Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 4 (1992)

Artikel: Del modernismo a la tendencia expresionista : Bosquejo
Autor: Ferrari, Américo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840927

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DEL MODERNISMO A LA TENDENCIA EXPRESIONISTA
-BOSQUEJO-

Américo FERRARI
Université de Genève

Si el modernismo fue uno de los principales estímulos que despertaron la cultura hispánica del letargo de un siglo XIX en que, como dice José Angel Valente para España, el catálogo de la poesía «es como una inmensa guía de teléfonos interceptados, cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo, salvo Rosalía y Bécquer»[1], esta acción regeneradora no se debe ciertamente a las galas estéticas que la «escuela» importó de Francia y que se marchitaron tan pronto en Francia como en España y en América, sino a que la escuela resultó ser un verdadero *movimiento* que, al llevar la cultura hispánica hacia la universalidad, movía su propia creación hacia horizontes que dejaban muy atrás las premisas parnasianas, impresionistas o decadentistas que en un momento pudieron inspirar a sus creadores, y removía así sus propios cimientos. El «aire suave de pausados giros» se vuelve, con las últimas generaciones de modernistas (pero muy en particular con Herrera y Reissig en América y con Valle-Inclán en España), vendaval o terremoto: un «terremoto mental» por el que ya Darío se sentía estremecido. Estos últimos modernistas escombraron el espacio impresionista desde el interior de ese mismo espacio para preservar y desarrollar precisamente el núcleo de modernidad que era su razón de ser; acaban por negar en parte la imaginería literaria impresionista que trataba de representar por la palabra la sensación (colores, efectos de luz y de sombra, sinestesia cromático-musical, etc.) y se ponen en busca de procedimientos propiamente retóricos y escriturales que intensifiquen al máximo la expresión verbal. Verso o prosa, el texto escrito es sometido a tensiones y disonancias orientadas a expresar conflictos entre la realidad y el deseo, subversión de valores establecidos, oscuras intuiciones metafísicas, sentimientos o afectos elementales, expresión del silencio, deformación de la expresión para adecuarla a una realidad deformada.

Es esta reacción a los cánones del impresionismo literario, y en los casos extremos la total ruptura con ellos, lo que entendemos aquí por «tendencia expresionista» para delimitar formalmente esta modalidad de la literatura hispánica moderna del movimiento artístico alemán denominado «expresionismo» que Edgar Lohner juzga como la entrada de la poesía alemana en la revolución literaria que él llama «Modernismus» y que, dice, empieza en Francia con Lautréamont y en el mundo hispánico con Darío[2]. Vale recordar también que el término «Expressionismus» fue forjado en 1911 en Alemania para calificar, no a los poetas expresionistas alemanes, aún casi desconocidos, sino a los pintores cubistas y fauvistas procedentes de París que exponían sus cuadros en la «Sezession» de Berlín[3]. El concepto indica pues de la manera más general una reacción de los movimientos de vanguardia, en artes plásticas y después en literatura, a la vez al impresionismo y al realismo que los precedieron. Por lo demás los poetas expresionistas alemanes tocan, cada uno de ellos, registros de lo más diversos y, aparte de su común rechazo de la imaginería simbolista y de la descripción naturalista, las poesías de Trakl, Heym, Stadler, Benn o Stramm no tienen mucho en común y no cabrían en un mismo casillero, es decir que no constituyen una literatura de escuela. En este sentido se puede asimismo calificar de «expresionista» una parte de la obra de autores tan diferentes en sus obras singulares como Herrera y Reissig, Vallejo, Valle-Inclán, García Lorca u Oliverio Girondo, quizá con razones más fundadas que cuando se habla del «surrealismo» de Aleixandre o de Lorca[4].

En vísperas de la primera guerra mundial el modernismo, o mejor dicho los lugares comunes del modernismo dariano, estaban en plena disolución, como lo estaba también el impresionismo y el simbolismo en Europa. 1909 es el año del Manifiesto futurista que el propio Marinetti, muy dotado para las artes de la publicidad, propagó muy rápido por los principales países de Europa, aunque su eco llegó más tardíamente a España y a Sudamérica. Borges y Huidobro están en Europa durante la guerra. En 1911 José María Eguren publica en Lima *Simbólicas*, libro que cayó en el vacío, pero que ejerció una influencia considerable en algunos autores que se orientarán hacia una poesía de carácter surrealista, como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen en el Perú. La poesía de Eguren configura un universo de auténticos símbolos, un ámbito nocturno impregnado de misterio y de representaciones oníricas casi sin precedentes en la poesía española, mientras que lo que quedaba de «simbolistas» en Europa y América seguían repitiendo una imaginería hecha de objetos emblemáticos y convencionalmente poéticos. La poesía de Egu-

ren, por su atmósfera onírica, nocturnal y metafísica abre una tendencia que podríamos calificar ya de presurrealista: uno de los caminos más transitados en los años veinte-treinta, pese al relativo desconocimiento de la obra de quien en América lo señaló .

Un año antes de la publicación de *Simbólicas* moría en Montevideo, con 35 años, Julio Herrera y Reissig, quien sienta las bases de otra tendencia, la que aquí llamamos expresionista[5]. Herrera empezó escribiendo versos más o menos calcados de un romanticismo español a su vez calcado del francés con grandes reverencias a Lamartine, y no parece haber descubierto el modernismo sino cuando éste estaba en pleno apogeo, en los primeros años de nuestro siglo. Lo original en Herrera ya desde el principio de su obra es que, al escribir «modernista», exagera de tal modo los tópicos de la retórica y la temática modernista que parece estar haciendo no propiamente poesía modernista sino una parodia del modernismo, como ya lo ha observado la crítica[6]. A partir de ahí, hace tambalear toda la armoniosa construcción simbólico-impresionista-modernista invirtiendo totalmente la relación entre el poema y el mundo tal como la entendía el impresionismo literario: en vez de detenerse en la elaboración musical y poética de las huellas sensoriales que imprime en nosotros la multiforme y policromática realidad ve las cosas de la realidad como facsímiles de las alucinaciones del poeta: *las cosas se hacen facsímiles / de mis alucinaciones / y son como asociaciones / simbólicas de facsímiles*. Si las cosas son o no son fuera de la configuración simbólica del mundo en el ánimo del poeta es asunto que no interesa al poeta; no interesa si son en sí cosas substanciales o facsímiles, sino que *se hacen* facsímiles en el deslumbrante arco voltaico que traza el poema entre el yo enigmático y la enigmática naturaleza, que en ciertos momentos y lugares privilegiados «realiza el espejismo de la fantasía» del poeta, como dice Herrera en un texto en prosa. La expresión poética tiene por función sintetizar en el poema naturaleza y espíritu de modo que la primera se moldee según la forma que le impone el segundo. Para reproducir esta visión única de lo doble o lo diverso reducido a unidad, el poeta uruguayo acelera la expresión hasta velocidades vertiginosas que trasmutan incesantemente la materia en espíritu y recuperan el espíritu proyectado en la formas naturales: los facsímiles.

De ahí el carácter radicalmente original, en la literatura hispánica posterior al barroco del siglo de oro, de la expresión poética herreriana, continuamente en busca de sí misma, poniéndose a prueba en cada verso y en cada fragmento de verso, intensificada hasta la incandescencia en

un lenguaje abrupto, abstractivo, desconcertante pero perfectamente concertado, que parece tener en el tropo y la elipsis su lugar natural.

Se han invocado aquí y allá para la poética de Herrera, aparte de la impronta de Darío, influencias de Albert Samain, de Baudelaire y de Jules Laforgue[7] y se pueden hallar otras afinidades, incluso con Rimbaud y Mallarmé; pero fundamentalmente las raíces de Herrera están en el barroco español del siglo XVII y sobre todo en Góngora, que nuestro poeta presenta en un texto en prosa como «un cometa decadentista...que causó grandes perturbaciones en la esfera del Arte» ... «causa no sé qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra»[8]. Y no solamente lo comenta en una nota crítica, sino que el comentario a Góngora se integra también en el poema; así en un soneto de *Los maitines de la noche*: *Soñando con la sed un tigre brama / al desierto, que en áurico ensimismo, / como enigma de extraño gongorismo, / su gran silencio emocional derrama.* Es sin duda Herrera el primer poeta moderno de lengua española, antes de la generación del 27, que reanuda con la tradición gongorina tanto tiempo silenciada; y es sin duda al poeta de las *Soledades* entre otros maestros del barroco de su tiempo a quien se refiere Kurt Pinthus, ya citado, cuando dice que lo que entendemos hoy por «expresionismo» existe desde hace siglos en España.

El otro gran «expresionista» hispanoamericano es César Vallejo, y precisamente, la influencia más marcada y directa que encontramos en su primer libro de versos, *Los heraldos negros*, viene, no de Darío, a quien se refiere explícitamente en su poema «Retablo» (*y Darío que pasa con su lira enlutada / / (...) Darío de las Américas celestes!*) sino de Herrera y Reissig, de quien hereda en la primera parte de su obra la obsesión romántica del tálamo y la fosa, la Esfinge, las visiones bucólicas, las imágenes y la adjetivación sorprendentes y oximóricas... Muchas son las afinidades entre los dos poetas y a veces persisten más allá del primer libro, hasta los poemas escritos en París: así los «campos humanos» de «Telúrica y magnética» recuerdan los «campos subjetivos» herrerianos en el soneto «El genio de los campos», y el «signo negativo» que traza una cabra en una fuente en el soneto de Herrera «La última carta» reaparece en un contexto más impresionante en el vallejiano «Marcha nupcial», atado al cuello del poeta. Entre dos poetas tan personales, sin embargo, vinculados por una tendencia a intensificar de una manera asombrosa la expresión retórica para mostrar un ámbito de tinieblas o de luz, según el ambiente o la disposición del ánimo, cabe más bien hablar de convergencias que de «influencias». Pero también es pre-

ciso observar las divergencias. Común es en los dos poetas hispanoamericanos la herencia del barroco, pero mientras que Herrera converge con Góngora, lo que suena sobre todo en la poesía de Vallejo es «el bronce de Quevedo», expresión estupenda con la que Borges ha caracterizado su «primera» lengua, la lengua castellana.

Como Herrera, Vallejo parte también del modernismo y el título de su primer libro es modernista; pero el uruguayo empieza a escribir la parte más importante de su obra hacia 1902 o 1903 cuando el modernismo estaba en auge y la termina en 1910 cuando el cisne modernista empezaba a fenecer. Vallejo ensaya el modernismo muy tardíamente, cuando ya estaba disuelto, y muy pronto, ya en los poemas de *Los heraldos negros,* escapa de él. Un tono absorto, abrupto, abstracto, una expresión desgarrada y a veces voluntariamente disonante reemplazan las melodiosas cadencias impresionistas. El poeta comenta su propia expresión poética: *Todos saben que vivo, / que mastico... y no saben / por qué en mi verso chirrían, / oscuro sinsabor de féretro, / luyidos vientos / desenroscados de la Esfinge / preguntona del Desierto.* («Espergesia»). En estos versos la Esfinge y las mayúsculas proceden probablemente de Herrera, pero el «chirriar» del verso es propiamente vallejiano: no porque así lo compruebe el poeta en su declaración sino porque efectivamente muy a menudo los versos de Vallejo chirrían. No así los de Herrera y Reissig. Este chirriar, estas disonancias controladas, son parte esencial de la tendencia expresionista del poeta peruano.

Vallejo declarará lacónica y abiertamente su ruptura con las suavidades modernistas o más bien simbolistas francesas en *Trilce* (LV): *Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. // Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.* Desde entonces está claro que el poeta vuelve la espalda con más decisión aún que su maestro Herrera a las maneras poéticas que lo precedieron y que su trayectoria de autor de poemas es indesligable de la búsqueda obstinada de una *expresión* personalísima, siempre insólita y siempre cuestionada por el propio poeta, que busca un «alfabeto competente» para expresar «en bloque», para dar a ver una «mecánica» y unas tinieblas que él mismo ha visto y ha tocado: *Y si vi, que me escuchen, pues, en bloque, / si toqué esta mecánica, que vean / lentamente, / despacio, vorazmente mis tinieblas.* A semejante nivel de la tensión expresiva el decir es un mostrar y la palabra del poeta se hace, como dice Gutiérrez Girardot, ademán sonoro: «es una poesía gesticular (...) en los límites

del silencio porque el ademán y el gesto son expresión silenciosa»; Vallejo «lleva la expresión hasta sus límites de sentido, es decir, la obliga a dar de sí lo sumo, a que articule la mudez, la dislocación y el silencio»[9].

Este llevar la expresión hasta los límites del sentido, a lo que el poeta ya aludía en una carta a Antenor Orrego sobre el origen de *Trilce*, este expresar el silencio tensando el lenguaje hasta que en vez de palabras salga «espuma» (*Quiero escribir pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo (...) // Quiero escribir pero me siento puma...)*, hasta transmutar la palabra en gesto o en «el lenguaje directo del león» hacen sin duda del poeta peruano uno de los mayores exponentes de la tendencia expresionista en la literatura moderna en lengua española[10].

Análoga es en España la trayectoria y la evolución estilística de Ramón del Valle-Inclán. Valle-Inclán, lo mismo que Herrera y Vallejo, partió del modernismo (es conocida su amistad con Darío, que dejó huellas explícitas en su obra: recuérdese el homenaje que le rinde en la escena novena de *Luces de Bohemia*) y las *Sonatas* constituyen una de las obras más perdurables de la prosa modernista; Valle Inclán empezó las *Sonatas* en 1901 cuando el modernismo estaba en la cúspide de la creatividad y su estética modernista se prolonga en los versos de *Aromas de leyenda*. El otro Valle-Inclán es el de los esperpentos, en los que culmina un largo trabajo y una obstinada lucha con la expresión: entre la primera sonata y los primeros esperpentos hay un período de aproximadamente veinte años en los que el autor ensaya los más variados registros de la lengua y casi todos los géneros literarios: es uno de los autores menos encasillables y más libres que han producido nuestras literaturas. La estética expresionista de la obra más madura no reniega de la composición impresionista (sobre todo en cuanto a la asociación de música y color) sino que la integra transformándola y deformándola, como integra la poesía en la prosa novelística y un movimiento dramático en la poesía y la prosa. La obra de Valle-Inclán es un ejemplo de escritura integral y asombrosamente modulada. Lo que podríamos llamar en él «expresionismo» es sólo una de estas modulaciones, aunque de importancia capital.

Recordemos, simplemente para situarnos, la conocida definición del Esperpento en *Luces de Bohemia*: «MAX.—La tragedia nuestra no es tragedia. DON LATINO— ¡Pues algo será! MAX.—El Esperpento (...) El esperpentismo lo ha inventado Goya (...) Los héroes clásicos reflejados en el espejo cóncavo dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». La deformación de la estética supone la deformación de la expre-

sión de ese sentido trágico de la vida española: esa deformación de la expresión por intensificación, reducción, abstracción, desproporción y geometrización, se daba en la pintura de Goya y Valle-Inclán la conquista para su literatura. El la refiere a España, «deformación grotesca de la civilización europea»; pero considerada hoy con perspectiva esa visión podría concernir para el lector actual a todo nuestro mundo de esta segunda mitad de siglo, deformación grotesca de la civilización a secas. Por otra parte se puede observar que esta deformación de la expresión se da igualmente desde *Trilce* y con otras coordenadas, en la poesía de Vallejo, espejo cóncavo donde aparecen imágenes de un mundo desarticulado (no el Perú, ni Latinoamérica, ni España, sino un mundo que es probablemente *el* mundo), un mundo al revés donde «[i]nvierte el sufrimiento posiciones». La deformación o la indignidad de la realidad por respecto a un «modelo» y la correspondiente y necesaria deformación de la expresión artística para restituirla adecuadamente es una clave moderna del poetizar, de la que también los expresionistas alemanes tuvieron indudablemente la viva intuición, pero que mejor que nadie Valle-Inclán supo aislar y definir magistralmente en la invención del esperpento; y aplicarla a la práctica de una manera rigurosa —«matemática», dice él—. Esta aplicación matemática supone una estética «que hace geometría con el español».

La otra clave es la dificultad de la expresión y la conciencia de la mudez, del mundo del silencio que la palabra debe integrar para poderlo, en cierto modo, vencer. Unas líneas de *La lámpara maravillosa* dan testimonio de ello:

> En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico, aquel recuerdo borroso de algo que fueron y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser. Yo sentía la emoción del mundo místicamente, con la boca sellada por los siete sellos herméticos, y mi alma en la cárcel de barro temblaba con la angustia de ser muda[11].

Para que el escritor plasme en expresión poética esta mudez del alma, este secreto de las cosas, tiene que someter la lengua a una ascesis y a unas tensiones tales que lo obligan a reinventar perpetuamente su idioma: ritmo, léxico, sintaxis, sonoridades, *deformando* la lengua según una ley implacable. Los versos así pueden hacerse para el lector «cabriolas espantables» (es lo que dice un verso del poeta) y la descripción del mundo y la narración de la historia, tablado de títeres y «fabla»: de lo que se trata es de que el secreto de las cosas se transparente sin dejar-

se asir en el gesto hablado que indica la cosa, que la mudez del alma se muestre, sin sonido, en la sonoridad de los vocablos. El incomparable genio de dramaturgo que tenía Valle-Inclán, ya hiciera teatro, poesía o novela, logra siempre este *tour de force* de la expresión.

No podemos extendernos más en estos apuntes que no pretenden ser sino un mínimo bosquejo. En particular la obra de Valle-Inclán, impresionante por su riqueza, su variedad y su volumen, merecería un trabajo detallado de investigación de los elementos expresionistas en ella presentes, elementos que por lo demás pueden hallarse dispersos en otros autores de nuestras literaturas modernas: Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, García Lorca, la prosa y la poesía barroca de Lezama Lima. Para quien tenga ánimo...

NOTAS

1. *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 78.

2. Edgar LOHNER. «Die Lyrik des Expressionismus», en *Expressionismus. Gestalt einer literarischen Bewegung.* Edición de Hermann Friedmann & Otto Mann, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956, p. 57. Observemos que hay como un desfase o una distorsión de la periodización en este paralelismo entre el modernismo de Darío y la modernidad de los expresionistas alemanes. Darío sienta en efecto las bases de la poesía moderna para la literatura hispánica (al mismo tiempo que Unamuno y Martí, que trabajaron en otra dirección), pero los que vinieron después de él reaccionaron precisamente a los aspectos impresionistas y la imaginería de su obra, introduciendo la poesía hispánica en el movimiento internacional de las llamadas vanguardias. En este sentido es más sensato comparar la influencia de Darío con la de Stefan George, su coetáneo en Alemania. Los expresionistas, que surgieron en vísperas de la primera guerra mundial, recibieron, entre otras influencias, la del futurismo de Marinetti y, aunque nutridos de George y de Rilke, reaccionaron al simbolismo alemán y francés como lo hicieron sus contemporáneos hispánicos frente al modernismo.

3. V. Armin ARNOLD: *Die Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Kolhammer, 1967, p. 11.

4. El surrealismo propiamente dicho, fechado y situado, fue un movimiento fundado con este nombre por un grupo de artistas en 1924 con un manifiesto sumamente preciso redactado por André Breton y que define un género de escritura e incluso un género de vida que debían practicar los miembros del grupo. El expresionismo alemán es un movimiento mucho más dúctil y diversificado y no constituyó jamás un grupo homogéneo. Esto no quiere decir que no se pueda hablar de una poesía de carácter surrealista fuera del grupo surrealista francés. El propio Breton lo subraya al calificar de «surrealistas» a autores tan alejados en el tiempo y por las obras como Dante, Shakeaspeare, Swift, Hugo, Poe, Reverdy (André Breton, «Manifeste du Surréalisme», en *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, pp. 328-29). De análoga manera uno de los adeptos y críticos del expresionismo alemán escribe que lo que llamamos expresionismo existe desde hace siglos en la poesía española (Kurt PINTHUS: *Menscheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Hamburg, 1955, p. 13).

5. El primero, entre los críticos de Herrera, que acudió al concepto de «expresionismo» para caracterizar esta obra es Guillermo de Torre («Estudio preliminar», en Julio HERRERA Y REISSIG: *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 19, 30, 32).
6. V. Ángeles ESTÉVEZ. «La ruptura de la forma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig», en *Epos. Revista de Filología*, UNED, Madrid, Vol. III (1987), p. 138 y *El léxico de Julio Herrera y Reissig. Concordancias de «Los Peregrinos de Piedra»*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990, p. 31.
7. Guillermo de TORRE, *op. cit.*, pp. 19-20.
8. Julio HERRERA Y REISSIG. *Poesías completas y prosa selecta*, Edición de Alicia Migdal, Caracas, Col. Ayacucho, 1978, p. 287.
9. Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT. «Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo», en César Vallejo: *Obra poética*. Edición crítica, Américo Ferrari coordinador, Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. 527 y 528.
10. Sobre el expresionismo de Vallejo véase Roberto PAOLI: «¿Por qué Vallejo? Un revolucionario del idioma», en *Caminando con César Vallejo. Actas del coloquio internacional sobre César Vallejo, Grenoble, 27, 28 y 29 de mayo de 1988*, Grenoble, CERPA, Universidad Stendhal; Lima, Editorial Perla, 1988, pp. 216-236. Es el trabajo más claro y completo que hemos leído sobre el tema.
11. Ramón del VALLE INCLÁN. *Obras escogidas*, t. I, Madrid, Aguilar, 1975, p. 524.