

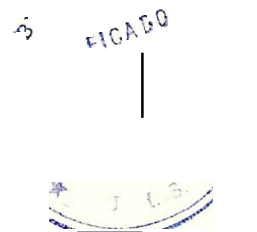
LIT-6

000022

UNIVERSIDAD MAYOR DE **SAN** ANDRES
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
 DE LA EDUCACION
 CARRERA DE LITERATURA

861
09

EL PERIODO DE TRANSICION AL
 VANGUARDISMO EN LA POESIA
 BOLIVIANA



Tesis de Licenciatura
 en Literatura
 Juan Carlos Orihueia Ascarrunz

8
e

La Paz, junio de 1978



INDICE

I. Introducción	1
II. Las postrimerías del modernismo en Latinoamérica: . una estimación teórica 17
III. Del modernismo a la vanguardia: transición crítica	44
IV . El período de transición al vanguardismo en la poesía boliviana 66
a) Aspectos generales 66
b) Intemporalidad y desarraigo 72
c) Existencia y transitoriedad	90
V.. La temática predominante: la crisis y sus fases	103
a) La actitud poética ante la crisis	103
1.- Lo contemplativo-racional	103
2.- La intención reveladora	109
b) El poema como medio de conocimiento	115
c) El enigma: límite del intento y origen de la crisis	110
d) Poesía de una crisis	123
VI. Conclusiones	128
Bibliografía	143



A Marta.

A mis padres.



INTRODUCCION

Creernos que, pese a la existencia de diversas historias de la literatura boliviana escritas hasta la fecha, ninguna de ellas, en su intento de abarcar toda nuestra literatura, ha hecho un análisis detenido y profundo de los diferentes períodos por los que tuvo que atravesar. En efecto, nos encontramos, en la generalidad de los casos, frente a historias literarias que ofrecen una visión panorámica muy general de lo que fue la literatura boliviana en todos sus géneros y en sus exponentes más importantes. Pero, justamente debido a ese intento totalizador, es que muchos escritores bolivianos no han sido apreciados en su justa dimensión, así como los distintos períodos que integran nuestra historia literaria carecen de un análisis crítico y detenido y algunos figuran como etapas intrascendentes, resumidas en pocas líneas. Bastaría una revisión de las historias de la literatura boliviana para corroborar esta afirmación y observar en qué medida el análisis somero y superficial, producto de ese intento generalizador, se destaca en ellas.

Se pensará, tal vez, que la periodificación de la literatura trae consigo una serie de desventajas en su estudio aplicado, pero también estamos en la certeza de que cada período en la historia literaria surge de diversos motivos: diferentes criterios que rigen en una u otra época y que influyen en los hombres y sus actitudes, diferentes circunstancias históricas que, en eran medida, conducen a sus pro-

tagonistas a adoptar determinadas formas de expresión.

Los poetas no son la excepción. Tal vez ellos sientan con mayor intensidad los distintos sucesos que hacen que el mundo se transforme día a día, pues su misión consiste, entre otras, en ofrecernos, a través de su poesía, la representación de un espíritu de época y el modo en que asumen la realidad externa e interna que las circunstancias les deparan, de acuerdo al momento histórico que les toca vivir.

El poeta es un ser que responde a su tiempo y lo interpreta de uno u otro modo. Al asumir su circunstancia externa, es poseedor, al mismo tiempo, de una cosmovisión que es plasmada en su obra y que es el reflejo de una actitud frente al mundo. Si intentamos descubrir la poesía, en última instancia, tendremos que determinar, en primer lugar, si verdaderamente existe una actitud generalizada en cierto período poético, y, por otra parte, cuál de los elementos que conforman la expresión poética (imagen-sentimiento-razón) predomina sobre los otros.

Nuestro propósito es estudiar, dentro de la literatura boliviana, el período poético de transición a la vanguardia, que resulta evidentemente significativo dentro del contexto de la literatura latinoamericana, pues de ninguna manera surge como una expresión poética aislada, sino como parte integral del mismo. Recordemos que, al promediar la segunda década de nuestro siglo, el modernismo comienza a perder su vigencia como movimiento y, al mismo tiempo, impulsado por diversas

un nuevo modo de expresión surge en el plano literario, intentando romper con moldes e ideologías anteriores. Ese período de la historia de la literatura latinoamericana ha sido reconocido como una etapa de vital importancia, si se pretenden entender de mejor modo los orígenes y orientaciones de la literatura actual (2).

-- de los acontecimientos históricos más importantes, que influyeron decisivamente en las letras latinoamericanas, fueron el estallido de la revolución mejicana en el año 1910, que puso punto final al gobierno del dictador Porfirio Díaz, y, por otra parte, las intervenciones militares de los Estados Unidos en América Latina (Grossmann: 470-471).

Con relación a las penetraciones norteamericanas, José Juan Arrom nos dice: "La súbita entrada de los Estados Unidos en la guerra (entre España y Cuba) sorprendió a los desprevenidos, pero no a los enterados. El 13 de mayo de 1895, le escribía Martí a Manuel Mercado: 'Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber -puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que hacerlo- de impedir a tiempo, con la independencia de Cuba, que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América'. La muerte de Martí, horas después, impidió que realizara su animoso empeño. Y pronto comenzó a cumplirse su vaticinio: en 1898, los Estados Unidos se quedan con Puerto Rico; en 1901, imponen a Cuba la Enmienda Platt; en 1903, separan a Panamá de Colombia y obtienen los derechos sobre el Canal; a partir de 1909, reducen a Nicaragua a un protectorado económico; en 1914, atacan a Veracruz; en 1916, comienza la ocupación de Santo Domingo, que ha de durar hasta 1924, y así sucesivamente" (Arrom: 131).

Finalmente, es preciso considerar también el estallido de la Primera Guerra Mundial, que afecta considerablemente el curso de las letras, no sólo a nivel continental, sino en escala universal.

(2) Al respecto se puede consultar la siguiente bibliografía: **PARCIA, JUAN JOSÉ**, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas Edit. Círculo y Cuervo, Bogotá, 1977. **HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO**, Las corrientes literarias en la América hispánica. Edit. Fondo de Cultura Económica México, 1969.

SUCRE, GUILLERMO, La máscara, la transparencia. Edit. Monte Avila, Caracas, 1975.

TORRES-RIOS EC C, ARTURO, Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. Edit. Emecé, Séptima edición.

4.

Concretamente, en lo que a la poesía se refiere, ese período ha sido llamado de transición del modernismo a la vanguardia, ya que, entre el movimiento difundido principalmente por Rubén Darío y las corrientes vanguardistas que aparecieron hacia fines de la segunda década del presente siglo aproximadamente, surge un grupo de poetas que se da a la tarea de buscar nuevas formas de manifestación poética, que obtuvo sus frutos sólo años después.

En nuestro país, no se ha dedicado atención a ese período literario, que tiene una gran importancia para el estudio y la comprensión de la poesía que se produjo posteriormente, pues fue aquél el que de alguna manera dejó establecidos ciertos matices vanguardistas que, años más tarde, serían explorados en forma más incisiva. Ese viaje por el interior del espíritu humano, en lo conceptual, y la ruptura formal respecto a la lírica modernista que ya aparecen en los poetas de este período de transición, van a constituirse en epígonos fundamentales para una mejor y más adecuada aproximación a la poética que años después se produciría. Queremos creer que ello se debe a que un período transitorio carece, en algunos casos, de una determinada ideología, o responde simplemente, en otros, a la necesidad de romper con esquemas anteriores. Pero ni lo uno ni lo otro acontece en el caso de este período, que posee un pensamiento profundamente común entre sus principales representantes.

Varios críticos nacionales han incluido a este grupo poé-

detenido, sino someramente nombrado.

Así, el escritor Fernando Diez de Medina, en su libro "Literatura Boliviana", que abarca desde la literatura kolla hasta la producida después de la guerra del Chaco, llama eclécticos a los componentes de este período (3). Pero el término nos parece poco adecuado, ya que, si bien estos poetas surgían de los rescoldos del modernismo, poco o nada era lo que tenían que ver con ese movimiento.

Es evidente que no proponían una alternativa claramente definida, pero justamente marchaban en pos de ella, pues serían los encargados de configurar, con otros poetas latinoamericanos, una poesía de vanguardia, que algunos años después ocuparía los primeros planos.

Por su parte, Enrique Finot, en su obra "Historia de la literatura boliviana", dedica unas cuantas líneas a la que denomina la generación intermedia, de la que excluye, a nuestro juicio, a sus principales representantes (4).

No cabe duda de que el período que nos hemos propuesto analizar y que, a juicio nuestro, resulta sumamente importante para el desarrollo posterior de la literatura boliviana y, en especial, de la poesía, no ha recibido hasta el momento la atención que merece. Varios serían los ejemplos de investigadores bolivianos que no han reparado hasta hoy en lo fundamental que resulta un período de transición cuando éste está provisto de un pensamiento común bá-

(3) DIEZ DE MEDINA, FERNANDO, Literatura Boliviana,

sico entre los componentes, aunque éstos no postulen una línea poética clara y determinada, que surja como alternativa inmediata al movimiento poético anterior.

Nos ha causado extrañeza, también, la imposibilidad de encontrar material bibliográfico referido a este período literario.

Los poetas que componen este grupo de transición no poseen una producción muy extensa y sólo una parte de ella corresponde al período que nos interesa. Por ello, hemos tomado los poetas que están relacionados por vínculos ideológicos, que pertenecen a la misma generación (dentro de lo relativo de este término) y que han publicado sus obras poco después de iniciada la tercera década de nuestro siglo, que es la que cronológicamente corresponde al período en cuestión.

Este grupo hace su aparición en las letras bolivianas aproximadamente hacia fines de la segunda década del Siglo XX, cuando el movimiento modernista aún se encontraba en su apogeo, aunque en vísperas de ser reemplazado por nuevas formas de expresión poética, que precisamente este grupo de transición se encargaría de inaugurar.

Este grupo poético inicia el período de transición al vanguardismo en Bolivia, hacia 1920, más o menos, y se prolonga hasta poco antes de comenzada la cuarta década.

José Eduardo Guerra (1893-1943) publica en 1924 su poemario Estancias, libro que incluye su producción desde 1917. Antonio José de Saiz (1893-1959) edita en 1939 su libro Caminos sin retorno, que corresponde a su producción

saca a la luz en 1936 el único volumen de su producción, bajo el título de Evento. Por último, Gregorio Reynolds (1921-1948), autor fecundo con relación a los demás componentes del grupo, publica en 1923 su libro Horas turbias.

Como se puede apreciar, los años de publicación de estos libros corresponden a la misma época, con excepción de Caminos sin retorno, de A. J. de Sainz, que fue publicado en 1939, pero que contiene la poesía que produjo durante el período de transición, que es el que nos ocupa; por otra parte, Juan Capriles publicó en 1936 su libro Evento, que reúne toda su producción y, por supuesto, la que corresponde al período de transición.

Habíamos dicho a un comienzo que los poetas y su poesía se transforman, en muchas ocasiones, de acuerdo al momento histórico que el mundo vive y a las circunstancias en que se mueven. Ello supone, por lo tanto, una forma determinada de contemplar el mundo, de asumir un reto que en modo alguno les es indiferente; supone, también, adquirir una visión particular que los pueda diferenciar de la cosmovisión que poetas de otras épocas habían tenido.

Tal es lo que sucede con este grupo de poetas. Por diferentes motivos, que a su tiempo exponemos con mayor detenimiento, el grupo se verá empujado tanto por el surgimiento de nuevas concepciones de la vida, como por un espíritu profundamente subjetivo y reconcentrado en sí mismo, en una continua exploración de los interiores del alma humana.

sante búsqueda que sólo podrá: desembocar en una angustia provocada por la crisis que supone todo intento de revelar los enigmas y misterios formulados.

Lo que primero advertimos es un cambio de actitud respecto al mundo que ya comienza a manifestarse, una cosmovisión que difería de la que había caracterizado a los poetas modernistas, una disposición espiritual muy particular que les orientaba hacia horizontes distintos; una intención, en fin, que revelaba en toda su magnitud que lo que el poeta pretendía se encontraba en dimensiones lejanas, desconocidas, enigmáticas y misteriosas. Hay algo más que un simple eclecticismo en estos poetas; no se trata tampoco de una generación intermedia sin pena ni gloria, sino que nos encontramos delante de un grupo de hombres que ya se alzaba con una voz poética diferente, que manifestaba una angustia de grave profundidad. Este grupo poseía características propias y bien definidas y no buscaba simplemente el rompimiento con formas anteriores de manifestación poética, ni profería protestas aisladas carentes de significación. Era un grupo de poetas que se levantaba en medio de una angustia particular, que preguntaba por su origen y destino e indagaba misterios lejanos e inaccesibles.

Sin embargo, esa actitud no sólo tiene que ver con la relación que el poeta mantiene con el universo; extiende también su visión hacia las formas poéticas propiamente dichas. En efecto, el que en este trabajo tratemos de ubicar a es-

mente a establecer también la actitud del poeta con relación a la poesía (poeta-poesía). Así, observaremos además que el poeta representante de este período asume también una actitud poética. La poesía ya no es un fin en sí mismo, sino que se convierte en el medio para desentrañar aquellos enigmas que aquejan al poeta, en un instrumento a través del cual el poeta intentará revelar los misterios que le angustian. Y aunque no lo logre, finalmente, el poema se constituirá en mediador para llegar al conocimiento y, de ese modo, la experiencia pasará a ocupar un plano secundario. Vemos, pues, que en ello también difiere la actitud del poeta de transición con relación al modernismo, ya que, si bien en aquél existía un predominio de lo imaginativo-perceptivo, a este poeta lo caracterizará un predominio de naturaleza contemplativo-racional, en que la razón tendrá una importancia fundamental en la búsqueda del conocimiento.

Debemos decir, asimismo, al margen de los propósitos que nos impulsaron a escribir este trabajo y al margen, también de los pormenores del mismo, que son tres las partes más importantes que lo integran.

En la primera nos ocuparemos del tratamiento, de la estimación teórica de las postrimerías del modernismo como movimiento predecesor al período que nos interesa ; de ese modo podremos ubicar y determinar a éste en sus alcances y límites, dentro de un contexto general de la literatura latinoamericana. Sabido es que gran parte de la crítica ha

los inicios de esa corriente literaria como en lo concerniente a sus postrimerías. Muchos de los estudios críticos sobre el modernismo tienden a señalar, por ejemplo, que el año 1916, año de la muerte de Rubén Darío, marca el fin de ese movimiento.⁽⁵⁾ Pero es preciso aclarar que un movimiento literario no concluye con la muerte de quien fuera su principal difusor, sino que comienza a perder su vigencia cuando sus modos de expresión, poéticos en este caso, resultan anacrónicos para las nuevas generaciones de poetas. Este error, muy común entre muchos críticos, parte de la idea de considerar al poeta nicaragüense como al fundador o iniciador del modernismo, siendo así que ya José Martí, años antes de la publicación de Azul, había hecho lo propio con su libro Ismaelillo, obra en la que ya los aspectos más importantes de esa corriente poética se encontraban vertidos.

En lo que se refiere a sus postrimerías, el modernismo comienza a verse rebasado por nuevos modos poéticos, luego del estallido de la Primera Guerra Mundial, hito histórico de carácter universal, sumamente importante y que tuvo decisiva influencia en las letras latinoamericanas, pues desde el momento mismo de su estallido, una angustia existencial hizo presa del poeta, y su obra tendió a manifestárnosla de uno u otro modo. Tampoco la segunda época modernista, o también llamada postmodernista, con toda aquella preocupación por los valores latinoamericanos, con aquel deseo común y acendra-

(5) Al respecto se puede consultar el ensayo de Raúl Silva

do de prevenir el peligro que representaba la expansión norteamericana sobre territorios latinoamericanos, fue capaz de incorporar a los poetas de transición a sus postulados ideológicos (6)

El poeta latinoamericano, a quien la Primera Guerra Mundial había conmovido de especial manera, pese a la distancia, y que de uno u otro modo se había sentido afectado por aquel desastre, fue testigo de la forma en que muchos valores sucumbían ante el estallido de aquel conflicto. El momento histórico al que hacemos referencia fue determinante para crear en ese poeta un sentimiento de vacío y soledad, que ya difícilmente podría ser manifestado a través de expresiones modernistas, que ya no se adecuaban a la realidad subjetiva y angustiante del momento. Había una angustia existencial en el poeta de transición que exigía una alternativa para dar salida a sus manifestaciones más profundas. Y partió en pos de ella.

La segunda parte de este trabajo está referida justa-

(6) Así como sucede con el modernismo, el postmodernismo es también un período cuyos límites son difíciles de precisar con exactitud. Pero creemos que podemos coincidir en que sus inicios se establecen aproximadamente hacia los primeros años del siglo XX. José Juan Arrom se refiere de la siguiente manera a estas dos etapas modernistas: "... vista en conjunto la obra lírica de esta promoción, se destacan en ella dos distintos momentos. En el primero predomina un tono de exquisitez, de frivolidad, de recodeo esteticista. El poeta quiere desentenderse de las ideas chatas y el dudoso gusto de la creciente burguesía y busca refugio en una ilusoria torre de marfil. Pero el momento preciosista dura poco. Hacia 1903, con lo de Panamá, se vienen al suelo, junto con muchas ilusiones, casi todas las torres de co-

mente al paso que dieron algunos poetas: del modernismo a la vanguardia. Pero ese período de transición posee una característica fundamental: la presencia de la crisis en todas sus manifestaciones. En efecto, la transición se torna sumamente crítica no sólo por todos los aspectos antes mencionados, sino también porque los poetas de este período no habían heredado una idea ya forjada, como aconteció con los modernistas. A propósito de esa herencia, el crítico Bernardo Gicovate nos dice:

Lo que más hacía falta no era un hombre, como clamarían más tarde algunos jóvenes apasionados, sino pensamiento claro, aunque doloroso. Por eso es que el cosmopolitismo, que se estudia a nudo como característica superficial del modernismo hispanoamericano, se nos revela a la luz de este pensamiento anquilosado, como una necesidad vital, no como adorno de jóvenes desequilibrados. Y el pesimismo modernista, que no sigue solamente a Campesino o a Bartrina en su complacencia pesimista sino también al fin de siglo europeo con su desesperación en la creencia de que el mundo de occidente ha llegado a su caduca vejez, es una solución, una avenida de resolución (Castillo :192) .

Y continúa: La influencia de Bécquer, . . . , no es la asimilación de un rasgo ni una equivocación ineludible. Hay aquí un aprendizaje lento que trata de nutrirse de todo lo que hay en Bécquer. A través del sentimentalismo de buena ley de las Rimas, se van a apoderar las generaciones modernistas de una poética parecida a la del fin de siglo francés (Castillo: 194).

Así, el modernismo, a la vez, se encargó de una tarea de difusión cultural, si se quiere, de escritores olvidados o de períodos venidos a menos. Pero lo hizo precisamente porque era poseedor de una idea ya forjada, como dijimos líneas arriba, que había heredado de la poética eu-

La labor modernista nos parece al cabo de esta excursión preliminar una labor múltiple. El escritor de entonces quiere empujar a su nación pequeña o a su continente hacia la universalidad del reconocimiento de lo extranjero y su asimilación, al mismo tiempo que ansía el reconocimiento europeo para los esfuerzos de su lengua

Tiene el deber ineludible también de recordar y reestudiar lo más alto de su tradición para reafirmarlo en el concierto de la cultura, y de ahí la peculiaridad estudiosa y tradicionalista del modernismo que, con toda su iconoclasia, es uno de los períodos en que se trata con mayor ahínco de revalorar a escritores olvidados o de reivindicar a los combatidos, así como de recordar y reafirmar a los indiscutibles (Castillo : 201-2C2)

Por el contrario, la misión de los poetas de transición consistía en comenzar a configurar desde sus orígenes una idea, que, como ya vimos, los modernistas habían heredado de corrientes y poetas de fines del siglo pasado,

Y así, cuando el poeta de la transición se encontró sin pautas ni esquemas que le orienten y angustiado por aspectos de carácter trascendentalista y universal, la búsqueda que se propuso resultó sumamente crítica, y el paso que intentó dar, extremadamente caótico.

La transición crítica del modernismo a la vanguardia, tal como ya lo habíamos expresado, no es un fenómeno aislado ni surge como resultante de una manifestación exclusiva de este grupo de poetas bolivianos. Forma parte de un período que se da en todo el continente latinoamericano.

Poetas que más tarde pasarían a encrosar las filas de la vanguardia poética latinoamericana, habían sido también partícipes de este período transitorio. Pablo Neruda escribía en 1920 su Crepusculario y, tres años después, publicaba

sus Veinte poemas de amor y una desesperación

blica su libre Trilce. Y si bien resulta imprescindible salvar las distancias que existen entre estos dos poetas latinoamericanos y el grupo de poetas bolivianos, cuya poesía nos proponemos analizar, hay algunos elementos que los mantienen estrechamente unidos durante el período de tránsito a la vanguardia: la actitud angustiante y caótica al asumir el mundo exterior y concebirlo y la visión abismal y enigmática que de él se desprende; la búsqueda de una nueva forma expresiva (forma que Vallejo lograría magníficamente dando un salto sorprendente hacia la vanguardia), el enajenamiento al que se ven sometidos al cobrar conciencia de su intemporalidad y desarraigo, el inquirir por una temática de caracteres trascendentales, preguntándose siempre hacia dónde vamos, de dónde venimos, qué somos; la dificultad de encontrar un sitio adecuado en el universo; el sentimiento de saberse inmerso en medio de una problemática que va más allá de lo inmediato, etc., etc. Así, resulta claro determinar que este grupo de transición en Bolivia no surge como un fenómeno aislado en nuestro país, sino que forma parte de un período determinado y delimitado en la historia de la literatura latinoamericana.

La tercera parte incluye el período de transición a la vanguardia en la poesía boliviana particularmente. No cabe, en este trabajo, realizar un análisis de lo que fue el movimiento modernista en nuestro país, puesto que son varios los autores bolivianos que han dedicado su atención a esa etapa de la literatura continental en Bolivia (7). Pero sí nos

interesa aclarar que, a juicio nuestro, desde el surgimiento del modernismo, encabezado en Bolivia por Jaimes Freyre, hasta el advenimiento del periodo poético de transición, no se advierte una producción importante y de real trascendencia, con excepción, por supuesto, de la obra de Franz Tamayo.

Aproximados ya más directamente a la obra de los componentes de este grupo boliviano de transición, advertimos que su actitud comprende dos aspectos de vital importancia:

concepción, la visión que del mundo tienen (cosmovisión) y, posteriormente, la actitud poética que asumen. Ambos elementos resultan fundamentales para determinar y caracterizar la ubicación de este momento poético con relación a la anterior.

Es indudable, como ya habíamos adelantado, que durante el periodo de transición, tanto en Latinoamérica como en Bolivia, los poetas se ven sometidos a un sentimiento de intemporalidad y desarraigo que los enajena y que, por otra parte,

los obliga a concebir la existencia como transitoria, fugaz y de contornos oníricos. Es así que la temática predominante en este grupo tendrá alcances universales, trascendentales e indescifrables por su misma esencia. El enigma pretenderá ser desentrañado a través de la poesía misma y asumiendo frente a ella dos actitudes: contemplativo-racional, en un primer momento, y de intenciones reveladoras, en una segunda

— Freyre sobre cuya obra son numerosos los trabajos realizados, destacándose el del investigador y crítico Oscar Rivera-Rodas, en su libro Funciones de la metáfora lírica. Asimismo, aunque menos incisivo en su análisis, podemos en-

instancia. De ese modo, el poema intentará ser utilizado como un instrumento para llegar al conocimiento o al enigma que intenta desentrañarse; pero el enigma, por su carácter trascendental, en última instancia señalará límites a los que la razón nunca podrá acceder, originando la crisis del poeta. Al no ser desentrañado el enigma surge la poética de una crisis, que consiste en la certeza de la imposibilidad de conocer el enigma.

Tales son, de modo general, los aspectos más sobresalientes que intenta abarcar este trabajo.

LAS POSTRIMERIAS DE L MODERNISMO EN LATINC-
AM PICA: UNA ESTIMAC _____ TEORICA

Diferentes son las interpretaciones que la crítica ha asignado al modernismo que fue, con seguridad, la manifestación literaria más importante que se dio en nuestro continente. Diferente es también la importancia que a este movimiento se le ha dado con relación a la trascendencia que tuvo como una expresión propiamente americana, para unos (1) , y como la muestra más evidente para otros , de la manera en que las formas poéticas europeas habían sido asimiladas en Latinoamérica (2) .

Tales ambigüedades fueron precisamente las que dividieron la crítica en una que, ceñida a moldes y cánones conservadores, no supo o no quiso auscultar más profundamente en procura de encontrar nuevos elementos de juicio (3) , y en

(1) Con relación a esta tendencia que detenta el "americanismo" modernista , se pueden consultar los siguientes ensayos aparecidos en el libro ya citado de Hornero Castillo : El modernismo como evasión cultural , de Edmundo García Girón , p. 75; El modernismo, movimiento y época, de Bernardo Gicovate , p. 203; De la problemática del modernismo: la crítica del cosmopolitismo, de Luis Monguió, p. 254. Asimismo , del libro Martí, Darío y el modernismo de Iván A. Schulmann y Manuel Pedro Gonzales , edit. Credos, Madrid, 1974. Recomendamos consultar el ensayo Reflexiones en torno a la definición del modernismo.

(2.) Véase al respecto, del libro de Arturo Torres-Río seco ya citado , el capítulo destinado al análisis del modernismo , p. 86. Se pueden consultar también las apreciaciones que vierte el boliviano Enrique Finot , con relación a este discutido problema , en su obra ya citada , p. 124.

otra que se dio cuenta de que se encontraba frente a un fenómeno literario que no se había limitado a las formas poéticas exclusivamente, sino que había surgido como una expresión epocal (4). Y ello bastó para que algunos críticos se dieran a la tarea de profundizar mucho más en el análisis de ese movimiento, hasta desentrañar qué fue lo que a sus componentes había movido a asumir determinadas actitudes, cuyas repercusiones dieron lugar a ese nuevo y extraordinario fenómeno literario.

La importancia del modernismo en la historia de la literatura latinoamericana no sólo puede circunscribirse a la renovación de las formas literarias concernientes a la poesía, sino a la constitución de un período literario que marcó una época en nuestra historia y cuyas influencias dejaron honda huella en las expresiones posteriores de la lírica latinoamericana.

La evasión cultural del modernismo, su acendrado cosmopolitismo y el exotismo que buscaba en todas sus formas fueron, en última instancia, el reflejo del espíritu latinoamericano de aquella época. En efecto, el hombre latinoamericano de fines de siglo había dejado de lado todo lo que a América Latina se refería para buscar, en realidades ajenas, lo que en su propio continente no había sido capaz de encontrar.

El modernismo, por lo tanto, no puede ser considerado como un movimiento literario cuya evasión influyó sobre el espí-

(4) Ver, del libro de Ned Davison, El concepto de modernismo en la crítica hispánica. Edit. Nova, Buenos Aires, 1971, el capítulo IV: El concepto epocal, p. 85

ritu del hombre latinoamericano finisecular. Por el contrario, fue una corriente que respondió, a través de una actitud de rebeldía y protesta, manifestada en parte por su carácter evasivista, a un estado de cosas que había determinado el modo de ser del habitante latinoamericano de fines del siglo pasado, y contra las que el poeta modernista asumió una posición.

Por ello, resulta esencial intentar una aproximación teórica a lo que constituyó ese movimiento en sus aspectos sobresalientes, ya que posterior a él surgirá la poesía del período de transición. Sin embargo, y pese al título que este capítulo lleva, las postrimerías del movimiento modernista no pueden ser debidamente analizadas prescindiendo de lo que fue ese movimiento en su primera etapa y del contorno político, social y cultural en el que tuvo lugar la irrupción de la poesía modernista.

Hacia los años 1870 y 1880, América Latina vive una situación de auge económico, debido a sus relaciones con los grandes países industriales que explotaban o compraban materia prima, a su vez que esas potencias proveían a Latinoamérica de productos manufacturados. Se vivía en América Latina un período de relativa estabilidad económica y política que había sido forjada por gobiernos de tipo oligárquico. Los Estados se encontraban en manos de políticos profesionales, banqueros, comerciantes e industriales que sintiéndose cada vez más hombres de negocios, trataban de adquirir los mismos puntos de vista de los grandes financieros extranjeros,

un ambiente próspero, especialmente en sus principales ciudades, La clase capitalista comenzó a acumular vastas fortunas; la clase media gozaba de un bienestar económico que iba en aumento, pero el trabajador y el campesino continuaban en la más grande de las miserias, a costa del enriquecimiento de una minoría.

Ese proceso material trajo consigo una gran inmigración; se multiplicaron los ferrocarriles, las carreteras, los bancos y los periódicos; nuevas industrias aparecían y las ya existentes se ampliaban, y las poblaciones de los países favorecidos comenzaron a multiplicarse rápidamente.

La filosofía positivista de Comte y Spencer encontraba en América Latina el sitio ideal para extenderse y aplicarse. La educación también se vio fomentada, pero una educación que tendía básicamente al estudio de las ciencias, descuidando, por otra parte, aquellas asignaturas humanistas (5)

Se estaba dando en nuestro continente el paso hacia un materialismo que no gozaba de la simpatía de los escritores del momento, ya que el cuadro que presentaba América Latina hacia fines del siglo XIX, en lo que a literatura se refiere, tendía a dejar de lado todo tipo de manifestación artística que intentase restablecer los valores espirituales del hombre.

Los poetas modernistas crecían en medio de aquella actitud finisecular latinoamericana. y de la indiferencia de esa sociedad frente a sus poetas, derivó la indiferencia de

éstos por los problemas por los que atravesaba el continente, pese a su aparente progreso y auge. De ahí también derivó el sentimiento generalizado en aquellos hombres y aquel angustioso testimonio que Rubén Darío nos dejó en sus Prosas Fro-

fanas: Veréis en mis versos princesas , reyes , cosas imperiales , visiones de países lejanos e imposibles ; qué queréis , yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.

De esa manera, los escritores de fines del siglo pasado se sintieron en la obligación de oponerse al materialismo que había engeñecido a los latinoamericanos con sus ansias de expansión económica y que el crítico Luis Monguió refiere

así: Hispanoamérica pasaba de la era del nacionalismo romántico, conservador o liberal que fuera , a la del positivis no materialista . Porfirio Díaz y sus "científicos" , la oligarquía de hacendados argentinos , o los salitreros chilenos , pueden ejemplificar esta era. Muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sentían simpatía por el materialismo prevalente de su tierra, de la misma manera y por las mismas razones que escritores europeos , de Baudelaire a Mallarmé , a Eugenio de Castro, a Gabrielle d'Annunzio , a Oscar Wilde , no habían simpatizado o no simpatizaban con el que consideraban craso mundo de negocios europeo. En América Latina, como en Europa, tales escritores sintieron la obligación de preservar la belleza y el idealismo frente a la fealdad de la vida diaria y el materialismo ambiente. Como para ellos la belleza era algo inmanente, sin necesaria relación con un país o un tiempo específicos, era de prever que abandonarían, como no lo hicieron, el nacionalismo literario de sus inmediatos predecesores en la literatura. En otras palabras, puesto que no les gustaba el mundo real en torno, fueron tan cosmopolitas en su mundo ideal , como sus compatriotas materialistas lo eran en el del dinero (265-266) .

En efecto, la realidad americana no ofrecía al poeta más que una oscura indiferencia hostil hacia su persona.

do del arte y la belleza, hacia un universo etéreo en el que el mito y la fábula se suceden mágicamente y en el que va no existe ni patria ni realidad. El poeta huye de una sociedad inhumana, que presta atención tan sólo a los valores materiales, hacia un reino de ilusión y encanto que contrastaba con el casotico carácter de la realidad latinoamericana finisecular.

En el espíritu del poeta modernista se había suscitado un fenómeno que tendría como consecuencia la tan criticada evasión cultural en la que se encuentran, de una u otra forma, tanto el cosmopolitismo como el exotismo modernistas. El poeta de aquella época, al sentirse afectado por ese materialismo latinoamericano, que desplazaba valores espirituales, éticos y estéticos, y buscaba afanosamente el lucro y el poder económico, se había volcado hacia otras culturas, hacia otras literaturas en las cuales creía poder encontrar el equilibrio necesario entre su espíritu y la realidad.

Como resultado de ese fenómeno latinoamericano, el poeta modernista fijó su atención en países europeos y orientales que podían ofrecerle su exotismo o en ciudades y literaturas europeas que dieran una característica cosmopolita a su obra.

Ricardo Gullón, en su ensayo titulado Exotismo v modernismo, nos dice al respecto

.1, La rebeldía modernista es tan profunda que no aciertan a descubrirla quienes, por invencible vocación de superficialidad, no ven más allá de las apariencias; es una rebeldía contra el destino del hombre, no solamente condenado a morir, sino condenado a vivir en sociedades regidas por el materialismo más crudo. La vida cotidiana pareció a los

resplandor, y para proyectarlo se sienten inclinados a crear jardines de ensueño cisnes sin mancha, héroes de leyenda (Castillo: 279-22(t)).

Arturo Torres-Irioseco, en su obra ya mencionada nos dice: "... A menudo se ha acusado a los modernistas de artificiales: eran sin embargo totalmente sinceros, como lo son todos los poetas de la torre de marfil, y su exotismo era sólo una protesta contra la realidad dura y amarga" (p. 93).

El cosmopolitismo latinoamericano de fines de siglo fue un fenómeno tan natural en todos los órdenes de la vida continental, que el pretender asimilar culturas y literaturas extranjeras era incluso reclamado por algunos críticos que exigían una mayor profundización, no sólo en la cultura europea o francesa en particular, sino en todas aquellas que el escritor pudiera encontrar a su paso.

Al respecto, Baldomero Sanín Cano (1861- 1957), se refería de la siguiente manera a los escritores modernistas:

Las rentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento. No hay falta de patriotismo, de apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta, no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llevar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten, de lo francés, con el verbalismo inaudito de Víctor Hugo, o con el formalismo precioso, con las verduras inocentes de Catulle Mendès. Francia sola da para más.

Y continúa diciendo:

Ensanchémoslos (nuestros gustos) en el tiempo y en el espacio; no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria (Castillo: 257).

alguna vez , refiriéndose a Darío, que: "... , aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que hay en usted se combinase la inglesa, la alemanas la italiana, y por qué no la española también?" (Castillo: 258).

Incluso para José Enrique Rodó, el cosmopolitismo modernista , era una manera de superar n el americanismo rústico y costumbrista de románticos y gauchescos, la vulgaridad del realismo y del naturalismo literarios y la sequedad del positivismo filosófico" (Castillo: 258-259) .

El cosmopolitismo modernista fue, para muchos críticos de aquel entonces, no sólo un desarraigamiento, sino un fenómeno propio de aquel tiempo que surgió como una forma de protesta contra el materialismo latinoamericano, que había detenido su atención en los valores económicos y de lucro exclusivamente. Los valores culturales habían sido encarados con el mismo criterio materialista , como nos es expresado a continuación por Ed -mundo García Girón :

En filosofía predomina el positivismo de Comte y Spencer, el auge de la riqueza urbana da un fuerte empuje a la educación popular pero esta enseñanza se orienta hacia las ciencias ► descuidando las humanidades. Las Universidades preparan a sus estudiantes principalmente para las profesiones de Derecho y Medicina--por eso se puede decir que la mayoría de los hombres de letras de este período son casi autodidactas.

En breve, el cuadro de la América Latina durante la transición del siglo XIX al siglo XX presenta, desde el punto de vista literario, artístico e intelectual , un ambiente achatado, de ideales burgueses de progreso, prosperidad y paz (Castillo: 79) .

Pero muy pronto comenzaría a notarse un cierto repudio a esa evasión cultural modernista. Algunos críticos a -merica-

se expresaban ya de esta manera con relación a la actitud asumida por los escritores de este período :

Carecemos de una raza espiritual. No somos hombres de tal o cual país; somos hombres de libros: espíritus sin geografía, poetas sin patria, autores sin estirpe, inteligencias sin órbita, mentes descasadas. A nuestro cerebro no llega, regándolo, la sangre de nuestro corazón, a nuestro corazón no tiene sanare, sino tiritar la tinta de los libros que conocemos (Castillo : 259-260)

Juan Marinello (n. 1899) , por su parte, y ampliando los conceptos vertidos por Blanco-Fombona , dijo, en el año 1937, que el modernismo era el resultado de un momento crucial en la historia latinoamericana, en el que el Nuevo Mundo quiso igualar e incluso superar a Europa. Cómo? Inl través de la imitación y de la posesión de las excelencias culturales de las grandes metrópolis europeas. Consecuencia de ello fue que el modernista, " . . . por americano y por hombre de su tiempo", fuera un desarraigado, un intelectual cosmopolita.,(Marinello : 119 -123).

Resulta, pues, muy sintomática la diferencia que entre los conceptos sobre el modernismo y, en particular , sobre el cosmopolitismo, tenían críticos como Valera, Juan C ano o Rodó, por un lado, y Blanco-Fombona o Marinello por otro. Mientras los primeros incitaron en cierta forma a los escritores modernistas a no detenerse exclusivamente en Francia , sino a buscar literaturas y culturas mucho más lejanas , los segundos alzaron su voz de protesta en contra de esa actitud que, de ninguna manera, podía representar,

Analícemos brevemente y en base a los conceptos de críticos contemporáneos, la esencia del llamado cosmopolitismo modernista. Cabe preguntarse, en primer término, si esa característica modernista, observada desde un punto de vista de su tiempo, puede reprocharse a los propios escritores modernistas o más bien al espíritu de una época en la historia de nuestro continente, determinada por un pensamiento materialista, que lo abarcó todo? No serían precisamente aquellos poetas modernistas las víctimas de un estado de cosas que no había sabido escuchar su protesta? Finalmente, acaso aquel cosmopolitismo no se constituía más bien en una reacción en contra de ese predominio de valores materiales que dejaba de lado a todos aquellos que surgían del espíritu del hombre?

Bernardo Gicovate dice al respecto :

Si lo que queda del modernismo es en parte esta libertad universalista, primer intento aquí de ver el total en conjunto, no debemos nunca reprocharle a ese cosmopolitismo, maestro de superficialidades, la superficialidad resultante, ya que ésta proviene del mal aprovechamiento de una directiva histórica necesaria y, no se olvide, el estudio define y valora, pero no reprocha a lo que ha sido el haber sido (C astillo : 208-209) .

Y así resulta ser, a nuestro modo de ver; pues si queda establecido que el cosmopolitismo proviene de esa inadecuada "directiva histórica" que permitió al escritor sentirse relegado y apartado por el culto a aquellos valores que precisamente tendían a buscar lo extranjero, veremos que ese aspecto modernista, tan criticado actualmente, no es más que la

más adecuada, pues, tal vez, ellos mismos deberían haber sido los encargados de proponer el restablecimiento de los valores que perseguían.

Pero ese cosmopolitismo, que fue un elemento que caracterizó en gran medida al período modernista, fue sólo una de las vertientes de aquella protesta evasivista. También el exotismo de estos escritores fue una forma de levantarse y protestar contra ese materialismo-finisecular que predominó en Latinoamérica. Y precisamente, a consecuencia de aquel estado de cosas, el exotismo surge como una rebelión contra el destino del hombre no solamente condenado a morir, sino también a sobrevivir en medio de una sociedad corrompida por el dinero y administrada por él y por ese crudo materialismo. La vida cotidiana era para los modernistas una vida intrascendente, que nada podía ofrecerles desde el punto de vista de inquietudes artísticas. De ahí emana la inclinación de estos hombres por crear magníficos jardines, ensueños y cisnes, héroes incorruptibles, etc., etc.

Ricardo Güellón refiere de la siguiente manera lo que en el fondo fue el exotismo-modernista:

La sola presencia de la belleza puede ser un acto subversivo y, como apunté en otros estudios, los airados burqueses de París, que poco antes del estallido modernista quisieron destrozar la Olimpia de Manet, sabían dónde les apretaba el zapato y cuál era la raíz del pelicro que les amenazaba. Su instinto les servía bien. La belleza era el enemigo; crear la imagen de un universo armónico es levantar acta de acusación contra los responsables de la desarmonía vicente. Y si esto es exacto, el exotismo no será tan escapista como suele pensarse, sino, entre otras cosas, un ataque de soslayo contra la sociedad positivista y ya

donde el poeta podía refugiarse huyendo de esa realidad que deseaba, aniquilar -y hasta tanto consiguiera destruirla (Castillo : 280).

El resultado más elocuente de aquel fenómeno cosmopolitista y exotista acaso fue el aislamiento en que quedó sumido el poeta de aquel tiempo. Se aislaba porque, en procura de crear mitos y leyendas lejanas que le permitieran evadir una realidad demasiado dura, quedaba solo viviendo en un mundo que a nadie más que a él concernía. La mayoría de los poetas modernistas tuvo que soportar una especie de exilio interior, por lo ya anotado; exterior también, pues la actitud asumida, esa evasión cultural, les instó a vivir fuera de sus países, en un intento de encontrar en otros lejanos lo que en los suyos no pudieron ver. Creemos, si de algo vale, que ahí radica lo reprochable en estos poetas. No en asumir una actitud cosmopolita que les hiciera soñar con las bondades y las luces de París, ni en su acendrado exotismo, que les exigía la creación de ninfas, centauros, cisnes, mitos y leyendas, sino más bien en la incapacidad de enfrentar una realidad, amarga por cierto, pero propia; en la imposibilidad de levantar una voz poética poderosa que trascienda cualquier frontera por material que ella sea.

Ricardo Gullón agrega lo siguiente :

La tendencia del modernismo a lo exótico es el arma del solador y, según acabo de indicar, su importancia no estriba en los contenidos, sino en la actitud; por eso no importa adónde se realice el desplazamiento ilusionado, sino que se realice y se identifique el poeta con el mundo lejano (Castillo:295).

Aclara más adelante:

es pretexto para negarse a la realidad, sino como el indigenismo- medio para rectificarla. Uno y otro, anverso y reverso de la misma actitud, coexisten y existen porque quienes se dejan llevar por ellos sienten la realidad inmediata. La sienten y la padecen; por padecerla quisieran hacerla otra (Castillo : 297) .

Es evidente , pues , que el artista forja su obra de acuerdo a la opción que le sugiere el medio histórico en el que vive, ya que asume una determinada actitud según las posibilidades de manifestación que su tiempo le permite. Edmundo García Girón es muy claro al respecto cuando dice que "las investigaciones de los eruditos en el campo de las bellas artes , en particular las de Worringer (6) y Hulme (7) , demuestran que en el estilo de su arte, cada cultura revela su actitud frente a la realidad del universo. Así, por ejemplo, a través de la historia de las artes plásticas, se nota una alternación continua entre estilo naturalista y estilo no-naturalista - ('naturalista' no en el limitado sentido literario del siglo XIX , sino en el sentido original de la palabra , es decir , la fiel representación de la naturaleza) " (Castillo 76)

Al aplicar esta teoría de las causas que provocaron la evasión cultural modernista , García Girón nos hace notar también que existió una reacción lógica e históricamente comprobada al asumir esa actitud, ya que los períodos de naturalismo , como por ejemplo el griego clásico y el Renacimiento italiano, producen obras en las que predominan una visión realista y objetiva del mundo. Y en cambio, en los períodos

no-naturalistas, como por ejemplo en los pueblos primitivos, las épocas bizantina y gótica, y nuestra era moderna, la tendencia es hacia un estilo abstracto, que excluye una representación objetiva de la naturaleza. Agrega que esa diferenciación estilística que varía de acuerdo a la época se debe a una voluntad artística que también difiere de acuerdo a la época, pues cada una corresponderá a diversas necesidades espirituales de los artistas.

Según esta interpretación, las condiciones que confluyen para que una obra de arte naturalista se produzca, difieren radicalmente de las condiciones que producirán una obra no-naturalista. El naturalismo surge en aquellas culturas que han alcanzado un equilibrio con el medio ambiente, debido a que dicha cultura forma parte integral de la naturaleza orgánica de un pueblo, como el griego clásico, por ejemplo, o porque cree poder dominar el mundo natural, como la época que va desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. En los dos ejemplos mencionados, las relaciones entre el hombre y el universo son íntimas y de un extraordinario grado de equilibrio y su arte, por lo tanto, se caracterizará por un naturalismo que tenderá a proyectar y reproducir objetivamente las formas y apariencias del universo externo.

pero sucede, por el contrario, que en épocas en que esa armonía hombre-universo no se da o carece de un íntimo equilibrio debido a que la imagen que del mundo tiene el artista es caótica, imperfecta y crítica, la voluntad artística

mostrarán una armonía, una estabilidad y un orden que el hombre no puede encontrar en el universo que le circunda.

Tal fenómeno se da también en la imagen que del universo tiene el hombre modernista que no puede dominar la naturaleza; la vida moderna se le torna sumamente compleja, el artista tendrá que buscar su inspiración en los estilos de épocas regidas por la armonía y el equilibrio existente entre el artista y el universo

Por otra parte, si observarnos con cierto detenimiento aquella inusitada búsqueda de belleza en la obra, que también caracteriza a los modernistas, notaremos que ella a su vez respondía, a manera de patética muestra de repudio y rebeldía, a aquella decadente sociedad burguesa materialista. La consigna de estos poetas era la de romper con todas las normas establecidas por el romanticismo y detentadas por la burguesía latinoamericana de fines de siglo: Así fue que, a través de métricas inusitadas, extrañas rimas, léxico insólito, hostigaron cuanto pudieron a esa sociedad que no les había prestado oídos.

Muy criticadas han sido, y continúan siéndolo, esas actitudes asumidas por los escritores modernistas. Sin embargo, ellas formaban parte también de un "ataque de soslayo", al decir de Ricardo Gullón, que provocó la ira en muchas ocasiones de críticos conservadores y rigurosos que no aceptaron en ningún momento aquellas manifestaciones literarias que se apartaban de los moldes establecidos y que conspira-

pretensiones de quienes administraban los Estados, pues no convenía a éstos ni aquélla se adaptaba al criterio materialista que determinaba ese tiempo.

Es claro, entonces, que las características fundamentales de los modernistas, tan someramente reprochadas por muchos críticos, como el cosmopolitismo, el exotismo, la búsqueda de la belleza en la obra, la evasión cultural en fin, no respondieron simplemente al desvío de la atención a los problemas latinoamericanos por sí y porque sí, sino que surgieron como formas de protesta en contra de un espíritu de época que se desentendió de algunos valores, para ir en pos de otros, no menos cosmopolitas y evasivos. Esas características merecen una revisión mucho más profunda y cuidadosa de la que hasta hoy se les ha prodigado y que ha tendido, en muchos casos, a reprochar esos elementos, y a referirse a ellos como a aspectos literarios anacrónicos.

Pero todo aquel mundo poético erigido por Darío y sus inmediatos seguidores ya no era del agrado de los nuevos poetas que observaban con no muy buenos ojos las evasiones de la estética modernista en su primera etapa. En efecto, muchos poetas, incluido el propio Darío, reaccionaron en forma distinta con relación a América Latina, buscaron un nuevo derrotero a través del que posteriormente se llamó el "mundonovismo modernista" o la segunda etapa de esa corriente literaria. América Latina precisaba de sus poetas

una inmensa e inacabable fuente de inspiración (8).

Fue sólo entonces, a juicio nuestro, que el modernismo creó y erigió sus más importantes obras, las más universales y perdurables. Era un conjunto de hombres que ya tenía por quien alzar su voz, a quien cantar y, al mismo tiempo, en nombre de quien luchar; ese grupo estaba presto a desentrañar "la realidad que está en su propia subconsciencia, dando libre expresión al mundo oscuro, inédito de su angustia, expresando el drama de su propia búsqueda y haciendo de él la sustancia patética de su poesía (Castillo: 81).

Dice Arturo Torres-Ríoseco:

Aún antes de que Darío rompiera con su temprano formalismo y escribiera versos sobre temas españoles y americanos, otros escritores habían descubierto materia poética en el Nuevo Mundo. En realidad, la evolución de un período de huida de la realidad a un período de realismo reflexivo, caracterizó a todo el movimiento modernista, que pasó por tres fases, no siempre claramente diferenciadas entre sí: primero, apareció una sensibilidad nativa

(8) La mayoría de los críticos coinciden en señalar que es hacia los primeros años del siglo XX que comienza a advertirse un cambio tanto ideológico como formal en la lírica latinoamericana, aunque aún en marcado en los moldes modernistas. Esa segunda etapa modernista, el "mundonovismo", se inicia aproximadamente a partir de la publicación de Ariel, de José Enrique Rodó, obra que determinó en cierta forma el nuevo pensamiento latinoamericano. Poco después, en 1905, Darío publicaba sus Cantos de vida y esperanza; así mismo, en 1910, Julio Herrera y Reissig publica Pianos crepusculares y en el mismo año aparecen las Odas seculares de Leopoldo Alas. El "mundonovismo" modernista se prolongó hasta poco antes de comenzada la Primera Guerra Mundial, conflicto que trajo consigo, desde el punto de vista literario, una ruptura con el modernismo y un desconocimiento a sus postulados fundamentales. Al respecto se pueden consultar los siguientes textos: Torres-Ríoseco: 113 y siguientes; Henríquez Ureña: 1(5; Arrom: 183 y siguientes; y ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, Historia de la literatura de Cultura Económica, México,

básica que se expresó en la evasión de la realidad y en el gusto por lo cosmopolita; luego, semejanza de formas artísticas, debido al genio asimilador de la escuela y a la influencia preponderante de los modelos literarios franceses y, por último, creciente conciencia de los valores raciales y de las responsabilidades hispanoamericanas, sociales y políticas (Torres-Río seco: 113).

Pero, cuáles fueron los motivos que hicieron que, en una segunda etapa, los modernistas volvieran su atención hacia la realidad americana? Citemos algunos de ellos que son, a nuestro juicio, los más importantes desde el punto de vista histórico.

En el año 1898, los Estados Unidos de Norteamérica despojaban a España de la última colonia de ultramar: Cuba. Ese llamado de alerta a los países latinoamericanos no pasó desapercibido para los poetas modernistas, que ya comenzaban a mostrar cierta preocupación sobre el destino de nuestro continente y sobre lo que José Martí, años antes, en 1891, había advertido con relación al peligro que representaba para América Latina la expansión norteamericana:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, y la tundan o talen las tempestades; los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas'. Es la hora del recuento y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes (Martí: 123).

Pocos años después, en 1903, se llevó a cabo la segregación de la república de Panamá de la parte septentrional de Colombia, bajo la influencia de los Estados Unidos de Norteamérica. De ese modo, se hizo posible la construc-

Unidos y que, además, contribuyó a su política expansionista, debido a la posesión de un lugar estratégico en el propio continente latinoamericano.

El peligro que para América Latina representaban las expansiones norteamericanas fue un factor importante para que aquellos poetas, que años antes habían vuelto los ojos hacia otras realidades, olvidando la de sus países natales, desviarán su atención hacia lo que en su propio continente acontecía.

De esa manera, comenzaron a restablecerse en Latinoamérica muchos de aquellos valores que años atrás habían sido vistos con indiferencia por las sociedades materialistas que la caracterizaron. Había nacido un sentimiento común que abrazaba a todos los habitantes latinoamericanos y que hacía asumir a sus poetas una actitud diferente que, de alguna manera, lograría identificarlos con su realidad circundante.

El propio Rubén Darío, principal exponente de la primera etapa modernista, decía en sus Cantos de vida y esperanza,

en 1905: Yo soy aquel que ayer nomás decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Esos versos mostraban ya de por sí cuán lejano estaba el poeta "modernista" "mundonovista" de aquel que, algunos años antes, había dejado volar su imaginación por realidades etéreas, lejanas y desconocidas. Los poetas "modernistas" comprendieron que era preciso volver los ojos hacia una realidad que exigía el esfuerzo común de todos los latinoamericanos

interiormente evadidos. Recordemos que son varios los casos de poetas modernistas que, en la imposibilidad de enfrentar aquella realidad, fueron fáciles presas del suicidio., del alcoholismo, de la neurastenia asocial.

Pese a ello, los poetas latinoamericanos hicieron sentir su voz finalmente en el ámbito continental, en la nueva etapa modernista.

Cabe aún preguntarse, si es posible establecer con cierta exactitud los límites del modernismo. Para muchos estudiosos de este movimiento, esos límites habría que establecerlos en relación a las fechas darianas, es decir, el año 1988., como inicio, con la publicación del libro Azul de Darío (9) y, como límite final, el año 1916, año de la muerte del poeta nicaraguense.

No podemos evadir tampoco el hacer referencia a otro argumento frecuentemente esgrimido para determinar el fin del modernismo como movimiento, cual es el que atribuye al famoso soneto de Enrique Gonzalez Martínez "Tuércele el cuello al cisne", facultades que en realidad no tuvo, aunque tal vez no fuera intención del autor hacerlas aparecer como tales (10).

José Juan Arrom se refiere a este aspecto de la siguiente

manera: . . . Movidos por la elocuencia de Gonzalez Martínez, en el soneto "Tuércele el cuello al cisne" (1910), muchos han olvidado que el proceso ahora-dador ya venía en marcha y que el cuello que se tuerce no es el de Darío. Lo que magistralmente

(9) Arturo Torres-Río-seco, *op. cit.*, p.37, se inclina por esta tendencia.

hace el poeta mexicano es simbolizar, en el sapiente búho de penetrante mirada, una evolución iniciada desde antes, . . . , por el propio Rubén (Arrom:186).

Se le ha asignado a ese soneto, aparecido en el libro Los senderos ocultos, una importancia tal que lo hacía aparecer como el hecho fundamental que estableció la conclusión del modernismo

El soneto de Gonzalez Martínez dice en su primera estrofa:

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

En un principio, creemos estar delante de una expresión poética tendiente a desconocer un elemento fundamental de la simbología poética modernista: el cisne, y con él, también a inaugurar una nueva forma en la poesía latinoamericana.

Pero, prosiguiendo con la lectura del soneto aludido, nos encontramos con lo siguiente:

Mira el sapiente búho como no tiende las alas
desde el Olimpo, deia el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturna.

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

Indudablemente, en este poema existe una crítica hacia algunos conceptos modernistas., especialmente hacia aquella expresión adornada y retórica, Pero, por otra parte, también nos percatamos de que ese símbolo modernista, encarnado en el cisne, ha sido simplemente reemplazado por otro: el búho. Quiere decir, que esta expresión ha sido utilizada como una expresión antimodernista, a pesar de ser un poema

se refiere. Se nos presenta otra ave, más oscura evidentemente, menos deslumbrante por cierto, y que incita a la meditación profunda (como si el modernismo hubiese carecido de ella); pero no nos ofrece en modo alguno el hito fundamental que una parte de la crítica ha creído entrever en ese soneto modernista.

El crítico Raúl Silva Castro, en su controvertido ensayo titulado Es posible definir el modernismo?, dice al respecto:

El modernismo, según todo parece indicarlo, es un movimiento literario circunscrito en el tiempo, pues no parece fácil extenderlo más allá de 1888 ni más acá de 1916 y es, principalmente, un movimiento concluso, esto es, que carece de prosecución (Castillo: 316).

Pero, con relación al párrafo citado, creemos que Silva Castro olvida algunos detalles muy importantes que tienen que ver con una serie de errores historiográficos. No podemos pues tomar el año de la publicación de Azul como iniciación del modernismo (1888), sencillamente porque cuando Darío escribe ese libro, ya Martí había publicado su poemario Ismaelillo, en el año 1882, libro en el que ya se habían establecido muchos de los conceptos básicos del modernismo. Por otra parte, Darío, con su libro Azul, no pasó a la notoriedad todavía. Su categoría creadora comenzó a manifestarse cuando circularon sus poemas que luego recogería en su libro Prosas profanas de 1896. Pero para ese año, José Martí ya había escrito sus tres volúmenes principales de poesía: Ismaelillo, Versos libres y Versos sencillos, además de su

ha determinado que es). También Gutiérrez Nájera para ese año de 1896 había publicado ya lo más importante de su obra poética y en prosa y Julián del Casal había sacado a la luz sus Hojas-al viento. Así, serían varios los ejemplos que tenemos a mano para determinar un error que es muy común, que resta mérito a poetas como Martí, Casal y Gutiérrez Nájera, por ejemplo, y que además adolece de una serie de defectos de tipo historiográfico — cronológico a la vez (11)

resulta fácil, sin embargo, determinar cuál sería el momento en que el modernismo se torna un "movimiento concluso", al decir de Silva Castro. Por una parte, no podemos admitir que el año de la muerte de Darío determine el fin del modernismo, tal como alude el citado crítico. Rubén Darío, y esto ya lo dijimos en otro capítulo, debe ser considerado, sin lugar a dudas, como el mayor difusor o propagador del modernismo, como el hombre que, por medio de su inegable talento poético, fue la figura central de ese movimiento, pues formó parte de él en sus dos etapas. Pero Darío no fue ni el iniciador del modernismo, tal como él mismo afirma (12), ni tampoco su muerte marcó el fin de ese movimiento.

(11) Con relación a este discutido tema, se puede consultar el libro de Echulmann y Gonzalez ya citado, en el que aparecen los postulados principales de esta nueva tendencia y revaloración crítica del modernismo, y en el que ya se escriben, además, algunos de los puntos de vista utilizados en este trabajo,

(12) En el prólogo a Cantos de vida y esperanza, (Cabras completas, Madrid: /Mundo Latino, 1 17, VIII, 9), Darío hace siguiente afirmación: "El movimiento de libertad que me to-

Por supuesto que el año 1916 marcó un hito importante en la historia de la literatura latinoamericana: dejaba de existir ese gran poeta y difusor del modernismo. Pero aparte de ello, no creemos que sea adecuado establecer una fecha como el dato que marque el fin de un movimiento, La desaparición de uno de los representantes de una corriente literaria, cualquiera que ésta sea y cualquiera sea la importancia de aquél, no puede inducirnos a determinar la conclusión de un movimiento Los movimientos literarios no desaparecen súbitamente, sino que *sus* postrimerías obedecen a diversos factores, en muchos casos, ajenos a lo estrictamente literario.

pero, sin embargo, hay algo que sí podemos rescatar de esos aspectos tan utilizados: y es que ellos se constituyen ya en una especie de indicio que hace suponer que entre los años 1910 y 1915 el modernismo se aferraba a sus últimas expresiones. Y si bien la muerte de Rubén Darío, en 1916, no marca el fin de ese movimiento, ni el soneto de González Martínez representa una negación o un desconocimiento al modernismo, hay otro suceso, ajeno al quehacer literario, que se convierte en el acontecimiento capital y determinante para que el movimiento modernista pierda su vigencia poética en América Latina: el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 había comenzado a sacudir al mundo en todos *sus* aspectos.

-- el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano...".

Fue, en realidad, el desencadenamiento de ese conflicto bélico el que básicamente suscitó en los hombres un rechazo hacia concepciones poéticas que ya no lograban adaptarse a un nuevo y diferente espíritu de época que comenzaba a gestarse. En América Latina también se sintieron, y hondamente, los efectos de aquel devastador suceso. Así, poco antes de ingresar a la tercera década de nuestro siglo, un nuevo modo de expresión poética surgía en la escena literaria latinoamericana con todo lo caótico y crítico que un período de esa naturaleza implica. Esa nueva concepción, esa urgencia poética que estaba naciendo ya antes de la muerte de Darío, recibió las consecuencias e influencias que acarrearía el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Las postrimerías del modernismo, o su conclusión tal como la entiende una parte de la crítica, no se deben establecer con relación a las fechas darianas, esto es de 1888 a 1916, ni tampoco con relación a la aparición de un soneto modernista que pretender ser utilizado como antimodernista. El modernismo ve precipitarse su fin (dentro de lo relativo que implica esta palabra), desde el momento en que ya no logra expresar un estado de cosas que estaba convulsionando al mundo entero. Y no se quiera entender, por lo antes expuesto, que la Primera Guerra Mundial es exclusivamente el hito que marca el advenimiento de sus postrimerías. Fueron también importantes las circunstancias histórico-sociales por las que atravesaba Latinoamérica hacia la segunda década del

No es posible, por tanto, establecer una fecha límite para determinar la conclusión de este movimiento. Pero podemos señalar, por otra parte, que, posteriormente al estallido del primer conflicto bélico a nivel mundial, el modernismo deja de ocupar el lugar de privilegio en las letras latinoamericanas que había ocupado desde el año 1880, más o menos.

Importante también es hacer notar que, durante el apogeo modernista en América Latina, existió un espíritu de época que no contrastaba, por lo menos en un principio, con aquella evasión cultural modernista de la que ya nos hemos ocupado. Pero cuando América Latina se ve acechada por un inminente peligro expansionista proveniente del norte y, posteriormente, convulsionada por el suceso bélico que se había desatado en Europa en el que todos tenían que ver, directa o indirectamente, la atención de los hombres (especialmente por las consecuencias del acontecimiento) se desvió unánimemente hacia otro tipo de problemática. Era el destino del hombre universal desorientado y angustiado el que inquietaba al poeta; el misterioso devenir y los orígenes ocultos que atormentaban al hombre. Así, una temática de tipo existencial y universal elevaba su razón por encima de la realidad terrena. El poeta indagaba e inquiría por aspectos de carácter universal y trascendental que se traducirían en un estado de angustia y que tuvo como consecuencia la creación de una cosmovisión diferente de la que había tenido el hombre modernista.

Las nuevas generaciones de poetas tenían la palabra

de vanguardia y que respondió, a través de aquella desorientación generalizada, a una época caótica y crítica en la que la angustia existencial determinaba su modo de ser,

El período de transición del modernismo a la vanguardia se encontraba en marcha en América Latina hacia la tercera década de nuestro siglo.

DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA! TRANSICION ITICA

El paso del modernismo a la vanguardia estuvo a su vez precedido por un postmodernismo que se constituyó en un importante precedente para la elaboración de la lírica posterior. No fue una reacción violenta y tendiente a negar el modernismo rubendariano. Por el contrario, no sólo no negó aquel movimiento sino que, inclusive, logró profundizarlo en algunos aspectos.

Es evidente que, en ese postmodernismo, confluyeron todas aquellas inclinaciones "americanistas", si se quiere, que el modernismo había incorporado a su expresión una vez comenzado el presente siglo y tal como ya hemos visto. Fiero además, este período modernista (o postmodernista), representado fundamentalmente en América Latina por el uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y el argentino Leopoldo Lucones (1874-1938), profundizó en algunos aspectos del modernismo, especialmente en aquel que se refiere al lenguaje poético utilizado por Darío durante el apogeo modernista, tal como veremos más adelante. La profundización a la que hacemos referencia no se realizó en cuanto a lo que hace a la alteración de ese lenguaje poético, sino que más bien tomó algunos de los elementos poéticos utilizados por los modernistas y les imprimió una forma diferente en cuanto a su uso. Tal el caso de la manera en que emplearon la metá-

a lenguaje poético se refiere, el poeta postmodernista presentó ya un giro importante con relación al modernismo que a continuación pasarnos a detallar.

Sabido es que el poeta nicaragüense dejó establecida una estructura verbal-poética que intentó ser imitada por *muchos* de sus seguidores, aunque con escasa fortuna. La estructura metafórica empleada por Darío y a la que hacemos referencia, dejaba establecido un equilibrio armónico entre las dos partes que la componían. Quiere esto decir que predominaba en ella una homogeneidad conceptual en la que difícilmente podía advertirse una oposición de conceptos. Aquella estructura metafórica del modernismo, la rubendariana especialmente, había sido encarada de diversas maneras por los noveles poetas, pues mientras unos trataron de conservarla e imitarla, sin lograr así una perspectiva poética nueva en lo que hace a la estructura interna, otros desdeñaron sus posibilidades expresivas pero sin alcanzar tampoco a configurar un estilo diferente.

Tal vez la reacción más fecunda fuera desarrollada por los dos poetas anteriormente nombrados: Herrera y Lugones. Ambos se encontraban muy cerca de Darío, inclusive cronológicamente, ya que cuando el modernismo se encontraba en su esplendor, estos poetas formaban parte activa del quehacer literario en Latinoamérica. Es decir que aquella estructura verbal sobre la que se asentaba la poética modernista, había sido compartida, en gran medida, tanto

recreadores a elementos poéticos utilizados por los modernistas. Y la recreación del sistema metafórico empleado por el movimiento predecesor, básicamente por Darío, fue sin duda uno de los aportes principales de Herrera y Reissig y Lugones en lo que se refiere al aspecto formal.

La construcción de aquel universo verbal utilizado por Darío poseía una gran simplicidad: nada en él se oponía, todo se basaba en una proporción, en una analogía que hacía suponer un verdadero equilibrio armónico entre las partes.

1 crítico venezolano Guillermo Sucre dice:

E) sistema metafórico de Darío está fundado en la concepción de la analogía universal en su sentido más estricto: nada se opone en el universo, todo en él" se corresponde. Sus mejores metáforas son el producto de una impresión sensorial, o de la combinación de varias de estas impresiones, o de la relación entre lo sensorial y lo espiritual: lo esencial en ellas es el símil o comparación, explícito o tácito (Sucre: 50).

Pero Herrera y Reissig y Lugones logran un distanciamiento conceptual entre los elementos componentes de la metáfora. Es decir, que el concepto expresado por una de las partes ya no guarda una estricta correspondencia con la otra, tal como acontecía con la estructura metafórica practicada por los modernistas. Con ello comenzaron a anunciar ya ciertos experimentos vanguardistas, por lo menos en cuanto se refiere al aspecto del uso lingüístico. Aquel sistema analógico empleado por Darío se convierte de pronto en una relación metafórica mucho menos directa, menos alusiva; la proporción ya no existe en la medida en que existía en la noética moder-

a expresar estados espirituales, menos delimitados, y por lo tanto, más caóticos y difíciles de ser expresados a través de la armónica. De ahí que la identificación característica que encontrábamos en la conformación metafórica modernista pierda, a partir de Herrera y Reissig y Lugones, aquella simétrica proporción.

Veamos la manera en que se origina este distanciamiento conceptual entre los elementos metafóricos, a través de algunos ejemplos:

Mientras Darío nos decía : "Como la esponja que la sal satura / en el jugo del mar, fue el dulce y tierno / corazón mío henchido de amargura / por el mundo, . . .",
 "ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque, / como blanca gondola imprime su estela, . . .", para citar sólo unos ejemplos, Lugones nos ofrecerá ya este tipo de construcciones metafóricas: "En tu frente, magnífica torre / como amable paloma la idea / de ser grata a los hombres de paz". O esta otra: "Nada vive sino el ojo / del reloj en la torre tétrica, / profundizando inútilmente el infinito / como un agujero abierto en la arena".

Por su parte, Herrera y Reissig nos dirá lo siguiente:

Es la divina hora azul / en que cruza el meteoro / como metáfora de oro / por un gran cerebro azul . . . O esta otra construcción: "Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas, corno flechas perdidas de la noche en derrota".

Nótese pues, de qué manera han sido distanciados en-

armonía y perfección en su identificación, como ocurre con la metáfora *dariana*. Resulta claro que, comparando la estructura metafórica empleada por Darío con las utilizadas por Herrera y Reissig o Lugones, existe una marcada diferencia en lo que hace a la correlación conceptual de sus partes componentes: los conceptos no se oponen, pero tampoco se puede advertir una estricta correspondencia entre ellos.

Esa nueva estructura metafórica empleada por Herrera y Reissig y Lugones y en la que los elementos de la metáfora comienzan a sufrir un distanciamiento conceptual, es quizás uno de los aportes formales más fecundos y notables a la poética latinoamericana hacia las postrimerías del modernismo, y que alcanzaría extremos insospechados con el estallido vanguardista y, especialmente, con posterioridad a él.

Herrera y Reissig y Lugones representan la nota más alta del llamado postrmodernismo. La fecunda reacción de estos poetas permitió que en la poesía no solamente se operen nuevos intentos formales (aunque en base a elementos lingüísticos heredados de la poética modernista durante su apogeo), sino que además dejó abierta la posibilidad de introducir una temática de tipo realista que la proyectó socialmente, adhiriéndola, al mismo tiempo, a un consenso continental, lo que no quiere decir, por supuesto, que durante el modernismo se haya elaborado una temática de corte idealista. Ese realismo, nuevo elemento incorporado a la poética latinoamericana, había comenzado a germinar ciertamente algunos años antes, cuando los propios poetas modernistas habían cobrado con-

es en las obras de los poetas postmodernistas (en especial en las de Herrera y Reissig y Lugones) que mejor pueden evidenciarse esos síntomas realistas, aunque ellos no puedan compararse con el ferviente americanismo del peruano José Santos Chocano (1875-1934), poeta que se destacó por sus grandilocuentes cantos referidos a América Latina, pero que no alcanzó la trascendencia de un Lugones o de un Herrera y Reissig.

Así, en la obra de los poetas antes mencionados notamos ya un giro importante: será el paisaje, la vida rural, las costumbres pueblerinas, las que cobren una inusitada importancia como fuente de inspiración en la poesía postmodernista. El poeta post modernista, aún sin lograr desprenderse radicalmente del modernismo de fines de siglo, vislumbra ya en el horizonte poético latinoamericano el reto ineludible que, con excepción del cubano José Martí (1), no supo ser encauzado cuando la irrupción del modernismo en América Latina.

Dejando de lado este breve paréntesis abierto a propósito de los poetas postmodernistas y sus aportes literarios fundamentales en la poesía latinoamericana, es preciso continuar con lo referente a la transición crítica que comienza a sucederse en la poesía poco antes de ingresar a la segunda década de nuestro siglo.

La herencia del modernismo había sido de vital impor-

(1) Es preciso aclarar que es en su obra en prosa en la que Martí advierte la amenaza que se cernía sobre el continente latinoamericano. No podríamos asignarle esta característica a su obra poética.

tancia para la formación poética de los componentes de este grupo de transición. Sin embargo, el solo hecho de asumir una actitud frente al universo y frente a la poesía misma que digiera ya de la cosmovisión que tuvieron los poetas modernistas , supone a la vez una ruptura con dicho movimiento , aunque pese a ello no se pueda dejar de advertir la marcada influencia que sobre el grupo de transición ejerció el modernismo ni la importantísima herencia poética que le legó. Muchos de los representantes de ese grupo transitorio fueron contemporáneos de los poetas modernistas , y parte de su obra inclusive se encontraba enmarcada en los moldes típicos de esa corriente. De ahí precisamente surge una errónea idea de confundir postmodernismo con transición. El límite que separa ambas actitudes poéticas es verdaderamente sutil, pero profundamente claro. Sucede que no podemos hablar de un movimiento poético, ni de una corriente literaria de transición. Tampoco podríamos referirnos a una generación poética en el correcto sentido de la palabra.. Por una parte, se trata de un período que surge de un movimiento no concluido (por lo menos hasta 1920) , y del que habían formado parte muchos de los poetas de transición. Por otra , los componentes de este período tampoco proponen un estilo claro que imprima en la poesía latinoamericana un sello característico y definitivo. Lo que fundamentalmente distingue a este período de transición del movimiento modernista no es el rigor cronológico (elemento con el que se suele jugar muy a menudo) , ni la división generacional, sino una actitud poética esencial que di-

En tal sentido, de poca utilidad nos sería intentar determinar exactamente hasta cuándo se prolongan los alcances de la estética modernista porque ese dato (si es que existiera, por otra parte) no nos proporcionaría, ni mucho menos, una idea cabal ni de las postrimerías del modernismo ni de los inicios de la vanguardia. Sabido es que inclusive hasta fines del siglo XIX, cuando el modernismo se encontraba en su mayor esplendor, algunos poetas aún se ocupaban de composiciones de corte romántico, sin que ello haya querido decir que el romanticismo haya conseguido proyectarse en su estilo hasta las postrimerías del siglo pasado. El mismo caso se da en la poesía modernista, cuya estética no iba a ser fácilmente olvidada por los nuevos poetas. Pero la intención poética modernista ya no poseía vigencia hacia la segunda década del siglo presente; una nueva actitud urgía en América Latina y de ella se encargaron los poetas de transición a la vanguardia.

Resulta evidente, por tanto, que si bien el modernismo influyó notablemente en los poetas de transición, éstos asumieron una actitud poética que aunque, como ya dijimos, no representaba un estilo definitivo, sí constituyó un paso fundamental para el nacimiento de la vanguardia poética. Este grupo de transición rompe con lo establecido por el modernismo no por el mero hecho de considerarse una generación nueva, ni por la absurda y ya afortunadamente desterrada idea de que la muerte de Darío obligaba, en un sentido, a formular una expresión poética distinta de la

responde a una encrucijada histórica, por una parte, que sumió al poeta en medio de una ineludible circunstancia universal: v literaria, por otra parte, pues este grupo surgía balbuceante de un trascendental momento literario en Latinoamérica para dirigirse hacia la vanguardia. Esto quiere decir que la crisis que caracteriza a este período surgirá tanto de una coyuntura histórica, fundamental en la conformación de su actitud poética, como del desarrollo ético a que se ven sometidos al encontrarse en medio de dos tendencias, por así decirlo, diametralmente opuestas en lo que a intención poética se refiere.

Si bien ya antes de la muerte de Rubén Darío, Latinoamérica precisaba de una manifestación poética diferente que rescate ciertos valores continentales, es posterior al primer conflicto bélico de carácter universal que en nuestro continente comienzan a sentirse recién los efectos que ese suceso traería consigo y que influirían decisivamente en el pensamiento en general y en la poesía en particular. Claro está que la reacción postmodernista (aún cuando ésta respondía todavía a la estética modernista en cierto modo) había procurado un acercamiento temático e ideológico hacia América Latina. Y con ello la poesía parecía ingresar en una etapa de reconciliación e identificación con su realidad más próxima. La revolución bolchevique de 1917 que de alguna manera presentó una alternativa político-social y las expansiones norteamericanas ya referidas que alertaron al ciudadano latinoamericano, haciéndole tornar conciencia del sitio que le

política continental que tuvo una importante influencia en la intención poética de la época.

Pero, una vez concluída la guerra europea, una etapa literaria de caracteres críticos y caóticos se aproximaba a América Latina. Aquella etapa que abarcaría todos los órdenes de la vida continental también alcanzaría al espíritu del hombre que veía de qué manera en Europa destruíanse sin contemplaciones aquellos valores a los que había rendido culto y que había imitado en todos sus niveles , especialmente durante el modernismo de fines del siglo pasado.

Y la poesía también se sintió afectada,. Si durante el apogeo modernista finisecular el poeta había logrado evadirse culturalmente y, posteriormente, había volcado sus intereses en nuestro continente, antes de ingresar a la segunda década de nuestro siglo, el poeta latinoamericano había sido objeto de una crisis existencial que caracterizó predominantemente a toda la poesía elaborada durante el período transitorio que nos ocupa.

Durante el modernismo latinoamericano, el poeta, el artista más propiamente, no había logrado un equilibrio entre su manifestación y el medio ambiente. En ese desequilibrio se originó una evasión cultural que le impulsó a crear paraísos artificiales alejados de una realidad americana propiamente dicha.

Posteriormente, y luego de la serie de acontecimientos políticos e históricos relativos a América Latina ya

un importante lugar en esa conciencia generalizada que tanto pregonó Martí, cuando los Estados Unidos de Norteamérica se aprestaban a tomar posiciones en nuestro continente. Surgieron entonces los cantos, las odas a países americanos y a sus personalidades más destacadas, las exaltaciones de sus valores telúricos y provincianos. El artista encontraba de algún modo en estos suelos un equilibrio entre su obra y el medio que le permitía referirse a América Latina en sus aspectos más propios. Un realismo acendrado caracterizó a las obras de estos poetas, especialmente a las de Herrera y Reissig, Lugones y Santos Chocano, sin olvidar, por supuesto, la actividad poética del último ciclo del propio Darío.

Pero la Primera Guerra Mundial había traído consigo el símbolo de la destrucción y de la muerte. El poeta latinoamericano se encontró súbitamente con que los valores humanos que había intentado rescatar debajo de los escombros materialistas se venían abajo también. En efecto, el artista latinoamericano, que al fin quedaba incorporado a su problemática continental, fue un asombrado testigo de la destrucción, del caos, de la muerte y de la violencia encumbradas por el primer estallido bélico mundial. Pese a la distancia geográfica, que los separaba del conflicto, no tardó mucho en percatarse de que en Europa, el continente hacia donde se habían dirigido los intereses de tantos americanos, se destruían valores e ideologías, ideas y pensamientos; el hombre era consumido por la violencia, el terror alcanzaba sus expresiones más

En el espíritu del poeta latinoamericano se suscitaba un choque colosal que lo sumió en una situación conflictiva: si millones de hombres morían a manos de otros y se debatían al mismo tiempo en la más espantosa tragedia; si los valores humanos y solidarios eran pisoteados sin la menor contemplación, tendrían, por lo tanto, verdadera importancia las exaltaciones a países y hombres latinoamericanos si en otras latitudes se exaltaban al mismo tiempo la violencia política, el desprecio al hombre y la civilización se mostraba inestable en todos sus niveles?

A los poetas que les tocó vivir en medio de este caótico y crucial momento histórico mundial se les presentó una disyuntiva que sería, en última instancia, la encargada de generar una nueva actitud en ellos. Y la enfrentaron. Contemplan entonces el caos que se vivía y que de uno u otro modo hacía partícipes de él a todos los seres humanos. Si antropólogos y filósofos se preguntaban qué es el hombre?, los poetas de aquella época fueron más lejos aún e indagaron por su origen y destino, escudriñaron los bordes mismos de su angustia, e iniciaron, 'de esa manera, una exploración por los interiores del ser humano que nunca antes había sido manifestada por la literatura,

Precisamente en este momento se encuentra ubicado el período de transición a la vanguardia, que es el que nos interesa particularmente. Los poetas y escritores nacidos hacia el año 1890, aproximadamente, habían alcanzado ya cier-

los destinos de la poesía latinoamericana a lo largo de esta etapa de la historia literaria de nuestro continente, etapa que, por lo demás, se caracterizó por lo crítico de su naturaleza y por el objeto que describían : el caos humano.

Pasemos a ver a continuación de qué manera se dió básicamente este período transitorio hacia la vanguardia en América Latina.

Guillermo Sucre dice al respecto:

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. 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. En efecto, no es posible dejar de percibir en sus obras coincidencias (y a veces prefiguraciones) con muchos aspectos de la vanguardia (Sucre : 61).

En efecto, el grupo de transición a la vanguardia va a poseer básicamente un carácter heterogéneo en muchos aspectos. Este carácter, por otra parte, surgirá como consecuencia de la crisis existencial por la que atravesaron sus exponentes. Lo heterogéneo en este grupo se hará manifiesto en la forma en que el poeta asuma su tiempo y su circunstancia , en la medida en que busque un nuevo modelo expresivo, rompiendo el equilibrio y la armonía , atentando contra las formas y las estructuras , así como contra un esteticismo que ya resultaba paradójico (dada la situación caótica del período) y

La heterogeneidad de este crupo poético es elocuente también si revisamos los diversos "ismos" poéticos que se fueron creando. Expresionismo, creacionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc. etc., fueron a constituirse en la señal más clara de que la poética en América Latina atravesaba por un momento de cruda desorientación, en el que cada artista intentaba crear un nuevo estilo propio.

Pero al margen de lo dicho anteriormente, en cuanto se refiere a la heterogeneidad del grupo, quedaban otros elementos que hacían que la poesía de esta época se encontrara relacionada y respondía, de esa manera, a las exigencias de aquel momento histórico. La angustia existencial fue uno de esos elementos. Se expresó a través de distintas y variadas manifestaciones, pero conservó la unidad en este grupo en cuanto a su actitud poética. Se hacía necesario e imprescindible un cambio; el hombre era exigido por una realidad que ya nada tenía que hacer con la estética modernista (o postmodernista), ni con el sentimentalismo particularizado del romanticismo. Para el ser humano universal el que, con su crisis existencial, se levantaba dejando de lado toda intención particular. Y es así que, en el intento de expresar una angustia universal, el poeta de transición asume una actitud enteramente subjetiva. Precisamente la crisis en este grupo surge en la medida en que el poeta contempla su problemática existencial más honda (e indescifrable, por tanto) y la somete a intenso raciocinio. En la cosmovisión de este poeta se ha sucedido

mo lo habían hecho los poetas modernistas años antes; es pues a través de la razón que intenta descifrar su angustia existencial. Este intento revelador es precisamente el que lo aleja de la preocupación continental básica que había sido parte de la herencia postmodernista.

Existe una reacción muy clara en los poetas que conforman el período de transición a la vanguardia en contra de los movimientos predecesores (modernismo y postmodernismo), pues si bien los poetas modernistas percibían sensorialmente imágenes que luego eran expresadas poéticamente, el poeta de transición sometía a profundo razonamiento enigmas y misterios que no respondían a una previa percepción sino que surgían de su más oculta problemática subjetiva, que luego plas-maba e intentaba descifrar a través de su poesía. Es decir, que esa reacción estaba asentada fundamentalmente en la diferente cosmovisión que estos poetas tenían con relación a aquellos, en el cambio de actitud que en ellos se sucede al tener que enfrentar una circunstancia compleja y misteriosa que les plantea innumerables enigmas que no son descifrables a través de la percepción. Así, el poeta de transición parte en busca del conocimiento mismo que el enigma le sugiere.

La expresión modernista poética había sido fruto de un juego imaginativo a que eran sometidas las percepciones. No sucede lo mismo con los poetas de transición, pues éstos apelan a la razón; su actitud frente al mundo será contemplativa, de profundo razonamiento. Ya la imaginación no desempeñará una función preponderante, tampoco la percep-

miento, a la contemplación de una problemática metafísica que sólo a través del raciocinio podía intentar ser descifrada.

De ahí que los poetas de transición pese a que formal y estructuralmente habían sido influidos por el modernismo (lo cual no debe causarnos extrañeza), representaron la gestación de un nuevo estilo poético en América Latina. Esa gestación, tal como hemos visto, estará determinada por una característica esencial: lo crítico y caótico de su expresión. Se tratará de una transición crítica que además prolongará sus alcances, en lo que a su actitud de angustia se refiere, no sólo hasta la plena vanguardia, sino también hasta un postvanguardismo y aún hasta los -movimientos poéticos actuales. La crisis existencial poética que se inicia en América Latina con estos poetas de transición aún no ha concluido y ello es claramente comprobable en las expresiones poéticas actuales, que de ninguna manera manifiestan un espíritu exento de esa angustia.

Por otra parte, esta nueva actitud poética poseía una unidad evidente pese a que varios de sus exponentes intentaron crear por su cuenta un nuevo estilo personal; baste recordar a Vicente Huidobro (1893-1948) quien desde los inicios de su producción poética manifestó ya un rechazo conciente de las formas convencionales. Todo romanticismo, todo sentimentalismo, toda intención meramente estética será repudiada en adelante por estos poetas. Lo escrito, en muchos casos, era de difícil acceso, y la consecuencia de ello fue que la poesía perdió cierta proyección social durante esta etapa.

tinto. el sufrimiento o la ale-

diar la poesía romántica, por ejemplo), sino el dolor general, la angustia que rebase los contornos reales y físicos, el es-
 cudriñamiento de enigmas que estén más allá de las posibilida-
 des cognoscitivas del hombre, aunque ellos (los enigmas),
 sin embargo, le incumban directamente.

No es por tanto el mismo caso el de los poetas moder-
 nistas. Para los poetas de transición también la realidad re-
 sultaba cruel en extremo. Estos poetas verán abrirse ante
 ellos una visión abismal del universo que les hará angustiarse
 por una problemática de orden metafísico. Apelarán a la ra-
 zón, a sus cualidades contemplativas en busca del conoci-
 miento.

La actitud del poeta modernista, por su parte, poseía
 distintas orientaciones. La búsqueda de la belleza en sus
 obras había sido uno de los objetivos primordiales; no así el
 de los poetas de transición, cuya búsqueda no prestará aten-
 ción a lo exclusivamente estético, sino que se orientará más
 bien, en base a la razón y al pensamiento, hacia el desen-
 trañamiento de ocultas verdades, lejanas al hombre pero, al
 mismo tiempo, inherentes a su condición humana.

Pero lo crítico de este período de transición va a ma-
 nifestarse también en la condición de desarraigo, intempora-
 lidad y transitoriedad que se van a ver reflejadas en la poé-
 tica de este grupo. El predominio de una conciencia imper-
 sonal en estos poetas los llevará a situarse dentro de una
 perspectiva universalista que rechazaba el individualismo mo-

esa manera, una intención dirigida hacia el planteamiento y posterior desentrañamiento de verdades universales. Recordemos que el poeta modernista buscó siempre sensaciones extrañas para, de ese modo, individualizarse a través de ellas y ofrecer la imagen de una realidad que, en la medida en que era creada por el propio poeta, resultaba difícilmente accesible. De ahí se deriva que la poética modernista destacó básicamente el esteticismo en sus manifestaciones ya que éste podía ser percibido sin dificultad.

Por el contrario, el poeta de transición pretende incorporar el Yo a un cuerpo universal que responda a una problemática más general y destacar siempre el elemento conceptual antes que el estético. Así, la percepción es desplazada por la razón y el pensamiento.

Pero citemos a continuación casos concretos de algunos poetas latinoamericanos que, tanto por actitud, por cosmovisión, y por relación cronológica, forman parte también de este grupo de transición.

Gabriela Mistral (1889-1957) puede ser considerada como una de las poetisas que en una determinada etapa de su actividad poética formó parte del período de transición a la vanguardia.

Pese al carácter personal de su obra, en la que se destacan tópicos de orden estrictamente individual, su voz fue una de las primeras que comenzó a resonar en el ámbito poético y en la que podemos apreciar tanto el paso del in-

José Clivio Jiménez, al referirse a esta etapa de la producción poética de Gabriela Mistral, dice:

le sostiene en todo momento una profunda religiosidad y una vocación por penetrar los enigmas que rodean la existencia., lo que da a su poesía una cierta calidad de inquietud y sugerencia que actúa benéficamente como contrapunto a la firmeza de su expresión poética (Jiménez: 65).

Dice Gabriela Mistral en uno de sus poemas:

Este largo cansancio se hará mayor un día,
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía,
por donde van los hombres contentos de vivir...

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...
y después hablaremos por una eternidad.
(Jiménez: 67).

Obsérvese de qué manera el Yo logra ya proyectarse hacia un Ego más general: "sentirás que a tu lado cavan briosamente, ...". Existe ya una intemporalidad en la conciencia del poeta que le hace conceptualizar el paso transitorio por la vida y la espera de la muerte.

Por su parte, el cubano Mariano Brull (1891-1956), si bien fue mucho más lejos en su vanguardismo (recordemos sus experimentos jitanjáforicos, por ejemplo), representa una de las manifestaciones más claras de este período en América Latina. Su poesía logró reflejar toda aquella angustia que caracterizó a esta etapa de la historia literaria americana y su expresión se apartó completamente de la modernista, iniciando de esa manera una aproximación significativa hacia la vanguardia. Leamos un fragmento de uno de sus poemas, aparecidos en el libro Poemas del Menguante:

:sallos... " para referirnos a un fragmento del poema anteriormente transcrito.

Pero será el peruano César Vallejo el que exprese con mayor elocuencia el paso a la vanguardia. Desde la amargura de su libro Los Heraldos Negros: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé/ Golpes como del odio de Dios...", hasta el estallido que produjo su libro Trilce en 1922 haciendo volar en pedazos todas las tradiciones literarias que, aunque solapadamente, aún se percibían hasta entonces. El poeta avanzó hacia su completa libertad y ella no sólo se dio en lo que hace al metro o a la rima, sino también en lo que se refiere a la creación de las imágenes que partieron en todas direcciones conformando así una estructura poética muchas veces aló-gica y sin sentido. Esa ansia de libertad era una consecuencia directa de la crisis que envolvía oscuramente a estos poetas. Escuchemos a Vallejo en un fragmento del poema LXXXV de su libro Trilce, por citar un ejemplo:

Estais muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría que no lo estáis. Pero en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadarnente detrás de aquea membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Esta rápida presentación de algunos poetas que conformaron la etapa de transición a la vanguardia en Latinoamérica no pretende, por supuesto, realizar un análisis exhausti-

etapa supone, existían en sus obras. Son muchos otros poetas además los que también entrarían a formar parte de este grupo en América Latina, tales como José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre, Ramón López Velarde o el mismo Vicente Huidobro, para citar algunos. Pero baste por ahora señalar fragmentos de algunos poemas de los cuatro poetas antes expuestos para determinar en qué medida el proceso poético hacia la vanguardia se generó en parte de la obra de un grupo heterocéneo en algunos aspectos, pero que mantuvo una evidente unidad en otros.

Unos lograron un acercamiento mayor a esa expresión que nacía de los escombros críticos de un tiempo determinado por la angustia existencial. Otros presentaron simplemente algunas características que los hacían partícipes de una conciencia que comenzó a generalizarse en nuestro continente hacia la tercera década de nuestro siglo. Pero todos, en mayor o menor grado, se sintieron conmovidos por el impacto de un espíritu nuevo que, aunque dio lugar a un extenso número de "ismos" poéticos que confundieron a todos por su carácter heterogéneo y dissociativo, se constituyó en una forma expresiva que respondía cabalmente a su tiempo y a su circunstancia histórica y ya presentaba los inicios de un estilo poético diferente en América Latina, desde que el modernismo había sido superado en sus aspectos esenciales,

EL PERIODO DE TRANSICION AL VANGUARDISMO
EN LA POESIA BOLIVIANA

a) Aspectos generales.

Las repercusiones que tuvieron en todo el continente americano los sucesos históricos y políticos de orden mundial, se dejaron también sentir en nuestro país. Ya vimos cómo la literatura había sido influida también por un estado de cosas que en cierta forma determinó sus orientaciones expresivas y que le asignó características especiales. La manifestación poética que había empezado a germinar durante el postmodernismo, tendiente a elevar los valores latinoamericanos y a descubrir en estas tierras una valiosa fuente de inspiración, vio alterado su curso hacia las postrimerías de la Primera Guerra Mundial. Un breve pero determinante paréntesis se había abierto a propósito de la crisis que sacudió al mundo e hizo asumir a los poetas una actitud hacia el universo, una cosmovisión caótica de la que desembocó un período de transición poética.

La doctrina positivista que también en Bolivia había logrado asentar sus principios materialistas se vio paulatinamente rebasada por nuevos pensamientos hasta la caída del Partido Liberal boliviano que durante veinte años, aproximadamente, gobernó el país.

Desde el punto de vista político, a principios del siglo XX se inicia en Bolivia un gobierno liberal que se mantendría en el poder durante veinte años. El liberalismo, apo-

doctrina positivista del progreso; desarrollo du-

marchara hacia un futuro promisorio inevitable, teniendo como modelo ideal al continente europeo.

Una fe ilimitada en Europa, como expresión del progreso y de la civilización, era otra actitud peculiar de los positivistas bolivianos. Sentían éstos sincera y espontánea admiración por las realizaciones de la cultura europea, principalmente francesa. Sus grandes maestros eran Comte, Taine, Guyau, Renan. ¡Bolivia, como la América Latina en general, se sentía avergonzada de su historia, de sus déspotas y de sus tiranos, encontrando en la Europa del siglo XIX y de principios del XX el ideal del equilibrio político y del orden social (Franco-vich: 20-21).

En el espíritu del hombre positivista se gestaba especial interés por la investigación y el estudio de las razas aymara y quechua, por la exaltación de aquellas culturas a las que le asignaba gran trascendencia por tratarse de aventajadas culturas que de algún modo testimoniaban el ideal progresista del hombre. Así, Belizario Díaz Romero publicó su libro Tiahuanacu, estudio de prehistoria americana, en 1906, del mismo modo su Farmacopea callaguaya. Bautista Saavedra publicó en 1903 El Ayllu, un estudio sociológico de la agrupación indígena. José María Carnacho realizó estudios sobre las instituciones indígenas y sobre su idioma, publicándolos en su libro Compendio de la Historia de Bolivia. En el año 1913, Roberto Paredes Landi inició sus investigaciones sobre el folklore boliviano, publicándolas en su libro El arte en el altiplano y, posteriormente, en 1920, aparecieron sus Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia (1).

(1) Al respecto, puede consultarse el libro de Guillermo Fran-

Larga sería pues la lista de las obras que durante este período de la historia boliviana dedicaron su atención al estímulo de investigaciones sociológicas, lingüísticas y arqueológicas de Bolivia.. La doctrina positivista no sólo había alentado la admiración por el continente europeo, sino que, a la vez, había despertado el interés por la investigación de aquellas culturas americanas ancestrales que de uno u otro modo justificaban el pensamiento progresista de la doctrina positivista. Claro está que esa doctrina importada de Europa y llevada a la práctica también en Bolivia tendió básicamente a demostrar un espíritu humano evolutivo en esencia que se encontraba (según el positivismo) en una etapa en que la ciencia asumía el control de la conciencia humana, después de haber pasado por una etapa teológica y una metafísica posterior. Esta tendencia filosófica se constituyó en la plataforma política ideal para el liberalismo, pues a través de ella se pretendió ofrecer la imagen de una raza ancestralmente poderosa y cuyo futuro era promisorio. Pero tal vez olvidaron al hombre boliviano en ese momento histórico.

Y así fue que Alcides Arguedas quizás propinara el más rudo golpe al positivismo en Bolivia con la publicación de su libro Pueblo enfermo en 1909. Todo aquel convencimiento de que el pueblo boliviano marchaba por un camino de progreso inevitable (progreso que pretendía ser justificado a través de los estudios de culturas precolombinas) fue echado por la borda por los conceptos vertidos en ese libro por Arguedas. Con su Pueblo enfermo (el mismo tí-

progreso no existía en la realidad y lo que realmente acontecía era todo lo contrario, pues los males iban en aumento y la historia del país demostraba que la sucesión de revoluciones y anomalías internas no justificaba aquella visión positivista de la época.

Poco después de concluída la Primera Guerra Mundial, se produce en Bolivia la caída del régimen liberal, en 1920. La oposición que había derribado a aquel gobierno, que intentó mostrar una realidad aparente del pueblo boliviano, estaba conformada por algunos conservadores y numerosos liberales descontentos y carecía, por tanto, de una clara orientación ideológica.

El país, después de la Guerra del Pacífico y principalmente durante el régimen liberal se había habituado a reconocer como fuente del poder político los procedimientos eleccionarios, que, aunque adoleciendo de defectos, se practicaban con regularidad. La revolución de 1920, rompió esa práctica. Además, fue hecha en connivencia con el ejército, que los liberales habían tratado de mantener alejado de las luchas políticas, en un esfuerzo de tecnificación que consiguió dar a las fuerzas armadas una dignidad de que habían carecido hasta entonces (Francovich: 81).

Resulta esta época de crucial importancia para los sucesos tanto de orden histórico y político, como para la actividad literaria en Bolivia. Todo aquel equilibrio aparente, que durante tantos años había intentado ser mostrado al pueblo boliviano, se vino abajo con la caída del Partido Liberal en 1920. A partir de ese año, en Bolivia se viviría nuevamente en un estado convulsivo que había caracterizado al siglo pasado. No sólo el procedimiento eleccionario se vería

como instrumento político asumiría funciones fundamentales en la vida política del país, sino que se produjo una ruptura ideológica en Bolivia como consecuencia de un golpe de estado gestado por el Partido Republicano que se escindió en el momento mismo que asumió el poder (2).

Hacia el año 1920, Bolivia ingresa en una crítica etapa histórica. Y así como en el campo político a partir de ese año se inicia un período convulsivo, también la literatura comienza a reflejar un nuevo estado de cosas que en todo el orbe se había desencadenado a raíz de la Primera Guerra Mundial, concluida en 1919 (sintomática coincidencia?).

El movimiento modernista en Bolivia, al igual que en los demás países latinoamericanos, había cedido paso a nuevas intenciones poéticas que ya se venían manifestando desde algunos años atrás. Y hacia 1920 aquellas nuevas expresiones se abrían paso lenta y tímidamente. Recordemos que ya Claudio Peñaranda, en las postrimerías de su actividad poética, componía versos que muy poco tenían que hacer con la estética modernista, como aquellos de "De una pesadilla", por ejemplo, o los de su "Oración por la paz", con los que se alejaba de aquel movimiento poético.

Pero una vez comenzada la tercera década de nuestro siglo, la poesía en Bolivia comienza a reflejarse de insólitas maneras. Si a partir de 1910, aproximadamente, en Bolivia como en el resto del continente latinoamericano se había cul-

tivado una poesía de corte realista que estaba orientada hacia la exaltación y reivindicación de los valores propios de América Latina, a partir de 1920 (y aún antes, recordemos los Poemas Árticos de Vicente Huidobro, publicado 1918) la poesía ingresa en un período de transición que, aún sin desprenderse del todo de la influencia modernista, presenta claros síntomas y rasgos de una poesía de vanguardia.

Este grupo de transición a la vanguardia en la poesía boliviana estuvo integrado principalmente por poetas que, si bien en una etapa anterior habían producido una lírica comprometida con la estética modernista y aún romántica, comenzaron a manifestarse de un modo diferente y a plantear una problemática peculiar con relación a la del movimiento precedente. Se asumía una actitud poética, una cosmovisión que alcanzaría límites de cruda angustia. Era un grupo de poetas que sentía todo el peso de un movimiento que aún le imponía ciertos cánones, pero, por otra parte, se veía en la imperiosa necesidad de manifestar la voz poética que le sugería su circunstancia histórica. y esa voz sumió a los poetas de este período en medio de una temática predominante que los alejaba no sólo de la poética modernista sino también de aquella expresión que se había iniciado durante el llamado "modernismo" que tendía a reflejar una realidad íntimamente americana. La nueva temática traslucía tanto una relación con el universo como con la poesía misma.

Recordemos que a partir de Herrera y Reissig y Luque en América Latina una expresión poé-

estallido de un **conflicto bélico que alteró los** puntos de vista del hombre, "... **cuando terminada la primera guerra mundial,** Europa se **fue mostrando tan insensata** políticamente como lo habían sido los menospreciados pueblos de **la América Latina"** (**Francovich: 21**).

El mundo entero ve **alterado el curso** del pensamiento, de la historia, **de las ideas.** Y **la poesía** se sumerge en un abismo que **le induce a cuestionar aspectos de** carácter trascendental **y metafísico. Aquella temática no surgía** de las percepciones del poeta, sino que era producto **de elucubraciones y razonamientos.**

Es pues el predominio **de esa temática trascendental el que** intemporaliza **la conciencia del poeta, pues éste se va a** ver de pronto inmerso en medio **de una preocupación existencial-universal** que lo va a alejar **de una problemática continental** que a partir de Herrera y Reissig, Lugones **y el propio Darío,** entre otros, se había **constituido en una especie de tópicico temático de la poesía latinoamericana.**

6) Intemporalidad y desarraigo.

En lo que se refiere a la actitud misma **que asume** este grupo, **cabe señalar en primer término** que ella responde a **una secuencia que va desde una particular visión del universo hasta el modo** de asumir una **actitud poética propiamente.**

La **intemporalidad** y el desarraigo en este grupo se rea-

ellos. No existe de esa manera una relación entre el poeta y su medio ambiente. Ese desequilibrio resulta verdaderamente elocuente en la poética de transición y constituye un elemento fundamental de la angustia existencial del poeta.

Leamos a Gregorio Reynolds:

Peregrino,
 está oculto entre sombras nuestro sino
 y será siempre el porvenir
 ilusión de partir
 y desencanto de llegar.

Vamos, vanos andando
 Adónde vamos? Llegaremos, cuándo?
 Oh, aciaco azar
 de ir arrastrando penas sin rumbo y sin camino
 y sin camino caminar'. (3) (p.: 22).

No se desprende, acaso, de la palabra "peregrino" cierta connotación que inmediatamente sugiere la idea del desarraicamiento, de la intemporalidad? Una conciencia intemporal, habíamos dicho, una conciencia de peregrino, cuyo porvenir (sino) se oculta entre las sombras. "Ilusión de partir", "desencanto de llegar"? Qué suelo pisa el poeta que tenga profundas raíces si no sabe a dónde va, tampoco si llegará, o cuándo llegará? El "ir arrastrando penas sin rumbo y sin camino", no es la nuestra más patética y clara de un alma que carece de un tiempo y espacio definidos y desarraigados de una determinada realidad?

En este poema, en el que además el Yo loca se esconde detrás de la temática, notamos en qué medida la percepción ya ha sido desplazada casi del todo por el pensamiento, por el razonamiento más depurado.

José de Sainz. Veamos:

Resignado a vivir sin alegría,
yo percibo el misterio alucinante
de mi ser verdadero, -caminante
que me conduce por la oscura vía

Porque su voz, maléfica y sombría,
puso en el sueño de mi vida errante,
tras el esquivo goce del instante,
la pesadumbre y la melancolía (4) (p. 62).

Existe un "ser verdadero" que predomina en el poeta y que es precisamente un caminante que lo conduce "por la oscura vía". "La sombra peregrina" titula este poema que nos presenta, es cierto, una conciencia intemporalizada y desarraigada del poeta, pero que es rechazada "porque su voz maléfica y sombría" puso en su "vida errante" "la pesadumbre y la melancolía",

El poeta se resigna a vivir sin alegría en procura del ser verdadero. Existe, por tanto, una intensa preocupación metafísica y de su aproximación surge la imposibilidad del placer.

En el misterio de la persecución del ser verdadero, el desarraigo y la intemporalidad se hacen más evidentes. Pues, qué rumbo podrá tomar el poeta si el objeto de su persecución (maléfico y sombrío) lo conduce por un camino carente de norte fijo y desprendido de tiempo y espacio?

Dirá luego el poeta:

Y sólo veo por distinto modo,
en este caminar hacia la nada,

--ción para todas las citas referentes a Reynolds.

(4) DE SAINZ, ANTONIO JOSE, Camino sin retorno,
Edit. T. 1939. Utilizaremos esta edición

la irremediable vanidad de todo'. (P. 62) .

El "peregrino" parecería tener 1-a cabal certeza de lo vanal de su persecución, de lo imposible de su intento. Ese "caminar hacia la nada" denota, una vez más, que su desarraigamiento e intemporalidad poseen profundidades inaccesibles de las que él es conciente . Pero imposible, al mismo tiempo, es retornar. Y el retorno no podrá ser posible debido a la seguridad de ese caminar hacia la nada, desprovisto de raíces, espacio y tiempo.

En José Eduardo Guerra, existe también un "peregrinaje" que adquiere connotaciones religiosas. Este "determinismo" un destino que nos marca anteladamente se desprende de estos versos:

Si acaso es lo cierto que te puso el hado
en la encrucijada de tantos caminos
y que por la vida vas desorbitado
pues yerran la ruta tus pies peregrinos:

si sabes que es vana tu larca porfía
de romper el círculo de tu pensamiento
y si al mismo centro vuelves cada día
bajo el mismo peso de tu descontento:

oye las divinas palabras austeras
oyendo en tí mismo la voz que te advierte
"Sé lo que en la vida Dios quiso que fueras
y lo que Dios quiera serás en la muerte" (5) (p. 71)

Dos aspectos esenciales llaman la atención en estos versos de Guerra. Por una parte, esa imposibilidad manifiesta del hombre de encontrar por sí mismo la ruta correcta (yerran la ruta tus pies peregrinos"; "por la vida vas

desorbitado" , etc.) . Habrá de ser necesario oír "las divinas palabras austeras" de Dios.

Por otra parte, nuevamente (corno en el caso de A. J. de Sainz) se nos presenta una conciencia que manifiesta la vanalidad del intento cognoscitivo: "si sabes que es vana tu larga porfía / cle romper el círculo de tu pensamiento / y si al mismo centro vuelves cada día . . ."

Pero existe además en este grupo de poetas una espera de algo, de alguien. Saben que su intento es imposible , que su deseo no tiene acceso al conocimiento y, sin embargo, aguardan y mantienen en esa espera una inusitada esperanza, como veremos a continuación en estos versos de Reynolds :

Qué podría librarnos de este horrendo
tener miedo a no ser y a seguir siendo?
poco, un poco nada más, de calma,
de olvido de nosotros mismos . . . C uándo
podremos reposar? ... El alma
cansada de esperar sigue esperando,

No nos deja un momento
este esperar constante de la vida
atormentada por el pensamiento (p. 27).

El miedo a no ser y, sin embarco, seguir siendo, representa la conciencia de una intemporalidad a la que el poeta se resigna. De qué manera? Esperando algo de la vida o algo que la vida no podrá ofrecer jamás. Pero, "cuándo podremos reposar?", se pregunta el poeta, y deja entrever la última posibilidad que tal vez le quede:

Cuándo será nuestra postrer partida?
Cuándo podremos aliviar la mente
de su inquirir profundo?
Cuándo cerrar los ojos a este mundo
definitivamente? (p. 28).

da y que entre líneas es sugerida por Reynolds. Pero veamos más claramente esa posibilidad en los siguientes versos del poeta chuquisaqueño:

Oh, inviolable misterio'.... Guay de quien interrogue!
Sentirá pesadumbre corno este mar de azogue.
Oh, libertarse un día para sietnpre jamás'.
Para ya no sentir? Para vivir quizás? .. (p. 91-92)

La elocuencia de esa alternativa (la muerte) y esa inútil espera a la que está condenado el poeta que interroga por una problemática de contornos inaccesibles al hombre, se encuentra crudamente reflejada en estos versos de Guerra:

Este inútil caminar
en incesante ir y venir
únicamente ha de acabar
si te resuelves a morir;

no tienes fuerzas para obrar,
para pensar, para sentir:
estás cansado de esperar
lo que jamás ha de venir (p. 50).

Podría nos deducir de estos versos que únicamente la muerte podría detener el paso por el mundo que es un "incesante ir y venir" desprovisto de tiempo y raíces. Pero no. La muerte para J. E . Guerra representa el mismo enigma que la vida; la incertidumbre es la misma también. Pero sucede que ante "este inútil caminar" por la vida se antepone la muerte como un inviolable misterio que por su desconocimiento bien podría representar la alternativa. Nos dice

Guerra:

Es que ternes el encuentro
n tu propia calavera
que es gusanera por dentro
y ha de serlo por fuera;

que aún al quedar desprendida
tu alma del cuerpo inerte

Para seguir luego:

Y es esa inquietud malsana
que te tiene acongojado
porque temes que el mañana
será lo que fue el pasado;

y ante el dilema vacila
tu corazón de ese modo:
triste péndulo que oscila
entre la nada y el todo; (p. 69).

Ese mañana" (la muerte?) que bien puede ser interpretado como la alternativa que busca el poeta (la "amada 'inviolada" a la que hace referencia Roberto Prudencio (6) Y, no estará planteada más bien como un tremendo dilema al que hace frente el poeta?(7).

Pues del vivir presente vivo ausente,
y si en lo porvenir pongo los ojos
ante un turbido espejo estoy presente
contemplando despojos de despojos.

Ni en necias esperanzas me renuevo
ni en recuerdos estériles perduro:
está el mundo inmutable en que me muevo
por fuera de pretérito y futuro...

Ni éste ni aquel se complicó en mi vida,
y todos, en verdad, me son extraños (p.83).

La intemporalidad y el desarraigo de J. E. Guerra alcanzan límites asombrosos cuando en ese constante diálogo que mantiene con la muerte descubre que el encuentro con ella supone un acercamiento a nosotros mismos:

Proseguir caminando y caminando
sin saber el porqué ni el hasta dónde
en este eterno diálogo del cuándo
con ese no lo sé que nos responde.

(E) Consultar el libro de Oscar Rivera-Rodas, Funciones de la metáfora lírica, Edic. Camarlinghi, La Paz, 1973, p. 105.

(7) cm. cit. , p. 104.

Hilo sin hilación de la comedia
 que de nosotros mismos nos separa
 porque el miedo risible nos asedia
 de hallarnos y mirarnos cara a cara (p. 98-99)

ese "miedo risible" al encuentro "cara a cara" con nosotros mismos mantiene a esa posible alternativa (la muerte) alejada de la experiencia empírica del poeta, para formar parte de una problemática existencial que se refiere a la experiencia conceptual, tal como él mismo expresa:

Ambular por el mundo fue mi afán,
 y en horas encantadas y felices
 peregrinó mi alma a los países
 que en lo imposible del ensueño están;

fascinó mis pupilas la visión
 con que se viste lo desconocido
 y nostalgias de mundos que no han sido
 iban poblando mi imaginación ;

sin principio ni fin -por donde va
 la trama caprichosa de los cuentos-
 se dieron a vagar mis pensamientos
 en la vaga amplitud del más allá (p . 39) .

Así pues, la muerte no podrá ser considerada como ese "algo" que el poeta espera , como esa esperanza luminosa que por momentos le entusiasma, sino -más bien como parte de una angustia que sobre él se cierne.

De modo similar, aunque conceptualmente con profundas diferencias, Juan C apriles plantea su desarraigo e intemporalidad . La búsqueda obsesiva del infinito, del Todo , de lo eterno, le hace perder la perspectiva existencial inmediata. La inmediatez de la vida representa para él una tremenda duda, una colosal incertidumbre que lo desarraiga e inter-
 personalica : "como un sonámbulo soy, / sin saber a dónde

car esa sed de infinito que atormenta a Capriles podría ser la muerte:

Y la muerte? Ya vendrá
a acariciarnos helada.
La muerte es la única amada
que para siempre será.

Por ella nunca mendigo
una limosna de amor, ... (p. 94).

La vida para él no podría ser en ningún momento una manera de aplacar esas ansias de eternidad:

Mas, por encima de todo, es el hastío cruento
quien tortura las almas al correr de los días,
y se forman por eso las hondas armonías
que eternizan las razas con su vital acento (p. 53).

Podríamos interpretar lo antes transcrito como un hastío de la vida? Si así lo fuera, sólo la muerte otorgará al poeta la posibilidad de develar el misterio y el enigma de lo infinito.

Sabido es que en una etapa de su vida intentó suicidarse. A qué oscuros impulsos obedeció esa decisión? Tal vez en un poema que lleva por título nada más que dos signos de interrogación (duda, incertidumbre, dilema?) el mismo Capriles intente una explicación:

Avanza el malestar como una fría
racha de un viento de tormenta;
ninguna luz alumbra la sombría
tristeza que en mi espíritu fermenta.

Del corazón ha huído la alegría
como una mariposa descontenta:
cuando encuentra una flor en agonía
qué mariposa no se ausenta?

Y como mi alma pálida se mustia
con el letal veneno de la angustia
y un eterno descanso necesito,

en medio del dolor sólo evidencio
para calmar mi fiebre de infinito,
una. detonación y un gran silencio... (p. 61-62).

En medio de su dolor, el poeta sólo evidencia., "para calmar mi fiebre de infinito", la posibilidad de la. muerte. Esa búsqueda de infinito (el ser, el Todo, Dios?) se repite frecuentemente en la obra de Capriles: "El silencio marino en su acezar eterno / y el azul implacable de los días de invierno, / no te dieron acaso la sed de lo infinito?" (p. 45).

Así también en arte, que es búsqueda del Todo / entre astros caminando con tu sensible lodo / desdeñas el pasado por traspasar sus formas." (p. 112).

La intensa búsqueda del infinito en Capriles obedece, a nuestro modo de ver, a la incertidumbre que rodea su vida y que pone de manifiesto en varias ocasiones. El poeta duda, ansía., cuestiona su incertidumbre:

Por qué la duda, cruda de obstinación,
como un ave sonámbula de lento vuelo,
con sus dos alas negras de desconsuelo
eterniza las horas de mi aflicción? (p. 67).

La desea también:

Hay en mi corazón ansias fatales
de volver a vivir, con sus dolores,
de sentir sus románticos amores,
y estar lleno de dudas infernales (p. 71).

Difícilmente podríamos determinar el objeto de la. incertidumbre del poeta, pero estamos en condiciones de decir que él responde a. una preocupación que va. más allá del ambiente físico y real. Y es la duda la que intemporaliza su existencia. privándole de un rumbo claro y determinado:

n ningún momento nos aclara C apriles cuál es la duda que le atormenta. Simplemente nos deja unos versos que resumen, de alguna manera, esa incertidumbre, aunque sin sugerirnos riada claro:

Como en la duda he vivido
 en la duda moriré ,
 y muriendo dudaré
 de la duda que he tenido (p. 97 .

Juan C apriles duda. su incertidumbre lo convierte en un desarraigado , en un ser intemporal.

De esa manera puede comprenderse más cabalmente de dónde procede esa búsqueda de lo infinito, de lo eterno que sólo es posible a través del sueño :

Viendo rodar las piedras sin rellenar abismos
 te encuentras con el ritmo universal sin normas
 en el mar de lo eterno que es un sueño sin ismos
 (p. 112) .

La vida no tiene salida. Tal vez la respuesta a la espera (inútil como en J E . Guerra) pueda encontrarse en realidades metafísicas y en el cuestionamiento de una problemática muy característica en este grupo poético. Mientras tanto, la vida permanecerá en medio de oscuras tinieblas, tan oscuras como las que rodean, a la muerte :

Te traje el sufrimiento de mi vida :
 el negro horror sin ala ni salida
 que sólo ansía de tu luz interna ,

para que tenga auroras en mi canto
 y vuelques las mil urnas de mi llanto
 y encuentres el bien y la verdad eterna (p. 106)

La intemporalidad y el desarraigamiento de Gregorio Revnolds se deben básicamente a la incertidumbre que re-

hombre: "Peregrino, / está oculto entre sombras nuestro
sino, / y será siempre el porvenir / ilusión de partir / y
desencanto de llegar".

A partir del desconocimiento del destino deparado al
hombre, se realiza en el poeta un oscilamiento entre la vida
y la muerte, entre lo pasado y lo por venir: "Vamos, vamos
andando.... adónde vamos? Llegaremos, cuándo?... /
Ch, aciago azar / de ir arrastrando penas sin rumbo y sin
camino... / y sin camino caminar!".

Reynolds comparte, en cierta forma, con Guerra esa
problemática dual de la existencia: valdrá la pena la experien-
cia de la muerte si en ella cabe la posibilidad de continuar
siendo (o no siendo) lo que en la vida se fue? O dicho de
otro modo: se logrará con la muerte superar la condición
tormentosa que la vida nos depara? Veamos:

En el vaivén de la suerte
deja el goce a su partida,
el cansancio de la vida
y el espanto de la muerte (p. 63-64).

No entrevemos aquí el mismo dilema que tiene que en-
frentar J. Guerra ante la existencia? Existe una clara
incertidumbre en Reynolds que le hará decir:

Odiase el camino largo
de la vida, y sin embargo
se espera en el porvenir.

Fluctúa el alma indecisa.
En qué inspirará su canto?
Será en la plata del llanto
o en el oro de la risa? (p. 65).

Es así que en Reynolds la conciencia intemporal y

lidad de la existencia . La vida y la muerte ("hoy no sabemos de nosotros nada.. / Lo sabremos después?" p . 23) , representan un mismo misterio, una misma fatalidad. Una, ya conocida en su tremenda realidad; la otra ,desconocida , incierta , en la que la. condición de la vida puede mantenerse inalterable en la muerte, puede ser superada en el más allá o bien puede descender hasta profundidades inimaginables . En el caso de Reynolds puede parangonarse de alguna manera con el de Guerra, como ya lo tenemos dicho.. Tampoco en él existe un ferviente deseo por conocer la muerte , aunque ella se convierta en objeto de razonamiento depurado y en una posibilidad última de trascendencia :

Al meditar en ella,. la gloria, el porvenir
 concéntrase en el ansia medrosa de morir :
 Anhelo de descanso, de temor de soledad . . .
 Habré de hallarme solo por una eternidad? (p. 91)

Pero es en A. J. de Ainz en el que con mayor claridad podemos apreciar los aspectos más sobresalientes de la intemporalidad y el desarraigo que caracterizan a este grupo de poetas. Una de las almas más desgarradas y concientes de su deambular por la vida es sin duda la de este poeta .

En uno de sus poemas titulado "Miedo" , nos dice :

En la atroz amargura de sentirnos morir
 entre las inquietudes y el dolor del amor ,
 tras el fatal arcano que guarda el porvenir,
 y a través del instinto que nos ata al dolor ,
 está el obscuro miedo de volver a vivir . .

miedo de vivir y volver a saber :
 que somos los enigmas de una eterna ilusión ,
 que nuestras vidas copian el dolor y el placer
 Y en medio de los coques .acendra el corazón
 de no ser'.

Puede ser éste uno de los poemas más reveladores y a la vez más misteriosos de de Sainz. Por una parte, da claramente una condición de fluctuación entre la vida y la muerte que, al igual que en el caso de Reynolds , Guerra y Capriles , sume al poeta precisamente en esa intemporalidad y desarraigo que nos ocupan. Pero, por otra parte, el poema transcrito líneas arriba plantea una posibilidad que ya había nos intentado descifrar al hablar de los demás componentes del grupo : el poeta espera algo, alguien. La vida sólo es una reafirmación de nuestra condición enigmática. Nosotros somos el enigma, ese indescifrable misterio : " El miedo de vivir y volver a saber: / que somos los enigmas de una eterna ilusión

Podemos corroborar esta afirmación en estos versos de de Sainz :

Mi alma tiene tres hermanas en su torre de ilusión :
la hermana Melancolía,
la hermana Meditación,
y otra , que no ha llegado todavía'. (p. 13)

Por quién aguarda el poeta? En la poesía de A. J. de Sainz no hallarnos la respuesta, pero sí sabemos que esa espera es inútil, que una de las "tres hermanas" no llegará nunca. Esto es expresado por de Sainz en un poema titulado "La espera inútil" :

Espero en vano al huésped que nunca ha de llegar.
Brilla tras la ventana mi lámpara encendida.
Con fantástica huída
van pasando las horas que nunca han de tornar.
En medio del silencio de la noche, aterida,
escuchando afanosa las voces de la vida ,
espera siempre el alma cansada de esperar.

Hay una voz que clama con desolado acento
y llora junto al tronco del árbol taciturno ...
.....

- El anhelo que llora,
el pasado que gime con un largo lamento,
hallan voz en el viento
y en la fuente sonora. (p. 44-45).

El alma espera por alguien (algo?) y aunque esa espera se torna inútil, el poeta nos sugiere una presencia abstracta y misteriosa que no logramos descifrar ("hay alguien que me nombra ...", "Hay una voz que clama..." . Luego, esa sombra adquiere formas aún menos definidas: "- El anhelo que llora, / el pasado que rime con un largo lamento, / hallan voz en el viento / y en la fuente sonora". Quién es ese "huésped" misterioso que se deja esperar? Veamos lo que nos dice de Sainz a continuación:

Irás por la existencia,
inmensamente triste de nostalgia y de olvido,
buscando en las tinieblas con inútil empeño,
al huésped ignorado y al dios desconocido
La vida seré siempre verdugo de tu sueño!

Inútilmente sigue su ruta el caminante,
es vana la esperanza que alienta el soñador
(p. 45-46).

Ca be también la posibilidad de pensar en la muerte como en ese "huésped que nunca ha de llegar". Pero, existirá verdaderamente en de Sainz un interés trascendental por ella como el mostrado por Guerra? Creemos que no. Una honda decepción de la vida produce en el poeta la espera de la muerte como el paso próximo y posterior de la vida; mas, no como una alternativa existencial que era justamente el

temporal:

Yo solé con un mundo que no existe;
y al ir en pos de gloria y de ventura,
quise olvidar por siempre la amargura
de haber nacido soñador y triste.

Ha llo dolor en todo lo que existe;
fue mi vida sin gloria y sin ventura,
y un hondo hastío vuelca su amargura
sobre -ni vida soñadora y triste (p.).

Sin embargo, pese a que el problema de la muerte no se constituye en el elemento más enigmático de su poesía, existe también en A . J. de Sainz el asedio de la incertidumbre, de la duda, de la posibilidad de la muerte como un paso tendiente a superar las deficiencias de la vida :

Triste de ensueño y de quimera,
y resignada en la porfía,
sin comprender que en vano espera ,
el alma espera todavía .

Sin saber dónde ni por qué ,
mísera sombra mi alma va
entre la dicha que no fue
y la ilusión que no será! (p. 52) .

Así, el mismo dilema que enfrentó J. E t Guerra, se manifiesta también en de Sa inz. Es preciso aclarar, sin embargo, que pese a la incertidumbre que representa la muerte para de Sainz, ésta no tiene las mismas connotaciones conceptuales que habíamos observado en Guerra. rara de Sainz la muerte será fundamentalmente un reposo y el descanso de una vida de dolor y amustia y su cuestionamiento no se detendrá en ese misterio, a la manera de J. E . Guerra. Dice de Sainz:

Y mis allá? Sólo la muerte'.
Y sé que tiene que llegar.

Tiempo y dolor hieren con saña.;
 y al fin mujer, la dicha vuela . . .
 De la ilusión que nos engaña
 sólo la muerte nos consuela (p. 17)

Recordemos que en Guerra la intención cognoscitiva de la muerte constituía el vértice de su problemática. Él portaba básicamente aquello que estaba "más allá", recorrer el velo que ocultaba ese misterio, el enigma inviolado. Ese enigma para de Sainz es un "huésped que nunca ha de llegar", la espera inútil de algo que durante el tránsito por la vida represente una alternativa de la existencia. En el respecto vale la pena hacer notar que si en Guerra había un miedo a la muerte claramente manifestado ("es porque el miedo te acosa / de abandonar lo que existe / para después de la fosa / ser eso mismo que fuiste"), en de Sainz también se puede evidenciar una certeza conciente de la imposibilidad e inutilidad de la espera, de lo vano del intento.

De estas comparaciones de tipo conceptual entre las actitudes que determinan la intemporalidad y el desarraigo en este grupo de poetas, surge un consenso común que, aunque canalizado en cada caso de distinto modo, presenta no sólo una cosmovisión (parcial por el momento) compartida entre los componentes de este grupo, sino también el objeto de las preocupaciones existenciales y metafísicas de estos poetas. El enigma que ninguno podrá descifrar, el misterio que se tornará indesentrañable por su trascendental carácter, se presenta ya aquí caóticamente. Recordemos que J. E. Guerra, el

Pero un miedo detiene ese intento: se logrará con la muerte descifrar el enigma que ella supone? Será posible ser en ella lo que no se pudo ser en la vida?

1 desarraigamiento y la intemporalidad de J. Guerra se debe precisamente a ese ir y venir por una vida en la que los días se van sucediendo automáticamente:

Y pasaban cien días y otros cien
y otros mil todavía . . . y todavía
el día que moría al que nacía
sucedió en isócrono vaivén;

y eternamente comenzar - después
de terminar- la insípida tarea
de perseguir sin fin la misma idea
con el fin de animar lo que no es;

y eternamente con la misma hoz
secar la misma mies . y eternamente
oir que canta interminablemente
el mismo canto con la misma voz (p. 44).

De ahí justamente surge el rechazo a lo cotidiano, a la monotonía (9) que empuja al poeta a auscultar realidades inaccesibles a él y cuyo enigma (la muerte, en este caso) no podrá ser descifrado.

También en el caso de A. J. de Sainz esa "espera inútil" pasa a convertirse en el epicentro temático de su poesía. De Sainz aguarda algo que en vida le presente alguna alternativa. La conciencia de la vanalidad de su espera es uno de los elementos más claros en su poética: "Y en un vaivén constante / de placeres risueños y de melancolía, / espero en vano al huésped que nunca ha de Becar".

" En noches de angustiada meditación, en vano / pienso hallar la clave del inviolado arcano, / esperas la tre-

conciencia de lo vano del intento) constituyen en de Saiz el misterio que se mantiene inalterablemente oculto.

La muerte y el miedo a ella , en J. . Guerra ; la sed de infinito y la incertidumbre que rodea la existencia, en Juan Capriles; el destino del hombre y lo incierto de su paso por el mundo , en Gregorio Reynolds ; y la espera inútil de ese "algo" que no nos es revelado y la certeza cabal de la futilidad del intento cognoscitivo , en A. J. de Saiz, ofrecen, finalmente , los motivos del desarraigamiento y la intemporalidad como parte de la cosmovisión y de la actitud que asume frente al universo este grupo de poetas .

o) Existencia y transitoriedad.

Pero la cosmovisión de este grupo poético no solamente va a estar constituida por la conciencia del desarraigo y de la intemporalidad, ya referidos. La concepción de la existencia, el modo de asumir la condición humana y el paso transitorio por una vida de contornos críticos van a constituirse en consecuencias directas de ese oscilar incesante desprovisto de tiempo, espacio y arraigo definidos.

La existencia para estos poetas va a asumir caracteres abismales, hablando en términos generales. No otra cosa se puede esperar de almas desarraigadas y angustiadas por una problemática que, en la medida en que es escudriñada, se torna inaccesible al conocimiento humano. El poeta de transición, ese peregrino intemporal, no logra identificarse con un

y fugacidad de las cosas.

La visión abismal de la existencia en J. E. Guerra es por demás elocuente:

Dices que el mal está en tí mismo
y que en tí mismo está el remedio
pero que sientes que un abismo
se abre en tí mismo ... (p. 73).

entre mi ser y el mundo hay una pausa
que en un abismo a convertirse empieza, ... (p.82).

... pues qué sabe ese remedo del abismo
ni qué sabe el presuntuoso mentidero,
si el espejo verdadero está en tí mismo
y ese espejo es un abismo verdadero (p. 65).

Algo que advertimos inmediatamente es un desplazamiento de ese "abismo" que no solamente se encuentra en el hombre sino que, además, se interpone entre él y el mundo. Ese abismo (pausa entre el ser y el mundo) hace que el conocimiento se vea convertido en un eterno enigma, reiterado en la medida en que el poeta intente conocerlo:

Cuanto más te buscas dentro de tí mismo
más lejos te sientes de tu misma esencia,
pues ves que en el fondo de su propio abismo
otro abismo se abre para tu conciencia; ... (p. 77).

La condición del desarraigo, ha ocasionado en Guerra un sentimiento de ausencia de sí mismo que se expresa en la incertidumbre que le sugiere la existencia:

Sin duda hay algo que me falta ... Siento,
fuera de mí y en mí, como una ausencia
que inocular en mi ser el descontento
y un miserable horror a la existencia.

Y ese algo que me falta, tengo miedo
que pueda ser la ausencia de mí mismo,
pues a despecho de mi afán no puedo
con mí mismo llenar mi propio abismo; (p. 85).

sino que, además, el hombre mismo es un vacío (" no puedo con mí mismo Penar mi propio abismo ; ") Guerra es perfectamente conciente de ese vacío abismal que no sólo en él cabe sino que él mismo representa : "Asciendo hasta los astros para verte / sin darme cuenta que te doy la muerte / cada día en el fondo de mí mismo" (p. 106) .

Se crea en el espíritu del poeta, ante aquella abismal visión de la existencia, un detenimiento ante el misterio que le atormenta :

No indagues en el abismo
que hay en tí mismo y en todo
y ten el sabio ecoísmo
de no saber si eres lodo ; , (p. 69) .

Una actitud de resignación pasiva frente a la vida se desprende de estos versos : "pues ya sabrás al romper / el enigma del destino / cómo es oprobio el saber / y el no saber don divino" (p. 69) .

La identificación con lo transitorio en la poesía de Guerra surge, como ya dijimos, del desarraigo y la intemporalidad que lo alejan de espacio y tiempo determinados y ,por otra parte , de una visión abismal tanto de la existencia como del hombre mismo. Habíamos visto, cuando nos ocupábamos del acápite referido a intemporalidad y desarraigo , el miedo del poeta ,por el conocimiento empírico del enigma que le aqueja . : la muerte Pero no menos conflictiva es la visión que Guerra tiene de la vida , pues ante ella también se abre un doble dilema : habrá que vivirla en el intento de desentrañar sus abismos, o más bien conservando una actitud resignada? :

Y al parecer, el poeta adopta esta segunda posición que, de algún modo, se asemeja a la actitud asumida frente a la muerte. La muerte y el miedo a su conocimiento, la vida y sus abismales contornos, son problemas en los que el poeta no podrá, en última instancia, sumergirse.

Por ello, tanto J. E. Guerra, como los demás componentes de este grupo, logran identificarse con lo fugaz y lo transitorio, pues si la vida y el hombre responden a una visión abismal y la muerte presenta un oscuro dilema, cuál será la actitud que deberá asumir el hombre mientras viva? Leamos a Guerra:

No hagas caso del que afirme que perdida
está el alma solitaria que convierte
los hosannas que se deben a la vida
en estériles coloquios con la muerte:

porque sabes que esta vida es un momento
que es principio de una vida que no es ésta,
y que, en suma, es todo grave pensamiento,
a esa vida una pregunta sin respuesta ... (p. E6).

Frente a esa visión de la muerte y de la vida, no cabe verdaderamente una concepción transitoria de las cosas? Por supuesto que sí. Y por ello precisamente es que el acto vital adquiere caracteres de inmenso dolor:

Y seguirá tu fatal indolencia
en la incesante pueril conjetura,
sin comprender que la misma existencia,
en el espacio y el tiempo, es premura ...

Y mientras ves que se pasa la vida
y que tu paso la vida no advierte,
sigues viviendo, sufriendo, escondido,
la voluntad que te empuja a la muerte . (p. 72).

La concepción misma del ser se vuelve fugaz. No existe

Por donde voy pasando voy dejando
 algo que es de mi ser sin ser yo mismo
 y me presento al mundo disfrazando
 con disfraz de pasión mi escepticismo (p. 82).

La confesión más patética del tránsito por la vida en J. E. Guerra, su concepción más clara sobre la existencia y la muerte la encontramos, sin embargo, en los siguientes versos:

Mi vida envenenó la conjetura,
 me aprisiona en su círculo el fastidio
 y dura mi existencia porque dura
 mi instintivo pavor ante el suicidio (p. 84).

Existencia y transitoriedad en J. E. Guerra se confunden en una visión trágica y dolorosa de la vida en la que el acto vital tan sólo dura lo que consiente el miedo a la muerte:

que la existencia es un momento
 en que hay que amar o aborrecer
 con alma, carne y pensamiento
 a la verdad o a la mujer;

pero que todo es vanidad
 y que en el fondo abrumador
 de la mujer y la verdad
 irremediable está el dolor; (p. 74).

Cuando Gregorio Reynolds se refiere a la existencia, cabe preguntarse primeramente si la visión de ella es abismal (como sucede en el caso de Guerra), o más bien fatalista, determinista.

En Reynolds, al igual que en Guerra, se sucedía ese oscilar, ese fluctuar ante el dilema derivado del enigma. Pero si en Guerra vimos que no sólo la muerte sugería un detenimiento ante su misterio, sino también la vida, en Reynolds, para quien el destino humano se alza como el enigma funda-

Vivir? . . . Soñar? . Es igual.,
ya que dormido o despierto
sufre el corazón lo incierto
de la existencia fatal (p. 65) .

Por tanto, para Reynolds tanto ese acto vital como la
muerte van a formar parte de una misma incertidumbre eterna
en la que el dolor pasa a convertirse en la expresión de fata-
lismo :

Luctuosa y pesada es la jornada :
Nuestras almas se angustian y sangran nuestros
/ pies.

Hoy no sabemos de nosotros nada.
Lo sabremos después?

El dolor está unido a nuestra suerte ;
nunca nos dejará .
Nos acompaña hasta la muerte ;
tal vez si más allá (p. 23) .

El hombre está determinado por un dolor que nunca lo dejará,
En esa medida , la visión de la existencia en Reynolds no
plantea siquiera esa alternativa que, aunque resignada, ofrecía
Guerra : " Vive si puedes vivir / y si no . . . vive también! . /
Falsa es la ley. . . " .

Sin embargo, existe en Reynolds también una visión abis-
mal de la existencia , aunque ciertamente parcial :

Del abismo de uno mismo
emana un algo que impele
a estrujar lo que nos duele (p. 65) .

Al cabo, atrájome el abismo
superficial, a donde fui
para ver su mundo reflejo
detrás del turbio tamiz .
Mi corazón ante él detuvo
por un instante su latir,
y se puso a brincar de nuevo
desaforadamente . Oí
que rugía dentro del tórax
como alimaña en su cubil.

La advertencia del abismo como visión de la existencia en Reynolds no constituye, sin embargo, la esencia de su concepción de la vida, pues de la identificación del poeta con lo transitorio:

Ch, vagar y ascender sin
ya desear nada, expandirse,
ser fluido y diluirse
en el espacio sin fin, ... (p. 66).

surge en definitiva el determinismo a que estamos sometidos:

En mi vida hechizada
por alguna
influencia sombría,
qué malévolas brujas exprimiría
de manojos
de adelfas el beleño,
para escanciarme en filtros del ensueño
el glauco enigma de esos ojos? (p. 68) .

Por tanto, si el hombre ha sido ya determinado por el dolor y está condenado a "vagar y ascender sin ya desear nada", identificado con lo transitorio y fugaz, qué puede esperar de la vida? : "¿Qué podría librarnos de ese horrendo / tener miedo a no ser y a seguir siendo? "(p. 27).

Y qué es lo que se puede esperar del destino del hombre?: "Vamos, vamos andando / Adónde vamos? .. Llegaremos , cuándo? ... / Oh, aciago azar / de ir arrastrando penas sin rumbo y sin camino ..."

Y es en su poema "Imposible" (título sugerente) en que se ve reflejado el pensamiento de Reynolds que manifiesta metafóricamente su concepción de la transitoriedad de todo y la inaccesibilidad del conocimiento pretendido:

Mariposa Ilusión de alas azules,
leve y fugaz,

Como una flor mi corazón abrióse
para que en él libases al pasar;
mas no quisiste hacerlo, hada del aire
y de la luz, efímera y falaz.

Por tí mi alma tendió el vuelo,
y por quererte cautivar;
quebró sus alas como un frágil
insecto que tropieza en un cristal.

Mi juventud perdió sus horas;
inútil fue el afán
de alcanzarte, Ilusión Estabas cerca
y siempre más allá (10).

El misterio que todas las cosas ocultan, parece ser para A. J. de Sainz la visión de la vida. Ese enigma (el huésped que nunca llegará) aparece en la poética de de Sainz y determina la concepción de la existencia. Todas las cosas le sugieren al poeta una incógnita misteriosa:

Un misterioso espíritu despierta
en la penumbra de la tarde muerta,
y se siente latir en cada cosa
una vida profunda y misteriosa (p. 48).

El pálido horizonte se adormece,
y la callada inmensidad parece
oir alguna voz desconocida
que retiene el secreto de la vida ... (p. 48).

El misterio que encierran las cosas y que el poeta se ve en la imposibilidad de desentrañar produce en su espíritu un sentimiento de dolor que va a confluir en su angustia existencial:

Y la inquietud que del ensueño fluye,
y la voz que me nombre,
y este placer que entre sonrisas huye,
y este vagar por una tierra en sombra;
todo se funde en una sola llaga,
en una sola angustia que me hiere
y estruja el corazón!. ... (p. 49).

Sin embargo, hay un elemento muy importante en los versos anteriormente transcritos : la inquietante presencia del sueño. Lo onírico en A. J. de Sainz va a adquirir inusitado valor si procuramos acercarnos a su concepción de la existencia. La visión de ella en este poeta se va a ver entrañablemente unida al aspecto onírico, que de algún modo podríamos identificarlo con la transitoriedad y la fugacidad de las cosas

. es vana la esperanza que alienta el solador :
el ideal solado siempre estará distante,
y sólo hallan los seres un eterno dolor (p. 46) .

Pero de Sainz tampoco nos revela en este sentido el enigma que le inquieta ; el objeto de su inútil espera. La visión de la existencia se identifica con lo transitorio, que supone a su vez una concepción dolorosa de la vida :

Hace un minuto solamente,
yo era feliz, pues que dormía
Y se acercó, pausadamente,
con su tristeza el nuevo día.

Un día más para el dolor
de ver la vida como ayer,
sin plenitud en el amor
y sin placer en el placer (p. 50) .

Pero esa realidad onírica que es la única encargada de ofrecer al poeta una alternativa de vida (recordemos que para de Sainz la muerte es sólo un reposo) supone, por supuesto, una realidad pasajera y fugaz :

Triste de ensueño y de quimera,
y resignado en la porfía ,
sin comprender que en vano espera,
el alma espera todavía ... (p. 52).

Y nuevamente en este caso observamos que esa concien-

YO soñé con un mundo que no existe ;
y al ir en pos de gloria y de ventura,
quise olvidar por siempre la amargura
de haber nacido soñador y triste .

Hallo dolor en todo lo que existe ;
fue mi vida sin gloria y sin ventura ,
y un hondo hastío vuelca su amargura
sobre mi vida soñadora y triste (p.) .

Una visión de la existencia concebida en estrecha relación con el dolor tiene lugar en la obra poética de Juan Capriles :

En verdad , yo sufrí desde la cuna ,
todo fue contratiempo en mi existencia;
me embriagaba por eso con la esencia
de los albos efluvios de la luna (p. 81) .

Mejor hubiera sido que en la nada
quedase mi existencia abandonada,
pues no hay consuelo para tanto duelo (p. 82) .

Si en el acápite referido al desarraigo e intemporalidad en este grupo habíamos determinado que el ansia del infinito en Capriles obedecía de alguna manera a la incertidumbre, a la duda que lo acosaba, en lo que se refiere a la concepción existencial en este poeta advertirnos que es el dolor el que de uno u otro modo determina esa visión.

La visión de la vida en Capriles surge como efecto de un desarraigo expresado a través de la duda . Al dudar de todo cuanto en vida existe, Capriles siente la necesidad de pretender lo infinito, lo eterno. Pero ese enigma que Capriles sólo podría descifrar en la muerte : . en medio del dolor sólo evidencio / para calmar mi fiebre de infinito, / una detonación y un gran silencio" , deja como saldo en su vida una concepción dolorosa de la existencia :

(Perdonad si en este canto
muestro tristeza y quebranto,
porque yo siempre he tenido
dolor , dolor muy vivido
para el viento del olvido) (p. 97).

Te traje el sufrimiento de mi vida :
el negro horror sin ala ni salida ... (p. 106).

En Juan C apriles no tiene lugar tampoco la presencia
del elemento onírico como una alternativa (aunque no sea más
que evasiva) al dolor, tal como sucedía en A. J. de S•inz
Para C apriles , el sueño también forma parte de una vida de
dolor e incertidumbre. Lo onírico no representa en ningún
momento la posibilidad de encontrar en vida una alternativa pa-
ra el dolor que la existencia le depara :

Cuál espíritu grávido se atreve
a despertar la incógnita de un sueño ,
o a qué mundano corazón conmueve

la voz sin eco de un dolor profundo?
Ay de quien se dispersa en el ensueño :
será una sombra pálida en el mundo

que vive sólo el esplendor de un sueño (p. 58).

La transitoriedad, la fugacidad de todas las cosas surgen
pues como una directa consecuencia de la desapreciación que sien-
te el poeta hacia la vida. Nada de lo que ella contiene motiva
a C apriles a concebir la existencia de modo más positivo :

Y hasta el amor con todos compasivo
no ha sido para mí sino un motivo
de tener alas y amainar el vuelo (p. 82) .

Se amodorra el esfuerzo , se amodorra la vida
buscando inútilmente una estrecha salida ... (p. 85) .

Y luego como una fría
estatua , sin emoción
veo que está el corazón
cual una cripta vacía (p. 95) .

Empero si el corazón
 está cada vez más yerto,
 solloza para el desierto
 como el coloso Memnón (p. 96).

Se sucede, ante esa visión sin sentido de la existencia,
 una contemplación fugaz y transitoria de las cosas : "Inevitable,
 ineluctablemente , / se ensombrece la vida, si se piensa / en
 la fuga del tiempo ante la inmensa / onda vibrante de la mente"
 (p. 57) "No digas que todo cuanto existe me escuye /
 y que el tiempo me huye , minuto tras minuto . . ." (p. 51)

Así , del desdén con que C apriles contempla la vida se
 origina su identificación con lo transitorio :

Hoy desdeñas la piedra porque la ves inerte
 al ir apresurado en busca de una flor,
 como símbolo eterno de tu efímera suerte, . . .
 (p. 111).

La actitud de este grupo poético con relación al universo está pues, como ya dijimos, rodeada de críticos y caóticos contornos que siguen una secuencia coherente. El poeta ha internalizado una temática de caracteres universales y trascendentales que le suscitan una problemática existencial , angustiante . Ante el desarraigo y la intemporalidad que determinan en una primera instancia su situación en el universo , se produce una visión de la existencia que revela una concepción abismal de ella en algunos casos (J. E. Guerra , por ejemplo) , dolorosa y sin sentido en otros (Juan C apriles , por ejemplo) , etc. Es decir , la visión abismal o dolorosa de la existencia, el desarraigo y la intemporalidad a que se ven enfrentados , hacen que se identifiquen con la transitoriedad y la

rosa, lo cierto es que va a estar comprometida siempre y en todos los casos con la temática predominante de este grupo de transición hacia la vanguardia poética.

El período de transición a la vanguardia en la poesía boliviana no solamente va a presentar un paso crítico en lo que a la actitud del poeta frente al universo se refiere. La cosrnovisión de este grupo poético también se va a orientar hacia la poesía misma, es decir, hacia la actitud que frente al poema se asume y hacia el modo en que esa actividad creadora sea utilizada en procura de alcanzar el conocimiento.

LA TEMÁTICA PREDOMINANTE : LA CRISIS Y SUS FASES

a) La actitud poética ante la crisis. -

1. Lo contemplativo-racional.

En la actitud poética que asumen los poetas del período de transición a la vanguardia, observamos que existen dos momentos fundamentales : una actitud contemplativo-racional , en primera instancia , y una intención reveladora , que conforma el secundo momento de esa actitud. Lo contemplativo-racional tiene mucho que ver con la poesía reflexiva que caracteriza a este grupo y que, inclusive, se empezó a notar ya hacia las postrimerías del modernismo en las últimas obras de Rubén Darío y del propio Ricardo Jaimes Freyre. Esa poesía reflexiva había desplazado a la perceptiva, que predominó durante el apogeo modernista y que sometía la imagen percibida a un juego imaginativo que hacía que la imagen se transformara durante su representación (1) De ese predominio reflexivo surge precisamente la actitud contemplativo-racional, que determina una de los momentos de la actitud poética que este grupo asume. El predominio de la percepción es desplazado por un predominio de lo contemplativo y racional en la creación poética .

El poeta de transición contempla el motivo de su preocupación, el objeto que le inquieta, para, luego de aprehenderlo

J. Guerra pregunta directamente por el enigma. Indica por un misterio, a todas luces metafísico, y busca la respuesta en sí mismo:

Si del futuro hermético la norma
radica en la conciencia del pasado,
y una misma es la esencia, en nueva forma,
que el tiempo para el tiempo ha condensado,

lo que fui, lo que soy, seré mañana?
será verdad que todo se halla escrito,
que esta misma existencia cotidiana
se prolonga, invariable, a lo infinito? (p. 84-85).

y es el desasosiego en que me ahogo
tan febril y apremiante, que en voz alta
a aquella ausencia tácita interrogo:
- eres alguien ese algo que me falta? (p. 85) .

"Dios nos forjó de la materia
de los ensueños" dijo el sabio :
por qué es, entonces, la miseria
de nuestras almas el resabio?
.....
Pon en la muerte tu esperanza,
ella es más fuerte que la suerte :
lo que en la vida no se alcanza
tal vez se alcanza con la muerte! (p.)

Algo que inmediatamente llama la atención es la ausencia de elementos de la naturaleza en la creación poética de Guerra. Y ello es una constante en su obra. El predominio de lo estrictamente conceptual desplaza la introducción de elementos naturales. Así, su inquirir por una problemática existencial alcanza límites mucho más desoladores que los que encontrarán los demás componentes de este grupo.

Veamos a continuación de qué manera plantean el enigma y cómo lo cuestionan Reynolds, de Sainz y Capriles.

En una primera instancia, observamos que Reynolds

poética, de elementos conceptuales:

Qué podría librarnos de este horrendo
tener miedo a no ser y a seguir siendo?
Un poco, un poco nada más, de calma,
de olvido de nosotros mismos . . . Cuándo
podremos reposar? . . . (p. 27).

Pero, posteriormente, advertimos una tendencia en el poeta que se orienta por un paralelismo entre determinados estados anímicos y subjetivos del poeta y situaciones observadas en la naturaleza:

Por la altura, la esfera de luminoso hielo
entre sombras errantes lleva su desconsuelo.

Y mi alma, versátil alma de peregrino,
se asemeja al funesto satélite argentino
que difunde, a momentos, su lívido fulgor
por la costa angustiada, palpitante de horror (p. 90).

El alma se estremece tal como el mar bravío,
tal como las estrellas que, pasmadas de frío,
tiritan y se esconden tras la nube creciente (p. 89).

Así, el planteamiento del enigma en Reynolds se realiza a través de una construcción metafórica, una de cuyas partes integrantes tiene que ver, por lo general, con algún elemento de la naturaleza. Ese fenómeno no se puede advertir en Guerra,

No de otra manera, cuestiona Juan Capriles el misterio que le preocupa. En su poética se advierte que su angustia surge de la contemplación de la naturaleza. Y de la relación que establece entre un hecho natural y un estado de ánimo se desprende, posteriormente, la reflexión:

El silencio marino en su acezar eterno
y el azul implacable de los días de invierno,

Por qué la duda, cruda de obstinación,
 como un ave sonámbula de lento vuelo,
 con sus dos alas negras de desconsuelo
 eterniza las horas de mi aflicción? (p. 67).

Y al comprender que era la nube
 ¡cual que el sueño de mi amor,
 que va formando mientras sube
 las tempestades del dolor, (p. 63) .

El planteamiento del enigma y su cuestionamiento van a adquirir siempre y en todos los casos una característica que los torna angustiados, oscuros y misteriosos. Ese elemento sombrío que determina el carácter del problema y el estado de ánimo del poeta surco de las connotaciones brumosas que rodean a las imágenes naturales que relaciona el poeta con un estado espiritual suyo.

Veamos en qué medida esas imágenes de la naturaleza responden a un carácter desolador que se reflejará a su vez en el estado de ánimo del poeta. Decía Reynolds : "la esfera de luminoso hielo / entre sombras errantes lleva su desconsuelo", comparando esa imagen con un estado espiritual suyo: "Y mi alma, versátil alma de peregrino, / se asemeja al funesto satélite argentino ...". O en este otro ejemplo ya citado también líneas atrás: "El alma se estremece tal como el mar bravío, / tal como las estrellas que, pasmadas de frío, / tiritan y se esconden ...". En el primer caso, el alma del poeta ("versátil alma de peregrino"), se relaciona con una esfera luminosa que "entre sombras errantes lleva su desconsuelo". En el segundo ejemplo, esa misma alma se halla relacionada con "mar bravío", con "estrellas .

El mismo fenómeno sucede en la creación poética de Capriles. En este caso, el planteamiento del enigma está manifestado a través del establecimiento de una relación entre: "el silencio marino" y "el azul implacable de los días de invierno", como elemento natural, con "la sed de lo infinito", como reflejo del espíritu del poeta.

También Capriles compara su duda con un ave sonámbula de lento vuelo, / con sus dos alas negras de desconsuelo. Luego, asemeja el sueño de su amor con una nube "que va formando mientras sube / las tempestades del dolor,"

La desolación y la bruma que predomina en las imágenes de la naturaleza comparadas con estados anímicos del poeta constituyen una importante característica que induce a concebir cada vez con mayor intensidad y claridad los contornos angustiantes que rodean a la creación poética de este período.

Sin embargo, en el caso de A. J. de Sainz observamos que la construcción poética guarda más relación con J. Guerra que con Reynolds o J. Capriles. De Sainz se abre paso para cuestionar directamente el enigma y someterlo a reflexión. No existe en su creación poética el predominio del establecimiento de una relación entre una imagen natural y el estado de ánimo que intenta ser expresado:

71
 1i alma tiene tres hermanas en su torre de ilusión:
 la hermana Melancolía,
 la hermana Meditación

Resignado a **vivir sin** alegría,
 yo persigo **el misterio alucinante**
de mi ser verdadero, -caminante
que me conduce por la oscura vía ... (p. 62).

En la atroz amarcura de sentirnos morir
entre las inquietudes y el dolor del amor,
tras el fatal arcano que guarda el porvenir,
y a través del instinto que nos ata al dolor,
está el oscuro miedo de volver a vivir (p. 63).

Así, el poeta busca en sí mismo la relación entre el
 enigma que le preocupa y su estado de ánimo, sin necesidad
 de recurrir a la naturaleza, tal como él mismo lo expresa:

Yo te traigo el encanto y la belleza
que teje laboriosa el alma mía,
yo te doy mi dolor y mi alegría:
nada te debo, pues, Naturaleza. (p. 23).

Por su parte, J. E. Guerra también vertirá conceptos
 sobre la naturaleza. Esos conceptos nos inducen a establecer
 una relación conceptual entre él y A. J. de Sainz. Guerra
 dice:

Y entre mi ser y el mundo hay una pausa
que en un abismo a convertirse empieza,
y en ese mismo abismo está la causa
de mi desdén por la naturaleza (p. 82).

De esa manera, aunque, obviamente, con diferencias en
 cuanto al tratamiento, se da en este grupo el primer paso de
 la actitud poética. Y en los cuatro casos observamos una ac-
 titud contemplativo-racional. En Capriles y Reynolds se reali-
 za una contemplación de la naturaleza y el establecimiento de
 una relación entre la bruma y el estado afectivo. El intento
 cognoscitivo en Guerra y de Sainz pretende ser más di-
 recto, pues la contemplación del enigma y su cuestionamien-

que someten al enigma.

2. La intención reveladora.

En el segundo momento de la actitud poética del cuerpo, observamos una intención reveladora del enigma a través del poema. Esta segunda instancia poética no sólo nos presenta el planteo del misterio, tal como vimos cuando nos referimos al primer momento contemplativo-racional.

El poeta va a marchar en este segundo momento hacia el desentrañamiento del enigma, hacia ese conocimiento que oculta sus perfiles en misteriosa esencia. La poesía, de ese modo, adquirirá características reveladoras y no se limitará simplemente a plasmar el planteamiento de la problemática que aqueja a estos poetas.

En el caso de G. Reynolds notamos que su poética tiende a plantear ya una alternativa que, aunque en casi todos los casos encierra una visión angustiada del proceder humano, intenta develar las orientaciones del destino del hombre

El dolor está unido a nuestra suerte;
nunca nos dejará.
Nos acompaña hasta la muerte;
tal vez si 'más allá (p, 23)

Ya sólo el olvido te espera,
y serán, como ahora son,
gusanera tu calavera,
gusanera tu corazón (p. 26).

Fluctúa el alma indecisa.
En qué inspirará su canto?
Será en la plata del llanto
o en el oro de la risa? (p. 65),

y justifican una concepción particular de la existencia, pero al mismo tiempo intentan dar una respuesta al enigma del destino que ya ha sido planteado anteriormente en la poesía de Reynolds. Todo lo que se trata de revelar surge a la vez como un nuevo interrogante, pues la esencia del enigma escapa en cierta forma a las posibilidades reflexivas del poeta. Y de esa manera, el medio sugerido y el intento cognoscitivo y revelador que pretende responder al misterio del destino (destino doloroso, destino de olvido, destino de alma indecisa y peregrina), sufre una interrupción que plantea una incógnita nuevamente:

, libertarse un día para siempre jamás!
Para ya no sentir? Para vivir quizás? . . . (p. 92) .

J. E. Guerra elige, en un primer momento, la opción de la muerte como una posibilidad de trascender una vida que no le ofrece respuesta alguna a su problemática existencial:

Este tu inútil caminar
en incesante ir y venir
únicamente a de acabar
si te resuelves a morir ; (p. 50).

Guerra cree que será la muerte la encargada de aclararle el enigma. Y esa posibilidad reveladora es manifestada de la siguiente manera:

Aclara tu horizonte la visión del momento
que ha de llegar -no importa si apresurado o lento-
y en que del viejo arcano te entregarán las llaves:

una intrusa enlutada cuyo nombre conoces,
a tu oído, ya sordo para las otras voces,
con voz que nadie escucha dirá lo que no sabes . . .
(p. 60).

oscilante entre lo que no es (la vida) y lo que puede o no puede ser (la muerte). Se suscita en él un miedo frente a lo desconocido **que manifiesta de esta manera:**

**no es porque ternas que vuelva
un día tu lodo al lodo
y que al fin se resuelva
en esa nada este todo . . .**

**Es porque el miedo te acosa
de abandonar lo- que existe
para después de la fosa
ser eso mismo que fuiste; (p. 67).**

Una vez percibida la posibilidad de que la muerte, como la vida, tampoco constituye un modo de trascender las deficiencias que nuestro tránsito por el mundo suponen, Guerra seguirá intentando la revelación a través del poema, pero sin perder de vista el dilema planteado:

dices que sabes que es la vida,
como la muerte, noble y seria,
pero que encuentras que va unida
a toda vida la miseria; (p. 73).

Al final, Guerra, en su **intento revelador, suciere la** alternativa de la muerte nuevamente, pero sin la plena certeza que caracterizaba su expresión en un principio. Ya la muerte no es un camino directo y seguro, ni constituye tampoco una evidencia clara y accesible al conocimiento. Por el contrario, la intención reveladora de Guerra, lejos de formular una única opción trascendental, presenta justamente un dilema en el que el enigma (la muerte) puede o no representar una solución:

Pon en la muerte tu esperanza,
ella es más fuerte que la **suerte:**

una tremenda y resignada visión de la vida que, ante la imposibilidad cognoscitiva del enigma, tan sólo ya aguarda por esa alternativa dual de la muerte:

Vive si puedes vivir
y si no ... vive también'
(Esa es la ley: existir
mientras Dios lo tenga a bien ...) (p. 69)

Cuando Capriles intenta, a través del poema, revelar el enigma (aquella búsqueda de lo infinito), se advierte que en un primer momento busca la solución en hechos terrenales y que pertenecen, por así decirlo, a una realidad próxima a nosotros, Capriles pretende desentrañar el enigma y revelar su misterio en fenómenos espirituales del hombre que no precisan necesariamente de una concepción trascendental, por lo menos en una primera instancia:

La tristeza es acaso un lento desaliento
o el cansancio tan sólo de algunas alegrías.
El dolor es un rudo torrente de energías
que forja eternidades a la luz de un momento (p. 53)

El afán de los hombres es desterrar el llanto,
Toda canción es eco de otro sagrado canto
que en éter se expande, doloroso y fecundo (p.54).

Pero posteriormente se sume en una angustia que no tiene posibilidades de solución en vida: "Te traje el sufrimiento de mi vida: / el negro horror sin ala ni salida", "Nada calma mi angustia persistente ...". De esa manera, la intención en Capriles tiende a la revelación del enigma en la única opción que vislumbra en medio de su "persistente angustia": la muerte.

Y como mi alma pálida se mustia

en medio del dolor sólo evidencio
para calmar mi fiebre de infinito,
una detonación y un gran silencio (p. 62)

Y la muerte? Ya vendrá
a acariciarnos helada.
La muerte es la única amada
que para siempre será.

Por ella nunca mendigo
limosna de amor, . . . (p. 94).

La manera de aplacar esa "sed de infinito" que inquieta a Capriles sólo puede tener lugar en la muerte, pues la angustia que rodea su vida no le permite una posibilidad más próxima. Ello no supone, sin embargo, la revelación del enigma. La poesía de Capriles, al igual que la de todos los componentes del grupo, intenta asumir caracteres reveladores, pero ese intento no puede continuar más allá de una esfera exclusivamente reflexiva, como veremos posteriormente.

La intención reveladora de A. J. de Sainz se presenta muy clara, y amplía de alguna manera la forma en que Capriles busca el desentrañamiento del enigma. De Sainz, intenta también en un primer momento las posibilidades que le ofrece su paso por el mundo para hallar la solución a su problemática. Así expresa su intención reveladora:

Tú que llevas el alma dolorida,
vé silenciosamente por la vida.
.....
Inútil es el llanto. Por qué lloras?
Deja rodar las fugitivas horas
que se llevaron tu ilusión, y labra
la nueva miel de los humildes roces (p. 41-42).

Parece insinuar que es aquí, en este mundo, donde hay que labrar "la nueva miel de los humildes goces". Este inten-

do por de Sainz:

Oye la fuente, cuyo llanto apenas
en el claro silencio se adivina:
hay en su voz una verdad divina
que no sabemos dar a nuestras penas.

Vive tus sueños en profunda calma:
y clavando los ojos en tí mismo,
ilumina las sombras del abismo
que llevas en el alma . . . (pp. 42-43).

Pero se suscita la angustia: "Un día más para el dolor / de ver la vida como ayer, / sin plenitud en el amor / y sin placer en el placer". La espera de Sainz se ha tornado inútil, aquel "huésped" no ha llegado: la vida no puede sugerirnos, por tanto, una solución. Y el poeta, al igual que hiciera C apriles, advierte solamente la presencia de la muerte como la última posibilidad reveladora:

Y más allá? Sólo la muerte'.
Y sé que tiene que llegar.
Y en esa dulce paz que vierte,
he de dormir sin despertar . . .

Tiempo y dolor hieren con saña;
y al fin muere, la dicha vuela . . .
De la ilusión que nos engaña
sólo la muerte nos consuela (p. 53).

Desesperado de esperar en vano,
verás tu vida, más doliente y corta,
correr hacia el mar, hacia el arcano (p. 59).

De esa manera, la actitud poética del grupo es asumida en dos momentos claramente determinados: un primer momento en el que el poeta contempla, plantea y cuestiona el enigma, para luego hacer de él motivo de reflexión. Y una segunda instancia en la que se intenta revelar ese enigma de distintas maneras y a través de variados procedimientos.

misterio de la vida.

b) El poema como medio de conocimiento. -

Si la poesía para este grupo intenta de alguna manera descifrar el enigma, adquiere, por añadidura, la cualidad de convertirse en un medio para llegar o acceder al conocimiento.

Esta función que adquiere el poema se torna, indudablemente, casi imperceptible en un principio.

Cabe recordar que cuando nos ocupábamos del primer momento de la actitud poética (el contemplativo-racional) advertimos que el poeta plasmaba en el poema el objeto de su angustia (el enigma), el cuestionamiento del mismo y el posterior proceso reflexivo al que lo sometía. Pero cuando intenta revelar el misterio, el carácter denotativo de la poesía es desplazado en cierta forma por la utilización del poema como medio para llegar al conocimiento. Es decir, la poesía es empleada por el poeta como el instrumento que le permita un acceso al conocimiento.

Esta poesía predominantemente reflexiva surge de la contemplación racional de las cosas por parte del poeta y del carácter misterioso y trascendental que encierra el enigma.:

... fascinó mis pupilas la visión
con que se viste lo desconocido
y nostalgias de mundos que no han sido
iban poblando mi imaginación: (Guerra. :39)

Un misterioso espíritu despierta
en la penumbra de la tarde muerta,
y se siente latir en cada cosa
una vida profunda y misteriosa (De Sainz : 48).

Y si posteriormente lo desconocido intenta ser revelado a través de la poesía es justamente porque ella ya no se limita exclusivamente a plasmar un planteamiento. La angustia que refleja la poética de este grupo va a pretender ser orientada hacia su desentrañamiento posteriormente. Pero he aquí que surge la primera interrogante: ¿Cabrán la posibilidad de que el poema asuma funciones que le permitan tender un puente entre él y el conocimiento?

Por otra parte, la visión de la existencia que estos poetas tienen indica claramente que en ellos se suscita poco aprecio por la vida terrena porque no ofrece la posibilidad de acceder a un conocimiento que se encuentra mucho más allá de una realidad próxima. De esa manera, el proceso reflexivo en ellos va a tender a concebir la muerte, predominantemente, como el estado que puede ofrecerles una respuesta, como una posibilidad última de solución a la vida terrena.

Pero el dilema que enfrentan ante la muerte y que ya desarrollamos en anteriores acápites causa en ellos una incertidumbre que a su vez provoca una interrupción: ¿ofrecerá verdaderamente la muerte la respuesta al enigma? ¿Podrá el poeta conocer finalmente al "huésped" que nunca llegó, aplacar esa sed de infinito y eternidad, revelar los destinos del hombre? El miedo acosa al poeta y éste se detiene, intentando descifrar por medio del poema un misterio que sólo puede ser desentrañado a través de la experiencia. Y el riesgo que supone la experiencia de la muerte, por ejemplo, induce al

Ese desplazamiento de la experiencia hacia un segundo plano determina que la poesía cumpla un función reveladora., como ya vimos anteriormente. El poeta de transición busca a través del poema encontrar una respuesta al enigma que *se le* plantea. Y la experiencia *pasa* a ocupar un segundo plano, desplazamiento del que el poeta es *conciente* :

Cuando sepas que fue mi vida una
indefinible y pertinaz dolencia,
tal vez digas, amor, que mi experiencia
es tan sólo el rigor de la fortuna (C apriles :81).

En *J* . Guerra notarnos también con claridad el mismo desplazamiento:

Y hoy tan sólo sabes que entre tu conciencia
y las cosas todas crece la distancia
pues vas adquiriendo la dura experiencia
de que es tu experiencia tan sólo ignorancia (p.78).

Y bien: cerrad ahora la caja de mis versos
con la tosca factura del hierro de esta llave.
(En la larga salmodia de mis versos diversos
de mi secreto a voces encontraréis la clave) (p.87).

La. elocuencia de ese desplazamiento de la experiencia es manifestada. por Reynolds también:

Odiase el camino largo
de la vida, v sin embargo,
se espera en el porvenir (p. 65).

Mas si se odia el camino de la vida, por qué no buscar el modo más directo, la muerte? Sucede que toda intención empírica es desdeñada porque implica una experiencia de la muerte que resulta. incierta a todas luces y a. la que el poeta no puede abandonarse. El detenimiento ante la experiencia, medio de conocimiento desplazado por estos poetas a. un se-

consecuencia el desencadenamiento de la crisis. El enigma ya no sólo encierra un misterio, sino que además supone un límite en el intento de develarlo, y el origen de la crisis del poeta.

) en el límite del intento y origen de la crisis.-

Hemos dicho que la naturaleza del enigma hará a la poesía un medio de conocimiento.

Si en un primer momento el poeta, oprimido por una estructura cerrada que le presenta el mundo y la visión de la existencia, intenta develar el misterio a través del poema, desplazando de esa manera la experiencia a un plano secundario, Posteriormente, ese proceso reflexivo que traslada a la poesía, sufre una interrupción. El intento cognoscitivo sólo puede ser posible a través de la experiencia. Pero el dilema que enfrentan, es decir, la incertidumbre de no poder saber concretamente si la alternativa de la muerte, por ejemplo, supone una respuesta real a su problemática, provoca en ellos un repudio a la experiencia ("... es tu experiencia tan sólo ignorancia"). El miedo a asumir una actitud cuya verdad resulta incierta provoca la necesidad de buscar el conocimiento a través de la poesía misma. Pero esa utilización de la poesía como un medio desentrañador de enigmas supone un límite irrebasable: la muerte, lo infinito, lo eterno, son inaccesibles a la razón.

Ya vimos que los poetas de transición comenzaban a preguntarse si más allá de la vida se encuentra realmente la

car su "sed de infinito", pensó en alguna ocasión en quitarse la vida. Y ese hecho no llegó a consumarse de algún modo porque las posibilidades cognoscitivas que ofrecía la muerte eran del todo inciertas : "Por qué la duda, cruda de obstinación, / como un ave sonámbula de lento vuelo, / con sus dos alas negras de desconsuelo / eterniza las horas de mi aflicción?".

Y J. E . Guerra no es menos elocuente al plasmar en su poesía el miedo a la muerte:

Mi vida envenenó la conjetura,
me aprisiona en su círculo el fastidio
y dura mi existencia porque dura
mi instintivo pavor ante el suicidio... (p. 84).

Por otra parte, el dilema que enfrentan ante la posibilidad de la muerte les sugiere a la vez la conjetura de que el más allá oculte solamente una prolongación de la vida :

Y es esa inquietud malsana
que te tiene acongojado
porque temes que el mañana
será lo que fue el pasado; (Guerra : 69) .

Desesperado de esperar en vano,
verás tu vida, más doliente y corta,
correr hacia el mar, hacia el arcano (De Sainz :59).

Resulta pues, por tanto, que si bien la naturaleza misma del enigma entrañaba una dificultad en su revelación y la utilización de la poesía como medio de conocimiento significaba un desplazamiento de la experiencia a un segundo lugar, es la posibilidad de que el enigma suponga una nueva , desconocida e indescifrable dimensión, la que provoca una interrupción en la actitud del poeta. Así, el proceso reflexivo va a tener un

metafísicos que posteriormente va a intentar ser revelada a través de la poesía. Pero al poeta se le plantea una incertidumbre, un miedo a que la opción elegida no sea más que una continuación de un tránsito por la tierra en el que la trascendencia y el conocimiento del enigma tampoco podrán ser develados. El poeta se pregunta si esa posible salida a la cerrada estructura que representa el mundo y su paso por él, no supone a la vez el planteamiento de una nueva problemática de contornos tan indescifrables y enigmáticos como los que había intentado revelar. Y es justamente ese el límite hasta el que podrá llegar en su intención cognoscitiva.. Límite, por otra parte, que no podrá rebasar nunca, pues el desplazamiento de la experiencia a un plano secundario enfrenta una actitud reflexiva (la del poeta) con una posibilidad incierta (la de la muerte).

La crisis en este grupo se desata en la medida en que el enigma no ha podido ser revelado ni a través de una actitud reflexiva, ni utilizando el poema como medio para llegar al conocimiento. Pero, además, ese enigma tampoco presenta posibilidades de ser desentrañado más allá, precisamente por la incertidumbre y el dilema que rodean sus perfiles. Tal vez sólo la muerte (la experiencia de ella) podría depejar las dudas del poeta, pero esa es una actitud que bien podría no colaborar en el desentrañamiento del enigma. Por ello es que el poeta se mueve exclusivamente en una esfera reflexiva

existe una intención cognoscitiva en él.

Clara es la referencia que 3. E. Guerra hace al respecto:

Te atormentó más tarde la febril impaciencia
que por todas las sendas a tu existencia vino
cuando mordiste el fruto del árbol de la ciencia
para encontrar la clave de tu propio destino . . .

Y en vano amenazaron tus puños al oculto
quimérico enemigo de tus sueños . . . Y en vano
se convirtió en tus labios la súplica en insulto

pues tragóse el vacío tu indignada protesta
y fue la risa negra de su boca de arcano
-rodando en el silencio- que te dio la respuesta
(p. 58).

Así, la posibilidad de encontrar el conocimiento más allá
de la vida comienza a tornarse cada vez más distante y, con-
secuentemente, la crisis irá desde ese momento en aumento.

Dice Guerra:

y piensas irresoluto
en la tremenda verdad
de pasar por el minuto
que se abre a la eternidad;

y te empieza a parecer
como un ensueño inaudito
dejar de ser en el ser
para ser en lo infinito . . . (p. 69).

Del mismo modo, Reynolds plantea esa interrupción que
lo sume en una crisis sin salida:

Qué podría librarnos de este horrendo
tener miedo a no ser y a seguir siendo?
(p. 27).

Luctuosa y pesada es la jornada:
Nuestras almas se angustian y sangran nuestros
/pies.

Hoy no sabemos de nosotros nada.
Lo sabremos después? (p. 23).

le hace decir a Juan. C apriles :

Hoy que el viejo esquilón llama con queda
voz de piedad , supersticioso queda
mi enfermo corazón todo sombrío,

que al sentirse obsedido por lo ignoto
oscilando en un bátratro de hastío
suenan en mi pecho como un bronce roto (p. 60).

El límite reflexivo hasta el que se puede acceder en procura de la revelación del misterio y que además plantea una problemática tanto en la vida como en la muerte impulsa al poeta a contemplar el objeto de su preocupación bajo una perspectiva abismal que lo comienza a separar del conocimiento, como veremos a continuación en A. J, de Sainz:

Inútilmente sigue su ruta el caminante,
es vana la esperanza que alienta el soñador:
el ideal soñado siempre estará distante,
y sólo hallan los seres un eterno dolor (p. 46).

Esperas la tremenda verdad que nadie nombra;
mas dormirá en silencio la voz jamás oída,
el secreto inefable que retiene la sombra . . .
Tu sueño será inerte despojo de la vida'. (p. 45).

De esa manera, pues, el *enigma* no sólo se constituye en un misterio indescifrable a través de la reflexión, sino que, además, por sus contornos trascendentales, provoca un límite insalvable para el poeta que precisamente originará la crisis : el *enigma* no ha podido ser revelado, pero más allá tampoco podrá serlo. El afán cognoscitivo de este grupo, que se mueve predominantemente en una esfera reflexiva, no puede rebasar el límite que le depara el *enigma* por sus mismas características . Y la crisis se origina por aquella imposibilidad

noscitivo al ser desplazada la experiencia a un plano secundario, resulta incapaz de desentrañar el misterio.

d) Poesía de una crisis.-

Pero al mismo tiempo que en este grupo poético se suscita un intento revelador del enigma, la certeza de la imposibilidad de su desentrañamiento determina, a la vez, la actitud del poeta ante la vida.

La conciencia clara del poeta de que de ninguna manera logrará desentrañar el enigma surge en él a partir del dilema que debe enfrentar: se logrará ser en la muerte lo que no se logró ser en la vida? A partir de ese cuestionamiento que atormenta en gran medida al poeta de transición comienza a gestarse en él la certeza de la imposibilidad desentrañadora que encierra el enigma. Recordemos a propósito algunas de las expresiones poéticas de este grupo que ya manifestaban el acecho de un misterio de indescifrables contornos:

Oh, inviolable misterio Guay de quien interrogue!
Sentirá pesadumbre como este mar de azogue.
Oh, libertarse un día para siempre jamás!
Para ya no sentir? Para vivir quizás? ..
(Reynolds : 91-92) .

Y en un vaivén constante
de placeres risueños y de melancolía,
espero en vano al huésped que nunca ha de llegar
(De Sainz: 46).

Como en la duda he vivido
en la duda Moriré,
y muriendo dudaré
de la duda que he tenido (C apriles : 97).

Dices que acaso está en el cielo
que se aspira ,

Se sucede en el poeta la seguridad de la imposibilidad o de la inutilidad del intento cognoscitivo. El poeta precisa trascender este mundo en procura de encontrar una respuesta a su problemática. Pero esa urgencia reveladora ,cuyos límites ya nos encargamos de señalar, le hace intuir que no sólo indagará ya en la problemática del ser o del no ser en la tierra , en vida, sino que esa misma preocupación se desplazará también hacia el dejar de ser en la muerte o el continuar siendo en ella lo mismo que se fue en la vida. Y de ese dilema va justamente un pavor ante la muerte que origina el desplazamiento de la experiencia a un segundo plano y la utilización del poema como medio develador. Así, la crisis tiene lugar como consecuencia de la incapacidad reflexiva para acceder al conocimiento: el enigma no puede ser resuelto en la vida terrenal , pero, siguiendo un proceso reflexivo , tampoco puede ser revelado en la muerte.

La crisis -llevada a la poesía- que atormenta a este grupo, se refleja en la certeza de que el modo que pretenden es vano e inútil en la medida en que encierra a su vez una nueva dimensión que presenta características aún más ocultas y misteriosas que las que habían originado su angustia existencial. Veamos a continuación cómo nos es expresada esa certidumbre de la inutilidad del intento cognoscitivo:

Este tu inútil caminar
 en incesante ir y venir
 únicamente ha de acabar
 si te resuelves a morir

no tienes fuerzas para obrar,

Desesperado de esperar en vano,
verás tu vida, más doliente y corta,
correr hacia el mar, hacia el arcano.

Y sabrás al final de tu pasaje:
que nada vale lo que tanto importa,
que es siempre inútil emprender el viaje
(De Sainz: 59).

Tu nombre suena a hueco
cual tus ideas. Por el oro
te hiciste duro, seco,
decorativo y sin decoro.

Ya sólo el olvido te espera,
y serán, como ahora son,
gusanera tu calavera,
gusanera tu corazón (Reynolds: 26).

La certeza de que el enigma no podrá ser nunca revelado, sin embargo, determinará una nueva actitud del poeta frente a la vida tal como adelantamos al iniciar este acápite.

El poeta, cuyo intento revelador se ha visto frustrado de uno u otro modo, en una u otra dimensión, asume una nueva actitud frente a la vida, que lo sume en una contemplación pasiva y resignada de ella. J. E . Guerra pone de manifiesto esta situación de la siguiente manera:

Fue mi empeño ilusorio descifrar el secreto
que se cifra en sonidos en el Verbo y el Nombre,
mas no puse en olvido que, no obstante incompleto
como es el hombre en todo, soy ante todo un
/hombre.

Hoy escribo mis versos con el pobre entusiasmo
con que vivo mi vida que se va con el viento:
no siento al concebirllos un deleite de espasmo
ni siento al darles forma dolor de alumbramiento
(p. 89).

Vive si puedes vivir
y si no ... vive también!
(Esa es la ley: existir
mientras Dios lo tenga. a bien) (p. 69) .

una etérea disolución que ya carece de sentido:

Ch, vagar y ascender sin
ya desear nada, expandirse,
ser fluído y diluirse
en el espacio sin fin,
como el olor del jazmín
o el alma de aquella nota
inextinguible que flota
sobre el alma del jardín (p. 66).

tampoco para A. J. de Sainz la vida representa ya esa posibilidad combativa que reflejara anteriormente de esta manera • "Hay que volver a la sanc rientes arena / del combate, llevando en las pupilas / una visión serena / de las cosas radiosas y tranquilas" (p. 41). Ni su intento develador poseerá la fuerza que lo había caracterizado: "Vive tus sueños en profunda calma / y clavando los ojos en tí mis no, / ilumina las sombras del abismo / que llevas en el alma . . .

Ahora el poeta ve pasar la vida como una lenta aconía desprovista de cualquier pasión, como él mismo afirma:

Y nada exalta ya mi pensamiento:
ni los graves enigmas del arcano,
ni los recuerdos. El ayer lejano,
es una rosa deshojada al viento

Me envuelve el tedio con glaciales tocas,
-melancolía de pasiones locas
que en un tiempo inmemorial habré vivido . . .
(p. 60).

Un día más para el dolor
de ver la vida como ayer,
zin plenitud en el amor
y sin placer en el placer (p. 50).

Al final, esta actitud de resignación pasiva y contemplativa frente a la vida, precedida de una secuencia coherente en

angustiosos, alejados de una realidad próxima y sensible, e indescifrables por su misma esencia, habían pretendido ser explorados reflexivamente por el poeta .

J. E t Guerra nos deia este testimonio:

Corno de extravagar mi alma está. vieja,
ni sigo ni abandono la jornada,
pues nada, al cabo, en el camino deja
sin terminar el que no empieza nada.

Hoy que mi senda hacia el final se acorta
y toda luz al horizonte expira ,
sólo la Esfínge con la luz absorta
de sus pupilas sin color me mira.

Dicen que es menester para el eran viaje
esperar prevenido en la ribera,
mas, cono yo voy libre de equipaje,
puede partir la nave cuando quiera ... (pp. 85-86).

- VI -

CONCLUSIONES

Del análisis de la actitud, tanto existencial como poética, que asume este grupo de transición al vanguardismo en la poesía boliviana, obtenemos finalmente los lineamientos fundamentales que nos inducen a afirmar que su irrupción en las letras bolivianas, en la poesía particularmente, no obedece a un fenómeno aislado en relación al contexto literario latinoamericano de la época.

Este grupo de transición responde a un contexto literario general latinoamericano como parte integrante de una encrucijada de tipo histórico-literario que determinó un cambio expresivo en la poética de nuestro continente

Como sabemos, el movimiento modernista latinoamericano comienza a perder su vigencia hacia los inicios de la segunda década del presente siglo, aproximadamente. En efecto, si bien sus alcances literarios continuarían proyectándose en la obra poética de muchos autores posteriores a dicho período, sus postulados fundamentales, estéticos e ideológicos, se vieron paulatinamente rebasados ante el paso de nuevas y diferentes expresiones poéticas y ante el surgimiento de una actitud frente al universo y frente a la poesía misma que ya había comenzado a alejarse de los cánones modernistas. Así esas nuevas expresiones, esa diferente concepción del universo, alentadas por una serie de circunstan-

El movimiento modernista latinoamericano es, con seguridad y por su importancia, el más controvertido momento poético en nuestro continente. Y precisamente por ello es que en América Latina este movimiento se ha constituido en uno de los preferidos puntos de atención de los críticos literarios que con dispares criterios abordaron ese tema. Esa heterogeneidad crítica ha traído como consecuencia que los estudiosos del modernismo se dediquen a realizar una revaloración de ese movimiento poético en todos sus aspectos; y como resultado de ese nuevo intento se sucedió una división de criterios en lo que respecta al modernismo.

Existe pues una parte de la crítica que asigna al modernismo características superficiales que surgen, por supuesto, de someros análisis carentes de una más estricta revisión tanto de sus alcances literarios como de sus postulados ideológicos. Esos estudios han tendido a abstraer a ese movimiento poético del tiempo histórico en que se desarrolló, ignorando, de esa manera, que ningún período literario surge sin que en él tensen que ver diversas circunstancias de orden histórico, político y aún social. En ese sentido, el modernismo no fue una excepción. Su desarrollo literario corresponde a un determinado momento histórico por el que atravesaba nuestro continente en el que América Latina vivía un auge económico que provocó que el hombre latinoamericano desdénara sus valores propios y las expresiones de sus artistas originando, a su vez, una exaltación desmedida por los

desterrada por nuevas y diferentes estimaciones revalorativas de ese movimiento, La evasión cultural modernista, sus expresiones cosmopolitistas, la creación de realidades lejanas y paradisíacas, no pueden ser, de ninguna manera, estimadas cabalmente si se las abstrae y aísla del momento histórico latinoamericano al que respondieron,. Por el contrario, si los modernistas evadieron una realidad estrictamente continental y fueron a refugiarse en el mundo asombroso del mito y de la fábula, de cisnes y centauros, fue porque en América Latina en ese momento el artista no encontraba el equilibrio necesario entre su expresión y un medio ambiente que prestaba oídos sordos a sus manifestaciones. De ahí obtenemos que una de las características principales de ese movimiento fue justamente el repudio a un espíritu de época. Y ese rechazo fue manifestado por ellos a través de la construcción de un universo fantástico que es el que se ha venido a convertir en blanco preferido de todas las airadas críticas que no han sabido estimar una expresión poética que respondió a una especial coyuntura histórica latinoamericana, y que además correspondió exacta y cabalmente al tiempo en que se desarrolló,. El modernismo en Latinoamérica surgió como consecuencia también de una actitud evasiva y cosmopolita del hombre latinoamericano de fines de siglo.

En lo que se refiere a las postrimerías del movimiento modernista en América Latina, son también gruesos los

Se ha hablado mucho sobre cuáles fueron los motivos fundamentales para que el modernismo comience a verse rebasado por nuevas expresiones poéticas.

Uno de los argumentos esgrimidos con mayor frecuencia es aquel que afirma que 1916, año de la muerte de Rubén Darío, marca la conclusión de ese movimiento. Pero si bien la muerte de Darío, el difusor máximo del modernismo, marca un hito importante en la historia del movimiento al que hacemos referencia y en la de la literatura latinoamericana en general, no creemos que su muerte constituya el dato fundamental para determinar el fin del modernismo.

En 1916 el modernismo pierde al hombre que, aunque no fuera su iniciador, tal como algunas estimaciones críticas lo intentan hacer aparecer, le dio la propagación y la fuerza necesarias para que, por vez primera, Latinoamérica posea un movimiento poético que dio a las letras de este continente un sitio indiscutible dentro del contexto de la literatura universal. Pero para el año 1916, nuestro continente se encontraba en medio de circunstancias históricas que diferían diametralmente de las que lo caracterizaron a fines del siglo pasado. En la conciencia del hombre latinoamericano, se estaba ya un sentimiento de identificación con América Latina y con sus valores propios. Ese acercamiento paulatino surtió como consecuencia de la toma de conciencia por parte del ciudadano latinoamericano del peligro en que se encontraba América Latina debido a las penetraciones de los Estados Unidos de Mor-

Panamá de la parte septentrional de Colombia, obteniendo así
 ion derechos sobre el canal; reduciendo a Nicaragua a un pro-
 tecorado económico a partir de 1909; atacando Veracruz en
 1914, e iniciando la ocupación de Santo Domingo en 1916 y
 que se prolongaría hasta 1924, etc. , etc. Esas intervenciones
 militares de los Estados Unidos de Norteamérica en América
 Latina jugaron un rol verdaderamente importante en la concien-
 cia del habitante latinoamericano. Los poetas de la época
 no fueron indiferentes a ese consenso continental que comenzó
 a fijar su atención en Latinoamérica, propiamente,

Por otra parte, en 1914 se desencadena en Europa el
 primer conflicto bélico mundial que iría a repercutir también
 en las expresiones literarias de nuestro continente. Europa,
 el continente que había intentado ser imitado en todos sus as-
 pectos, se desmoronaba como consecuencia de la violencia y
 de la muerte, y la insensatez demostrada ya no era patrimonio
 exclusivo de los pueblos latinoamericanos. Es también la Pri-
 mera Guerra Mundial y sus repercusiones en Latinoamérica,
 a nuestro modo de ver, otro suceso de gran importancia que
 determinó el surgimiento de nuevas concepciones existencia-
 les de cariz y caracteres diferentes de los detentados por
 los modernistas. Los poetas latinoamericanos, que viven y
 producen durante y después de esa conflagración bélica, asu-
 men actitudes que estarán estrechamente relacionadas con el
 caos, la crisis y los angustiantes enigmas que se harán pre-
 sentes de una u otra forma en sus escritos. Quiere decir

que la muerte de Darío debe ser considerada como un

ro no así como un hito de primordial importancia para determinar la conclusión de un movimiento. Las postrimerías del modernismo y el momento en que éste comienza a perder su vigencia en nuestro continente no pueden ser atribuidos, de ninguna manera, a la muerte de quien fuera su máximo exponente. ¡Recuérdense a propósito los juicios vertidos por el crítico Raúl Silva Castro con relación al inicio y conclusión del modernismo.

Los movimientos literarios concluyen como tales, pero sus modos de expresión no pueden ser delimitados en el tiempo; y cuando un movimiento se encuentra en sus postrimerías, éstas obedecen a toda una coyuntura histórica, política y literaria al mismo tiempo, por lo que difícilmente pueden establecerse límites cronológicos precisos para determinar sus alcances.

Quiere esto decir que las postrimerías del modernismo como movimiento pueden ubicarse entre los años 1910 y 1915, pues la segunda etapa del modernismo se inicia aproximadamente con la publicación de Ariel de José Enrique Rodó en 1900, obra que en cierta forma se orientó hacia la búsqueda de nuevos puntos de vista respecto a Latinoamérica; en 1905, Darío publicaba sus Cantos de vida y esperanza, que ya pertenecían a ese segundo período modernista que encuentra sus últimas expresiones en la obra de Julio Herrera y Reissig con su libro Pianos crepusculares, publicado en el año de su muerte, y en las obras de Leopoldo Lugones:

do "mundonovismo modernista", se prolonga hasta poco antes de comenzada la Primera Guerra Mundial, puesto que ese conflicto bélico trajo consigo, entre otras cosas, una ruptura con el movimiento poético predecesor.

For lo tanto, para el año 1916, Latinoamérica se encontraba en vísperas de emprender un nuevo rumbo poético que poco o nada era lo que tenía que ver con aquella actitud poética y existencial del modernismo. De esa manera, el desequilibrio que representó el estallido de la Primera Guerra Mundial en el espíritu del poeta se patentizó también en su expresión poética. El poeta latinoamericano, que al fin había quedado incorporado a su problemática continental, al ver de qué manera se habían destruido en Europa aquellos valores, pensamientos e ideologías a los que durante tanto tiempo intentó rescatar, se sumió en medio de una angustia existencial. Su poesía comenzó a indagar el origen del hombre, por su destino y esencia, por una problemática de caracteres trascendentales y metafísicos; iniciaba, de esa manera, una exploración por el interior del hombre e intentaba expresar un sentimiento universal que angustiaba al ser humano.

En ese momento se ubica el período de transición a la vanguardia en América Latina, conformado por poetas que habían nacido hacia el año 1890, más o menos.

Pero este período de transición mantuvo un carácter heterocéneo entre sus componentes, como consecuencia de la crisis existencial en que se encontraban sumergidos y de

sor, el modernismo. Por eso, durante esta etapa, comenzaron a aparecer los distintos "ismos" literarios; cada artista pretendió crear su propia escuela y ello no era más que la demostración de espíritus empeñados en una búsqueda expresiva nueva. Pero, a pesar de ese carácter heterogéneo de los componentes de este grupo de transición, existía también una evidente unidad que se manifestó en la crisis que caracterizó a todos sus componentes y que se expresó, de uno u otro modo, en la obra poética de estos autores.

Esa crisis surgió de la contemplación de la problemática más honda del ser humano, que sometía a raciocinio intenso y provocaba una ruptura interna en el espíritu del poeta: un abismo infranqueable lo separaba del conocimiento. En efecto, el poeta de transición, al intentar auscultar los sentimientos más escondidos del alma humana, se percató de que el conocimiento que pretende sólo puede ser aprehendido a través del razonamiento, pues su esencia metafísica y existencial no permite un acceso a él por medio de la experiencia.

La consecuencia de este cambio de actitud fue que ya no se apeló a la imaginación para intentar resolver el enigma que planteaba la existencia, sino a la razón, pues el misterio no podía ser descifrado a través de la percepción. Y es el predominio de ese elemento (la razón), que desplaza al elemento imaginativo que había sido el más importante en la poética modernista. Se iniciaba de ese modo un cambio de actitud con relación al modernismo.

una conciencia impersonal que conduce hacia una perspectiva de intención universalista, en contraposición al individualismo modernista. La percepción también es desplazada por la razón y el pensamiento y comienza a destacarse fundamentalmente el elemento conceptual antes que el estético.

Son, por supuesto, muchos los poetas que en Latinoamérica conformaron este período poético, destacándose, entre otros, la poetisa chilena Gabriela Mistral, el argentino Oliverio Girondo, el cubano Mariano Brull, el peruano César Vallejo, poeta que dio un sorprendente salto hacia la vanguardia con la publicación de su libro Trilce en 1922, o el chileno Pablo Neruda en una determinada etapa de su extensa y fecunda actividad poética. Todos ellos pertenecieron a este período en una etapa de su labor poética para después (en algunos casos) formar parte de la vanguardia poética latinoamericana. Pero, sobre todo, fueron los que delinearon en América Latina el nuevo rumbo poético que ya había comenzado a gestarse, una vez iniciada la Primera Guerra Mundial.

Las repercusiones de los distintos sucesos históricos tanto universales como continentales se dejaron sentir también en nuestro país e influyeron decisivamente en el curso de las letras y el pensamiento.

En el aspecto político, el liberalismo había gobernado el país por espacio de veinte años apoyado en la doctrina filosó-

doctrina importada de Europa había

investigación y el estudio de las razas que antiguamente poblaban Bolivia, como la quechua y la aymara. Se comenzaron a editar diversas obras que reflejaban el interés por la exaltación de todos aquellos valores telúricos y se intentaba convencer al pueblo boliviano de que marchaba hacia un futuro promisorio inevitable, basado en la filosofía del positivismo.

Pero si bien algunos años antes de la caída del régimen liberal en 1920 ya había comenzado a desvirtuarse todo aquel aparente progreso (recordemos el libro Pueblo enfermo de Alcides Arguedas, por ejemplo), el golpe de estado que derrocó al liberalismo sumió al país nuevamente en una crisis política a la que se sumaban las consecuencias devastadoras de la guerra mundial en el mundo entero. Y sucede que la poesía empieza a manifestarse de insólitas maneras también en Bolivia.

Es pues a principios de la tercera década del presente siglo que surge en Bolivia el Grupo de transición a la vanguardia. Este grupo, integrado por algunos poetas que en una etapa anterior de su producción habían estado comprometidos con la estética modernista y aún romántica, estuvo conformado en nuestro país por José Eduardo Guerra (1893-1943), Gregorio Reynolds (1882-1948), Antonio José de Sainz (1893-1959), y Juan Capriles (1890-1953). La selección de este grupo y su conformación no obedece exclusivamente a una relación cronológica, sino fundamentalmente a una actitud común que presenta en una determinada etapa de su Pro-

Los poetas antes mencionados comenzaron a cuestionarse aspectos de orden trascendental, como consecuencia de la crisis en que se hallaban sumidos, que marchó acorde con el nuevo rumbo poético iniciado en todo el continente latinoamericano hacia las postrimerías del primer conflicto bélico universal.

El poeta de este grupo asumió una actitud frente al universo y frente a la poesía misma, que alcanzaría límites de cruda angustia existencial. Y comenzó a ocuparse de una temática trascendental que no era producto de percepciones sino de elucubraciones.

De ese modo, también en Bolivia el poeta comenzó a alejarse de una problemática propiamente continental, para asumir una actitud existencial de angustia frente al universo y frente a la poesía.

Como ya vimos a lo largo del desarrollo de este trabajo, existe en los componentes de este grupo un sentimiento de no correspondencia a un tiempo y espacio definidos que origina en ellos una conciencia intemporal. La intemporalidad se da en la medida en que su condición humana fluctúa entre la vida y la muerte (caso Guerra) o entre la incertidumbre y el deseo de pretender lo infinito (caso Capriles). Así, un desarraigo patente se hará manifiesto en la obra de estos poetas, pues ese oscilar entre la vida terrena y el más allá, entre la incertidumbre que representan las cosas y el deseo de conocer lo eterno, traerá como consecuencia un

conciencia intemporal. Esa intemporalidad, esa imposibilidad de identificarse con algún tiempo y espacio definidos, les impulsa a hacerlo con lo transitorio y lo fugaz. Y es así que en A. J. de Sainz, por ejemplo, advertimos la presencia del elemento onírico como una expresión clara de fugacidad y transitoriedad.

Asimismo, la concepción de la existencia en estos poetas va a poseer caracteres críticos y angustiantes en todos sus aspectos. Existe en algunos casos (Gregorio Reynolds, por ejemplo), una concepción determinista y fatalista de la existencia que le induce a indagar por el destino del ser humano; abismal en otros, tal el caso de Guerra, por ejemplo,

Por otra parte, aunque cada uno de los poetas conceptualice de modo diferente tanto su intemporalidad y desarraigo, como la existencia y la transitoriedad, existe un elemento que unifica sus criterios: hay un espíritu en crisis, caótico que por sobre todo los reúne en un consenso común. Los poetas del resto del continente latinoamericano, pese a su carácter heterogéneo habían conservado una unidad que, en última instancia estaba constituida por la crisis y la angustia que determinaban su actitud. Y esa situación se presentó de la misma manera en los poetas que conformaron el grupo de transición a la vanguardia en la poesía boliviana.

Las cuatro características fundamentales que conforman la temática predominante en este grupo (intemporalidad y desarraigo, existencia y transitoriedad) mantienen entre sí una

son ellas las que determinan finalmente la *cósmovisión*, la *actitud* que frente al universo asume este *grupo* de *transición*

Habíamos dicho que este grupo de poetas *asume* también una *actitud* determinada en cuanto a la *poesía* *mística*. Esa *actitud* va a estar conformada por dos momentos *fundamentales*: en el primero, existe una *actitud contemplativo-racional*; en el segundo, los componentes del *grupo* *asumen* una *actitud* de *intenciones* reveladoras de los *enigmas* que les *inquietan*. La *actitud* *contemplativo-racional*, o el primer momento *actitud* *poética*, surge en la medida en que el poeta *contempla*, *cuestiona*, *pregunta* e *indaga* por una *problemática* de *caracteres* *trascendentales* que *constituyen* los *motivos básicos* de su *preocupación* *poética*. Así, el tema de la *muerte*, de *destino*, de la *búsqueda* de lo *infinito* y de lo *eterno*, se *constituirán* en los *enigmas* ante los que *cuestionará* el poeta.

Pero en el segundo momento de su *actitud* de *intención* *reveladora*, el poeta *plasmara* en su obra un *afán* *descifrador* de los *misterios* que le *preocupan*. Aquella *problemática*, que *había* sido *cuestionada* en un primer momento *intentará* ser *descifrada* y *revelada* a través de la *poesía*; *su* poema, por tanto, se *convertirá* en el *medio* principal para *llegar* al *conocimiento* del *enigma*. Y es así que la *revelación* será *pretendida* a través del poema y la *experiencia* o *usará* un *lugar* *secundario* en su *actitud*.

Sin embargo, el *enigma* supone un *límite* en el intento *cognoscitivo* lo que *origina* a la vez la *crisis* del poeta. En

puesta a través de la poesía. Pero el poema como medio de conocimiento supone una experiencia exclusivamente conceptual y no empírica y el enigma continuará constiuyéndose en una representación no revelada. Recordemos a propósito el miedo a la muerte que manifiesta Guerra, mostrando así su rechazo hacia la experiencia de la misma , o la imposibilidad de aplacar esa "sed de infinito" de C apriles , y obtendremos la cabal medida de que las intenciones reveladoras que pretenden a través de la poesía son impo-sibles , más aún teniendo en cuenta que la exp^eriencia empírica ha sido desplazada a un plano secundario por la razón.

El poeta de transición, por lo tanto, en su intento por acceder al conocimiento, sólo podrá llevar hasta un límite que le será señalado por la imposibilidad reveladora del enigma , y ese límite no podrá ser rebasado jamás, pues los contornos del enigma son también inaccesibles al razonamiento. La crisis se desata , el enigma no ha podido ser revelado y continuará siendo para el poeta un eterno misterio. El intento cognoscitivo ha sufrido una frustración que provoca una crisis en el poeta ante la imposibilidad reveladora tanto de la razón como de la poesía misma.

Surge de esa manera, la poética de una crisis que consiste en la certeza que tiene el poeta de no lograr desenrañar el enigma. Existe en él una urcencia por trascender una vida que depara sólo sombras y que no ofrece respuesta alguna a sus preocupaciones ; pero , al mismo tiempo , se

cierra, a su vez, una nueva, desconocida e indescifrable dimensión.

La actitud que asume frente a la poesía este grupo sigue una línea coherente que va desde la contemplación y razonamiento del enigma hasta el desembocamiento en una crisis que será el resultado de un fallido intento cognoscitivo.

Finalmente, cabe reiterar que el período de transición al vanguardismo en la poesía boliviana creció y se desarrolló dentro de un contexto poético continental, y no como un fenómeno aislado ni mucho menos. Por ese motivo ha sido necesario realizar una revaloración crítica de lo que fueron las postrimerías del movimiento modernista en América Latina, pues únicamente de ese modo se puede ubicar cronológica y temáticamente a este grupo de transición. Lamentablemente, las historias de la literatura boliviana de que disponemos no han asignado la importancia que merece este período, que es una de las expresiones germinales de la poética que, años más tarde, se desarrollaría en Bolivia y en todo el continente latinoamericano, y que encierra en sus expresiones poéticas los lineamientos fundamentales para comprender mejor los movimientos poéticos vanguardistas.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON ENRIQUE
Historia de la Literatura Hispanoamericana.
 Editorial Fondo de Cultura Económica Tomos I y II
 México, 1954.
2. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE
La originalidad de Rubén Darío
 Centro Editor de América Latina. Buenos Aires 1967.
3. ARROM, JOSE JUAN
Esquemas generacionales de las letras hispanoamericanas
 Editorial C aro y Cuervo. 2a. Ed. Bogotá
4. AVILA ECHAZU, EDGA
Resumen y antología de la literatura boliviana
 Editorial Gisbert y Cía. La Paz. 1973.
5. CAPRILES, JUAN
 Evento
 Editorial E, Burillo y Cía. 2e. Ed. La Paz, 1955.
6. CAS ILLLO, ROMERO
Estudios críticos sobre el modernismo
 Editorial Credos. Madrid. 1974.
- 7, CERRUTO,
 "El modernismo"
Presencia, Edición del Sesquicentenario. Le Paz. 1975.
- DAVISON, NED
El concepto de modernismo en la crítica actual
 Editorial Nova. Buenos Aires. 1971.
- SAINZ, ANTONIO JOSE
Caminos sin retorno
 Editorial Boliviana. La Paz. 1939.
- 10, DIEZ DE MEDINA, FERNANDO
Literatura boliviana
 Editorial Aguilar. Madrid. 1959.
- 11, FINOT, ENRIQUE
Historia de la literatura boliviana
 Editorial Gisbert y Cía. 4a. Ed. La Paz 1975.
- 12, FRANCOVICH, GUILLERMO
El pensamiento boliviano en el Siglo XX
 Editorial Fondo de Cultura Económica. México 1956

14. GIMFERRER, PEDRO
Antología de la poesía modernista
Barral Editores. Barcelona. 1969.
15. GROSSMANN, RUDOLF
Historia y problemas de la literatura latinoamericana
Editorial Revista de Occidente. Madrid. 1972.
16. GUERRA, JOSE EDUARDO
Estancias
Editorial Difusión. 3a. Ed. La Paz. 1969
17. GUERRA, JOSE EDUARDO
"Sobre la poesía modernista en Bolivia."
Kollasuyo , No. 6. La Paz. 1939.
18. GUZMAN, AUGUSTO
Poetas y escritores de Bolivia
Editorial Amigos del Libro. La Paz. 1975
19. GUZMAN, AUGUSTO
Historia de Bolivia
Editorial los Amigos del Libro. La Paz 1973.
20. HENRIQUEZ UREÑA, MAX
Breve historia del modernismo
Editorial Fondo de Cultura Económica. 2a. Ed.
México. 1962.
21. HENRIQUEZ URENA, PEDRO
Las corrientes literarias en la América Hispánica
Editorial Fondo de Cultura Económica. 3a, reimpresión.
México. 1969.
22. MARINELLO, JUAN
"El modernismo, estado de cultura"
Literatura Hispanoamericana- Hombres- Meditaciones
Ediciones de la. Universidad Nacional
México. 1937.
23. MARTI, JOSE
Frosa y pcesía
editorial Kapelus. 4a. Ed. Buenos Aires. 1968
24. PRUDENCIO, ROBERTO
Ensayos literarios
Fundación Manuel Vicente Ballivián. La Paz 1977.
25. QUIROS, JUAN
Indice de la poesía boliviana contemporánea
Editorial Juventud. La Paz. 1964.

28. REYNOLDS, GREGORIO
Poesías escogidas
Fundación Universitaria Simón I. Patiño
Buenos Aires. 1948.
29. REYNOLDS, GREGORIO
Horas turbias
Editorial Renacimiento. La Paz. 1923.
30. RIVERA-RODAS, OSCAR
Funciones de la metáfora lírica
Ediciones Camarlinghi. La Paz. 1973.
31. SANCHEZ, LUIS ALBERTO
Balance 7 liquidación del novecientos
Editorial Ercilla. Santiago de Chile. 1941.
32. SCHULMAN, IVAN A. y GONZALEZ, MANUEL PEDRO
Martí, Darío y el modernismo
Editorial Credos. Madrid. 1974.
33. SANIN CANO, BALDOMERO
"El modernismo"
Letras colombianas . Editorial Fondo de Cultura
México. 1944,
34. SIEBENMANN, GUSTAV
Los estilos poéticos en España desde 1900.
Editorial Gredos. Madrid. 1973.
35. SUCRE, GUILLERMO
La máscara, la transparencia
Monte Avila Editores. Caracas. 1975.
36. TORRES-RIOSECC, ARTURO
Nueva historia de la gran literatura iberoamericana
Editorial Emecé. 7a. Ed. Buenos Aires. 1972.
37. VALBUENA BRIONES, ANGEL
Literatura hispanoamericana
Editorial Gustavo Gili S, A. Barcelona 1962.
38. JIMENEZ, JOSE CLIVIO
P: ología de la poesía hispanoamericana contemporánea.
1914 -1970
Alianza Editorial. Madrid. 1971.