

## COMIENZOS DEL MODERNISMO EN LA NOVELA\*

Cuando los historiadores de la literatura hispanoamericana estudian el modernismo se desvían de la novela, y cuando estudian la novela se desvían del modernismo. El resultado es que las novelas modernistas han quedado fuera de foco.

Aquí nos proponemos señalar la importancia de una de ellas —*Amistad funesta* de José Martí—, poco leída, nunca estudiada y, sin embargo, notable en nuestra historia de la prosa poética<sup>1</sup>.

“Prosa poética”: forma exterior de prosa con forma interior de poesía; prosa que va articulando, no una concepción intelectual o práctica del mundo, sino una ideal visión estética.

La prosa poética española surgió en la dirección subjetiva del cuento oriental, la novela de caballerías, la novela pastoril, las confidencias de ascetas y místicos; es decir, de una actitud de desinterés y aun de menosprecio por la mera descripción de las cosas tal como son. En este retirarse del comercio con el mundo que es la poesía, los préstamos entre el verso y la prosa han sido muy productivos. Es lástima que no se los haya investigado con el rigor que merecen. Un capítulo, no suficientemente sondeado en nuestra literatura, es el de la traducción, adaptación e imitación en prosa de lo que antes se había dicho en verso. Esta actividad receptora de la prosa —prosa en función de poesía— tiene una larga historia; larga y ancha, porque abarca todas las literaturas. No sólo España tuvo imperio en la prosa poética de otras lenguas. También Hispanoamérica: recuérdese el uso poético que hizo Marmontel del himno al sol del Inca Garcilaso (hasta un ballet de Fuselier con música de Rameau salió de nuestro Garcilaso). El examen de la formación, desde el siglo XVIII, del “poema en prosa” —nueva clase de poesía, reacia al gusto clásico que separaba el verso y la prosa como géneros irreconciliables— permitiría comprender mejor la continuidad de la prosa poética del rococó, del romanticismo y del modernismo. Pero ya en el siglo XVIII España

\* Se extraen estas páginas de un largo estudio sobre *Amistad funesta* presentado al Primer Congreso de Escritores Martianos, en La Habana, febrero de 1953.

<sup>1</sup> Las citas que hagamos de Martí corresponden a la edición de sus *Obras completas*, Editorial Lex, La Habana, 1916, 2 vols. Las citas de *Amistad funesta*, por ser más frecuentes, omitirán el número de volumen —que es el segundo— y sólo darán el número de la página.

ha perdido la iniciativa, y sus intentos de prosa poética son más tardíos y débiles que los del resto de Europa. Del siglo XVIII al siglo XIX la línea de artistas de la prosa —Mantengón, Cadalso, Mesonero Romanos, Donoso Cortés— va al ras del suelo. El primer tipo de prosa orientada hacia el lirismo que dieron los románticos fué el de las leyendas y “baladas”. No las baladas al modo de la literatura trovadoresca medieval, naturalmente, sino las que el gusto por lo germánico puso en boga; baladas con sílfides, gnomos, misterios, sueños, delirios a lo Hoffmann, Burger, Gessner, Ossian, Heine, Chamisso, etc., en prosa o prosificadas al traducirse<sup>2</sup>. Traducciones e imitaciones se publican en periódicos españoles desde 1838. El relato adopta artificios entre verso y prosa. La sensibilidad para esas atmósferas de leyendas y aventuras sobrenaturales creó una prosa vibrante de misterio, anti-realista y anti-racional, ansiosa de desplegar las alas de la poesía y echarse a volar. Bécquer fué de todos los prosistas románticos el más lírico. Ciertas leyendas suyas —“El caudillo de las manos rojas” (1857), “La creación” (1861)— tienden al estilo entrecortado y rítmico de la balada germánica, y se acercan así al poema en prosa. Pero aun las leyendas en las que los intereses del relato triunfan sobre los de la pura complacencia en imágenes líricas —como en “Los ojos verdes” (1861)— el tono es poético: él mismo dijo que quería “adornar con algunas galas de la poesía” el esqueleto del cuento.

Después, los lujos poéticos en la prosa son más escasos (en Castelar los brillos y ritmos son demasiado oratorios para valer líricamente), y los realistas Clarín, Pardo Bazán, Galdós, Valera, aunque de vez en cuando cultivaron lo fantástico, se apartaron del camino que conducía al poema en prosa.

En América, en cambio, los ideales románticos de prosa estéticamente elaborada no se interrumpieron. Si nos limitamos al género narrativo podríamos señalar, en la primera generación romántica, la novela idílica *El capitán de Patricios* de Juan María Gutiérrez (Argentina; 1809-1878); y, en la segunda generación romántica, relatos de Carlos Guido Spano (Argentina; 1827-1918), Juan León Mera (Ecuador; 1832-1894), Ignacio Manuel Altamirano (México; 1834-1893), Jorge Isaacs (Colombia; 1837-1895), Eugenio María Hostos (Puerto Rico; 1839-1903) y Juan Montalvo (Ecuador; 1832-1889), el mayor de todos, el de más deslumbrante don de frase. Desde 1880 brota en las letras hispanoamericanas un nuevo grupo de prosistas que conocen y practican las novedades parnasianas. No se ha reparado lo suficiente en que la renovación literaria que se llama “modernismo” comenzó antes en la prosa que en el verso; y que comenzó con Eduardo Wilde (Argentina; 1844-1913), Paul Groussac (Francia-Ar-

<sup>2</sup> Hay datos útiles en MARIANO BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949.

gentina; 1848-1929), Eugenio José Varona (Cuba; 1849-1933), Manuel González Prada (Perú; 1848-1918), Justo Sierra (México; 1848-1912), Manuel Gutiérrez Nájera (México; 1859-1895) y José Martí (Cuba; 1853-1895), el mayor, el más espléndido, situado, en la historia de la narración de tono poético, entre otros dos gigantes, Montalvo y Rubén Darío.

Martí parece todavía próximo a Montalvo por el predominio en su prosa de estructuras sintácticas que podrían encontrarse en cualquier autor del Siglo de Oro; y parece ya próximo a Darío por su mención a una cultura aristocrática, cosmopolita, esteticista.

Martí conocía los autores que directa o indirectamente figuran en la historia de la prosa poética. Suele citar a Fénelon, Montesquieu, Ossian, Volney, Rousseau, Chateaubriand, Heine, Gautier, Poe, Baudelaire, Théodore de Banville, Thoreau, Flaubert, Bécquer, William Morris, Oscar Wilde, Alphonse Daudet, los hermanos Goncourt, Catulle Mendès, Paul de St. Victor, François Coppée, Arsène Houssaye... No creemos que fueran sus "fuentes". Martí tenía una formidable pujanza expresiva que le venía de su constitución y de su sinceridad. Su mayor herencia literaria era castiza —renacentistas, barrocos—, no francesa. Propendía a una literatura criolla. Pero aquí vamos a estudiar un aspecto menor de su obra, casi un paréntesis en su obra; y por muy poco afrancesado que él fuera, lo cierto es que el aire poético de *Amistad funesta* se aclara si tenemos en cuenta que Martí estimaba a los franceses que crearon la prosa pictórica (Gautier, Flaubert) e impresionista (Daudet, los Goncourt). Se quejaba de la inercia idiomática de los españoles y, al buscar elegancias en otras lenguas, prefería la literatura francesa a la inglesa (II, 1038).

Gautier le parece "encantador" (I, 934), y habla de "la lengua soberbia de Théophile Gautier y Charles Baudelaire" (I, 934). Cita su *Mademoiselle de Maupin*: debió de haber leído allí el prefacio con que Gautier defiende la autonomía del arte y la inutilidad de lo bello. A Flaubert lo estudia largamente en el año 1880 (I, 927-930), y en el año 1882 agrega: "Y tantos otros [además de Alphonse Daudet] que valen hoy lo que valió Gustave Flaubert, que escribió, no con pluma, sino con estilo de oro, y nunca fué académico —sin que su prosa pueda compararse por lo nítida y robusta a más que a los versos de Charles Baudelaire, ni haya en la lengua de la moderna Francia cosa mejor que *Salammbô* y *Bouvard et Pécuchet*" (II, 1074). A Alphonse Daudet lo llama en 1880 "el acucioso, poético y artístico Daudet" (I, 925-6), y en 1881 "escritor de lengua de oro" (II, 1055). Su admiración hacia los Goncourt (II, 1701) es aún más reveladora pues, según se sabe, fueron ellos los que, entusiasmados por la pintura impresionista, promovieron el impresionismo literario. Repárese en el extenso juicio de 1882: Martí singulariza a Edmond de Goncourt, quien, después de la muerte de su hermano, salió del naturalis-

mo y en *Les Frères Zemganno*, *La Faustin*, *Chérie* exageró "l'écriture artiste". *La Faustin* (1882) es, precisamente, la novela que Martí comenta con más detenimiento: "Y de los Goncourt es la elegancia suma, el aire de salón, cargado de ámbar, el reflejo misterioso de la luz en la ancha colgadura voluptuosa, y ese vago susurro, como de pájaros que anidan, que se siente en los lugares en que los hombres aman... Y *La Faustin* tiene de esa elegancia miniaturesca, de esa factura nítida, de ese engranaje de joyero, de esa solidez de esmalte, de esa belleza plástica que dan gozo" (II, 1094-96).

Martí no fué, sin embargo, un esteticista. Escribir era para él un modo de servir. Celebraba las letras por sus virtudes prácticas: la sinceridad con que desahogaban las emociones generosas del hombre, la utilidad con que ayudaban a mejorar la sociedad, el patriotismo con que plasmaban una conciencia criolla. Por eso aun en su estimación de la prosa artística había sobretonos morales. Muy significativas, en este sentido, son las páginas que escribió en 1882 sobre Oscar Wilde. Aprecia "las nobles y juiciosas cosas" que Wilde dijo al propagar su fe en el culto de la belleza y del arte por el arte; pero las corrige con reflexiones sobre "el poder moral y fin trascendental de la belleza" (I, 935-941).

Las ideas de Martí sobre el arte variaron a lo largo de su carrera y algunas de ellas, si no fueron contradictorias, por lo menos estuvieron acentuadas contradictoriamente. Ensalza y recrimina el pulimento de la forma poética; aplaude y vilipendia la emulación de estilos europeos; afirma y niega que el objetivo primordial de la literatura sea el color nacional. Es como si en Martí guerrearan su voluntad de perfección artística y su voluntad de conducta ejemplar. Siempre refrenó su gusto por el arte puro —renunciamiento en él más enérgico que en otros, pues estaba bien dotado para la pura expresión artística—; pero en los últimos años tiró tanto de la rienda, que su impulso hacia el arte fué deteniéndose<sup>3</sup>.

Fué excepcional que su esteticismo, repentinamente libre de represiones morales, pudiera solazarse en una novela: *Amistad funesta*. Recuérdese en qué circunstancias la compuso. Se había alejado de la lucha, en espera de una oportunidad más propicia. Cediendo a un

<sup>3</sup> Varios biógrafos de Martí han demostrado ya la importancia del año 1887 desde el punto de vista de su vida heroica. ¿Sería posible demostrar también el reflejo de ese año crucial en sus ideas literarias? Sin haber explorado el problema, nos ha parecido notar que, al crecer su impaciencia por actuar, Martí empezó a repeler la literatura quintaesenciada y el aprovechamiento de los "modernismos" europeos, especialmente del francés. El tema queda intacto: esperamos que alguien revise las opiniones de Martí sobre el aderezo de la frase y sobre el aprendizaje en los franceses y nos diga si se dan dos momentos, el primero más esteticista (cf. I, 935; II, 352, 432, 452), el segundo más moral (cf. I, 759, 794, 795, 801, 810, 822-823; II, 1728).

pedido femenino borraja *Amistad funesta* y, en 1885, la publica por entregas en *El Latino Americano* de Nueva York. Siete años después Gonzalo de Quesada y Aróstegui guardó los recortes, corregidos "aquí y allá" por Martí (II, 1584-85). No se nos dice —por lo menos en el fragmento que hemos leído— de cuándo son las páginas manuscritas que Martí dejó para prólogo de una reedición de su novela. Pero ese prólogo es típico de la actitud anti-esteticista de sus últimos años: "noveluca" nacida "en una hora de desocupación", dice; "el autor, avergonzado, pide excusas"; "el género no le place"; no es verdadero, no es serio, no es útil...

*Amistad funesta* fué su única novela. No están allí las páginas más poéticas de Martí (habrá que buscarlas en sus crónicas), pero sí las más organizadas. Por más que redactara "sin alarde de trama ni plan seguro", dejando "rasguear la péñola durante siete días" (1584), el esfuerzo de crear dentro del género novelesco le impuso un orden estilístico.

Martí se había educado literariamente en el romanticismo; y claros sellos románticos saltan a la vista en *Amistad funesta*. La trama, con su historia de un amor trágico, entreteje hebras románticas. En un paradisíaco país que no se nombra, pero que bien podría ser Cuba, resplandecen por su gracia y belleza tres amigas: Lucía, Ana y Adela. Más tarde se agrega a ellas Sol del Valle, la pobre, la hermosa. Lucía se siente devorada por los celos. Teme que su novio Juan Jerez acabe por preferir a Sol; y, enloquecida, la mata de un pistoletazo, en plena fiesta. Los personajes se entrelazan en deliberados contrastes. Aun dentro de cada personaje son evidentes las intenciones de dibujar contrastes: Lucía, sobre todo, está hecha de luces y sombras. A la naturaleza se la contempla *more romantico*: acompaña a los personajes en sus estados de ánimo, es confidente de ellos. Muy románticamente se deleita Martí en un poema en prosa sobre las ruinas, en medio de la naturaleza, de "ciudades antiguas, desdentadas y rotas". Las peculiaridades del modo de ser del pueblo, tan gratas a los autores de cuadros de costumbres del período romántico, aparecen aquí en el color local y el folklore de la fiesta. La enfermedad de Ana se parece más a la de los personajes románticos que a la de los personajes mórbidos, neuróticos, sutiles, elegantes y pervertidos de los impresionistas. Romántica también es la concepción de Juan Jerez como héroe en las luchas en favor de los indios y de todos los oprimidos, noble, incomprendido, poeta, carne de martirio; romántica la concepción de las mujeres como serafines; romántica la atención a la literatura criolla, cuando Pedro lee a Sol la *Amalia* de Mármol y la *María* de Isaacs; romántico el vocabulario; romántica la glorificación del genio artístico, doliente, orgulloso, extravagante y solitario; románticas las reflexiones morales y políticas; romántica su sensiblería sin sentido humorístico...

Pero sobre ese cañamazo romántico Martí ha de bordar unos festones que no tienen par en la novelística hispanoamericana de esos años. Tales bordados, con su color, con su relieve, son los que nos interesa mostrar; por ahí es por donde el romanticismo se convertirá en modernismo. El concepto "romanticismo" y el concepto "modernismo" no son opuestos. No podrían serlo, porque a pesar de sus diferencias ambos incluyen notas comunes. Románticos insatisfechos del romanticismo fueron, después de todo, quienes salieron en busca de modernidades. La llamada "literatura modernista" agrega, a los descubrimientos de la vida sentimental hechos por los románticos, la conciencia casi profesional de qué es la literatura y cuál su última moda, el sentido de las formas de más prestigio, el esfuerzo aristocrático para sobrepujarse en una alta esfera de cultura, la industria combinatoria de estilos diversos y la convicción de que eso era, en sí, un arte nuevo, el orgullo de pertenecer a una generación hispanoamericana que por primera vez puede especializarse en el arte. En *Amistad funesta* hay una contemplación romántica de la vida pero, también, una contemplación modernista de las maneras artísticas de embellecer esa vida. Martí tiende al poema en prosa, a la miniatura preciosa, a momentos de suma belleza, a antologías de imágenes que valen por sí mismas. Des-realiza, pues, la realidad física, humana, social en que se apoya la novela; y en cambio arroja fuera de sí una realidad puramente ideal y subjetiva. Véase cómo Martí se retrae del mundo real para refugiarse en un mundo imaginario:

1) *Embellecimiento de la naturaleza*. No ha querido determinar el país en que ocurre su novela para dejarlo envuelto en una luz fantástica, para ponerlo a distancia y atalarlo en su belleza ideal. La naturaleza tropical está vista como un jardín, como un paisaje cuyos detalles han sido artificiosamente seleccionados. Las descripciones parecen cuadros de arte y generalmente recurren a metáforas que elevan las cosas a categoría de objetos artísticos.

2) *Embellecimiento de la figura humana*. En esta naturaleza bucólica, arcádica, pastoril, rococó, literarizada, los hombres aparecen también como criaturas hermoseadas. Para realzar la belleza de sus figuras Martí usa un doble procedimiento: a) composición artística —el movimiento de los cuerpos va a detenerse en una postura suprema, a la manera de cuadros vivos—; y b) transposición artística —reminiscencias de museo se proyectan sobre hombres y mujeres y los exaltan en líneas ideales (así Sol parecerá una pastorcita a lo Watteau).

En el uso de cuadros, esculturas, piedras preciosas, objetos de lujo —cada vez más frecuente en la literatura, desde Gautier hasta Goncourt—, Martí acertó antes que nadie, dentro de la literatura "modernista" de lengua española. Sus personajes pertenecen a familias pudientes o, al menos, con boato de aristocracia. Léase como

típico el párrafo de las páginas 1596-1597. Nos presenta el museo y la biblioteca del "modernismo". No faltan ni los vasos chinos y japoneses. El rodear a los personajes de cosas bellas (o el embellecerles las almas mediante metáforas que aludan a cosas bellas) era parte del credo esteticista de las literaturas europeas que Martí conocía. En su ya citado ensayo sobre Oscar Wilde, Martí había hecho propio ese credo (I, 940). El mismo concepto reaparece ahora en *Amistad funesta* (1596).

Es notable encontrarse en esta novela, y con tanta firmeza, un rasgo que años más tarde será esencial del modernismo: inspirarse en la cultura más que en la vida. Como después en Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Casal y todos los que vengan, París es en *Amistad funesta* la avenida ideal por donde el escritor se fuga de la realidad inmediata hacia horizontes de pura belleza. Unos personajes han estado en París; otros sueñan con visitarlo. Véanse por ejemplo las páginas 1599 y 1600. Es el París cosmopolita, archicivilizado, frívolo, brillante, placentero, árbitro de las modas, centro de las novedades, tesoro de "riqueza artística", con su "vida de museo", teatro, literatura... Se nos dice que anda por la ciudad un "caballero que ha venido de París, con sus versos copiados de François Coppée" (1594). Sin duda Martí siente recelos de París. Desdeña el París de *La Faustin* de Edmond de Goncourt. No cedió al "satanisme cérébral" que después de los Goncourt se hizo fórmula en *À rebours* de Huysmans, publicado un año antes de *Amistad funesta*. No obstante, ha construido en cierto modo un pequeño París en el país de su novela. Es el primer ambiente de artistas, de sofisticación, de esnobismo, de molición y preciosismo intelectual en nuestra literatura hispanoamericana: más tarde vendrán las novelas de José María Rivas Groot, Vargas Vila, Díaz Rodríguez, Ángel Estrada y otros. Los personajes son artistas o, en todo caso, sensibles al arte. Ana es pintora: "pinta unos cuadritos que parecen músicas; todos llenos de una luz que sube" (1600). Además, la presencia de un músico genial —el húngaro Keleffy— permite a Martí entregarse a un ejercicio muy típico en la prosa artística europea: la crónica impresionista de conciertos. Seguro de la dignidad de ese género periodístico —hay que tener en cuenta que los *journalistes* de París, los repórters de bulevar, influyeron en el modernismo hispanoamericano—, incluyó en la novela una crónica poemática que se dice aparecida al día siguiente del concierto de Keleffy (1621).

Los diálogos están en función de esa civilización urbana, cosmopolita, moderna, modernista. *Amistad funesta* es, repetimos, la primera novela hispanoamericana donde aparece un tipo de conversación brillante y muy intelectual que sólo años después será normal en nuestra literatura modernista. El interés por el arte de la conversación es otro modo de rechazar la cháchara cotidiana. Martí tenía,

en efecto, don de conversador; pero la conversación, para desplegarse artísticamente, necesita de una circunstancia social propicia. Es difícil que en una novela realista los diálogos mantengan un constante tono ingenioso o poemático. Martí, al imaginarse el encumbrado corrillo de Ana, Juan, Lucía, Adela, hizo posible que la conversación circulara sin tropiezos. Tiene dos maneras de destacar el valor artístico de la conversación: una es proponiendo una teoría de la conversación; otra es ilustrando una buena conversación con ejemplos concretos.

Martí fué orador y usaba todos los latiguillos de persuasión de que es capaz nuestra lengua. Al escribir, animado por esa voluntad práctica o sacudido por el ímpetu declamatorio, solía dar a su prosa arquitectura de sermón, de discurso, de proclama, de oración. No es la arquitectura clásica ni la de nuestros predicadores del Siglo de Oro ni la de Donoso Cortés ni la de Castelar. Pero hay en su elocuencia un arquitecto laborioso. Esta retórica, dominante en sus discursos y frecuente en sus artículos, se ha deslizado en la prosa poética de *Amistad funesta* como una intromisión de sus hábitos oratorios y, también, como un ejercicio del repertorio de esquemas sintácticos aprendidos en nuestros grandes escritores. No es éste el momento de precisar la filiación de Martí con los autores del Renacimiento y del Barroco que le eran familiares. Baste citar uno de ellos: el mismo Martí, en *Amistad funesta*, dice que Manuelillo —¿autorretrato parcial?— anda “con las *Empresas* de Saavedra Fajardo bajo el brazo” (1606). En su cultismo sintáctico, los españoles de los siglos XVI y XVII enriquecieron las maneras de organizar la oración. Las oraciones se yuxtapusieron, coordinaron y subordinaron en atrevidas estructuras que, enfáticamente, querían conmovier al lector con repeticiones y elipsis, simetrías y contrastes, enumeraciones y paralelos. En *Amistad funesta* hay una variada colección de esta clase de períodos con tendencia oratoria, sin llegar a ser un museo de sintagmas clásicos, como casi en los mismos años era la prosa de Montalvo. Construcciones como árboles de numerosas ramas, como ríos de numerosos brazos, como templos de numerosos arcos y columnas. Frases elípticas, frases nominales que parecen sueltas, están psíquicamente encadenadas y al repetirse dan calidad estrófica a todo el pasaje, como esos “¡al campo!” (1635-38), esos “muchacha, mucha alegría” (1640-41), esos “¡gentes, carruajes, caballos!” (1651-52). Que estos esquemas de prosa oratoria sean viejos en nuestra literatura no es óbice para que Martí los use novedosamente. Los escritores barrocos, pongamos por caso, los usaban para ordenar sus impulsos dinámicos con ejes desplazados. En Martí esos esquemas ponen marco a los cuadros impresionistas que está pintando. Sus períodos oratorios están repletos de descripciones, de reflexiones, de imágenes líricas; por eso, a pesar de sus golpes rítmicos, esos períodos no suenan al tambor vacío —vacío de

poesía— de los declamadores. Tómese cualquiera de sus tiradas de armazón oratoria. Sea ésa en que el sujeto “Lucía” se levanta siete veces como las sucesivas crestas en que va avanzando el oleaje del mar: “Lucía, como una flor que el sol encorva sobre su tallo débil, que como . . . , que de un modo confuso . . . , Lucía, que . . . , Lucía, en quien . . . , Lucía, que . . . , Lucía, que . . . , Lucía, en quien . . . , Lucía, que . . .” (1592). ¿No es admirable ver, dentro de esa masa rítmica, el libre ondular de la imaginación, con su fuerza expansiva y sus retraimientos, reventando en luces, en curvas, en figuras líquidas, mudables e inasibles? Sin duda es un escritor enfático; pero no siempre su énfasis es elocuente; a veces, con las formas aparentes de la elocuencia, su énfasis es expresivo. ¿En qué consiste ese énfasis? Es una especial tensión en que se pone Martí al tomar la pluma; como si impostara la voz para el recitado o el canto. Quiere producir efectos dramáticos. Quiere que su fantasía se descargue en movimientos suscitadores de la fantasía de los demás. Quiere conservar las licencias a que se atrevieron los poetas de todos los tiempos cuando reacomodaban la sintaxis a las exigencias del sentido rítmico, licencias que pasaron a la prosa y a la tertulia con algo de su originario prestigio. De aquí que se incline a colocar los elementos oracionales en una línea de claro sentido, pero no habitual en el habla de su tiempo. Desplaza el verbo a sitios anormales. Da eminencia a una palabra obligándola a que se aísle al principio de la frase. Intercala exclamaciones. Un estudio fonológico de la prosa de Martí mostraría cómo lograba dar a cada una de sus excitaciones psíquicas —brincos del sentimiento, de la fantasía, de la voluntad, de la dialéctica— la apropiada inflexión tónica de la voz. En comparación con los grandes prosistas líricos del novecentismo (en Hispanoamérica, Rubén Darío, Díaz Rodríguez; en España, Valle Inclán, Gabriel Miró), Martí es riquísimo en variedad melódica.

Ya se ve que al articular sintácticamente sus impresiones, ocurrencias imaginativas, sentimientos, deseos, Martí está sobreponiendo a los valores gramaticales de la comunidad los valores psicológicos de su personalidad individual. Elipsis, anacolutos, pleonasmos, neologismos, hipérbatos, oraciones nominales exclamativas, núcleos sintácticos dispersos, parecen descarrilamientos de la gramática; en realidad, es que Martí está encarrilando sus afectos por nuevas vías. En nuevas vías corren, por ejemplo, el relato y el diálogo. Frecuente, y hábil, es el uso del “estilo indirecto” o “estilo vivido”. Martí se pone a vivir las palabras de sus personajes, a desdoblarse para imitar irónicamente la entonación con que fueron pronunciadas. Es decir, que Martí, en vez de anotar objetivamente, y como desde fuera, los diálogos o los pensamientos de sus personajes, suele transportarse efusivamente al centro mismo de la acción novelesca y nos da una versión subjetiva, impresionista, de lo que allí se está diciendo o pensando. Más aún:

atribuye a sus personajes palabras que él mismo está enunciando para hacer triunfar su punto de mira. Parece una ruptura del hilo de la novela. No lo es. Lo que ha ocurrido es que se han esfumado los límites entre la narración y el diálogo. Martí, disimulado detrás de sus personajes, transcribe sus frases o pensamientos; sólo que esas frases o pensamientos no son reales, sino que valen como hechos que lo han impresionado.

¿Lenguaje impresionista? No. El lenguaje no es nunca impresionista, por más que los hablantes puedan expresar lingüísticamente sus impresiones<sup>4</sup>. Digamos, mejor, que Martí ha sabido flexibilizar el lenguaje para que sea portador de experiencias impresionistas.

La palabra "impresionismo" se refirió primero a estilos pictóricos. Con esa connotación la usó Martí. De 1886 es su crónica sobre la "exhibición de los pintores impresionistas" en Nueva York: "Quieren copiar las cosas —decía—, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz" (I, 1006). Pero ya entonces la palabra había pasado a la literatura<sup>5</sup>. No es fácil definir el concepto de impresionismo literario. En general puede decirse que cuando a los escritores se les llama impresionistas es porque, en vez de tender hacia la descripción lo más exacta posible de las cosas, están tendiendo hacia la reproducción lo más exacta posible de las sensaciones con que las cosas los hirieron. Predominantemente son sensaciones visuales; pero la literatura sobrepasó en mucho a la pintura al representar y analizar sensaciones de todos los sentidos. Lo esencial del impresionismo literario, pues, es que afine el análisis de las experiencias internas. Sensualiza lo físico y lo psíquico. El mundo físico aparece a través de las sensaciones de los personajes, y los pensamientos y sentimientos de los personajes aparecen traducidos metafóricamente en sensaciones. De Martí sabemos que admiraba ejemplos de esta literatura: nada menos que los de Daudet y los hermanos Goncourt. Y en *Amistad funesta* se ven muchos de los rasgos llamados "impresionistas". Impresionistas serían las frases en que Martí, primordialmente, nos da su reacción inmediata a los objetos percibidos. Para que las impresiones permanezcan puras, Martí elimina todo saber intelectual sobre ellas: ni las enlaza con causas naturales ni las corrige con datos de su memoria ni las explica lógicamente. Las formas lingüísticas de la comparación que usa constantemente —"es como", "se parece a", "del mismo modo que", "semejante a",

<sup>4</sup> Cf. AMADO ALONSO, "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", *RFH*, II, 1940, págs. 379-386. (Recogido en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, 1951, págs. 331-346).

<sup>5</sup> Cf. AMADO ALONSO y RAIMUNDO LIDA, "El concepto lingüístico de impresionismo", en *El impresionismo en el lenguaje*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1942.

etc.— no son explicaciones, sino más bien resabios de la prosa lógica del siglo XIX. Escasísimas veces funde Martí sus imágenes directamente, como en esta visión de las mujeres-flores: “Adela . . . por el jardín correteando . . . a la cabeza de un tropel de flores de ojos negros . . .” (1651). De todas maneras, la timidez con que la imaginación de Martí acata la gramática de la comparación no invalida el hecho de que es su perspectiva personal lo que está destacando; y, como objeto de esa perspectiva, la impresión sensorial. Está frente a sus impresiones como otros están frente a las cosas. No es un impresionista de la familia de los europeos, y, al lado de Darío en América o de Miró en España, parece lo que es: un predecesor que no ha acabado de librarse de los grilletes de su prosa lógica, pero que ya está marchando. En 1885 nadie había ido tan lejos, en lengua española, en ese estilo.

Estos rasgos —y otros que no apuntamos porque sólo son matices de ellos— han estado siempre presentes en la literatura universal. Uno por uno no son privativos de ninguna tendencia estética; pero cuando aparecen en conjunto, funcionando al servicio de un insistente ideal de expresión, es posible hablar de una escuela. Por la densidad con que esos rasgos se dan en Martí podemos incluirlo en las tendencias de la prosa poética finisecular. En las letras hispanoamericanas fué Martí el primero en colaborar con el género novela en la renovación literaria que llamamos “modernismo”.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

University of Michigan.