

LA RUPTURA MODERNISTA

Guillermo CARNERO
Universidad de Alicante

Es muy difícil resumir lo que significó el Modernismo en la evolución de la Literatura española. Lo más que puede hacerse es lo que las oberturas de las óperas: presentar el conjunto de melodías que luego desarrollará la obra, intentando a lo sumo que no falte –aunque sólo sea en apunte– ninguna de las fundamentales.

Es obvio que la irrupción del Modernismo protagonizó una ruptura muy marcada: lo veremos en seguida en la hostilidad de quienes se sintieron agredidos o defraudados por la alternativa demasiado radical que proponía frente a las expectativas de lectores, críticos y escritores de hace siglo y cuarto. Esas expectativas estaban dictadas, como ocurre en todo momento histórico, por la inercia y la suposición de continuidad. Para comprender la envergadura del reto, tenemos que intentar delinearlas a ambos lados del Atlántico, y percatarnos así de lo que se esperaba entonces de la Literatura, de acuerdo con lo que había sido a lo largo del siglo XIX.

El Romanticismo español fue, en términos generales, una época de pensamiento débil en disidencia moral, alcance filosófico y capacidad de admitir mundos posibles, no reales ni contemporáneos. Quedaron como casos aislados y sin continuidad los ejemplos de disidencia moral de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, *Macías* de Larra, *Don Álvaro* de Rivas o *El trovador* de García Gutiérrez, tal como habían quedado abortados los ingredientes «góticos» que nos llegaron a fines del XVIII. La evasión de la realidad no fue más allá del medievalismo aprendido en Walter Scott o de la psicología de lo maravilloso en las leyendas de Bécquer. Junto a ello, las *Rimas* del mismo Bécquer nos ofrecen el

último alcance del yo lírico romántico español: sentimentalidad de referente cotidiano. Sería tan insensato negar la calidad de sus logros, como desconocer la limitación de sus horizontes, y lo mismo puede decirse del Realismo narrativo de la época. Tampoco es posible ignorar que la reducida elasticidad de la sociedad española para la aventura intelectual y moral produjo la zafiedad que, en mayor o menor grado, se instaló en nuestras letras con el Costumbrismo, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel y Galán o Fernández Grilo. Se puede llegar a definir como ese horizonte de expectativas al que antes me refería –resumiendo las conclusiones de Katharina Niemeyer en su estudio *La poesía del Premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992–, una norma literaria española de la segunda mitad del XIX cuyos componentes son los siguientes:

1. Una moral conservadora que subordina el erotismo a la monogamia familiar, y que si tiene presentes otras de sus manifestaciones, las considera inherentemente condenadas al fracaso, a la utopía, a la clandestinidad vergonzante o a la reabsorción en la fórmula socialmente admitida.

2. La condena del egocentrismo alejado de la mentalidad estándar, complacido en la singularidad y la automarginación psíquica que suponen la ruptura de la comunicación automática entre escritor y sociedad.

3. La exigencia de realismo, de atención a los problemas y vicios sociales y morales contemporáneos, de trascendencia constructiva y no heterodoxa aunque sea crítica; es decir, de solidaridad activa y compromiso del escritor con su sociedad y época.

4. La exigencia de españolismo temático, de entronque con la tradición literaria española, de casticismo nacional y regional.

5. La exigencia de tradicionalismo en la versificación.

No creo que haya mejor ilustración del espíritu literario de la segunda mitad del XIX que la poesía de Ramón de Campoamor; en ella, la inteligencia y la habilidad literaria ponen de manifiesto lo que tuvo de restrictiva e inductora de mediocridad la norma que acabo de sintetizar.

En Hispanoamérica la situación no era mejor. La falta de normalidad de la vida política y de solera de la identidad nacional, tanto como la mala distribución de la propiedad y la riqueza, producen la perduración y la densidad excesiva de la literatura de compromiso político, y del indigenismo nacionalista, populista y costumbrista, sin más alternativa que el intimismo primario de Bécquer.

Sobre ese telón de fondo ha de entenderse la novedad y la audacia del Modernismo, y también la hostilidad que produjo en tres direcciones fundamentales:

– la censura zumbona y paternal que representa Juan Valera, desde la afirmación de la moral como un juego de sociedad propio de personas bien educadas, y desde el respeto al casticismo y a la lengua habitual, inteligible y lógica.

– la condena severa de la superación del horizonte mental del hombre medio contemporáneo, y de sus inquietudes y problemas, en el cultivo de una sensibilidad demasiado refinada y exclusiva: la actitud de Emilio Ferrari en su discurso de ingreso en la RAE; la de Ortega y Gasset en el célebre artículo «Poesía nueva, poesía vieja», de 1906, que mereció la réplica de Rubén Darío en las «Dilucidaciones» de *El canto errante*; la de Unamuno en muchos artículos fundados en sus conceptos negativos de «virtuosismo», «cerebralismo» y «artificio-sidad», opuestos a esa noción de «popularismo» que era su piedra de toque de la calidad y honestidad de un escritor.

– la descalificación injuriosa de los mediocres, para quienes el Modernismo no era más que desequilibrio mental producido por la inmoralidad, la perversión erótica, las drogas y el endiosamiento patológico: Manuel del Palacio, Antonio de Valbuena, Emilio Bobadilla y, sobre todo, el pintoresco personaje llamado Raúl Silva Uzcátegui, cuya *Historia crítica del Modernismo* se subtitula «estudio de crítica científica», en su pomposa pretensión de arrimarse a las doctrinas psicopatológicas de Lombroso y Nordau para enjuiciar tanto la literatura como la conducta y la vida privada de los modernistas:

Las extravagancias de los corifeos del Modernismo, su lenguaje disparatado e incoherente, muchas veces incomprensible, sus estrafalarias teorías con las cuales pretendían crear un arte que según ellos no era para todos porque se necesitaba tener el talento de ellos [sic], ese mismo orgullo de que estaban poseídos y que les hacía creer que eran superiores a todos los demás...

Tal es la historia natural de las escuelas estéticas. Un degenerado proclama, bajo el efecto de una obsesión, un dogma literario cualquiera [...] Otros degenerados, histéricos, neurasténicos, se reúnen en torno suyo, reciben el nuevo dogma de sus labios y consagran su vida entera, desde aquel instante, a propagarlo...

Es lógico que un neurótico alcoholizado como Rubén Darío, y con un carácter tan extravagante, sintiese un raro placer en hacer toda clase de innovaciones poéticas...

En resumen, para comprender si el Modernismo en poesía fue una evolución hacia un arte más perfeccionado [...] bastará que el lector tome cualquier composición típicamente modernista [...] y después de leer detenidamente sus versos los compare con las composiciones de los poetas regionales y los líricos que no pertenecieron al Modernismo, Bécquer, por ejemplo, o el gran poeta regional Gabriel y Galán...

Un último elemento de esta crítica negativa debe ser destacado: el que identifica el Modernismo con la obra de Góngora. Lo esgrimieron Cejador, Ferrari, Núñez de Arce, Unamuno y Valera. Es sabido que a lo largo de todo el XIX —como en el XVIII y en la reacción antigongorina del XVII— se fueron acumulando los intentos de destruir el gongorismo, para convertirse en un dogma que siguió vigente hasta la generación del 27, y cuyo contenido era fácil volcar sobre el Modernismo, desde la identificación de ambos como corrientes esteticistas, artificiosas e hipercultas. Por poner un solo ejemplo, oigamos a Mesonero Romanos explicar lo que llamaba la «extravagante ridiculez» de Góngora:

Tuvo necesidad de formarse, con indecible trabajo, un lenguaje peculiar, altisonante e hinchado [...] No contento de haber desfigurado la lengua nacional, quiso dar a la dición mayor dignidad, y a cada palabra una intención profunda, usando de éstas en sentidos extraviados [...] Supo exprimir todo el fruto de su vasta erudición histórica, mitológica y científica, y arrastrar consigo a sus lectores a un tenebroso campo de conceptos oscuros y exagerados, donde el genio más agudo y la vista más perspicaz llegan a perderse.

Veamos ahora qué fue ese «Góngora vestido a la francesa / y pringado en compota americana» de que hablaba Emilio Ferrari; la poesía que, según Ortega, no era «fuerza nacional forjadora de bronceos ideales y empolladora del porvenir», sino «lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París»; la inclinación hacia «el placer contra la naturaleza» y la obsesión de «degenerados, histéricos y neurasténicos» cuyo antídoto, según Silva Uzcátegui, era la poesía regional, cristiana y familiar de Gabriel y Galán.

La ruptura modernista puede resumirse en siete puntos, que se oponen frontalmente a la norma literaria antes definida.

1. Para esa norma, el discurso literario debía asumir una función vehicular y comunicativa al servicio de los fines supuestamente trascendentes exigibles a todo arte: el compromiso moral, ideológico, patriótico o político con el ser humano, considerado individual y socialmente. El Modernismo, en cambio, asumió la autonomía del lenguaje y del discurso en función estética y reflexiva. Ello supo-

nía negar el concepto de arte como comunicación, es decir, transmisión de significados automáticamente reconocibles por el destinatario, lo cual implica dos cosas: que lenguaje y discurso se desvíen poco de la lengua estándar usada en la comunicación habitual no literaria –salvo en las convenciones codificadas y admitidas como distintivas de la poesía como género: metro, rima, figuras literarias–, y que las referencias aportadas no excedan el contenido de la realidad cotidiana y contemporánea, o el corpus cultural medio esperable en un lector mínimamente instruido. Al negarse a pactar con los dogmas de la comunicación y de la justificación extraliteraria de la Literatura, el Modernismo exigió al lector, por primera vez desde el Barroco, lo que después iba a considerar Ortega distintivo de la Vanguardia: admitir un discurso que no designa la realidad que el lector conoce previamente, sino que se designa a sí mismo.

En ello recogía el Modernismo la llamada «teoría del arte por el arte» que había proclamado la escuela parnasiana especialmente por boca de Théophile Gautier y Charles Baudelaire; desde el eclecticismo de José Martí, que reconocía la legitimidad equivalente de la Literatura utilitaria y comprometida junto a la estéticamente autosuficiente, a la opción por la segunda en Rubén, Manuel Machado y otros muchos, cuyas declaraciones no tengo ocasión de citar ni enumerar.

2. El Modernismo negó que el escritor deba limitarse a lo contemporáneo, no sólo desde el compromiso crítico sino desde cualquier perspectiva, especialmente la realista. Al contrario, fue antirrealista por dos razones: por considerar que la función mimética del arte era una antigualla arrumbada por la Historia; y porque su desagrado a propósito del mundo contemporáneo y los valores burgueses que lo presiden, si no lo llevó a manifestaciones de crítica o de denuncia primaria, sí lo indujo a dar cuenta de su rechazo y su desprecio evocando, con nostalgia cargada de crítica implícita, otras épocas del pasado convertidas en mito compensatorio al asignarles la calidad espiritual que echaba de menos en la suya.

Desde estas consideraciones ha de ser entendido, a mi modo de ver, el llamado «exotismo modernista», tan frecuente y equivocadamente denostado como una evasión decorativa de la realidad: la Antigüedad grecolatina; la mitología germánica; el orientalismo erudito (hindú, bíblico, bizantino, chino, japonés), más profundo y menos tópico que el romántico, unido al interés por el budismo como alternativa al cristianismo fosilizado, y al ensueño de un erotismo libre de la moral y de la antimoral occidental; el siglo XVIII como época de espontaneidad y refinamiento amoroso; una Edad Media que, heredera de las utopías de Ruskin y Morris, exaltaba la cultura preindustrial como antídoto al mercantilismo, el positivismo y el materialismo.

Manuel Gutiérrez Nájera, cuando todavía no estaba constituido el Modernismo que él iba a contribuir a crear, proclamó, como consigna de renovación urgente, el advenimiento de un espíritu no realista. Rubén fue quien más eficazmente definió ese rechazo de la contemporaneidad, en el prólogo a *Prosas profanas*, aludiendo luego a su dimensión crítica en el de *Cantos de vida y esperanza*.

La ruptura del pacto con la contemporaneidad vincula el Modernismo con el Prerrafaelismo y el Art Nouveau. El primero está directamente relacionado con la exaltación del primitivismo rural frente a la degradación urbana, y con las figuras femeninas espiritualizadas de Valle-Inclán (la Rosarito de *Femeninas*, la Eulalia de *Corte de amor*, la Ádega de *Flor de santidad*, la Concha de *Sonata de otoño*, la Rosario Gaetani de *Sonata de primavera*), y las del primer Juan R. Jiménez; con la búsqueda de una redención espiritual y un nuevo sentido de la vida en *De sobremesa* de José Asunción Silva; con el medievalismo de Antonio y Manuel Machado.

La analogía del Modernismo y el Art Nouveau puede plantearse desde la prioridad de la estética sobre la función –predominio de la proliferación decorativa sobre la estructura oculta–, y también puede serlo desde el exotismo prerrafaelista, en los motivos icónicos pertenecientes a culturas preindustriales (egipcios, griegos, orientales, góticos, mudéjares). Se justifica así, una vez más, la lectura del exotismo, la ornamentación y el preciosismo de la Literatura modernista –en léxico y referencias– como un rechazo, tan crítico como evasivo y desesperanzado, de la falta de valores de la civilización industrial y burguesa del XIX.

3. El Modernismo se situó conscientemente al margen de la moral convencional, negando el ideal doméstico y conyugal de un Gabriel y Galán, la doble moral de un Juan Valera, la picardía estoica y mundana de un Campoamor, o los ideales etéreos y puros, salpicados de frustraciones de salón y prostíbulo, de un Bécquer. El erotismo modernista fue explícitamente innovador, y por ello –teniendo en cuenta la sensibilidad de la sociedad de la época, y lo fuertemente codificado que estaba el sexo en su función, su aceptación y su transgresión–, altamente escandaloso en todas sus manifestaciones:

a. La proclamación de la alegría de vivir y la autonomía del placer al margen de su institucionalización, tal como aparece en Salvador Rueda, Rubén, Manuel Machado y tantos otros. Véase el poema «Mi Phriné» de Manuel Machado.

b. La sensualidad exótica, complacida en la novedad de figuras, costumbres y refinamientos propios de otros espacios y tiempos. Rubén nos dio su catálogo en «Divagación»; añadamos las geishas de Efrén Rebolledo, o las fantasías hindúes con pagodas, elefantes y panteras de Julio Herrera Reissig.

c. La exploración de la sensualidad pervertida, morbosa, dotada del atractivo de lo insólito, lo prohibido y lo dañoso: la Salomé de Gustave Moreau y Julián del Casal; la Deyanira y la Hipodamia del «Coloquio de los centauros»; las mujeres muertas y corrompidas del primer Juan Ramón; la galería de mujeres, víctimas o verdugos en el ritual del erotismo malsano, que reúne la obra de Valle: Tula Varona de *Femeninas*, que rechaza y hiere a su amante para luego acariciarse desnuda ante el espejo; Augusta de *Epitalamio*, que disfruta al ser maltratada y violada, y casa a su amante con su hija para tenerlo a mano; la niña Chole de *Sonata de estío*, que engatusa a un negro hasta conseguir que lo devoren los tiburones; la condesa de Cela de *Femeninas*, a la que excitan los hábitos sacerdotales; Antonia de *Mi hermana Antonia*, metamorfoseada en gata por el diablo para que pueda poseerla Máximo; Ádega de *Flor de santidad*, incapaz de resistir la seducción del peregrino por creerlo el mismo Jesús descendido del cielo.

4. Los modernistas consideraron demasiado restrictiva la pretensión de que el poeta debiera limitar su espiritualidad a la esperable en el hombre medio contemporáneo, y la formulación de la misma dentro de los límites de lo inmediatamente comprensible y lo lógico. Muy al contrario, exaltaron su singularidad y su aristocracia emocional, intelectual y cultural, asumieron con orgullo y desprecio la soledad y la incomunicación que de ellas se derivaban, y exploraron las fronteras de un psiquismo egocéntrico que no retrocedía ante el reconocimiento y la expresión de lo indecible, lo irracional y lo extravagante. Con ello estamos ante la línea más progresiva del espíritu artístico de la segunda mitad del XIX, que iba a conducir en el siguiente siglo a la Vanguardia.

Es un fenómeno que excede lo estrictamente literario, y que tiene manifestaciones paralelas en la pintura. Tras el Impresionismo —que, si bien supuso la desaparición del prurito de objetividad realista en la forma de representación, siguió siendo realista en cuanto a lo representado—, el Simbolismo dio un gran paso adelante intentando expresar lo emocional, lo conceptual y espiritual y lo imaginario cultural. El Simbolismo literario fue, tanto como el pictórico, una de las fuentes más claras del Modernismo, y su constituyente esencial según Juan Ramón. Se propuso dar cuenta de los estados de ánimo indefinidos e inconcretos, que no pueden ser propiamente formulados, sino sólo intuidos o sugeridos; y de los límites de la percepción (analogía de cualidades sensoriales equivalentes o percepción de lo abstracto en términos sensoriales, de acuerdo con la intuición de

una semántica estrictamente emocional). «La canción gris / que reúne lo indeciso a lo preciso», como había dicho Verlaine en su poema «Arte poética»; la visión del mundo como «un bosque de símbolos» donde dialogan aromas, colores y sonidos, según el soneto «Correspondances» de Baudelaire; la audición coloreada, la sinestesia y la fonosemántica del soneto «Voyelles» de Rimbaud.

La acuidad sensorial en los límites de la percepción del mundo y de la vibración del espíritu a su compás, da razón del motivo modernista del «alma de las cosas», que formularon Rubén, Amado Nervo, Valle o Azorín, y que pintó Santiago Rusiñol. Y el polimorfismo sensorial, de uno de los ingredientes más universales y característicos de la espiritualidad modernista, ese azul simbólico que significa idealismo, belleza moral y felicidad, y que aparece en Martí, Gutiérrez Nájera, Rubén, Casal, Lugones, Alejandro Sawa, Díaz Rodríguez o Valle.

El Simbolismo fue para Juan Ramón el equivalente laico de la Mística, y el componente de lo que consideraba Modernismo genuino o «interior», concepto procedente del «Arte poética» de Verlaine; y de hecho, su noción y su práctica de la «poesía desnuda» o «pura» y su última poesía metafísica son, en última instancia, consecuencia de su elaboración personal de la poética simbolista.

La última vuelta de la tuerca de la exploración del egotismo y de la indagación psíquica simbolista fue el Decadentismo, que supone el cultivo de la singularidad y la extremosidad en los ámbitos de la moral, la exquisitez y la cultura. Baudelaire, Huysmans y Villiers de l'Isle fueron sus apóstoles; Casal, Silva, Porfirio Barba-Jacob, Manuel Machado, Sawa y Valle lo adoptaron. Fue una de las principales piedras de escándalo y cantera de fáciles descalificaciones del Modernismo, desde el estudio de psicopatología artística que Max Nordau publicó en 1892 con el título de *Degeneración*.

5. El Modernismo superó el intimismo confesional, directo o primario, de la tradición romántica, que se encontraba, a fines de siglo, en situación terminal por efecto de la reiteración y de la banalidad. El fenómeno de la obsolescencia del yo lírico romántico se da más tempranamente en Europa, ya a mediados del XIX, y supone la aparición del intimismo culturalista y del monólogo dramático en Browning y Tennyson, y en la escuela parnasiana francesa. Como es cuestión equivalente al culturalismo exótico, del que ya se ha hablado, no insistiré en ello.

6. El Modernismo se apartó también de la norma decimonónica cuando, sin negar la riqueza y vigencia como modelo de la tradición literaria española, afirmó que no podían ser excluyentes, y que era un deber de saneamiento intelectual y literario la apertura a todas las tradiciones y lenguas cultas. Lo declararon así Martí, Gutiérrez Nájera y Rubén.

7. Finalmente, el Modernismo negó la limitación tradicional en la técnica del verso, convirtiéndola en un terreno de innovación y experimentación, ostentándola como bandera de combate y seña de una consciente identidad diferencial. No se trata de una anécdota de arqueología literaria, sino de un proyecto bien logrado de renovación, en uno de los muchos frentes en los que el Modernismo definió el horizonte de la poesía contemporánea. Me detendré en ello algo más, habida cuenta de su relevancia.

En su último libro publicado, las conferencias que pronunció en la cátedra Eliot Norton de Harvard y que han aparecido con el título de *Arte poética*, evoca Borges su infancia y el día en que oyó a su padre recitar en inglés en la biblioteca:

Lo estoy viendo ahora mismo y oigo su voz, que pronuncia palabras que yo no entendía pero que sentía. Esas palabras procedían de la *Oda a un ruiseñor* de Keats, y fueron para mí una especie de revelación; esos versos me llegaban gracias a su música. Cuando los oí, supe que el lenguaje podía ser una música y una pasión. Y así me fue revelada la poesía.

Borges nos está contando su primera experiencia de algo que todo lector de poesía sabe: que en un poema existen dos ámbitos semánticos superpuestos pero independientes, que proceden, el uno de la lengua en que está escrito, y el otro del ritmo y de la naturaleza fónica de la realización verbal que el poema adopta; y que la fonosemántica tiene tanta entidad que puede por sí misma transmitir emociones, incluso a quien no pueda acceder a las que corresponden a la semántica de una lengua que desconoce.

Hasta tal punto ocurre así, que entre las aventuras experimentales de la vanguardia apareció, en el Futurismo ruso con Jlebnikov y en el Dadaísmo alemán con Schwitters, un proyecto de lengua «transmental» o «transracional» formada exclusivamente por sinfonías fonosemánticas, que llegó incluso a poner en duda la arbitrariedad del signo lingüístico establecida por Saussure.

Los modernistas fueron conscientes de que la renovación del verso español debía tener en cuenta la relevancia y la diversificación de su musicalidad, y la convirtieron en un punto central de su poética.

«Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava», escribió José Martí en el prólogo a *Versos libres* (1913).

«Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura, de la escultura, de la

música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito», Rubén en «Parnasianos y decadentes» (1888).

«[Modernismo es] dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre moldes de hierro», el mismo Rubén en «Ricardo Palma» (1890).

«La poética nuestra se basa en la melodía», el mismo en «Los colores del estandarte» (1896).

«Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música [...] las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar», Valle en «Modernismo» (1902).

«Nuestros menguados y ramplonísimos poetas [...] ¿qué han hecho? Medir [...] retórica con un par de metros, el octosílabo y el endecasílabo [...] Semejante afonía, semejante ronquera necesita curación, y pronta [...] con variedad de ritmos, con variedad de estrofas [...] Todos [los metros] son igualmente dignos y bellos cuando los trate un poeta de inspiración, de gusto y de genio [...] Un poeta es una organización maravillosa que siente en música, piensa en música y se expresa en música», Salvador Rueda en *El ritmo* (1894), y lo mismo en «Color y música», epílogo a *En tropel* (1892).

¿Cómo darle al verso el color, la vida, la flexibilidad y la musicalidad que reclamaba Rubén Darío? Todas esas peticiones equivalían a romper la lexicalización fónica del verso, a conferirle la variedad y la novedad sin las cuales metro y ritmo se convierten en elementos neutros, por su invariabilidad totalmente esperable, y dejan por lo tanto de significar. Manuel Machado nos lo dejó dicho en *La guerra literaria*, partiendo de un debate muy vivo en la época: el que enfrentaba a los partidarios de la ópera italiana y los de la wagneriana. Sin entrar en otras cuestiones, el territorio de la primera, dice Machado, no puede ofrecernos más que variaciones sobre lo mil veces oído, es decir, retórica. Lo mismo le sucede a la poesía; su entramado musical puede enmascarar o potenciar los otros ámbitos de su significado, y sucede lo primero cuando

la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándola y separándola de otras sensaciones más interesantes, como el redoble de un tambor nos molestaría y nos desesperaría en momentos de contemplación o de recogimiento.

La monotonía del verso puede ser un elemento distintivo, y hasta un encanto, en la medida en que sintamos una pulsión de primitivismo y de interiorización

ascética, como la que Antonio Machado asignaba a Berceo en el poema que le está dedicado en *Campos de Castilla*: «Su verso es dulce y grave; monótonas hileras / de chopos invernales en donde nada brilla». Pero *Campos de Castilla* es un libro que representa poco y mal el Modernismo. En cambio, *Prosas profanas* contiene un poema «A Maestre Gonzalo de Berceo» que, si bien empieza diciendo «Amo tu delicioso alejandrino», añade en seguida:

la primitiva cárcel le es extraña;
 el barroto maltrata, el grillo daña,
 que vuelo y libertad son su destino.
 Así procuro que en la luz resalte
 tu antiguo verso cuyas alas doro
 y hago brillar con mi moderno esmalte.

Volveremos al verso alejandrino, porque fue el más representativo de los territorios de la experimentación modernista con la música del verso. Pero antes de eso, conviene dar un repaso a las variedades de ese «moderno esmalte» modernista.

- Heptasílabo, octosílabo y endecasílabo pierden terreno en tanto que versos tradicionales. Los dos primeros se mantienen como hemistiquio de sus duplicados, y el heptasílabo como componente del dodecasílabo de seguidilla. Todos en series polimétricas, y el endecasílabo con la acentuación de gaita gallega de la «Balada laudatoria a D. Ramón del Valle-Inclán» de Rubén, en detrimento de la garcilasiana.

- Como versos cortos, ascienden el eneasílabo, el decasílabo y los de menos de siete sílabas.

- Como versos largos, el dodecasílabo (simétrico, de 7 + 5 ó 5 + 7, es uno de los más característicos del Modernismo: recuérdese «Una maja» de Julián del Casal, o la «Balada de la mañana de la Cruz» de Juan Ramón), el alejandrino y los de más de 14, hasta llegar a las sonoridades verdaderamente sorprendentes y magníficas del heptadecasílabo de Amado Nervo, por ejemplo en la «Antífona» de *Místicas*.

El alejandrino fue el verso largo predilecto del Modernismo. En su forma tradicional –las «monótonas hileras de chopos invernales»– se dividía en dos hemistiquios de siete sílabas al caer la pausa entre séptima y octava, y constituía una unidad de sentido. Podía tener así un encanto de exotismo medievalista, con el Prerrafaelismo al fondo, como el Cid y el Fray Angélico de Manuel Machado, la Ádaga de *Flor de santidad* o la M^a del Rosario Gaetani de *Sonata de primave-*

ra. Pero en términos generales, el Modernismo usó el alejandrino tradicional como un telón cuya grisura realzara el moderno esmalte brillante y dorado del alejandrino experimental; como una rama a la que volviera, dijo también Rubén Darío

...como al puño el gerifalte
trayendo, del azul rimas de oro.

La experimentación con el alejandrino consiste en adormecernos con las reglas del tradicional, y romperlas de improviso para deshacer un sonsonete que, una vez quebrado por primera vez, deja de ser forzoso –y por lo tanto neutro– y se vuelve significativo, en sí mismo y en las desviaciones que lo modifican. Estas desviaciones se producen en versos escritos de tal modo que al medirlos según el esquema clásico, hagan recaer la pausa medial en un lugar incompatible con lo que exige la agrupación de palabras en el sistema de la lengua: en el interior de una palabra, entre artículo o adjetivo y sustantivo, o tras partícula. La tendencia instintiva a evitarlo lleva a recolocar la pausa, dando lugar a la vacilación entre división binaria –simétrica o asimétrica– y ternaria, y a la ambigüedad en cuanto al cuento de sílabas, pudiendo resultar versos de trece o quince en serie de catorce, cuando las pausas caen tras sílaba aguda o esdrújula, o deshacen o crean sinalefa. Cuando un poema incorpora este artificio, que consiste en seguir la pauta alejandrina (catorce sílabas) con una desviación potencial de \pm una sílaba, y con la posibilidad de que el verso tenga una o dos pausas internas, pudiendo la pausa, en el primer caso, caer entre séptima y octava o en otro lugar, es obvio que el verso puede echar a volar en cualquier momento, como el gerifalte de Rubén Darío, y que sus hileras dejen de ser monótonas. Me explicaré con algún ejemplo:

- «El reino interior» (*Prosas profanas*)

En serie de 7 + 7 aparece este verso:

«¿Qué son se escucha, son lejano, vago y tierno?»

Si lo leemos según el esquema canónico, hay que escandirlo así: «¿Qué son se escucha, son - lejano, vago y tierno?», y tiene 7 + 7. Pero al ser antinatural colocar la pausa entre «son» y «lejano», optamos por leer: «¿Qué son se escucha, - son lejano, - vago y tierno?», y tiene entonces $5 + 4 + 4 = 13$, porque ha desaparecido la pausa que, cayendo tras el segundo «son», ganaba una sílaba.

«Dios se refleja en esos dulces alabastros»; canónicamente: «Dios se refleja en e - sos dulces alabastros», 7 + 7; pero viene a ser: «Dios se refleja - en esos

dulces alabastros», $5 + 9 = 14$, porque se pierde una sílaba al no caer la pausa tras «e», pero se gana otra al deshacerse la sinalefa «refleja^en».

- «Soneto autumnal al marqués de Bradamín» (*Cantos de vida y esperanza*)
En la misma serie: «y por caso de cerebración inconsciente».
«Y por caso de ce - rebración inconsciente»: $7 + 7$
«Y por caso - de cerebración inconsciente»: $4 + 9 = 13$
- «Prólogo-epílogo» (Manuel Machado, *El mal poema*)
Misma serie: «que ama las nubes, y el dolor y la cocina»
«Que ama las nubes y el - dolor y la cocina»: $7 + 7$
«Que ama las nubes - y el dolor y la cocina»: $5 + 8 = 13$
- *La marquesa Rosalinda* (Valle)
«La sobrasada de las Islas Baleares»
«La sobrasada de - las Islas Baleares»: $7 + 7$
«La sobrasada - de las Islas Baleares»: $5 + 8 = 13$
- «Paisaje matinal», de Luis Gonzaga Urbina
«de sol, oculto en una nube que se adelanta»
«de sol, oculto en una - nube que se adelanta»: $7 + 7$
«de sol, oculto - en una nube que se adelanta»: $5 + 10 = 15$
- «Vesper», del mismo
«se agita el mar. El firmamento se tornasola»
«se agita el mar. El firma - mento se tornasola»: $7 + 7$
«se agita el mar. - El firmamento se tornasola»: $5 + 10 = 15$

Como puede verse, el doble juego de desplazar la pausa –convirtiendo el alejandrino en asimétrico– y hacerle perder o ganar una sílaba, fue empleado consciente y sistemáticamente por el Modernismo para reavivar periódicamente la percepción musical del poema, huyendo de la monotonía repetitiva de la división en $7 + 7$. Si se añade a eso el encabalgamiento –incluso con corte de palabra en fin de verso–, la rima rara, aguda, en eco e interna, el empleo de la estrofa con metros insólitos y las combinaciones polimétricas –con mezcla libre de versos de cualquier medida, pares o impares, con rima o blancos–, se tendrá que reconocer que el Modernismo entregó a la poesía del siglo XX el verso que la distingue, llevando al máximo una elasticidad con la que tiene el placer de contar, aunque no necesite emplearla en toda su extensión.