberto Pérez coinciden en que la obra de Bacarisse está marcada por el esfuerzo y la disciplina, en la vida cotidiana y en su trayectoria poética, por ello resulta tan significativo el título de su primer libro.

Nisus

Este noble deleite de sudar y esforzarme
para luego morir, sin querer recompensa...
Ebrio de dinamismo, no me disperso nunca.
Mi vida es simple y lineal.
[...]

³²⁵ Roberto Pérez, “Mauricio Bacarisse y la generación del 27” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 450, diciembre 1987, pp. 121-137.

³²⁶ Jordi Gracia, en Mauricio Bacarisse, *Obras*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. XIX.

³²⁷ *Ibidem*, p. XXXVII.

Contra el tremendo espanto de presumir los noúmenos
golpeo los fenómenos, machaco la apariencia;
cada diástole mía es una plegaria
de rebeldía y voluntad.

(p. 62.)

Alfonso Reyes recuerda a Mauricio Bacarisse en el café del Pombo, “la Sagrada Cripta del Pombo, donde oficiaba el genial Ramón Gómez de la Serna”,³²⁸ en el verano de 1917; también lo recuerda en los cinco minutos de silencio en recuerdo a Mallarmé en el año de 1923 y en las líneas posteriores que el poeta escribió sobre sus experiencias en el jardín Botánico, “Bacarisse evoca su infancia en el Botánico, expresa su miedo de cortar el silencio con un suspiro, y su pena por no haber escuchado el silencio, sino todos los rumores urbanos que lejos lo circundaban”.³²⁹ Mauricio Bacarisse escuchaba “¡Aquel silbato de tren, aquel rodar de coches, las gotitas de lluvia en la arena!”, el poeta “había oído todos los rumores de la ciudad, aun los más remotos”.³³⁰ Pero sobre todo, Alfonso Reyes reconoce y cita en varias ocasiones las traducciones de Mallarmé de Bacarisse, a quien situaba entre las excepciones que habían logrado vencer la dificultad de traducción del poeta francés: “La poesía de Mallarmé está tan asida a la palabra, que hay temor de que desaparezca al desnudarla para cambiarle túnica”.³³¹

Años más tarde, Mauricio Bacarisse participó en el homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla en 1927, acto considerado como la presentación en público de la generación del 27,³³² aunque Dámaso Alonso lo considerara un poeta de la generación

³²⁸ Alfonso Reyes, *Obras Completas*, tomo XXII, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 605-606.

³²⁹ Alfonso Reyes, *Obras Completas*, tomo XXV, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 191.

³³⁰ *Ibidem*, p. 201.

³³¹ *Ibidem*, p. 214.

³³² Víctor García de la Concha, *Antología comentada de la Generación del 27*, op. cit., pp. 33-37.

anterior, a pesar de tener la misma edad de los miembros.³³³ Estas dos referencias, el conocimiento profundo de la obra de Mallarmé y de Góngora, lo sitúan en el horizonte de los gustos estéticos de la nueva literatura.

Alfonso Reyes había insistido en el paralelismo entre de la obra de Góngora y Mallarmé, “ambos hicieron un mundo propio [...] mediante operaciones mentales de índole semejante”.³³⁴ Andrés Sánchez Robayna ha dedicado un artículo donde reseña la historia de este paralelismo, aportando una respuesta a la razón por la que la obra de Góngora se recupera un contexto estético que solo fue posible gracias al simbolismo, “cuya obra límite es la de Mallarmé”.³³⁵ Entre los argumentos destaca la imposibilidad de recuperación de Góngora en el romanticismo, ya que el yo poético romántico, “la subjetivación e interiorización radicales”, no se podían encontrar en un poeta “de palabras e imágenes en todo exteriores a su mundo personal”; el simbolismo continúa el romanticismo, pero marca una diferencia de actitud frente a la experiencia del lenguaje, “lo que era un impulso es ahora un cálculo”. Así, continúa Sánchez Robayna, la reflexión sobre el mundo se hace indistinguible de la reflexión sobre el lenguaje, el lenguaje (el mundo) es “cálculo, premeditación y diseño arquitectónico”.³³⁶

En esta nueva concepción del lenguaje poético radica la posibilidad de distanciamiento del poeta del hecho lírico, como lo menciona Díaz-Plaja, la fusión del poeta-poema está aún presente en el modernismo como herencia del romanticismo; sin embargo, en la tendencia posmodernista, ya en la órbita de las primeras vanguardias, el sujeto se escinde del poema a través de la intelectualización, la ironía y la conciencia

³³³ Roberto Pérez, *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 122. Roberto Pérez recoge la participación de Bacarisse en el fervor poético por Góngora con artículos y conferencias.

³³⁴ Alfonso Reyes, *Obras Completas*, tomo VIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 605-606.

³³⁵ Andrés Sánchez Robayna, “Un debate inconcluso. Notas sobre Góngora y Mallarmé”, en *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 30, octubre 1983, p. 18. Disponible en www.revistadelauniversidad.unam.mx

³³⁶ *Ibidem*, p. 19, todas la citas pertenecen a esta página.

crítica. Al estudiar los poetas clasificados por Onís como de transición del modernismo al ultraísmo —José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse y Antonio Espina—, Díaz-Plaja advierte esta característica fundamental para comprender su obra, el fenómeno de distanciamiento. Un distanciamiento irónico entre el objeto y del sujeto del poema que surge de una “inteligencia escrutadora”³³⁷ y da cabida a lo lúdico y a la inversión de los cánones de belleza tradicionales. Este nuevo distanciamiento permite una estética de la fealdad “que crea un repertorio de temas insólitos a la poesía”. Esta tendencia al distanciamiento del sujeto lírico con el poema se observa en el acercamiento a la fealdad y lo grotesco de los suburbios en Mauricio Bacarisse, así como en el despliegue de la metáfora insólita. Este rasgo novedoso de la poesía de los años veinte señalada por Díaz-Plaja resulta significativa para explicar el posmodernismo español, que si bien implicó una inflexión notable de la estética modernista, también conllevó la búsqueda de nuevos derroteros estéticos apenas tanteados por los modernistas. El posmodernismo español e hispanoamericano avanzó también por el camino de la experimentación y la ruptura con la retórica modernista anquilosada.

Una distancia que en Mauricio Bacarisse se expresa de manera clara en la sección “La miseria”, en el tratamiento de temas urbanos y sociales a través de la construcción compleja de imágenes, metáforas y léxico inusual. El sujeto poético se desplaza en las calles, en los arrabales de la ciudad, pero no como el observador caminante de Tomás Morales, la observación de la realidad se une a la construcción de un mundo poético sostenido en la imagen y léxico insólito y en cierto distanciamiento a través de acotaciones. No hay lugar para la experiencia sentimental, se aleja radicalmente del prosaísmo sentimental de Morales.

³³⁷ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo*, op. cit., p. 215.

El lazarillo del cíclope

[...]

Nodriza de la inopia, furriel del pordiosero,
guarda entre sus mandíbulas las monedas sustraídas.
(Las gentes no son buenas, pero son distraídas.)
Codicia el can el dinero
y hace de los descuidos una hucha al pordiosero.

¡Disco nuncios del crimen y de las epidemias;
sucias piezas de cobre que llevas en la alcancía
de tu quijada bravía!
¡Hostias de las blasfemias,
disco nuncios del crimen y de las epidemias!
[...]

(p. 43.)

En el año de 1919, en la revista *Cervantes*, Mauricio Bacarisse publica “Meditaciones de abril (Fragmentos de un diario)”, artículo en el cual recuerda sus visitas al Jardín Botánico y manifiesta la intención, y necesidad, de buscar nuevas palabras, no usuales, para salvar la palabra de la vulgarización, intención lograda en su primer libro de poemas:

Día 17.

Las palabras prostituidas

Me duele en el alma ver cómo han vilipendiado y vendido aquellas tiernas palabras que he adorado como a las novias adolescentes; aquellas palabras con las que tuve unas nupcias sentimentales e ignoradas y que después han caído en el uso del populacho, en la boca del canalla.

Cada día me haré más difícil para los vocablos e iré a buscarlos a las ciencias más recónditas y más herméticas, en las oquedades en que no penetran los periodistas, ni los jefes de negociados, ni los cantores ambulantes.³³⁸

³³⁸ Mauricio Bacarisse, “Meditaciones de abril (Fragmento de un diario), en *Revista Hispanoamericana Cervantes*, Madrid, abril de 1919.

Mauricio Bacarisse no participa de la tendencia posmodernista que se inclina por la sencillez y el uso coloquial del lenguaje, continua y profundiza los hallazgos del modernismo en el despliegue del léxico inusual y la libertad metafórica, como también sucederá en las vanguardias; pero como bien señala Saúl Yurkievich en referencia al posmodernismo, atempera el modernismo acentuando la presencia de lo local, lo cotidiano y lo ordinario de la experiencia directa. El arrabal, los barrios pobres y los personajes de la miseria, son temas que caracterizan la tendencia posmodernista, no son exclusivos del posmodernismo pero representan un desplazamiento de la mirada hacia el entorno, un alejamiento del lujo y suntuosidad modernista. Responden también a una nueva conciencia histórica respecto a la realidad, no ausente en el modernismo, pero las estrategias de acercamiento a esta realidad difieren significativamente. El posmodernismo tiende a lo propio, lo local, a los espacios y personajes marginados, acentúa la presencia de lo grotesco y de personajes cotidianos, mínimos. Una realidad marginada observada desde la mirada crítica, irónica y en ocasiones humorística.

Para Roberto Pérez las influencias más notables de esta sección provienen de los poetas franceses como Baudelaire, principalmente, y de los españoles como Emilio Carrere;³³⁹ sin embargo, sin olvidar estas influencias,³⁴⁰ podemos situar esta temática en el posmodernismo hispanoamericano, en poetas como Carlos Pezoa Véliz, Evaristo Carriego o Luis Carlos López.

³³⁹ Roberto Pérez, como antes se citó, señala que “Lechner (1968) consideró [la sección “La Miseria”] pionera dentro de la poesía social española” del siglo XX. Además señala que Jorge Urrutia (1981) sugiere la influencia del expresionismo alemán a través de Ernst Stadler, “pero por aquellas fechas ni Bacarisse sabía alemán ni Stadler estaba traducido. Para justificar una influencia literaria de esta temática bastan los poetas franceses, Baudelaire principalmente, y algunos escritores españoles como Baroja o Carrere”, Roberto Pérez, en Mauricio Bacarisse, *Poesía Completa, op. cit.*, p. 81.

³⁴⁰ En uno de los artículos literario, “El momento poético español” (1917), Ramón López Velarde hace referencia a un artículo de Emilio Carrere, además nuevamente manifiesta su admiración por poetas como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Villaespesa, un poeta que admiraba y a la vez crítica duramente. Ramón López Velarde, *op. cit.*, p 537-539.

El suburbio y el arrabal es una constante en la poesía de Luis Carlos López,³⁴¹ espacio poético desde donde emprende una crítica sórdida y humorista de la realidad colombiana. Con una estrategia similar Carlos Pezoa Véliz habita el territorio de los derrotados, los vagabundos, los mendigos; disminuyendo la experiencia del sujeto poético para dar voz a los anónimos. Evaristo Carriego también habita el barrio y el arrabal, sus personajes son los habitantes del mundo de la pobreza y la marginación, al tono humorístico se suma cierta nostalgia por un pasado perdido. Estos tres poetas comparten el mismo espacio poético que surge de la mirada puesta en el entorno, de cierto compromiso y denuncia social de su realidad.³⁴²

Mauricio Bacarisse, como los poetas hispanoamericanos, se sitúa en los espacios marginales de la ciudad, se aleja del centro para observar lo cruel y desmesurado de la vida urbana, sin embargo, la peculiaridad de su acercamiento sustentado en la experimentación léxica y metafórica, en la supremacía de la imagen poética lo acercan a las nuevas búsquedas estéticas de las vanguardias, a la necesidad de renovar los lenguajes poéticos eliminando el prosaísmo sentimental y depurando la retórica modernista por el camino de la experimentación. El acercamiento al entorno inmediato de Bacarisse se aleja intencionalmente del lenguaje vulgar y coloquial, marcando una distancia entre el poema y la realidad denunciada a través de un lenguaje poético complejo. No hay lugar para la celebración de la tradición popular, Bacarisse busca

³⁴¹ Para Ángel Rama Luis Carlos López se aparta de la línea dominante de la poesía colombiana a través de una poesía que integra al coloquialismo como estrategia para romper con el sistema tradicional poético, representado por la lírica modernista. Reconoce en este poeta un viraje similar al emprendido por Antonio Machado, sin embargo el tono humorístico aleja a Luis Carlos López de la inflexión mostrada por el poeta español. Ángel Rama, “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular,” en *Texto Crítico*, enero-agosto de 1985, núms. 31-32, pp. 147-245, p. 154. Disponible en:

<http://hdl.handle.net/123456789/7105> / <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7105>

³⁴² En otros poetas hispanoamericanos este mismo territorio poético es el lugar de encuentro con el pasado acallado, como la herencia afroantillana en Luis Palés Matos y los puertos marginados; o la pobreza y la música negra en José María Poveda, pobreza que da ocasión para poetizar lo mínimo y lo grotesco.

intencionalmente distanciar la poesía del lenguaje común, profundizando en la autonomía de la imagen poética respecto a la realidad.

Esta peculiaridad del uso del léxico poco común, así como la construcción de imágenes complejas, no solo caracteriza los poemas que tienen por tema la miseria, también se muestra en los poemas de la primera sección “Las canciones candorosas” de *El esfuerzo*, en los cuales se mantiene aún en la herencia modernista en los temas y motivos, pero introduce un matizado tono humorístico e irónico:

Musmé

[...]
Brotan lujuriosas luces
de tus ojos andaluces
y de tu pelo africano,
y eres como una musmé
cuyo diminuto pie
cabrer podría en mi mano.

[...]
Prodiga el amor mortal
que me hirió como un puñal
con tu gracia de musmé,
y al amante hazle traición,
pues tienes el corazón
tan pequeño como el pie.

(pp. 5-7.)

Otros poemas se mantienen también en el horizonte modernista, sin embargo, se introducen giros que superan los tópicos más comunes a través de cierto humor, el soneto “Junio” es representativo de la introducción de un léxico poco común que resulta novedoso y que convive con cultismo y referencias a la tradición clásica, rasgo constante en sus libros posteriores. Se trata de un poema que podemos ubicar en la órbita posmodernista:

¡Bajo el cangrejo de estrellas se extasiarán las llanuras!
Hacen fecundas promesas a las campiñas los soles;
en los sidéreos trigales lucen espigas maduras
y en el agro hay una roja constelación de ababoles.

El guadañil que hace siega en matemáticas puras,
como Copérnico o Newton igual que dos girasoles
dirigirá sus pupilas hacia algebraicas lecturas
en los cielos recamados que giran cual facistoles.

Todo el misterio de Eleusis ondula en los amarillos
campos humildes al son de albogues y caramillos;
modulaciones gozosas de un hierofante jocundo.

Una oración balbucean los tartamudos cuclillos
y anaxagóricamente la glosan múltiples grillos...
¡Pasa un deleite de ciencia por la vagina del mundo!

(p. 61.)

Pedro Carrero Eras³⁴³ reconoce diversas tendencias estéticas en la obra poética y narrativa de Bacarisse y coincide con gran parte de la crítica en considerar *El esfuerzo* como la obra poética más interesante. Obra en la que podemos distinguir la manera personal en que Bacarisse se aleja de la herencia de Rubén Darío, profundizando los hallazgos poéticos del modernismo con la introducción de los temas sociales y metáforas insólitas, estrategia que se observa de manera privilegiada en la sección “La miseria”, y de algún modo en la sección “La guerra”. La sección “La miseria” está constituida por nueve poemas largos, de diversas estructuras estróficas, que conservan la regularidad de metros y rimas consonantes. Sobresale el uso de complejas rimas esdrújulas.

³⁴³ Pedro Carrero Eras, “El lugar de Mauricio Bacarisse en su tiempo”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 17 de junio de 2010. Disponible en: www.cvc.cervantes.es

El lazarillo del cíclope

[...]
¡Este ibero de bronce golpeaba los yunques!
Ordeñaba los fuegos de bigornias siderúrgicas;
pero dos chispas quirúrgicas
aquietaron las mazas demiúrgicas
abrasando las córneas que alumbraban los yunques.

(p. 42.)

La cojita de las injurias

[...]
La cojera infantil era simbólica
en el barrio canalla y condenado
donde la carne enferma y melancólica
se revolcaba al sol rudo y dorado.

(p. 34.)

El uso de voces inusuales, metáforas insólitas y de palabras y rimas esdrújulas son unos de los rasgos característicos de la llamada tendencia barroca del posmodernismo; un complejo sistema poético que convive con el mundo de lo cotidiano, de lo mínimo y la provincia idealizada. Para Octavio Paz esta complejidad del lenguaje tiene origen en la conciencia de la palabra y su relación con las cosas, del poeta moderno, alejado de los estereotipos de modernismo agonizante.³⁴⁴ En este mismo sentido, Mauricio Bacarisse se aleja también del modernismo a través del uso deliberado de palabras poco comunes y en la construcción de metáforas complejas que conviven con temas urbanos y personajes cotidianos y marginados. La atención de Bacarisse se vuelve al entorno, a los rumores de la ciudad, a los arrabales pobres de Madrid, el Madrid que no “tiene ni flores, ni fuentes, ni frondas”, a los personajes marginados como “La cojita de las Injurias”, el perro lazarillo. Sin embargo, este acercamiento a los arrabales no implica una descripción de la realidad, construye una

³⁴⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio*, op. cit., pp. 78-80.

nueva realidad poetizada sustentada en la imagen audaz, la mirada del poeta transforma la realidad enfatizando lo grotesco y alejando al sujeto lírico del hecho poético a través del humor y la ironía. Prevalece la imagen por encima de la expresión sentimental del yo poético, creando una distancia entre la realidad cotidiana y la expresión poética.

Los dos primeros poemas de “La miseria” se caracterizan por el tono irónico y humorístico de la mirada del sujeto poético ante la realidad de la vida popular y miserable, mirada que transforma esta realidad en un escenario grotesco:

El príncipe sainete

[...]
Cosas vulgares, cosas grotescas,
muecas estultas y pierrotescas,
que son las flores de tu tablado...
Con tus escenas hemos reído;
lo que tú dices lo hemos vivido;
lo que tú lloras lo hemos llorado.

[...]
Eres la España frívola y loca
que con piropos siempre en la boca
—pero sin ansias de Prometeo—
iba a la zaga de las manolas
mientras volaban las Carmañolas
del otro lado del Pirineo.

(pp. 18-19.)

En el tercer poema se enfatiza el tono irónico hacia el poeta bebedor de ajeno, una burla humorística del poeta “miserable y decadente”, del algún modo representa una parodia del simbolismo usando sus propios recursos. Estos tres poemas, comparados con los siguientes de la sección mantienen cierta sencillez lírica y sentimental, una inflexión hacia temas cotidianos en la tendencia de la reacción hacia la ironía sentimental posmodernista, que tienen aun evidentes vínculos con las metáforas modernistas. Poemas que, por otro lado, sostienen una breve anécdota sustentada en la identificación del poeta y el hecho lírico. Sin embargo, en los poemas posteriores el

humor pierde su protagonismo ante la construcción metafórica compleja que da lugar a una escisión entre la realidad descrita y la realidad poética, la anécdota se reduce ante el despliegue léxico inusual. La imagen audaz acentúa lo grotesco de la realidad, la fuerza de la denuncia social; introduce temas poco comunes (fuera de la órbita del posmodernismo), que corresponden a la complejidad léxica del poema.

El tremedal

En la sala lijosa del burdel repugnante
hay un enorme gato que duerme en la tarima,
unos muebles muy sucios, un reló sollozante
y un cromo de la Virgen con una cruz encima.

Al amor del brasero, un conjunto gregario
de grofas se calienta las manos ateridas,
esas manos que ofrecen un beso mercenario
en las encrucijadas de las calles perdidas.

[...]
Los límites sociales son ruelas de cristal;
los hilos que se rompen ya no se anudan nunca.
¡No han de ser más que sapos de hediondo tremedal
aquellas que han entrado en la negra espelunca!

[...]
Nacen en las negruzcas malditas madrigueras,
como crecen las rosas en un estercolero,
los hijos de las sucias vitandas carcaveras.
¡Espigas que han brotado en medio de un sendero!

(pp. 25-27.)

Poemas en los cuales se introducen personajes marginales de la sociedad y de los tópicos comunes del modernismo. Resulta, pues, muy significativo la mirada poética dirigida hacia a los habitantes invisibles de la ciudad, hacia los cosas mínimas que conforman la atmósfera cotidiana de los arrabales. El acercamiento a estas figuras desgraciadas enfatiza la crueldad y la miseria de los arrabales, hace patente la disociación entre los márgenes y el centro rico y moderno de las ciudades, el contraste

entre la suntuosidad y el hambre, entre la elegancia ‘modernista’ y la pobreza del entorno ‘posmodernista’.

La cojita de las Injurias

El mediodía en la barriada pobre
prendía lentejuelas al andrajo
y, a toda luz, era color de cobre
el Madrid de la greña y del zancajo.

De cúpulas de iglesias realzada
la ciudad en sus perfiles recortados
parecía una hembra calcinada
que enseñase los seños abrasados.
[...]

La cojera infantil era simbólica
en el barrio canalla y condenado
donde la carne enferma y melancólica
se revolcaba al sol rudo y dorado.

(pp. 33-34.)

La ciudad posmodernista es la ciudad de los márgenes, de la pobreza, de la soledad. Con diversas estrategias los poetas posmodernistas observan más allá de los límites impuestos por los epígonos de modernismo, un mirar hacia dentro, a lo cercano; lo cotidiano adquiere rango poético, lo mínimo y soterrado cobra protagonismo. El poeta posmodernista trastoca la realidad, emprende un viaje hacia el interior ensayando nuevos caminos para la renovación poética. La ciudad es el territorio del posmodernismo, en Mauricio Bacarisse es la ciudad natal, la ciudad experimentada, amada y padecida. Esta nueva mirada acentuada por los poetas posmodernistas constituyen una crítica y denuncia de las contradicciones de la modernidad, el nacionalismo que caracterizó las primeras décadas del siglo XX encontró expresión en la exaltación de la ciudad moderna, en la nostalgia del pasado provinciano, pero también tuvo un vertiente crítica que denuncia las desigualdades sociales y la miseria de

los territorios marginados de la modernidad. El suburbio es el espacio que mejor muestra los márgenes en que se sitúo el posmodernismo.

El Madrid de las rondas

[...]

Madrid de los gasómetros redondos, cual grandes tambores.
Madrid de las esbeltas humeantes chimeneas.
Madrid de los obreros denegridos y trabajadores
y de la hembras feas.

Madrid de los alegres lavaderos. La carnal materia
se hacina en vergonzosos absurdos falansterios.
Madrid compendio de desdicha y hambre. Haz de la miseria
y de los cementerios.

(p. 39.)

Los personajes marginados adquieren carácter de constante temática compartida por los poetas posmodernistas, personajes tópicos que muestran la diversidad de acercamientos y estrategias poéticas del posmodernismo. El perro vagabundo de Luis Carlos López da ocasión para emprender la crítica política a través del humor y el sarcasmo: “¡Ah, perro miserable, / que aún vives del cajón de la bazofia, / —como cualquier político— temiendo / las sorpresas del palo de escoba!”. En Calos Pezoa Véliz da ocasión para mostrar la miseria y pobreza del pueblo marginado a través del lenguaje coloquial, “Flaco, lanudo y sucio. Con febriles / ansias roe y escarba la basura; / a pesar de sus años juveniles, / despide cierto olor a sepultura”. En este tipo de personajes urbanos es donde mejor podemos observar la audacia metafórica y el léxico inusual que caracteriza a Mauricio Bacarisse, la aparente sencillez del tema contrasta con la complejidad de la imágenes:

¡Can sumiso y acólito, como el can de Durero;
lazarillo cuadrúpedo, junto al Diablo y a la Muerte
conduciendo leal y fuerte
al Hombre en su sendero...!
¡Can sumiso y acólito, como el can de Durero!

[...]
¡Este ibero de bronce golpeaba los yunques!
Ordeñaba los fuegos de bigornias siderúrgicas
pero dos chispas quirúrgicas
aquietaron las mazas demiúrgicas
abrasando las córneas que alumbran los yunques.

Cuando se nos extingue la vida cinematográfica,
el mundo es ya peor...
¡Insultan los fariseos
y faltan lo cirineos!
En la noche antipática
Sólo un perro consuela la viudez cinematográfica.
[...]

(p. 42.)

Si bien la sección “La miseria” resulta significativa en el contexto del posmodernismo, algunos poemas de la última sección “El esfuerzo”, participan también de la tendencia modernista señalada como prosaísmo sentimental, a pesar de que en Bacarisse, este prosaísmo conviva con la complejidad léxica y las referencias filosóficas.

Las máximas de Epicteto

Besa la niebla de las madrugadas
de mis balcones el cristal;
solfea el reloj cinco campanadas
como un arpegio digital.

¡Silencio matinal! Nada me turbe
salvo el ronco rodar un coche
o un alegre cantar de gallos de urbe
dando extremaunción a la noche.

*

Leo en sartas de letras pequeñas,
con ambiente callado y quieto,
por mi buen bisabuelo manuscritas
máximas del viejo Epicteto.

[...]
*Me detendré por la concha y por la flor
y dejaré partir la nave.*

[...]
*

En daguerrotipos y en miniaturas
se ríen mis antepasados
de que lea sus viejas escrituras:
¡Aventureros y desventurados!

[...]
*

Suenan los conventuales esquilonos
y me dicen palideciendo
“Hasta mañana” las constelaciones.
El día nace sonriendo...

(pp. 54-56.)

Nos permitimos una comparación que consideramos pertinente para mostrar los caminos compartidos por los poetas posmodernistas hispanoamericanos y españoles. En la poesía de López Velarde, a pesar de tener pocas referencias al contexto político de la Revolución Mexicana, son significativos los poemas que tienen por tema los personajes desterrados de la provincia víctimas de la nueva vida en la ciudad, poemas que asimilan a la mujer con la provincia idealizada. Un poema representativo “Las desterradas”, por el tono compasivo y de denuncia social recuerda, inevitablemente, el poema “Mujeres muertas” de Bacarisse, publicado en 1918, que le costó un juicio militar. Citamos ambos poemas:

Mujeres muertas
[...]
¡Mujeres muertas en Málaga
por el filo del sable servidor de las borlas
y los dorados galones
de la amable fuerza armada!

Mujeres pidiendo pan...
¡Estrellas matutinas de sus blancos hogares;
tallos humildes y honestos
tronchados por pie brutal!
[...]

Santas de España, famélicas,
pobres. Desde el pretil de mi piedad las miro
como si entre ellas, difunta,
mi propia madre estuviera.

(pp. 63-64.)

Las desterradas

[...]
Las pobres desterradas
de Morelia y Toluca, de Durango y de San Luis,
aroman la Metrópolis como granos de anís.

[...]
Ellas, las que soñaban
perdidas en los vastos aposentos
duermen en hospedajes avarientos.

[...]
Yo os acojo, anónimas y lentas desterradas,
como si a mí viniese
la lúcida familia de las hadas,

A pesar del tratamiento audaz de la metáfora y la imagen, de la complejidad léxica, Mauricio Bacarisse mantuvo cierta distancia con las propuestas de las vanguardias;³⁴⁵ como también lo hizo Ramón López Velarde, quien reconoció las virtudes poéticas del haikú de José Juan Tablada como una posibilidad de despojar a la poesía de la retórica, pero dudó de la poesía ideográfica:

³⁴⁵ En el primer manifiesto del estridentismo (1921), grupo de vanguardia mexicana, que para Jorge Schwartz coincide con los principios del creacionismo de Vicente Huidobro, se adjunta un directorio de escritores de vanguardia, una larga y variada lista entre los que destacamos a los escritores Mauricio Bacarisse, Antonio Espina y León Felipe, Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 197.

Desde que conocía lo de Apollinaire, se me quedó la impresión de algo convencional, [...] Hoy por hoy, dudo con duda grave de que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental. Le he visto como una humorada, [...] ³⁴⁶

Mauricio Bacarisse manifestó esta distancia respecto a las vanguardias en diversos artículos, como en “Afirmaciones futuristas” (1929),

[...] En arte existen dos momentos: el de aprehender las cosas, desquiciarlas y desbaratarlas de su armonía, y el de restituirlas, refundirlas y volverlas a crear, poniendo toda el alma en la empresa. [...] El arte futurista y cubista aguzó nuestra sensibilidad por una descomposición geométrica y dinámica de las cosas; pero, en honor de la verdad, sus obras no han proporcionado deleite estético propiamente dicho. [...] ha prescindido del segundo momento, o sea del sintético, en que, después de trituradas, se restituyen las cosas, ya con el sello y la huella que espíritu humano deja en ellas al volverlas a crear. [...] ³⁴⁷

También explica el sustento estético de la imagen en el prólogo a su último libro de poesías *Mitos* (1930), dirigido a Ramón del Valle-Inclán,

[...] Creo que imagen, átomo poético para la literatura joven, no puede ni debe considerarse como algo sustantivamente inerte. [...] No es mi propósito extenderme en la justificación psicológica de la formación interna de la metáfora, sino demostrar que las metáforas no se quedan en esqueleto verbal o en momia imaginativa. Cobran existencia y viven su vida. [...] ³⁴⁸

Este distanciamiento es característico del posmodernismo, por un lado, confirma que no se trata de una tendencia transitoria entre el modernismo y las vanguardias, ya que la mayoría de los poetas posmodernistas conocieron y, algunos de ellos, practicaron

³⁴⁶Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 857.

³⁴⁷Mauricio Bacarisse, *Obras, op. cit.*, 421-422.

³⁴⁸*Ibidem*, p. 89.

ciertas búsquedas de las vanguardias (pensamos en Luis Palés Matos o Regino E. Boti en América, en Antonio Espina o José Moreno Villa en España). Por otro lado, confirma que el posmodernismo se presenta como una tendencia en el crisol de las vanguardias históricas, acaso como una tendencia de estas.

3.5 El individualismo poético de Juan José Domenchina

La tendencia posmodernista se caracteriza, como lo hemos referido, por la heterogeneidad de las prácticas poéticas. Las salidas del modernismo y la búsqueda de una voz poética propia en el crisol de las vanguardias históricas fueron diversas y, en ocasiones, contradictorias. Sin embargo, como lo hemos ponderado, también comparten características formales y temáticas que permiten, de manera general, caracterizarla. Uno de estos rasgos compartidos es la intención patente de los poetas posmodernistas de superar lo superficial del modernismo pero sin adherirse a grupos, escuelas o tendencias en boga, es decir, la búsqueda de una nueva voz poética está marcada por un intenso individualismo. Este individualismo tiene origen en la búsqueda de una autonomía poética respecto del modernismo y en un alejamiento de los ismos de las vanguardias. La vasta red de poetas posmodernistas hispanoamericanos y españoles comparten ese individualismo que impide reducir esta tendencia a uno solo de sus componentes.

Cada poeta sustenta la autonomía de su voz poética a la par de afirmar la tradición de la literatura nacional. Tomás Morales y Alonso Quesada sustentaron su originalidad en la conformación de una nueva literatura moderna estrechamente ligada a la tradición canaria. En León Felipe esta individualidad de la voz poética se relaciona con el reconocimiento de una tradición literaria nacional, una lírica “vuelta hacia el

corazón de la raza”, pero “lejos de toda escuela”.³⁴⁹ Para Cintio Vitier,³⁵⁰ en José Manuel Poveda y Regino E. Boti la búsqueda de autonomía poética y nacional se concentró en la “pretensión de un yoísmo creador absoluto”, en el culto a la perfección de la forma plástica, en el uso restringido del metro libre y con la introducción de un léxico insólito y regional. Poetas que a pesar de compartir cierto sentimiento generacional reafirmaron, cada uno a su modo, la independencia de voz poética y la autonomía de su yo creador, sin por ello dejar de reconocer la tradición poética. Las características señaladas por Vitier bien pueden reconocerse en los poetas estudiados.

Citamos enseguida algunas declaraciones del poeta Porfirio Barba-Jacob que coinciden con la visión particular de Juan José Domenchina sobre el individualismo de la voz poética y que contribuyen a reforzar la idea de la existencia de búsquedas paralelas entre los poetas españoles e hispanoamericanos en el contexto del posmodernismo. En el prólogo “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo” de *Rosas negras* (1920), Porfirio Barba-Jacob³⁵¹ declara que, como para Mauricio Bacarisse, la poesía es esfuerzo: “¡Vivir es esforzarse!”; este esfuerzo se traduce en la necesidad de encontrar “un acento personal” que se logra solamente en el ejercicio de la libertad. Este acento personal, Barba-Jacob lo encuentra en la sustitución de las relaciones melódicas de las palabras por el enlace de las ideas melódicas, en “el reino de la vaguedad”, y en la elipsis “llevada a sus últimos límites”. Sin embargo, no se trata de una fórmula poética, el poeta tiene que ser un “hechizado”, un inspirado. En el intento de fijar en las palabras su propia alma, el poeta hechizado descubrió que “las palabras

³⁴⁹ León Felipe, “Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid”, *op. cit.*, p. 55.

³⁵⁰ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1998, p. 112.

³⁵¹ Porfirio Barba-Jacob fue el último de los tantos seudónimos que utilizó el colombiano Miguel Ángel Osorio (1883-1942). Su poesía fue recogida en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta de 1928, con el nombre de Ricardo Arenales por considerar que su historia literaria corresponde a la poesía mexicana.

adquirían personalidad, se individualizaban”. Años después confirma esta conciencia de sí mismo y de su obra en el prólogo a *Canciones y elegías* (1931):

Solo pido se me haga la justicia de reconocer que, identificándome con los más generosos espíritus de mi tiempo en el afán —ya logrado— de dar a la América una poesía de límpida expresión, mentalmente decorosa, fui —dentro de ese afán— índice de una inquietud constantemente renovada. Y a causa de tal inquietud luché por trascender la retórica “modernista” [...] No puedo sacar de las venas de mis poemas la sangre clásica, romántica y simbolista. Pero he hallado plausibles, como teorías, todas las teorías en que se sustenta el arte de vanguardia.³⁵²

Paradójicamente, Barba-Jacob encontró su acento personal, sin embargo supo que su búsqueda individual condenaba su obra “acaso a unas cuantas páginas de antología, con la signación de errabundo y extraviado”. Situación que coincide con el destino de la obra de Juan José Domenchina, condenada a unas cuantas antologías bajo el rótulo de poeta de transición entre el modernismo y las nuevas formas. Su posterior obra, escrita en México, marca un cambio de rumbo y lo sitúa, junto con León Felipe, entre los poetas del exilio español. También coinciden Barba-Jacob y Domenchina en la necesidad de encontrar un acento personal, fuera de las escuelas, insistía Domenchina que “No es posible creer —lo repetimos hasta la saciedad— en la eficacia artística de los grupos”.³⁵³

La obra poética de Juan José Domenchina ha sido recuperada por Amelia de Paz, quien estudia a profundidad la poética y la vida del poeta. Domenchina inició su trayectoria poética tempranamente, a los 19 años publica *Del poema eterno* (1917) y un año después *Las interrogaciones del silencio*, publicaciones que gozaron de al menos

³⁵² Porfirio Barba-Jacob, *Poemas intemporales*, México, Editorial Acuarimántica, 1944, p. XXIII.

³⁵³ Citado por Amelia de Paz, en Juan José Domenchina, *Obra poética*, vol. I, Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, 1995, p. 18.

dos ediciones —según Amelia de Paz— y fueron recogidas en *Poesía escogidas. Ciclo mocedades, 1916-1921*, en 1922. A partir de la publicación de sus libros de juventud comienza a trabajar en los poemas que constituirán el libro *Neurastenia* (que no llegó a publicarse) y que finalmente se integran a la *La corporeidad de lo abstracto* (1929), el libro más representativo de la tendencia posmodernista. Le siguen *El tacto fervoroso* (1930), *Dédalo* (1932) y *Margen* (1933), este último libro corresponde para Amelia de Paz a la etapa más injustamente olvidada del poeta y señala la primera obra de madurez del poeta.

A partir de *Margen*, y ya en el exilio, Domenchina publica *Destierro* (1942), *Tercera elegía y Pasión de sombra* (1944), *Tres elegías jubilaes* (1946), *Exul umbra* (1948), *Perpetuo arraigo* (1949), *La sombra desterrada* (1950) y *El extrañado* (1958). Para Luis Rius en esta última obra el poeta se encuentra a sí mismo y señala que “no existe entre los poetas españoles [...] un prototipo de desterrado tan extremo como él. Caso de desarraigo total el suyo, y, por lo mismo, caso de soledad irredenta e inconsolable”.³⁵⁴

La obra de Domenchina fue incluida en la antología de Federico de Onís clasificada con los poetas de transición del modernismo al ultraísmo y en la segunda antología de Gerardo Diego de 1934 entre los poetas de transición. No abordaremos las polémicas en torno a su exclusión de la antología del 1932 ampliamente estudiada; el propio Domenchina, a manera de respuesta, aborda el tema en el prólogo de su *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, con epílogo de Enrique Díez-Canedo, publicada en México en 1941. En la antología de 1934, de Gerardo Diego, Domenchina resume su poética como:

³⁵⁴ Luis Rius, “Poesía española de México”, en *Revista de la Universidad de México*, 21, núm. 5, (enero de 1967) p. 13. Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx

La poesía es aptitud —inspiración o numen— y trabajo. Numen propio es acento propio. Lo esencial es el acento. Un poeta sin acento propio, inconfundible, no es tal poeta. En poesía solo lo estrictamente personal es valedero. El trance logrado de la “inspiración” y fruición genuina —esto es, personal— del idioma caracterizan al poeta.

El delirio poético —o profético— alcanza y resume lo inabarcable. “El poeta absoluto —escribí en cierta ocasión— no recusa nada de cuanto contiene el orbe, ya que, como Valéry anota, el poeta es el más utilitario de los seres”.

Por último, y como también ya he dicho, creo que “la estética propia nace o se desgaja de la propia labor. El que se aviene a una superstición catológica preconcebida, el que se ajusta a un canon apriorístico, podrá exhibir una estética flamante, pero no una obra personal y espontánea”.³⁵⁵

Las búsquedas estéticas que fundamentan la obra de Domenchina anterior al exilio están expresadas en el “Soliloquio preliminar” a *Poesía escogidas (1915-1939)*,³⁵⁶ principios en los cuales sobresale la ponderación de la voz individual y el acento personal sobre las tendencias de grupo. Muestran también el camino particular que el poeta eligió para alejarse de las formas desgastadas del modernismo. En esta declaratoria estética coincide con la necesidad de definir una voz propia con los poetas hispanoamericanos como Porfirio Barba-Jacob, Domenchina está convencido que la poesía es esfuerzo “Perfección es trabajo. Lo dice Valery. Lo sabe todo individuo capaz de sentirse honradamente perfecto”, en la individualidad de la obra descansa la personalidad que “es un halo”. Para nuestro poeta lo más destacado de un poeta es su individualidad, que se pierde en las escuelas o grupos así como reconoce la tradición poética como única: “La poesía, que jamás cambia de nombre, se apellida distintamente en cada poeta. Pero nunca adopta apodos no se disminuye en diminutivos”. Esta antología resulta muy representativa ya que Domenchina elige los poemas que considera

³⁵⁵ Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, op. cit. pp. 697-698.

³⁵⁶ Juan José Domenchina, *Poesías escogidas (1915-1939)*, México, La Casa de España en México, 1940, pp. 11-16.

más importantes de sus libros reduciendo significativamente las composiciones que pertenecen a los dos primeros libros de juventud, la centralidad la conservan los poemas que integran *La corporeidad de lo abstracto*, escritos durante la década de 1918 a 1928; y los libros posteriores a esta fecha.

En el prólogo a su *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, Domenchina sitúa su obra en la nueva tradición, reconoce que esta surge con “las aptitudes y actitudes poéticas” de Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala, Marquina, Ramón Valle-Inclán y Enrique Díez-Canedo, a los cuales añade a Rubén Darío, un momento caracterizado por la “universalización del alma española”. A pesar del influjo del simbolismo, para Domenchina la consolidación de una poesía contemporánea española obedece a que “El individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético, se impusieron”. Cita las palabras de Juan Ramón Jiménez para insistir que “El poeta individual, su sola poesía, ha de contenerlo todo [...] expresado con acento, con voz propia. [...] El acento es lo verdaderamente distintivo del poeta individual”.³⁵⁷ El modernismo para Domenchina fue una invención pública sustentado “insensatamente” por poetas como Villaespesa y sus epígonos, que desperdiciaron sus aptitudes en concesiones a la popularidad:

Para mí, el modernismo caricaturizó sin propósito los hallazgos de la flamante técnica actual, las recuperaciones o actualizaciones del nuevo espíritu y la libertad religiosa de los precursores, con o sin escuela, de la reciente poesía. Pero el modernismo era puro libertinaje, impura irresponsabilidad y fachendosa insolencia. [...] No hubo, pues, entre los poetas esenciales [...] ningún lírico exclusivamente modernista.³⁵⁸

³⁵⁷ Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea*, México, Editorial Atlante, 1941, pp. 11-12.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 14.

Domenchina sitúa su obra en la etapa posterior a la consolidación del modernismo con poetas como José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse y Ramón de Basterra, quienes “trabajaron autónomamente y sin supeditarse a la política cenacular de un grupo [...] que pretendía acaparar con su virtuosismo mimético y despersonalizado la lírica española”,³⁵⁹ se refiere, por supuesto, a la nómina que integra la primera *Antología* de Gerardo Diego. Resulta nuevamente significativo la insistencia de Domenchina de caracterizar sus búsquedas poéticas como individuales y autónomas, lejos del modernismo y de las tendencias de la nueva poesía, en el prólogo a *El extrañado* (1958) insiste en ello, prefiriendo situar sus influencias en la tradición del Siglo de Oro español:

Desde muy joven estoy buscándome —y hallándome tal cual vez— en lo que escribo. [...] El modernismo —que produjo una trivial sarta de sonetos en serie —pasó por el mío sin afectarle. Para corroborar su esencia, volví siempre, sin intención imitativa, a nuestros siglos de oro, y en especial a Quevedo y Lope.³⁶⁰

A pesar de las declaraciones de Domenchina acerca de la poca influencia que el modernismo tuvo en su poesía, Amelia de Paz y los críticos concedores de sus primeros libros aseguran que en sus versos está aún patente la influencia de la última etapa del modernismo, más intimista, y participa de los tópicos que marcaron las preocupaciones de fin de siglo: “la noción de genio, un marcado fatalismo, los estados difusos de la conciencia, el erotismo cósmico y hasta blasfemo”.³⁶¹ Un tono modernista que tiene la influencia de la obra de Juan Ramón Jiménez, los Machado, Miguel de Unamuno y del mexicano Enrique González Martínez, a quien conoció en Madrid, es decir, justamente de los poetas que despojan la poesía de la retórica modernista

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 15.

³⁶⁰ Juan José Domenchina, *Obra poética*, vol. 2, *op. cit.*, p. 304.

³⁶¹ Amelia de Paz, en Juan José Domenchina, *Obra poética*, *op. cit.* p. 17.

superficial. En los dos primeros libros de juventud se advierte un viraje hacia un poesía íntima, cierto tono irónico, una mirada puesta en la vida cotidiana, en las pequeñas cosas que la constituyen, aunado a la intelectualización del sujeto poético. También se delinean algunos de los rasgos que caracterizan *La corporeidad de lo abstracto*, lo macabro, lo grotesco y lo feo.

Del poema eterno

Espejo

[...]

La carne —tierra fácil— se llena de gusanos
en la esterilidad de los bienes humanos,
pero el fuego inmortal luce sobre el carbón.

(La charca negra tiene un oro melancólico
que, desde el fondo, inicia un giro parabólico
¡La carne es tierra... pero también es corazón!)

(p. 93.)

Delirio

[...]

Yo, que estaba besándome los labios en la fría
dulzura de un espejo, pues mi boca sentía
hambre de besos, tuve la vivencia del mal.

Un buen señor, D. Crespo, burgués empedernido
a la moderna, tiene en su lecho encendido
a Eva, y no por fruta, sino por mineral.³⁶²

(p. 95.)

Del poema eterno está constituido por seis secciones, un libro en donde el poeta ensaya diversas formas y temas con dos ejes centrales: la preocupación por la eternidad y la muerte, y el amor y el erotismo. Encontramos en los poemas la constante aparición del yo, reflejo de este individualismo de la voz poética.

³⁶² Los poemas citados de Juan José Domenchina son de la edición de Amelia de Paz, *op. cit.*

Ritmos íntimos

II

[...]

Yo, después de leer y de pensar mucho, sé
que todos los mortales venimos de la tierra,
y que, después de algunos años, meses o días,
indefectiblemente, volveremos a ella.

(p. 97.)

El poema “Voz de fondo” resulta también representativo de la ponderación del yo, un poema-poética que profundiza en la identificación del sujeto lírico y el poema, herencia del romanticismo:

Voz de fondo

Manso espíritu del aire:
espíritu del silencio.
Mi voz, sin turbarte, fluye
con la cadencia de un verso.
Yo estoy aquí, sepultado
bajo las piedras y el cieno.
Yo, en esta inmovilidad
obligada, sufro el peso
de los siglos. Sobre mí
pesa todo el Universo.

Estoy solo. Hombres y bestias
pasan sobre mí, viviendo.
Yo estoy condenado a dar
de todo lo que carezco.

Yo soy lo más interior,
y todo lo exterior siento.

(p. 109.)

En el segundo libro, *Las interrogaciones del silencio*, se acentúan las imágenes grotescas, la introducción de un léxico complejo y la intelectualización de la realidad, mantiene la voz íntima de los poemas anteriores, pero se observa una tendencia a

corporalizar los estados de interiores, que se convierte en eje central de su libro posterior. El libro está formado por doce composiciones que integran un poema largo que se desenvuelven en un diálogo entre el alma y la voz, constituyendo una unidad.

Ambiente

Bajo la sangre —fría y oscura— del ocaso,
la carne —¿el alma?— abría sus bocas, de cansancio.
[...]

La sangre-piedra, al roce súbito de un relámpago,
en interrogaciones se abrió.

(p. 133.)

V

[...]
Los sueños pugnan por latir
en la vida verdad: en el dolor.
[...]

(p. 136.)

XI

La expresión “yo te amo” ¿fue espontánea
y pura, o se forjó en el pensamiento
del sátiro, sin músculo, que hizo
de ella una argucia —y vomitó lo bello?

(p. 141.)

XII

[...]
(El corazón del mundo late como
un solo corazón humano, enfermo.
La piedra dice vida en su nobleza
Estática, y el barro en movimiento.)

(p. 142.)

3.5.1 La corporeidad de lo abstracto

Amelia de Paz considera *La corporeidad de lo abstracto* como el libro en que mejor se observa el conflicto que significó la superación del modernismo retórico y la formación de las vanguardias, Domenchina supera el modernismo intensificando los procedimientos tardomodernistas como la acentuación de lo feo, lo macabro y la abundancia verbal, es decir, “lleva al límite algunos de los métodos del modernismo”. Sin embargo, reconoce en la introducción de la ironía un elemento de modernidad en los versos de Domenchina. Para esta estudiosa, la superación del modernismo en este poeta, que nosotros llamamos posmodernismo, conserva los logros métricos del modernismo, ciertas temáticas y tópicos como la mitología griega o el japonismo,³⁶³ herencia que también se observa en la experimentación léxica y en la “indiscriminada profusión verbal”.³⁶⁴ Cita a Domenchina quien asegura que:

Hay que tener el valor de imponer el sacratísimo derecho a la vida que poseen los vocablos exentos de gracia eufónica y de simpatía corriente y moliente. No es una simple cuestión de buen gusto, de estética; es una cuestión ética de probidad literaria [...] Teófilo Gautier dijo que no conocía libro más digno de ser leído por un poeta que el diccionario.³⁶⁵

Esta característica léxica de Domenchina, presente también en Mauricio Bacarisse, ha sido señalada como barroquismo, una orientación que hemos referido en varios poetas posmodernistas. Esta veta barroca para Guillermo de Torre es original, sobre todo el propósito de dotar de cuerpo a las palabras, sensaciones y visiones, “pero

³⁶³ Para Lily Litvak, el japonismo es una influencia tenaz y persistente que modificó y orientó la sensibilidad de fin de siglo XIX, y representa uno de sus muchos exotismos. También muestra la trayectoria de esta influencia en el arte, sobre todo en la pintura, en el siglo XIX. Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

³⁶⁴ Amelia de Paz, en Juan José Domenchina, *Obra poética*, vol. I, *op. cit.* pp. 19-22.

³⁶⁵ *Íbidem*, p. 22. Amelia de Paz cita un artículo de Juan José Domenchina de 1931.

discutiblemente poético”; considera el léxico de Domenchina “demasiado redicho, sin espontaneidad ni soltura, pedregoso”.³⁶⁶

Desde otro ángulo, Enrique Díez-Canedo, en el prólogo a *La corporeidad de lo abstracto*, observa en este uso de vocablos poco usuales, “y a otros que solo hallamos en tratados científicos”, una virtud reconcentradora que convierte la vaguedad de una idea en una imagen corpórea: “El gusto de Juan José Domenchina por las palabras parece adherirle a lo material de las misma”.³⁶⁷ Versos que para Díez-Canedo participan de la poesía nueva representada por José Moreno Villa, Antonio Espina y Mauricio Bacarisse.

Para Ángel del Río,³⁶⁸ bajo el rótulo de “poesía cerebral”, los dos primeros libros de Domenchina muestran una diversidad de búsquedas poéticas, el poeta maduro surge, “aunque no en su meta lírica”, en *La corporeidad de lo abstracto* con una poesía que describe como cerebral, que “llega hasta el prosaísmo científicista” unido con violencia a la elevación lírica con “ingenio, vigor, lo dinámico humano” que ofrece valores parciales. Es decir, para Ángel del Río, Domenchina encuentra la salida del modernismo en una “reacción cerebral” y la fuerza de imagen. La nota distintiva es el prosaísmo científicista y el tono irónico, características del posmodernismo.

La corporeidad de lo abstracto inicia con la sección “Caprichos”, que tanto para Díez-Canedo en el prólogo al libro como para Amelia de Paz es una clara alusión a los aguafuertes de Goya. Sobresale en esta serie el énfasis en lo grotesco, lo feo y lo vulgar en un claro alejamiento de los paisajes suntuosos del modernismo, a pesar de participar de algunos temas que precisamente fueron introducidos por este movimiento, en tal

³⁶⁶ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 187.

³⁶⁷ Enrique Díez-Canedo, *op. cit.*, pp. 252-253.

³⁶⁸ Ángel del Río, *op. cit.*, pp. 623-624.

sentido, la superación del modernismo no implica una ruptura radical, lo cual puede corroborar la tesis de Amelia de Paz en el sentido que el poeta intensifica los procedimientos del modernismo. Debemos recordar que se trata de un libro escrito desde el año de 1918 hasta 1928, una década de búsquedas en un contexto no solo de formación de las vanguardias sino de la rectificación de algunas de ellas, como el ultraísmo. La superación del modernismo en Domenchina implicó también el alejamiento de algunas vanguardias, pero asumiendo la libertad e innovaciones de estas.³⁶⁹

Esta primera sección, además de los temas mencionados, se caracteriza por un léxico complejo que tiende a disminuir el lirismo sentimental ponderando el carácter irónico y los prosaísmos. Al tratar de dar corporeidad a las palabras, el poeta recurre a enfatizar los rasgos grotescos de la carnalidad, intelectualizando la mirada del yo poético que crea distancia entre el sujeto y el poema, dando lugar a la experimentación. Una dirección posmodernista que renuncia al camino de la sencillez optando por la construcción compleja, barroca a decir de muchos, que sin embargo introduce nuevas posibilidades de acercamiento a la realidad íntima y externa, abandonando el terreno de lo anecdótico y descriptivo. Un camino que Juan José Domenchina comparte con Mauricio Bacarisse en el despliegue léxico, la metáfora insólita y la realidad observada desde una mirada que privilegia lo grotesco y lo feo, y con Antonio Espina a través de la ironía y el prosaísmo y, sobre todo, en la tendencia a la síntesis metafórica, a la brevedad métrica y al desplazamiento de la musicalidad hacia la significación visual del poema.

³⁶⁹ En este contexto, resulta significativos los conceptos estéticos de Domenchina que recoge Juan Cano Ballesta, entre los cuales destaca que la idea de poesía como control severo y depuración, además añade que para Domenchina la depuración del sentimiento del poema está acompañado de la depuración de lo anecdótico y abstracto. También destaca la idea de la obra como fruto de inteligencia, el señalado carácter intelectualizado de la poesía del poeta. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre la pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996, pp. 68-70.

El crimen

[...]

Sin embargo, es enófilo, y el vino
arma de odio su brazo pusilánime,
que, al dar la muerte, ensaña y, sin tino,
siembra metal en la materia exánime.

Mas ¿quién le juzga, si hace de su tesis
—el atavismo— plúmbeo parapeto,
y rezuma atrición —la diaforesis—
este hombre alcohólico y analfabeto?

(p. 155.)

El poema “La burla” adquiere un sentido irónico ante este procedimiento de construcción poética, muestra de la tendencia cerebral o de intelectualización del yo poético que caracteriza el libro. Un yo intelectualizado que observa críticamente el propio hecho poético. Prevalece también en Domenchina, como en Ramón López Velarde y Mauricio Bacarisse, el gusto por la palabra esdrújula, una constante de esta sección.

La burla

“Justo es que soples, ya que ante tus ojos
se contorsiona lo grotesco.

Sopla, pues; pero cuida
de tus mofletes cárdenos y tensos,
no sea que te estallen —en moléculas
de sardonía— forzados en extremos.

Sobre todo, no olvides
la medida ni el método.
Y mírate, aunque sea
solo una vez, en el espejo”.

Le dije; pero ella —¡oh su malévola
zancadilla!— dio en tierra con mis huesos,
prendiéndome a la espada, después, un monigote
de papel, al alzarme, entre excusas, del suelo.

(p. 156.)

La alevosía carnalizada se transforma en una mujer “pálida, y sus verdes pupilas tienen aguas cenagosas”; el deseo como un “Ojo avizor” y “músculos de bronce” que se ducha diario “(¡Qué modernidad!)”; la timidez en “una niña buena, modosa, humilde y pulcra”. El terror como “un hombre estático de cabellos hirsutos”. Al dar corporeidad a las palabras, los sentimientos y las cualidades, Domenchina acentúa el carácter sexual y erótico de lo corpóreo,

La pertinacia

La ninfómana caduca
—el útero y la peluca—

a toda hora nos rodea,
nos fastidia y nos desea.

Como la aréola al pezón
circúyenos su obsesión.
[...]

(p. 161.)

Un poema representativo del procedimiento que enfatiza lo grotesco y lo irónico es “La hartura”, también resulta muy representativo del léxico complejo y prosaico llevado al límite de la experimentación de las vanguardias, una dirección que en el posmodernismo se muestra como el alejamiento a lo retórico y en la introducción de lo considerado no poético en el desplazamiento hacia las temáticas marginadas, hacia la construcción de la imagen insólita donde lo pequeño, lo cotidiano, adquieren rango poético. Se observa también cierta inclinación hacia la significación espacial o visual del poema, aún cuando conserve la rima; una vertiente que pocos poetas posmodernistas practicaron, pero que resulta muy significativa en el contexto de las vanguardias.

Respecto al uso inusitado del léxico en el poema “La hartura”, Antonio Carreiro observa las semejanzas entre Domenchina y Góngora. Para este crítico ambos poetas comparten el intento por renovar el lenguaje poético, Domenchina introduce términos

en desuso para enriquecer su vocabulario, “dotándolo de variedad y precisión”,³⁷⁰ empresa que habían iniciado los modernistas y se continúa en las vanguardias. Una renovación que afecta no solo la inteligibilidad sino el “meollo poético”.

La hartura

“Abdominia (¡!), dispepsia, polisarcia.”
(Diagnóstico moderno) ¡Es natural!
Rotos cacharros de su ajuar, ¡qué jarcia!
Abulia. Ignavia. Vacuidad mental.

La digestión —¡terrible!—, roja furia
que, con el hipo isócrono, es canción
de voluptuosidad y de lujuria
tras del yantar. ¡Horrible digestión!
[...]

(p. 163.)

Hervé Le Corre señala algunos procedimientos técnicos que dan coherencia a las búsquedas poéticas del posmodernismo, equivalente a los señalados como constantes temáticas como la provincia, el suburbio, lo cotidiano, lo nimio, lo grotesco. Los procedimientos formales son analizados por Le Corre como desplazamientos de las formas modernistas que confirman la modernidad del posmodernismo, en tal sentido, asegura que es un proceso literario con una voluntad de novedad o por los menos de renovación textual. Resumimos algunas de estas características formales que contribuir al análisis de la poesía de Domenchina. Entre estas destacan: la inclinación por las formas breves, el haikú es el mejor ejemplo; una correspondencia entre las formas breves y la síntesis metafórica; una predilección por la formas sin regularidad estrófica;

³⁷⁰ Antonio Carreiro, “El gongorismo involuntario en Juan José Domenchina”, en *Bulletin Hispanique*, tome 90, núm. 3-4, 1988, p. 309. Disponible en : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1988_num_90_3_4644

se conserva el prestigio de la rima, pero con tendencia a las asonancias y, finalmente, se adhiere al modelo musical del modernismo pero asordinado.³⁷¹

Esta predilección por la brevedad en las formas se observa en los últimos poemas de la sección “Caprichos”, que corresponde a una síntesis metafórica y a una mayor libertad métrica y estrófica, en los que además se acentúa la ironía y el humor,

La Lascivia

La pobre Cenicienta
—de la Luz y del Aire huérfana—
en las cenizas del hogar se quema.

(p. 175.)

La sección “Estampas” está constituida por diez poemas con diversas formas métricas y estróficas, sobresale la mirada puesta en el entorno inmediato, el pueblo, el campo, la iglesia; una inflexión hacia lo cercano y a las cosas cotidianas y aparentemente insignificantes, desde la mirada irónica e intelectualizada que caracteriza el libro:

(Campo)

Las golondrinas y los murciélagos
trazan sobre el cielo
relámpagos negros.

¡Exacto! ¿Y sus truenos?
Serán los borborismos que denotan
en los enjutos vientres de los poetas gastrópatas.

(p. 178.)

³⁷¹ Hervé Le Corre, *op. cit.* pp. 258-264.

La siguiente sección es “Espejos”, formada por tres poemas, “El corazón” continua esta línea de la condensación metafórica y la brevedad métrica, “Montaña / de instinto. / Palabra de sangre / núcleo de martirio. / Galope de sangre, / látigo y camino”. Le sigue una serie llamada “Otros poemas”, una de las más representativas de la tendencia posmodernista. Como en las otras secciones se forma por poemas de muy diversa índole, algunos de ellos de tono íntimo, otros en que se muestra cierta experimentación espacial y algunos incluidos con el título de ‘hai-kais’, un forma que se introduce en lengua española precisamente durante el posmodernismo. A esta sección se integra uno de los poemas escritos con la intención de formar el libro *Neurastenia*.

Neurastenia

Meditación, teorización
—¡en pleno siglo XX!—:

Amor a lo superfluo:

Torpe desdén hacia lo útil
—Dios de los hombres nuevos—:

Adiaforia y augusta
propensión al reposo:

Brincos —esfuerzos— sin propósito
utilitario:
[...]

(p. 183.)

La preferencia por las formas breves y la síntesis metafórica fue una búsqueda común entre los poetas hispanoamericanos y españoles, que convivió con el poema largo, representativo también del posmodernismo. Esta tendencia a la brevedad fue una de las salidas del modernismo más fructíferas, que en algunos poetas se relaciona con la recuperación de las canciones populares. Esta relación fue observada con exactitud Enrique Díez-Canedo, en 1920 dedica un artículo a la forma del haikai, en referencia a

un artículo publicado en *Nouvelle Revue Française*, en el cual señala tempranamente la semejanza del tanka y el haikai³⁷² japonés con el cantar español. Para el estudioso las treinta y dos sílabas de la copla de cuatro versos, “o las veinticuatro de la ‘solear’ y, mejor aún, la alternancia de versos de siete y de cinco en la seguidilla”,³⁷³ se asemejan a la poesía japonesa. Sin embargo, considera que en poetas como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez las formas breves semejantes al haikai proceden de la canción popular y participan de la “corriente lírica que lleva hoy a los poetas de todas partes a comentar en estrictas palabras la emoción o la visión”.³⁷⁴

Díez-Canedo, como Octavio Paz, reconoce que el introductor del haikai en lengua española fue José Juan Tablada con la publicación del libro *Un día... poemas sintéticos* (1919). Tablada continúa en la tradición del haikai en *El jarro de flores (Disociaciones líricas)* (1922) y *La Feria* (1928), pero adapta y transforma el haikú japonés a la métrica española, aunque conserva el carácter irónico y la primacía de la imagen tradicional de la canción japonesa. Cabe destacar que Díez-Canedo observa también cierto “barroquismo gongorino” en los poemas sintéticos de Tablada.³⁷⁵

³⁷² Octavio Paz explica que los haikais corresponde al actual haikú. En cuanto a la diferencia de la tanka y el haikai explica que, derivado de la estructura dual del poema clásico japonés (tanka) constituido por cinco versos en dos estrofas, una de tres línea y otra de dos (3/2), surgió la renga (3/2/3/2/3/2...). La renga adquirió a partir del siglo XVI una modalidad “ingeniosa, satírica y coloquial”, llamada haikai; el primer poema de esta secuencia de se llamó hokku. Finalmente, la renga haikai se dividió en unidades sueltas, la nueva unidad se llamó haikú, una combinación de haikai y hokku. Además, señala que esta nueva forma introdujo un nuevo elemento, el lenguaje de la ciudad, no el popular, sino el de la calle. “Irrupción del elemento histórico y, por tanto: crítico, en el lenguaje poético”. Octavio Paz, *Generaciones y Semblanza, 2. Modernistas y modernos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 48-56.

³⁷³ Enrique Díez-Canedo, “La vida literaria”, en *España*, núm. 284, 1920, p. 11.

³⁷⁴ *Ídem*.

³⁷⁵ Esther Hernández Palacios demuestra que, antes de Tablada, Alfonso Reyes ya había escrito un haikú publicado en el libro *Cortesía* que recoge poesía entre 1912-1958, pero fechado en 1913. Anotando además que entre los poemas censurados por Reyes había otro titulado “Hai-Kai”. “Hai-Kai de Euclides”: “Líneas paralelas / son las convergentes / que solo se juntan en el infinito”. Esther Hernández Palacios, “José Juan Tablada: un infractor del Hai-Kai”, p. 401, en *Literatura Mexicana*, vol 1, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 en <http://www.iifilologicas.unam.mx/> Alfonso Reyes, *Obras completas, tomo X, Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 241.

Por su parte, Ramón López Velarde calificó *Un día... poemas sintéticos* como perfecto, este reconocimiento surge del reconocimiento de la capacidad del haikai de desnudar la poesía, despojarla de la retórica y de dar lugar primordial a la imagen; una búsqueda que caracterizó al posmodernismo y a las vanguardias históricas. Intención expresada por Tablada en prólogo de *El jarro de flores*

Los ‘Poemas sintéticos’, así como estas ‘Disociaciones líricas’, no son sino poemas al modo de los ‘hokku’ o ‘haikai’ japoneses, que me complace haber introducido en la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica [...] El ‘Haikai’, de floral desnudez, no necesita búcaros. [...] Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía. [...] ³⁷⁶

El poeta cubano Regino E. Boti declaró constantemente su intención de síntesis y brevedad:

[...] se responde con estas síntesis a una necesidad de la poesía, y mucho más de la poesía moderna: breve, concisa, compendiosa. [...] La poesía, que es expresión por medio de imágenes, ha tendido siempre a vaciarse en tal forma de lenguaje sintético que explica las condensaciones de los poetas contemporáneos, fruto de una intensa cultura. [...] Nuestra tendencia a la brevedad es fundamental. Los mismos poetas recientes o actuales [...] cuando emprenden obras de alguna extensión procuran ser lo más breve. A la vez, mientras se hace intensa la poesía deja de ser ripiosa. ³⁷⁷

³⁷⁶ José Juan Tablada, *Obras I, Poesía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 421-422.

³⁷⁷ Regino E. Boti, *op. cit.*, p. 33.

Sin embargo, en *Sincronismos a manera de prólogo para el lector cubano de Crepúsculos fantásticos*³⁷⁸ de 1926, Regino E. Boti manifiesta su desconfianza en los poemas sintéticos de José Juan Tablada, a pesar de ello reconoce en el poema sintético un ensayo singular en las tentativas de Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa; pero sobre todo señala la aparición de una “poesía esquemática, simplista, que nada tiene que ver con el genio poético nipón”. El mejor ejemplo para Boti son las *Nuevas canciones* de Antonio Machado. En esta última observación coincide con las señaladas por el propio Díez-Canedo respecto al haikai de Tablada y la poesía de Antonio Machado.³⁷⁹

Para Octavio Paz,³⁸⁰ el haikú de Tablada representa la posibilidad de ruptura con la tradición, por el contrario, para poetas como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca, las formas breves son una ocasión para regresar a ella. En esta divergencia de caminos, como se ha mencionado en capítulos precedentes, Paz encuentra una de las diferencias fundamentales entre los poetas hispanoamericanos y españoles en el final de modernismo. Paz sugiere que los poetas españoles pudieron conocer la poesía de Tablada, tomando como indicio el conocimiento de Enrique Díez-Canedo, admirador de la obra de Tablada.

Sin embargo, Pedro Aullón de Haro, sin cortapisas, afirma que Octavio Paz se equivocó en cuanto al origen del haikú en español, el argumento fundamental es el descubrimiento del haikú por Antonio Machado en 1907, años antes que la publicación del libro de José Juan Tablada; el haikú español “surge, aun un tanto tardíamente, ya

³⁷⁸ Regino E. Boti, “Sincronismos a manera de prólogo para el lector cubano de *Crepúsculos fantásticos*”, en *Cuba Contemporánea*, núms. 157-158, 1926, p. 74.

³⁷⁹ Sobre el gusto por los poemas japoneses de Díez-Canedo, Elda Pérez Zorrilla sostiene que para este escritor la sobriedad formal de la poesía va unida a la concentración y economía “típicas de la poesía oriental”; los haikai están detrás de sus composiciones epigramáticas, forma en la que encuentra “un vehículo del arte moderno”, que en su expresión conjuga la ironía, el ingenio y la imagen sorprendente. Estas cualidades son señaladas por el propio Díez-Canedo para la poesía de Doménchina. Elda Pérez Zorrilla, *Los epigramas de Enrique Díez-Canedo*, pp. 353-356. Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_17.pdf

³⁸⁰ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, op. cit., pp. 59-60.

iniciado el siglo XX, como asimilación literariamente bien madurada, esencialista y desprovista de exotismo, gracias a la confluencia popularista española y a la inteligencia poética de Antonio Machado”.³⁸¹ Aullón de Haro comparte el concepto amplio de modernidad de Ricardo Gullón, Octavio Paz y José-Carlos Mainer, como un proceso que inicia en el romanticismo y abarca la vanguardia, caracterizada entre otros rasgos por la novedad como un fin de la creación literaria.³⁸² En tal sentido, señala el exotismo como una de las características del romanticismo y modernismo o simbolismo en lengua española, un acercamiento a lo oriental asiático que representó una novedad ante la tradición clásica. El haikú es definido como un procedimiento que deriva de este exotismo como una forma de novedad que permitirá, precisamente, la ruptura con el romanticismo y modernismo.³⁸³

Para este estudioso, es durante el periodo que va del modernismo a la vanguardia, de finales de los años diez y los primeros años de los veinte, una etapa que define como de experimentación y de “persistencia lírica de contenidos estéticos modernistas (postmodernistas si se quiere)”,³⁸⁴ que el haikú es adoptado y popularizado por su valor de novedad y originalidad, utilizado por muchos de los ultraístas. Como el propio Aullón de Haro demuestra, el haikú fue descubierto en el final del modernismo como un procedimiento que permitió el alejamiento de la retórica desgastada simbolista y coincidió con la búsqueda de una poesía más esencial y depurada de los excesos preciosistas, superficiales y exóticos del epígonos modernistas.

En este contexto, podemos asegurar que el haikú fue un descubrimiento poético del posmodernismo, ya que permite concretar en una forma fija varias de sus

³⁸¹ Pedro Aullón de Haro, *El haikú en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 149.

³⁸² *Ibidem*, pp. 23-24.

³⁸³ *Ibidem*, pp. 28-30.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 52.

orientaciones, no solo la búsqueda de brevedad y síntesis, sino el tono irónico, el humor y el prosaísmo que tiende a dar a las cosas pequeñas y nimias rango poético. El gusto por el haikú y las formas sintéticas de Domenchina no procede del japonismo característico del modernismo,³⁸⁵ es una de las vías que le permitirán alejarse de este, superarlo. No sabemos de dónde procede el haikú de Domenchina, posiblemente de la influencia de Díez-Canedo o de la amplia popularización de esta forma poética por los ultraístas, pero uno de sus rasgos sobresalientes es que, a diferencia de los poemas breves de Antonio Machado, relacionados con la canción popular española, conserva la forma métrica original del haikú japonés,³⁸⁶ es decir, el poeta sigue la regla de tres versos de cinco y siete sílabas, conserva la imagen impresionista, la naturaleza como protagonista, que conviven con la tendencia satírica del epigrama.

III

Pájaro muerto:
¡qué agonía de plumas
en el silencio!

(p. 192.)

IV

Deja que el sueño,
Como una madre, duerma
tus pensamientos.

(p. 193.)

³⁸⁵ Atsuko Tabane, en su estudio *El japonismo de José Juan Tablada*, demuestra de manera rigurosa cómo el inicial japonismo modernista de Juan José Tablada se modificó sustancialmente con la introducción del haikú. La renovación poética que el poeta emprende a través del haikú, adaptándolo a la lengua española, marca la definitiva transición hacia el poesía moderna, a través del cual abandona el exotismo y erotismo que caracterizaron los primeros libros poético en la órbita del modernismo. Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

³⁸⁶ Esta característica es muy significativa, ya que Juan José Tablada, al adaptar el haikú a la lengua española, en pocas ocasiones respeta la métrica original de haikú, introduciendo múltiples variantes métrica y, en algunas ocasiones, estróficas.

IX
Sus ojos tienen
un volar de libélula
¡tan transparente!

(p. 193.)

XI
La verdad vale
menos que el labio sabio
que se la calle.

(p. 194.)

XII
No te despiertes,
que ahora sueñas con ella;
vive la muerte.

(p. 194.)

Pedro Aullón de Haro observa la sección “Caprichos” indicios de la poética de haikú, en poemas como “La lasciva”, antes citado; y señala que en los poemas reunidos bajo el título de “Hai-Kias” la pretensión de Domenchina de adherirse a la poética del haikú de manera rigurosa: “una aproximación plena a las formas originalmente japonesas patente ya en la estricta aceptación de la pauta silábica, [...] y en contenidos netamente orientales”.³⁸⁷ Además demuestra que Domenchina regresa a la poética del haikú en los libros *El tacto fervoroso* y en algunos poemas de *Margen*.³⁸⁸

Para Manfred Lentzen³⁸⁹ la referencia a la libélula en el haikú de Domenchina sugiere el conocimiento de la antología de poemas japoneses traducidos al francés de

³⁸⁷ Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 93

³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 94-95.

³⁸⁹ Manfred Lentzen, “Formas líricas breves. El ‘haikú’ en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcin”, p. 699 Disponible en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_086.pdf

Judith Gautier, *Poèmes de la libellule* (1885),³⁹⁰ una de las introductoras de las formas y temas orientales en la literatura francesa a fines del siglo XIX.³⁹¹

La imagen de la libélula está también presente en otro de los poetas posmodernistas hispanoamericanos que se caracterizaron por el uso de formas breves, el peruano José María Eguren; poeta que extrema el simbolismo y la renovación léxica a través de cultismos, así como la depuración verbal como una de las salidas al modernismo. Eguren intensifica la condensación de la imagen poética en formas breves y versos de arte menor, rasgos por los cuales José Miguel Oviedo lo considera como el primer poeta “puro” de lengua española: “uno de los más depurados poetas simbolistas”.³⁹² Eguren, como otros posmodernistas, encontraron en las formas breves y en los paisajes y cosas mínimas un camino de renovación poética: “El paisaje mínimo despierta con su finura la imaginación y crea el símbolo”.³⁹³ La libélula representó un símbolo de esa belleza mínima y pura, “son mínimos; lo pequeño se acerca a la esencia de la vida, al principio. Lo grande es siempre visible, lo pequeño es superior a nuestros sentidos”.³⁹⁴ A pesar de las importantes diferencias entre la poética de Eguren y Doménchina, coinciden en esta depuración y condensación poética, lo cual permite sostener que se trata de un procedimiento extendido en el posmodernismo, la búsqueda

³⁹⁰ En el año de 1918, Enrique Díez-Canedo había comentado la obra de Judith Gautier, “Judith Gautier”, en *España*, núm. 143, 1918, p. 13.

³⁹¹ Referencia que también conserva José Juan Tablada en su “El elogio del buen haijín”: En todo vierte su amor el haijín, / sabiendo que del sol a la célula / y del ángel a la libélula / el alma universal no tiene fin.

³⁹² José Miguel Oviedo, (ed), *Antología. La poesía del siglo XX en Perú*, Madrid, Colección Visor de Poesía, 2008, p. 11.

³⁹³ José María Eguren, “Motivos”, *Obra poética. Motivos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 312.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 299.

de síntesis poética no es pues una influencia de la vanguardia, sino un largo camino experimentado en el posmodernismo.³⁹⁵

El procedimiento utilizado por Domenchina en el haikú, la concentración metafórica y la imagen única y brillante, es extendido a otros poemas en diversas formas métricas y estróficas, hay pues una inclinación al verso breve, aun en los poemas largos, que recuerdan los versos de Antonio Espina, con quien comparte también el desplazamiento hacia formas visuales significativas, rompiendo la musicalidad del poema.

La Noria

Agua en la sombra, palabra
divina.

El sol, a lo lejos,
bruñe las cosas. (El agua,
en la sombra, plañe.)

Cruzan
nubes de silencio, blancas,
sobre la tarde.

(En la sombra
solloza y medita en agua.)

(p. 198.)

Estos poemas de versos breves que caracterizan gran parte de *La corporeidad de lo abstracto*, por su rasgos y temáticas, muestran que no hay divergencia entre de la poesía española e hispanoamericana posmodernista señalada por Octavio Paz. Como antes se mencionó, para el poeta la primera tiende al reencuentro con la canción popular, la segunda hacia la ruptura con la tradición a través del uso del prosaísmo y la ironía. En este punto, podemos sostener que el posmodernismo tiende hacia la ruptura con la tradición, pero no es una orientación únicamente hispanoamericana, está presente

³⁹⁵ Cabe citar un fragmento poema de Eguren que muestra el uso de metros breves, uno de los poemas más representativos de su obra, pertenece a *Rondinelas* (1929). Favila “En la arena / se ha bañado la sombra. / Una, dos / libélulas fantasmas... / Aves de humo / van a la penumbra/ del bosque. [...]”

también en la poesía española, en Juan José Domenchina, Antonio Espina o José Moreno Villa. Es decir, el posmodernismo es una tendencia en la poesía de lengua española, cada poeta afirma su voz en la búsqueda del acento personal, pero comparten caminos y, sobre todo, comparten negaciones.

Elegía popular

Ya se la come la tierra.
Y yo, que soy un mal hombre,
aun no me he muerto de pena.

(p. 201.)

Este tipo de poemas, de tono irónico y humorístico, están presentes en la mayoría de los poetas posmodernistas, una tendencia que se intensifica con el tiempo, es una de las aportaciones del posmodernismo en el crisol de las vanguardias, es en todo caso, una orientación de vanguardia. La obra de José Juan Tablada ha resultado difícil de situar en la periodización tradicional por una razón básica, la idea restringida de un posmodernismo conservador vinculado a una poesía sencillista con la temática de provincia, de la cual no participan los haikús, ni el llamado barroquismo de Bacarisse o de Juan José Domenchina. Sin embargo, al ampliar el concepto de posmodernismo a las diversas tendencias que lo componen, se observa una orientación compartida de alejarse y romper con el modernismo a través de la síntesis poética. En esta síntesis confluyen el léxico insólito, la imagen sorprendente, la ironía y prosaísmo, rasgos que sitúan el posmodernismo en el horizonte de la poesía moderna, lejos ya de la retórica modernista.

En todo caso, habría que añadir, también en algunos casos los poemas de versos de arte menor fueron para los poetas hispanoamericanos ocasión para reconocer la canción popular, no la tradición literaria popular hispánica, pero sí la antillana o de herencia afroamericana, como en Luis Palés Matós, que refleja el habla popular, una

ruptura con la tradición literaria del modernismo (Domechina lo logra en la introducción del léxico científico).

La campana de la elmita

La campana de la elmita
Ha sonao con dolol;
Dentro de una caja prieta
Está metido mi amol...
Campana, triste campana,
Caya campana, pol Dios,
Que tengo el alma paltía
Y apretado el corazón.³⁹⁶

En “Ritmo de Pueblo”, Domenchina se acerca a la canción tradicional desde el tono irónico y enfatizando lo grotesco. Para Juan José Domenchina despojar la poesía de la retórica modernista y el ensayo con las formas breves no implicó el encuentro con la canción popular tradicional, representó, insistimos, una ruptura. No hay tampoco en Domenchina la tendencia a exaltar lo local o propio nacional, en tal sentido podemos destacar una tendencia del posmodernismo español, presente en Mauricio Bacarisse, Antonio Espina y Juan José Domenchina, que implicó un alejamiento al nacionalismo estético, incluso se presenta como una crítica a este así como las tendencias poéticas regionalistas y tradicionalista. Significativos resultan en este contextos los últimos versos del poema “Neurastenia” antes citado: “Horror al patriotismo, a lo patriótico / y a los patriotas: / Amor —¡qué recio amor!— hacia este suelo / de España: / Pertinaz afición al ritmo puro / y a la rima acendrada: ¡neurastenia!”. Una tendencia del posmodernismo que se presenta como una reacción crítica a postulados nacionalistas, pero que mantiene el reconocimiento implícito en la gran tradición literaria española, a la cual se vincula intencionalmente el propio Domenchina, como también lo asume

³⁹⁶ Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 41.

León Felipe. Para Antonio Carreira el poema “Ritmo del pueblo” “vuelve al revés el de Góngora *Lloraba la niña*”,³⁹⁷ además destaca el poco interés que mostró por la poesía popular, lo cual lo aleja a Domenchina de poetas como Federico García Lorca o Rafael Alberti.

Ritmo de Pueblo

Caracol, col, col
Saca los cuernos al sol.

El viejo de alambre
Por fin se asomó.
Enjuto, colérico
—las flemas, la tos—,
resopla, escupiendo
los bofes al sol.
[...]

Torpemente gruñe,
sordo, su rencor:

“Anda, condenada,
y haz tu obligación.”

[...]
Dentro está su oíslo
que mulle un jergón.
Tiene la voz fresca
y la carne en flor.
Su romance dice
de ansias y dolor.
Como el viejo es sordo,
no apiana la voz:

“Tu cuerpo de mozo,
tostado del sol,
perfuma las noches
de mi corralón.
La carne del viejo
mata con su hedor.
Tú a la luna duermes.
Con él duermo yo.”

(pp. 202-203.)

³⁹⁷ Antonio Carreira, *op. cit.*, pp. 304-305.

Resultaría infructuoso tratar de reducir las características de *La corporeidad de lo abstracto* a rasgos generales por la diversidad de los ensayos poéticos de Domenchina, hemos destacado poemas representativos en los cuales se observa, con mayor claridad, la tendencia posmodernista. En este contexto, la última sección “Sátiras minúsculas, palabras, notas”, que el poeta vincula a Baltasar Gracián en el epílogo, participa también de esta tendencia de manera privilegiada. Poemas en los que confluye el humor, la ironía, el prosaísmo, el léxico y la metáfora insólita, lo pequeño y lo cotidiano llevado a rango poético y la mirada crítica del poeta moderno, todos estos elementos constituyentes del posmodernismo.

2

Interrogóme , de manera
sarcástica: “¿Su profesión?”
Yo, serio y triste, le repuse:
“Funámbulo, meditador”.

(p. 214.)

5

Virilidad y empaque
alectóricos: ciencia.
Este hombre estulto es un científico
—prolífico— que se supera.

(p. 215.)

6

Vocalizan, serios: “Sancho, el tonto”.
Y sancho fue un ilustre paremiólogo.

(p. 215.)

Los dos últimos poemas que cierran el libro definen el camino poético de Domenchina para encontrar su acento personal y responder a sus preguntas estéticas: “Saltos irónicos de metafísico, / parábolas de sangre cerebral. / ¿Está mi alma en el

deleite físico? / ¿Vive mi cuerpo el gozo espiritual?” La respuesta es: “¡Condensa tu silencio en tu vida, / aliacanado adepto! / Y obtendrás una piedra / fervorosa, de oro”.

3.6 Antonio Espina: Antístenes habla

Luis Izquierdo, en el prólogo a la *Antología* de José Moreno Villa, al abordar la dificultad de ubicar la obra de este poeta en el complejo panorama literario de las primeras décadas del siglo XX renuncia a la común designación de transición y propone que el poeta se encuentra “en el umbral divisorio entre dos modos de entender el fenómeno poético. [...] Su lugar es el umbral, no tanto de una vacilación como el punto en el que las luces exterior e interior pueden advertirse a la vez”.³⁹⁸ Descripción que bien puede aplicarse a la obra poética de Antonio Espina, precisamente el libro *Umbrales* de 1918 da a conocer al joven poeta, título significativo que ubica este primer libro en un ambiente literario marcado por el desgaste del modernismo, la preponderancia de la tendencia posmodernista y los ensayos de las vanguardias.

La obra poética de Antonio Espina ha sido ampliamente estudiada por Gloria Rey Faraldos, Jaime Mas Ferrer y Eduardo Hernández Cano, este último emprende una revisión de los autores antes señalados y destaca la tendencia posmodernista en el primer libro. El estudio de Hernández Cano permite ubicar la obra de Espina en la corriente posmodernista y aporta una interesante crítica a la clasificación propuesta por Federico de Onís en la antología de 1934. Hernández Cano deshecha definitivamente la idea de transición para clasificar la obra de Espina y propone una revaloración de la

³⁹⁸ José Moreno Villa, *Antología*, prólogo de Luis Izquierdo, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p. 26.

obra lejos de marbetes comunes que permita observar las particularidades de los ensayos y las aportaciones poéticas de Antonio Espina.³⁹⁹

La obra poética de Antonio Espina está constituida por dos libros, *Umbrales* publicado en el año de 1918 y *Signario* de 1923, el último libro de poesías. En el año de 1964, cuando había abandonado la poesía publicó el libro de versos y prosas *El alma de Garibay*, sin embargo, los poemas son una reproducción de algunos aparecidos en *Signario*.⁴⁰⁰ Entre estos dos libros publica *Divagaciones. Desdén* (1919), libro de prosas, y posteriores a *Signario* las novelas *Pájaro Pinto* (1927), *Luna de Copas* (1929), y *Luis Candelas, el bandido de Madrid* y *Romea o el comediante*, novelas biográficas publicadas antes de 1936. Para Gloria Rey Faraldos este itinerario literario de Espina, entre los años 1918 y 1936, coincide con los rumbos estéticos del arte de la época: la influencia simbolista, la intención de ruptura con el modernismo y la experimentación de la vanguardia.⁴⁰¹

Los estudios sobre Antonio Espina antes mencionados coinciden en señalar el fuerte individualismo y originalidad de la obra del poeta, que lo mantienen al margen de grupos literarios y de las tendencias de vanguardia, más exactamente, del grupo del 27 y los ultraístas. Características antes señaladas para los poetas posmodernistas, que en la búsqueda de su propia voz emprendieron una profunda renovación de los lenguajes poéticos pero a la vez renunciaron a vincularse directamente con los grupos y las tendencias de vanguardia. Estos poetas emprendieron un búsqueda individual que provocó el alejamiento de los núcleos centrales literarios, sin que esto implicara una falta de reconocimiento de sus contemporáneos. A pesar de las diferencias en el

³⁹⁹ Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, edición y estudio preliminar de Eduardo Hernández Cano, Madrid, Calambur, 2006.

⁴⁰⁰ Jaime Mas Ferrer, *Antonio Espina: del modernismo a la vanguardia*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil Albert”, 2002, p. 333.

⁴⁰¹ Antonio Espina, *Poesía completa*, presentación y selección de Gloria Rey Faraldos, Madrid, Fundación BSCH, 2000, p. XXIV.

acercamiento a la obra de Espina, los estudiosos señalados coinciden también en observar en *Umbrales* un libro con tópicos heredados del modernismo, con ciertos rasgos románticos, y una patente intención de renovación y experimentación de las tendencias de vanguardia, una encrucijada que comparte con Mauricio Bacarisse, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, León Felipe, Ramón de Basterra y Alonso Quesada. En dichos estudios también se analizan la temprana recepción de este primer libro, que osciló entre el reconocimiento de una poesía moderna y el extrañamiento ante las propuestas de Antonio Espina.

Eduardo Hernández Cano profundiza en los comentarios acerca de *Umbrales* de Rogelio Buendía en el año de 1919, argumentando que el extrañamiento que provocó el libro surge de la dificultad de vincular la obra de Espina con modelos previos o con las tendencias de vanguardia de los poetas nuevos. También señala que la única crítica de Buendía a *Umbrales* es el deliberado prosaísmo, “el inmiscuir la prosa más prosa de la vida con los versos líricos”.⁴⁰² Para Gloria Rey Faraldos en el libro aún perviven rasgos románticos y modernistas, “procedentes de la línea intimista y simbolista”, que conviven con las notas sarcásticas y la influencia barroca, “en especial de Quevedo”; sin embargo destaca un explícito deseo de ruptura con la tradición a través de dos vías fundamentales: la depuración expresiva y, la del humor y la ironía. Además advierte el uso deliberado de prosaísmos provenientes del lenguaje conversacional y cierta preponderancia de imágenes plásticas sobre los recursos sonoros. *Umbrales* es para Rey Faraldos un libro:

[...] en el que ya se encuentra cimentado el orbe literario del escritor. Afloran en sus páginas una visión pesimista y escéptica del mundo, la angustia, la duda total que lleva al autor al borde del nihilismo, la idea de que la realidad es ambigua y

⁴⁰² Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, op. cit., pp. 16-17.

relativa y un espíritu anarquizante y rebelde, detractor de todo tipo de convencionalismos sociales y estéticos. Todos estos rasgos se manifiestan ahora quizá de forma más angustiosa que en libros posteriores, en donde el poeta encontrará un escape a través del humor desenfadado, de la pirueta lúdica o la mirada distanciadora, recursos que le ha proporcionado la estética vanguardista. Pero nunca llegarán a desaparecer de su obra ni ese inconformismo ni las inquietudes sociales y existenciales, que no son en Espina una pose pasajera, producto de una moda literaria o de unas circunstancias de época, sino auténticas actitudes vitales.⁴⁰³

Jaime Mas Ferrer, al ubicar la obra de Antonio Espina, se suscribe a la historiografía literaria generacional y reconoce en su trayectoria poética un camino paralelo al de la generación del 27 y destaca la influencia de la vanguardia: ultraísmo y creacionismo. Considera que la poesía de Espina se esfuerza en “romper con la tradición inmediatamente anterior, en huir de los senderos trillados postmodernistas y de los lugares comunes”;⁴⁰⁴ señalando su independencia en la búsqueda de superación y de ruptura con el modernismo. Para este estudioso la evolución poética de Espina se inicia “en las postrimerías del postmodernismo enlazado con la corriente de vanguardia con un trabajo individual, eficaz y en solitario, hasta desembocar en la espléndida floración poética del 1927”.⁴⁰⁵

Prevalece en la propuesta de Mas Ferrer la clasificación y definición de posmodernismo sostenida por Federico de Onís en la antología de 1934, en tal sentido ubica el primer libro de Espina en la etapa de transición del modernismo al ultraísmo sostenida por Onís. Siguiendo a este autor, reconoce dos etapas de transición del modernismo al ultraísmo, la primera corresponde al posmodernismo que ubica entre los años de 1905 a 1914 caracterizada por un deliberado provincialismo, la introducción de

⁴⁰³ Antonio Espina, *Poesía completa, op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

⁴⁰⁴ Jaime Mas Ferrer, *Antonio Espina: del modernismo a la vanguardia, op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pp. 160-170.

la nota irónica, la introspección, el tono coloquial; y un segundo momento al que corresponde *Umbrales* de 1918, en la cual además del sentido crítico y renovador se avanza por el camino de la experimentación que construye la vanguardia, es decir, una etapa que se presenta como precursora de la estética vanguardista.⁴⁰⁶ Mas Ferrer destaca la intención innovadora y de crítica al modernismo en *Umbrales*, señalando el deliberado prosaísmo, el humor, la ironía, la tendencia a una poesía más conceptual y una retórica al servicio de la idea. En cuanto a la técnica utilizada por Espina, observa una clara transición entre las formas del parnasianismo modernista hacia las formas libres, distanciamiento logrado a través del prosaísmo. Mas Ferrer, al continuar con la clasificación de Onís, valora los elementos ultramodernistas —en palabras de Onís— en detrimento de la tendencia posmodernista presente en su obra, principalmente en *Umbrales*.

Eduardo Hernández Cano se basa también en la periodización y caracterización de las diversas corrientes estéticas del modernismo en la antología de Federico de Onís,⁴⁰⁷ pero sostiene que esta clasificación se limita a seguir el criterio de la antología de Gerardo Diego al ubicar a un grupo de poetas como Mauricio Bacarisse, León Felipe, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Ramón de Bastera y Antonio Espina, entre otros, como poetas de transición; dejando en la clasificación de ‘Ultraísmo’ “el núcleo central del grupo canónico del 1932”.⁴⁰⁸ En tal sentido, Hernández Cano considera que es precisamente a partir de la clasificación de Onís que la poesía de Espina inicia el desplazamiento del centro —posición que tuvo a ojos de sus contemporáneos— hacia una posición marginal, determinando su posterior recepción. Y aclara que:

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 77.

⁴⁰⁷ Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, op. cit., p. 10.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 38.

[...] afirmar que Espina es un poeta de transición o situado entre el modernismo y la vanguardia es, antes que nada, una banalidad, pues todos los poetas que comenzaron en los años veinte, desde Federico García Lorca a Pedro Salinas, pasando por Mauricio Bacarisse, se formaron en la tradición simbolista y tendieron en su evolución a tomar de forma selectiva procedimientos estéticos ensayados en las vanguardias europeas. Supone además una simplificación intolerable. [...]⁴⁰⁹

Observar la tendencia posmodernista en Antonio Espina impone renunciar a la idea ampliamente repetida de un posmodernismo vinculado a la sencillez retórica y sentimental, al tema de la provincia y a la profundización de ciertos tópicos heredados del romanticismo. Es necesario sostener un concepto amplio de posmodernismo en el cual se reconozcan las diversas tendencias que lo constituyen, como se ha venido ponderando, y reconocerlo como uno de los ismos u orientaciones de la poesía española de principios de siglo XX. La obra poética de Espina resulta muy significativa en este contexto, caracterizada por la depuración del lenguaje poético y la introducción de elementos innovadores que no solo se presentan como una crítica del modernismo, son una franca ruptura formal y temática que tiene paralelo con las búsquedas de las vanguardias.

Como bien señala Hernández Cano, durante la segunda década del siglo XX se puede observar, por un lado, una tendencia conservadora vinculada con el creciente nacionalismo cultural, definida por Juan Carlos Ara Torralba como un modernismo castizo,⁴¹⁰ de carácter católico e historicista, herencia del romanticismo tardío. Y por otro lado, un conjunto de corrientes estéticas llamadas posmodernismo. El posmodernismo es definido por un conjunto de rasgos entre los que destaca la sencillez

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 82.

⁴¹⁰ Juan Carlos Ara Torralba, *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

lirica, el tono menor respecto a la musicalidad modernista, la aparición de la realidad inmediata del mundo urbano y de la provincia, pero sobre todo la ironía sentimental aplicada tanto a la vida del sujeto poético como a la realidad a través del prosaísmo y la tendencia a los metros breves. Para este autor, justamente poetas como Espina, Bacarisse, Moreno Villa y Domenchina reaccionan antes esta corriente poética.

Sin embargo, Hernández Cano destaca en *Umbrales* la combinación de los logros de la tradición posmodernista, como el prosaísmo de la poesía urbana y la ironía, con una patente renovación estética tanto de los temas como en la liberación del metro y la rima.⁴¹¹ Además agrega una observación que resulta relevante en el contexto del posmodernismo, “la presencia de una fuerte personalidad con un punto de vista crítico sobre la realidad muy definido”;⁴¹² esta característica se presenta como un rasgo común que comparten poetas como Espina, Bacarisse o Alonso Quesada, que algunos autores han querido relacionar con la conciencia crítica de los hombres del 98, sin embargo, esta crítica a la realidad también es compartida por los poetas posmodernistas hispanoamericanos, la mirada vuelta al entorno inmediato fue también ocasión para emprender una intensa crítica a la realidad nacional. Los poetas posmodernistas participan del nacionalismo estético pero desde la mirada crítica ante la realidad histórica de las naciones hispánicas. Las características antes mencionadas, como la asimilación de los logros del posmodernismo, para Hernández Cano, ubican a Espina “ya muy por delante del naciente Ultraísmo”.⁴¹³

Umbrales está constituido por cuatro secciones: “Fosfenos”, “Sueños de Mediodía”, “Concéntricas” e “Inquietudes”. La primera serie anuncia el tono pesimista que distingue el libro, la rebeldía ante los convencionalismos así como el

⁴¹¹ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴¹² *Ibidem*, p. 13.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 17.

reconocimiento de una realidad dual y paradójica. El poema “Paradoxales” muestra el acercamiento reflexivo de la realidad a través de la ironía, el lenguaje conversacional y la depuración expresiva que privilegia el concepto sobre la musicalidad del poema:

Paradoxales

¿Por qué todos tendrán siempre razón,
siempre razón, menos yo...
Y meterán tantas verdades en sus palabras,
en sus palabras... tan lógicas, tan sensatas?
Explicando el sí.
Motivando en no.

[...]

“El día es claro. La noche oscura.” Puede ser.
“El vicio es malo. La virtud buena”. No lo sé.

¿Hemos de emplear siempre la reflexión?
Basta con la razón de la sinrazón
que no motiva el sí,
ni el sí, ni el no.⁴¹⁴

(p. 98.)

La huella modernista permanece en poemas como “Signal” que hace referencia al erotismo decadente a través de procedimientos impresionistas, la anécdota se difumina ante la atmósfera de referencias pictóricas; destaca visión de lo grotesco desde un acercamiento sarcástico. Como en otros poemas de *Umbrales*, hay una combinación de estrofas tradicionales con versos libres, en este caso un soneto con estrambote, que refuerza el carácter irónico.

Signal

La lujuria, nuestra colérica irredención,
informadora del poema extraño y fornicario
de Algernon Swinburne
y las aguafuertes de Rops.

⁴¹⁴ La citas de los poemas de Antonio Espina corresponden a la edición de Eduardo Hernández Cano, *Poesía completa y epistolario*, op. cit.

[...]
La sangre espera, como Margarita,
no en un jardín sino bajo la piel cuando se enfría,
al insecto doctor,

al severo y podrido copulador.
En el nimbo suntuoso de la muerte, en los muertos
lucen lumbre y fulgor.

(p. 99.)

Uno de los poemas más representativos del acercamiento crítico a la realidad y al propio hecho literario es el titulado “Antístenes habla”, constituido por diez sonetos, algunos con estrambote, de versos polimétricos con una constante de alejandrinos con una rima pareada. A través de una forma común del modernismo —y de la poesía tradicional— se emprende una crítica hacia los convencionalismos, poema largo muy usual en el posmodernismo que bien podemos asimilar a la actitud irónica y sarcástica de Espina, así como del rechazo de los convencionalismos sociales e intelectuales representada por el cinismo de Antístenes. Destaca también la referencia crítica a la literatura, que se presentará como una constante en el segundo libro; a través del estrambote se marca cierta distancia del sujeto poético con la realidad del poema, recurso muy usado en varios de los poemas de este primer libro:

Antístenes habla

Yo tengo mi alegría en la tristeza ajena,
y mis mejores días son los días de pena
de estos mis desdichados compañeros de planeta,
que apuran de la vida la terrible receta

[...]
Yo, a veces, en mis accesos de aguda fantasía,
siento crecer de mi alma la gran supremacía

que debieran adorar en gloriosos altares
estas gentes estúpidas..., estas gentes vulgares,
de conciencias flotantes sobre grises abismos

donde no llega el gesto del divino Cinismo,
[...]

(p.100.)

“Antistenes habla” bien puede ser observado como una declaratoria de principios de Antonio Espina. La realidad dual se presenta desde el pesimismo y el sarcasmo, una franca crítica a los convencionalismo morales, ponderando el vitalismo y el humor sobre las reglas lógicas establecidas:

II

[...]

¡Oh! tú, ¡oh! yo, ¡oh! todos, apreciables farsantes,

histriones convencidos, de cerebros distantes
de cualquier solución, de cualquier martingala,
que ponga la final rebelión en la bala.

(Mas tengo para mí, que esto nada resuelve,
porque para sufrir de la muerte se vuelve).

(p. 101.)

IV

[...]

¿Acaso la ley de Newton con mi poder no tacho?
¿No se mueven las casas cuando yo estoy borracho?

(p. 103.)

La depuración y el alejamiento del lenguaje modernista se logra a través de una deliberada elección de términos coloquiales y la ironía como recurso que matiza el tono pesimista, de un intenso individualismo. Características definitorias de la tendencia posmodernista.

VII

[...]

Y tan completo el tedio, tan celular,
que siento el miedo horrible de perdurar.
Si algo me entretuviese, si gustase de guardar sellos

o de animar mi murria cortando cuellos...
Pero... ¡sentir disnea de estupidez

en la bomba neumática de la honradez!

(p. 106.)

VIII

[...]

Yo, por ello, el objeto que persigo en mí mismo

es aislar mi conciencia y centrar mi egoísmo,
atenuando la vida y gozando el momento
para sacar el máximo de mi tanto por ciento.

(p. 107.)

A través de los diez sonetos que forman “Antístenes habla”, el poeta se autodefine, este rasgo es para Ricardo Gullón⁴¹⁵ una de las direcciones del modernismo heredadas del romanticismo, que tiene raíces en la oposición ante la moral burguesa y la mediocridad. Para Mas Ferrer este individualismo y pesimismo ante la realidad continúa la línea de Larra y es, acaso, uno de los rasgos por los cuales se advierte cierta presencia romántica en *Umbrales*; quien señala que para Díez-Canedo Espina era romántico si se entendía por este “el subrayamiento del yo, rebeldía, despreocupación por el detalle”.⁴¹⁶ Sin embargo, para Mas Ferrer la crítica y la satírica distancia la poesía de Espina del romanticismo del siglo XIX. Y, en el contexto de la poesía posmodernista hispanoamericana y española, el individualismo se presenta como una intención deliberada de alejamiento ante las formas anquilosadas del modernismo y una pretensión de ruptura.

IX

Dioses, ídolos, héroes... Mis antorchas de ayer,
con vosotros estuve, queriendo... y sin querer.
Tanto fui de vosotros, que de mí apenas soy,
dioses, ídolos, héroes... mis tinieblas de hoy.

⁴¹⁵ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo, op. cit.*, pp. 43-47.

⁴¹⁶ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, p. 269.

[...]

Voló tanto mi psique desde el triunfo al desastre
que ya mi corazón sólo sirve de lastre.

En la vana ascensión con que subo a la altura
a la región inútil de la literatura.

(p. 108.)

La sección “Sueños de mediodía” está integrada por poemas de diversas estrofas, metros y temáticas, los cuales tienen un rasgo común, la mirada puesta en el entorno inmediato, en lo cotidiano de los escenarios urbanos. Se observa también una preferencia del metro breve y a la concentración de la imagen poética, características que ponderamos como típicamente posmodernistas. La mirada del poeta descubre el misterio de la sencillez de lo inmediato:

Verbena

[...]

Pasan las buenas gentes. El pueblo ríe y canta
subiendo a los columpios, tirando al pim-pam-pum.
El humo de los churros se pega a la garganta
y embriaga nuestro espíritu la alegría común.

[...]

Hoy es noche de junio... Es noche de verbena,
noche liviana y triste, poética y sensual.
Flota en el aire una fragancia de azucena
y el nardo penetrante del poema carnal.

(p. 123.)

En esta sección, los poemas breves son el claro ejemplo de la depuración expresiva a través del desvanecimiento de la anécdota y la concentración la imagen,

sostenida por Gloria Rey Faraldos,⁴¹⁷ quien también señala la tensión entre la subjetividad intimista y la objetividad que distancia el sujeto lírico de la materia poética. La subjetividad intimista se encuentra en poemas de carácter existencial, donde prevalece la angustia y el sentimiento de aislamiento, como “Tiniebla”:

Cerrar las ventanas,
que no entren amores ni glorias,
irónicos gestos de la mueca humana;
solo quiero en mi estancia
silencios y sombras.
¡Cerrar las ventanas!

(p. 120.)

El misterio de la muerte aparece asimilada a la amada, un claro eco romántico, “¡Oh! yo no sabía / la suprema delicia del amor de la Muerte. / Tu invitación acepto. / Solo ante ti renuncia y se inclina mi orgullo.”; resonancia que se mantiene en “Claro de luna”. Algunos poemas llevan la huella de la nostalgia del pasado:

Viejos

Solo en la fatigada mirada de los viejos
he visto la verdad del emblema interior,
esa mirada lenta que guarda tantas cosas
del misticismo blanco de la renunciación.

(p.133.)

Sin embargo, se trata, como lo hemos mencionado, de un subjetivismo depurado a través de la reducción de la anécdota y la sencillez retórica, una tendencia a la brevedad del verso y del poema y del uso de signos puntuación que fortalecen el carácter conceptual del poema sobre la musicalidad, que anuncian los poemas breves y haikús de *Signario*.

⁴¹⁷ Antonio Espina, *Poesía completa, op. cit.* pp. XXV.

La sombra

Apenas... tú
te deslizabas por el jardín,
apenas... tú.
Yo me sentí
apenas... yo.

(p. 127)

Este subjetivismo convive con la necesidad de observar afuera, con la presencia de lo inmediato, de la realidad exterior, desde la mirada puesta en el misterio y la belleza de lo cotidiano, del pueblo cercano. Como “Ávila”, poema que no renuncia a la descripción metafórica:

Sones de martirio en las campanas. Cárdenos
tonos rojos violentos en la nube, de agua.
Una tristeza apagada. La atmósfera
plana. Seminarista, rezos, zagalas.
Ávila.

(p. 139.)

La oscilación entre la dualidad del hombre moderno, entre el subjetivismo y objetivismo, en palabras de Gloria Ray Faraldos, en los poemas de *Umbrales*, corresponden a los rasgos que Hernández Cano señala como la combinación entre el prosaísmo de la realidad urbana y la tendencia a la subjetividad intelectual en la poesía de Espina, de la ironía y la crítica como vía de depuración del modernismo. Esta oscilación y tensión entre dos posturas poéticas son constituyentes del posmodernismo, que encuentra por la vía de la ironía y el prosaísmo sentimental una salida a los tópicos modernistas, pero asimila la experimentación formal, la metáfora insólita y el lenguaje coloquial como un camino que permite la distancia entre sujeto lírico y el poema.

Lejos de ser el posmodernismo una tendencia de transición hacia nuevas formas, encuentra su propia definición en un acercamiento irónico y crítico ante la realidad

exterior, los espacios urbanos, profundizando en tópicos heredados del romanticismo pero distanciándose a través de un intenso individualismo que pondera el acercamiento intelectual y conceptual hacia la realidad externa y hacia el propio hecho poético. El humor y la ironía surgen de la conciencia crítica sobre la propia realidad y sobre el lenguaje.

Gris

Las dos...
las tres...
las cuatro...
¡igual hoy que ayer!
A las diez a la calle,
a las doce a comer,
a las cinco al casino,
a las once al café.
Mi existencia se pone
un gorro de papel.
El reloj tic-taquea
la una...
las dos...
las tres...

(p. 128.)

En los poemas de la sección “Concéntricas” es donde mejor se observan las diferentes tendencias que componen el posmodernismo, una sección de diversos ensayos poéticos que prefiguran algunos tópicos y rasgos de *Signario*. Conviven en ellos el subjetivismo y la introspección a través de la duda, el pesimismo y el rechazo a los convencionalismos sociales y estéticos, con la mirada que enfrenta la realidad, ya sea para descubrir lo maravilloso de lo cotidiano o para emprender en crítica al tedio y mediocridad de los convencionalismos. Los recursos sobresalientes son la ironía y el humor, la combinación de metros de arte mayor con metros y estrofas breves; la presencia de expresiones prosaicas del lenguaje conversacional y la ponderación del concepto sobre la musicalidad del poema.

Esta oscilación entre el subjetivismo existencial y la mirada puesta en el entorno inmediato, en las pequeñas cosas que constituyen la vida cotidiana, es un camino ensayado por los poetas posmodernistas hispanoamericanos. En la poesía del colombiano Porfirio Barba-Jacob conviven sin contradicción el tono pesimista y escéptico, “En nada creo, en nada... Como noche iracunda / llena de huracán, así es mi ‘Nada’”, con la idealización de la provincia imaginada y la alabanza a lo cotidiano. En Antonio Espina esta oscilación se presenta como pesimismo y duda existencial, pero no hay lugar para la idealización de lo urbano, la mirada es una crítica ante la mediocridad de lo convencional, una posibilidad de rebeldía individual.

La visión pesimista y escéptica de Espina lo acercan, como menciona Gloria Rey Faraldos, al nihilismo, los caminos de “Concéntricas” surgen y llegan al mismo lugar: la angustia existencial y la ambigüedad de la realidad. Partiendo del reconocimiento de estos dos polos, los poemas que integran esta sección de pueden clasificar en dos temáticas.⁴¹⁸ La primera de ellas compuesta por poemas que miran hacia dentro y hacia la fatalidad de la muerte:

Lamentación

El telón de mi tedio, al caer lentamente,
será la guillotina que mi carne asesine,
cuando la farsa acabe, cuando todo termine
y el gracioso festín del gusano comience.

Indiferente y triste en el borde encantado
de la muerte, me contemplo sin humano terror.
Soy un pobre y absurdo muñeco alucinado,
sólo atento al sentido de mi drama interior.

⁴¹⁸ En esta clasificación recurrimos a la propuesta de E. Hernández Cano quien reconoce “dos núcleos poéticos bien definidos”, uno de reflexión en abstracto y otro motivado por la realidad exterior. Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, op. cit., p. 14.

Este drama escondido a las burlas de fuera,
sumiso a la carrera que el destino le trae
entre el tropel diario de vulgares quimeras
y sin posibles desenlace.

Corazón: roja rosa podrida.
¿No escuchas el lamento rabioso de mi voz?
[...]

(p. 145.)

La tendencia a la introspección que caracterizó buena parte de la poesía posmodernista se distingue por la ironía como recurso crítico, como posibilidad de ruptura con los tópicos líricos desgastados, una nueva mirada que se observa a si misma desde la lejanía que esta ironía impone:

Al natural

Fue como todos los despertares
mi despertar a la luz clara del día.
Con una mueca en mis labios, sana, indulgente,
sin troquelar aún por la ironía.
[...]

Así me hicieron, y hoy así me hallo
ni triste ni gozoso,
escéptico, porque ya a ciertas alturas
se es escéptico o tonto.

(pp. 156-157.)

El poema “Intrarrealidad” resulta representativo de la postura crítica de Antonio Espina ante la literatura, tópico que se desarrolla ampliamente en *Signario*, un franco cuestionamiento de los convencionalismo estéticos, un acercamiento intelectual a la tradición literaria marcado por el pesimismo, la angustia y el escepticismo:

Intrarrealidad

Ante el libro, el culpable, piensa el hombre que piensa
en el fracaso de nuestras vidas mentales
sin solución en la Ciencia, en las teorías inciertas
sin solución en los fantasmas del Arte.

Tan sólo una triste negativa se afirma
en la burla que guarda el papel impreso,
y es la ironía de la caricatura
de esa superstición que llamamos Progreso.
[...]

Y la vida se pierde. Se pierde. Y es el espíritu
como la superficie de un pantano,
que en la rabia bermeja de su ocaso nos habla,
de la angustia escondida en el cráneo.

La que, imponiéndose a la eterna duda,
hasta la muerte se le antoja ficticia.
¡Oh, si no!... ¡Qué colofón admirable,
cuando la carne y el amor asfixian!

(p. 144.)

La segunda temática está constituida por poemas que miran a la realidad exterior, motivados por el entorno inmediato, poemas críticos que bien recuerda la postura de Antístenes, fundador de la escuela cínica que se distingue por el desprecio a la vida social y los convencionalismos con un marcado individualismo. Esta postura crítica caracteriza la obra poética de Espina, aún en poemas en los cuales prevalece el humor y la experimentación lúdica, como en los poemas de *Signario*.

Caso

Yo salía de mi casa. Lo recuerdo.
Iba...hacia ninguna parte.
El Sol declinaba. Los faroles lucían.
Eran las siete de la tarde.
Vi un grupo y me acerqué. Un caballero
Gritaba: ¡Atadle, atadle!
Y los guardias ataron al hambriento
y se lo llevaron a la cárcel.
[...]
La multitud curiosa al pobre diablo

le siguió por las calles,
esas calles alegres y lujosas
del Madrid de las siete de la tarde,
y sin saber porqué, pensé en la “browning”,
y en la bomba pensé breves instantes.
Mas seguí indiferente mi camino.
(La multitud y yo somos cobardes).

(p. 149)

La crítica moral a la sociedad burguesa distingue los poemas motivados por la realidad urbana, que pondera una actitud vitalista sobre las reglas de comportamiento y la mediocridad de la vida sustentada en la seguridad familiar y económica, “En nuestra gris clase media / tres cosas hay que comprender: / el asidero de la familia / la profesión y la mujer”. Para Eduardo Hernández Cano, este tema se relaciona con una de las direcciones que caracterizaron el posmodernismo español, una tendencia que dirige la mirada a los espacios urbanos vinculada a la poesía “madrileñista y bohemia”, que se centra en la experiencia del poeta ante la realidad. Hernández Cano, como antes se mencionó, sostiene que es precisamente ante estos tópicos posmodernistas, que formaban parte del repertorio poético de las primera década del siglo XX, ante los cuales reaccionaron poetas como Espina, Bacarisse o José Moreno Villa, a través de un acercamiento subjetivo intelectualizado y la depuración y liberación del metro y la rima. Sin embargo, reconoce la vinculación de *Umbrales* con los logros de este posmodernismo como la poesía urbana y la ironía sentimental ante la realidad y el propio sujeto poético.

Y es precisamente esta convivencia entre los temas más difundidos del posmodernismo, como el tema urbano, y el sujeto poético intelectualizado e irónico una de las características fundamentales del posmodernismo español. Este acercamiento a la realidad urbana podemos encontrarlo en los poemas de la ciudad y el nuevo puerto de Tomás Morales, en la ciudad moderna de Alonso Quesada y en el Madrid de Mauricio

Bacarisse, el posmodernismo español pronto abandonó el territorio de la nostalgia y la provincia para adentrarse desde una visión crítica al espacio de la ciudad. La ciudad moderna que los vincula con las corrientes y temas de la vanguardia. La depuración retórica implicó también la conciencia del entorno, la mirada crítica ante la realidad conllevó la intelectualización y cierto distanciamiento del sujeto poético del poema, a través del prosaísmo y la ironía sentimental. No se equivocaba Federico de Onís al observar en esta dirección del posmodernismo la tendencia más fructífera e interesante. Es mediante estos recursos y la renovación y experimentación de los lenguajes poéticos como la metáfora insólita, la concentración de la imagen, que el posmodernismo se vincula con la poesía moderna y se aleja definitivamente de la poesía regional, de tono melancólico y nostálgico.

La originalidad de *Umbrales* descansa, para Hernández Cano, en la ironía y la visión crítica intelectualizada sobre la realidad social dominante, en “el pesimismo frío ante la realidad concreta y su mundo moral”,⁴¹⁹ que comparte con otros poetas hispanoamericanos como con el puertorriqueño Luis Palés Matos. Valga recordar las valiosas observaciones de Federico de Onís a la obra de Luis Palés Matos, citadas en referencia a la poesía de Mauricio Bacarisse; en las cuales si bien continua sosteniendo la clasificación de la antología de 1934, señala que después de la revolución del modernismo comenzó otra nueva que se resume en dos tendencias o escuelas: el posmodernismo y el ultramodernismo. Para Onís, los mejores poetas “no se han afiliado a ninguna y las han combinado todas en diversas maneras a través de su personalidad”,⁴²⁰ esta observación permite revalorar la tendencia posmodernista y abandonar la idea de un posmodernismo conservador, ubicado en un restringido periodo de 1905 y 1914.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁴²⁰ Luis Palés Matos, *Poesía 1915-1956*, *op. cit.*, p. 24.

Federico de Onís, en el prólogo a la poesía de Palés Matos, aclara que la clasificación en la antología de 1934 de poetas hispanoamericanos como Ramón López Velarde, Regino E. Boti o José María Eguren como de transición entre el modernismo al ultraísmo se debe a que observa que en ellos convive la práctica de las varias direcciones del posmodernismo con las nuevas tendencias del ultraísmo, son “poetas impuros”, son las dos cosas al mismo tiempo. En tal sentido, abandona la idea de transición y propone observar en estos poetas las diversas prácticas del posmodernismo en el contexto del ultraísmo. Para Onís, Palés Matos reúne todas las tendencias del posmodernismo, pero desde sus inicios está dentro del ultraísmo “que lo lleva al arte puro de la palabra y de la imagen”.⁴²¹ Una observación que podemos aplicar a la poesía de Antonio Espina. Estudiar la tendencia posmodernista desde una perspectiva que integre el llamado posmodernismo conservador y a los llamados poetas de transición permite conferir coherencia a lo sucedido entre las primeras décadas del siglo XX y profundizar en las continuidades y rupturas del modernismo hispanoamericano y español.

Antonio Espina, como Luis Palés Matos, desde sus inicios recoge las propuestas del arte nuevo, la necesidad de ruptura y superación del modernismo anquilosado, sin embargo renuncian a suscribir las propuestas de las vanguardias y la poesía pura a través de una búsqueda individual que permite la convivencia de diversas formas poéticas; permanecen en el umbral, en “el punto en el que las luces exterior e interior pueden advertirse a la vez”, no son pues poetas de transición, como pondera Hernández Cano.

Nos permitimos una breve digresión para recuperar algunos postulados de Federico de Onís acerca de la obra poética de Luis Palés Matos con la intención de

⁴²¹ *Ibidem*, p. 26.

valernos de estos argumentos para profundizar en la poesía de Antonio Espina. La trayectoria poética de poeta puertorriqueño resulta representativa de la tendencia posmodernista que venimos ponderando, el primer libro *Azaleas* (1915) se mantiene aún la órbita del modernismo; el segundo libro *El palacio en sombras* (1918-1919), corresponde plenamente al posmodernismo caracterizado por el tema de la provincia y la ciudad así como del prosaísmo sentimental, con un tono pesimista y crítico de la entorno social que bien recuerda a Antonio Espina:

Tic-Tac

[...]

Días prosaicos: salir de una estéril vigilia
con los ojos hinchados por la bohemia vampira...
un amargo sabor en la lengua, y neblina
en el cerebro para pensar sobre la vida.

Ir al correo, ver gente toda desconocida
que discuten la guerra, y jadear de fatiga
ante el automatismo de las posturas rígidas
del doctor, del letrado y del comisionista.

Días... las calles anchas bajo el sol aturdidas;
el polvo entre las ruedas de los choches-tranvías;
una mujer que pasa perfumada y altiva,
y al fin ¡al fin! un perro con sarna: poesía.⁴²²
[...]

En 1925 comienza la preparación de *Canciones de la vida media* descrito por Onís como una “rectificación hacia un prosaísmo hondo, irónico y sentimental”, sobresale la intención de despojar la poesía de la retórica superficial y por la búsqueda de una poesía esencial, expresado en el poema inicial, “Ahora vamos de nuevo a cantar alma mía; / a

⁴²² Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, edición, prólogo y cronología de Margot Arce de Vázquez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 70-71.

cantar sin palabras. / Desnúdate de imágenes y poda extensamente / tus viñas de hojarasca”. Antes de la preparación de este libro, en 1921, Luis Pales Matos junto con su amigo el poeta José I. de Diego y Padrón crearon el primer movimiento de vanguardia puertorriqueña llamado *die-pal-ismo*;⁴²³ la principal característica de este movimiento era la supremacía del sonido sobre el significado, despojar la poesía de la retórica a través de la síntesis, del humor y la ironía. Destaca en su trayectoria la creación de la llamada poesía afroantillana, por la cual es comúnmente reconocido y que practicó durante los años 1921 a 1953. Su trayectoria culmina con la publicación de poema sueltos, como *Puerta al tiempo en tres voces*, que a decir de sus estudios continua los senderos del posmodernismo.

En la trayectoria poética de Palés Matos pudo bien observar Federico de Onís que el posmodernismo participa de los mismos impulsos y preocupaciones estéticas de las vanguardia y de la llamada poesía pura, no se trata pues de un momento de transición poética, sino de un camino paralelo que encuentra su propia definición a través de recursos como la ironía y el prosaísmo, de la constante presencia del entorno inmediato y la crítica audaz a la realidad social. Tal vez esa sea la razón por la cual Federico de Onís en su estudio a Palés Matos amplía cronológicamente la clasificación de la tendencia posmodernista ubicándola en el mismo contexto de las vanguardias y reconociendo su continuidad más allá de los límites temporales impuestos en la conocida antología.

Partiendo de esta premisa, de observar el posmodernismo en el crisol de las vanguardias, *Umbrales* es un libro posmodernista. Un libro en el que se ensayan

⁴²³ Según Margot Arce de Vázquez, el primer poema publicado diepálico fue “Orquestación Diepálica”, con una nota que muestra el conocimientos de ambos poetas de las vanguardias europeas. “Guau! Guau! Au-au, au-au, au-au, huummm... / La noche. La luna. El campo... huummm... / Zi, zi, zi-zi, zi-zi, co-quí, co-quí, co-co-quí... / Hierve la abstrusa zoología en la sombra./ Silencio! Huuuummmmm. [...]

diversas formas poéticas caracterizadas por la búsqueda de la depuración de la retórica modernista y de la prevalencia de la ironía y humor como recursos para distanciar al sujeto poético del poema, uno de los rasgos donde radica la modernidad de la propuesta de Espina. Conviven los temas urbanos de tono pesimista y el escepticismo ante la realidad con una intensa crítica del entorno social que profundiza en el carácter individual del poeta y de su poesía.

3.6.1 La depuración retórica de *Signario*

Como hemos ponderado, el posmodernismo se caracterizó por la necesidad de depurar la poesía de la retórica modernista y alejarse de tópicos más superficiales de este, desplaza la mirada hacia territorios poéticos apenas tocados el modernismo y emprende una renovación de la estética simbolista a través de la ironía, el prosaísmo y el lenguaje conversacional. En esta depuración y búsqueda de una poesía más esencial y desnuda participa de las preocupaciones estéticas de las vanguardias. Un ejemplo de la intención de despojar a la poesía de lo superficial se encuentra en la correspondencia entre Ramón López Velarde y José Juan Tablada. Para López Velarde, refiriéndose a la publicación de *Un día... poemas sintéticos* (1919) de Tablada, la poesía es “ropaje; pero ante todo es una sustancia”, y al igual que para los “actos trascendentales —sueño, baño y amor—, nos desnudamos” conviene desnudar la poesía, tendencia que reconoce como “la pauta de la última estética libre de absolutismo de la perfección exterior”.⁴²⁴ Sin embargo, duda de la seriedad de la poesía ideográfica de Apollinaire, a lo cual José Juan Tablada responde que la parte gráfica permite sustituir la parte discursiva de la poesía, “dejando los temas literarios en calidad de 'poesía pura', como lo quería Mallarmé”, además de

⁴²⁴ Ramón López Velarde, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 550.

permitir la expresión de la vida moderna “en su dinamismo y en su multiplicidad y arrojar el lastre”.⁴²⁵ El camino poético recorrido por Tablada a través de la poesía ideográfica y el caligrama recuerda la experimentación espacial de Antonio Espina en *Signario*, valga aclarar que con propuestas bien diferentes, pero mediante los mismos recursos de depuración y síntesis.

Juan Cano Ballesta,⁴²⁶ en su estudio sobre el concepto de poesía pura durante los años 1920 y 1936 en España, aporta datos fundamentales para comprender este concepto en el contexto de entreguerras que permite observar de qué manera participa el posmodernismo de la idea de depuración lírica. Cano Ballesta argumenta que conceptos como poesía pura, desnuda o depuración poética son anteriores a la controversia Bremond-Valéry y que subyacen en “Proclama a futurista a los españoles” de Ramón Gómez de la Serna de 1910, en el “Manifiesto ultraísta” de Isaac Vando Villar de 1919 y en la exaltación de Adriano del Valle de la poesía de Juan Ramón Jiménez de 1919. Para este estudioso, la idea de depuración artística es esencial al ultraísmo y se convirtió “en un espíritu de la época puesto en circulación por las vanguardias”,⁴²⁷ además se trata de una búsqueda que se desarrolló con diversos matices en cada poeta.

Esta búsqueda de depuración poética se caracteriza, de manera general, por la eliminación de lo anecdótico, de lo narrativo, lo didáctico y lo retórico; por la supresión del sentimentalismo y del subjetivismo erótico, herencia romántica y modernista centrada en el yo poético. Cano Ballesta lo resume en los principios básicos de una poesía que se orienta hacia el objeto exterior, hacia el disfrute estético del mundo exterior; caracterizada por el acercamiento intelectualizado, en el cual se valora la

⁴²⁵ José Juan Tablada, *Obras completas, V Crítica literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 341-343.

⁴²⁶ Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1996, pp. XXII-XXIII.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. XXV.

perfección del trabajo poético sobre la idea de inspiración romántica; y se busca el mayor distanciamiento entre la realidad vital del sujeto poético y la poesía.

La poesía de Antonio Espina surge en este contexto de depuración artística, los postulados de las vanguardias europeas, del ultraísmo y el creacionismo no le son ajenos; comparte los caminos de la experimentación vanguardista y la búsqueda de una poesía pura,⁴²⁸ sin embargo, recorre un camino personal que le permite profundizar en los logros posmodernistas, en la mirada crítica hacia el lenguaje poético desde un subjetivismo intelectualizado y matizado por la ironía y el humor. Algunos de los artículos publicados por Espina, después de la publicación de *Umbrales*, explican la posición que asumió ante el ultraísmo, creacionismo y las búsquedas del arte nuevo; tendencias que influyen en su siguiente libro, *Signario* de 1923.

En el año de 1919 Antonio Espina comienza a colaborar en *España*, “Semanario de la Vida Nacional”, en el cual publicó algunos de los poemas que fueron recogidos en *Signario*. Para Hernández Cano entre los años de 1919 a 1924 la estética predominante de la revista fue el desarrollo de la tendencia posmodernista, “de la sencillez lírica”,⁴²⁹ con la presencia ocasional de figuras como Antonio Machado o Miguel de Unamuno y de algunos ultraístas, que publicaron haikús como Guillermo de Torre. El primer artículo de Espina publicado en *España* fue “Posiciones de lucha”, una declaración de

⁴²⁸ Bien conocido es el concepto de poesía pura de Antonio Espina, recogida por Fernando Vela en “La poesía pura. (Información sobre un debate literario)” publicado en 1926 en la *Revista de Occidente*. Citamos algunos fragmentos: “Poema puro es el que sensibiliza una idea poética en su forma abstracta. Poesía pura —es decir, estado puro de poesía— es la representación de esas formas en nuestro espíritu. La calidad ‘poética’ se decide y manifiesta, no en la idea misma, en la idea en sí, sino en la emoción reflejada que despierta en nosotros.

Tiene, pues, la poesía un principio activo —verdadero alcaloide— que obra como estímulo de emoción, independientemente del argumento y de la sonoridad del poema. En último análisis, este alcaloide, este principio activo, teoría virtual de la poesía, es la ‘imagen’. Reducir todos los elementos poemáticos a la imagen o imágenes es situar a la poesía en la estricta categoría intelectual que le pertenece. [...] Poesía pura quiere decir depurada. Y depurar es ‘purificar’, o sea, aislar el cuerpo esencial del producto de los adheridos y materias ajenas. Y es también ‘apurar’ la línea viva hasta lograr su expresión absoluta y única. [...]”. Fernando Vela, *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2010, pp. 80-81.

⁴²⁹ Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, op. cit., p. 26.

principios en la cual reflexiona sobre las relaciones entre el intelectual y la sociedad, a decir de Gloria Rey Faraldos, Espina se declara “partidario de un compromiso ético del escritor con su entorno”,⁴³⁰ una actitud que mantendrá durante toda su vida. En 1920 publica uno de los artículos más representativos de la relación que mantuvo con el ultraísmo y el creacionismo de Vicente Huidobro, “Arte Nuevo”, en el cual prevalece el carácter rebelde que caracteriza su poesía:

Esto del Arte nuevo es viejo. Siempre ha habido Arte nuevo, es decir, por más estéticas avanzadas en relación con las ya consagradas, académicas, aquéllas acaban fatalmente en estas.

[...] El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo.

[...] Todo Arte moderno digno de este nombre es un Arte de ensayo. Como tal me parece que es acreedor de algún respeto.

[...] En 1920 nos encontramos en una situación parecida a la de 1900. No existe en todo el orbe de la Mancha, fuera de los que “han llegado”, ningún poeta novel con suficientes hemistiquios para imponerse. No se oye una mosca lírica... Únicamente ultraísmo. Pues el ultraísmo, ¿es una cosa seria? Les diré a ustedes.

El ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al ultraísmo —¿para qué vamos a andar con rodeos?— le falta talento. Exceptuando a Gerardo Diego, Vando-Villar y algún otro, está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de *sindéresis* o de fracasados de otros sistemas.

[...] El tan cacareado poeta trasatlántico y bilingüe Vicente Huidobro es una calamidad. Ni es nuevo, ni es original, ni escribe bien. Decir que las estrellas son frutos celestes o que los aeroplanos parecen pájaros, sobre ser vulgar no ofrece ningún interés.

En una palabras, con el ultraísmo, literariamente no pasa nada. [...]

⁴³⁰ Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, edición Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 13.

Pero, si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte (si me es lícito hablar de mi modesta persona) en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos. [...]

Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.⁴³¹

Signario recoge la producción poética de Antonio Espina entre 1919-1922, fue publicado en 1923 por la Biblioteca Índice de Juan Ramón Jiménez. A pesar de su posición de alejamiento con los movimientos en boga, en este segundo libro de Espina es patente la huella vanguardista. Para Gloria Rey Faraldos⁴³² este libro conecta con los diferentes movimientos de vanguardia europeos, como el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el expresionismo y con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, aclara que no imita, sino amalgama los distintos elementos en una experimentación personal. Coincide con Más Ferrer en observar en poemas como “Afrodita” la estética cubista:

I
En el espacio

Lanza mi retina
múltiples tangentes
a la línea vertiginosamente inmóvil de la
estatua.
Musical
choque disperso
de la pupila millonaria
sobre el mármol.
[...]

(p. 208.)

⁴³¹ *Ibidem*, pp. 89-93.

⁴³² Antonio Espina, *Poesía completa*, presentación y selección Gloria Rey Faraldos, *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII.

Para Mas Ferrer⁴³³ la influencia más significativa de la vanguardia es el creacionismo, cuyo instrumento fundamental es la imagen, la creación de la imagen como una nueva creación del mundo, sin renunciar a elementos tradicionales como la rima. También argumenta que se debe al creacionismo la nueva disposición gráfica de los poemas de Espina, además considera que a pesar de conservar los mismos temas y contenidos que en *Umbrales*, el tratamiento cambia radicalmente. Mas Ferrer destaca la ruptura de la estructura gramatical, de la lógica interna del poema y de una única perspectiva así como la nueva configuración de espacios tipográficos en el cual las palabras tienen además del valor semántico un valor visual o plástico.

Eduardo Hernández Cano,⁴³⁴ en referencia a la nueva concepción gráfico-textual de Antonio Espina, considera que difiere claramente del caligrama, ya que el uso de llaves en los poema tiene a potenciar el carácter conceptual y no la plasticidad. Como Mas Ferrer, destaca la influencia de *La pipa de kif* (1919) de Ramón Valle-Inclán en las nuevas propuestas de Espina. Para este estudioso, *Signario* se distingue por la depuración lírica y la concentración y síntesis de la imagen, libro que abandona el prosaísmo de *Umbrales* para centrarse en la construcción de un lenguaje puramente literario. Destaca los poemas llamados “Concéntricas” como muestra de depuración y síntesis con una elección poco habitual de temas en la poesía de su momento, es decir, la presencia del tema nacional a través de la ironía y la sátira. En esta característica descansa la originalidad de las propuestas poéticas de Antonio Espina y prolonga una de las búsquedas del posmodernismo: la crítica del entorno inmediato y la realidad social a través del humor, la sátira y la ironía. Un camino que converge con la poesía del arrabal de Mauricio Bacarisse, ambos profundizan en la presencia de la realidad nacional observada desde una mirada crítica que pone en evidencia las contradicciones de la

⁴³³ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pp. 315-324.

⁴³⁴ Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, *op. cit.*, 28-30.

ciudad moderna.

Signario conserva, a pesar de la radical depuración retórica y de síntesis, la presencia del entorno cotidiano, mejor dicho, la mirada puesta en la realidad social transformada a través de la satírica en una realidad grotesca, en teatro de guiñol. Poemas como “Ópera Real”, en el cual sobresale la disposición gráfica y uso de llaves, se dividen a manera de actos, la realidad es transfigurada desde un yo poético distanciado del poema a través del sarcasmo y el juego; sin embargo, prevalece la crítica social. Antonio Espina comparte también con Bacarisse esta mirada que transforma la realidad presentándola a través de la ponderación de lo grotesco. Tema también presente en poemas como “Don Cacique (óleo)”, “Concéntrica I”, “Cruz Verde”, aunque con muy diversos procedimientos de constructivos.

extranjeros,		seis
diplomáticos,	En el Palco de la Corte	
gentilhombres,		muñecos
chambelanes.		de cartón (*)
El teatro	llueve,	
es ritmo, tirso, moaré. Fuera	llueve,	
	llueve.	

Dentro los magnates gozan,
fuera los lacayos duermen.

	cantan,
Dentro los violines	ríen,
	ríen... Fuera ¡llueve!

(*) Falta un fraile.

(p. 183.)

Una de las constantes temáticas de *Signario* es la reflexión crítica sobre el lenguaje poético y la poesía, como señala Gloria Rey Faraldos, en algunos de los poemas del libro subyace “un hondo concepto de la creación literaria”.⁴³⁵ El libro inicia

⁴³⁵ Antonio Espina, *Poesía completa, op. cit.*, p. XXVII.

con una “Concéntrica-prólogo” y cierra con la “Concéntrica-epílogo”, ambos poemas encierran la poética de *Signario*:

Concéntrica-Prólogo

¿Palabras?
No.
No sirven.
Mejor es dejarnos
ir
en la aguja de la llama.
¡Qué delicia!
(Todo abruma.)
¡Qué alegría!
(Todo cansa...)

(p. 175.)

La concéntrica inicial anuncia la tendencia a la síntesis poética de muchos de los poemas, que se acercan a la construcción de la haikú, en los cuales prevalece la concentración de la imagen sorprendente en el verso breve, como se ha mencionado, una forma usual en el posmodernismo ya que en el concurren varias de sus búsquedas: síntesis, depuración retórica, la brevedad del verso y la concentración de la imagen:

Toros

¡Toda la tarde es Cartel.
Todo es sol es Redondel!

(p. 178.)

Concéntrica II

El sol es perseguido de cerca por el horizonte.
Envíen Guardia Civil.
Ya casi no queda tarde.

(p. 218.)

Pedro Aullón de Haro⁴³⁶ cita esta última concéntrica recordando que Enrique Díez-Canedo señaló la huella del haikú en la idea poética, añade además los últimos versos del “Poema signario”: “(Tan-tan. Gong.) / Como exaltan su púrpura / los cerezos en flor.”; una variación de los versos “(Tan-tan. Gong.) / Como cantan en mayo / los cerezos en flor”, del mismo poema, citados también por Más Ferrer.⁴³⁷ Este último observa en estos poemas la tendencia hacia la poesía pura. En *Poemas no recogidos en libro (1919-1928)*, publicados por Hernández Cano, se recoge el siguiente poema:

Casi “haikais”

Caricia al alma,
El deséxito moral
en el crepúsculo.

La casita aislada,
tan sola
que parecía que no estaba.

(p. 240.)

El motivo japonés también es abordado en el poema “Biombo japonés”, que mantiene la estructura tripartita del haikú, estructura que caracteriza varios de los poemas de *Signario*, a los cuales se añaden versos finales a manera de síntesis o conclusión (que recuerdan el uso del estrambote en los sonetos de *Umbrales*). Uno de los poemas esta estructura tripartita es “Rosalexandra”, que se presenta como una arte poética de Antonio Espina, tres estrofas con un colofón que recoge los últimos versos de cada estrofa:

⁴³⁶ Pedro Aullón de Haro, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴³⁷ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, p. 316.

Poesía.
Sacro acento.
De Academos invisible mariposa.
¡Pluma al viento!

Prócer Arte.
Ritmo sabio
De Hipocrene, en el bautismo de la Idea.
¡Risa al labio!

La Belleza.
Faro eterno.
Inextinto fuego blanco de la antorcha.
¡Sol de invierno!

Sol de invierno
risa al labio,
pluma al viento.

(p. 223.)

Tanto los poemas de *Signario* como los artículos publicados entre los años de la escritura de este libro, Antonio Espina reflexiona sobre el concepto de poesía en el contexto del llamado “Arte nuevo”. Como antes se señaló, la producción poética de Espina surge en las nuevas búsquedas estéticas de las primeras décadas del siglo XX, participa de la necesidad de ruptura con el modernismo y de la creación de un renovado lenguaje poético de respondiera a las preocupaciones contemporáneas, de la necesidad de “anarquizar, oxigenar, liberalizar” la poesía. Sin embargo, aún en libros como *Signario*, un texto en que ensaya por los caminos de la vanguardia, un arte de ensayo en palabras el poeta, permea la duda ante el arte nuevo como rompimiento radical con el pasado. Para Antonio Espina:

Ni todo lo pasado es malo [...] ni es bueno todo lo actual. De los pretéritos quedará lo que tenga valor de permanencia. De lo actual, lo plenamente logrado. No el vano alarde, atormentado sin espíritu, raquítico y bastardo, más viejo que todas las vejezes, sino lo conseguido con sinceridad.⁴³⁸

⁴³⁸ Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura, op. cit.*, p. 91.

Una postura que bien recuerda la posición crítica de algunos poetas posmodernistas hispanoamericanos ante algunas propuestas de la vanguardia, que consideran superficial, como el caso de López Velarde ante el ideograma, antes citado, o como el cubano Regino E. Boti quien en el ensayo “Tres temas sobre la nueva poesía”, publicado en 1928 en el *Revista de Avance*;⁴³⁹ centra sus observaciones en la poesía de vanguardia cubana, denominación que abarca la diversidad de escuelas líricas caracterizadas por el denominador común de la novedad, entre las que destaca el ultraísmo, el creacionismo y el paroxismo. El poeta reconoce una tendencia artística que restituye los valores propios de la poesía, “haciéndola cada vez más pura, menos cautiva de la formal interno y externo”; una poesía más breve, bella y nítida.

Sin embargo, Boti reprocha la ilimitada libertad de los poetas de vanguardia en la creación del verso, que tiene por consecuencia la pobreza de la técnica de la poesía nueva, caracterizada por el descuido del léxico y la abundancia de metáforas “más rebuscadas que bellas”. Por otro lado, reclama el menosprecio de la poesía de vanguardia por el tema amoroso que proclama de la deshumanización del arte así como la prevalencia de las preocupaciones sociológicas que anteponen “la acción social a la estética”. En una postura plenamente posmodernista, coincidente con Antonio Espina, Regino E. Boti defiende la sinceridad y lo vivencial de la poesía, en donde radica la originalidad poética que se expresa en la forma que depende de la vivencia única de cada poeta y no de la aparente facilidad de las formas de la vanguardia.

Antonio Espina, en el artículo “Reflexiones sobre la poesía” de 1921,⁴⁴⁰ no duda de la autonomía de la imagen poética frente a la realidad objetiva, “La realidad objetiva (la Naturaleza, la Vida) sólo tiene valor ideal como motivo de contraste”; el poeta, el

⁴³⁹ Regino E. Boti, “Tres temas sobre la nueva poesía”, *Revista de Avance*, La Habana, 15 de febrero 1928; 15 de abril 1928 y 15 de mayo 1928.

⁴⁴⁰ Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*, op. cit., pp. 330-335.

llamado predispuesto, “pretende una síntesis de la expresión”, la poesía no es resultado de la lógica, sino surge de la revelación, “(Revelación. Posesión de la verdad sin andamiaje razonable. Arbitrariedad)”. Por ello sostiene la vigencia de la tesis simbolista, el universo como una orquestación de ritmos y este como un factor emotivo identificado con la vida psíquica y con la creación de la poesía.

En una carta dirigida a Rogelio Buendía, Espina aclara su posición ante el pasado y la novedad, una posición que para Gloria Rey Faraldo comparte con su generación, el gusto secreto por el pasado y la defensa de la originalidad de lo nuevo:

Advierto en usted, principalmente, esa cualidad de equilibrio entre lo nuevo “nuestro” y lo que de ayer es digno de conservarse. No sé si ello me sorprende más, porque es lo que yo busco con mayor anhelo y nunca consigo. ¿No le parece a usted que en el logro de ese acuerdo está la fórmula necesaria y, sobre todo, sincera?

Fuimos demasiado adelante con la imagen solo. Hay que recoger algo de metro y música presimbolistas para no extraviarse en la incoherencia y el vacío.⁴⁴¹

Estas declaraciones explican uno de los poemas representativos de *Signario*, que si bien se aleja de las novedosas búsquedas técnicas de la mayoría de los poemas del libro, resulta relevante de su posición ante la literatura y la poesía, “Fin de la lectura”:

Libros ingleses, americanos,
franceses, griegos, hispanos, chinos.
Libros que tratan de las mismas cosas
y en varias lenguas dicen lo mismo.

Fatiga intensa de nuestros días,
del verbo esclavo en frase escrita,
de laberintos alfabéticos
y hondos naufragios en mar de tinta.

⁴⁴¹ Carta citada por Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, p. 232.

Este afán nuevo, fiebre moderna
de explorar fuera lo que no hay dentro,
amustia el alma como flor muerta
entre las páginas del tomo impreso.

El Hambre, la Hembra, el texto vivo
¿dónde está escrito? ¿Hay que leerlo?
No hay que leerlo, porque no existen
analfabetos de ese Evangelio.⁴⁴² [...] (p. 219.)

Signario cierra con la “Concéntrica-Epílogo”, como en la concéntrica inicial, subyace la poética de Antonio Espina en la órbita del lenguaje lúdico e irónico vanguardista, en la cual podemos observar la constante presencia de la duda existencial y escepticismo que acompaña su poesía; así como el prosaísmo característico de *Umbrales* que convive con complejas referencias metaliterarias. Un poema que bien resume las búsquedas poéticas de Antonio Espina:

Universo.

¡Diablo, Delirio y Verso!

He obsequiado a mi estómago con un Tíber de vino,
y he encendido después un sabroso tabaco.
He chasqueado al Destino

Con el ánima líquida de la fruta de Baco.
Dimití en la voluta del humo fugitivo
mi cargo hipocondríaco

⁴⁴² Una postura que recuerda a Ramón López Velarde en el uno de los textos más representativos de su concepto de poesía “La derrota de la palabra”, escrito en el año de 1916, se trata de un texto que deja claro la intención de despojar al lenguaje del ropaje del modernismo preciosista así como la posición crítica ante sus epígonos. Para López Velarde el poeta es esclavo de la palabras, la palabra tiraniza el hombre común y al poeta, ambos son víctimas de la palabras, se ha invertido el procedimiento racional: el espíritu no dicta la palabra, sino la palabras dictan al espíritu. En el círculo literario, son los académicos y los modernistas quienes “tienen una bodega atestada de frases”, es el campo donde para Velarde ha vencido la palabra y convendría su derrota. Si bien son evidentes las diferencias, comparten ambos poetas la desconfianza ante una poesía libresca, muestran también de la tendencia de depuración de la poesía que arriba hemos mencionado. Ramón López Velarde, *Obras*, compilador: José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 439-444.

credencial cuya es de mi ser reflexivo
(este ser que transmuta lo risueño en doliente
y me tiene cautivo

en la turca galera del vecino de enfrente).
¡Oh!
¡qué linda diablura desatar a Pegaso
el lirón de la mente

y en su lomo poético cabriolar en payaso;
en la linfa Castalia derramar cien botellas
y asaltar dando tumbos el austero Parnaso!

(Solo eso,
sin duda,
para el que ve la piel, no el hueso.
La duda
para el que observa con microscopio y telescopio.)

¡Universo.
Diablo, Delirio y Verso!

Lo retórico aparte, en justa represalia,
mi capricho consigno
de atentar viejos hímenes de senectas eulalias.

Pues
ya sabe a Pegaso conducir Paracleto
de la cumbre de Fócida al pináculo digno
donde Inarco y Pamfleto
inauguran la nueva maravilla del Signo.

¡Rota columna vertebral!
¡Brujo palo de escoba de lo tradicional!
¡Un Scorpio en la cifra de la eterna Inicial!

(Universo.
Diablo,
Delirio
y
Verso.)

(pp. 227- 228.)

3.7 El nacionalismo estético de Ramón de Basterra

La sugerente ubicación de la obra poética de Ramón de Basterra en el contexto literario europeo e hispanoamericano presentada por José-Carlos Mainer⁴⁴³ permite vincular sus primeros libros con la poesía posmodernista. Como se ha mencionado, Mainer propone adoptar un concepto amplio de modernismo, similar al *modernism* anglosajón, en la historia literaria española que confiera coherencia a la ruptura que significó el modernismo y sustentó a la llamada vanguardia, considerando el contexto internacional. Para este estudioso, en España la lírica entre los años de 1910 y 1925 experimentó un largo proceso de crisis de los valores simbolistas o modernistas, que encontró salida en el tema provinciano, la melancolía, los “mundos parnasianos [...] se contaminaron de nostalgia”, de ironía, de prosaísmo, que convivió con la búsqueda de “metáforas más atrevidas”.⁴⁴⁴ Es decir, Mainer sostiene que cuando aparecen los libros poéticos de Ramón de Basterra en los primeros años de 1920, el modelo posmodernista estaba consolidado. Este panorama lírico español tiene para el historiador paralelo con la poesía hispanoamericana en las búsquedas de poetas como Baldomero Fernández Moreno o Ramón López Velarde, específicamente, con la poesía posmodernista hispanoamericana.

José-Carlos Mainer ha insistido en los caminos compartidos por los poetas españoles e hispanoamericanos en el ocaso del modernismo, sin dudar, Mainer señala la influencia patente en la obra de Basterra de los modernistas americanos José Santos Chocano y Leopoldo Lugones, este último considerado como el poeta que abre el camino a la poesía posmodernista hispanoamericana. Estos postulados ofrecen una salida para interpretar la obra de Basterra en el contexto de la poesía posmodernista,

⁴⁴³ Ramón de Basterra, *Poesía [I]*, prólogo de José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación BSCH, 2001, pp. XLI-XLV.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. XLIII.

como una de las diversas y contradictorias tendencias que caracterizaron la crisis de la poesía modernista en español.

Elene Ortega Gallarzaigoitia,⁴⁴⁵ estudiosa de Bastera, presenta un balance de los estudios críticos sobre el poeta bilbaíno que muestra de qué manera su obra ha sido vinculada a los diversos movimientos literarios de fin de siglo y a las vanguardias. Se le considera un modernista, un rezagado de la generación del 98, un poeta de transición entre el modernismo y la vanguardia, un vanguardista o un poeta del novecentismo. Para Ortega Gallarzaigoitia este panorama evidencia los múltiples estímulos que caracterizan la obra de Bastera, quien los adaptó a su ideología y principios estéticos; razón por la cual la estudiosa prefiera ubicar la poesía de Bastera en la órbita del novecentismo dada la influencia de los postulados D'Ors. También señala el interés de Bastera por la tradición literaria española.

Asumir los postulados de José-Carlos Mainer permite superar las clasificaciones parciales de la poesía de la primeras décadas del siglo XX, ponderando la observación de tendencias poéticas y búsquedas estéticas que dotan de continuidad a lo sucedido en la poesía en español durante estos años. Estudiar la tendencia posmodernista en la poesía de Ramón de Bastera en el contexto de las vanguardias muestra los caminos compartidos con poetas como Alonso Quesada, Mauricio Bacarisse o Antonio Espina.

La obra poética de Ramón de Bastera inicia con la publicación del poema “Hojas secas” en el año de 1904, sin embargo, para Ortega Gallarzaigoitia, los poemas verdaderamente significativos comienzan a publicarse a partir de 1917, en la revista *Hermes*; algunos de ellos fueron publicados en 1923 con el título de *Las ubres*

⁴⁴⁵ Elene Ortega Gallarzaigoitia, *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Bastera*, Bilbao, Krontis, 2001, pp. 50-63.

luminosas.⁴⁴⁶ Para esta estudiosa, los poemas publicados en *Hermes* tienen como tema central la ciudad de Roma, en los cuales se advierte la influencia modernista tanto en las formas métricas como en las imágenes: “no faltan jardines, fuentes, cisnes y hasta alguna libélula”.⁴⁴⁷ El segundo libro de poemas *La sencillez de los seres*, publicado en el mismo año de 1923, el más representativo de la tendencia posmodernista. Un año después se publica *Los labios del monte*, y *Virulo, poema de las mocedades* y en 1926 *Virulo, mediodía*. De manera póstuma Guillermo Díaz-Plaja publica el poema dramático *Las alas de lino* en 1941 y *Llama romance* en 1971, ambos libros recogidos en la edición de la poesía de Bastera preparada por Manuel Asín y José-Carlos Mainer.

En los dos primeros libros de poesía de Ramón de Bastera es donde mejor podemos observar las características que definen la tendencia posmodernista y, como advierte José-Carlos Mainer, los caminos compartidos con los poetas hispanoamericanos que iniciaron el lento alejamiento de los tópicos más difundidos del modernismo, ya desgastados hacia las primeras décadas del siglo XX.

3.7.1 Roma y el nacionalismo

Los diversos acercamientos a la obra de Ramón de Bastera tiene un factor común: muestran los estrechos vínculos que unen su obra literaria con su formación ideológica; tema en el que han profundizado Guillermo Díaz-Plaja, José-Carlos Mainer y Elene Ortega Gallarzagoitia. De igual manera, estos estudiosos han abundado en el contexto intelectual e ideológico que orientó los intereses estéticos del poeta bilbaíno, intereses que se presentan como fundamentales para comprender y valorar la obra poética de Bastera. El acercamiento a los primeros libros de poesía de Bastera a través de tres

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp. 85-88.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 86.

tópicos fundamentales: la ciudad de Roma como fuente de civilización y unidad nacional española; la alabanza a la ciudad moderna de Bilbao; y el retorno a la aldea; permite observar de manera privilegiada las búsquedas comunes de la tendencia posmodernista. Estos tópicos se desarrollan en el ámbito del nacionalismo estético, que compartieron no pocos de los poetas posmodernistas hispanoamericanos y españoles.

Lily Litvak⁴⁴⁸ estudia la polémica entre la supremacía de la civilización latina y la anglosajona o germánica que se desarrolló en Europa a finales del siglo XIX y que permeó los ambientes intelectuales y artísticos e influyó en la literatura española e hispanoamericana. Esta estudiosa encuentra los antecedentes históricos de esta polémica tanto en los avances económicos y artísticos de los países nórdicos como en la derrota de Francia hacia 1870, el país latino más poderoso. Resumimos algunos puntos de los abordados por Litvak, señalando los que tienen relación con la ponderación de Roma como la cultura madre de los países latinos y su derivación en el nacionalismo.

Para Lily Litvak durante estos años de fin de siglo surgió el panlatinismo que consiste “en la conciencia de poseer un patrimonio cultural común que se debía salvaguardar”.⁴⁴⁹ Se crea la idea de mundo latino como factor común entre los países del antiguo dominio romano, incluyendo a América Latina. Roma se constituye como el referente primordial de la cultura, los países latinos como herederos de Roma reafirmaban su superioridad y fortaleza frente al poderío anglosajón y germánico. También, como lo señala Litvak, encuentran en la Iglesia católica un vínculo que une a los países latinos. Esta polémica de la superioridad entre estas dos civilizaciones influyó en las diversas manifestaciones intelectuales y artísticas de fin de siglo XIX, en tal

⁴⁴⁸ Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 155-199.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 156.

sentido Litvak vincula muchas de las preocupaciones de la literatura española del 98⁴⁵⁰ a esta discusión extendida por toda Europa. La ponderación de la cultura latina tuvo dos vertientes, una de carácter pesimista que se resume en la idea de una decadencia del mundo latino y otra, más optimista, que confía en un próximo renacimiento del mundo latino.

Una de las observaciones de Litvak relevantes para nuestro estudio es que muestra la vinculación de la ponderación del mundo latino con las reacciones nacionalistas de los pueblos herederos de Roma, “las derrotas de los países latinos propiciaron, a menudo en contra del panlatinismo, una reacción nacionalista”.⁴⁵¹ La idea de un renacimiento latino fue cediendo paso a la idea de la recuperación en el ámbito nacional, la mirada puesta en el entorno local y en la historia nacional. Sin embargo, este nacionalismo no excluye del todo el concepto de latinidad, del cual deriva y se afirma, pero “es una reacción primeramente nacionalista”,⁴⁵² que podemos vincular con inflexión local y nacional de la poesía posmodernista.

Esta polémica influyó en la literatura española, la reacción en favor del panlatinismo, como lo señala Litvak, considera el simbolismo como un movimiento que

⁴⁵⁰ Sobre este tema de panlatinismo en América Latina Roberto Fernández Retamar considera que surge de la conciencia latinoamericana del expansionismo de los Estados Unidos al intervenir en la guerra de independencia cubana contra España, aunque con antecedentes en la obra de Martí. Como antes se mencionó, Retamar señala la fecha de 1898 no solo como una fecha literaria española, sino es un hito hispanoamericano para designar a un conjunto de escritores y pensadores americanos “a quienes se les suele llamar con el vago nombre de modernistas”. *Obras, uno, Todo Calibán*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 24. Como antes hemos citado, Retamar propone el nombre de literatura del 98 para designar a este conjunto de escritores de los dos lados del Atlántico. En este contexto, destaca la idea de José Enrique Rodó en *Ariel* en el cual se identifica la civilización de América Latina con la vieja Roma, y por ende, al mundo latino europeo. Otro importante antecedente es el artículo *El triunfo de Calibán* de Rubén Darío (también citado por Retamar), publicado justamente en el año de 1898 en defensa de la libertad Cuba, “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigo míos, son aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba. [...] la España que yo defiendiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia; la Madre de América”. Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Editorial Labor, 1980, pp. 404-409.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 185.

propaga las literaturas extranjeras, por tal razón pondera los valores clásicos y ataca el modernismo. Para esta estudiosa Eugenio D'Ors representa el retorno a los valores clásicos y “marca definitivamente en final del modernismo”,⁴⁵³ el novecentismo será el nuevo ideario que influye directamente en el formación estética de Ramón de Bastera. Litvak concluye que este latinismo orientó la estética hacia las fuentes clásicas, “derribando así al modernismo”.⁴⁵⁴ En este mismo contexto literario, ubica la Escuela Romana de París que ponderaba el clasicismo, la sencillez y la claridad sobre los valores simbolistas, postulados que también influyeron en los dos primeros libros poéticos de Bastera.⁴⁵⁵

En este contexto de finales del siglo XIX, que se extiende a las primeras décadas del siglo XX, se explican las tendencia ideológicas que permearon en la obra de Ramón de Bastera, sobre todo en la ponderación de Roma como la unidad histórica de la que derivan los países latinos, la ciudad como la civilización madre que irradia cultura y armonía sobre las diversas culturas latinas. A la vez muestra cómo esta idealización de Roma pronto se vinculó con la exaltación nacionalista, con la admiración del entorno inmediato del poeta. Es decir, los territorios poéticos de Bastera: el tema de Roma, la ciudad de Bilbao y la aldea vascuence, que derivan de manera general de esta polémica surgida en el fin de siglo.

José-Carlos Mainer profundiza sobre el surgimiento de las expresiones regionales durante la Edad de Plata, entre ellas la revista *Hermes*, espacio en que se comienza a desarrollar la vida literaria de Bastera. *Hermes* fue fundada por Jesús de Sarria en enero de 1919 y se publicó mensualmente hasta 1922. Para Mainer la revista surge en un contexto caracterizado por el desarrollo económico industrial de Bilbao y

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 191.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁴⁵⁵ Sobre esta influencia ver Elene Ortega Gallarzaigoitia, *op. cit.*, pp. 63-65.

“la formulación de un ideario nacionalista vasco”,⁴⁵⁶ y destaca la labor de recuperación de la conciencia regional y la búsqueda de una expresión artística autóctona. Para este autor, Ramón de Bastera es el cantor de la ciudad industrial de Bilbao y de la ascendencia romana del Pirineo. Elene Ortega Gallarzagoitia señala la influencia del ideario novecentista en la revista *Hermes*, sobre todo en la ponderación de los valores clásicos y de la idea de unidad y armonía. Además, destaca una de las influencias fundamentales en la obra de Bastera, la universalidad de Roma y la unidad cultural de Europa, conceptos centrales en la obra de Eugenio d’Ors que se oponen al separatismo radical vasco y catalán.

Los primeros poemas de Ramón de Bastera publicados en *Hermes*, algunos de ellos recogidos en *Las ubres luminosas*, es aún patente la huella modernista. Elene Ortega Gallarzagoitia señala esta influencia en el variado uso de formas métricas y en las imágenes y símbolos, también destaca el uso de una sintaxis derivada del clasicismo español y ciertos guiños futuristas.⁴⁵⁷ Por su parte, José-Carlos Mainer señala que el lenguaje poético de Bastera está ya constituido en estos primeros poemas, observa que estos primeros textos se vinculan a los temas fundamentales de la poesía de la época: “la transferencia permanente entre la conciencia y la realidad, entre yo y las cosas” y advierte en la construcción de una “poesía cívica y exigente”⁴⁵⁸ un camino convergente a los poetas modernista hispanoamericanos que, desde Rubén Darío, “se vieron también así: combatientes de una nueva fe pero, previamente, impelidos a poner en buen recaudo sus sentimientos”.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, *op. cit.*, pp. 108-111.

⁴⁵⁷ Elene Ortega Gallarzagoitia, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁵⁸ Ramón de Bastera, *op. cit.*, pp. XVI-XVII.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. XVII.

En estos primeros poemas, recogidos en la sección “Poesía dispersa”, están ya presentes los territorios poéticos recurrentes en la poesía de Bastera, la exaltada admiración a la ciudad de Roma, como símbolo de civilización; el reconocimiento a la modernidad pujante de Bilbao y el amor a la aldea natal. Territorios que Bastera intenta armonizar a través de la unidad y el orden, principios que también pretende aplicar a su propia vida mediante la voluntad. Subyace en estos tópicos un nacionalismo que lo vincula a las preocupaciones e intereses artísticos e intelectuales de la época, tanto en España como en América. Conviven en su poesía el tono exaltado de la oda nacional de poetas como Leopoldo Lugones con la épica asordinada de Ramón López Velarde, esa tendencia a observar lo pequeño, en palabras de Bastera “¡diminutez que todo me amplifica!”, a encontrar en lo cotidiano y en el entorno local el espíritu nacional.

El poema “V. A un gallo en el Palatino”, perteneciente a la serie *Paseos romanos* —publicados entre los años de 1917 y 1918—,⁴⁶⁰ resulta significativo de lo mencionado, de la inflexión hacia el entorno local y las pequeñas cosas que constituyen lo cotidiano. Poema que mantiene un intenso tono autobiográfico característico del posmodernismo:

No oigo un quiriquirí de gallo
sin que me conmuevan las entrañas.
Enamorado de la urbe, dentro
tengo un aldeano.
En las laderas de este monte augusto
oí dos veces tu clarín y siento
como si mi comarca con sus montes,
sus casas y sus huertas,
estuvieran aquí en mí mirando a Roma.
¡Ahí está Roma, la unidad divina,
y esa perla de Dios, nuestro San Pedro!

(p. 142, tomo II.)⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Cfr. Elene Ortega Gallarzagaitia, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁶¹ Las citas de los poemas de Ramón de Bastera corresponden a la edición de Manuel Asín y José-Carlos Mainer, Ramón de Bastera, *Poesía [I] y [III]*, Madrid, Fundación BSCH, 2001.

En estos poemas se encuentran también las cimientos del simbolismo que recorre los dos primeros libros, que para Ortega Gallarzaigoita se sustenta en una tendencia a la dualidad en Bastera: la ciudad como orden y cultura en contra parte a la naturaleza indómita que cubre los vestigios de Roma; y la historia asimilada a lo viril en oposición a lo femenino, que remite a la aldea, al espacio familiar.⁴⁶² Espacios contrarios que Bastera armoniza a través de la herencia romana de Bilbao, herencia que se carnaliza en el verbo, la lengua castellana. En “Paseos romanos. Voces de la fronda” (1917), un poema dramático a varias voces, ejemplifica esta unidad latina surgida de la historia y la lengua. Roma asimilada al fuego, la llama que ilumina el camino espiritual del mundo latino.

Paseos romanos.
Voces de la fronda.

[...]

Erario del espíritu, que yo amo
de esta azotea, pasajera,
pues que detrás de cúpulas y plazas,
entre todas las vías que rematan
en esta encrucijada, hay un camino
que me trajo y me llave hasta mi tierra.

Sede de construcción, que los hirsutos
montaraces, de aquello de quien pende
mi natalicio, a golpes de peñasco
lograron no acatar, con la victoria
de dos mil años de tiniebla mansa.

Hoy que en urbes pujantes que se ufanan
entre los labrantíos seculares,
difunde el verbo su claror románica,
a ti vestal de los eternos fuegos,
debemos, a los postreros, del rescoldo
de Castilla la heroica, una llama
intelectual, con que lucir ardiendo.

[...]

(pp. 119-120, tomo II.)

⁴⁶² Elene Ortega Gallarzaigoitia, *op. cit.*, pp. 86-87.

En la edición de Manuel Asín y José-Carlos Mainer se recoge un poema dedicado a José Ortega y Gasset, revelador del nacionalismo de Bastera, escrito durante su estancia como diplomático en Roma, durante los años de 1915 y 1917. Para Mainer es un poema que muestra “la revelación de una vocación que se hace escritura”,⁴⁶³ es también una declaración del sometimiento que el poeta se impone al orden y a la ley.

Poesía nacional
España

El nombre que es el ápice de mi alma,
escribo en esta tierra de otra lengua,
con ansia contenida y pena ardiente,
sobre el papel confidencial y casto.

En este mismo instante en que me asilo
del pueblo de un destino que no es mío,
pienso en mi Patria que ligara un verbo
que cundió de los valles que ahora habito.

[...]

Oh, hermanos, tantos los que habéis por dentro
el torcedor de un ideal ahogado,
¡Llega para nosotros el momento
de arrancar rectos, juntos a una meta!

[...]

¿Y qué nos puede alzar? Ah, si supierais
cómo suena este nombre, España, España,
cuando se hace sonar el aire ajeno.

[...]

¿Y qué es España en la emoción señera?

¡España es lo mejor que hay en nosotros,
sometido a la Ley de Dios y el hombre!
¡Se haga el orden en mí, que dome el caos,
que mi latir más íntimo es España!

(pp. 150-151, tomo II.)

⁴⁶³ Ramón de Bastera, *op. cit.*, p. XLVII.

La ubres luminosas está constituido por treinta poemas de diversa extensión y formas métricas, Elene Ortega Gallarzagotia considera que en este libro Bastera expresa las líneas principales de su “apología clasicista”: el tema central es la ciudad de Roma y la herencia latina de Bilbao y España. Guillermo Díaz-Plaja⁴⁶⁴ encuentra en este libro la culminación de la tradición de lo italiano como estética y como una actitud anitmodernista que fue uno de los tópicos que distinguieron el novecentismo. Para Díaz-Plaja, quien estudió a profundidad la obra y la vida Bastera, Roma en la poesía del poeta bilbaíno tiene una presencia doblemente central, por un lado la urbe pagana y, por otro, el Vaticano como la fusión de lo clásico y lo católico; en tal sentido explica que la latinidad va unida a la obra de Ignacio del Loyola. Roma configura la latinidad que se extiende a Hispanoamérica a través de España, en la unidad de la lengua y fe. Esta noción adquiere fuerza en el contexto de la polémica de la supremacía de culturas antes mencionada, ponderando el catolicismo como definitorio de lo latino frente a lo luterano o germánico.

Díaz-Plaja destaca que la estancia en Roma de Ramón de Bastera le permitió la configuración de la ciudad latina como una constante estética que tenía antecedentes en la obra de Eugenio D’Ors. Para el escritor catalán —en palabras de Díaz-Plaja— la noción de ciudad “es un concepto histórico trascendental”, la urbe, en contraparte a lo campesino o rural, representa la idea civilización, es la fuente propagadora de cultura. Díaz-Plaja señala que el tópico de la ciudad fue ampliamente difundido durante el novecentismo y en la literatura de los años veinte, como un nuevo territorio poético que muestra una inflexión de la poesía de herencia modernista y como una de sus salidas. Valga recordar que para este crítico, poetas como José Moreno Villa, León Felipe, Juan

⁴⁶⁴ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*, op. cit., p. 205.

José Domenchina y Mauricio Bacarisse son “poetas de avanzada”⁴⁶⁵ a las nuevas tendencias poéticas del novecientos, podríamos decir, de las vanguardias.

En su caracterización del novecientos español, Díaz-Plaja reconoce una tendencia posmodernista recurriendo a la definición y clasificación de los poetas españoles e hispanoamericanos de Federico de Onís. Una tendencia que define como una estética “no vinculada a las coordenadas modernistas”,⁴⁶⁶ que sin embargo no siempre implicó una ruptura, como el ultraísmo, sino un ángulo inflexión que conlleva la repliegue a la interiorización, hacia la sencillez lírica, la tradición clásica, el romanticismo y el prosaísmo sentimental. El posmodernismo es para Díaz-Plaja, como se ha señalado, el “abandono progresivo de la musicalidad como incentivo máximo del poeta, y de un avance creciente hacia la esencialidad”,⁴⁶⁷ una lírica con sordina que profundiza en el mundo de la emoción sentimental.

La ciudad como territorio poético es uno de los rasgos que mejor muestran las diversas tenencias que convergen en la poesía posmodernista, y es uno de los tópicos más recurrentes y difundidos. La ciudad posmodernista es la ciudad del presente, aunque no carente de la nostalgia del pasado, es también el espacio natal y de provincia marginada de los núcleos centrales de modernidad, es la urbe naciente de las Canarias y del nuevo progreso de Bilbao. Son también los suburbios, los puertos y las zonas rurales apenas tocadas por la modernidad. La ciudad en Ramón de Basterra es una símbolo recurrente en los dos primeros libros, el territorio que permite configurar la unidad poética; Roma es el eje que estructura la naciente modernidad industrial y artística de Bilbao y la aldea rural en el contexto nacional español.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp. 210-211.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 214.

⁴⁶⁷ *Ídem*.

Otro símbolo recurrente en *Las ubres luminosas* es el elemento fuego, la llama, referido tanto a la ciudad de Roma como al alma del poeta. En el primer poema “El sacrificador de sí mismo”, de tono autobiográfico, se expresa la lejanía del poeta de su tierra natal, se encuentra “Lejos, ante el desfile de ajenas muchedumbres / en ciudades enérgicas” buscando la luz que iluminará su camino, llama que brota en el reconocimiento de la palabra de España, heredera de Roma. Desde el momento inicial se expresa la sumisión a la ciudad de Roma, a la herencia latina y a la lengua castellana, que mantendrá en todos los poemas, que concluyen en el reconocimiento de Bilbao y Vizcaya como herederos de Roma, la nueva ciudad energética. El territorio del poeta es la ciudad, como espacio de cultura e historia.

El sacrificador de sí mismo

[...]

Llama alada del mío, la palabra de España
por los suelos, sin tumbas, en que vagó mi paso,
ardió como la luz sobre el óleo del vaso
y, lámpara de amor, se iluminó mi entraña.

Defiendo, en mi interior, contra enemigos vientos,
la llama que en mi suelo fue prendida por Roma,
y en ella, dando al aire de la Patria su aroma,
ovejitas de holocausto, quemo mis pensamientos.

(pp. 3-4, tomo I.)

Roma representa la historia y la ciudad eterna, la civilización y cultura que vence a la naturaleza indómita; es también el orden y la ley que doma al bárbaro y la autodisciplina que el poeta se impone. El poeta es un peregrino, un romero que acude a la ciudad eterna para encontrar la historia, la llama viva que iluminará su camino, a pesar de que el tiempo ha ocultado tras la naturaleza los vestigios romanos, el fuego permanece vivo en la historia y la palabra.

II Roma

Ciudad que eres la madre de ciudades,
en la sombra del mundo tus murallas
son fanal de una luz que las batallas
no apagan, con sus rojas tempestades.

Más recias que tus muros, tus verdades,
se yerguen, cuando en el combate fallas.
¡Detente, peregrino, que aquí hallas
Canon y Ley para tus ansiedades!
[...]

(p. 5, tomo I.)

La inflexión posmodernista se observa de manera privilegiada en las referencias a la tierra natal del poeta, que comúnmente aparece vinculada el entorno natural, en contraparte a la ciudad romana de la cual exalta su edificación. Sin embargo, como se mencionó, la armonización de ambos mundos se logra en la herencia histórica. En el romance “El romero de las montañas” se expresa la razón del viaje del poeta, “por claridades de Historia / vengo a Roma, en romerío”, el “buen ferrero vizcaíno. / Forjador de dignidades” sacrifica su corazón al pie del Palatino, para “que cuando en la hispania prole / sus fuegos haya prendido”, las cenizas de su corazón pueden yacer en los robles de Vizcaya, “por los siglos”. El poeta quiere retornar a su tierra, Roma simboliza el reconocimiento de una historia que engrandece la realidad y el futuro deseado de Vizcaya y España. Bien podemos observar en este romance cómo la exaltación de la latinidad española fundamenta el sentimiento regional.

El poder civilizatorio de Roma alcanza el orbe, en el poema “Escuchando a la eterna ciudad” la fuerza ecuménica de la urbe da nombre a la tierras y prende la llama en los poblados “y, donde hubo los bosques, resonaron ciudades”. Este poema exalta la herencia latina de España y su lugar protagónico en el “Románico Orbe”, poema de carácter épico nacional que narra la historia española, la lucha contra los bárbaros

(godos y moros). El triunfo español surge de “La llama que, en los pechos iberos, prendió Roma”, el triunfo que se asimila a la lengua, a la voz de Berceo, el Arcipreste y el Romancero; las voces cristianas. España lleva el fuego romano a las nuevas tierras, la conquista de América es una fuerza civilizatoria que lleva la fe y la lengua, “y ya ensalzan su pía mole las Catedrales; / ya despliega la copa de su verbo Cervantes”. En el sentimiento nacionalista de Bastera se enlaza la herencia latina, el catolicismo y lengua española, pilares sobre los que descansa el poderío español, que fue “en el mundo como sol sin celajes”.

Jose-Carlos Mainer ofrece una interpretación del libro que posibilita una nueva lectura y articula uno de los símbolos recurrente de *Las ubres luminosas*, la idea de que el “verdadero protagonista del libro es la lengua adquirida”,⁴⁶⁸ que demuestra con las constantes alusiones al lenguaje en los poemas, así como la doble significación de las ubres, por un lado como la referencia básica a la loba que amamantó a Rómulo y Remo y, por otro, como una leche que purifica la boca y por lo tanto el lenguaje. Desde esta interpretación es posible conferir sentido a la constante presencia de la lengua, de la palabra, no solo como portadora de la herencia romana, sino como nueva posibilidad de nombrar el mundo, de purificación y trascendencia. En “El vizcaíno en el Foro romano” aparece la imagen de la palabra como salvación de la ruina del Foro devastada por la naturaleza, como la salvación del poeta:

[...]
Yo, merced a sus ruedas y a sus proas,
andarín arrobado, peregrino
ebrio de claridad; mientras mi vida
va al olvido, al escombros lamentable,
mi lamparilla enciendo de palabras.

—Vaso soy, luz de Roma, de tu fuego.

(p. 14, tomo I.)

⁴⁶⁸ Ramón de Bastera, *Poesía, op. cit.*, p. XLIX.

En “Los silencios del Foro” inicia, como el poema anterior, en las ruinas del Foro “¡Plaza sin voces, campo de losas sepulcrales!”, de las cenizas romanas “millones de frescas bocas se abren, / que en la brisa derraman tu fragancia romance”. España es un rosal que florece, “¡Viva zarza cantora a través de las edades!”. Los vestigios romanos son semillas de claridad que florecen en España, que dan fruto en la tradición literaria:

Vuestra alba flor, plegada bajo rachas, sombrías,
se abrió sobre mi raza en las más altas cimas:
Garcilaso el del Tajo es nitidez divina,
Góngora es el rocío, perlas de morería,
Quevedo el cortesano duro, traza la línea.

(p. 26, tomo I.)

Para Elene Ortega Gallarzagotia en los sonetos que tienen por tema la descripción de la arquitectura romana es donde mejor se observa la influencia del modernismo, tanto en las imágenes como en el léxico;⁴⁶⁹ podemos añadir que en algunos de ellos se muestra una preferencia por destacar lo mínimo, lo pequeño, incluso a través del uso del diminutivo, una vertiente que caracteriza el acercamiento al entorno inmediato en *La sencillez de los seres*. En el poema “Vía Apia” los insectos y pequeños animales se relacionan con la hierba y la cizañas que han convertido en escombros la construcción humana, “botín de abejas son las imperiales vías”, donde “roncan los abejorros inciviles, / violinean, ruralmente, las moscas” y “Las lagartijas prueban sus alarmas / zigzagueando en las piedras”. Es decir, la contraposición de la ciudad y la naturaleza indómita, la urbe y la vida rural. Sin embargo, en algunos de los sonetos lo diminuto permite la conciencia de la divinidad, el soneto más representativo es de esta inflexión es “Providencia”:

⁴⁶⁹ Elene Ortega Gallarzagotia, *op. cit.*, p. 90.

Vuela, rayando el aire, una avecica,
como una flor de pluma, por la tarde
de puro cielo blanco, en un alarde
de ágil gracia. ¡Cuán leve es y tan chica!

Desciende a un árbol y en la rama pica:
se echa a volar hacia la puesta que arde
y se pierde, por fin, ¡que Dios la guarde!
¡Diminutez que todo me amplifica!

¡Oh, Providencia! El aire es sostén suave,
tan vasto, de la pequeñez del ave!
¡La tierra, el cielo, el sol, concordemente,

digno remate a su armonía eterna
te elaboran, oh breve vida tierna,
una gotita de agua, una simiente!

(p. 36, tomo I.)

Los pequeños seres tienen otro sentido, son dignos de admiración, su diminuta presencia se relaciona con la paz y la armonía. En el soneto “Emulación”, en el silencio del atardecer, “sin que turbe su paz un son pequeño”, solo se escucha el canto de un grillo, “que es de la hora intérprete y el dueño: / el campo, recogido y zahareño, / tiene en la hoya menuda su garganta”; en aquel silencio “la emoción de cuando vive” baja hasta el rincón del donde el grillo canta. Este pequeño insecto provoca los deseos de emulación del poeta: “¡Oh, quién me diera su poder sencillo / de asumir la hora en mi hebra de armonía!”. En “La fuente de las Tortugas” la última estrofa cierra con la imagen de la gota, que cae con medida: “mágica pulsación de la armonía”. Como antes se destacó, en el poema “A un gallo en el Palatino”, esta tendencia a observar la pequeñez aparece también vinculada a las referencias de la tierra natal, en claro contraste de la naturaleza como devoradora de la urbanidad, de los vestigios de la ciudad de Roma. Sobresalen, en este contexto, algunas imágenes del poema “Voces a un pueblo”, un canto al presente moderno de Bilbao, en los muelles “Un remolcador diminuto / va,

viene, torna a contramarea” y vuelve “tan chico y jactancioso pues a cuestras” lleva dos veleros panzudos. Así, el corazón de Bilbao suena “como una campanita romance”.

El poema inicial de *Las ubres silenciosas* marca el viaje del poeta a los vestigios de la ciudad de Roma, al pasado, cenizas que germinan en la cultura latina, en España y Vizcaya. En los últimos poemas el viaje termina, el poeta retorna a su tierra, al presente moderno de la villa de Bilbao. La nueva ciudad es digna de admiración y alabanza porque es heredera del poder civilizatorio de Roma, porque ha heredado la lengua romance. En estos poemas, que preludian *La sencillez de los seres*, el tema central es la naciente modernidad de Bilbao, es el canto a la nueva ciudad, el canto al presente y al futuro de la ciudad. En el poema “El vizcaíno en el Pincio” el poeta encuentra entre los caminos un “[...] camino / que me trajo y me lleva hasta mi pueblo!”, tierra donde reconoce la llama de Roma y la modernidad que distingue el presente de Bilbao.

Hoy que, en urbe enérgicas se ufanan
mis verdes labrantíos seculares,
a ti, vestal de las eterna brasas,
debemos, los postreros, del rescoldo
de Castilla la clara, la vislumbre
intelectual con que lucir ardiendo.

(p. 18, tomo I.)

El extenso poema “Voces a un pueblo” es el más representativo de la inflexión hacia el territorio local, un canto a la naciente modernidad de la ciudad de Bilbao. Si bien el poema concluye con la recurrente referencia a la herencia románica y la lengua castellana, el tema central es la alabanza al crecimiento urbano de la villa de Bilbao, es un canto al presente y al futuro de la nueva ciudad. Subyace en el poema la concepción de la ciudad como triunfo civilizatorio ante la antigua vida de campo. En los primeros versos el poeta declara, “con corazón blando”, que “sentía que a mi verde tribu me encadenaban / las argollas carnales de mi herencia”, la herencia de la vida de la rural,

ante puesta a la urbe. Sin embargo, de pronto reconoce las iridiscencias de la “noche eléctrica” de Bilbao, la ciudad actual. No hay pues nostalgia del pasado ni una provincia idealizada, temática ampliamente difundida en el posmodernismo, se trata de una poema que canta la modernidad citadina con una visión exaltada y optimista del próximo futuro.

I

¡Oh sacra actualidad imperante,
tachonando lo negro de estrellas,
que entre los montes brotas, como un águila,
en la sombra abolenga!
Las campanadas del tiempo que cunden
desde tus urbanas esferas,
queden en popa
para los que amen contemplar la estela.

(p. 45, tomo I.)

El crecimiento de Bilbao es el progreso cultural y civilizatorio de la ciudad como fuente de modernidad. La nueva urbe es digna de admiración, ya que lleva en su interior la llama de la cultura romana. Este inflexión hacia el entorno inmediato se vincula con una nueva conciencia regional y con la ponderación de lo local como ingrediente fundamental del sentimiento nacional. Una inflexión característica del posmodernismo, que por el camino de la admiración a las nacientes ciudades, hasta entonces marginadas de los procesos de modernización, se encuentran con lo nacional. Representa también el reconocimiento de rasgos propios que se integran a la nueva poesía, en el caso de algunos poetas posmodernista hispanoamericanos se logra a través de la integración del lenguaje coloquial y de la alabanza a la vida del pueblo y al ámbito de lo cotidiano. En Ramón de Basterra esta integración se logra a través del canto a la ciudad industrial, lo local magnificado por sus cualidades modernas, por su capacidad de integrarse a lo nacional y universal. Las descripciones privilegian la transformación de la naturaleza resultado del trabajo del hombre, de la voluntad por encima de la

complacencia melancólica de la provincia, esta última característica de la poesía regional.

II

Surco las rúas por los cauces
férreos, en los tranvías que retintinean
entre el flujo de grupos que avanzan a su hito,
en el rumor de la urbana colmena.
¡Caudal de humanidad, rostro a la Historia,
que al pie mamas de las montañas abuelas!
¡Adiós el área angosta que abre
con su rollo de prórrogas la mano primigenia
de Haro, Señor de Vizcaínos!
¡Adiós Bilbao arroyo, pulsando la onda ingenua
que en cinco siglos se ancha y remansa
en la mudez de su dicha secreta!
¡Salud Villa que rozo por las vías,
el parto de la doble guerra,
en la cual tu afán vence de vigilia a los campos
dormidos en la montuosidad azuleña!
[...]
¡Salud Bilbao que vas a la mar universal!

(p. 46, tomo I.)

En el canto a la ciudad de Bastera el pasado no se mitifica o idealiza, representa el lastre que impide el crecimiento, este pasado aparece vinculado a espacios estrechos, cerrados, a la calma del campo. Por el contrario, el presente es un espacio abierto al mar, al orbe, el bullicio como síntoma de prosperidad. No hay alabanza a la provincia y la vida en la aldea, un tema recurrente en varios poetas posmodernistas, aunque en ocasiones esta alabanza no esté exenta de ironía y crítica hacia el tedio y el encierro provinciano, como sucede en Alonso Quesada. El entorno provinciano, uno de los territorios poéticos del posmodernismo, es también concebido como espacio cerrado, sustentado en la tradición y alejado de la modernidad, el poeta Luis Carlos López encuentra su ciudad provinciana con “Los mismos rudimentos de hace tres siglos... Nada / de una protesta. Todo completamente igual”, la población es “anodina, roñosa,

intoxicada / de incuria –aquella incuria del tiempo colonial”.⁴⁷⁰ En Luis Palés Matos su pueblo es un lugar donde no pasa nada, “todo esto se muere, se cae, se desmorona, / a fuerza de ser cómodo y de estar a sus anchas”.⁴⁷¹ Sin embargo, en ninguno de estos poetas la ciudad industrial es un tópico significativo, no abandonan el territorio de la provincia, aunque la relación sea de amor y odio.

Esta vertiente de la poesía posmodernista, el canto a la ciudad moderna, tan significativo en Basterra tiene paralelo en el canto al Puerto de la Gran Canaria de Tomás Morales, pero en el poeta canario esta inflexión hacia el territorio local lo lleva a centrar la mirada en el transcurrir de la vida en las calles, en los hombres del mar y en el crecimiento de la ciudad, que lleva en su interior la nostalgia del pasado. Basterra fija la mirada en la construcción del hombre, los tranvías, las vías, los buques y carreteras.

III

¡País que empuñas remos y barrenos,
comarca nauta y ferrera,
sobre tus hombros montañosos
Bilbao, la testa!

(p. 47, tomo I.)

Tomás Morales y Ramón de Basterra coinciden, sin embargo, en el símbolo de progreso y dominación del espacio natural: la nave. En la *Oda al Atlántico*, Tomás Morales recurre a la creación mítica de las Islas Canarias, la fundación en el tiempo histórico sucede con la construcción de la nave por el hombre, que le permite conquistar el mar.

XV

¡La Nave!... Concreción de olímpica sonrisa,
vaso maravilloso de tablazón sonora,
pájaro de alas blancas para vencer la brisa:

⁴⁷⁰ Luis Carlos López, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

⁴⁷¹ Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Caracas, 1998.

amor de las estrellas y orgullo de la aurora...
[...]
en inverso prodigio iba hacia el Mar la Tierra...⁴⁷²

En “Voces a un pueblo”, el buque es símbolo del alma de Bilbao, la imagen del progreso y de grandeza:

V

Busco una imagen para tu alma y la hallo
en el bosque de cruces de tus dársenas:
el buque, tajante, brioso,
que a nadie mendiga su fuerza,
ni al agua, ni a la brisa, y va seguro,
con afán personal. Cuando se le intercepta
algo, en el rumbo que eligió por suyo,
la voz, ceñida en vapor blanco, eleva.
[...]
¡Ante él, cuán haraganes los veleros,
pordioseando energías forasteras!

(p. 48, tomo I.)

El poema termina con el canto al progreso, al futuro de Vizcaya precedido por la industriosa Bilbao energética, de herencia romana y lengua castellana:

VIII

[...]
De lo hondo de las casas graves,
continuas, como tus vías férreas,
partieron adelante, cantando,
tus voluntades burguesas.

(p. 50, tomo I.)

IX

[...]
—Bilbao iridiscente que el resplandor románico
brillas, en nuestra sombra bárbara, de la lengua

⁴⁷² Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, ed. Oswaldo Guerra Sánchez, *op. cit.*, p. 160.

que tembló su ala
desde las castellanas almenas
a los cielos náuticos
de los ultramares de epopeya,
¡sé antorcha de las almas
en el Pirineo violeta!

(p. 51, tomo I.)

En el poema “La flota de cachemarines”, constituido por tres sonetos, la inflexión al entorno local es más íntima, al territorio de lo familiar, al tiempo detenido de las provincias. La admiración por las flotas da lugar a la evocación del mundo cotidiano que rodea la vida del mar, un breve atisbo al interior de las barcas y la vida aldeana. En estos versos se observa la tendencia al diminutivo, antes mencionada, para expresar la vida aldeana. Tono poético que caracteriza muchos de los poemas de *La sencillez de los seres*, la mirada puesta en el entorno inmediato de la provincia.

II

De la añosa, exhumo, a guisa
de un viejo amor de un botellín de esencia,
un cuaderno de a bordo, en que su ausencia
narraba el bergantín *María-Luisa*.

La estampa del velero, ancho a la brisa
de lino, veo; mientras en mi Plencia
de Butrón, oran y hacen penitencia
las enlutadas de la primer misa.

Los santos, desde el templo, los timones
de los *bricks* mueven, hacia donde implora
la lamparilla que a sus pies se abrasa.

¡Lucecitas de oro, corazones
expuestos en un vaso, en el cual llora
y ríe, fe y pavor, toda una casa!

(pp. 52-52, tomo I.)

3.7.2 El entorno local en *La sencillez de los seres*

La sencillez de los seres se publica en el mismo año de *Las ubres luminosas*, aunque se trata de un texto de escritura posterior. Elene Ortega Gallarzagaitia demuestra que fue escrito en el año de 1922, durante una convalecencia de Ramón de Basterra en Camposena de Butrón.⁴⁷³ El tema fundamental del libro es la alabanza al entorno local del poeta, el retorno a la tierra natal y a la aldea. Guillermo Díaz-Plaja considera que se trata de un libro que parte de la estimación al entorno regional, de la exaltación de lo rural y campesino. Además, tanto Díaz-Plaja como José-Carlos Mainer, encuentran en algunos poemas de Basterra un paralelo con la pintura vascongada, la expresión artística regional desarrollada en el País Vasco.

La sencillez de los seres es la obra en que mejor se muestra la inflexión posmodernista del poeta bilbaíno hacia lo local y la vida cotidiana de las provincias alejadas de la modernidad característica de las nuevas ciudades industriales. Ramón de Basterra retorna al ámbito familiar y por este camino sus búsquedas poéticas se encuentran con el territorio de provincia local y la nostalgia del pasado, un camino ampliamente ensayado por los poetas posmodernistas hispanoamericanos y los poetas canarios Tomás Morales y Alonso Quesada. Este retorno a la aldea da lugar a la admiración del entorno natural y la vida sencilla de los seres alejados del progreso, anclados en el pasado. Es también un reconocimiento del sentimiento nacional fundamentado en el aprecio de las expresiones regionales, característica del posmodernismo.

En este punto, vale recordar las observaciones de José-Carlos Mainer sobre el nacionalismo, asociado a la modernidad, como uno de los rasgos definitorios del

⁴⁷³ Elene Ortega Gallarzagaitia, *op. cit.*, p. 96.

periodo que va de 1900 a 1939, aproximadamente. Para Mainer el nacionalismo es fruto de una creación gestada durante el siglo XIX en Europa (también lo fue en los nuevos países hispanoamericanos), sin embargo aclara que lo específico del siglo XX es “el desplazamiento de la percepción historicista de lo nacional hacia la percepción predominante estética”.⁴⁷⁴ Además, señala que durante este periodo destacan los esfuerzos estéticos para resolver el dilema entre el nacionalismo y la modernidad, entre ellos se encuentran “las representaciones artísticas del regionalismo”.⁴⁷⁵ Entre estas expresiones sobresalen las representaciones de España en la pintura, en relación estrecha con los escritores de la época. Mainer señala que el segundo decenio del siglo XX se intensificó una estética española vinculada al pasado, que tenía dos vertientes: una popular y regionalista y otra común a todos, la castiza.⁴⁷⁶ En este contexto, es en donde debemos ubicar la obra poética de Ramón de Bastera, en la armonización de las dos vertientes, el pasado tradicional y la modernidad del presente.⁴⁷⁷

El libro *La sencillez de los seres* muestra la vertiente de la expresión artística regional, en contraparte a la ponderación de la ciudad moderna, de herencia romana, como fuente de cultura y civilización, desarrollada en *Las ubres luminosas*. Este

⁴⁷⁴ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, op. cit., pp. 3-4.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁷⁶ Eric Hobsbawm ofrece una caracterización del nacionalismo entre los años de 1875 a 1914, que muestra el cambio respecto al siglo XIX. Entre los aspectos destaca la tendencia “novedosa” a definir la nación en términos étnicos y lingüísticos, rasgo que influye en la literatura de los primeros decenios del siglo XX. *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009, pp. 154-155. Guillermo Díaz-Plaja también muestra como la afectividad regional de Ramón de Bastera muestra dos posiciones que se volverán radicales en el contexto regional, por un lado la intensificación del nacionalista conduce al secesionismo vascongado y, por otro, al integrismo nacionalista. *Estructura y sentido del novecentismo*, op. cit., pp. 97-101.

⁴⁷⁷ Juan Carlos Ara Torralba, en la misma línea de Mainer, observa en el primer decenio del siglo XX la concepción de un alma nacional española creada a partir de un vínculo que uniera las diferentes almas regionales, es decir, la “invención de un pueblo español, ibero, latino, hispano”. Para este estudioso la demostración del vínculo se encontró en la historia de España, en la idea de una España definida geográficamente desde la época romana. Ara Torralba muestra la evolución del modernismo español hacia lo que denomina como modernismo castizo, de tendencia clasicista y arcaica, que tiene paralelo con la consolidación de un estilo español en las artes. *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996, pp. 208-227.

segundo libro es un canto a la casa aldeana, a los oficios tradicionales, al entorno natural, a todo aquello que constituye la vida campesina. Ramón de Basterra alaba la vida tradicional y las expresiones regionales, a la gente del pueblo como origen de la grandeza histórica. El libro inicia con el poema “Adiós del humo”, una alabanza al entorno local que permite la introducción del poeta, el cantor de la aldea:

Eres, humo dulce, como la bandera
del carro, la vaca, la mies en la era,
[...]

El lunes, el martes, tu nube turquesa,
el jueves, el viernes y sábado expresa:
faena continua, labor cotidiana...
¡en mi alma es domingo toda la semana!
Migrando rebaños, guiando las ruedas,
aechando granos, leñando arboledas,
removéis cosechas y bueyes y cabras...
¡Yo sostengo, traigo y porto palabras!

(p. 61, tomo I.)

La idealización de la aldea se realiza a través de la admiración de los oficios y los trabajos cotidianos y de la descripción del entorno natural. La observación de este entorno natural se enmarca en el espacio del hogar, en las casa aldeanas, en los animales y los frutos que acompañan la vida diaria de los aldeanos. El humo de las chimeneas remite al hogar, al transcurrir interior de las casas humildes, en el poema “Hereditad” de la casa de labor brota “una nube turquesa que en la atmósfera flota; / aquel humo que a Ulises le recuerda su aldea”. Ramón de Basterra observa el interior de la aldea, con un dejo de nostalgia por el pasado que se conserva en el alma de los aldeanos, en lo interno, en contraposición a la ciudad abierta a la modernidad. Los aldeanos son dignos de admiración por su pureza y rusticidad, significativo resulta la descripción de Peru Antón, quien tiene una frente pura, “que es virgen a la idea”. Hay pues una ponderación de la ingenuidad que remite a un pasado intacto, alejado de la modernidad.

Peru Antón

[...]

Adiós Peru. Mereces bien de tu azul comarca.
Hacedor de orden rústico huella el lodo tu abarca,

hermes de barro y tejes una humilde armonía
a las vidas cercanas, ya que tu brazo guía

la leña que ha de arder, aurífera en el horno
que es el alba de soles de pan, en el contorno

[...]

(pp. 70-75, tomo I.)

La pureza acompaña la descripción de los aldeanos en varios poemas, en los “Aldeanos” los campesinos realizan sus tareas “respirando blanco”, estos hombres “Atlantes en el lodo, estos hombres de pena, / avispas incansables de la humana colmena”, sostienen “nuestras cortes, / los libros, las estatuas, los líricos transportes, / la seda, el cuadro, el ocio de oro de los señores”. Hombres con un “alma blanca y errante”, como la de los ruiseñores. Esta profundización en el interior de la aldea, en la vida de los hombres, tienen semejanza con la admiración de los hombres de mar de Tomás Morales, sin embargo, en el poeta canario la observación se realiza desde la distancia, hacia la vida que transcurre en las calles públicas. La mira de Ramón de Basterra penetra al transcurrir íntimo de las aldeas, en las voces calladas de los hombres del campo, la mirada penetra lo mínimo y pequeño.

Destacamos algunas características de *La sencillez de los seres* que sitúan el texto en la poesía posmodernista, derivadas del espacio de la aldea como territorio poético. Una de ellas, antes mencionada, es la relación de la inflexión posmodernista hacia lo local y regional con el nacionalismo estético que definió las primeras décadas del siglo XX. Característica que se presenta en la alabanza de la vida del campo como sustento de la fortaleza del presente, en la admiración a los oficios como herederos de

un pasado que identifica la patria y en la ponderación de lo propio y lo local. La segunda característica es la tendencia a dotar de rango poético las pequeñas cosas de la vida diaria, lo mínimo y pequeño, una mirada cómplice que observa el transcurrir de la vida en lo diminuto y aparentemente intrascendental. Es decir, el posmodernismo se aleja del tono exaltado y grandilocuente de la retórica modernista más difundido no solo a través de un tono musical asordinado, sino también en la ponderación de lo pequeño y cotidiano. El tercer rasgo es la introducción del lenguaje conversacional, a pesar de que en Bastera esta característica conviva con cultismos y formas metafóricas muy elaboradas.

Uno poema representativo de la primera característica, la inflexión hacia lo local como encuentro con lo nacional, es “Los flancos azules”, que por su temática difiere de la mayoría de los poemas del libro. El poema continúa la línea marcada en *Las ubres luminosas*, la descendencia romana de los Pirineos y la religión católica como vínculo histórico de España. La figura principal es Ignacio de Loyola, quien representa “la fe española” que lucha contra las reformas de Lutero, es decir, la ponderación del mundo latino sobre el germánico y anglosajón.

En torno de la torre que sube en una loma,
vigía que proclama las palabras de Roma
en la campiña escita, las techumbres aldeanas
[...]

¡Buen país de los flancos azules, su destino
es el mío! A los treinta y cuatro años, fuerte,
atlético, gozoso, no temiendo a la muerte,
hijo del Pirineo, cuya agua fue el bautismo
de padres que nacieron aquí, de otros lo mismo,
[...]

I

Una cosa hay que es grande, una, en el Pirineo.
Al fondo de los valles el azul campaneó,
las hileras, con místicos hachones en las manos,

murmurando plegarias en los ritos cristianos,
recuerdan el gran hecho pirenaico. Un asceta
sonó la voz de Cristo cual mística trompeta
y el Pirineo, contra Sajonia y su castillo
de la Wartburg, que se alza con Lutero, el caudillo,
de las almas rebeldes, se aprestó con Loyola
[...]
es la contra-Vasconia en el mundo. Es venero
de libertad moral, aborto de Lutero,
hontanar de las almas de los septentrionales,
los ingleses, los yanquis, y noruegos boreales.
[...]

III

[...]
el fervor de aquel áspero cenobio de Loyola
penetró en la real Pirámide española
del pétreo y tumular sitito de San Lorenzo.

(pp. 62-68, tomo I.)

En el poema “La pelota” Ignacio de Loyola es también la figura central, los jóvenes jugadores son “disciplinantes”, el ejercicio físico es asimilado a los ejercicios espirituales ignacianos, ejercicio contra el vicio, “es esfuerzo y dolor su deporte”. No es pues la introducción del deporte como tema recurrente de los años veintes y de las vanguardias, el juego de pelota es el figura que permite alabar la carácter de los habitantes de “Vasconia firme, dura, profunda y verdadera”, país que es como “un sublime y casto seminario”. El poema “Domingo” es una canto a la vida sencilla y cíclica de los aldeanos, a las madres “que son casas y alacenas”, a los varones que laboran en “rústicas artes / los jueves y viernes, los lunes y martes”, que desfilan en un domingo cuando “Brilla luz de Roma en templo de piedra”. En los “Aldeanos” se describe las labores cotidianas de los campesinos, “La vida de unos son dos ruedas”, la de otros “es el hacha” o “el campo labrantío”. Sin duda, acierta José-Carlos Mainer⁴⁷⁸ en señalar la influencia de las *Odas seculares* de Leopoldo Lugones escritas con motivo

⁴⁷⁸ Ramón de Basterra, *op. cit.*, p. XLV.

de los festejos del centenario de la independencia de Argentina (1910) en *La sencillez de los seres*, influencia notoria sobre todo en el tono menor que Lugones elige en la oda “A los ganados y a la mieses”, una alabanza a la vida del campo y a sus hombres que centra la mirada en los pequeños detalles, en la elaboración del pan, en el cuidado de los animales, como sucede en Bastera.

Al señalar un tono menor en el poema de Lugones nos referimos, por un lado, al lenguaje sencillo y coloquial que caracteriza el poema y, por otro, a que el poeta renuncia a las grandes hazañas históricas o los héroes nacionales para dar lugar a la vida sencilla del campo y al pueblo alejado de la modernidad. Un mirar hacia dentro de la nación, hacia el pueblo como fundamento de la fortaleza argentina. Este tono menor es utilizado por Ramón de Bastera para describir los oficios aldeanos, una alabanza en tono menor que distingue las odas nacionalistas de la poesía posmodernista hispanoamericana, como el poema “Alma chilena” de Carlos Pezoa Véliz, donde la vida cotidiana del puerto representa el presente chileno, la vida de los seres marginados y pobres arrojados “a la Europa o al desierto”.⁴⁷⁹

Varios de los poemas de *La sencillez de seres* tiene por tema la labor de los hombres de campo, “donde triunfan las manos,” de los tejedores de sandalias, de los ebanistas, de los picapedreros y boyeros:

Oficios

[...]
¿Quién dijo descontento en este bello mundo?
¡Amad, dulces hermanos de oficios, con profundo
amor a la piedra, el leño, la cuerda que el destino
os puso entre las manos, como llavín divino
para que el universo sus tesoros os abra!
Por cuerda, leño y piedra, yo tengo la palabra.

(p. 91, tomo I.)

⁴⁷⁹ Carlos Pezoa Véliz, *Alma chilena*, pp. 122-133.

Como sucede en el poeta “Peru Antón” el poeta asimila la dignidad de su trabajo con los oficios humildes del hombre del campo; el tema de la lengua y la poesía, la lengua castellana, como sucede en *Las ubres luminosas*, es un eje central del canto a la aldea, el poeta construye con palabras la aldea. “Peru Antón” se puede leer también como una declaración de la poética que sustenta el libro:

[...]

Te rindo culto Peru Antón. Mas tú respeta
mi dorada holgazanería de poeta.

respeta mi ocio que es tan solo de apariencia.
La vid, el carro, el árbol, según Gaya Ciencia,

no son sino palabras cuyo fin son las glosas.
Tú mueves, con tus pies y tus manos, las cosas;

yo muevo solo, Peru, su resplandor, las voces.

[...]

Yo te celebro, Peru Antón. También me debe
bien a mí la comarca. Por su aire turquí, mueve

rebaño de palabras que guía desde el Lacio
llenando de clamores latinos espacios,

mi corazón, diamante que sorbió luz de Roma
y que refulge, como iridiscente poma,

en las brumas escitas del Pirineo hispano.

[...]

A semejanza de tu carro que se atranca
sepultando las llantas de alguna pozanca,

se me atolla el lenguaje, perdiéndose las greyes
de mis voces. Lo mismo que tú arrancas los bueyes

yo extraigo, al fin, el recio vocablo con quejido.
Índice de dolor que se escapa en sonido.

rayan ambos la bruma, con su lloro ambulante,
tu carro plañidero y mi alma querulante.

(pp. 70-75, tomo I.)

El entorno natural local es también motivo de admiración, sin embargo, y esta es la segunda característica que señalamos para mostrar la tendencia posmodernista del libro, se realiza desde la mirada puesta en lo pequeño, no hay lugar para cantar a la grandeza del mar o las montañas, sino para la alabanza a la naturaleza fruto del trabajo del hombre, para aquellos animales y frutos que acompañan el hogar, que constituyen la alacena de la casa, la vida íntima de la aldea. En algunos de estos poemas, se ha señalado un paralelo con la técnica pictórica del bodegón y de los paisajes costumbristas de la pintura regional del País Vasco. Poemas donde las metáforas destacan el color y volumen de los frutos, los tomates son “glóbulos de coral, ígneas pomas”, que toman “el rubor que al cielo embermejece” son el “Ángelus hecho sangre de vegetales”. Los melocotones son “poma vestida de alba, vegetal infantil”, una “alcancía de la miel terruñal”, la fruta remite al hogar y al pasado, “Pienso en mi abuelo, el último diputado foral / que plantó con sus manos el esqueje frutal”.⁴⁸⁰ En el soneto “Manzanas” se describe la mesa aldeana:

Sobre el lino del ágape de las bodas y el lino
de bautizos y entierros, en las mesas rurales,
pompas de loza, origen de todos nuestros males,
los frutos de Eva lucen cerca del pan y el vino.

(p. 94, tomo I.)

En el soneto “Colada” la mirada penetra el mundo femenino, mujeres vestidas de “blanco lino de las ropas aldeanas”, a la privacidad del armario sombrío donde “entre membrillos y manzanas” se guarda el lino. Nuevamente el blanco y pureza referidos a la aldea. Poemas como “Ventana” es representativo de una mirada desde la cual lo pequeño y aparentemente sin importancia adquieren rango poético. Ya se ha señalado la

⁴⁸⁰ Elene Ortega Gallarzagaitia señala que la crítica no ha puesto en relieve que muchos de los elementos históricos e iconográficos de *La sencillez de los seres* fueron tomados del foralismo y Bastera los adaptó a su ideario, ensalzando la vida rural foralista de Vizcaya; característica que vincula con el nacionalismo vasco. Ver, *op. cit.*, pp. 100-101.

tendencia a observar lo mínimo en Basterria relacionado con la vida aldeana, a miniaturizar el entorno natural a través del diminutivo.

Así unos conos iguales
de ébano, entre los cristales
del rocío, en los terrones

de la heredad, luce a trechos
el estiércol, en derechos
y simétricos montones.
[...]

Un aroma a establo, el suelo
[...]

en el ambiente divulga.
Como a brinquitos de pulga
Una alondra sube al cielo.

(p. 79, tomo I.)

El libro combina poemas extensos de arte mayor con poemas breves en arte menor, estos últimos muestran de mejor manera el descubrimiento de la belleza en lo cotidiano y común, la revelación del mundo de la aldea transformado por la palabra. En “Los tamborileros” el gozo del pueblo despierta con “el silbote de leño”, con la sonata de la flauta que “es un caminito al sueño...”; En “Bolos” la bola impulsiva gira, “como un mundo / por el suelo” en marcha accidentada. El interior del “Horno” es como “un león en una gruta, / con sus melenas de fuego”. El territorio de la aldea, la provincia idealizada, es una dimensión estética en la poesía posmodernista, como bien lo señala Octavio Paz en referencia a López Velarde;⁴⁸¹ es la posibilidad de una nueva mirada a espacios apenas penetrados por el modernismo, a la intimidad de la vida del pueblo, a la delicadeza de pequeñas cosas que constituyen lo cotidiano. De esta territorio poético surgen las imágenes recurrentes de las campanas dominicales, de las alacenas aldeanas

⁴⁸¹ Octavio Paz, *Cuadrivio*, *op. cit.*, pp. 84-85.

y los hornos de pan, presentes en casi todos los poetas posmodernistas hispanoamericanos, y característicos en *La sencillez de los seres*.

El retorno a la aldea, a las provincias y suburbios del posmodernismo implicó un encuentro con lo nacional, pero desde una nueva visión que conlleva el reconocimiento del pueblo como el fundamento de la nación. Lejos de la exaltación de la modernidad, asimilada a la influencia extranjera, la mirada puesta en el pueblo común representa el reconocimiento de lo propio como constitutivo de la nación. En el caso hispanoamericano, la poesía posmodernista reacciona ante el discurso oficial homogenizador a través de la búsqueda de una autonomía poética que introduce las voces coloquiales y los giros regionales, que mira a la vida cotidiana alejada de la modernidad y encuentra en los seres sencillos el fundamento de la patria. Es también una reacción ante el expansionismo norteamericano y el reconocimiento de una realidad pobre y marginada, de una herencia histórica étnica acallada por la modernidad. Carlos Pezoa Véliz encuentra en el puerto y los suburbios pobres las voces del alma chilena. El nacionalismo del poeta cubano José Manuel Poveda tiene como referente la invasión extranjera, el retorno a los suburbios le permite el reconocimiento de la herencia afroantillana acallada por la modernidad, la voz poética de los desterrados en su propia tierra.

Ramón López Velarde se aleja de la idea de una patria próspera y rica a través del reconocimiento de lo nacional en las provincias tradicionales, en la pobreza y la sencillez de la vida local alejada del proyecto modernizador oficial. Esta visión de lo nacional tiene como rasgo al acercamiento estético a la realidad regional, como un componente fundamental para la construcción de una nueva idea de nación. El nacionalismo estético de López Velarde, que él llama criollismo, tiene su mejor expresión en el poema “Suave Patria” (1912), una “épica sordina” que canta a la patria,

a la patria “de superficie de maíz”, a las calles que en la madrugada “se vacía el santo olor a panadería”. Ramón de Basterra participa del nacionalismo estético español en sus dos vertientes, en el canto a la ciudad moderna de *Las ubres luminosas* y en la alabanza a lo regional en *La sencillez de los seres*, donde canta al “universo aldeano” que come “¡El pan de oro viejo, dulce sol del pobre”, el pan que es “¡Luna de maíz que al fuego se dora!”⁴⁸².

Sin embargo, el posmodernismo de Ramón de Basterra no participa de la tendencia de sencillista, caracterizada por la introducción de coloquialismos y prosaísmos, por la intención de buscar formas llanas reduciendo la musicalidad del poema. Elene Ortega Gallarzagotia⁴⁸³ estudia a profundidad el estilo y los recursos poéticos de Basterra y muestra cómo el acercamiento se realiza desde formas métricas tradicionales, con la introducción de cultismo y con una sintaxis que evocan construcciones latinas. Para esta estudiosa, es evidente en la construcción metafórica de Basterra la finalidad de dotar de dignidad a los sujetos y objetos de la vida aldeana. Es decir, la sencillez de los temas contrasta con la complejidad metafórica. Teniendo en cuenta estas observaciones, destaca en algunos poemas largos la introducción de las voces del pueblo, dotando de un tono conversacional y anecdótico al poema, muy usual en el posmodernismo. “Dos ancianos” se narra el “coloquio tierno” entre una anciana y su viejo burro, “—Hala, hala, hala, borriquito mío,” un burro que es abuelo que “no obedece al ‘¡arre!’, no oye más que el ¡so!”. En el poema “Taberna” se encuentran en la tabla carcomida labradores y marineros:

De pronto una voz ronca manda: —¿Qué tal la pesca?
—Bien, dicen. Y la mar tan dulce y gigantesca,
queda evocada. Luego: —¿Qué tal el campo?, clama
una otra voz. —Bien, dicen. Y así la húmeda grama

⁴⁸² Poema “Borona”, p. 100.

⁴⁸³ Elene Ortega Gallarzagotia, *op. cit.*, pp. 101-102.

se les hace presente también unos instantes.
[...]
Oscurece. Silencio. La lengua de la aldea,
un acordeón, declama rústica melopea.

(p. 96, tomo I.)

Finalmente, resulta inevitable citar “Luna aldeana”, representativo de la tendencia a la formas breves del posmodernismo que hemos venido señalando, un poema que si bien no es característico del tono general de *La sencillez de los seres*, muestra lo que Allen W. Phillips ha señala como una miniaturización del modernismo lograda a través de recursos como el haikú, el humor y la ironía, una inflexión lograda por Leopoldo Lugones en *Lunario sentimental*, libro al que podríamos añadir este poema.

Luna. Cantan sus efectos
varias orquestas de insectos.

Suena la noche violenta
a su música secreta.

Como invisibles campanos
de unos ganados enanos,

los cascabeles pigmeos
retiñen sus tintineos...

¿Qué liliputes zagales
cuidan de las pastorales

vidas, que en la yerba bruna
sonajean a la luna?

(p. 78, tomo I.)

El poema antes citado corrobora la influencia de Leopoldo Lugones en la poesía de Ramón de Basterra —observada por José-Carlos Mainer—, y muestra el camino compartido por los poetas de las dos orillas del Atlántico en el ocaso del modernismo.

3.8 José Moreno Villa: una autobiografía literaria

A diferencia de los poetas antes tratados, José Moreno Villa dedicó varios textos críticos a su propia obra poética, textos de carácter autobiográfico donde es evidente la conciencia de los recursos utilizados para alejarse de la retórica modernista y encontrar una voz auténtica y original, mientras que se destacan los rasgos que hemos ponderado como definitorios de la tendencia posmodernista en la poesía española. En la poesía de Moreno Villa concurren además dos direcciones de manera sobresaliente: la introducción de prosaísmos del lenguaje coloquial, y la recuperación de la tradición popular literaria. Estas dos direcciones son las señaladas por Octavio Paz para mostrar la diferencia de caminos que siguieron los poetas españoles e hispanoamericanos de las primeras décadas del siglo XX. Como se ha mencionado, Octavio Paz observa en la poesía española del ocaso del modernismo una tendencia a la recuperación de la tradición popular en contraparte a la dirección hispanoamericana que tiende a la introducción del lenguaje coloquial como una ruptura con la tradición, destacando que es precisamente Moreno Villa quien descubre el poder del lenguaje hablado en la poesía española.

Para Octavio Paz, José Moreno Villa es “el único y el primero”⁴⁸⁴ en utilizar en España el lenguaje prosaico en *Jacinta la pelirroja* (1929); sin embargo, estos prosaísmos son ya una característica en los primeros libros de Moreno Villa, que conviven con la recuperación de las formas populares literarias, que a Octavio Paz no le interesa destacar. Luis Cernuda resume en tres etapas la poesía de Moreno Villa, los primeros libros corresponden a la primera fase que designa como “postmodernista con insistencia en lo folklórico”,⁴⁸⁵ una etapa de “absorción del modernismo en el ambiente

⁴⁸⁴ Octavio Paz, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 246-247.

⁴⁸⁵ Luis Cernuda, *Prosa I, vol. II, op. cit.*, p. 170.

nativo” del autor, en el “aire andaluz que respiró desde su infancia”.⁴⁸⁶ Para Cernuda esta característica, la designada como folklórica, es un puente entre Moreno Villa y otros poetas como Federico García Lorca y Rafael Alberti.⁴⁸⁷ Se trata de la inflexión a lo local típica del posmodernismo, así como de la búsqueda de un lenguaje sencillo alejado del preciosismo modernista que, en Moreno Villa, se presenta en las direcciones antes señaladas, por la vía de la recuperación de la canción popular andaluza y en la introducción de prosaísmos provenientes del lenguaje hablado.

Estos rasgos caracterizan sobre todo las búsquedas y tanteos del primer libro de poesía *Garba*,⁴⁸⁸ publicado en 1913. Antes de este libro, Moreno Villa publicó algunos poemas en la revista malagueña *Gibraltar* dirigida por Ricardo León. Revista publicada mensualmente de enero a octubre de 1909. Para Juan Carlos Ara Torralba es una publicación que manifiesta la crisis del modernismo estético, sobre todo en el caso de la poesía que define como intimista, “sin ritmos broncíneos, poesía de peregrinos a la manera de Jammes, Rodenbach o Samain”.⁴⁸⁹ Ara Torralba cita un poema de Moreno Villa que considera como el “torcedor del cuello al cisne”;⁴⁹⁰ se trata del poema “El lago, la rosa y el cisne” publicado en el número 4 de *Gibraltar*, que inicia con los tópicos modernistas del lago y el cisne, sin embargo, se trata de una franca crítica a la retórica modernista:

Era un paisaje triste
de un enfermizo encanto.
Soñadores cipreses

⁴⁸⁶ *Ibidem*, pp. 164.

⁴⁸⁷ Resultan interesante las afirmaciones de Moreno Villa respecto a la influencia de Manuel Machado en Federico García Lorca y Rafael Alberti, por encima de la influencia de Juan Ramón Jiménez. José Moreno Villa, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 125.

⁴⁸⁸ Moreno Villa recuerda en *Vida en claro*, que fue Enrique de Mesa quien “bautizó” el primer libro como *Garba*, la idea original del poeta era llamarle *Gavilla*. José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, El Colegio de México, 1944, p. 79.

⁴⁸⁹ Juan Carlos Ara Torralba, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁹⁰ *Ídem*. Juan Carlos Ara Torralba señala que este poema pertenece a *Garba*, sin embargo, es un poema anterior no integrado al primer libro.

rodeaban el lago;
un lago artificial
que, al tiempo abandonado
lucía verde limo
y suciedad y fango.
Cerraba aquel estanque
una red de alambrado...

Sobre el agua verdosa,
y plateada a intervalos
[...]

se deslizaba un cisne
sobre el agua de raso.
Su porte era noble;
su color era blanco.
Una rosa silvestre,
de un subido encarnado,
fuera de la alambra
miraba al cisne hidalgo
y el cisne le enviaba
madrigales y cantos...

“Rosa, ¿tú sabes de este
lenguaje figurado?”

Y una mañana lúbrica
de un cielo azul diáfano,
tejiendo un amoroso
saludo entre los labios
fuese a ver a la rosa
el pomposo rey blanco.
Y no la vio en su sitio...
Sin rosa quedó el prado...
Sin luz quedóse el pecho
del noble enamorado,
[...]
Se detiene en el centro,
mira en torno aquel fango,
no encuentra su esperanza
fuera del alambrado,
y haciendo una pirueta
hunde el cuello en el raso.⁴⁹¹

(pp. 696-698.)

⁴⁹¹ José Moreno Villa, *Poesías completas*, México, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998. Las citas de la poesía de Moreno Villa son de esta edición de Juan Pérez de Ayala.

La obra crítica del poeta malagueño se presenta como coordenadas que permiten, de manera privilegiada, acercarse a su poesía y destacar los diversos caminos que confluyeron en la tendencia posmodernista, estos textos muestran la plena conciencia de Moreno Villa de vivir un momento poético que reclamaba un alejamiento radical de las formas retóricas desgastadas del modernismo. Citaremos, principalmente, cuatro artículos donde el poeta explica sus motivos poéticos y emprende una profunda autocrítica de sus primeros libros, es decir, los publicados antes de *Jacinta la pelirroja* de 1929. Se tratan de *Autocrítica* (1924), *Poética* (1932), *Autocrítica* (1933) y *Algo sobre poesía* (1952).⁴⁹² Así como también recurriremos a su autobiografía *Vida en claro*.⁴⁹³

Uno de los temas recurrentes en estos artículos es la conciencia de José Moreno Villa ante la situación que como poeta le tocaba vivir, por un lado reconoce la herencia de los grandes poetas del modernismo en su primer libro *Garba* y, por otro, el logro de haberse alejado de ellos con la introducción de elementos nuevos en la poesía, como los prosaísmos. Podemos resumir en cuatro puntos las características que Moreno Villa destaca de *Garba* y que se muestran como elementos constituyentes de la tendencia posmodernista: la sencillez y claridad del lenguaje, la inflexión temática hacia lo local, la resonancia de lo tradicional popular y la introducción de prosaísmos y voces inusuales. En 1924 Moreno Villa manifestaba un principio básico que orientó *Garba*: “He intentado siempre decir lo más posible del modo más directo y más sencillo. Poesía desnuda y de voz francamente humana”. Esta búsqueda de una poesía desnuda se traduce en el abandono de las formas preciosistas, “el preciosismo empalaga y cansa”, a

⁴⁹² Estos artículos están integrados en la citada edición de la *Poesía completa*. Anotamos la referencias de la primera publicación: “Autocrítica” [1924] fue publicado en *Revista de Occidente*, (Madrid), año II, núm. XVIII (diciembre de 1924). “Poética” [1932] en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932. “Autocrítica” [1933] en *La Nación*, Buenos Aires, 1933. “Algo sobre poesía” [1952] fue publicado como “Memorias revueltas. Algo sobre poesía”, *El Nacional*, México, 13 de abril de 1952.

⁴⁹³ José Moreno Villa, *Vida en claro*, op. cit.

través de la elección de metros sencillos. Una búsqueda compartida por los poetas posmodernistas hispanoamericanos, como se ha reiterado en los apartados anteriores. En 1952 Moreno Villa afirma que prefería la sustancia poética por encima de la musicalidad, por ello buscaba en cada momento “romper un poco el ritmo”, aunque ello implicara cierto descuido de las formas poéticas. Esta sencillez retórica se apoya en las resonancias de lo popular, que para el poeta “es uno de los aciertos” de sus primeros poemas y en la introducción de “vocablos inusitados en la poesía”. En la *Autocrítica* de 1924, el poeta malagueño insiste en la necesidad de abandonar el lenguaje “raro o trasnochado” y buscar vocablos actuales. En la *Poética* de 1932, reafirma estos principios señalando que el lenguaje prosaico de sus primeros libros implicó la evolución de la poesía española. El poema “Ante la catedral de León”, ejemplifica lo antes señalado:

El alma antigua, ruda y llena
de delicadas fantasías,
levantó el aire esta colmena
que da su miel de ave-marías.

El alma indócil, aplastada
sajo el pisón de los pecados,
se yergue al cielo, sublimada
por el dolor de los penados.

—“Tienes plasmada el alma antigua
en el color de tu semblante.
[...]

¡El alma antigua ruda y llena
de terroríficas visiones,
sale a mi paso y me encadena
entre la red de sus ficciones!

Y esa flor tierna, adolescente,
que me acompaña noche y día,
—mi Beatriz— ella no siente
ni ese dolor ni esa poesía

ni el ritmo eterno de la pena
subiendo en roca al infinito,
ni la pasión que se condena
en unos bloques de granito.

El alma moza, toda brío,
toda llaneza y floración,
prosa rastrera y desvarío
y libertad de corazón.
[...]

(pp. 79-82.)

Añade Moreno Villa que *Garba* es un libro que conserva un carácter confesional, la necesidad de “abrir el pecho ante otros” como la misión fundamental del poeta, línea por la que continúa *El pasajero*, que es una poesía subjetivista donde se pondera cierto sentimentalismo del sujeto lírico. Sin embargo, en la *Autocrítica* de 1952 señala que una de las vías que separan a *Garba* del sedimento romántico es el haber ensanchado el panorama de los temas: “En no cifrar la angustia romántica exclusivamente en los jardines abandonados y los amores no conseguidos, sino en una clave más ancha”. Esta clave es la inflexión hacia los temas locales y familiares, hacia la vida del entorno, “solo así se podría rejuvenecer el arte que queríamos cultivar”. El poeta malagueño cree haber logrado esta renovación a través de la visión directa de la realidad circundante, de los temas cercanos y familiares y en el reconocimiento de la copla andaluza. Estas declaraciones ayudan a mostrar de qué manera opera esta inflexión hacia lo local en el posmodernismo, como un alejamiento a los tópicos desgastados del modernismo, pero también como la renovación de los territorios poéticos, como una posibilidad de dar a la poesía lo que Moreno Villa designa como sustancia y densidad, alejándose de las formas parnasianas y de la musicalidad externa del modernismo. Este nuevo territorio estético es el escenario del poema “La hombrada”:

Esta calleja curva y fresca,
estrecha y larga, contra sol,
ebria de aromas doncelliles
y locuras de ruiseñor...

Esta calleja de los barrios,
tan sonora y oriental,
llena de tiestos florecidos
y níveas faldas de percal...

no es la calleja de otras veces.
Un mozo tórrido, juncal,
ha preludiado una amenaza
que firmará con puñal...

Y está el azul del cielo gris,
y los geranios sin color,
y como cirios las mejillas
y mudo el loco ruiseñor.

(p. 112.)

Este nuevo tratamiento de los temas locales y familiares es una de las características por las cuales la poesía de Moreno Villa se vincula a los poetas españoles considerados como posmodernistas, la presencia de lo cotidiano y las pequeñas cosas que adquieren rango poético así como tendencia a la sencillez lírica y la recuperación del habla coloquial, la nota irónica, la preferencia por formas métricas breves. Sin embargo, una de las características en las cuales descansa la originalidad de Moreno Villa es la asimilación de los prosaísmo con la canción popular, dos elementos aparentemente contradictorios. Ada Salas Moreno⁴⁹⁴ ha estudiado los prosaísmo de Moreno Villa en sus primeros libros caracterizando los diversos contextos en que aparecen, si bien considera que algunos de estos tiene poca fortuna poética que relaciona con la falta de rigor técnico, también reconoce la renovación que esto implicó y la influencia que tuvo en poetas posteriores. Salas Moreno considera que si bien *Jacinta la pelirroja* es representativo de la introducción del prosaísmo en Moreno Villa,

⁴⁹⁴ Ada Salas Moreno, "Prosaísmo en la poesía de José Moreno Villa". Disponible en: www.cervantesvirtual.com/...jos-moreno-villa.../00cb1a5e-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf

desde sus primeros libros se puede notar esta estrategia como un rasgo común en sus poemas. El poeta malagueño está consciente de la huella que dejaron las lecturas de los grandes poetas modernistas y simbolistas, pero observa que en *Garba* ya están presentes los elementos por los cuales se separa de los maestros, para Moreno Villa el poema representativo de esta renovación es “Las sugerencias de mar”.

I

El equilibrio

Equilibrio
en los movimientos:
he aquí una faceta
del secreto.

[...]

Pero al llegar
a las realidades,
tasca un freno
fuerte y suave...

Nervio motor
con alma de titán,
pero da la mano con suavidad.

II

La unidad

¡Espíritu disperso!
¿Sabes que la unidad
informa el Universo?
[...]

¡Acopla las dispersas
partículas y lánzate
sereno a las empresas!

y en momentos de afán
se levantan sus átomos
como un solo Titán.

III

La gracia

Con el rizo de mi tela
de moaré
sobre el alma viva estela
te pondré.

En el rizo está el hechizo.
El oriental
Le supo sacar al rizo
su panal.

[...]

(pp. 100-103.)

Uno de los textos críticos más representativos de Moreno Villa, para los fines que nos ocupan, es la *Autocrítica* de 1952, en el cual responde a los críticos y antólogos que lo clasificaban como poeta de transición entre “los poetas del 98 —modernistas” y los poetas posteriores, la generación del 27. En este texto podemos encontrar argumentos que permiten conceptualizar la tendencia posmodernista española. El poeta señala dos fuerzas internas, inseparables, que impulsaron sus búsquedas poéticas: la revolución y la continuidad. Dos polos entre los cuales oscila el posmodernismo, participa de la revolución de las vanguardias pero reconoce la continuidad de la tradición. El posmodernismo es una tendencia que surge en el contexto de la renovación de lenguajes poéticos de las primeras décadas del siglo XX, de la búsqueda de una poesía desnuda y más esencial, pero a la vez profundiza y reconoce la tradición literaria. José Moreno Villa no se considera un poeta de transición porque rechaza la idea de que lo novedoso de su poesía pertenezca a la generación posterior: “¿Cómo puede un caminante beber en la fuente a que no ha llegado todavía? Se comprende que haya bebido en la dejada detrás, pero en la otra imposible”. Sus búsquedas se orientaron por la intención de no romper el vínculo con la continuidad, “como aspirante a seguir la

cadena” y su afán de originalidad: “Una originalidad sin extravagancias. Originalidad de pensamiento o fondo, no de formas”. Este fondo es para Moreno Villa dar densidad a la poesía a través de la profundización en la vida psíquica por vía de la inteligencia, sin olvidar la importancia de la técnica. La originalidad es la sustancia poética que está constituida por el lenguaje; las ideas, emociones, mitos y tradiciones transmitidas por el ambiente familiar, local; y las nociones y temas de la cultura aprendidos conforme se vive. En este contexto, el poeta señala el camino que siguió después de *Garba*: eliminar toda resonancia del pasado y escribir solo aquello novedoso por desconocido.

En la autobiografía *Vida en claro*, Moreno Villa clasifica, “a lo científico” los motivos y temas de *Garba*, este panorama ensanchado con la introducción de los temas locales y nacionales que considera herencia tanto del criticismo del 98 como de los problemas españoles circundantes, observación que permite evidenciar la vinculación entre la inflexión a lo local posmodernista con el nacionalismo estético que define muchas de las búsquedas artísticas de la época. Además pone en relieve lo que designa como temas hispánicos y la relevancia que estos adquieren en la poesía posterior, mostrando una de las direcciones del posmodernismo que tuvo mayor fortuna en el contexto de las vanguardias. Anota además el poeta que son temas que están en su entorno, “a mi alrededor”, pero destaca también los motivos psicológico, filosóficos y líricos. Estos últimos, aunque menos recurrentes, anuncian el tono reflexivo de su siguiente libro, de un lirismo que abandona el terreno de la realidad inmediata.⁴⁹⁵

José Moreno Villa recuerda en *Vida en claro* su estancia en Alemania, su nueva situación lejos de familiares y compañeros y cómo su desconocimiento de la lengua alemana y francesa generaron un sentimiento de soledad, “abandonado en la selva”, un nuevo mundo que coincidía con su entrada a la juventud, el poeta sentía que “penetraba

⁴⁹⁵ José Moreno Villa, *Vida en claro*, op. cit., pp. 191-192.

en un mundo confuso y selvático”.⁴⁹⁶ De ese sentimiento quiso dar cuenta en el poema “La selva fervorosa”, poema central de *El pasajero*, libro que fue recibido con agrado por la crítica y que apareció publicado con un prólogo de José Ortega y Gasset en 1914. En el extenso prólogo de Ortega y Gasset, titulado *Ensayo de estética a manera de prólogo*, el filósofo destaca “La selva fervorosa” como “poesía pura” ya que está exento del “*minimum* de realidad que el simbolismo conservaba”,⁴⁹⁷ el valor de libro radica para Ortega y Gasset en que anuncia a un “poeta verdaderamente nuevo, un estilo, una musa”.⁴⁹⁸ Es decir, el poeta logró la pretensión de alejarse del pasado literario que representa el simbolismo, a pesar de conservar en el libro poemas que continúan el tema que Moreno Villa considera como surgido de “la contemplación al pasado”.

Esta inflexión hacia el pasado tiene aún la huella modernista, y romántica, de encontrar en el pasado histórico y en las ciudades viejas un territorio de evasión, un camino muy recorrido por los decadentistas. Sin embargo, en Moreno Villa, a pesar de esta inspiración en el pasado, la mirada se circunscribe al presente y a la observación del entorno, la mira posmodernista puesta en las provincias y en la vida cotidiana de los pueblos alejados de la modernidad. La visión del presente “Vivió Teresa de Jesús en estas / cuatro paredes hechas hoy capilla”, son ocasión para evocar el pasado. Para Moreno Villa estos poemas iniciales de *El pasajero* solo merecen ser recordados para mostrar la recurrencia y continuidad del tema histórico en su poesía; sin embargo, los poemas resultan relevantes en el contexto de la poesía posmodernista española e hispanoamericana que comparten el territorio provinciano vinculado a la vida católica de los pueblos anclados en el pasado, lugares históricos que permiten en encuentro con lo nacional.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁹⁷ José Ortega y Gasset, *Obras completas, tomo I 1902/1915*, Madrid, Taurus, 2005, p. 679.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 664.

El llamado “Canto del pasajero”, como lo señalada el poeta, sirve de tránsito hacia el poema central “La selva fervorosa”, en el cual se abandona el territorio de lo circundante hacia lo espiritual. El canto comienza en el camino, el coche, el tren, la mula, el rocín y los pies “humildes, peregrinos” son todos movimiento, “fuente de todo bien”. El movimiento y el tiempo, características del camino, llevan al poeta al interior, al ensimismamiento, a un tiempo suspendido del yo. Recordemos que Moreno Villa, en la *Autocrítica* de 1924, sostiene que en *El pasajero* subyace su juvenil concepto de poesía como confesión de la lucha entre las pasiones y la reflexión. En 1952, añade que “La selva fervorosa” condensa su lucha juvenil por lo inefable. En ambos textos críticos, Moreno Villa resalta que la originalidad de este poema radica en sostener “el grito lírico” en un poema largo, y en la novedad de las metáforas que no tenían relación con la poesía precedente. En *Vida en claro* llama la atención hacia la dificultad técnica del poema largo que logra sostener la lírica sin caer en lo épico, para lo cual eligió el desarrollo en cantos breves, cortando lo narrativo y ponderando el “grito lírico”, lo cual considera una novedad en España.

“La selva fervorosa” está constituida por 25 cantos, en el canto inicial el pasajero coge entre sus manos el alma que “hoy pesa cual la enorme cúpula de San Pedro” y la cuestiona cara a cara, “Vamos a ver, le dije, tu dolor, ¿de qué arranca?”. El pasajero creía que su alma estaba resguardada en el cuerpo, “que yo tu escudo acorazada era”, pero ese ser pasajero es el culpable del dolor del alma, de su tormento, el alma contesta: “Una selva en hondones⁴⁹⁹ siento”. En el canto II la noche abre innumerables pupilas que ven “los fustes de aroma”, la vida es “puros aromas”.

⁴⁹⁹ Para Ada Salas Moreno utiliza este ejemplo como un claro prosaísmo, la palabra hondones, que rompe semántica y fonéticamente el verso. También cita de “La selva fervorosa” el verso “Lastre moroso de la selva virgen, / anímicos pingajos / que se adhieren al alma / en el transcurso del sendero humano”, destacando la introducción del prosaísmo Anímicos pingajos. Ada Salas Moreno, *op. cit.* p. 859.

Cualidad que para Ortega y Gasset apunta la irrealidad del poema, del aislamiento de la realidad, del ensimismamiento. En el tercer canto amanece y discurre la vida, “Pasa el río —la vida— / y el leñador —el hacha—. La paloma divina / de la salutación y el insecto dañino; / alegría y dolor —atletas enemigos y hermanos a la vez—.” El pasajero está prisionero entre pinos, sauces y álamos; pero los verdaderos barrotes son el “Lastre moroso de la selva virgen, / anímicos pingajos / que se adhieren al alma / en el transcurso del sendero humano”. El pasajero, que conoció “selváticas legiones” en sus años puros, se descubre solo:

V

¡Solo! ¡La soledad! Luego lo supe:
el mundo lleno de varones solos.
¡Los solitarios que caminan juntos,
solos también los apiñados troncos

de la selva! ¡Qué sola compañía!
En el concierto de los cien millones
de vástagos frondosos, ¿hay un asta
que desinteresadamente obre?
[...]

¡Solo! Ya sabes, un gentío y solo.
Solo para el dolor o la alegría.
Si algún hermano te echa el brazo, teme;
teme: su gesto es solo de codicia.
[...]

Solo en la selva del dolor estoy
esperando la hora del anillo,
del anillo nupcial que me despose
con el amor que es de la lucha el hijo.

(pp. 152-153.)

El pasajero tiene sus raíces en “la región del sacrosanto fuego”, sus brazos se extienden hacia el firmamento, miran hacia arriba, “verdes, frondosos” como los árboles. Pero su vida es tocada por el hacha “del leñador oscuro / hundióse penetrante en mis axilas”, y el futuro y lo deseado caen como hojas amarillas, “para quedar como

algo externo, extraño / aquella cosa que nutrió mi vida”. Los primeros cantos mantienen cierta estructura narrativa que preludian la aparición del amor, la “¡Mujer! mariposa, en la puerta azul de la vida / tocaste y, abriéndose, está en regiones soñadas”. Sin embargo la puerta se ha cerrado “a las tenues delicias” y crece “fresco el remordimiento”. El tiempo ha llegado, retorna el recuerdo, las resonancia de la vida que pasada, “La nube del recuerdo, ligera y fugitiva / me devolvió a la selva; la de mis agonías”. El pasajero escucha la voz congelada que vaticina: “La ira de Dios será contigo. / Acabarás en llamas; en el cielo está escrito. / Un amor muerto clama sin paz ni sepultura. Tu rigidez ha muerto al amor en su cuna”. En el canto final la selva arde, solo queda en la cumbre “un carbón gigantesco / solitario / con faz y cuerpo de hombre forzado y principesco”. A decir de Juan Ramón Jiménez, que dedica un poema a Moreno Villa con motivo de la publicación de este poema, el “poeta trashumante que, al incendiar su primera selva, ha intentado quemar en ella al amor”, citado por el propio poeta malagueño en *Vida en claro*.

José Moreno Villa analiza las críticas de “La selva fervorosa” de José Ortega y Gasset en el prólogo a *El pasajero*, así como la interpretación de J. Fernández Montesinos, quien encuentra en esta selva, en donde el poeta expresa las inquietudes, angustias y sufrimientos, un gran símbolo ético. El poema largo, si bien Moreno Villa lo considera raro en su tiempo, fue usual en la poesía posmodernista española, que convive con la preferencia por la brevedad métrica y a la concentración de la imagen. Recordemos la *Oda al Atlántico* de Tomás Morales, constituida por 24 cantos, o las secciones del también canario Alonso Quesada en *Los caminos dispersos*, poemas que mantienen la unidad narrativa a través de las acotaciones, que comparten cierto tono confesional de “La selva fervorosa”. O los poemas largos de Ramón de Bastera en *Las ubres luminosas*, como “Los silencios del foro” o “Voces a un pueblo”, o “Los flancos

azules” y “Peru Antón” de *La sencillez de los seres*. Si bien es cierto que en “La selva fervorosa” predomina el lirismo que diluye la anécdota y las referencias a la realidad circundante, mantiene cierta estructura narrativa que enlaza cada uno de los cantos, es decir, la unidad total del poema. Por otro lado, resulta significativo la imagen del pasajero, en el contexto del posmodernismo, la figura del caminante, del trashumante, recurrente de esta tendencia que se relaciona también con una nueva concepción del hombre como ser condenado por el tiempo. El camino es también la vía hacia al interior del hombre, al reconocimiento de la eterna soledad, como sucede en “Los caminos dolorosos” de Alonso Quesada.

A pesar de la buena acogida que tuvo *El pasajero* entre algunos poetas e intelectuales, Moreno Villa afirma que atendió a “la voz de la serpiente, que tildaba de barroca y confusa mi obra”, y buscó hacer otro poema claro. Poema que en los años cuarenta en que publica *Vida en claro* lo considera como un “juguete sin resorte”, se refiere a *Luchas de pena y alegría y su transfiguración* (Alegoría) de 1915. Aunque en 1924 considera este libro como “una clarificación de la Selva y una objetivación del grito”, del grito lírico buscado en “La selva fervorosa”. Este tercer libro está dedicado a Manuel Machado, en la dedicatoria el poeta explica el territorio poético del libro:

En años de congoja y luchas universales se retrajo la musa al primitivo solar; no en huida, sino en busca de los otros combates intensos y humanos que la copla andaluza —directa flecha del alma— trasluce. Así nació esta condensada Alegoría, totalmente ajena en su exterior a las contiendas que afligen hoy, más fuertemente unificada en su meollo con las eternas pugnas.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ José Moreno Villa, *Poesías completas, op. cit.*, p. 171.

Continúa Moreno Villa en este libro por el camino iniciado en *Garba*, el acercamiento a la canción popular andaluza y la intención de lograr un lenguaje sencillo y directo, alejado de complicaciones léxicas y palabras en desuso. Esta alegoría, la disputa entre la pena y la alegría está constituida por 25 cantos, caracterizados por la sencillez y llaneza del lenguaje, donde sobresale la nota irónica y el humorismo, que diluye el subjetivismo y marca distancia con el objeto lírico. El primer canto “Entrada” plantea el tema central de la disputa:

La Pena:
Es el nombre romántico
que tiene mi manceba.
La recogí una noche
de juventud, del fondo
de una entraña gemela.
Puse con ella casa,
y el día de mis nupcias
me levanté poeta.
Desde entonces la Triste
es mi mujer eterna...
Mi novia, la Alegría
Está muerte de pena.

(p. 173.)

La Pena es personificada en la esposa, es “solícita y fiel, / Pena sin duda me quiere”, la Alegría es la novia, “la que me huye volando...”. Se presentan como inseparables, la una trae a la otra, “No saltes más, Alegría, / que me angustias, y la Pena / va surgiendo, a los ensalmos / de tus peligrosas fiestas”.

XV

[...]
Tú vives porque ella vive,
y ella existe por la Pena;
si yo la mato, te mueres;
¿hundo mi puñal en ella?

(p. 182.)

La alegoría conserva el tono reflexivo de “La selva fervorosa”, la disputa entre el placer y el sufrimiento, componentes ambos del amor. Sin embargo, la sencillez retórica, que se acerca a las canciones populares, y la corporalización de los estados del alma marca una distancia entre el sujeto lírico y el poema que se profundiza a través de la ironía y un matizado humor. No hay lugar para el sentimentalismo y subjetivismo romántico, la mirada del poeta ha cambiado, no predomina el “grito lírico” sino la objetivación de este grito por la vía de la carnalización del sentimiento que bien recuerda las búsquedas de Juan José Domenchina. También comparte José Moreno Villa con Domechina el gusto por el poema largo estructurado en cantos y la dramatización del poema a través del diálogo, tanto “La selva fervorosa” como *Luchas de pena y alegría y su transfiguración* recuerdan el tono de *Las interrogaciones del silencio*; poema constituido por trece cantos, un diálogo entre el Alma y la Voz, que se presentan como indisolubles, “Soy tan tuyo como tú mía, / amada. Tú eres lo que soy en ti. / Yo, lo que tú en mi alma. / Y tú y yo no tenemos fin”. Recurso también utilizado por Alonso Quesada en el “Coloquio en las sombras”, el diálogo entre el Poeta y el Muerto. Nuevamente debemos señalar la notable presencia del poema largo en la tendencia posmodernista, recordemos también el poema “Antístenes habla” de Antonio Espina, constituido por diez sonetos independientes que se integran en una unidad. Como señala Moreno Villa, la intención de revolución y continuidad operada en el posmodernismo derivó en la confluencia de diversas direcciones, en un amplio abanico de búsqueda en el cual conviven el poema largo y las formas breves como la copla y el haikú.

Las *Luchas de pena y alegría* se presentan como el conflicto permanente del hombre, “Tengo que ser hombre de alba / y hombre de la luz que agoniza”; la pena se

impone ante la alegría, porque “Es inútil que tú pretendas / convivir con la novia y la manceba”. La Alegría “llena la casa con sus cascabeles, / pero no dura”; la Pena siempre escondida acecha. En el penúltimo canto, la Pena llama al poeta, que se introduce como el sujeto lírico a través de la ironía:

XXIV

[...]
La Pena, al fin, me dijo secamente:
—¿Qué te dejó tu novia,
la de los dones insondables, Pepe?
Miré hacia adentro, y luego
las desnudas paredes.
Alegría no puso nada en ellas;
bajé la roja y convencida frente.
La Pena entonces dijo
este evangelio fuerte:
—Lo que tú debes al mundo es hijo mío;
a la Pena lo debes.
Tú no eres nadie sin mis ayudanzas,
y a mi contacto eres
otra persona, la que zarandea
a su gusto la gente.
[...]
Alegría, Alegría,
Alegría es la Pena,
ella es resumen de las dos mujeres.

(pp. 188-189.)

La explicación del cambio evidente entre el libro, *Luchas de pena y alegría y su transfiguración* y el siguiente, *Evoluciones*, se la debemos también al propio Moreno Villa, que con inteligencia escrutadora supo verse asimismo. Marca pues esta alegoría la culminación de un concepto de la poesía como un acto confesional, el poeta malagueño decide profundizar el distanciamiento del poeta con el poema, distancia que, como hemos mencionado, Díaz-Plaja señala como una de las características de la nueva poesía, en la cual el sujeto se escinde del poema a través de la intelectualización, la

ironía y la conciencia crítica; rasgo que reconoce en José Moreno Villa.⁵⁰¹ Juan Cano Ballesta⁵⁰² define esta nueva orientación como una poesía que se dirige hacia placer estético del mundo exterior, caracterizada por el acercamiento intelectualizado que busca el mayor distanciamiento entre la realidad vital del sujeto poético y la poesía. Consecuencia de ello se suprime el sentimentalismo y del subjetivismo erótico característico del romanticismo y modernismo. José Moreno Villa lo define, en 1924, de la siguiente manera:

Comencé a cobrar asco por el egocentrismo, la confesión, el “corazón” y la infinita tristeza; pero, al mismo tiempo, me repugnaba la poesía de los parnasianos, tan lívidamente fría. Mi temple era apasionado, propenso a la embriaguez. Me seducía el pensar fogoso y el unir con las garras de un mismo vocablo las apariencias más dispares, los elementos de varios mundos. Fui simbolista; pero también esto llegó a molestarme.

Entonces comencé una serie, la de los *Epitafios*, en la cual, si quedaba un fondo simbólico, desapareció por completo la presencia del yo en el verso, y este alcanza una sencillez máxima de expresión, casi temeraria.

[...]

A partir de *Evoluciones* se me presenta con otra luz el concepto de poesía. Hasta entonces viví dentro de una cerrazón difícil de justificar, que se caracterizaba por repugnancia a la forma verbal de Rubén Darío y por la confianza ciega en el pensamiento rimado, levemente rimado. La idea de que el producto de arte es algo que ha de gustar a los demás, que ha de ser su recreo, no se adueñó de mí hasta entonces. Casi todo mi afán había sido interesar; no ofrecer un conjunto bello, digno de contemplarse repetidas veces. [...]⁵⁰³

⁵⁰¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo*, op. cit., p. 215. Resulta también interesante que Díaz-Plaja al señalar a José Moreno Villa como un poeta de “avanzada del movimiento” experimentado en la década de 1920, centre su estudio en las afirmaciones teóricas del poeta malagueño más que en su poesía. Cita la *Autocrítica* de 1924 y subraya un párrafo significativo en el contexto de la tendencia posmodernista, que hemos señalado de manera reiterada como una las características compartidas por los poetas de las dos orillas del Atlántico, el marcado individualismo de los poetas que rechazaron las búsquedas de grupo: “Mi criterio poético no es una muralla cerrada. Creo en la personalidad más que en la escuela y no concibo que las posibilidades de arte se agoten, porque siempre puede surgir la personalidad nueva”. p. 201.

⁵⁰² Juan Cano Ballesta, op. cit., pp. 1-26.

⁵⁰³ José Moreno Villa, *Poesías completas*, op. cit., p. 5.

En el año de 1918 se publica *Evoluciones*, un libro en prosa y verso formado por las series “Cuentos, Caprichos, Bestiario, Epitafios y Obras paralelas”. En el prólogo del libro, llamado “Explicación”,⁵⁰⁴ Moreno Villa aclara sus búsquedas y el origen del libro a través de tres sentidos. El primer sentido, el metafórico, es la imagen de los pájaros —en “ajetreo, aquel ir y venir, aquel desenredar figuras lineales inconsecuentes en el espacio”— que le sirve para describir el libro. El segundo sentido es el metafísico, la creencia en la facultad evolutiva del pensamiento, pero también de las cosas, “si del granito de arena, pasamos al dolmen y al sillar con que se fabrica el palacio, y a los cimientos que sostiene la catedral”, la facultad evolutiva vive “callada en el granito de arena”. El tercer sentido es “juguetón y natural”. La primera parte del libro, *Cuentos y caprichos*, tiene origen en el viaje realizado a los pueblos españoles, por la aldeas antiguas ligadas a la Edad Media. *Bestiario* surge “del contacto con el mundo grotesco del gótico, lleno de alimañas”. En el tercer libro el “pensamiento evolucionó hacia la poesía lapidaria”: *Epitafios*. Finalmente, se recogen las obras resultado de labor realizada durante todo ese año.

Dadas las finalidades de este trabajo, dejaremos de lado los textos en prosa y centraremos el interés en la poesía, a pesar de que estos continúan con el tema histórico y la inflexión a lo local, un rasgo que se muestra como un tópico recurrente en Moreno Villa, al menos en los cinco primeros libros. Por otro lado, *Bestiario* profundiza en una de las tendencias que hemos señalado como uno de los componentes del posmodernismo, la mirada puesta en lo grotesco, rasgo significativo en Mauricio Bacarisse o Domenchina.⁵⁰⁵ *Epitafios* inicia con un texto de presentación titulado “Un

⁵⁰⁴ José Moreno Villa, *Evoluciones. Cuentos, Caprichos, Bestiario, Epitafios y Obras paralelas*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1918, pp. 15-21.

⁵⁰⁵ Para Guillermo Díaz-Plaja, el fenómeno de distanciamiento característico de los años veintes dio pie para aceptar nuevos cánones de belleza o invertir los cánones tradicionales, surge entonces una

poco sonámbulo (Artículo que vino a ser prólogo)”, en el cual encontramos algunas claves estéticas para la construcción de los epitafios. El poeta “un poco sonámbulo” encuentra el sentido íntimo de una losa lapidaria en la iglesia, antes de explicar al amigo su descubrimiento recuerda un epitafio de la antigüedad clásica, donde observa la “forma serena del lenguaje una templanza espiritual bienhechora que nada tiene en común con lo nuestro”. Después trae a la memoria un epitafio latino, donde sobresale la complejidad teológica y la paradoja cristiana “de un barroquismo al gusto de hoy”. Sin embargo, el epitafio que prefiere es el romance, en el cual puede imaginar a don Jerónimo, hijo del fallecido, “depurando la expresión días y días, a fin de prestarle altura, cristianismo, limpieza y algo de diafanidad clásica”. Pero advierte que la objetividad clásica no es solo lenguaje diáfano y sereno, sino individualismo. El epitafio le interesa por “su fisonomía castellana”, en él encuentra las cualidades de Castilla, “los aspectos exteriores de los pueblos castellanos que se conservan inmóviles desde aquella época: un señero palacio y mucha miseria a su alrededor”.

En el prólogo de *Epitafios* están expresadas las coordenadas que orientan las búsquedas poéticas de Moreno Villa, depuración del lenguaje, diafanidad clásica y objetividad, a través de un marcado individualismo de “fisonomía castellana” que mira el entorno exterior. El contexto de los epitafios es el entorno local y nacional, la recurrente inflexión al entorno inmediato posmodernista, en ellos confluyen además algunos de los rasgos que hemos venido ponderando como constituyentes, acaso definitorios, de esta tendencia: la depuración retórica por la vía de la concentración de la imagen y la brevedad de metros y el distanciamiento entre el sujeto poético y la realidad a través de la ironía y el humor. Al objetivar cualidades morales y características psicológicas, Moreno Villa destaca lo mínimo y cotidiano, prestando atención a lo

“estética de la fealdad” y el repertorio de temas insólitos en la poesía. *Estructura y sentido del novecentismo español*, op. cit., p. 215.

grotesco y prosaico. Los epitafios recuerdan los poemas breves de Domenchina en *La corporeidad de los abstracto*, de la sección “Caprichos”, antes citados, o las “sátiras minúsculas” de la última sección. Citamos algunos epitafios representativos de estas características.

Era la indiferencia

Ayer murió, pero moría
desde que vino al mundo, casi.
Echando al sol, contra una tapia,
fumaba, mirando al aire...
Se lo comían los parásitos
más nada, nada le movió, ni nadie.

(p. 198.)

Era taimado

Entraba por los desagües,
salía por las gateras...
Nunca topó con el portero
que preside la honrada puerta.

(p. 199.)

Era lo inatacable

Quisieron comer de su carne;
mas la carne del hombre puro
es, para las fauces del grajo,
cosa indigesta y sin jugo.

(p. 200.)

Era la pasión

Fue como un aspa giratoria,
como una turbina sin freno:
Al grupo, al hermano, al país
agitó de la cruz hasta el seno.

(p. 201.)

Era la medida

Era un moderno mecanismo
lleno de válvulas y frenos.
Yo le vi bajar por un tajo,
paso a paso, fumando y riendo.

(p. 203.)

No era de aquí ni de allá

Como el corcho, para el cielo grave
y para la tierra ligero,
él no pudo subir un palmo
ni ahondar una cuarta en el suelo.

(p. 204.)

Evoluciones concluye con la sección “Labor breve y paralela”, poemas variados que continúan el tono sencillo y popular de los epitafios así como en la recurrencia de los prosaísmo y la canción tradicional. Muchos de ellos se mantiene la tendencia a la supresión del subjetivismo ponderando la imagen del objeto exterior; otro profundizan en la reflexión, algunos de ellos recorren el camino del humor y la ironía. José-Carlos Mainer destaca el poema “En memoria de dos Francisco Giner”.⁵⁰⁶

Dudas del labrador

Rojas garbas de ensueño, que en los silos
de mi conciencia os vais amontonando
¿llegaréis al otoño de mi vida?
¿me bastaréis para un viaje largo?

(p. 210.)

Como una copla

Una estrella se corrió.
Es el alma de un penado
que va camino de Dios.⁵⁰⁷

(p. 212.)

⁵⁰⁶ José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, op. cit.*, p. 471.

⁵⁰⁷ Ada Salas Moreno encuentra en este breve poema otro ejemplo privilegiado de prosaísmo, el verbo corrió, el registro coloquial de moverse o deslizarse. Registro que usa nuevamente el poema “Al paso de las nubes”: “Las pocas nubes que había / se corrieron al ocaso”.

Noches clásicas

[...]

III

Estoy mirando
en mi pensamiento,
lo negro y lo vacío
de todo esfuerzo,
de todo aplauso.

[...]

(p. 214.)

Al paso de las nubes

[...]

II

Nubes de cañón, redondas,
hay en la azul lejanía.
¡Bellos disparos, sin fuego,
sin artilleros, sin víctimas!

[...]

(p. 218.)

Bromas

Se hacen bellas trenzas
de cabellos largos;
si el cabello es corto
la trenza es un rabo.

Pretende mi amigo
trenzar sus ideas;
pero como tiene
rasa la mollera...

(p. 231.)

“Ritmo roto” es un poema significativo de *Evoluciones* que bien representa el cambio que experimentó Moreno Villa en su concepto de poesía, arriba señalado, de la necesidad de alejarse de lo puramente subjetivo, de la poesía confesional y del dominio de las circunstancias exteriores, como el poeta lo recordó años después en *Vida en claro*. En la *Autocrítica* citada de 1924, el poeta añade que en la época de escritura de

Evoluciones, atribuyó a la preponderancia del intelectualismo de su época su afán de interesar con la poesía y olvidar la belleza.

Ritmo Roto

He perdido el ritmo
y sólo veo fealdad:
deshechas las arquitecturas;
los colores sin separar;
las palabras, vasos,
rotos, que cortan la verdad.

He perdido el ritmo
y sólo veo mi maldad.
No entiendo mis palabras viejas
ni tampoco lo que es suspirar.
El bien se quebró en mi alma
y no lo pegará jamás.

¿Son los años? ¡dime!
Yo sólo supe meditar;
y acaso, acaso se deforme
el mundo con el pensar.
¡Dime! ¡Dime! ¿Dónde hallo el ritmo
de dulce y hondo compás?

¿En el mundo de las personas?
¿En la selva montaraz?
¿En el río, en el cielo? ¿En dónde?
Dios me pudiera mandar
un afinador, de su cielo,
para este armonio que anda mal:
que decae, disuena y chilla
y es, la avellana de mi mal.

(pp. 211-212.)

El siguiente libro de Moreno Villa es el titulado *Colección de 1924*.⁵⁰⁸ Luis Cernuda destaca la publicación de este justo cuando aparecen los primeros libros de la generación del 27 para señalar una cualidad de Moreno Villa: su capacidad de adaptación al tiempo y al ambiente. Añade que es un poeta con un espíritu despierto y

⁵⁰⁸ Este libro fue presentado por José Moreno Villa para concursar por el premio Fastenrath, que fue ganado por José del Río Sainz. *Algo sobre poesía [1952]*, op. cit., p. 44.

“alerta ante la realidad y de ella se nutrió naturalmente”⁵⁰⁹ y observa que su acento, visión y expresión es contemporánea a las búsquedas de la nueva generación, muestra de ello son las canciones. José M.^a Martínez Cachero señala la variedad del texto y también subraya las “hermosas y sencillas canciones”⁵¹⁰ de tono popular, así como la carga íntima y a veces “demasiado seca” de poemas de carácter ético.

Para Enrique Díez-Canedo *Colección* es un libro en el cual el poeta “asume las cualidades definitivas que lo distinguen entre todos los demás de la poesía nueva” (Díez-Canedo se refiere a la obra poética completa de Moreno Villa, que hasta entonces se integraba por los cinco libros aquí estudiados). Estas cualidades son, principalmente, la libertad métrica que le permite modular el ritmo y lograr “romancillos” que se acercan a la música popular, libertad que se aleja de las “pautas usuales”.⁵¹¹ La otra cualidad es que estas canciones no solo proceden de la literatura popular, sino que continúan el “tono menor” de la poesía clásica española. Dos rasgos que caracterizan la poesía posmodernista: mayor libertad métrica y el tono menor respecto a la musicalidad modernista.

José-Carlos Mainer⁵¹² considera que *Colección* cierra un ciclo poético de Moreno Villa para después continuar por otros senderos estéticos, observación que coincide con la trayectoria propuesta por Luis Cernuda, una primera fase posmodernista, con insistencia en lo folklórico —como antes se señaló—; una segunda superrealista, que corresponde a *Jacinta la pelirroja*; y una tercera en la cual fusiona las primeras corrientes con las nuevas experiencias.⁵¹³

⁵⁰⁹ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 168.

⁵¹⁰ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, *op. cit.*, p. 392.

⁵¹¹ Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁵¹² José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, *op. cit.*, p. 472.

⁵¹³ Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 170.

En *Vida en claro*, José Moreno Villa responde a la pregunta de qué hay de nuevo en *Colección*, para el poeta la novedad es “un deseo de ponderación y paz de ánimo”⁵¹⁴ consecuencia de su estancia en la Residencia de Estudiantes. Se trata, en palabras de Moreno Villa, de un libro rico en temas: canciones, coplillas, sentencias, epigramas eróticos, poesía descriptivas, saludos y maldiciones de mendigos y gitanas; de un nuevo tono poético sereno y melancólico, aunque subyace “la terrible lucha entre la fuerza destructora y la del bien o de la perfección”,⁵¹⁵ que anima también “La selva fervorosa”. Posteriormente, en la *Autocrítica* de 1952, recoge las impresiones que Antonio Machado escribió en “Reflexiones sobre la lírica: *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa” y subraya algunos puntos desarrollados por Machado, entre ellos, distinguirlo de su generación como un poeta con una clara conciencia de su ideología y la sensibilidad de su tiempo; así como señalar el equilibrio entre imágenes líricas de carácter conceptual, lógico, y las que expresan intuiciones. Dos polos que bien coinciden con la lucha interior expresa por el poeta malagueño.

Sin embargo, la *Autocrítica* de 1924 resulta mucho más significativo para comprender los principios poéticos que animan *Colección*, libro en el cual Moreno Villa reconoce los ecos y resonancias de sus obras anteriores. El poeta lo resume en una concepción de la poesía que coincide con las normas clásicas, aunque advierte que por encima de los conceptos triunfa lo irracional o intuitivo. Para Moreno Villa *Colección* es un libro orientado por los siguientes principios:

- 1.º El aplomo de la composición; que quede bien sentada y bien cerrada en sí misma; de un contorno vivo y un color acorde.
- 2.º Que no la integre sino los elementos indispensables, suprimido uno de los cuales se viene abajo.
- 3.º Que la expresión sea lo más directa posible y con vocablos de mi época.
- 4.º Atender a la

⁵¹⁴ José-Moreno Villa, *Vida en claro*, op. cit., p. 198.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 200.

vibración fonética de mi vocablo. 5.º No eliminar, antes acudir solícito a la sustancia de la poesía, a su sentimiento humano y general. Esto, a contrapelo de cierta corriente moderna, que tal vez tenga su origen en la pintura. [...] el material de la poesía es el verbo, cargado de sentido. 6.º Atender a la claridad, y para conseguirla, a la distribución y a las compensaciones de unos elementos con otros, de modo que surja el equilibrio [...]⁵¹⁶

Partiendo de lo antes expuesto, señalaremos algunos de los rasgos en *Colección* que permiten una lectura desde el supuesto de una tendencia posmodernista española, es decir, enfatizando aquellas características que comparte con los libros de poetas antes estudiados y que se muestran como constituyente de esta tendencia poética. Uno de los rasgos, tal vez el más claro, es la inflexión al espacio de lo local y familiar, la presencia recurrente del paisaje del entorno inmediato y del territorio de los pueblos y las aldeas. Un inflexión que Moreno Villa caracteriza como el tema histórico hispánico recurrente en su obra que surge de sus visitas y experiencias en los antiguos pueblos españoles, vinculada, sin duda, a su interés por la herencia popular y a su reconocimiento de ser parte de la tradición andaluza. Añadimos, la intensa conciencia crítica social de Moreno Villa, que comparte con poetas como Alonso Quesada, Antonio Espina, León Felipe, por mencionar los más representativos. Esta inflexión en la poesía de Moreno Villa tiene varias vertientes, los poemas que tiene como tema fundamental el paisaje, la naturaleza; los referidos a los pueblos, catedrales y los oficios tradicionales y los vinculados al pueblo gitano. En todos ellos concurren tanto las imágenes puramente líricas como las conceptuales. Desde la dedicatoria del libro, Moreno Villa marca su territorio poético, “A la tierra que me sostiene y me lanza: Castilla”.

⁵¹⁶ José Moreno Villa, *Poesía completas, op. cit.*, p. 7.

Soneto en el pueblo

Amparo mío, seca piña
de casucas grises y pardas,
que habitaron gentes bastardas
y gentes de alma noble y niña.

Desde la torre a la campiña,
desde el río a las últimas bardas,
todo cuanto animas y guardas
integra mi alma, mi viña.

¿Qué mosto diera yo sin ti?
¿De qué pámpanos vestiría,
en qué raíces me afirmara?

Después de Dios, eres en mí
alfa y omega, noche y día
columna definitiva y clara.

(pp. 236-237.)

El espacio poético de la tendencia posmodernista es el territorio cercano, en Moreno Villa esta inflexión esta matizada por un interés histórico, no hay lugar para la alabanza de la provincia idealizada ni exaltación antes las nacientes ciudades modernas, su interés son los pueblos herederos de la tradición histórica. El poeta se sitúa en el presente, en el pleno goce estético del mundo exterior, de todo aquello que lo constituye cotidianamente:

Desde un campanario

La verde campana torrera,
en un compás de incensario,
difundió sus notas azules
por la piña de casas rosadas.

Y al punto, viejecitas oscuras,
viejos torpes, mozas gallardas
y rapaces endomingados
salieron como negras hormigas.

Yo estaba en la torre, al sol;
la campana se estremecía:

los vi, como largo rosario,
serpear hasta la parroquia.

Lejos, verde la vega y tranquila;
más allá, penachos de un tren;
más allá, esa nube sonámbula
que no sabe a donde tirar.

Calló la campana torrera,
quedó el barrio en su luz rosa, blanca,
y el sol siguió penetrando
mis ropas, mi carne, mi alma.

(pp. 279-280.)

Destacan entre los poemas que tienen como territorio poético la inflexión hacia en entorno inmediato, los dedicados a los oficios, “El remero”, “Los herreros”, “El albañil” y “El aventurero” —en el mismo tono aunque evidentemente no se trate de un oficio—, un territorio profundamente explorado por Ramón de Basterra.

Los herreros

Los fuertes herreros
majan una luz
en la negra cueva.
Majan a compás;
le arrancan sonidos
puros y centellas.
Son reconcentrados
y fuertes y poetas.

(p. 268.)

Una característica particular de la poesía de Moreno Villa es la señalada por Luis Cernuda como la nota folklórica, referida a la presencia de las canciones y motivos andaluces, que gozará de gran fortuna en la poesía posterior española. Sin perder de vista lo antes señalado, podemos también relacionar esta recuperación de la canción popular con la recuperación emprendida por los poetas posmodernistas hispanoamericanos de la canción popular de herencia antillana, como las canciones de Luis Palés Matos o José Manuel Poveda. Es también la vía para encontrar la sustancia

poética, en palabras de Moreno Villa, que se alejaba deliberadamente de la supremacía de la construcción retórica sobre el sentido humano de la poesía. En tal sentido, como lo señala el propio Moreno Villa, se alejan también de ciertas tendencias de vanguardia que ponderan el imagen sobre el sentido humano de la poesía. Este rasgo particular y destacable en la poesía de Moreno Villa fue poco señalado por Octavio Paz que, en contraparte, subrayó la introducción de prosaísmo y coloquialismo de Moreno Villa como una innovación que le permitió alejarse de la retórica modernista y de los nuevos caminos de la poesía española que según Paz tendían a la recuperación de la tradición popular. Sin embargo, Octavio Paz se centra en el libro *Jacinta la pelirroja*, olvidando los cinco libros anteriores donde es evidente la introducción de prosaísmos pero también lo es la importancia fundamental de la canción popular. José Moreno Villa supo equilibrar y combinar estas dos vertientes en apariencia contradictorias, que dotan de modernidad a su poesía.

En *Colección* es también evidente la tendencia a las formas breves y la condensación de la imagen, a la síntesis y concentración del poema. Hemos señalado la intención explícita de depurar el lenguaje y desnudar la poesía de la retórica superficial en la tendencia posmodernista, una de las estrategias para lograrlo fue a través de poemas breves y sintéticos. Estos poemas breves fueron también una posibilidad de distanciar al sujeto poético del poema y de suprimir lo anecdótico y sentimental. Esta distancia que permitió enfatizar el tono irónico y humorístico que distingue al posmodernismo. Muchos de los poemas de *Colección* se caracterizan por la brevedad de metros y estrofas, desde las canciones de corte popular, los epitafios, hasta poemas largos constituido por diez cantos, como “Sentencias del camino”, poemas donde se observa la eliminación deliberada de elementos superfluos y la búsqueda de síntesis.

I

Di lo mismo en la torre
que en la choza del pobre:
la palabra que cueste,
nunca la que te sobre.

II

Paso de caracol
lleva el sol.
Aprende:
marcha lenta y perenne.

III

Aquí, mata de trébol.
Allá, flor de espino.
Lejos,
un lirio.

(pp. 264-265.)

En *Colección* se incluyen breves poemas llamados “Eróticas” y “Minúsculas”, que recuerdan en mucho las “Minúsculas” de Juan José Domenchina, donde prevalece lo lúdico, pequeños juegos verbales que muestran de qué manera el posmodernismo participó de las tendencias de vanguardia que ponderan el humor y la ironía como elementos constituyentes de la poesía.

Eróticas

El arranque del pelo
es uno en todo el cuerpo:
frente, nuca y monte de Venus.

(p. 271.)

Minúsculas

II

¡Bella Maritormes!
¡Oh, mi Maritormes,
cómo te quise
sin saber ni tu nombre!

III

¡Míralo, míralo!
Cada pierna en un camino.
Balanza, péndulo... ¡Pobre amigo!

(p. 290.)

En *Colección* podemos observar las diversas direcciones que confluyeron en la tendencia posmodernista, es también evidente que se trata de una tendencia que se desarrolla en el crisol de las vanguardias, no es pues una poesía de transición entre el modernismo y estas. Hay una dirección que hemos mencionado poco y que en Moreno Villa se presenta como una constante, tanto en su poesía como en sus textos críticos, la necesidad de dar sustancia a la poesía, densidad, que se traduce en una poesía estrechamente relacionada con el sentido humano, de carácter reflexivo y existencial. Una dirección que tiende a explorar las luchas internas del hombre, las contradicciones y la constante pregunta por el sentido último de la vida y de la propia poesía. Una vía ampliamente explorada por León Felipe o Alonso Quesada, que caracteriza también el tono de muchos de los poemas de Antonio Espina, Juan José Domenchina y Mauricio Bacarisse, que acaso, los separa de los caminos emprendidos por las vanguardias. Para Moreno Villa, como antes se mencionó, la sustancia se compone de tres ingredientes, el lenguaje; las ideas, emociones, tradiciones y mitos transmitidos por el ambiente local y familiar; y las nuevas nociones y temas que se adquieren de la cultura. El poeta reniega de la poesía que aporta novedades, “bellezas técnicas” y juegos de ingenio, es decir, en el nivel del lenguaje, pero carecen de los otros dos ingredientes fundamentales. La poesía como sustancia fue sin duda una búsqueda compartida por los poetas posmodernistas.

Contrarios

Un mirlo bajó al almendro:
en busca de lo blanco lo negro.

Todos vamos
con ansia de complemento:
si somos tierra,
en busca de cielo;
si somos aire,
en busca de encierro;
si somos quietud,
en busca de tormento;
si somos fuerza,
en busca de blando misterio.

(p. 257.)

En la *Autocrítica* de 1952, el poeta malagueño hace un esfuerzo por descubrir qué elementos tiene su poesía que se puedan relacionar con los poetas de la generación posterior, lo resume en cuatro puntos que bien señalan las direcciones más fructíferas del tendencia posmodernista:

1. En haber ensanchado el panorama de temas [...]
2. En expresarme de una manera seca y más directas, con más sustantivos que adjetivos.
3. En apelar a la ironía.
4. En salirme muchas veces por peteneras, harto de todas las incitaciones y caminos bien considerados por los escolares y profesores de estética.⁵¹⁷

Citamos un poema de *Colección* que muestra los hallazgos poéticos de la tendencia posmodernista al ensanchar los temas y dirigir la mirada al entorno, a la vez permite adentrarnos a la nueva concepción del mundo y la poesía sucedida en el

⁵¹⁷ José Moreno Villa, *Poesía completas, op. cit.*, p. 31.

posmodernismo, que representó una renovación del lenguaje poético, de una “originalidad sin extravagancias”.

Descubrimiento

Yo he sido ciego:
tal es mi alegría
delante de las múltiples
presencias de la vida.

¡Qué campos me hizo Dios!
¡Qué pueblecitos en el campo!
¡Qué ánimas errátiles
y líricas navegan
por el mar invisible
del aire, sede suya!

Ciego, ciego... Y ahora,
con profunda codicia,
quiero beber colores
y formas y perfiles
sin perder matiz
por sellado que sea.
[...]

¿En qué maestro fío
si me dice que hay
delante de mis ojos
siete colores blancos
siete colores grises?
Mi fe no se conforma
con palabras. Mi fe
se confía en la mano
de la vista espaciosa.
[...]

“¡Maravillosa vista!”,
claman los caminantes
en el descote limpio
se una teta serrana.
[...]

¡Ojos maravillados,
que asistís al concierto
sigiloso del mundo,
mil veces más etéreo
y sutil que la música!

(pp. 239-240.)

El poema “Descubrimiento” muestra la nueva mirada del poeta posmodernista ante el entorno inmediato y el asombro ante lo maravilloso de la realidad cotidiana, una mirada renovada que redescubre la poesía lejos del territorio modernista.

CONCLUSIONES

El concepto de posmodernismo sostenido por Federico de Onís en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de 1934 gozó de gran fortuna en la crítica e historiografía literaria posterior, ya que permite sistematizar las diversas tendencias poéticas desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX que tienen como factor común el alejamiento de la retórica modernista más superficial, y para esos años ya desgastada. Este término pronto fue introducido en la historiografía hispanoamericana para mostrar un enclave de poetas, cuya característica común es la presencia del entorno local y americano, además de reconocer en su poesía los rasgos generales señalados por Onís como el repliegue hacia el interior, la predilección por un lenguaje coloquial y sencillo, el tono asordinado respecto a la musicalidad modernista y la nota irónica y de humor.

Dos razones fundamentales posibilitaron la introducción del rótulo posmodernismo en Hispanoamérica, por un lado, la asimilación de este a una tendencia poética caracterizada por la presencia del entorno nacional y americano, lo cual permitió ensalzar el sentimiento nacionalista y afirmar la independencia poética de los países latinoamericanos respecto a la literatura española y europea. Por otro lado, la poca influencia de la teoría generacional en la historiografía literaria hispanoamericana permitió definirlo como un periodo de inflexión posterior al modernismo y anterior a la ruptura vanguardista.

En España el término posmodernismo tuvo una fortuna diferente. En la mayoría de las historias literarias este rótulo fue usado para definir a un grupo de poetas que se alejan de la retórica parnasiana pero que se mantienen en la órbita del modernismo, es decir, tal como lo define Onís, como un movimiento conservador en tanto que no

presenta innovaciones y ni profundiza en la herencia modernista. Razón por la cual los poetas posmodernistas son considerados como poetas menores respecto a la originalidad de las vanguardias y la poesía pura. Además, este término pronto fue asimilado por los absorbentes compartimentos estancos de los criterios generacionales.

Por contra parte, la etapa designada como de “transición” del modernismo al ultramodernismo, tal como lo denomina de Federico de Onís, tuvo mayor difusión en la historiografía española porque permitió integrar en una nómina a poetas cuya obra es ubicada en un espacio intergeneracional, entre las generaciones del 98 y el 14 y el grupo poético del 27, o, desde otra perspectiva más sintética: entre el modernismo y la vanguardia. Es decir, los poetas considerados como de “transición” quedaron fuera del canon de la poesía moderna, se mantuvieron en los márgenes. A pesar de sostener la idea de un modernismo amplio, cuya huella es notoria aún en la década de 1930, Federico de Onís presenta una clasificación cronológica restringida para la etapa posmodernista –entre 1905 y 1914– y agrupa como de transición del modernismo al ultraísmo a los poetas cuya obra no está integrada a la nómina del grupo del 27. Además, esta clasificación tuvo por consecuencia el uso del marbete posmodernismo sustentado únicamente en criterios cronológicos, para marcar un después del modernismo, sin argumentar características propias de esta tendencia.

En estudios más recientes, nos referimos a estudios teóricos e historias literarias publicados a finales de la década de 1980, aproximadamente, se emprendió la revisión crítica de los criterios teóricos que sustentan la historiografía hispanoamericana y española y se plantea la existencia de un posmodernismo definible y ubicable en el contexto de la poesía moderna. Estudios como los de Ricardo Gullón, Octavio Paz y José-Carlos Mainer proponen articular la modernidad literaria como una continuidad que integra el modernismo lírico y las vanguardias históricas, lo cual permite observar

las diversas tendencias que confluyeron en un mismo momento, sin que esto impida el señalamiento de fechas coyunturales.

En el contexto de la poesía moderna en las dos orillas del Atlántico se desarrolló una tendencia posmodernista que es posible definirla por sus características propias, observable principalmente en las décadas de 1910 y 1920, que bien puede ser situada y considerada como una de las orientaciones de la vanguardia. En el posmodernismo confluyen diversas direcciones, se profundiza en las libertades textuales ganadas en el modernismo y participa de los hallazgos experimentales de las vanguardias. La poesía posmodernista es por esencia heteróclita, conformada por variadas tendencias, en muchos de los casos contradictorias, este es uno de sus rasgos fundamentales que no permite reducir el amplio abanico de búsquedas a características generales. Sin embargo, hay constantes que le confieren coherencia y muestran que se trata de una tendencia renovadora de los lenguajes poéticos.

El territorio poético del posmodernismo es el entorno local, ya sea la provincia idealizada, la ciudad y el puerto o los suburbios; se sitúa en los espacios poco explorados en el modernismo. En esta inflexión al entorno inmediato confluyen diversas búsquedas, participa del nacionalismo y del interés por lo propio característico de las primeras décadas del siglo XX en los países de habla hispana. Es también la plena conciencia del contradictorio proceso de modernización experimentado en los países de habla hispana y del expansionismo anglosajón. La provincia se transforma en el territorio estético, representa la nostalgia de un pasado perdido, espacio que permite el repliegue hacia al interior, la evocación de la niñez y el recuerdo de la vida familiar. “Vacaciones sentimentales” de Tomás Morales se sitúa en esta provincia idealizada, en la evocación del pasado irrecuperable, la fatalidad del hombre como ser de tiempo. El posmodernismo se aleja de los tópicos desgastados del modernismo profundizando en

lo cotidiano y fijando la mirada en el lenguaje sencillo del habla coloquial, restablece la relación entre la poesía y lo inmediato. Sin embargo, la provincia es también la frontera que condena al poeta al aislamiento: es el destino inevitable que conduce a la nada, la provincia marginada que vive irremediamente vinculada al pasado; sirvan de ejemplos las Islas Canarias de Alonso Quesada o las aldeas incivilizadas de *Las ubres luminosas* de Ramón de Basterra. Las nacientes ciudades modernas del puerto son motivo de alabanza, el reconocimiento de la modernidad local que implica el encuentro con lo nacional, la pujante Bilbao y el Puerto de Gran Canaria son los lugares abiertos al futuro, el nuevo espacio para la fundación de la poesía moderna en los territorios apenas tocados por el modernismo.

La inflexión al entorno local también halló en el suburbio un territorio poético que muestra las contradicciones de la modernidad, espacio donde se observa la realidad pobre, grotesca, cruel. Los poemas “La miseria” de Mauricio Bacarisse se sitúa en los arrabales del Madrid próspero: los protagonistas son los seres marginales condenados a la miseria. Confluye en el posmodernismo una dirección que reacciona ante las tendencias poéticas nacionalistas y regionalistas en boga a través de una crítica radical de la sociedad burguesa, mediante la burla y la ironía hacia la mediocridad social, un tópico constante en la poesía de Antonio Espina. Esta conciencia social en la poesía es otro de los temas característicos del posmodernismo, en ambas orillas del Atlántico.

La tendencia posmodernista tiene un rasgo común: la intención explícita de despojar al lenguaje poético de la retórica modernista superficial, sin embargo, no solo se trata de un alejamiento de los tópicos desgastados sino de la búsqueda de un nuevo lenguaje, de la necesidad de encontrar una nueva voz poética, individual y auténtica. El primer libro poético de León Felipe –*Versos y oraciones de caminante*– ejemplifica de manera privilegiada esta búsqueda. Cada poeta encuentra por el camino de la

individualidad su propia estrategia para desnudar la poesía de los ropajes superficiales, alejándose intencionalmente de las tendencias de moda, regionalismo, modernismo castizo y las nacientes vanguardias. Podemos señalar dos estrategias principales: una dirección que elige el camino de la sencillez lírica y un tono musical asordinado que profundiza en la fusión del poeta-poema, una poesía de acento autobiográfico y confesional que se acerca al lenguaje cotidiano de la conversación; la otra vertiente, por el contrario, se aleja del lenguaje común a través de la complejidad léxica, la metáfora insólita y en la introducción de prosaísmos, una tendencia que se ha clasificado como neobarroca, un buen ejemplo es la introducción del léxico científico de Juan José Domenchina, también lo son los prosaísmos de José Moreno Villa. La introducción del lenguaje conversacional convive con el despliegue léxico y el desplazamiento de la musicalidad hacia la significación espacial del poema, a una utilización gráfico-semántica de la página que sustituye el sistema musical modernista del verso.

Esta vertiente antes señalada se relaciona directamente con uno de los rasgos definitorios de la tendencia posmodernista que lo aleja en definitiva del modernismo y la sitúa en el crisol de las vanguardias: el fenómeno de distanciamiento entre el poema y poeta, es decir, la escisión del sujeto lírico del objeto. Esta distanciamiento se logra de diversas maneras, a través de la ironía, el humor y la intelectualización del sujeto poético. Esta característica que el posmodernismo comparte con las vanguardias es terreno fértil para la experimentación y para la introducción de lo lúdico, espacio en el cual lo cotidiano, lo feo y lo prosaico adquieren rango poético. Cabe señalar que en la tendencia posmodernista hay una clara intención de fijar la mirada en lo aparentemente intrascendental, en los objetos mínimos y cotidianos, en las pequeñas cosas que acompañan la vida diaria, digamos, en lo tradicionalmente considerado como no poético.

La diversidad de las prácticas poéticas del posmodernismo es también evidente en la variedad de formas métricas y estróficas. Diversidad que se observa en la convivencia del poema largo sostenido en la anécdota, en algunos casos dramatizado a través de acotaciones o estructurado como diálogo, con en el poema breve sostenido en la supremacía de la imagen; en la experimentación de formas breves como haikú o en formas que ponderan la visualización del poema con el tradicional soneto, practicado por casi todos los poetas posmodernistas. Con excepción de Tomás Morales, los poetas españoles de la tendencia posmodernista ensayaron en una gran variedad de formas, desde las tradicionales hasta las más innovadoras.

El análisis de la tendencia posmodernista en España impone la necesidad de ampliar el concepto de posmodernismo, que comúnmente se ha reducido a una sola de sus vertientes. Sin embargo, al situar en un mismo panorama a los poetas considerados tradicionalmente como posmodernistas y los poetas mal llamados de “transición”, se puede observar de qué manera participaron de los mismos estímulos y búsquedas, a pesar de la diversidad de prácticas poéticas, estos poetas compartieron territorios y estrategias de acercamiento a la realidad a través de una clara conciencia crítica de lo literario y del lenguaje. Como lo señala Octavio Paz, “la mirada que se mira, el saber que se sabe saber”, condición esencial del poeta moderno.

Federico de Onís, como se ha mencionado, en el año de 1957 en *Poesía 1915-1956* de Luis Palés Matos, abandona la idea de un concepto de posmodernismo reducido así como el postulado de la existencia de una etapa de transición entre el modernismo y las vanguardias para señalar dos tendencias principales en la poesía moderna: el posmodernismo y las vanguardias. La investigación realizada y la lectura de los poetas que hemos estudiado permite confirmar que la tendencia posmodernista se desarrolló en el mismo espacio de las vanguardias. Incluso, algunos de los poetas

continuaron por el camino del posmodernismo en la década de 1930, si bien no todas sus búsquedas llegaron a buen puerto. A estas alturas podemos afirmar que no se trata de una etapa transitoria a las vanguardias, es una de las orientaciones de la poesía moderna de principios de siglo XX.

Una de las características compartidas entre los poetas españoles e hispanoamericanos de esta tendencia fue su marcado individualismo, renunciaron a inscribirse en grupos o escuelas ponderando el esfuerzo individual y la originalidad personal. Quizá esta fue la razón por la cual fueron desplazados de los núcleos del canon moderno, condenados muchos de ellos al olvido. Sin embargo, a la luz de los nuevos estudios literarios se presenta como obligado regresar a su obra para entender cabalmente el proceso de formación y consolidación de la poesía moderna en español.

Finalmente, resulta pertinente estudiar esta tendencia posmodernista de la poesía hispánica en las dos orillas de Atlántico. Los poetas posmodernistas compartieron influencias, estímulos e intereses, justamente en una etapa de intensificación de las relaciones literarias entre los países de habla hispana. La inflexión posmodernista hacia lo local y el encuentro con lo nacional también estuvo acompañada de la convicción de la universalidad de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

1. Poetas españoles

BACARISSE, Mauricio. *Obras*, selección y pról. de Jordi Gracia, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.

_____: *Poesía completa*, ed. de Roberto Pérez, Barcelona, Anthropos, 1989.

BASTERRA, Ramón de. *Poesía [I] y Poesía [II]*, ed. de Manuel Asín y José-Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001.

DOMENCHINA, Juan José. *Obra poética, Vol. I y Vol. 2*, ed. de Amelia de Paz, Madrid, Editorial Castalia/Comunidad de Madrid, 1995.

_____: *Poesías escogidas (1915-1939)*, México, La Casa de España en México, 1940.

ESPINA, Antonio. *Ensayos sobre literatura*, ed. de Gloria Rey Faraldos, Valencia, Pre-Textos, 1994.

_____: *Poesía completa*, ed. de Gloria Rey Faraldos, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

_____: *Poesía completa y epistolario*, ed. de Eduardo Hernández Cano, Madrid, Calambur, 2006.

LEÓN, Felipe. *Poesías completas*, ed. de José Paulino, Madrid, Visor Libros, 2010.

MORALES, Tomás. *Las Rosas de Hércules*, ed. de Oswaldo Guerra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2011.

_____: *Las Rosas de Hércules*, Las Palmas Gran Canaria, El Museo Canario, 1956.

MORENO VILLA, José. *Poesías completas*, ed. de Juan Pérez de Ayala, México, El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1998.

—————: *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

—————: *Vida en claro, autobiografía*, México, El Colegio de México, 1944.

—————: *Evoluciones. Cuentos, Caprichos, Bestiario, Epitafios y obras paralelas*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1918.

QUESADA, Alonso. *Obra completa, Tomo I. Poesía*, ed. de Lázaro Santana, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

—————: *Obra completa. Tomo 6. Prosa, Insulario, Textos Dispersos*, ed. de Lázaro Santana, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria. 1986.

2. Poetas hispanoamericanos

BARBA JACOB, Porfirio. *Poemas intemporales*, México, Editorial Acuarimántica, 1994.

BOTI, Regino E. *Poesía*, apéndice de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

EGUREN, José María. *Motivos. Obra poética. Motivos*, pról. de Ricardo Silva-Santisteban, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.

FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero. *Antología 1915-1940*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1941.

LÓPEZ, Luis Carlos. *Obra poética*, pról. de Guillermo Alberto Arévalo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*, comp. José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

PALÉS MATOS, Luis. *Poesía completa y prosa selecta*, ed. de Margot Arce de Vázquez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

_____ : *Poesía, 1915-1956*, introducción de Federico de Onís, Madrid, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974.

PEZOA VÉLIZ, Carlos. *Campanas de oro*, pról. de Mario Rodríguez Fernández, Chile, Cuadernos Atenea, 1997.

_____ : *Poesías líricas, poemas, prosa escogida*, Santiago/Valparaíso. Biblioteca Chilena Moderna, 1922.

POVEDA, José Manuel. *Prosas II*, pról. de Alberto Rocasolano, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

_____ : *Obra poética*, pról. de Alberto Rocasolano, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

SILVA, José Asunción. *Poesías completas y sus mejores páginas en prosa*, pról. de Arturo Capdevila, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1944.

TABLADA, José Juan. *Obras I, Poesía*, México, ed. de Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

_____ : *Obras completas, V Crítica literaria*, selección y pról. de Adriana Sandoval, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

FUENTES SECUNDARIAS

1. Antologías

DIEGO, Gerardo. *Poesía española [Antologías]*, ed. de José Teruel, Madrid, Cátedra, 2007.

DOMENCHINA, Juan José. *Antología de la poesía española contemporánea*, México, Editorial Atlante, 1941.

GARCÍA MATÍN, José Luis. *Poetas del novecientos. Entre el modernismo y la vanguardia. Antología*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001.

- GULLÓN, Germán. *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid. Taurus, 1981.
- LEÓN Felipe, *Antología rota*, epílogo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1974.
- MORENO VILLA, José. *Antología*, pról. de Luis Izquierdo, Barcelona, Plaza & Janes, 1982.
- ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e iberoamericana (1882-1932)*, New York, Las Americas Publising Company, 1961.
- SORIA OLMEDO, Andrés. *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- VILLAU RRUTIA, Xavier, *Antología de la poesía moderna en lengua española. Laurel*, México, Trillas, 1986.

2. Historias de las literaturas hispánicas

- CHABÁS, Juan. *Literatura española contemporánea 1898-1950*, La Habana, Cultural, 1952.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. II*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.
- DEL RÍO, Ángel. *Historia de la Literatura Española 2. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1988.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia General de las Literaturas Hispánicas, VI. Literatura Contemporánea*. Barcelona, Editorial Vergara. 1967.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel. 2006.
- MAINER, José-Carlos. *Historia de la literatura española, 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid, Crítica, 2010.

RICO, Francisco. *La Historia y crítica de la literatura española VII. Época contemporánea 1914-1939*, Barcelona, Crítica, 2001.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo III, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968.

_____ y SAZ, Agustín del. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, 5ª edición, Barcelona, Editorial Juventud, 1977.

3. Estudios teóricos y críticos

3.1 Libros

ACEREDA, Alberto. *El modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

ARA TORRALBA, Juan Carlos. *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

AUB, Max. *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954.

AULLÓN DE HARO, Pedro. *El jaikú en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid, Hiperión, 2002.

AYUSTO, José Paulino. "Introducción", en León Felipe, *Poesías completas*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp.7-33.

BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

BLANCO-FOMBONA, Rufino. *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929.

- BRADING, David A. *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BURGOS, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*, Madrid, Orígenes. 1985.
- _____: *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- CANO BALLESTA, Juan. *La poesía entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.
- CASTILLO, Homero. *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- CERNUDA, Luis. *Prosa I. Obras completas, vol. II*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela. 1994.
- CORVALÁN, Octavio. *Modernismo y vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York. Las Americas Publishing Co., 1967.
- CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Cultura SEP, 1985.
- DE LA NUEZ, Sebastián. *Introducción al estudio de la "Oda al Atlántico" de Tomás Morales. Los manuscritos génesis y estructuras*, Madrid, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- _____: *Hispanoamérica en su literatura*, España, Salvat Editores, 1972.
- _____: y MONTERDE, Francisco. *Historia de la literatura mexicana (de carácter sintético)*, Argentina, Editorial Porrúa, 1972.
- DIEGO, Gerardo. *Obras completas, Prosa, tomo VIII. Vol. 3*, Madrid. Alfaguara, 2000.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- _____: y FORTÚN, Fernando. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, Losada, 1945.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio. “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en Lourdes Royano (ed.), *Fuera del olvido: Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, pp. 11-31.

_____: *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Obras, uno. Todo Calibán*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.

_____: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1977.

FRAU, Juan. *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla. Universidad de Sevilla, 2002.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

GICOVATE, Bernardo. “El modernismo: movimiento y época”, en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 203-210.

GOLDBERG, Isaac. *La literatura hispanoamericana. Estudios críticos*, versión castellana de Rafael Cansinos-Assens, Madrid, Editorial América, ¿1922?

GRACIA, Jordi. “Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia”, en Mauricio Bacarisse, *Obras*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, pp. XI- LIX.

GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo. “Introducción”, en Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-41.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

_____: *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Editorial Labor, 1980.

_____: *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo. “Pie para la poesía de Antonio Espina”, en *Poesía completa y epistolario*, Madrid, Calambur, 2006, pp. 7-91.
- HOBBSAWN, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 2009.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El Modernismo. Apuntes de curso, 1953*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor Libros, 1999.
- LE CORRE, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001.
- LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.
- MAINER, José-Carlos. *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- _____: *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 2ª. Edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.
- _____: “Para leer a Ramón de Bastera (Instrucciones de uso)”, en Ramón de Bastera, *Poesía [I]*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001, pp. XIII-LVII.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La obra de Enrique González Martínez*, México, Ediciones del Colegio Nacional. 1951.
- MAS FERRER, Jaime. *Antonio Espina: del modernismo a la vanguardia*, Alicante. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2002.

- ONÍS, Federico. "Introducción", en Luis Palés Matos, *Poesía, 1915-1956*, Madrid, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974, pp. 7-28.
- _____: "Sobre el concepto del modernismo", en Homero Castillo, *Estudios sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 35-41.
- ORTEGA GALLARZAGOITIA, Elene. *El prófugo de la melancolía. La poesía de Ramón de Bastera*, Bilbao, Krontis, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José, "Ensayo de estética a manera de prólogo", en *Obras completas, Tomo I-1902/1915*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 664-680.
- OVIEDO, José Miguel. *Antología de la poesía del siglo XX en Perú*, ed. de José Miguel Oviedo, Madrid, Colección Visor de poesía, 2008.
- _____: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- PACHECO, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- PAZ, Amelia de. "La restitución de un poeta expatriado", en Juan José Domenchina, *Obra poética, vol. I*, Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, 1995, pp. 11-55.
- PAZ Octavio. *Cuadrivio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____: *Generaciones y semblanzas. 2. Modernistas y modernos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____: *La casa de la presencia. Historia y poesía. Obras Completas I.*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- PÉREZ, Roberto. "Introducción", en Mauricio Bacarisse, *Poesía completa*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 9-47.

- PÉREZ ALEMÁN, Bruno. *Tomás Morales. Erotismo y espacio en una poética modernista*, Madrid / Canarias, Anroart Ediciones, 2011.
- PHILLIPS, Allen W. *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna*, México, Setentas, 1974.
- _____ : *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988.
- PIZARRO, Ana. (coord). *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias / Centro Editor de América Latina, 1985.
- POZUELO YVANCO, José María. *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- PUCCINI Darío y YURKIEVICH, Saúl. *Historia de la Cultura literaria en Hispanoamérica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- REY FARALDO, Gloria. “Introducción”, en Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 9-80.
- _____ : “Presentación”, en Antonio Espina, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. XI-XXXIX.
- REYES, Alfonso. *Cuestiones estéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- _____ : *Obras completas. Tomo VIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____ : *Obras completas. Tomo X, Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____ : “Un recuerdo del Pombo”, en *Obras completas. Tomo XXII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 605-606.
- _____ : “Los cinco minutos a Mallarmé”, “El silencio por Mallarmé”, “Noticia de traductores”, *Obras completas. Tomo XXV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 187-193, 194-207, 213-215.

- RIUS, Luis. *León Felipe, poeta de barro*, México, Colección Málaga, 1968.
- RIVERO, Domingo. *Poesías*, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1991.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario. “Carlos Pezoa Véliz: Ritornelo de pena, ritornelo de fuga”, en Carlos Pezoa Véliz, *Campanas de Oro*, Chile, Cuadernos Atenea, 1997, pp. 5-18.
- SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- SANTANA, Lázaro. “Informe sobre Alonso Quesada”, en *Obra completa, Tomo I. Poesía*, Gobierno de Canarias / Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 8-76.
- SCHULMAN, Iván A. “Reflexiones en torno a la definición de modernismo”, en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 325-357.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STANTON, Anthony. *Ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1998.
- TABANE, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- TERUEL, José. "Introducción", en Gerardo Diego, *Poesía española [Antologías]*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 13-86.
- TORRES-RIOSECO, Arturo. *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, El Mundo Latino, 1929.
- _____ : *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emece Editores, 1951.
- VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*, La Habana. Letras Cubanas, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

3.2 Artículos

BACARISSE, Mauricio. “Meditaciones de abril (Fragmento de un diario)”, en *Revista Hispanoamericana Cervantes*, Madrid, abril 1919, pp. 43-54.

BOTI, Regino E. “Sincronismos a manera de prólogo para el lector cubano de *Crepúsculos fantásticos*”, En *Cuba Contemporánea*, núms. 157 y 158, pp. 64-79.

_____ : “Tres temas sobre la nueva poesía”, en *Revista de Avance*, La Habana, 15 de febrero de 1928, pp. 50, 51, 63; 15 de abril de 1928, pp. 91-93, y 15 de mayo de 1928, pp. 127-129.

CARREIRO, Antonio. “El gongorismo involuntario en Juan José Domenchina”, en *Bulletin Hispanique*, t. 90, núms. 3 y 4, 1988. Disponible en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1988_num_90_3_4644

CARRERO ERAS, Pedro. “El lugar de Mauricio Bacarisse en su tiempo”, en *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*, 17 de junio de 2010, Disponible en: www.cvc.cervantes.es

CONTRERAS, Francisco. *Les écrivains contemporains de l’Amérique espagnole*. París, La Renaissance du livre, 1920, Disponible en:

www.archive.org/details/lescrivainscont00good

_____ : “El mundonovismo”. Disponible en:

www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93031.html

DE LA NUEZ, Sebastián. “Alonso Quesada, poeta en soledades (Notas para su poética)”, En *Anuario de Estudios Atlántico*, Madrid / Las Palmas, 1976. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/1109>

_____ : “Ángel Valbuena Prat iniciador de la crítica y de la historiografía moderna en la poesía canaria”, en *Revista de Historia Canaria*, La Laguna de Tenerife, 1978, tomo 36, año 47, núm. 171. Disponible en:

<http://mdc.ulpg.es/cdm/ref/collection/revhiscan/id/308>

DÍEZ-CANEDO, Enrique. “Judith Gautier”, en *España*, núm. 143, 1918, p. 13.

_____ : “La vida literaria. Haikas”, en *España*, núm. 284, 1920, pp. 11-12.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. “Ecos míticos y tradición clásica, en *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales”, en *Revista de Literatura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 66, núm. 131, año 2004.

Disponible en:

<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/145>

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. “José Juan Tablada: un infractor del Hai-Kai”, en *Literatura Mexicana*, Vol. 1 (núm.2), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Disponible en: <http://www.iifilologicas.unam.mx/>

LENTZEN, Manfred. “Formas líricas breves. El haikú en las obras poéticas de Juan José Domenchina y Ernestina de Champourcín”. Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_086.pdf

OSORIO, Nelson T. “Literatura de posguerra: renovación y vanguardia”, en *Texto Crítico*, enero-diciembre 1982, núms. 24-25. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx>

PADORNO, Eugenio. “Notas sobre Tomás Morales poeta”, en *Sobre el Sonoro Atlántico*, Gobierno de Canarias. 2011. Disponible en:

http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2011/act/img/revista_2011.pdf

_____ : “Tres cartas de Fernando Fortún a Tomás Morales”, en *Philologica canariensis: Revista de filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*, año 2000-2001, núms. 6 y 7. Disponible en:

<http://.hd.handle.net/10553/4055>

PÉREZ, Roberto. “Mauricio Bacarisse y la generación del 27”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 450, diciembre 1987, pp. 121-137.

PÉREZ ZORRILLA, Elda. “Los epigramas de Enrique Díez-Canedo”, Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_17.pdf

RAMA, Ángel. “La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular”, en *Texto Crítico*, enero-agosto 1985, núms. 31-32. Disponible en: <http://hdl.handle.net/123456789>

RIUS, Luis. “Poesía española de México”, en *Revista de la Universidad de México*, 21, núm. 5, enero de 1967. Disponible en:

www.revistadelauniversidad.unam.mx

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. “Alonso Quesada y César Vallejo: la voz unánime”, en *Ínsula*, Madrid, Año XXXIV, núms. 386 y 387, enero-febrero 1979, pp. 5-7.

SALAS MORENO, Ada. “Prosaísmos en la poesía de José Moreno Villa”, Disponible en: www.cervantesvirtual.com/...jos-moreno-villa/00cb1a5e-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Los sueños del lino: Antonio Machado y Alonso Quesada”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 59, enero-diciembre 2013, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

_____ : “Juan Ramón Jiménez y Alonso Quesada”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 55, Cabildo de Gran Canaria 2009. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27441984003>

_____ : “Sobre la génesis de Los caminos dispersos, de Alonso Quesada: Las versiones de España”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 54, Tomo 2, 2008. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/2038>

_____ : “Un debate inconcluso. Notas sobre Góngora y Mallarmé”, en *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 30, octubre 1983.

Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx

TERUEL, José. “Gerardo Diego, antólogo. Poesía poética y poesía literaria”, en *Turia*,
núms. 101-102, marzo-mayo de 2012, pp. 194-203.