

ESTUDIO INTRODUCTORIO. EL CONCEPTO
DE “POSTMODERNISMO” EN LA HISTORIOGRAFÍA
DE LA POESÍA EN ESPAÑOL

ALFONSO GARCÍA MORALES
Universidad de Sevilla

En la historiografía de la literatura en español el término “postmodernismo” suele designar la poesía del final del modernismo y de la transición entre este y las vanguardias. Lo introdujo Federico de Onís en su monumental *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934) y desde entonces no ha dejado de ser utilizado por los historiadores literarios, quienes sin embargo coinciden en que se trata de una etiqueta especialmente ambigua y que designa un capítulo tan interesante como poco valorado y estudiado de la poesía de las dos orillas del idioma. En las páginas que siguen planteo una mínima reflexión previa sobre la necesidad y las dificultades de la periodización en la historia literaria, para a continuación detenerme en el concepto periodológico de postmodernismo: cómo fue acuñado por Federico de Onís, sobre qué bases y antecedentes, y cuáles han sido sus usos y conexiones con las nociones interrelacionadas de modernismo, vanguardia y modernidad, así como con la del homónimo, pero posterior y muy alejado “pos(t)modernismo” traducido del inglés *postmodernism*. Mi intención es revisar un concepto que los capítulos de este volumen van a poner nuevamente a prueba mediante el análisis de diferentes poemarios publicados entre 1907, cuando la consolidación del modernismo se unió a las primeras manifestaciones de su agotamiento, y 1922, el ya entonces proclamado *annus mirabilis* de las vanguardias. Y mi conclusión o propuesta final, cabe adelantar ya, es mantener la categoría de postmodernismo como una herramienta conceptual siempre discutible y

perfectible, pero útil para una comprensión más matizada, dinámica y plural de la compleja evolución y cambio de paradigma poético que se produjeron en esos años.

I. SOBRE LA PROBLEMÁTICA PERO IMPRESCINDIBLE PERIODIZACIÓN EN LA HISTORIA LITERARIA

A comienzos de la segunda posguerra mundial René Wellek abrió el capítulo “Historia literaria” de su clásico *Teoría de la literatura* con la pregunta: “¿Es *posible* escribir historia literaria, es decir, una cosa que sea al propio tiempo literaria e historia?” (Wellek y Warren, 1949: 303)¹. Sus dudas no residían en la posibilidad de existencia misma de la historia literaria, sino en la de alcanzar un equilibrio entre el historicismo de raigambre decimonónica, que había dado preferencia a los aspectos contextuales, sociopolíticos, identitarios y biográficos de la literatura, y las corrientes formalistas que desde comienzos del siglo xx reclamaban la centralidad del texto y lo específicamente literario. La respuesta de Wellek fue afirmativa: era necesaria y, pese a las dificultades, también posible una integración de las perspectivas intrínseca y extrínseca en el estudio diacrónico de la literatura. Sin embargo, su relativa confianza en la historia literaria y su equilibrada propuesta, compartidas por la mayoría de teóricos y practicantes, se fueron erosionando y entraron en profunda crisis desde la década de los sesenta por los embates deconstruccionistas y posmodernos a la unidad y objetividad de los discursos históricos, las impugnaciones feministas y poscoloniales al canon literario tradicional y los efectos del “giro lingüístico”, que puso el acento en el carácter intrínsecamente narrativo de toda historia. Consecuencia de esas tendencias fue, ya al término formal de la Guerra Fría, el libro de David Perkins *Is Literary History Possible?* (1992). Desde el título Perkins se hizo eco de la pregunta de Wellek, pero fue más lejos, cuestionando no solo los métodos —la capacidad de integrar adecua-

¹ *Teoría de la literatura* está firmado conjuntamente por Wellek y Austin Warren, pero como ambos aclaran en el prólogo, el capítulo XIX, “Historia literaria”, se debe fundamentalmente a la autoría del primero, y de hecho resume lo fundamental de los ensayos que dedicó al asunto entre 1940 y 1973 y que aparecen reunidos en Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos* (1983).

damente las perspectivas contextual e inmanente en la historia literaria—, sino los fundamentos epistemológicos de la disciplina: la posibilidad misma de conocer el pasado y la posibilidad de explicarlo, superando lo que llamó las “aporías de la forma” o contradicciones a la hora de seleccionar, organizar y presentar la materia. Pese a su fuerte y creo que conveniente escepticismo, Perkins no se pronunció por la desaparición de la historia literaria; dejó abierto el interrogante sobre su solidez y viabilidad, y entiendo que con ello invitó a repensarla, renovarla y ensancharla, desarrollando enfoques más autorreflexivos, más atentos a sus propios procesos de construcción ideológica y textual, y más dispuestos a aceptar las discontinuidades y heterogeneidades de la realidad literaria².

Uno de los instrumentos fundamentales de cualquier historia, incluida la literaria, es la periodización. Permite dividir, ordenar, clasificar y caracterizar fenómenos complejos —en nuestro caso el inabarcable, incesante y, visto de cerca, poco inteligible devenir de eventos, tendencias, autores u obras literarias— en etapas comprensibles. Pero esta práctica y la noción misma de período presentan múltiples problemas y han sido también objeto de intensos debates. De nuevo prudente y equilibrado, René Wellek se distanció tanto de la concepción esencialista que hace del período literario una verdad absoluta, casi una entidad metafísica independiente, como del punto de vista nominalista que lo reduce a una caprichosa convención o etiqueta puramente verbal: “el período no es más que una subsección de la evolución universal. Su historia solo puede escribirse con referencia a un variable esquema de valores y este esquema de valores ha de tomarse de la historia misma. Un período es así una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse” (Wellek y Warren, 1949: 318). Su propuesta de definición sigue siendo, a mi entender, un punto de partida válido para el estudio histórico de la literatura: confiere al período objetividad, unidad y estabilidad, al tiempo que no deja de reconocerle un inevitable grado de heterogeneidad, dinamismo y subjetividad interpretativa por parte del historiador que lo configura. En ella están implicados varios aspectos que conviene subrayar.

² Para una introducción a la historia literaria como disciplina que sobrevive en crisis permanente, véase Romero Tobar, 2006: 17-35.

Lo que distingue a un periodo es el predominio y no la uniformidad o vigencia exclusiva de un conjunto de ideas reguladoras o modelos literarios en un momento histórico dado. Como comenta Aguiar e Silva, cada uno de los elementos característicos de un periodo o estilo histórico —pongamos, para nuestro caso, romanticismo, realismo, simbolismo/modernismo o vanguardia—, bien puede haber existido antes o volverse a dar después, sin que eso signifique la existencia de romanticismo, realismo, simbolismo/modernismo o vanguardia como tales, pues lo decisivo es la conjunción de valores literarios con determinadas circunstancias históricas y valores sociales y culturales (Aguiar e Silva, 1972: 247-248). Cada obra literaria posee una dimensión creativa irreductiblemente individual, pero debe ser entendida en relación, no en correspondencia exacta, con factores supraindividuales como el género literario o la época en la que surge. El sistema de normas de un periodo no suele hacerse efectivo en su integridad en ningún autor u obra individual, ni siquiera en el “movimiento” más autoconsciente y reconocido de tal periodo. En este sentido Wellek admitió la importancia indudable que para los historiadores tienen la terminología, ideas, programas, autoidentificaciones y filiaciones empleadas por los escritores y críticos contemporáneos. Por más parciales, interesadas o estratégicas que sean, “pueden brindarnos sugerencias e indicaciones, pero no deben prescribirnos los métodos y divisiones, y esto no porque nuestra manera de ver sea forzosamente más penetrante que la suya, sino porque gozamos de la ventaja de ver el pasado a la luz del presente” (1949, 317). De hecho, el término “movimiento” se usa a menudo como sinónimo de periodo, pero su alcance es más restringido. Como dice Wellek, deberíamos reservarlo preferentemente para “un colectivo en lucha, provisto de autoconciencia, para una serie de actos y manifestaciones cuya descripción no ofrece problemas particulares” (1941, 48), si bien cuando un movimiento se impone y es reconocido como representativo de la actualidad, suele terminar designando al periodo en cuestión, como fue el caso del movimiento modernista en el fin de siglo XIX hispánico o el de las vanguardias en los años de entreguerras mundiales.

Ahora bien, un período —continúa Wellek en otro señalamiento básico, pero oportuno a la hora de abordar lo que llamamos modernismo, post-modernismo y vanguardia— no puede ser entendido aisladamente, sino en relación con los que le preceden y siguen: “un período solo, aunque podamos

elegir estudiarlo con la exclusión de otros, es un periodo únicamente dentro de una sucesión de períodos que, juntos, componen el desarrollo de la literatura” (1941, 38). Estos no presentan límites exactos entre sí, cortes tajantes, no se yuxtaponen en perfecta sucesión, entre ellos hay siempre zonas difusas de transición, coexisten, se solapan, imbrican e interpenetran: “La supervivencia de un anterior esquema de normas y las anticipaciones de un esquema siguiente son inevitables” (Wellek 1949, 320). Las fechas que demarcan periodos tampoco tienen valor caprichoso ni absoluto, sino indicativo, para señalar momentos especialmente significativos, a veces simbólicos. Wellek, siempre en defensa de la relativa autonomía de la literatura, previno contra la aplicación abusiva de la periodización puramente cronológica, política o social, por siglos, reinados, acontecimientos, etc. Y contra la multiplicación ocurrente y no justificada de nomenclaturas. Aunque al examinar algunos de los estilos históricos más extendidos de la periodización literaria occidental, como romanticismo, realismo o simbolismo, reconoció que la aclaración y la unificación total de los rótulos entre los diferentes países resultan imposibles.

Teóricos posteriores no modificaron sustancialmente estas ideas, siguieron en la línea de flexibilizarlas aún más. Claudio Guillén, por ejemplo, insistió en la necesidad de evitar las falacias del reduccionismo y el atomismo a la hora de concebir los periodos, en la conveniencia de reconocer la polifonía y pluralismo de corrientes estilísticas que se dan en todos ellos, o en la posibilidad de entenderlos de acuerdo a modelos temporales complejos, como el de Fernand Braudel para la historia general, que considera la interacción simultánea en los procesos históricos de largas, medianas y breves duraciones (Guillén, 1971: 420-469; 1989: 119-138, 249-281). Recordatorios más que convenientes a la hora de concebir las diversas fases o facetas de la modernidad literaria, como veremos. Además, con frecuencia los historiadores, especialmente del ámbito hispánico, articulan la periodización con el método generacional, otra herramienta útil de ordenamiento, agrupación y definición, aunque peligrosa cuando se aplica de forma dogmática y mecanicista o interesada y reduccionista. No cabe enlazar aquí con la ardua controversia sobre el concepto de generación literaria, pero sí recordar la posición de Wellek sobre el cambio literario, una de las grandes cuestiones a las que, a partir de la modernidad, la historia, la periodización y las teorías generacionales intentaban responder. La de Wellek es una posición nuevamente

sincrética entre la explicación formalista que concibe el cambio como un proceso interno y continuo de “automatización” y “desautomatización” de códigos, y la explicación que pone el acento en cómo las necesidades externas pueden propiciar y orientar ese cambio: “En conjunto, el simple cambio de generaciones o de clases sociales no basta para explicar el cambio literario. Es un complejo proceso que varía de una ocasión a otra; en parte es interno, producido por el agotamiento y el deseo de cambio, pero en parte es también externo, provocado por cambios sociales, intelectuales y todos los demás de orden cultural” (1949: 321).

Termino volviendo una vez más a David Perkins, quien, en representación del escepticismo contemporáneo, cuestionó radicalmente la objetividad y unidad de la categoría de periodo. A partir de su experiencia como historiador de la poesía moderna en inglés, se preguntó cómo están hechas realmente las clasificaciones literarias y llegó a la conclusión de que los periodos son constructos en cuya elaboración intervienen varios factores combinados, aunque para él los más decisivos son los subjetivos. A diferencia de Wellek, para quien el sistema de normas que define un periodo debería ser descubierto y abstraído del proceso histórico mismo, cree que el factor más frecuente al periodizar es la tradición crítica, esto es, las clasificaciones preexistentes, que los historiadores aceptan y siguen con mucho de inercia acrítica. La observación directa de rasgos similares entre autores y textos se usaría en realidad para confirmar aquellos conceptos previos o convenciones ya naturalizadas. Pero esto no anula la base objetiva de rasgos estéticos e ideológicos que debería tener todo periodo, más bien tiene que ver con la distancia entre lo que debe ser y lo que en realidad es, con una mejor o peor práctica de la disciplina histórica, con la capacidad siempre limitada e incluso con la honestidad para reconocerlo así de los historiadores. Más importante me parece la insistencia de Perkins en dos condicionamientos inherentes a toda historia: la elaboración y periodización del pasado están ineludiblemente determinados, en primer lugar, por las cambiantes perspectivas e intereses ideológicos del presente y, en segundo lugar, por la estructura y necesidades narrativas de las historias literarias, esto es, por los requerimientos lógicos y estéticos, por la búsqueda de totalidad y coherencia mediante selecciones, armonizaciones, simetrías y otros artificios formales. También es fundamental su recordatorio de que las clasificaciones periodológicas siempre llevan incorporadas cargas de valor

que a su vez condicionan fuertemente el entendimiento, jerarquización y canon de autores y obras (Perkins, 1992: 61-84). Son objeciones que no pueden obviarse, pero que tampoco pueden llevar a abandonar la periodización, recurso insustituible para entender y hacer inteligible el devenir literario, sino a utilizarla reflexiva y justificadamente, clarificando qué clasificaciones son más o menos válidas, y a seguir cuestionándola y ajustándola permanentemente. Sirvan estas reflexiones o meras advertencias para volver a considerar los orígenes, la fundamentación, el alcance, las limitaciones, los condicionamientos, los prejuicios de valor que acarrea y, pese a todo, la conveniencia de seguir usando aún hoy el concepto de “postmodernismo” propuesto por Federico de Onís.

2. LA INVENCION DEL POSTMODERNISMO POR FEDERICO DE ONÍS

En 1916 el filólogo e historiador de la literatura Federico de Onís (1885-1966), formado junto a Unamuno, Menéndez Pidal y Ortega y Gasset, dejó su cátedra en la Universidad de Salamanca y se trasladó a Columbia University, donde fundó los estudios hispánicos y desarrolló su carrera docente e investigadora. Su temprana preocupación patriótica por la decadencia española, que le había llevado a buscar soluciones conciliatorias entre la tradición y la modernidad, entre la identidad supuestamente esencial de España y la europeización, tomó desde su llegada a Nueva York, en plena Primera Guerra Mundial, una nueva orientación. A su nacionalismo liberal español sumó el *hispanoamericanismo*, la esforzada creencia en el (r)establecimiento de una comunidad de base cultural, pero de proyecciones políticas, entre los países de Hispanoamérica y entre estos y la antigua metrópoli que sirviera como medio de regeneración de esta última y como carta de presentación de todos ellos ante el mundo surgido de la gran catástrofe y dominado ya por los Estados Unidos. Paralelamente Onís fue pasando del estudio del Renacimiento en España al del modernismo en ambas orillas del idioma. Concibió el Renacimiento y el modernismo como épocas análogas en las que la cultura hispánica se abrió a las corrientes ideológicas y estéticas más avanzadas de su tiempo, imprimiéndoles un carácter propio y original. Hacia 1918 empezó a preparar una ambiciosa antología de carácter transatlántico, histórico y

crítico que fue creciendo con los años hasta acabar abarcando medio siglo y 153 poetas: *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934)³.

El hispanoamericanismo, entendido por Onís como “unidad y variedad” cultural de los países de habla española, es el presupuesto ideológico de la antología (“Es antología de la RAZA, aunque él la llame modestamente de la poesía”, le escribió irónicamente Pedro Salinas a Jorge Guillén en 1931, Salinas y Guillén, 1992: 124). Su base es la concepción, forjada por los propios modernistas, del modernismo como momento fundacional que supuso para Hispanoamérica la tan ansiada “independencia literaria”, para España un nuevo “renacimiento”, y para una y otra, como Onís subrayó, un cambio en las relaciones, el comienzo de un diálogo en pie de igualdad, de una tradición literaria moderna compartida, la consecución de una poesía no menor en calidad a la de los llamados Siglos de Oro, con la que la literatura en español volvió a ser “un factor en la creación de la literatura universal del presente y del porvenir” (Onís, 1934: XXIII-XXIV). Junto a esto, Onís avanzó la idea de que el modernismo no solo fue un movimiento renovador, sino la expresión literaria y cultural hispánica que caracterizó toda una época:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (Onís, 1934: XV).

Desde un punto de vista actual podemos apreciar el alcance de esta propuesta. Si bien Onís identificó el modernismo con la época que hoy llamamos preferentemente “fin de siglo”, incluso con la “crisis” finisecular del ideal

³ Para un examen más detenido de la biografía intelectual de Onís y de los principios ideológicos, génesis, construcción y recepción de su antología véase mi estudio introductorio “Federico de Onís y la *Antología* hispánica de la Edad de Plata”, en Onís, 1934: 7-77. Para el lugar de su antología dentro de la tradición de antologías poéticas modernas en español, remito a los distintos estudios reunidos en García Morales, 2007. Aquí me centraré en la periodización que aplicó a la poesía moderna en español y más concretamente en sus conceptos de post- y ultramodernismo.

decimonónico de progreso, lo que conecta con las interpretaciones de sus más lúcidos contemporáneos y es ya un gran logro, la falta de distancia histórica le impidió clarificar algo los conceptos y la terminología, y no alcanzó a distinguir del todo el modernismo como una fase dentro del ciclo histórico y artístico de más larga duración al que hoy solemos referirnos como “modernidad”. Esta última noción no acabará de definirse, veremos, hasta más tarde, una vez concluida su siguiente y última fase, la de la vanguardia histórica, desde la perspectiva que otorgó la segunda posguerra mundial y precisamente cuando empieza a extenderse el nuevo concepto de “postmodernidad”.

Dentro del modernismo Onís diferencia varias etapas que establece en el índice (véase reproducido en el Apéndice a este capítulo) y explica en la sintética introducción. Cada una de ellas, con sus correspondientes denominaciones, fechas y representantes, son meditadas tomas de posición ante cuestiones siempre discutidas de periodización y canon. Combinan el criterio cronológico y generacional con el estilístico y temático, y aunque justificadas desde un punto de vista histórico-literario, tienen también una parte de artificio narrativo, como forma de cuadrar y dar coherencia a hechos múltiples e intrincados, y otra parte de criterio político, de compensado reparto entre España y los distintos países hispanoamericanos. Todo ello concurre para que Onís decida empezar su antología en 1882, cuando José Martí publica *Ismaelillo*, y no en 1888, el año de *Azul...* de Rubén Darío. De esta manera matiza el a veces exclusivo protagonismo concedido a este último, atiende a los siempre reivindicados “iniciadores” del modernismo y al creciente reconocimiento de Martí, al tiempo que redondea el medio siglo de su antología. 1882 abre, pues, la “transición del romanticismo al modernismo”, una fase que entiende como “un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación, y se desarrolló coetáneamente con el simbolismo francés y los demás movimientos independientes y semejantes que brotaron en diversos puntos del mundo y se fecundaron mutuamente” (XVI), un avance en el que Hispanoamérica se adelantó a España, aunque no faltasen en esta “intentos en el mismo sentido” (XVI). A continuación sitúa la figura de Darío, al que dedica toda una sección por reconocerlo como el gran “unificador” y “transmisor”, la síntesis, conciencia crítica y centro de gravedad del movimiento, el enlace entre la primera y la

segunda generación modernista, y el puente entre los distintos países hispanoamericanos y entre estos y España. Los dos poemarios darianos *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905) marcan el “triumfo” del “modernismo propiamente dicho”, un “movimiento revolucionario”, “breve en su desarrollo, pero enormemente fecundo”, que cambia “el contenido, la forma y la dirección de nuestra literatura” (XVII), que “no solo removió profunda y radicalmente el suelo literario, sino que echó gérmenes de muchas posibilidades futuras” (XVIII).

A partir de aquí Onís afronta cuestiones si no más complejas, menos esclarecidas o consensuadas sobre las continuidades y rupturas, interpenetraciones y solapamientos entre el modernismo y la vanguardia, y con ello hace su contribución historiográfica posiblemente más arriesgada, original e importante. Por lo pronto advierte que son “los poetas modernistas mismos” (Darío, Valle-Inclán, los Machado, Ramón Pérez de Ayala, Lugones, Herrera y Reissig, Nervo, Tablada, González Martínez, etc.) quienes “más tarde o más temprano llegan por proceso natural a la necesidad de rectificar o superar su obra anterior” (XVIII). Pero destaca —según una opinión entonces casi unánime en España y más minoritaria en Hispanoamérica, pero extendida en México, Cuba, Colombia o Perú—, a Juan Ramón Jiménez, cuya precocidad lo había hecho participar en la fundación del modernismo y cuya sostenida evolución personal lo había convertido en uno de los grandes maestros de la nueva poesía de los años veinte, como “aquel en quien el modernismo, llevado a su máxima rectificación y depuración, se enlaza con la poesía de las generaciones posteriores” (XVIII). De ahí que decida dedicarle, como a Darío, una sección exenta. En cuanto a las múltiples y contradictorias tendencias poéticas posteriores a la “lucha y triunfo”, para usar las metáforas heroicas de los propios modernistas, las agrupa en dos grandes direcciones, “según signifiquen un intento de reaccionar contra el modernismo, refrenando sus excesos (postmodernismo), o de superarlo, llevando más lejos aún su afán de innovación y de libertad (ultramodernismo)” (XVIII). Aunque en principio ambas orientaciones —la más conservadora y la más innovadora— las presenta como surgidas simultáneamente del modernismo hegemónico, fundamentalmente dariano, enseguida las diferencia cronológicamente, según predomine una u otra antes y después de la Primera Guerra Mundial, para afirmar finalmente que el “ultramodernismo” acaba desembocando en

una poesía distinta, perteneciente a una época nueva, a la que denomina no vanguardia sino “ultraísmo”.

Entre los recursos más frecuentes para la periodización están los prefijos *pre-* y *post-*, que indican una relación cronológica de anterioridad y posterioridad, pero también suelen implicar una carga valorativa respecto a un periodo considerado central o paradigmático, en este caso el modernismo. Onís acudió a la locución “transición entre romanticismo y modernismo” y evitó el término “premodernismo”, que más tarde, a partir de los años cincuenta del siglo xx, también se extendería (y discutiría) en la historia literaria española. Sin embargo, sí le interesó acuñar y conceptualizar el vocablo “postmodernismo”, para lo que seguramente se sirvió del “postromanticismo” como modelo no solamente léxico sino en gran medida semántico, por lo que este tuvo de depuración de la retórica y el subjetivismo romántico y de tendencia hacia lo irónico y prosaico. La fase postmodernista la enmarca entre 1905 y 1914, y vuelve a caracterizarla 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” (XVIII). Entiende que bastantes de “los grandes poetas individuales” del modernismo evolucionan en este sentido, pero que los nuevos y más característicos del postmodernismo son esencialmente continuistas, pues dependen de la “imponente” generación anterior, no se atreven a abandonar los valores adquiridos por esta, no buscan la originalidad, sino que se refugian “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” (XVIII). Señala su abundancia (dentro de la antología corresponden al postmodernismo 69 poetas, un 45% del total) y establece una valoración que, como veremos, debe mucho a la que de ellos hicieron los vanguardistas y que seguirá condicionando la historia crítica de la poesía en español: en contraste con los “grandes poetas” del modernismo, a los postmodernistas los califica en general de “poetas menores” por su actitud y significación, si bien reconoce que entre ellos los hay de “insustituible valor individual” y que introducen “una variedad de tendencias y una riqueza de modos de sensibilidad que en vano buscaríamos en la poesía más fuerte del modernismo” (XVIII-XIX). Tendencias y modos que clasifica de la siguiente

manera: “1. Modernismo refrenado (reacción hacia la sencillez lírica)”; “2. Reacción hacia la tradición clásica”; “3. Reacción hacia el romanticismo”; “4. Reacción hacia el prosaísmo sentimental: a) *Poetas del mar y viajes*, b) *Poetas de la ciudad y los suburbios*, c) *Poetas de la naturaleza y la vida campesina*”; “5. Reacción hacia la ironía sentimental” y “6. Poesía femenina”. Para Onís esta última es la única manifestación verdaderamente sobresaliente y original; solo las mujeres “alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica” (XVIII).

Pero el postmodernismo no lo concibe Onís sin el “triunfo del modernismo”, ni tampoco sin lo que llama “ultramodernismo”⁴. Onís lo entiende como una orientación, un grado o una fase que está “más allá” del modernismo y el postmodernismo, entre 1914 y 1932. Es cierto que sus dudas respecto al carácter de estos años estrictamente contemporáneos a la elaboración de la antología son mayores, su explicación algo más confusa y su terminología especialmente discutible, pero su propuesta no deja de ser interesante, por el esfuerzo que supone para explicar las sutiles interrelaciones entre continuidad, renovación y ruptura. Aunque el ultramodernismo, dice, “tiene su origen en el modernismo y el postmodernismo cuyos principios trata de llevar a sus últimas consecuencias, acaba en una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva” (XIX). En realidad Onís distingue dentro del “Ultramodernismo” entre poetas que llevan la poética del modernismo a su extremo y poetas más jóvenes que rompen y se apartan ya abiertamente de él. De ahí que en el índice clasifique a los primeros en “Transición del modernismo al ultraísmo” (desde los americanos Eguren, Boti, Güiraldes o López Velarde hasta los españoles Moreno Villa, Doménchina, Bacarisse, Antonio Espina o León Felipe) y a los segundos en “Ul-

⁴ El término deriva evidentemente de la palabra latina *ultra*, presente en la conciencia histórica de los intelectuales españoles gracias al lema “Plus Ultra”, usada ocasionalmente por la crítica artística desde comienzos de siglo xx como prefijo superlativo de “ultramoderno”, “ultrarromanticismo” o “ultramodernismo”, adoptada en 1916 por Guillermo de Torre para crear “ultraísmo”, un neologismo englobante de las tendencias artísticas que buscaban superar la herencia decimonónica, puesto a su vez en circulación por Rafael Cansinos Assens al año siguiente y que acabó en 1919 dando nombre al primer ismo o expresión articulada de la vanguardia en español. Para una exposición actualizada y minuciosa de la génesis de la etiqueta “ultraísmo” véase Anderson, 2017, 213-247.

traísmo” (los españoles Salinas, Guillén, Diego, García Lorca y Alberti, y los americanos Huidobro, Vallejo, Pellicer, Gorostiza, Borges, Neruda, Carrera Andrade, Marechal y Villaurrutia). Y que en la introducción, adelantándose a las críticas, también justifique poco convincentemente el uso de este último término, ultraísmo, como un rescate y aprovechamiento del nombre del ismo pionero en español (“como alguien ha dicho”, señala aludiendo a Ortega y Gasset, “lo único que ha quedado del ultraísmo es el nombre”, XXI), aunque reconoce que existen otras denominaciones de aceptación más general: “Literatura de postguerra y literatura de vanguardia se ha llamado esta en todo el mundo; porque es también, como el modernismo, un hecho de extensión universal” (XIX).

Añadamos, en fin, que Onís insistió en que el individualismo fue la base de todas las corrientes modernas, lo que separó y al mismo tiempo unió a sus representantes, y que fue muy consciente de que en la realidad los escritores, sobre todo las verdaderas individualidades, se desclasifican, de que con frecuencia siguen tendencias y pasan por fases diversas, y que el encasillarlos en una u otra no es fácil ni indubitable y significa solo que partieron cronológicamente o que produjeron en ella su obra más característica y reconocida. Como vamos a ver, el periodo post y ultramodernista vuelve a presentar una inevitable pero acusada convergencia de generaciones: modernistas nacidos en torno a 1860-1875 que siguen evolucionando, dando lo último y a veces lo mejor de sí; post y ultramodernistas propiamente dichos, nacidos en torno a 1875-1890, que se distancian más o menos de los anteriores; y jóvenes nacidos en torno a 1890-1905, que se forman y publican sus primeros libros en el tardomodernismo, pero que romperán y llegarán a su madurez en las vanguardias. La adscripción historiográfica precisa de algunos poemarios de estos años al modernismo, post o ultramodernismo, y a estos dos últimos o la vanguardia ha sido motivo frecuente de debate.

3. 1907-1922: NOTAS SOBRE LOS CAMINOS DE LA POESÍA Y LA CRÍTICA ENTRE MODERNISMO Y VANGUARDIA

Para elaborar su antología, Onís hizo una lectura amplísima y constantemente actualizada de la producción poética en español y de su correspon-

diente crítica entre 1882 y 1932. Contó además con la colaboración directa de varios de los poetas representados, como Juan Ramón Jiménez (en cuya concepción del modernismo como época tanto influyó), Gabriela Mistral, León Felipe o Federico García Lorca, algo que, tal vez por un afán de presentarse como antólogo e historiador neutral, no mencionó. La exhaustiva bibliografía sobre artículos, estudios, historias y antologías que logró reunir entre el Instituto de las Españas de Columbia University y el Centro de Estudios Históricos de Madrid y que registró en su antología, sigue siendo una fuente de información sobre la poesía de la época valiosa y aprovechable aún hoy en día. Pero nuevamente, tal vez por el carácter sintético de su introducción general y de las presentaciones de los poetas, fue poco explícito a la hora de reconocer antecedentes y deudas de sus ideas, entre ellas las referentes al postmodernismo. Ciertamente este es un término *a posteriori* y de creación propia, ningún escritor contemporáneo se autodenominó así, lo que evidencia que no estamos ante un movimiento organizado, y ningún crítico lo usó antes que él, y ya se sabe que hasta que no es nombrada ninguna realidad existe totalmente. Pero esto no quiere decir que muchos de esos escritores y críticos no hubieran sido más o menos conscientes de las evoluciones que tuvieron lugar entre el modernismo y la vanguardia. Sin pretender hacer aquí una reconstrucción mínimamente detallada de ese intrincado proceso, con sus incontables derivaciones nacionales y personales, cabe recordar algunos acontecimientos, prácticas y discursos significativos que Onís hubo de tener en cuenta a la hora de conformar el postmodernismo y que pueden ayudar a la comprensión de este. Muchos de ellos aparecerán desarrollados con más profundidad en los diferentes capítulos de este volumen.

En Hispanoamérica y España, entre 1880 y 1930, gran parte de las dinámicas, estrategias y debates literarios estuvieron motivados por la doble y muchas veces contradictoria necesidad social de modernidad e identidad, esto es, de incorporación a la modernidad histórica y cultural de un lado y de afirmación nacional de otro. El énfasis en aquella o esta marcó también la evolución del modernismo. Pese a su heterogeneidad estética e ideológica, cuando el modernismo emergió como movimiento representativo de lo nuevo, entre sus rasgos más reconocibles y atacados por la mentalidad tradicionalista estuvieron el cosmopolitismo de carácter francés o más exactamente

parisino, la búsqueda de la autonomía artística, la experimentación formal y el esteticismo culturalista y exotista, la bohemia y un decadentismo mediante el que los escritores daban cauce a sus sentimientos de malestar y desubicación, pero que en el mundo hispánico rara vez llegó a ser abiertamente transgresor y nihilista. Superada la fase juvenil, militante, polémica y didáctica, una vez logrado cierto reconocimiento y aprendizaje de su nueva estética por el poder literario y el público general, muchos modernistas fueron atenuando aquellos rasgos, que habían perdido bastante de su actualidad y fuerza provocadora y dinamizadora, y buscaron caminos personales y acuerdos más amplios con la tradición y las preocupaciones colectivas y nacionales.

Así, en gran medida, el propio Rubén Darío. En 1888 publicó *Azul...*, el libro más representativo de la nueva “escritura artística” hispanoamericana, con el que obtuvo su primer éxito en el ámbito del idioma; dos años después publicó una segunda edición revisada y se apropió desafiadamente del término “modernismo”, que tenía un sentido peyorativo de afición excesiva a todo lo moderno, otorgándole un sentido positivo, englobante y dinámico. En *Prosas profanas* (1ª ed. Buenos Aires, 1896; 2ª edición ampliada París, 1901) dio el poemario paradigmático del modernismo en su momento de apogeo: una espléndida galería de paisajes y figuras culturales y una exhibición de recursos musicales y plásticos de extraordinario virtuosismo técnico, la prueba de que su aprendizaje de las novedades poéticas había terminado y de que él mismo podía formar parte del parnaso internacional de “raros”, de los mejores “raros” fin de siglo. Fue un libro que quedó como referencia del esteticismo, lo que ocultó a algunos su sentido espiritual y personal, y que influyó enormemente. Para bien, como revelador de un novedoso mundo imaginario y de un esplendor del lenguaje poético no alcanzado desde Góngora, y para mal, pues no todos tomaron en serio la advertencia de sus “Palabras liminares” —“mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal” (1967: 545)— e insistieron en tratar de repetir aquellos hallazgos hasta convertirlos en fórmulas y lugares comunes. En *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905) culminó su gran trilogía y dio el libro completo de su personalidad poética, el que lo convirtió en un clásico moderno, venciendo de manera prácticamente definitiva las resistencias críticas, sobre todo en España, donde por primera vez realmente se acataba a un americano como maestro.

En el prefacio de *Cantos* pudo escribir: “El movimiento que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (1967: 625). Efectivamente, desde su vuelta a España en 1899 Darío descartó a Salvador Rueda como su par en la renovación poética y juzgó muy inmaduras las primeras manifestaciones de los jóvenes modernistas: *La copa de rey de Thule* (1900) de Francisco Villaespesa o *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez, a quien sin embargo quiso mandar un “pórtico” en el que apostaba por su futuro poético. Ni siquiera dio muestras de cambiar de opinión ante *Alma* (1902) de Manuel Machado, un excelente poemario, aunque quién sabe si para él demasiado próximo a sus propias maneras. Pero en 1903, cada vez más decepcionado del París cosmopolita y de la posibilidad de ser tratado allí literariamente como un igual, retomó el contacto con los modernistas españoles reorganizados en la revista *Helios*, reconoció, ahora sí, el “renacimiento” de la poesía española por él impulsado y mostró su especial predilección por el hondo Antonio Machado y el sensible Juan Ramón Jiménez, verdaderos discípulos y no seguidores. Ambos, en sus poemarios respectivos de ese año, *Soledades* y *Arias tristes*, ofrecieron dos modelos de simbolismo esencial e intimista y adelantaron la reorientación de una gran parte del modernismo hacia una mayor interiorización y sencillez formal. Ambos hablarían con el tiempo de su llegada a la madurez poética como una “reacción” contra su propio modernismo primero y mal comprendido, incluso contra el modernismo de su maestro Darío, y esta expresión, “reacción”, fue empleada con cierta frecuencia por la crítica y por Federico de Onís para caracterizar al postmodernismo. Tal vez haya que advertir que la reacción no es una involución o simple restauración de la poesía anterior, que el regreso a la sencillez o el intimismo (“Ahora todos queremos ser sencillos...”, escribiría Darío muy poco después, refiriéndose a los nuevos poetas españoles, 1950: I, 415), como otros regresos y nacionalizaciones temáticas y formales que vamos a ir viendo en estos años, se hace a partir del nivel literario conseguido en la apertura cosmopolita del modernismo, que la evolución de este es en muchos casos un avance en espiral.

En el prefacio de *Cantos* Darío también admitió que, pese a su indeclinable aristocratismo estético, debía ir hacia públicos más amplios: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir

a ellas” (1967: 625). Su característico esteticismo aparecía en *Cantos* algo más atenuado y aplicado a dos direcciones relativamente nuevas: la preocupación existencial ante el paso del tiempo y la preocupación histórica ante el intervencionismo estadounidense en Hispanoamérica. Con esta última respondía a los críticos que, como José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Francisco Contreras o Rufino Blanco Fombona, demandaban aplicar las conquistas técnicas del modernismo a las exigencias identitarias, a la historia, el paisaje y la sensibilidad americana. Una renovación del ideal americanista decimonónico a la que se sumó el por un tiempo aclamado José Santos Chocano, un modernismo americanista para el que Contreras acuñó el término de “mundonovismo”, también conocido como “criollismo” o “nativismo”, y que fue seguido por diversas corrientes literarias hasta final de los años treinta del siglo xx. Direcciones relativamente nuevas porque en realidad Darío había practicado desde muy pronto tanto la poesía subjetiva como la civil, pero a las que ahora volvía a partir de la experiencia vital y literaria acumulada, de su probada capacidad de adaptación a las circunstancias y audiencias de los países por los que fue pasando, de su convicción de que no podía dejar ya de contar con el público español ni en general con el creciente número de lectores hispánicos de las clases medias. En *Cantos de vida y esperanza* Darío y de alguna manera el modernismo que él personificaba (“Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana...”) empezaban a ser otros sin dejar de ser los mismos.

No es extraño que Federico de Onís eligiera 1905 como la fecha en que acabó la “guerra” en torno al modernismo, este consumó su “triumfo” y se inició el postmodernismo. Una elección basada en el papel protagónico de Darío y la significación de *Cantos de vida y esperanza*; también en la lógica narrativa de su propia antología histórica. Pero no hay cronologías absolutamente precisas en la periodización. Y Onís en un artículo sobre Francisco Contreras del mismo año de su antología no tuvo inconveniente en escribir: “Desde 1907, en que se inició la reacción contra el modernismo...” (1934a: 652). Este último año fue señalado por otros historiadores y es el que hemos preferido en el presente libro como fecha nuevamente no absoluta, en parte artificiosa (hasta 1922, nuestra otra fecha de referencia y cierre, suma tres lustros), pero también especialmente justificada para marcar un momento de inflexión notable dentro

del modernismo⁵. Más que en 1905, con la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, y más que en 1906, con la de la comercial y discutida antología hispánica *La Corte de los Poetas* de Emilio Carrere, fue en 1907 cuando concurren una serie de hechos en España e Hispanoamérica que marcaron el cese de hostilidades en torno al modernismo, su definitiva consolidación y al mismo tiempo su disolución y posibilidad de renovación. Todo indicaba que la mayoría de los primeros modernistas buscaba fórmulas aptas para su integración en los órganos e instituciones del poder cultural y para la aceptación de su literatura por los lectores medios, alejándose de las actitudes bohemias y radicales, suavizando los excesos iniciales en la búsqueda de la novedad y el refinamiento, abjurando de la ética negativa del decadentismo y adoptando una nacionalización o, en su caso, una americanización del movimiento; y que, siguiendo sus pasos, una promoción más joven entraba discretamente en la escena literaria. De momento eran pocos los arriesgados que llevaban más lejos la modernidad del modernismo. Entre los hitos de esa redefinición de 1907 hay que empezar mencionando la nueva encuesta sobre el modernismo que se desarrolló a lo largo del año en la revista *El Nuevo Mercurio* de Enrique Gómez Carrillo. Respondieron intelectuales hispanoamericanos y españoles, y hubo todo tipo de opiniones, pero lo esencial es que, si se compara con la encuesta sobre el mismo asunto que hizo la revista madrileña *Gente Vieja* cinco años atrás, en conjunto arrojó una valoración más positiva del modernismo por parte de la crítica y una posición más conciliadora por parte de los propios modernistas⁶. En su respuesta del mes

⁵ Adelanto, por llamativo, el testimonio de Guillermo de Torre. En *Literaturas europeas de vanguardia* afirmó sin asomo de duda: “Hoy puede afirmarse que el rubenianismo había ya dado todo su jugo en 1907” (1925: 66). Cuarenta años después, en su revisión *Historia de las literaturas de vanguardia*, en el capítulo “Cuándo acaba el modernismo”, empieza: “El rubenismo —‘id est’, el modernismo— había ya dado todo su jugo en 1907”, escribí yo, en 1925, en la primera edición de este libro. Quizá esa fecha fuera azarosa (al menos no recuerdo hoy las razones que movieron a fijarla)” (1965: 2, 181). Pero vamos a ver que esas razones existen.

⁶ La encuesta de *El Nuevo Mercurio* ha sido bien estudiada por la crítica del modernismo. Véanse especialmente los trabajos de José-Carlos Mainer, quien ha profundizado en estos años de “doma de la Quimera” y “búsqueda de nuevos públicos” por parte del modernismo en España (1988: 135-174), y de María Pilar Celma Valero, 1993: 25-38.

de marzo Manuel Machado no dejó de recordar el estímulo saludable de la poesía francesa moderna: “Todos los renacimientos tienen por causa el influjo extranjero” (1907: 422). El concepto de “renacimiento” referido a la recuperación de la universalidad por la poesía española desde el modernismo aparece, como dije, en Darío, lo repiten múltiples textos críticos del momento, lo heredarán Onís y Juan Ramón, y está en el origen de la posterior etiqueta historiográfica de Edad de Plata. No es casualidad que ese mismo marzo de 1907 el escritor-empresario Gregorio Martínez Sierra (con su esposa María Lejárraga en la sombra) fundase *Renacimiento*, la revista que representa tanto el “triunfo” como “la dispersión” del modernismo español (Díaz-Plaja, 1951: 44, y Celma Valero, 1991: 108), y que pocos años después dirigiese la editorial del mismo nombre con la aspiración de que los modernistas acabaran de encontrar un sitio en el siempre precario mercado literario.

Darío no quiso intervenir en la polémica sobre *La Corte de los Poetas* ni en la encuesta de *El Nuevo Mercurio*, pero entre febrero y marzo de 1907 escribió para los *Lunes de El Imparcial* “Dilucidaciones”. Es su último gran texto teórico, un balance del modernismo (palabra que paradójica y significativamente prefiere no usar, por resultarle ya innecesariamente polémica), del que salva la elevación general de la literatura y la obra individual, solitaria, de algunos de sus poetas: “Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar”; “No hay escuelas, hay poetas” (1967: 700). Lo incluyó poco después como prólogo en *El canto errante*, un poemario que sin embargo y de modo igualmente significativo marca el comienzo de su agotamiento y declive creativo, pese a contener poemas tan extraordinarios como la “Epístola a la señora de Lugones”, donde volvió a renovar su propio lenguaje mediante la ironía y el coloquialismo, adelantando así otra de las grandes tendencias del postmodernismo. Además de *El canto errante* y aparte de *Poesías*, el primer poemario de Unamuno, el moderno antimodernista que contribuyó al adentramiento y adensamiento filosófico de la lírica española, a lo largo de 1907 apareció en España una serie de poemarios demostrativos de la consolidación, pero también de la dispersión, el constante replanteamiento y la búsqueda de alternativas al modernismo primero: Valle-Inclán también se estrenó como poeta con *Aromas de leyenda*, en el que unió la lección de Darío, quien firma el soneto prologal, con motivos y formas de

la Galicia arcaica; Manuel Machado recopiló su poesía en *Alma. Museo. Los Cantares*, con prólogo encomiástico de Unamuno, y anunció *El mal poema*; Antonio Machado depuró y amplió *Soledades* en *Soledades. Galerías. Otros poemas*, e inició su descubrimiento de Castilla, que culminará un lustro después en el regeneracionismo de *Campos de Castilla*. Mientras, en su retiro de Moguer, el prolífico Juan Ramón Jiménez ensayaba y agotaba múltiples formas, procedimientos y tendencias estéticas modernistas, sustituyendo el jardín ideal por el campo natural, anclando el uso del símbolo a la realidad, acudiendo a las formas populares en su búsqueda de una poesía cada vez más desnuda y esencial, e intentando —con éxito fluctuante— dotar de un sentido ético y hasta cívico a su poesía mediante la afirmación de lo primaveral y luminoso frente a sus inicios melancólicos y nocturnos.

En México las polémicas sobre el modernismo culminaron también en 1907, cuando el antimodernismo más reaccionario, reactivado por la condena papal de ese año a la herejía del “modernismo” religioso, lanzó una campaña contra la para ellos decadente, aunque en realidad ya muy moderada, integrada en el porfiriato y en algunos aspectos casi oficialista *Revista Moderna de México*. El grupo más joven que empezaba a darse a conocer en esta publicación, liderado por el crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, asumió el contrataque modernista en nombre del “Arte libre” (lema que resumía para ellos el verdadero significado del movimiento) y aprovechó para presentarse como la “nueva generación” intelectual mexicana, la que con el tiempo sería conocida como “generación del Ateneo”, homologable en muchos sentidos a la del 14 en España. El objetivo inicial del grupo ateneísta era afianzar, depurar y ampliar el legado modernista, pero aunque en él se formaron algunos de los más grandes prosistas mexicanos del siglo xx, no dio ningún poeta de relieve, a la par de los consagrados de *Revista Moderna*. Entre estos la figura más popular e internacional era Amado Nervo, quien *En voz baja* (1909) inició su particular evolución hacia el tono menor característico del postmodernismo. Pero la sencillez podía tener tantos peligros como los antiguos lujos verbales y en su caso los lectores más exigentes advirtieron una caída progresiva en el empobrecimiento literario. Mayor prestigio alcanzó Enrique González Martínez, otro poeta de la misma promoción que los de *Revista Moderna*, aunque prácticamente desconocido hasta que publicó *Silenter* (1909) y *Los senderos ocultos* (1911), en el que se contenía el pronto

famoso soneto “Tuércele el cuello al cisne”, poemarios sobrios y graves, de expresión contenida y carácter meditativo y moral, alejados del esteticismo y el decadentismo, pero también de todo sencillismo e ironía. Henríquez Ureña se convenció de que González Martínez era quien mejor respondía a las necesidades de consolidación del modernismo —disciplina, sentido ético y afirmativo del arte, acuerdo con la tradición clásica—, el que mejor representaba el “medio tono” y “matiz crepuscular” supuestamente característicos de la poesía mexicana, y lo consagró como el “dios mayor” del último parnaso modernista mexicano. Hubo quien fue más lejos y se precipitó en magnificar “Tuércele el cuello al cisne” como un auténtico manifiesto y alternativa antidariana, cuando no pasó de ser una de las reacciones más llamativas contra el preciosismo de *Prosas profanas*, de las que hacía tiempo participaba el propio Darío. Durante la “década armada” de la Revolución (1910-1920), tan adversa para la actividad intelectual, González Martínez siguió siendo el modelo mayor y casi único para la juventud poética mexicana y junto a él se formaron algunos de los futuros miembros de Contemporáneos. En 1922, tras la aparición y personalísima modernización de Ramón López Velarde, la reaparición y “vanguardización” de José Juan Tablada y el estallido del estridentismo, afianzado ya el espacio cultural nacionalista y vanguardista de la “posrevolución”, el mismo Henríquez Ureña reconoció que González Martínez no tenía nada nuevo que enseñar. Federico de Onís dirá que su poesía “influyó mucho en el postmodernismo, pero no sirvió para preparar el ultramodernismo” (1934: 489).

En 1907 en Argentina se cumplió una década desde que, siguiendo la señal dada por *Prosas profanas*, salieron a la luz los primeros poemarios de los modernistas congregados en torno a Darío, entre ellos *Las montañas del oro* de Leopoldo Lugones, cuya fuerte, cambiante y polémica personalidad ocupó desde entonces el centro del campo poético de su país. Y en 1907 inició su andadura la revista *Nosotros*, dirigida por Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi, que, por encima de su longevidad y eclecticismo, fue el principal órgano de lo que con el tiempo se conocerá como segunda generación modernista, del Centenario o de *Nosotros*. Los representantes más destacados de esta promoción son Enrique Banchs, autor de una obra breve, de aristocrática sencillez y clasicismo, comprendida entre ese año de 1907, cuando publicó *Las barcas* en la editorial de la revista, y 1911, en que publicó *La*

urna y abandonó prácticamente la poesía; Evaristo Carriego, el descubridor poético de los personajes, dramas y voces del arrabal porteño; y dos hijos de la inmigración: el sencillista Baldomero Fernández Moreno y la feminista Alfonsina Storni. A ellos pueden sumarse los nombres de Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila, Héctor Pedro Blomberg o Pedro Miguel Obligado. Cuando veinte años después Giusti intentó hacer balance, señaló que las notas dominantes de todos ellos fueron el sentimentalismo intimista y la argentinidad, la expresión “tanto de la intimidad del propio ser como del mundo circundante, de la realidad nuestra” (1927: 133). Onís los incluyó en el postmodernismo, si bien matizó que en algunos la vuelta a lo íntimo y cercano estuvo acompañada de una velada ironía, y que en otros no faltaron las notas de subjetivismo extremo o exaltación romántica. Además, puso a Storni en el subgrupo aparte de la “Poesía femenina”.

En 1907 había ocurrido otro de los reajustes más trascendentales en el modernismo. La uruguaya Delmira Agustini publicó su primer libro, *Cantos de la mañana*, en cuya sección “Orla rosa” hizo su aparición un sujeto poético femenino que se alejaba del estereotipo de la poetisa y al que en los años siguientes fueron dando continuidad y desarrollo Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. Federico de Onís fue quien publicó en 1922 en Nueva York el primer poemario de Mistral, *Desolación*, lo que habla de su interés por el entonces nuevo fenómeno de la “poesía femenina”, que empezaba a cobrar cuerpo en el Cono Sur, gracias a la concurrencia allí de ciertos avances en materia de género y de las obras de estas poetisas singulares. Al agruparlas en “Poesía femenina” Onís se sumaba a una pauta historiográfica que se aplicaría en las décadas siguientes a otros periodos literarios: la segregación de las escritoras como fenómeno excepcional en el campo literario. Aunque esa práctica implicaba desagregar a las poetisas de sus contextos literarios, no dejaba de ser un reflejo de sus propias realidades —vocaciones poéticas forjadas en los márgenes o fuera de los circuitos masculinos hegemónicos— y de la estrategia que, sobre todo Storni, Ibarbourou y Mistral, empezaban a poner en marcha: la creación de una red de pertenencia compartida mediante la que afirmar y reforzar estas autorías que rompían con convenciones sociales, culturales y también poéticas. El mismo Onís reconocería en la antología el carácter original, promisorio y distintos de estas voces, una diferencia emanada de una relación compleja y disruptiva con los

lenguajes de la tradición, a pesar de incluirlas en la sección postmodernista y no en el ultramodernismo⁷.

En medio de la normalización del modernismo y su reorientación general, más afín a los gustos de las clases medias, hacia la sencillez, la introspección y los asuntos cercanos y prosaicos, hubo voces, aun de los mismos maestros consagrados, que no renunciaron a la búsqueda y el riesgo de la novedad, que, según la citada explicación de Onís, llevaron “los principios” modernistas y postmodernistas “hasta sus últimas consecuencias”, iniciando la tendencia superadora que llamó “ultramodernismo” (1934: XIX). Fueron poetas que ahondaron en el malestar y la provocación de raíz decadentista y que recurrieron de manera consciente y crecientemente audaz a la ironía y a la imagen sorprendente, mediante los que fueron socavando los principios de la armonía y el subjetivismo, y con ellos la propia representación elevada del sujeto poético que regían en el modernismo. Entre los adelantados en la utilización disruptiva de la ironía estuvieron el versátil Lugones al introducir en medio del refinamiento de *Los crepúsculos del jardín* (1905) las notas discordantes de “El solterón” y “Emoción aldeana”; el mismo Darío en su mencionada y excepcional “Epístola a la señora de Lugones”; el Manuel Machado de *El mal poema* (1909), con su poetización elegante, aparentemente ligera y desganada y por ello más intensamente desgarrada de los aspectos marginales y canallas de la mala y triste vida artística; y de forma más limitada y constante, pero muy original, Luis Carlos López, el poeta de la provinciana Cartagena de Indias, cuyos poemarios *De mi villorrio* (1908) y *Posturas difíciles* (1909) Onís caracterizará como “el modernismo visto del revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía; actitud correspondiente a la de los post-románticos respecto del romanticismo” (1934: 851). Esta actitud irónica se radicalizó con una intención directamente antisentimental y se unió a un lenguaje fuertemente innovador en *Lunario sentimental* (1909), el libro más funambulista, laforguiano, lugoniano o excesivo del siempre extremo Lugones, y en *Los peregrinos de piedra* (1909) del portentoso, bizarro, lúcidamente alucinado Julio Herrera y Reissig. El tratamiento desmesurado

⁷ Sobre la peculiar interrelación entre los conceptos de postmodernismo y poesía femenina, véase especialmente el capítulo de Rosa García Gutiérrez “Sujeto poético femenino y postmodernismo: *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini” en este mismo volumen.

y paródico que Lugones y Herrera y Reissig hicieron de los motivos modernistas, acentuando el choque entre lo poético y antipoético, y su empleo de la disonancia, la rima, el léxico, la adjetivación y sobre todo la metáfora inusitada, artificiosa y humorística fueron vistos ya entonces como un nuevo “barroquismo” y años después, como un anticipo de algunos aspectos de la vanguardia. La lección de Lugones fue aprovechada por Ricardo Güiraldes, y la de Lugones y Herrera y Reissig, por López Velarde, César Vallejo y seguramente el Valle-Inclán de *La pipa de kif*.

También en una línea renovadora de desrealización o autonomización de la imagen poética, pero en una dirección opuesta de condensación y sutilísima depuración, no de proliferación y distorsión, y en un ámbito apartado y propio está José María Eguren. En la poesía peruana es costumbre identificarlo como la contrafigura de Chocano. Onís, seguramente por creerlo de la promoción posterior a la propiamente modernista (consignó equivocadamente 1882 como su fecha de nacimiento, en vez de 1874, el mismo año que Lugones y uno antes que Herrera y Reissig), lo situó no ya como un adelantado, sino como el que abrió la “transición del modernismo al ultraísmo”, y apuntó que su obra, fundamentalmente representada por *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), es “un mundo de creaciones interiores, en el que la imagen es a menudo la única realidad” (Onís, 1934: 959).

Es sabido que para entonces, en 1909, en una Italia donde parte del decadentismo o simbolismo también se orientaba hacia la versión profundamente desencantada, pero intimista, provinciana, irónica y en sordina de los “crepuscolari”, Marinetti había lanzado su resonante manifiesto del futurismo, enseguida divulgado en francés y convertido en gesto inaugural de la “voluntad de ruptura” literaria con siglo XIX y aun con la tradición artística occidental que terminará caracterizando a los ismos de la vanguardia histórica. Entrecomillo lo de “voluntad de ruptura” porque aunque la manifestación de esta es ya en sí misma un síntoma evidente de cambio literario, no fue infrecuente que, como aquí, el programa se anticipara e incluso terminara siendo superior a la obra. La literatura de Marinetti y su propia proclama violentamente antipasadista, modernólatra, belicista y misógina tenían aún bastante de decadentismo o, mejor, de decadentismo rechazado y vitalista de raíz nietzscheana y d’annunziana. Los modernistas, empezando por un Darío cada vez menos dispuesto a dejarse impresionar por las novedades

internacionales, recibieron el manifiesto con general desdén, pero también se dio el caso de que Isaac Muñoz aprovechó algunos de sus motivos en el poema “Futurismo”, incluido en *La sombra de una infanta* (1910), una de las más tardías y completas muestras de decadentismo en España, y, lo que puede parecer más curioso, Andrés González-Blanco llegó a apreciar el deslumbramiento futurista ante las bellezas de la vida moderna y hasta trató de incorporarlo puntualmente en algunas composiciones de su muy crepuscular *Poemas de provincia* (1910). El inconforme e impar Ramón Gómez de la Serna tradujo ese manifiesto fundacional y lo promocionó entusiastamente como revulsivo a favor de un cambio general. Las potencialidades del futurismo alcanzaron cierta concreción literaria cuando en 1912 Marinetti lanzó el “Manifiesto tecnico della letteratura futurista” y cuando al año siguiente puso en práctica la voladura del lenguaje poético tradicional con sus “parole in libertà”. Su influencia, mezclada con la de otros ismos de la primera gran oleada vanguardista europea —cubismo, expresionismo, dadaísmo—, no se materializó en la poesía en español hasta el final de la Primera Guerra Mundial.

Uno de los críticos contemporáneos más atentos al proceso de la poesía española entre el modernismo y las vanguardias, y el más enterado de sus conexiones con Francia e Hispanoamérica, fue Enrique Díez Canedo, también poeta y traductor. Como poeta Onís lo colocó en su antología abriendo la sección “Postmodernismo. 1. Modernismo refrenado (reacción hacia la sencillez lírica)”, si bien señaló que su verdadera importancia residía en la crítica, para él la mejor de su tiempo (Onís, 1934: 625-626). Formado en el simbolismo e integrado en las principales instituciones culturales y órganos periodísticos de la burguesía liberal española, Díez-Canedo fue juzgando las novedades con criterio abierto y ecuánime, aunque inclinado a la moderación. En este sentido siguió las evoluciones de los maestros, desde *El canto errante* de Darío a *La pipa de kif* de Valle-Inclán o las *Antologías* personales de Juan Ramón, consagró a representantes de las siguientes promociones (Tomás Morales, Moreno Villa, Bacarisse, León Felipe...) y fue estrechando vínculos con los hispanoamericanos (Alfonso Reyes, González Martínez, Tablada, Luis Carlos López...). Y en este mismo sentido despreció el episodio ultraísta, pero descubrió al jovencísimo Pedro Salinas y fue reconociendo a los nuevos de la después llamada generación del 27.

La labor como traductor de Díez-Canedo arrancó también en 1907 con *Del cercado ajeno*, una colección de versiones poéticas cuyo centro de gravedad es el simbolismo francés. El libro está enmarcado por el poema prólogo “El poeta a sí mismo”, en que este se da permiso para explorar todos los rumbos de la poesía, y por un epílogo del mismo título, que empieza: “Has despojado exóticos jardines,/ y has respirado el aura embriagadora/ de huertos ricos. Vuelve, ya que es hora/ de que a tu propia casa te encamines...” (Díez-Canedo, 1907: 155). Esta parábola del viaje circular, con ecos del hijo pródigo, se deja leer como una metáfora sobre la labor traductora-creadora de los poetas modernistas: una vez cumplida su tarea cosmopolita e imitativa, estos deben emprender la asimilación, atender a sus deberes nacionalizadores, armonizarse con la tradición y dar sus propios frutos. Aún más. Ese movimiento de alejamiento y retorno no solo explica la evolución de la poesía en español y de otras literaturas dependientes del gran modelo finisecular de la poesía simbolista francesa, sino que empieza por esta misma, donde cada vez adquiriría más peso la periferia belga y donde también se dio la dialéctica entre modernidad y tradición, internacionalismo e identidad.

Esta es una de las ideas fundamentales que subyace en *La poesía francesa moderna*, la antología que Díez-Canedo formó y coordinó junto al también poeta Fernando Fortún, a la que contribuyeron con sus traducciones otros veintiséis poetas españoles e hispanoamericanos (Leopoldo Díaz, Guillermo Valencia, González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Eduardo Marquina, Andrés González-Blanco, Martínez Sierra, Pedro Salinas, etc.) y que publicó la mencionada editorial Renacimiento en 1913. La antología tiene como su principal modelo *Poètes d'aujourd'hui*, que Adolphe van Bever y Paul Léautaud prepararon para la prestigiosa editorial del *Mercur de France* en 1900, de la que hicieron reediciones ampliadas en 1908 y 1930, y numerosas reimpressiones. Pero Díez-Canedo y Fortún presentaron la poesía francesa finisecular en un orden evolutivo más claro. Empiezan con “Los precursores” (Aloysius Bertrand, Nerval, Baudelaire, Gautier, Banville), “Los parnasianos” (Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Coppée, Mendès...) y “Otras tendencias” (Rollinat, Richepin, Rostand...); ponen en el centro al simbolismo, considerado más que como una escuela, como toda una época dividida, a su vez, en “Los maestros del simbolismo” (Corbière, Laforgue, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), seguidos de las dos promociones

o, tal vez mejor, direcciones: “El simbolismo I” (Rodenbach, Samain, Moréas, Tailhade, Verhaeren, Khan, Maeterlink, Merrill, Regnier, Viéle-Griffin, Pierre Louÿs, Paul Fort...), al que caracterizan por el individualismo y el idealismo, la búsqueda de la musicalidad y de la sugestión, llevada esta a un exceso de sutileza y de extrañeza en los asuntos, y la conquista del verso libre (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 160); y “El simbolismo II” (Charles Guérin, Francis Jammes, Claudel, Henri Bataille, la condesa de Noailles...), que caracterizan por un mayor “sentimiento de humanidad”, “tono íntimo”, atención a lo “circunstante inmediato”, “apartamiento bastante marcado del *décor*”, empleo menos exclusivo del verso libre, aunque “los metros tradicionales aparecen muy libres de trabas”, y en la que hace su aparición un importante grupo de mujeres (Díez-Canedo y Fortún, 1913: 238). Esta evolución interna entre “Simbolismo I y II” coincide a grandes rasgos con lo que Michel Décaudin denominará más tarde “la crisis de valores simbolistas” en la poesía francesa, uno de cuyos primeros síntomas generales fue el cambio de las palabras claves “ideal o sueño” por las de “naturaleza o vida” (Décaudin, 1981: 15-23). Y también con lo que, para Onís y otros, sucederá en la conversión de modernismo en postmodernismo. *La poesía francesa moderna* se cierra con una sección de “Poetas nuevos”, entre los que destacan los “unanimistas” o “whitmanistas”, pero aún no aparecen los novísimos, los considerados algo después vanguardistas propiamente dichos, con Apollinaire a la cabeza, por quienes Canedo sentirá escaso entusiasmo y que tampoco se incorporarán a la antología de Van Bever y Léautaud hasta la edición de 1929. La antología de Díez-Canedo y Fortún es, en suma, uno de los últimos y mejores ejemplos de la labor colectiva de traducción y difusión de la poesía simbolista francesa llevada a cabo durante el modernismo, una decisiva lectura formativa de jóvenes que acabarán reaccionando contra este e integrándose en las vanguardias, como Borges, Larrea, Vallejo o Neruda, y deberá ser uno de los puntos de partida de los futuros y necesarios estudios comparados entre poesía postsimbolista y postmodernista, y entre sus respectivas historiografías.

La Primera Guerra Mundial aceleró en todo Occidente el descrédito de la estética *fin de siècle* y agudizó el imperativo, proclamado por los ismos, de un lenguaje nuevo para una nueva era. También la muerte en 1916 de Rubén Darío adquirió en el mundo hispánico el carácter simbólico de un cambio

de ciclo. Así la vivió Juan Ramón Jiménez, quien se enteró de la noticia de la muerte de su antiguo maestro mientras viajaba a Nueva York e iba escribiendo *Diario de un poeta recién casado*, libro de metamorfosis personal, histórica y literaria, de variados descubrimientos (entre estos, el de los imaginistas norteamericanos), registros e incitaciones. Con este “segundo primer libro mío”, como él lo llamó, publicado al año siguiente, culminó su superación personal del modernismo decimonónico, se abrió a la modernidad del siglo xx y se convirtió en el maestro por antonomasia de la poesía española de entreguerras, en el poeta consagrado a su Obra, a depurar y renovar el legado simbolista, y al mismo tiempo en el poeta volcado en animar y seleccionar a los nuevos, varios de los cuales se integrarían en la generación del 27. Federico de Onís (pese a preferir personalmente a Antonio Machado, a quien dedicó su *Antología*, donde vaticinó que su poesía sería la que menos envejecería de toda esa época) recalcó con criterio histórico:

Si por Rubén Darío entra definitivamente la poesía hispánica en el modernismo, por Juan Ramón Jiménez sale definitivamente de él. Por eso Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, el maestro y el discípulo por la cronología y por la admiración mutua, son los dos polos en torno a los cuales gira toda la poesía contemporánea: en torno al primero, la poesía de los precursores y de los modernistas; en torno al segundo, la de las escuelas que suceden al modernismo (1934: XVIII, 577).

En otros ámbitos también se discutió quién sería el poeta que sustituiría a Darío en la influencia general. En México Ramón López Velarde respondió con “La corona y el cetro de Lugones”, en el que además de proclamar a este como el poeta sumo, el único capaz de ocupar el sitio de Darío, lanzó un diagnóstico de gran calado: “El sistema poético ha se convertido en sistema crítico” (1916: 528). Lo que cabría interpretar como que la modernidad del escritor nace de la conciencia del lenguaje, de la crítica constante tanto del lenguaje heredado como del lenguaje propio. Y en un sentido más concreto, como que la modernidad consistía en una crítica del concepto modernista de belleza, un concepto que se mantenía en México gracias al reinado de González Martínez, una crítica que, para él, nadie había llevado tan lejos como Lugones. Fue por entonces cuando López Velarde superó las influencias de Nervo y González Blanco y sumó al postmodernismo sentimental y pro-

vinciano de su ópera prima *La sangre devota* (1916) la lección de Lugones. Este le hizo descubrir su propia voz y escribir *Zozobra* (1919), su libro de madurez, en el que llevó la exploración verbal de sus conflictos, y con ello el lenguaje modernista, a una tensión límite, lo que explica que Onís lo clasificase en el “ultramodernismo”. López Velarde se convirtió así en la primera auténtica alternativa a González Martínez, y este y sus discípulos no dejaron de atacarlo por “lugoniano” o extravagante. Por su parte José Juan Tablada, decidido a rejuvenecerse poéticamente y desprenderse del modernismo decadente, exotista y decorativo en el que se había iniciado, pero que había quedado tan viejo como el mundo de antes de la Revolución y la Gran Guerra, reapareció con dos propuestas diferentes: *Un día... Poemas sintéticos* (1919), en el que naturalizó el haikú al español, y *Li-Po y otros poemas* (1920), en el que quiso dar un paso más hacia la vanguardia y experimentó con la poesía visual (si bien la simple “vista” de esta no debería ocultar lo que la lectura revela: que su lenguaje y muchos de sus motivos siguen siendo en realidad muy modernistas). Si González Martínez fue, según Henríquez Ureña, el último “dios mayor” del modernismo mexicano, López Velarde y Tablada fueron, añadió Xavier Villaurrutia, “el Adán y la Eva” de la nueva poesía. Padres rebeldes, pero también diferentes. López Velarde expresó a Tablada su admiración por el poder de síntesis de *Un día...*, al tiempo que le confesó su incompreensión por los experimentos visuales, que consideraba imitaciones de Apollinaire, frívolos juegos, no auténtica poesía. González Martínez, López Velarde y Tablada representan las polémicas inadvertidas en el seno de lo que llamamos postmodernismo, y las semejanzas y diferencias entre este, aun en sus expresiones más avanzadas o ultras, como la de López Velarde, y la poesía vanguardista o, tal vez mejor, de intención vanguardista asumida por Tablada (García Morales, 2020: 189-336). Inmediatamente el joven Carlos Pellicer abrió los ojos al paisaje americano y echó a volar sus nuevas imágenes en *Colores en el mar y otros poemas* (1921), otro poemario que no cabe sino calificar de transición, que, al decir de Octavio Paz, “no insurge contra el Modernismo: lo incorpora a la vanguardia, toma de esta y otras corrientes aquello útil para lo que quiere decir” (*Poesía en movimiento...*, 365). En los últimos días de 1921 otro joven, Manuel Maples Arce, sí decide enterrar su “prehistoria” modernista e insurgir estratégicamente pegando en las paredes de la ciudad de México *Actual n. I. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estri-*

dentista de Manuel Maples Arce, un manifiesto personal que se anticipa a su propia obra y al grupo mismo del estridentismo, en un nuevo ejemplo de la compleja realidad literaria, en este caso de la vanguardia, donde la teoría, con sus propuestas maximalistas, y la práctica no siempre guardan una total congruencia.

Rafael Cansinos Assens, escritor y crítico de procedencia modernista y bohemia, más subjetivo y exaltadamente lírico, menos prudente y selectivo que Díez-Canedo, llegó a desempeñar un papel protagónico entre el final del modernismo y el inicio oficial de la vanguardia en España. En 1917 recopiló sus críticas en *La Nueva Literatura. I. Los Hermes* y *La Nueva Literatura. II. Las Escuelas*, que reeditó, amplió y completó en varios volúmenes sucesivos hasta llegar a *La Nueva Literatura. III. La Evolución de la Poesía, 1917-1927* (1927) y *La Nueva Literatura. V. La Evolución de los Temas Literarios* (1936). El objetivo inicial de este proyecto era rendir homenaje a la “gesta”, ya concluida, de la renovación literaria de fin de siglo llevada a cabo en España por aquellos a los que otorga el título heroico de “Hermes”, distinguiendo hasta cierto punto y como ya empezaba a hacerse entre los intelectuales, prosistas o “Hermes, 1898” (Unamuno, Baroja, Azorín) y los estetas, poetas o “Hermes, 1900” (Valle-Inclán, Villaespesa, Juan Ramón, los Machado, Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Emilio Carrere). Sus estudios contienen sugerencias que Onís recogerá, depurándolas y sistematizándolas. Especialmente provechosas para las clasificaciones que este hizo del postmodernismo son las “Escuelas” identificadas por Cansinos, en realidad tendencias temáticas, ramificaciones entrelazadas del movimiento modernista o derivaciones parciales de la obra de los primeros y ya “triumfantes” modernistas, direcciones seguidas y popularizadas por la multitud de quienes también califica, en un sentido temporal y jerárquico, como “Epígonos”. Varias de esas escuelas son versiones nacionalizadoras, regionalistas o localistas del modernismo y entre ellas me interesa destacar la muy nutrida y significativa de “Los cantores de la provincia”: “La poesía de la provincia ha sido cantada entre nosotros ampliamente, con la ternura del retorno después del loco vuelo hacia París”, escribe Cansinos (1998: I, 311), usando nuevamente la imagen del regreso de lo cosmopolita, acaso como un eco invertido de la famosa *boutade* de *Prosas Profanas*: “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (Darío, 1967: 547). Pero Cansinos debía ser consciente que era precisamente el cosmopolitismo,

esa “infidelidad” parisina, lo que daba complejidad y nuevo interés al retorno a lo propio, evitando que este recayera en el viejo costumbrismo. Aunque la poetización de lo rural y pueblerino aparece ya en el modernismo andaluz de Juan Ramón Jiménez o en el galaico de Valle-Inclán, entre otros, Cansinos señala que la vida de las pequeñas ciudades de provincia, muy presente en la novela decimonónica, tiene como su más característico y constante cultivador poético a un “epígono” que será excluido con cierta injusticia por Onís de su antología: el mencionado Andrés González-Blanco, autor de *Poemas de provincia*, libro que bebe del postsimbolismo francés, belga e italiano, cuyas composiciones empezaron a darse a conocer en 1905 y que se publicó en 1910, alcanzando notable eco a un lado y otro del Atlántico, e inspirando a Fernando Fortún o al primer López Velarde. Con esta tendencia provinciana, en un sentido amplio, linda a su vez la de los modernos poetas del mar, las islas y los puertos, como la del canario Tomás Morales, que canta “la provincia ceñida por el mar” (Cansinos, 1998: I, 319), y la de los escritores de los nuevos arrabales urbanos⁸. Habría que estudiar más despacio si la temática provinciana de comienzos de siglo xx tuvo especial difusión en países de arraigada tradición católica, como Bélgica, Italia, España y los hispanoamericanos. En cualquier caso, la cantidad de poemas sobre huidas y regresos (ambos imposibles) entre la provincia y la capital que puede registrarse en español en esos años, que tendrá expresiones tan intensas como “El retorno maléfico” y “La suave Patria” de López Velarde, y que llegará hasta el César Vallejo de “Canciones de hogar” o del poema “La espera”, reconvertido en

⁸ He aquí la abigarrada lista de “Escuelas” de Cansinos, que incluyen a poetas, narradores y ensayistas de esos años, y que orientarán a Onís: “Los Intelectuales”, “Preciosistas y arcaizantes”, “Los Castellanismos”, “Los Madrileñistas”, “Los Orientalistas”, “Los Eróticos”, “Los Nacionalistas”, “Los cantores de la provincia”, “Poetas y Prosistas galaicos”, “La Literatura femenina”. Escuelas que, a su vez, se mezclan con algunos de los “temas” que desarrolla en los ensayos del tomo V de *La Nueva Literatura*: “El influjo del mar en la lírica”, “El arrabal”, “Los orientalismos”, “La bohemia”, “El sevillanismo” o “Los pueblos” en la literatura. En cuanto a “La literatura femenina”, considera que a comienzos de los años veinte en España no había surgido aún una poeta comparable a “la francesa condesa de Noailles o a la obra, llena de pasión y de gracia, de esas americanas poetisas que se llaman Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana Ibarbourou, María Vaz Ferreira, Luisa Luisi, Alfonsina Storni, Teresa de la Cruz, etc., etc.” (I, 341).

Trilce LXI (“Esta noche desciendo del caballo,/ ante la puerta de la casa, donde/ me despedí con el cantar del gallo./ Está cerrada y nadie responde”), es un testimonio histórico de desajustes territoriales e incipientes éxodos rurales, y una manifestación psicológica del vaivén entre la búsqueda de la libertad y la adultez, y los miedos, remordimientos y nostalgias por la pérdida del sentido comunitario y religioso de la niñez.

Pero en 1917, año crítico para el sistema de la Restauración en España, Cansinos Assens admite que la, en su día, “nueva literatura” modernista está ya vieja y agotada; y solo encuentra un escritor que haya logrado salvar y renovar su fuego originario: Gómez de la Serna. A final de 1918 proclama que “el acontecimiento literario” del año ha sido la estancia en Madrid del chileno Vicente Huidobro, quien, a partir de su adaptación en París del cubismo, ha logrado dejar definitivamente atrás el postmodernismo en el que se debatía durante su etapa de iniciación. Sus *Poemas árticos* y *Ecuatorial* son seguramente los dos primeros poemarios vanguardistas propiamente dichos en español y, pese a las negaciones posteriores, los de mayor impacto inmediato, pues ofrecían un testimonio del estado de ánimo general, entre apocalíptico y utópico, que siguió a la Revolución rusa y la Guerra Mundial, y un modelo concreto y no difícil de imitar de composición, tipografía, vocabulario e imagen poética novísima. “Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultramodernismo” (Cansinos Assens, 1998: 1, 535). Inmediatamente varios jóvenes del círculo de Cansinos firman el manifiesto fundador del ultraísmo.

La historia de este primer ismo en español, con su anecdotario de encuentros y desencuentros personales, está cada vez mejor documentada, pero cabe seguir debatiendo su carácter, nómina o significación. Un aspecto algo necesitado de revisión es el de los vínculos que mantuvo con el modernismo y el postmodernismo, a lo que la crítica ha prestado menos atención que a sus conexiones con los demás ismos europeos y latinoamericanos y con la generación del 27. Como es sabido, Guillermo de Torre, activista, poeta y máximo historiador del ultraísmo, insistió en que este surgió de la voluntad de romper con el modernismo o “rubenianismo agonizante” y de sincronizarse y condensar las principales direcciones de las vanguardias europeas. Y que al menos esa voluntad se cumplió, pese a la brevedad y falta de consistencia del movimiento y la escasez y poca calidad de sus resultados

literarios. Un planteamiento aceptable en términos generales, pero al que pueden hacerse —aquí solo apuntarse— varias matizaciones. En su estrategia de unificar las aspiraciones de novedad y de apoderarse si no del centro, sí del derecho a la sucesión en el campo poético español, los ultraístas, con Guillermo de Torre a la cabeza, empezaron necesariamente por cancelar la caduca poética modernista. Despreciaron, sin necesidad de prodigar los ataques directos, a los, en la terminología de Cansinos, antiguos “Hermes” que, como Villaespesa o Carrere, sobrevivían de un modernismo degradado en clichés, y a los “epígonos”. Se atrevieron a considerar irremediabilmente agotados a los Machado: a Antonio, a quien Torre calificó en *Literaturas europeas de vanguardia* de “superviviente melancólico de sus cantos perdurables, sumido hoy en ritornelos nostálgicos y afares clasicistas”, y a Manuel, “estricto, monoédrico, limitadísimo, que aun no habiendo confesado hasta poco su acabamiento en *Ars moriendi* venía desde hace años debatiéndose en una consunción fatal” (1925: 67). Pero mantuvieron actitudes más ambiguas respecto a dos maestros que demostraban su incesante capacidad de renovación y cuya aprobación intentaron ganarse inútilmente. En primer lugar, Juan Ramón Jiménez, a quien por un tiempo consideraron como “precursor”. En principio este se mostró interesado por las intenciones de los ultraístas, pero pronto se sintió decepcionado por sus realizaciones, que para él no pasaban de superfluas muestras de ingenio, faltas de sentido estético y espiritual, y los excluyó de su selectiva revista *Índice* (1921-1922), donde sí admitió como herederos a otros “nuevos”, menos rupturistas, más inclinados al pacto entre tradición y modernidad, y sin duda más sólidos, que acabaron integrados en el 27. En segundo lugar, Valle-Inclán, quien reapareció como poeta con *La pipa de kif* (1919), en el que unía a su manera siempre antiacadémica y personal la estética finisecular, pero de hondas raíces en la tradición y lo regional, de la “España negra”, con recursos del Darío más banvillesco y seguramente del Lugones más laforguiano, y con referencias explícitas a lo cubista, lo futurista y, como decía adelantándose y tal vez inspirando a Maples Arce, lo “estridente”. Guillermo de Torre saludó el poemario como ejemplo excepcional de rejuvenecimiento y cuando Valle-Inclán publicó algún poema en las revistas de Ultra, llegó a declarar que este se había adherido al movimiento. Como supo captar ya entonces el humorista Francisco Vighi en su celebrado poema sobre la tertulia de

Pombo (“Discusión sin fin/ sobre si es ultraísta Valle-Inclán/ que si patatín/ que si patatán”, en Onís, 1934: 1054), se iniciaba un debate, que aún no termina, sobre cómo caracterizar un libro como *La pipa de kif*, en la frontera estética y cronológica exacta entre modernismo y vanguardia. Pero Valle tampoco tardó en marcar distancias y posición propia cuando en *Luces de bohemia* (1920, 1924) inauguró el “esperpento” y por boca de Max Estrella descalificó a los principiantes ultraístas como frívolos y descomprometidos con la realidad española, imitativos y desconocedores de la propia tradición crítica o moderna: “Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 1924: 132)⁹. La reacción de Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* fue la de renegar de la condición de “precursor” de Juan Ramón (“¡es demasiado fiel a sí mismo!”, “insalvable espíritu finisecular, conmovido a las puertas del Novecientos” 1925: 69), así como rebajar la novedad y descartar toda influencia de la poesía de Valle-Inclán y, más tarde, en advertir que era esta la que estaba influida por el ultraísmo (1965: 2, 193). Vuelvo a añadir el ponderado juicio de Onís, atento a las anteriores discusiones y capaz de reconocer la singularidad de una obra que desafía la estrechez de las clasificaciones:

La poesía de Valle-Inclán, que arranca desde sus principios hasta su fin de las diversas corrientes literarias —tan distintas— que agrupamos bajo el nombre de “modernismo”, es tan original que significa siempre una superación y escape de este; pero es al mismo tiempo tan individual, que resulta inimitable sin que sea patente la imitación, y, por tanto, su influencia en las nuevas escuelas literarias —aunque considerable— no corresponde a su calidad e importancia (1934: 324).

El ultraísmo tampoco acabó de ganarse del todo a algunos de los poetas jóvenes de más valor que en los años de la Gran Guerra buscaban sus propias salidas al modernismo, como Mauricio Bacarisse en *El esfuerzo* (1917) o Antonio Espina en *Umbrales* (1918). Guillermo de Torre se referiría a ellos desde una óptica militante como poetas de tímidas metas, “independientes, mas desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora” (1925:

⁹ Véase, dentro de la inabarcable bibliografía sobre Valle-Inclán, el capítulo de Pablo Rojas (2021: 473-507) y el de Rosario Mascato Rey en el presente volumen.

73); cuarenta años después, teniendo a su vez en cuenta la clasificación que Onís hizo de ellos en el ultramodernismo, los situó “más allá del modernismo”, sí, pero sin “acertar a formar un grupo o una técnica coherente”, sin “cuajar en ninguna personalidad sobresaliente, ni menos aún adquirir carácter orgánico” (1965: II, 184, 191). Por último y más importante, Torre, al reflexionar desde esa misma lógica militante sobre el pobre balance del ultraísmo, reconoció que en sus filas no solo entraron “ultraístas *per nativitatem*”, sino conversos de “la epigonía prenovecentista” (1925: 88), y que hubo bastantes indecisos, oscilantes, ambidextros y nostálgicos que mantuvieron o recayeron en la estética anterior. Pese a todo esto, que de nuevo cuestiona y complejiza la sucesión tajante y ordenada entre modernismo y ultraísmo, Guillermo de Torre nunca dejó de reivindicar el papel histórico de este último, su contribución modesta pero decisiva al cambio definitivo de época.

El nuevo estado de conciencia literaria acabó de consolidarse internacionalmente en el mítico 1922. Entre los hitos que convergieron en ese año, junto al *Ulysses* de Joyce y *The Waste Land* de Eliot, hay que mencionar un título emblemático en español: *Trilce* de César Vallejo. Como la mayoría de poetas jóvenes de la época, Vallejo se había iniciado en la herencia del modernismo. Su primer poemario, *Los heraldos negros*, lo muestran, al decir de Onís, como “un poeta postmodernista, de humor amargo y prosaísmo sentimental, con tendencias ultramodernistas procedentes del último Rubén Darío y de Herrera y Reissig”, pero ya en busca afanosa de una voz propia (1934, 1134). Y fue esta búsqueda la que lo llevó a interiorizar de forma más personal las sugerencias de las vanguardias, a dar un salto más temerario y consciente, y a alcanzar un logro más extremo, incomprendido entonces, pero a la postre definitivo. Bastaría recordar una vez más su impresionante antiarte poética *Trilce LV*, que empieza: “Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza./ Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido...”. El verso de Albert Samain es un verso perteneciente a “Automne”, poema de *Au jardin de l'Infante* (1893), que figura en *Poètes d'aujourd'hui* de Van Bever y Léauteaud: “Comme dans un préau d'hospice ou de prison,/ l'air est calme et d'une tristesse contenue”. Vallejo lo cita por la traducción de Juan Ramón Jiménez en *La poesía francesa moderna* de Díez-Canedo y Fortún: “Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,/ el aire es quieto y de una contenida tristeza”. En 1922

Vallejo enuncia de manera rotunda, casi didáctica, que ante la Muerte la voz armoniosamente consoladora de Samain “diría” pero que la voz rota de Vallejo “dice”. Después de la Guerra Mundial Vallejo tuvo que desaprender y afirmar su propia voz haciendo trizas la poética fin de siglo que Samain y el primer Juan Ramón o que *Poètes d’aujourd’hui* y *La poesía francesa moderna* representaban, y que él había seguido hasta *Los heraldos negros*, incluso hasta la parte más antigua y accesible del mismo *Trilce*. Este libro, monolito en bruto lleno de jeroglíficos, queda como una de las realizaciones más impactantes de la ruptura con el concepto modernista de belleza como (H) armonía en todos los niveles: ritmo y rima, léxico, sintaxis, imaginaria, estructura, tipografía. Un logro extraordinario, que concentra el cambio de paradigma poético, pero que sería inexplicable sin todos los antecedentes que hemos apuntado. Además, resulta históricamente interesante insertarlo en su contexto inmediato de publicación, cuya realidad es siempre más diversa y compleja que las etiquetas, por adecuadas que estas sean. El de 1922 es, efectivamente, el *annus mirabilis* o punto crítico de eclosión de la vanguardia, incluido el ámbito hispánico, el año de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo y *Andamios interiores. Poemas radiográficos* de Manuel Maples Arce. Y simultáneamente de *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva, representante de lo que se conoce como “la otra vanguardia”, más vinculada al *imagism* anglosajón y de momento minoritaria. Pero también de *Desolación* de Gabriela Mistral, *Raíz salvaje* de Juana de Ibarbourou o *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez, libros que actualizaron una estética que, a falta de mejor nombre, podemos convenir en seguir llamando históricamente postmodernista, más celebrados entonces que ahora, pero que, por encima de los vaivenes del gusto, siguen siendo excepcionales en sí mismos¹⁰. En cualquier caso, el paradigma estético vanguardista, no exclusivo pero sí desde entonces predominante, irreversible, lo que justifica que se hable ya de un periodo nuevo, correspondiente a la vanguardia, tendrá realizaciones de distinto ritmo, grado y orientación en

¹⁰ Me permito remitir al aún reciente monográfico “1922 en las literaturas hispánicas”, coordinado por Rosa García Gutiérrez y Ana Davis González, en *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, Sevilla, Renacimiento, n.º 6, junio/ julio 2023, en el que se revisa desde una óptica rigurosa y desprejuiciada todo este conjunto de libros.

los países de lengua española, y pronto generará, a su vez, “reacciones” de retorno y pactos con lo propio, lo tradicional o lo humano.

Conviene añadir que, en un plano más estrictamente historiográfico, durante la década siguiente a la muerte de Darío, cuando el modernismo fue ya realmente historiable y se fijó como el verdadero comienzo de las distintas tradiciones modernas nacionales hispanoamericanas, se publicaron cuatro antologías histórico-críticas que tomaron explícitamente como modelos las de Van Bever y Léauteaud y Díez-Canedo y Fortún, y que fueron tomadas, a su vez, directamente como modelos por Federico de Onís; las cuatro realizadas por notables críticos de la misma generación que este: Genaro Estrada *Poetas nuevos de México* (1916); Armando Donoso *Nuestros poetas. Antología chilena moderna* (1924); Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro *La poesía moderna en Cuba, 1882-1925* (1926); y sobre todo Julio Noé *Antología de la poesía argentina moderna: 1900-1925* (1926, 2ª ed. revisada 1931). Onís vio representadas en ellas la unidad y variedad de la poesía en español, y la capacidad que, a partir del modernismo, esta había demostrado para incorporar, nacionalizándolas, las novedades literarias. También una organización narrativa común en tres secuencias temporales: poesía del pasado, poesía del presente y poesía en que despunta el futuro, que él, en la larga elaboración de su obra, fue convirtiendo en modernismo, postmodernismo y ultramodernismo-ultraísmo. Onís también conoció las primeras antologías que daban cuenta del fenómeno de la poesía femenina, como la de María Monvel, *Poetisas de América* (1929). Y sobre todo tuvo que ir incorporando sobre la marcha las antologías en las que se presentaban los escritores de vanguardia. En primer lugar antologías programáticas o de grupo, como *Índice de la nueva poesía americana* (1926) de Alberto Hidalgo, Huidobro y Borges, o *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927* (1927) de Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Inmediatamente después, antologías históricas, en las que los nuevos escritores daban un paso más, se alejaban o directamente no participaban del vanguardismo militante y aparecían incorporados ya a la tradición moderna, junto a los principales poetas desde el modernismo, entre ellas la del grupo Contemporáneos firmada por Jorge Cuesta *Antología de poesía mexicana moderna* (1928) y la del 27 firmada por Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932). Es sobre todo a partir de esta última y de la revaluación que en ella se hace de la poesía

desde el fin de siglo, que Onís pudo escribir: “Esta es la poesía rigurosamente actual, la que por lo pronto ha logrado alejar de nosotros el modernismo a un pasado definitivo y clásico; el postmodernismo, a la no existencia” (1934: XIX).

4. DISCUSIONES Y USOS HISTORIOGRÁFICOS DEL CONCEPTO DE POSTMODERNISMO

Desde que se empezó a distribuir a comienzos de 1935, la *Antología* de Onís fue recibida con casi unánime alabanza. La crítica reconoció que, si bien no existen antologías ni historias irreprochables, era difícil lograr mayor amplitud, rigor y equilibrio en el intento de abarcar conjuntamente el último medio siglo de poesía en español. Onís había puesto especial cuidado en presentar a España e Hispanoamérica igualitaria y desjerarquizadamente, pero hubo quien sospechó de su propósito unificador. El historiador estadounidense Alfred L. Coester, partidario del panamericanismo, pero también defensor de la independencia de los estudios hispanoamericanos respecto de los españoles, pese a reconocer que “Onís has achieved complete success in his intention and has prepared a corpus which will never have a rival”, impugnó el trasfondo político de la obra, su “hispanoamericanismo”, tras el que veía un oculto afán neocolonialista español, y volvió a esgrimir el polémico asunto del “meridiano” intelectual: “For Professor Onís the Spanish-speaking cosmos is a sort of spiral nebula which revolves about the meridian of Madrid” (Coester, 1935: 236-237). En España y en Hispanoamérica no se manifestaron, que yo sepa, impugnaciones de base. Se aceptó tanto la fundamentación cultural hispano-americanista como la amplia visión histórica del modernismo de Onís, aunque se manifestaron dudas y reparos sobre su forma de clasificar las etapas posteriores al “triumfo del modernismo” y en especial sobre sus denominaciones “postmodernismo” y “ultramodernismo” y su uso del término “ultraísmo”. Díez-Canedo escribió: “la *Antología* de Federico de Onís es hasta ahora el libro más importante para conocer la lírica de España y de América en los últimos cincuenta años; sus valores vivos, sus problemas y sus rutas, las influencias entrecruzadas de continente a continente (...) y las repercusiones en nuestra lírica de

la lírica universal, que en su desarrollo presenta en los distintos países fases no contradictorias con las señaladas por Onís en esta magistral colección”; pero no encontró del todo justificada la introducción de los vocablos “post” y “ultramodernismo”: “Acaso hubiera sido suficiente llamar ‘dispersión del modernismo’ a aquella primera parte y ‘poetas nuevos’ a los de la segunda” (Díez-Canedo, 1935: 174-175). De la misma manera Pedro Henríquez Ureña la saludó como antología histórica difícilmente superable, pero propuso hablar mejor que de “postmodernismo”, de “disolución del modernismo”, mejor que de “ultramodernismo”, de “transición”, y mejor que de “ultraísmo” como hace Onís, de “vanguardia”, como era ya corriente (Pedro Henríquez Ureña, 1935: 41-43). Por su parte Guillermo de Torre la reconoció como una de las mejores antologías históricas del siglo, comparable a las modélicas de Van Bever y Léauteaud, Díez-Canedo y Fortún o Julio Noé, y muy superior a las parciales y polémicas antologías de grupo, cuyo último ejemplo era la que Gerardo Diego había dedicado a la consagración de la generación del 27, y contra la que él había clamado por su escamoteo u ocultación del papel cumplido por el ultraísmo. De ahí que su mayor objeción a Onís fuera también que hubiera usado la clasificación de “ultraísmo” recogiendo el nombre y desechando la cosa, esto es, aplicándolo a poetas de entreguerras, como los españoles del 27, y olvidando a los genuinos ultraístas, poetas “no por pasajeros e inconsecuentes, desdeñables para un historiador escrupuloso” (Torre, 1935: 222-228).

Desde el comienzo se consideró, pues, un error de Onís haber empleado el término “ultraísmo”, de significación propia y restringida al primer ismo español y argentino, en vez del más apropiado de “vanguardia”, que desde al menos 1925, con *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre, se había consolidado en español como nombre colectivo de los ismos y categoría de época homologable a las demás literaturas occidentales. Pero era un error fácilmente subsanable: bastaba con sustituir uno por otro. Más complejos eran los casos del post- y el ultramodernismo. Pese a las propuestas de abandono, el término postmodernismo sí prosperó y fue adoptado por numerosos críticos e historiadores posteriores. Es importante subrayar que generalmente, aunque no siempre, esta adopción se hizo absorbiendo el sentido del ultramodernismo, esto es, abarcando en su seno tanto la orientación conservadora como la innovadora que pueden distinguirse y que Onís distin-

guió tras el triunfo del modernismo, tanto la fase final y fundamentalmente epigonal de este, como los adelantos o la transición hacia la vanguardia. Y mal que bien, pese a exigir muchos entrecomillados y matizaciones, el término se sigue utilizando todavía hoy. La misma oscilación en la escritura entre “postmodernismo” y “posmodernismo” parece sintomática de su condición especialmente ambigua y problemática. A lo largo de este volumen se ha optado preferentemente por la variante “postmodernismo”, para continuar el uso de Onís y pese a sonar más anticuada.

Como otros términos periodológicos derivados, el de postmodernismo hay que entenderlo necesariamente en relación con el término “principal”. Una relación cronológica, pero con implicaciones jerárquicas, como he ido señalando. Postmodernismo tiende casi inconscientemente a concebirse de forma subordinada o epigonal, también transitoria, preparatoria o incompleta: lo que viene después, lo que ya no es modernismo, pero tampoco llega aún a ser vanguardia plena. En suma, un periodo difuso, sin entidad propia. En principio cabe interpretar esta tendencia minusvalorativa como un efecto eclipsante provocado por el valor supremo que el canon de la modernidad otorga a la novedad, por la retórica épica, la voluntad y la gestualidad inaugural, y por la consecuente mitificación y poder de atracción de las figuras fundadoras del modernismo y las vanguardias. Estos fueron originalmente “movimientos” autoconscientes, militantes, programáticos, coordinados, polémicos, con manifiestos y órganos propios, de prestigiosos referentes internacionales y cuyos mejores representantes lograron imponerse como canónicos ya en su época, al menos en el ámbito del idioma, características que en general no se dieron en los autores más tarde conocidos como postmodernistas. A ello hay que sumar la tendencia epistemológica general, de la que no escapan los historiadores literarios, a privilegiar la homogeneización conceptual y la visión lineal del desarrollo histórico, y la dificultad para reconocer las zonas intermedias, lo ambiguo, lo no autodefinido o enmarcado en líneas duras. Ahora bien, me parece igualmente importante subrayar que este sesgo depreciativo, aunque general, tuvo su origen y se perpetuó fundamentalmente en la crítica, historiografía y enseñanza de dos países, España y Argentina, de indudable peso en el ámbito del idioma. Como estamos viendo, la minusvaloración apuntaba ya en Rafael Cansinos Assens, se reforzó con las convicciones y necesidades tácticas del ultraísmo español y argentino, y fue admitido

en gran medida por Julio Noé y Federico de Onís. La valoración minorativa de base ha hecho que se prejuzgue al postmodernismo en bloque como un periodo de poca importancia o interés, y que tradicionalmente haya sido mal estudiado. De hecho, desde el gran esfuerzo de ordenación e interpretación realizado por Onís, el caudal de estudios sobre el modernismo y las vanguardias no ha parado de crecer y diversificarse, pero se puede afirmar que, más allá de estudios y ediciones dedicados a unos pocos poetas concretos, apenas se han hecho aportaciones de conjunto sobre los años 1907-1922 en España y en los distintos países hispanoamericanos, menos aún, investigaciones transatlánticas, que se ha avanzado poco en el conocimiento de ese periodo y siempre en referencia a lo anterior o posterior, y que la fuente máxima, a veces única, de información sobre bastantes poetas de entonces siguen siendo las páginas de aquella antología. Cabe, sin pretender tampoco hacer aquí una historia exhaustiva de las historias literarias hispanoamericanas y españolas, constatar esto recordando algunos momentos y casos de utilización del concepto y/o el término postmodernismo y rescatando las, aunque parciales, mejores aportaciones.

A partir de la Guerra Civil española y durante el franquismo el eje literario y en gran parte editorial en español pasó a América. En 1941 Alfonso Reyes escribió la síntesis “De poesía hispanoamericana”, que incorporó ese mismo año al libro *Pasado inmediato*. Volvió a poner el verdadero origen de la poesía hispanoamericana en el modernismo, el movimiento que “hizo posible la manifestación de todas las tendencias y la adopción de todas las técnicas, y trajo sobre América el ambiente general del mundo”, que logró transfundir el moderno espíritu francés, pero siendo fiel al espíritu de la lengua, pues en esto “no fue más lejos que la revolución italianizante en el Renacimiento español y el resultado es de igual trascendencia”. Aunque reconoce que “las etapas son artificios de interpretación”, que “el Modernismo se articula con otras tendencias y está cruzado por vetas inasimilables”, y que después de su conquista de la libertad, “habrá de todo”, remite como la mejor clasificación de sus múltiples tendencias a la ensayada en la “espléndida” *Antología* de Onís (Reyes, 1941: 256-270). También en 1941 Pedro Henríquez Ureña, amigo y maestro de Reyes, y, como este, uno de los mayores humanistas modernos de América, dictó en la Universidad de Harvard la serie de lecciones traducida póstumamente como *Las corrientes literarias en la América*

Hispánica (1949), una síntesis completa y matizada de la evolución literaria de los países americanos de tradición hispánica en la búsqueda de su expresión. Al llegar a su propia generación intelectual, Henríquez Ureña eligió la denominación nuevamente insatisfactoria por demasiado genérica, aunque ilustrativa de su conciencia epigonal o transicional, de “intermedia”: “Entre el último grupo de modernistas, el grupo de Lugones, Valencia y Chocano, y el primer grupo vanguardista del siglo xx, el grupo de Borges y de Neruda, hubo una generación intermedia, nacida entre 1880 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores. La nueva generación, nacida después de 1896, rompió con ellos lo mismo que con los otros” (1949: 189). Otra vez el argumento de fondo, repetido en la mayoría de las narraciones históricas: se trata de una generación que critica y se aparta en un grado mayor o menor, pero que no rompe con el modernismo e inaugura algo decididamente nuevo, como sí hará la generación vanguardista. En cuanto a la poesía del periodo, Henríquez Ureña no usa, de acuerdo a su mencionado criterio, los términos post y ultramodernismo, pero remite a los juicios de Onís y condensa las tendencias señaladas por este de la siguiente forma: un primer grupo de poetas reacciona contra el preciosismo (“Tuércele el cuello al cisne” de González Martínez fue “la consigna”), simplifica el estilo e introduce asuntos de la vida diaria (Fernández Moreno, Luis Carlos López) o sustituye la actitud impersonal por un romanticismo exaltado (Miguel Ángel Osorio, Arturo Capdevilla, Sabat Ercasty y sobre todo el destacado subgrupo de mujeres poetas del Cono Sur); otro grupo más innovador llevó “hasta el límite ciertas tendencias inherentes” al modernismo: el preciosismo se volvió complejidad y barroquismo en Lugones y Herrera y Reissig, se volvió sutileza en Banchs, Eguren y Alfonso Reyes, y el barroquismo y la sutileza se mezclaron a su vez con la ternura por las cosas comunes en López Velarde.

Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo* (1954) establece en principio dos grandes etapas, cosmopolita y americanista, respectivamente: “en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento”; “en la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece”

(1954: 33-34). Un proceso que se da íntegro en Darío. Pero al concretar esta segunda etapa en los distintos países usa a menudo los términos y juicios de Onís. Así, llama “posmodernistas” a las promociones nacidas en torno a 1885, como la argentina de Carriego, Banchs, Capdevilla, Arrieta, Fernán Félix de Amador, Fernández Moreno y Storni; o la uruguaya de Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, Emilio Uribe y Juana de Ibarbourou. Y al hablar de Herrera y Reissig afirma que “ya se trata, en rigor, de un ultramodernismo, precursor de nuevas y más audaces tendencias” (267). En general en Perú, aparte de los casos de González Prada y Chocano, las manifestaciones modernistas “fueron tardías y caben más bien dentro del posmodernismo, esto es, dentro de un modernismo contenido en el que prevalece la tendencia hacia una mayor sencillez y naturalidad de expresión” (349), del que son representantes Alberto Ureta, José Gálvez, Adán Espinosa Saldaña o Luis Fernán Cisneros; si bien Perú también tuvo en José María Eguren “el más fino exponente del ultramodernismo”, con cuyo recóndito e inconfundible simbolismo se inicia “la liquidación del modernismo” (350). Con el humorismo provinciano de Luis Carlos López arranca el segundo momento del modernismo en Colombia, caracterizado por la diversidad de orientaciones de sus poetas: “unos encaminados hacia la sencillez y aún hacia la tradición clásica, tan arraigada en Colombia, otros hacia el ultramodernismo o hacia las tendencias de vanguardia” (330-331). En México, González Martínez “fue el último modernista y el primer posmodernista, pues con él se inicia un modernismo refrenado que tiende a una mayor diafanidad lírica y desecha todo empeño preciosista” (492); la generación del Ateneo “señala el advenimiento del posmodernismo” (503); en López Velarde el “acento es otro, su voz es una voz nueva” (507); mientras que Tablada, “guiado por su empeño de renovación incesante, acogió con calor y simpatía las tendencias de vanguardia” (482).

En los años cincuenta distintas historias literarias nacionales hispanoamericanas incorporaron, siguiendo más o menos fielmente a Onís, el concepto de postmodernismo para articular el proceso de sus respectivas poesías¹¹.

¹¹ Es el caso de Luis Monguió, quien dio un ensanchado sentido genérico al término, para referirse a toda la poesía de entreguerras, incluida la de vanguardia, en su ensayo “Poetas post-modernistas mexicanos” (1946) y en su libro *La poesía postmodernista peruana* (1954), si bien en este distinguió, entre el modernismo y el vanguardismo, un capítulo de “agotamien-

Muchas hicieron también una utilización auxiliar del método generacional, aunque sin el carácter sistemático y la carga ideológica y polémica que llegó a adquirir en la historiografía literaria española condicionada por el franquismo y el exilio. Aquí se aplicó una lógica compartimental que segmentó la literatura anterior a la Guerra Civil en las generaciones del 98, el 14 y el 27, conceptos que llegaron a predominar sobre los de modernismo, postmodernismo y vanguardia. La relativa discriminación entre el 98 como generación intelectual, fundamentalmente de prosistas, y el modernismo como expresión estética y de poetas, terminó en una tesis enfrentista y reduccionista que

to y abandono del modernismo”. Señaló como ejemplo típico de ese momento a Abraham Valdelomar, cuya orientación poética considera coincidente con la de Carriego, López Velarde o Luis Carlos López: “Todos, por esos mismos años, van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco ‘poético’, lo nacional, lo provinciano, lo nimio, en busca de temas literarios que le alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo (...). Naturalmente, no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo —la tradición literaria es demasiado fuerte— pero la tendencia no deja de ser general, impresionante, simultánea” (Monguió, 1954: 29). El citado Julio Noé en su panorama poético para la *Historia de la literatura argentina* (1959) coordinada por Rafael Alberto Arrieta, advirtió: “Toda época es de transición entre la precedente y la que sigue, pero hay algunas que lo parecen más porque no se alzan desafiantes contra la anterior, ni logran madurar lo que llega a sazón después de ellas. Como tal suele considerarse a la que media entre el ocaso del modernismo y el comienzo del vanguardismo, o sea, poco más o menos, entre 1905 y 1920. A ese período se ha dado el nombre de *posmodernista*” (Noé, 1959: 70). Pero con una visión más continuista que la de Onís, creía que “el vanguardismo interrumpió, sin cortar, la corriente posmodernista, con la que no tardó mucho en confundirse cuando a la tarea morigeradora de excesos y excentricidades del modernismo, que esta se había impuesto, unió aquel la suya de templar sus propios excesos y excentricidades” (*ibid.*). César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina* (1967) parte de Onís y Henríquez Ureña, y distingue dentro del modernismo argentino dos generaciones: la específicamente modernista, nacida alrededor de 1875, y la “intermedia”, también llamada del Centenario o de *Nosotros*, nacida alrededor de 1885. En esta y como prueba de ese carácter intermedio, están los poetas que se vinculan al pasado, a los que cree más apropiado llamar “posmodernistas”, según la formación del neologismo, los que tienden al futuro, a los que llama no “ultramodernistas”, sino “prevanguardistas”, y los que participan de ambas inclinaciones. “Haciendo nombres, diremos que Enrique Banchs es el posmodernista puro, es decir, el que define su poesía casi exclusivamente en función del pasado. Inversamente, Ricardo Güiraldes solo mira hacia el futuro: es el puro prevanguardista. Y hay luego dos poetas que participan de ambas propensiones: (Baldomero) Fernández Moreno y Alfonsina Storni” (Fernández Moreno, 1967: 79).

el franquismo fomentó y a la que Guillermo Díaz-Plaja dio forma en el libro de título inequívoco *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo xx* (1951). Según este, el 98 vino a representar los valores españoles, viriles y trascendentes, y el modernismo, los gustos extranjeros, afeminados y frívolos. Una tesis que por su tosca rigidez y carga ideológica tergiversadora de la realidad histórica fue contestada por Onís y Juan Ramón, más tarde por Ricardo Gullón, y que tras la recuperación de la democracia cayó en un fuerte desprestigio. Por su parte, la poesía de lo que intelectualmente también se conoció desde comienzos del siglo xx como “novecentismo” o como generación del 14, se identificó en muchas ocasiones con el postmodernismo, pero, con la gran excepción de Juan Ramón Jiménez, quedó oscurecida entre el 98 y el también exitoso marbete del 27. Ángel del Río en su *Historia de la literatura española* escrita en el exilio (1948, 2ª ed. revisada 1963) enfoca el periodo novecentista o postmodernista no como un viraje, sino como una prolongación y rectificación del fin de siglo:

Los años entre 1910 y 1925 son en la poesía, más que en ningún otro género, años típicos de transición entre el modernismo y los movimientos de la primera posguerra. Los poetas tienden a apartarse o superar las tendencias de los primeros años del siglo y reaccionan contra lo que el modernismo como escuela tenía de más característico —su aire francés, su complacencia en lo que de sensación de color, forma o sonido tenía la palabra— para hacer una poesía más ideológica o intelectual y más enraizada en la tradición española (1963: 2, 486).

En cuanto a su valoración es claro: “Los poetas que se dan a conocer en este período son inferiores a los del modernismo y a los que vendrán después de 1920. Los Machado, Valle Inclán, Unamuno siguen haciendo su obra poética un poco independientes de movimientos y escuelas, fieles a sí mismos (...). El poeta que domina la época, que entronca más con su espíritu, es Juan Ramón Jiménez que en su busca de nuevos caminos sirve de lazo de unión entre el modernismo y las tendencias posteriores y en este sentido ocupa el centro” (456-457). Para él los “relativamente” más innovadores de los nuevos son tres: José Moreno Villa, Juan José Domenchina y León Felipe. Y añade: “Federico de Onís, guía seguro e imparcial en el laberinto de la poesía contemporánea española, incluye en su *Antología* a varios otros poetas de este

momento: Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Francisco Vighi, Ramón de Basterra y Fernando Villalón. Por razones diversas —la muerte prematura en algunos casos— ninguno excede en valor representativo a los tres que hemos destacado” (489). Juan Chabás y Max Aub en sus historias o Luis Cernuda en sus ensayos siguieron reivindicando el interés de esos poetas, pese a su falta de contornos netos y su lugar incierto en la historia literaria. El propio Moreno Villa, al evocar en su autobiografía los años veinte y tratar de esclarecer la situación de su poesía, anotó: “Seguía teniendo fe en mis dotes poéticas, pero el instinto me decía claramente que iba quedando oscurecido entre dos generaciones luminosas, la de los poetas del 98 y la de García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Altolaguirre y Prados” (1944: 102).

Al final del franquismo Díaz-Plaja publicó *Estructura y sentido del Novecentismo español* (1975), en el que, aparte de matizar algo lo tajante de su separación *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (“que, de ningún modo, quiere significar *Modernismo ‘contra’ Noventa y Ocho*”, Díaz-Plaja, 1975: 262), estudia el periodo que “ya no es puramente” aquel y que “todavía no es la irrupción que, con distintos nombres y contenidos, podemos llamar ‘vanguardismo’, y que arrancando con los primeros ‘ismos’ revolucionarios, desemboca en la llamada ‘generación del 27’” (341). Para caracterizar la lírica del novecentismo parte del post- y ultramodernismo de Onís y señala: “Se inicia, pues, como una fatiga contra los módulos rubenianos. Fatiga que no implica siempre ‘ruptura’, brusco cambio de rumbo tal como se producirá en los manifiestos ultraístas (...), pero que adquiere suficiente rotundidad para señalar un ángulo de inflexión” (214). Una inflexión que cifra en el alejamiento progresivo de la dicción musical modernista (“en vez de sonoridad, podría hablarse de una determinada opacidad, de una lírica con sordina”, 214) y en el distanciamiento irónico del sujeto poético respecto de la materia poética, distanciamiento que, a su vez, en determinados momentos se aproxima al concepto lúdico y a la estética de la fealdad de la vanguardia (214-215).

En pleno *boom* de la nueva narrativa y a la altura del centenario del nacimiento de Darío en 1967, en Hispanoamérica seguía existiendo un acuerdo unánime sobre la importancia fundadora tanto del modernismo como de la vanguardia. La década de los setenta trajo una interpretación más profunda y fundamentada de la significación y las causas culturales y sociales de ambos estilos históricos dentro de la modernidad, un avance que, sin embargo, ape-

nas benefició a la comprensión del postmodernismo, el cual siguió estando, aún más si cabe, en una especie de tierra de nadie o limbo historiográfico. La mejor, aunque algo incidental contribución al respecto, se debió a Octavio Paz. Toda la obra crítica de Paz, al menos desde que colaboró con Xavier Villaurrutia en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941) hasta que, más de cuarenta años después, ordenó sus *Obras completas*, fue una vasta e interesada reflexión sobre la poesía y la modernidad o, como él prefería decir, sobre “poesía e historia”. Crítica como autocrítica, no como un ejercicio académico, sino como un intento de entenderse, definirse y situarse como intelectual y poeta en lo alto de las circunstancias y el canon literario del siglo xx. Sus principales ensayos sobre el modernismo fueron los que dedicó a Darío y López Velarde, incluidos en *Cuadrivio* (1965), el capítulo “Traducción y metáfora” de *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974) y “Epílogo. Laurel y la poesía moderna” (1986). En ellos el modernismo, no el romanticismo, aparece como “el verdadero” comienzo de la modernidad en el mundo hispánico, una modernidad interpretada en términos paradójicos (“tradición de la ruptura”) y dialécticos (analogía vs. ironía). En ellos también prestó cierta atención al postmodernismo sin citar ya a Onís, pero matizando de manera personal y sugerente los planteamientos y direcciones señaladas por este. Su idea principal vuelve a ser la del postmodernismo no como un movimiento realmente nuevo, sino como una tendencia no coordinada, pero autocrítica y terminal del propio modernismo, no como una revolución, sino como una evolución interna:

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el “postmodernismo”. El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo que está después es la *vanguardia*—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo. Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento. Se trata de una tendencia *dentro* del modernismo (...) López Velarde lo dijo con lucidez: “el sistema poético se ha convertido en un sistema crítico” (Paz, 1974: 507-508).

Esta conciencia crítica aparece en *Cantos de vida y esperanza*, pero se extrema en Lugones: “no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente

inicia la segunda revolución modernista. Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista” (506). Entiendo que, si se quisiera decir en términos de Onís, para Paz, *Cantos* de Darío sería el arranque del postmodernismo y el *Lunario* de Lugones, el del ultramodernismo (y esta última línea es la que más interesa a Paz, siempre en búsqueda de su genealogía: Jules Laforgue como maestro de Lugones e indirectamente de López Velarde, pero también de T. S. Eliot, uno de los puntos de partida de su propia poesía).

Paz también compara las evoluciones del modernismo en España e Hispanoamérica y observa: “El modernismo español propiamente dicho —pienso sobre todo en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez, no en los epígonos de Darío— tiene más de un punto de contacto con el llamado postmodernismo hispanoamericano: crítica de las actitudes estereotipadas y de los clisés preciosistas, repugnancia ante el lenguaje falsamente refinado, reticencia ante un simbolismo de tienda de antigüedades, búsqueda de una poesía esencial” (508). Una convergencia explicable para él por una divergencia casi de carácter, por el mayor peso de la tradición y lo popular en la poesía española, incluyendo a sus primeros y mejores modernistas, a quienes sin embargo consideraba menos audaces o abiertos que los hispanoamericanos al uso poético del lenguaje coloquial urbano y moderno. Aunque el postmodernismo no fue un sistema poético diferente, sí trajo una reforma indudable de los motivos, la imaginería y el estilo del primer modernismo:

No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citeres, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras (...). Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar (507).

Nuevas autofiguras, escenarios y personajes que se corresponden con nuevos registros y recursos, como el uso de la ironía, el prosaísmo, el lenguaje coloquial y, en el caso de los más atrevidos, con una transformación del lugar común en imagen sorprendente que prepara, sin consumir, el camino

a la vanguardia. El estudio de López Velarde llevó a Paz a interesarse más concretamente por la poesía “provinciana o criollista” del postmodernismo, que entiende como “una prolongación” y al mismo tiempo una “réplica” del modernismo, como una tendencia cuyo origen estuvo en las postrimerías del simbolismo francés y belga, especialmente en Rodenbach y Francis Jammes, cuyos primeros cultivadores fueron los españoles Andrés González-Blanco y Fernando Fortún, y entre cuyos más destacados representantes figuran, además de López Velarde, el Vallejo de *Los heraldos negros* e incluso el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, en el que “el criollismo postsimbolista se une al ultraísmo” (Paz, 1965: 217). Más tarde, en su “Epílogo” a *Laurel*, concedió mucha mayor importancia a la gran corriente de “poesía pura” de raíz juanramoniana, no siempre tenida en cuenta en la historiografía latinoamericana:

El *modernismo* engendró su crítica: la introspección y la ironía (López Velarde) y su negación: la vanguardia (Huidobro). Pero la corriente central de la poesía posterior al *modernismo* se desprende lentamente de ese movimiento a través de sucesivas mutaciones, todas ellas inspiradas por un afán de desnudez y simplicidad. Esta corriente parte de Juan Ramón Jiménez: con él y por él, sin negarse, el *modernismo* cambia y se vuelve otro. La influencia de este poeta se extendió por todo el ámbito de la lengua durante más de quince años. Los poetas de la generación española de 1927, la mayoría de *Contemporáneos* en México, los cubanos Florit y Ballagas, el argentino Molinari y muchos otros lo siguieron, al menos en sus comienzos (Paz, 1986: 494).

Las ideas de Paz en *Los hijos del limo* orientaron a muchos estudiosos de la poesía moderna hispanoamericana. Muy directamente a Guillermo Sucre y José Olivio Jiménez. Sucre tituló lopezvelardeana y pacianamente “Un sistema crítico” el capítulo que dedicó al postmodernismo en su penetrante *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1975, 2ª ed. ampliada 1985): “Entre el modernismo y los movimientos de vanguardia habría que situar a un grupo muy heterogéneo de poetas, que, sin embargo, tenían ciertos puntos en común. Muchos de ellos eran contemporáneos de los modernistas y habían recibido su influencia —incluso algunos provenían directa e inicialmente de su estética—, pero todos parecían haber cobrado conciencia de la necesidad de un cambio” (Sucre, 1985: 51). Esta conciencia crítica es lo que los vuelve interesantes, dice, contrarrestando su considera-

ción minorativa y mostrando su preferencia por los más innovadores: “La conciencia de este cambio libera a los mejores de ellos de ser meros epígonos o de ser restauradores de un orden anterior y los sitúa, en mayor o menor grado, con mayor o menor lucidez, como verdaderos renovadores” (61). Entre estos destaca a López Velarde, Gabriela Mistral, Macedonio Fernández, Eguren, José Antonio Ramos Sucre y Tablada. También siguiendo a Paz, José Olivio Jiménez interpretó la evolución interior de la poesía modernista a la postmodernista como el paso de la visión analógica a la visión irónica:

La ironía, sutilmente, va imponiéndose: de un modo que diríase excepcional en Darío (en poemas como “Agenda” y la “Epístola a la señora de Lugones”); pero ya con casi programado afán en Lugones, Herrera y Reissig, López Velarde —y tanto más cuanto más nos acercamos a la vanguardia. Y al imponerse, introducirá la descreencia en la sacralidad del mundo, en los poderes descifradores y unitivos del poeta, en el respeto sagrado al arte (...); no intentaron del todo —son aún poetas del modernismo— saltarse la totalidad de las imposiciones exteriores de aquel lenguaje poético; pues las formas tradicionales y las rimas conservan su vigencia (...), pero con su actitud desacralizadora, desmitificadora, abonan los caminos hacia la vanguardia (Jiménez, 1985: 38, 40)¹².

A finales de los años sesenta en Latinoamérica se profundizó en el enfoque sociohistórico del modernismo. Ángel Rama, con una metodología ecléctica, aunque fundamente sociológica en *Rubén Darío y el modernismo: (circunstancia socio-económica de un arte americano)* (1970) o Françoise Perus, siguiendo la teoría marxista de la dependencia en *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (1976) contribuyeron a entender adecuadamente el modernismo como el correlato literario de la etapa finisecular de incorporación subalterna de Latinoamérica en el esquema capitalista-impe-

¹² De carácter más específico son las excelentes contribuciones que, en diálogo con Octavio Paz, realizó Allen W. Phillips sobre el postmodernismo mexicano, desde su monografía *Ramón López Velarde. El poeta y el prosista* (1962) hasta *Retorno a Ramón López Velarde* (1988), en el que se contienen trabajos como “Ramón López Velarde en la poesía hispanoamericana del postmodernismo” y “Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia”; o el difundido libro de Gwen Kirkpatrick *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry* (1989), en el que, sin embargo, se evita el conflictivo término postmodernismo.

rialista mundial, como la expresión de la edad de oro de la oligarquía latinoamericana con sus regímenes de “Orden y Progreso” y sus valores culturales europeístas. Nuevamente Rama y Perus pusieron el foco en la figura internacional de Darío, sobre todo en su transformación chilena con *Azul...* y en su experiencia rioplatense con *Prosas profanas*, y en unos años, de 1870 a 1910, en los que la dialéctica entre el cosmopolitismo y el nacionalismo no cesó, pero en los que el primero prevaleció claramente sobre el segundo. Pero ellos y otros críticos que adoptaron esta perspectiva atendieron mucho menos a la poesía de los años inmediatamente posteriores, cuando, coincidiendo con los fastos de los centenarios de la Independencia, las contradicciones inherentes al orden neocolonial y oligárquico comenzaron a hacer crisis (irrupción de las clases medias urbanas y de los sectores populares en la escena política, Revolución Mexicana, triunfo del radicalismo en Argentina, relativo sentimiento de orfandad de modelos culturales externos provocado por la Gran Guerra europea y el inclemente intervencionismo estadounidense, extensión del movimiento de Reforma Universitaria...) y cuando la dialéctica cosmopolitismo-nacionalismo se inclinó hacia el segundo polo. De hecho, Rama dedicó los últimos capítulos de su póstumo *La ciudad letrada* (1984) fundamentalmente al ensayismo político e identitario de lo que llamó “periodo nacionalista” entre 1911 y 1930; y Perus se ocupó de la narrativa en *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica* (1982). Sin embargo, la poesía posterior al modernismo internacionalista ha seguido considerándose hasta hoy un proceso prácticamente autónomo, impulsado por reacciones internas ante los modelos modernistas agotados, sin que apenas se haya explicado cómo las condiciones políticas, sociales y económicas pudieron propiciar y orientar tales evoluciones.

Hacia 1975, en los mismos años en que un nuevo concepto derivado, la “postmodernidad”, se empieza a extender internacionalmente, es cuando la modernidad acaba de concebirse como el marco histórico y cultural que por su amplitud y larga duración es capaz de contener y hacer comprensibles en su unidad, complejidad y variedad los avatares de la poesía occidental de los dos siglos anteriores. Matei Calinescu analizó y discutió de manera ejemplar esa modernidad y sus diversas y contradictorias manifestaciones en el libro *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (1977), ampliado y revisado como *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence,*

Kitsch, Postmodernism (1987). Básicamente Calinescu explica que el concepto de *modernidad estética* que emerge en el siglo XIX hay que entenderlo en una triple y compleja relación dialéctica de oposición: a la *tradición*, es decir, a toda expresión artística anterior sentida como forma de autoridad con la cual es necesario romper; a la *modernidad histórica* —la del capitalismo industrial y la civilización burguesa, con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso—, respecto a la que la modernidad estética se constituye como la “otra modernidad”; y *a sí misma*, en cuanto que toda forma de arte que se auto-proclama moderna llega un momento en que también se percibe a sí misma como una nueva tradición o forma de autoridad con la que hay que romper. Calinescu resume, discute y clarifica así muchas de las más relevantes reflexiones sobre la modernidad y, cosa rara en ese momento, toma también en cuenta los debates y aportaciones en español sobre el modernismo y la vanguardia literaria, entre ellas las ideas de Onís y sobre todo las entonces recientes de Octavio Paz, de cuya “tradición de la ruptura” deriva su concepción de la modernidad como “tradición antitradicional” o “tradición contra sí misma” (Calinescu, 1987: 69-85). Me interesa subrayar que tanto Paz como Calinescu pusieron especial cuidado en enfatizar tanto lo común como lo distintivo de la vanguardia dentro de la modernidad, un señalamiento útil para, entre otras cosas, deslindar vanguardia de las manifestaciones precursoras, cada vez más frecuentes pero aisladas que de ella se dieron desde el modernismo tardío. Para Paz los rasgos diferenciadores de la vanguardia en cuanto momento extremo y final de la modernidad son la violencia de las actitudes y programas, el radicalismo de las obras y la rapidez y multiplicación de los cambios. Lo que cabe entender como una cuestión de grado condicionada por las circunstancias históricas e ideológicas en torno a la Primera Guerra Mundial: “La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron (...); una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo” (1974: 524-525). A lo que Calinescu añadió:

Probablemente no hay ni un solo rasgo de las vanguardias en sus múltiples metamorfosis históricas que no esté implicado o haya incluso sido prefigurado por el ámbito más amplio de la modernidad. No obstante, existen diferencias significantes entre los dos movimientos. La vanguardia es más radical que la modernidad en todos sus aspectos. Menos tolerante y flexible con los matices, es

naturalmente más dogmática, tanto en el sentido de la autoafirmación, como, a la inversa, en el sentido de la autodestrucción. La vanguardia coge prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles. Está bastante claro que la vanguardia no hubiera sido concebible en ausencia de una conciencia de modernidad distinta y totalmente desarrollada (1987: 100-101).

Lo más significativo desde un punto de vista historiográfico es la incorporación que Calinescu hizo en la segunda edición de su libro de “postmodernism” como un concepto nuevo, surgido en el ámbito anglosajón, todavía polémico y en evolución, pero ya ampliamente teorizado y aceptado, que hacía referencia a las corrientes culturales nacidas de la segunda posguerra mundial, tras las vanguardias históricas, y predominantes en el capitalismo en su fase más tardía e inmediatamente previa a la revolución digital. El término “postmodernism”, más ocasionalmente el de “postmodernity” —el primero en un sentido más intelectual y estético, el segundo en un sentido más histórico y epocal— vinieron a superponerse al marbete anterior y restringido al ámbito literario en español de “posmodernismo” acuñado por Onís, al que ignoraban y con el que prácticamente nada tenían que ver, interfiriendo negativamente y añadiendo al uso de este más confusión, dificultad y necesidad de explicación¹³.

¹³ Aunque las confusas superposiciones de homónimos no son extrañas en las periodizaciones de diferentes ámbitos culturales, dejo constancia aquí (sobre todo para quienes se inclinan por abandonar “postmodernismo” en el sentido previo acuñado por Onís) de la queja que Octavio Paz formuló en 1986 ante la dócil aceptación y uso de los términos *modernism* y *post-modernism*: “Las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos engloban bajo el término *modernismo* fueron siempre llamadas, en Francia y en el resto de Europa así como en la América Hispana, con un nombre no menos general: vanguardia. Desconocer esto y llamar *modernism* a un movimiento de lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro [se refiere al modernismo hispánico de fin de siglo XIX], revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica. Lo mismo sucede con el vocablo *post-modernism* para designar el arte y la literatura contemporáneos de los Estados Unidos y de otras partes. Lo más triste —lo más cómico— es que estos términos, con la significación particular que les dan los angloamericanos, no solo comienzan a ser usados en varios países europeos sino también en Hispanoamérica y en España. Esta aclaración no es ociosa ni refleja ningún trasnochado nacionalismo: la querrela del *modernismo* no es una querrela de palabras sino de significados, conceptos e historia” (Paz, 1986a: 623).

Pese a todo, las historias literarias hispanoamericanas escritas a partir de los años ochenta siguieron usando el concepto de Onís, a veces sin conciencia de su origen y en tensa convivencia con su reciente y exitoso homónimo traducido del inglés. Lo hicieron ya en un momento de fuerte cuestionamiento de la propia labor historiográfica, como empezamos viendo, en que, además, el exceso de información y la especialización comprometían cada vez más el mero intento de abarcar coherentemente una literatura tan extensa, heterogénea y con tan diversas y asimétricas tradiciones nacionales como la hispanoamericana. En esas historias no faltó un capítulo sobre el postmodernismo, pero generalmente redactado con más o menos inercia y precipitación, como apéndice del modernismo o preámbulo de la vanguardia¹⁴. Tampoco los especialistas en modernismo y los especialistas en vanguardia acababan de encontrar un terreno de colaboración e intercambio que, dentro del gran marco de la modernidad, llevara a profundizar y renovar las conclusiones de Onís. Nelson Osorio admitía en *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*: “No ha sido aún plenamente estudiada ni es suficientemente conocida la etapa de transición entre el modernismo y las manifestaciones renovadoras —especialmente las vanguardistas— que inician la literatura contemporánea” (1982: 10); y en su difundida recopilación *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* hablaba con evidente incomodidad y desconcierto de ese “confuso lapso que va desde 1910 a 1920 aproximadamente” (1988: XIX). Por su parte, Juan Manuel Bonet en el imprescindible *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1935* (1995) ofrecía la oportunidad de constatar que, efectivamente, la gran mayoría de los vanguardistas españoles se había iniciado en el postmodernismo (Bonet, 1995: *passim*; y Anderson, 2017: 120). Algo sin duda extensible a los jóvenes hispanoamericanos, incluyendo a los grandes nombres Huidobro, Vallejo o Neruda. Pero aún resulta difícil explicar cómo esa iniciación determinó —retrasando o favoreciendo— la adopción de los códigos vanguardistas.

¹⁴ Es el caso, por citar algunas historias meritorias y de amplia difusión, del incierto lugar del postmodernismo en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1985; 3ª ed. corregida y aumentada 1997) de Giuseppe Bellini; en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo* (1991), de Cedomil Goic; o en la contribución sobre el modernismo de Cathy L. Jade para *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996).

Entre los historiadores que más atención concedió al postmodernismo estuvo Luis Sáinz de Medrano, para quien “la imprecisión de los límites no ha de hacernos perder conciencia de que este fenómeno ocurrió” (Sáinz, 1989: 119). Volvió a preguntarse, como ya hicieran Díez Canedo o Henríquez Ureña, sobre la necesidad de un término diferenciado: “¿Es obligado poner un nombre especial a esta etapa? ¿No basta con designarla como modernismo atemperado, crepuscular, asentado en lo inmediato, etc., pero Modernismo al fin?” (Sáinz, 2008: 483); para finalmente reconocer la utilidad de conservarlo: “reconocemos que la palabra, que apela solo al factor cronológico, no es demasiado feliz, pero su convencionalismo no pretencioso deja la posibilidad de abrir una dialéctica útil” (Sáinz, 2008: 483). Y previno sobre los encuadramientos literarios rígidos: “En último término la piedra de toque para definir una poética determinada como posmodernista será, obviamente, no someterla a un código riguroso y al mismo tiempo ver con afinada sensibilidad hasta qué punto sufre violencia si tratamos de encuadrarla en el modernismo o en la vanguardia” (Sáinz, 2008: 484). José Miguel Oviedo, en el que seguramente es el último y más valioso intento personal de escribir una *Historia de la literatura hispanoamericana*, concretamente en el volumen 3, *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo* (2001), se vio obligado a aclarar que el término postmodernismo “también alude a los rasgos que la crítica cultural aplica en nuestra época, sentido que no nos interesa ahora porque poco o nada tiene que ver” (Oviedo, 2001: 12); advirtió que “si las fases postmodernismo y vanguardia pueden separarse didácticamente (tal como lo hacemos en esta obra), en la misma realidad literaria de esos años se encuentran fundidas o al menos confundidas” (Oviedo, 2001: 13), pero no fue mucho más allá de señalar como sus tres grandes direcciones “la depuración, la crítica y la divergencia” respecto al modelo modernista (Oviedo, 2001:14).

El último intento de abordaje monográfico lo realizó el hispanoamericanista francés Hervé Le Corre en *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas* (2001). Le Corre revisó gran parte de la bibliografía sobre el asunto, examinó varios poetas representativos —Eguren, López Velarde, Güiraldes y Regino E. Boti principalmente— y expuso una serie de intuiciones generales, no siempre ordenadas ni claras, pero sugerentes. Me interesa destacar su rechazo a la visión lineal de los procesos literarios y su propuesta de una lectura “intersticial” del postmodernismo que permi-

ta entender sus tensiones internas e hibridación de registros. Las prácticas de los postmodernistas, aunque divergentes, viene a decir, se orientaron no a la ruptura, sino a la variación y subversión de los modelos modernistas; introdujeron una figuración impura, menos grandilocuente, más irónica y cotidiana del sujeto poético; dieron espacio a lo local, lo popular y lo femenino como estrategias de diferenciación, transformación y búsqueda de nuevos lectores, “un lectorado quizás más disperso, menos elitista, más afinado en una realidad histórica inmediata, que el del modernismo” (Le Corre, 2001: 128). Persistieron en el ideal musical heredado del modernismo frente a la espacialidad y discontinuidad vanguardista, pero recurrieron con frecuencia a la tradición del “tono menor”, “de la voz baja, natural, que favorece el matiz” (303). En suma, para Le Corre, “el posmodernismo proporciona, quizás precisamente por sus prácticas ‘exiguas’, una oportunidad de renunciar a las dicotomías rígidas. El posmodernismo nos obliga a situarlo, histórica y teóricamente, entre las *variantes*, mejor dicho: como productor de variantes o variaciones, como otras tantas derivaciones y desplazamientos, y al hacerlo nos obliga a repensar las *constantes*, para negarlas en último término, como abstracción insuficiente para dar cuenta del funcionamiento efectivo de la creación poética” (303-304).

Más abundantes que los acercamientos generales han sido los estudios y ediciones dedicados a poetas concretos encuadrables en el postmodernismo. La casuística es muy variada, pero no rompe la tendencia habitual que hemos ido constatando y tratando de explicar desde el inicio: el interés y valoración de esos poetas son “menores” e inciertos si se comparan con los de los “grandes” y seguros representantes del modernismo y la vanguardia, algo especialmente acusado en España y Argentina. En el caso español, dejando a un lado la personalidad de Juan Ramón Jiménez, que desborda clasificaciones y que por su precocidad a veces se adscribe directamente al modernismo, otros poetas postmodernistas o de la generación del 14, “emparedada” entre el 98 y el 27, a duras penas han entrado en el canon moderno. Esto no es óbice, antes al contrario, para que desde la década de 1980 haya habido periódicas reivindicaciones del notable grupo de postmodernistas canarios (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón) y de los más avanzados e independientes poetas del periodo (Moreno Villa o Bacarisse), o rescates puntuales, como el del “crepuscular” Fernando Fortún o el de Andrés

González-Blanco¹⁵. La amplia promoción de postmodernistas argentinos está hoy, con las parciales salvedades del “puro” y “silencioso” Banchs o del Carriego barrial rescatado por Borges, prácticamente olvidada. Lo mismo cabe decir de los poetas cubanos Agustín Acosta, Regino E. Boti y José Manuel Poveda que retomaron y trascendieron el modernismo interrumpido por la crisis de la independencia y la muerte de los grandes iniciadores Martí y Casal. Y el lugar otorgado a Luis Carlos López en el canon colombiano sigue sin ser unánime. Seguramente las excepciones mayores son, por un lado, las de Eguren y López Velarde, que nunca han dejado de ser en Perú y México respectivamente objeto de interés y mitificación tanto por poetas

¹⁵ Valga como ejemplo *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico, en cuyo tomo 7 correspondiente a *Época contemporánea: 1914-1939* (1984), coordinado por Víctor García de la Concha, la sección “La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas” se reduce en realidad a un solo y único poeta: Juan Ramón Jiménez; los demás quedan traspapelados. El calificativo de “emparedada” lo aplican Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez en el *Tomo XI. Novecentismo y vanguardia: líricos*, de su *Manual de literatura española* (2004), que da cabida a un número bastante mayor de poetas. Hemos visto que el término “crepuscular” había sido empleado de manera más o menos metafórica por varios críticos para referirse al modernismo postrero, pero fue Juan Manuel Bonet el primero que, al rescatar la poesía de Fernando Fortún, no incluido en la antología de Onís, comparó su poesía con la del grupo postsimbolista de los *crepuscolari* italianos, y la asoció a la de Díez-Canedo, Tomás Morales, Alonso Quesada, Ángel Vegue y Goldoni y Pedro Salinas: “discretos, irónicos con mesura, amigos de las cosas grises y humildes, atentos a París pero enamorados de la provincia, tentados en su verso por la prosa, sentimentales y prosaicos en su acercamiento a la ciudad moderna y a los puertos” (Bonet, 1985: 41-47). Creo que Octavio Paz, en su última reflexión sobre el postmodernismo de López Velarde, aprovechó esta sugerencia, que invita a nuevos acercamientos comparatistas: “los ‘crepusculares’ fueron poetas que compartieron con los españoles y los hispanoamericanos de ese momento las mismas influencias francesas y las mismas preocupaciones. El prosaísmo, la ironía, el provincialismo católico y erótico son un capítulo de la poesía de comienzos de siglo en los países latinos” (Paz, 1991: 25). Entre los escritores y críticos españoles contemporáneos que más han hecho por recuperar la memoria de los postmodernistas, y más concretamente de los calificables como “crepusculares”, están José Luis García Martín, editor de Fortún y de la antología *Poetas del novecentos. Entre el modernismo y la vanguardia* (2001); y Andrés Trapiello, quien ha editado a González Blanco y Díez-Canedo, y los ha comentado en *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española* (1998, 2023). Para una revisión de la “poética crepuscular” de González-Blanco, véase la contribución de Emilio J. Ocampos en este volumen.

como por académicos (“gran poeta menor”, llegaría a calificar Octavio Paz a López Velarde), y que representan allí el arranque de la modernidad de forma bastante más nítida y consensuada que Chocano, Gutiérrez Nájera o los modernistas propiamente dichos. Y de otra parte, las poetas del Cono Sur, consideradas con más o menos razón grupalmente —Agustini, Mistral, Storni, Ibarbourou—, que sí han tenido el prestigio de las “fundadoras” y han seguido siendo recordadas como “madres y maestras” de las mujeres poetas, desplazándose su espacio crítico de pertenencia desde el postmodernismo a las cada vez más estudiadas genealogías poéticas femeninas. En cualquier caso, el reconocimiento de todos estos postmodernistas rara vez ha ido más allá de sus límites nacionales o locales y ha alcanzado dimensión continental e internacional (la ya extemporánea proclamación de Juana de Ibarbourou como “Juana de América” en 1929, y la concesión a Gabriela Mistral del Premio Nobel en 1948, tanto por sus méritos literarios como por sus campañas humanitarias, serían otras relativas excepciones), los estudios que se le han dedicado tienden también a considerarlos de forma aislada, sin tener en cuenta sus conexiones con las corrientes poéticas continentales, hispánicas o internacionales, y junto a los aún recordados o recuperados sigue habiendo un número considerable de poetas y poemarios de la época olvidados y nunca reeditados.

En definitiva, el presente libro propone la pertinencia de mantener la categoría de “postmodernismo”. Y ello pese a los problemas inherentes a todas las periodizaciones, de cuyas insuficiencias somos especialmente sensibles en nuestra época escéptica respecto a los relatos históricos; pese a los problemas que comparte con los generalmente ambiguos y minorativos términos derivados, como “postromanticismo”, “premodernismo” o “postsimbolismo”; y pese a las dificultades específicas de su uso restringido al ámbito hispánico y de su confusa coincidencia con el término “postmodernismo” calcado de *postmodernism*. Aun contando con esto, creemos que su utilidad es grande si se emplea consciente y justificadamente, esto es, si el lenguaje no piensa por nosotros y se evita otorgar a esta etiqueta clasificatoria tanto un valor absoluto como caprichoso. De ahí que hayamos adoptado la categoría a partir de Federico de Onís, quien la acuñó en su muy veterana pero todavía insustituible *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*; también que la hayamos adaptado, entre otras cosas abarcando con ella lo

que Onís distinguió como el tímido post- y el audaz ultramodernismo; y que la hayamos intentado actualizar y articular con las reflexiones que desde entonces se han seguido haciendo sobre los conceptos inseparables e igualmente debatibles de modernismo, vanguardia y modernidad. De esta manera el concepto de postmodernismo puede convertirse en un instrumento dúctil y adecuado para comprender mejor los complejos procesos de continuidad y cambio dentro de la modernidad poética en español, para distinguir la siempre relativa especificidad de una fase que aquí hemos demarcado de manera aproximada pero razonada entre 1907 y 1922, y para reconocer el interés y riqueza de los poetas y poemarios que concurrieron en esos años, muchas veces prejuzgados como menores o directamente olvidados. Es de hecho significativo que la academia haya dedicado bastantes libros colectivos al modernismo y a las vanguardias, y ninguno, que sepamos, al postmodernismo. El presente volumen quiere poner el foco y reactivar el debate académico sobre la poesía de esos quince años. Para ello reúne los estudios de veintiséis especialistas sobre otros tantos poemarios dispuestos en orden cronológico de publicación. Son muchos, pero sin duda podrían ampliarse, y los poetas elegidos están comprendidos en su gran mayoría en la extensa nómina de Onís, aunque al menos hay cuatro no contemplados por este. También hemos adoptado la nada fácil y cada vez menos frecuente perspectiva hispánica o transatlántica. No lo hemos hecho, creemos, llevados por las mismas graves preocupaciones identitarias de Onís, sino convencidos de que es un punto de vista no excluyente de los acercamientos nacionales y latinoamericanos, pero legítimo y provechoso para estudiar la modernidad durante esos años y en general desde el fin de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando las poesías de ambas orillas del idioma todavía marchaban en relativa sincronía, con redes de intercambio y frecuentes entrecruzamientos, y compartiendo, por cierto, parecidos afanes cosmopolitas y nacionalistas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1972). “La periodización literaria”, *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 244-252.
- ANDERSON, Andrew A. (2017). *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- BONET, Juan Manuel (1985). “Tras la sombra de Fernando Fortún”. *Fin de siglo*, Jerez de la Frontera, n.º 9-10: 41-47.
- BORGES, Jorge Luis y otros (1921). “Proclama”. *Prisma. Revista mural*, Buenos Aires, diciembre 1921. [En *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos, tomo V*. Gilberto Mendoça y Klaus Müller-Bergh, eds. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009, 183-184.
- CELMA VALERO, María Pilar (1991). *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid: Júcar.
- (1993). “El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época”, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Richard Cardwell y Bernard A. McGuirk, eds. Boulder: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 25-38.
- CALINESCU, Matei ([1987] 1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1998). *Obra crítica*, 2 vols., Alberto González Troyano, ed. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- COESTER, Alfred L. (1935). “Antología de la literatura española e hispanoamericana (1882-1932) por Federico de Onís”. *Hispania*, XVIII, 2: 236-237.
- DARÍO, Rubén (1950). *Obras completas I*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1967). *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. Madrid: Aguilar.
- DÉCAUDIN, Michel (1981). *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895-1914*. Genève/Paris: Slatkine.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951). *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1975). *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1907). *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*. Madrid: M. Pérez Villavicencio.
- (1935). “Antologías poéticas. Federico de Onís: *Antología de la literatura española e hispanoamericana (1882-1932)*”. *Tierra Firme*, 3: 174-175.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique y FORTÚN, Fernando, eds. (1913). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, ed. (2007). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español*. Sevilla: Alfar.
- (2020). “Dios mayor/ Adán + Eva = grupo sin grupo. Una fórmula para la poesía mexicana entre modernismo y vanguardia (I y II)”, *México 1915-1920. Una*

- literatura en la encrucijada*, Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, eds. Sevilla: Renacimiento, 189-336.
- GIUSTI, Roberto F. (1927). "Veinte años de vida literaria. Recuerdos y divagaciones". *Nosotros*, Buenos Aires, XXI, 219-220: 132-133.
- GUILLÉN, Claudio (1971). "Second Thoughts on Literary Periods", *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 420-469.
- (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro ([1935] 1979). "Poesía contemporánea" (Reseña sobre *Antología de la literatura española e hispanoamericana de Onís, La Nación*, 31 de mayo), *Obras completas, vol. VII*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979, 41-43.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1985). "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana", *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hipérior.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón ([1916] 1990). "La corona y el cetro de Lugones", *Obras*, José Luis Martínez, ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MACHADO, Manuel ([1907] 2000). "'Enquête' sobre el Modernismo". *El Nuevo Mercurio*, 3, marzo, en *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909*, Rafael Alarcón Sierra, ed. Valencia: Pre-Textos, 413-424.
- MAINER, José-Carlos (1988). "1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos", *La doma de la Quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 135-174.
- MONGUIÓ, Luis (1946). "Poetas post-modernistas mexicanos". *Revista Hispánica Moderna*, 12: 239.
- (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MORENO VILLA, José ([1944] 2006). *Vida en claro. Autobiografía*. Madrid: Comunidad de Madrid/Visor.
- NOÉ, Julio (1959). "La poesía", *Historia de la literatura argentina, vol. IV*, Rafael Alberto Arrieta, ed. Buenos Aires: Peuser.
- ONÍS, Federico de ([1934] 2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Alfonso García Morales ed. Sevilla: Renacimiento.

- ([1934a] 1955). “Francisco Contreras (1877-1933)”, *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 652-653.
- OSORIO, Nelson (1982). *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- OVIEDO, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 3. Post-modernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza.
- PAZ, Octavio ([1965] 2001). “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, *Obras completas III. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 209-277.
- ([1974] 1999). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (1986). “Epílogo. Laurel y la poesía moderna”. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Xavier Villaurrutia, ed., 2º ed. Ciudad de México: Trillas, 483-510.
- ([1986a] 1999). “Ruptura y convergencia”, *La otra voz. Poesía y fin de siglo. Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- ([1991] 2001). “Prólogo. Tránsito y permanencia”. *Obras completas III. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001, 15-30.
- PERKINS, David (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Poesía en movimiento. México, 1915-1966* ([1966] 1995). Prólogo de Octavio Paz; selección y notas de O. Paz, A. Chumacero, J. E. Pacheco y H. Aridjis. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- REYES, Alfonso ([1941] 1983). “De poesía hispanoamericana”, *Pasado inmediato. Obras completas. Tomo XII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RÍO, Ángel del ([1963] 1996). *Historia de la literatura española*, 2 vols. Barcelona: Ediciones B.
- ROJAS, Pablo (2021). “Valle-Inclán y el ultraísmo”, *Umbrales de la vanguardia*, Carlos García, ed. Madrid: Albert, 473-507.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006). “La historia literaria, toda problemas”, *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/Libros, 17-35.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1989). *Historia de la literatura hispanoamericana desde el Modernismo*. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara.

- (2008). “La poesía en el siglo xx: del posmodernismo a las vanguardias”, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Siglo xx*, Trinidad Barrera ed. Madrid: Cátedra, 483-498.
- SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge (1992). *Correspondencia (1923-1951)*, A. Soria Olmedo ed. Barcelona: Tusquets.
- SUCRE, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TORRE, Guillermo de ([1925] 2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- (1935). “Una gran antología poética”. *Revista de Occidente*, XIII, CXL, febrero: 222-228.
- ([1965] 1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols. Madrid: Guadarrama.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del ([1924] 1973). *Luces de bohemia*, A. Zamora Vicente, ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- WELLEK, René ([1941] 1983). “Periodos y movimientos en la historia literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 37-49.
- WELLEK, René y WARREN, Austin ([1949] 1981). “Historia literaria”, *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 303-323.

APÉNDICE. ÍNDICE DE FEDERICO DE ONÍS, *ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA (1882-1932)*, MADRID, CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, 1934

I. TRANSICIÓN DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO: 1882-1896

Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Reina, Manuel José Othón, José Martí, Ricardo Gil, Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Salvador Rueda, Francisco A. de Icaza, Pedro Antonio González, Leopoldo Díaz, Ismael Enrique Arciniegas, “Almafuerte” (Pedro B. Palacios), Fabio Fiallo.

II. RUBÉN DARÍO

III. TRIUNFO DEL MODERNISMO: 1896-1905

1. POETAS ESPAÑOLES

Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala, Ramón del Valle-Inclán.

2. POETAS AMERICANOS

Guillermo Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Santos Chocano, Rufino Blanco-Fombona, José Juan Tablada, Julio Herrera y Reissig, Enrique González Martínez, Álvaro Armando Vasseur, Carlos Pessoa Velis.

3. POETAS REGIONALES

Vicente Medina, José María Gabriel y Galán, “El Viejo Pancho” (José Alonso y Trelles), Miguel A. Camino, Antonio Casero.

IV. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

V. POSTMODERNISMO: 1905-1914

1. MODERNISMO REFRENADO (REACCIÓN HACIA LA SENCILLEZ LÍRICA)

Enrique Díez-Canedo, Manuel Magallanes Moure, Luis Felipe Contardo, José García Vela, Pedro Prado, Max Jara, Carlos Moncada, José Gálvez, Rafael Alberto Arrieta, Évar Méndez, Fernán Félix de Amor, Alberto Ureta, Carlos Prendes Saldías, Juan Guzmán Cruchaga, Agustín Acosta, Pedro Miguel Obligado, González Carbalho, Córdoba Iturburu, Francisco López Merino.

2. REACCIÓN HACIA LA TRADICIÓN CLÁSICA

Enrique de Mesa, Ernesto A. Guzmán, Enrique Banchs, “Cornelio Hispano” (Ismael López), Arturo Marasso, Luis de Tapia, Julio Vicuña Cifuentes, Alfonso Reyes, Salvador de Madariaga.

3. REACCIÓN HACIA EL ROMANTICISMO

Miguel Ángel Osorio, Ricardo Rojas, Víctor Domingo Silva, Roberto Brenes Mesen, Luis Lloréns Torres, Arturo Capdevila, Antonio Rey Soto, Luis Fernández Ardavín, Juan José Llovet, Jorge Hübner, Ángel Cruchaga Santa María, Carlos Sabat Ercasty, Rafael Heliodoro Valle, Medardo Ángel Silva.

4. REACCIÓN HACIA EL PROSAÍSMO SENTIMENTAL

a) *Poetas del mar y viajes*

Tomás Morales, José del Río Sáinz, Héctor Pedro Blómborg, Federico de Ibarzábal.

b) *Poetas de la ciudad y los suburbios*

Evaristo Carriego. Emilio Carrére. Emilio Frugoni.

c) *Poetas de la naturaleza y la vida campesina*

Ernesto Mario Barreda, Alfredo R. Búfano, José Eustasio Rivera, Felipe Pichardo Moya.

5. REACCIÓN HACIA LA IRONÍA SENTIMENTAL

Luis Carlos López, Rafael Arévalo Martínez, Fernández Moreno, “Alonso Quesada” (Rafael Romero), Benjamín Taborga, Pedro Sienna, José Z. Tallet, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Méndez Calzada.

6. POESÍA FEMENINA

María Enriqueta, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Villar Buceta.

VI. ULTRAMODERNISMO: 1914-1932

1. TRANSICIÓN DEL MODERNISMO AL ULTRAÍSMO

a) *Poetas americanos*

José María Eguren, Regino E. Boti, Ricardo Güiraldes, Ramón López Velarde, Fernán Silva Valdés, José Manuel Poveda, Julio J. Casal, Emilio Oribe, Mariano Brull, Luis L. Franco, Oliverio Girondo, Jaime Torres Bodet, Arturo Torres Rioseco, Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, Rafael Estrada, Rafael Maya, Juan Marinello, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén.

b) *Poetas españoles*

José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Francisco Vighi, León-Felipe, Ramón de Basterra, Fernando Villalón.

2. ULTRAÍSMO

a) *Poetas españoles*

Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti.

b) *Poetas americanos*

Vicente Huidobro, César Vallejo, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, Leopoldo Marchal, Xavier Villaurrutia.