

te agudo y convincente, si bien, en muchos sentidos, contradictorio. Porque, según hemos ido constatando, se trataría, en el caso de Bergamín, de un poeta a medio camino entre lo culto y lo popular, entre la tradición clásica y la cultura moderna, entre la espontánea entrega lírica y la distanciada reflexión crítica. Este vaivén tendría bastante que ver, sin duda, con la “disparatada” empresa de Bergamín por defender una fe católica (es decir, una visión universal del mundo) en tiempos de escepticismo, o de nihilismo total, en que la vida de un hombre sólo se sostiene (si es que se sostiene) en la verdad relativa de su propia experiencia individual. De ahí, por cierto, la alternancia entre el aforismo y el poema: entre “la tentativa aforística de encerrar el universo en una ecuación verbal”, según la afortunada definición de Mendiboure (p. 74), y el impulso lírico y poemático de expresar, al contrario, el difícil fluir de una experiencia y de un tiempo individuales. Y de ahí también el empeño de Bergamín por retomar la tradición literaria, sea culta o popular, para insertarse en ella; en cuanto construcción colectiva, ésta ofrece, en el orden estético, un correlato de esa verdad universal a la que aspira el poeta en el orden espiritual: es decir, le ofrece una forma de trascender del plano individual hacia el plano de lo divino. De esta manera, como señala muy bien Helen Wing, “el poder del lenguaje (y en particular del lenguaje de la poesía) se convierte en la herramienta lingüística y divina de la salvación”; hecho que no sólo confirma la clara filiación romántico-simbolista de este poeta, sino también la similitud de visión que, a pesar de la curva tan singular que dibujó su trayectoria personal, finalmente vincula a Bergamín con otros poetas de su propia generación.

En fin, esta excelente colección de ensayos sienta las bases para una discusión más amplia y más detallada de la poesía de Bergamín (y no sólo de su poesía). Ojalá que esta discusión, que la obra misma está pidiendo desde hace tiempo, empiece por fin a entablarse.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

RICHARD A. CARDWELL, y BERNARD MCGUIRK (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, CO, 1993; 456 pp.

El primer acierto de los editores de este volumen colectivo fue el haber planteado, como una “nueva encuesta” a los estudiosos del tema, la misma pregunta que hace ya casi un siglo otros publicistas habían hecho a los escritores hispanoamericanos: “¿qué es el modernismo?”. Pregunta enigmática, que, como reza el epígrafe de la introducción al volumen, Amado Nervo consideraba equívoca: “Malicio que ni en América ni en

España nos hemos puesto aún de acuerdo sobre la significación de tan socorrida palabreja” (“El modernismo”, 1904). A casi cien años de distancia de la frustrada encuesta de Enrique Gómez Carrillo en el *Madrid Cómic* (1900), y cuyas preguntas sirven de punto de partida a la actual investigación, las respuestas del elenco de investigadores reunidos en este libro parecieran darle, todavía, la razón al poeta mexicano. Y este hecho es significativo en sí mismo, pues deriva de un problema teórico de la mayor importancia que sólo tangencialmente apuntan los editores y que, sin embargo, pareciera ser una de las hipótesis de esta nueva encuesta: vivimos todavía en el centro de ese proyecto de modernización y es esta circunstancia la que nos impone aún las limitaciones que, ya en su tiempo, aunque de otro modo, tuvieron los mismos protagonistas del modernismo para explicar, con la suficiente perspectiva histórica, la cultura de su época. Si bien es cierto que esta idea, para nada nueva, ha sido cuestionada, como lo hacen Schulman y Picón Garfield al comentar, en otro libro, la antología de Ricardo Gullón¹: “cuyos textos demuestran que, contrario a la creencia popular, la cercanía histórica no desfigura necesariamente los hechos”².

Como en toda encuesta, las respuestas aquí comprometidas arrojan resultados cuantitativos: la mayor parte de los ensayos, desde sus muy diversos ángulos, ponen énfasis en la necesidad de explicar el *modernismo* hispánico en el contexto más amplio del *Modernism* europeo (Cardwell). En este sentido, la crítica tradicional habría privilegiado, sobre todo, los contenidos de identidad nacional o regional, por ende particularistas, frente a los universalistas de que se nutre, principalmente, la estética modernista. Premisa que, como explica el profesor Cardwell en la “Introducción”, establecía de antemano la orientación del trabajo. Ha sido esta línea la que va ganando mayor presencia en el debate, vigente, en torno al binomio *modernismo-modernidad*. Resalta, por ejemplo, el consenso general a que llegó la crítica actual sobre la falsa oposición entre el modernismo español o hispanoamericano y la “Generación del 98” en España, que ya Federico de Onís había combatido³. Aquí se va más allá y a partir del análisis de la novela española de fin de siglo, muestra John Macklin, siguiendo los planteamientos de trabajos anteriores de Cardwell, la impropiedad de los postulados con los que históricamente se defendió la filiación del “98”. Si los críticos que lo preceden (Cardwell, Butt) buscaron superar la dicotomía tradicional (modernismo: Belleza/98: Verdad) “subordinando la renovación del lenguaje poético a la crisis metafísica, es decir, imponiendo la ideología del 98 al modernismo” (p. 201), Macklin propone el mismo procedimiento, pero al revés: “de-

¹ *El modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980.

² I. SCHULMAN, y E. PICÓN SALAS, *Poesía modernista hispanoamericana y española (antología)*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 16-17.

³ “Sobre el concepto del modernismo”, *LT*, 1 (1953), 95-103.

tectar los rasgos formales modernistas en las formas narrativas de los llamados novelistas del 98” (*id.*) Para él, modernismo significa tanto “crisis ideológica” como “crisis artística”, y ambos niveles están indisolublemente ligados. En las escenas clave de las novelas de principios de siglo (Pérez de Ayala, Baroja) se revela un impulso ascensionista o “excursionista”, que, en última instancia, revelaría, en opinión de Macklin, la necesidad de crear artísticamente una visión unitaria y coherente del mundo. En la subida al monte de *Camino de perfección* de Baroja, por ejemplo, la contemplación de la naturaleza desde la cumbre a la par que infunde al protagonista una gran armonía interior (oposición al caos del mundo real), le proporciona la impresión de que esos montes no son verdad, sino que están pintados o son una decoración de teatro. Ahí radica, según el crítico, la clave para entender que entonces el mundo se percibe ya con un tipo de distanciamiento artístico, a la vez que hay una permanente asimilación entre vida y arte. De ahí que el modernismo constituya una ilusión artística, “una evasión de la realidad dentro del mundo de las formas estéticas” (p. 212). Pero, por otro lado, me parece pertinente traer a colación la idea (importante —creo— porque permite concebir aquí un corte sincrónico en la evolución estética del modernismo, o de la “modernidad”) de que estaría ocurriendo “aquel cambio de eje que se operó en la poesía occidental a partir de Gautier y de Baudelaire, de la expresión romántica del *ego* hacia la invención formalizante del objeto poético”, como ha señalado el crítico brasileño Alfredo Bosi⁴. Y me parece pertinente recordarlo, además, porque el propio Macklin centra el problema de la formalización estética modernista en el “punto de vista del protagonista único” de las novelas del 98, que, además y evidentemente, constituye un recurso narrativo para la “experimentación formal” del escritor, como “respuesta artística” a su situación enajenante en el mundo real. La interesante propuesta de Macklin, que me parece central en la obra, habría tenido un nuevo punto de apoyo en la novela modernista *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera (recientemente descubierta por B. Clark de Lara).

La misma postura anti “enfrentista”, que, a nivel sincrónico, prevalece en los estudios que integran el volumen (modernismo/modernismos/98) y que ensancha el horizonte crítico para la más amplia comprensión de la literatura hispánica “fin de siglo”, se abre paso, también, diacrónicamente. El artículo de Donald L. Shaw, que revista la historiografía crítica del modernismo (y a quien sólo reprochamos que siga llamando “precursores” a Gutiérrez Nájera y sus pares), es clave en esta línea. Retomando los planteamientos de Cardwell, concluye que la posición actual, más generalmente aceptada, es aquella que acentúa el legado romántico, “de malestar espiritual”, como el verdadero fermen-

⁴ *Historia concisa de la literatura brasileña*, F.C.E., México, 1982.

to de la estética modernista. En esta misma dirección histórica, sería interesante confrontar los planteamientos de Macklin sobre la novela “ascensionista” del modernismo con la poética de las “alturas” del romanticismo. Creo que este recurso ahondaría su investigación y, seguramente, de acuerdo con las premisas del volumen, la corroboraría también en el plano diacrónico.

A despecho del admirable resumen con que articula el profesor Cardwell, en la “Introducción”, los planteamientos principales de los diversos artículos que componen este volumen, el resultado es de una gran riqueza de planteamientos, hipótesis y soluciones. Su mayor valor radica, a mi ver, en la apertura de perspectivas teóricas que convergen, sin embargo, en premisas fundamentales que las armonizan; combatir las barreras con las cuales la historiografía tradicional encasilló el modernismo como “escuela” o movimiento literario; vincularlo con los procesos históricos, ideológicos y estéticos de la cultura de fin de siglo en España e Hispanoamérica (Schulman), así como con el proyecto —incumplido (Habermas)— de la modernidad; pero, sobre todo, la conciencia, ética y moderna, de que su contribución, indudable, al estudio del modernismo en forma de encuesta es, como todas éstas, provisoria y superable.

JORGE RUEDAS DE LA SERNA

Universidad Nacional Autónoma de México

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *El árbol de la Cruz*. Ed. facs. coord. por A. Janquart y A. Segala. ALLCA XX-F.C.E. España, Madrid, 1993; 330 pp. (Colección *Archivos/Hispanística XX*, 24).

Un volumen concebido editorialmente desde la más amplia perspectiva filológica es un tesoro para cualquier investigador por su condición de venero inagotable, sea cual sea la orientación crítica que se prefiera. Sin embargo, una colección como *Archivos* no representa únicamente un material para especialistas; el lector común, aquel que conserva prístino el placer de la lectura del texto por el placer mismo, obtiene cabal satisfacción en el libro tal y como está concebido en su parte medular.

No podemos sino aplaudir de manera entusiasta tanto la presentación facsimilar, como la fijación del texto y las múltiples, variadas, enriquecedoras e ilustrativas lecturas que acompañan a la obra póstuma de Miguel Ángel Asturias que ocupa el número veinticuatro de esta colección. El manuscrito titulado *El árbol de la Cruz* está amparado bajo el manto de un sino donde confluyen el esoterismo y la mística de la religión católica y las antiguas creencias indígenas, como hados que, sin excluir otras posibilidades, conducen y determinan los efectos naturales del texto.