

Sobre las raíces románticas del modernismo: Los Cuentos románticos de Justo Sierra

Quisiera hacer del presente artículo algo más reflexivo que erudito con el fin de llamar la atención sobre ciertas «intoxicaciones» crítico-literarias a propósito de la relación romanticismo-modernismo, una relación que nadie debería ya ignorar y, menos aún, emplear como descalificación de la originalidad modernista. Trataré además de mostrar la pertinencia de los *Cuentos románticos* de Justo Sierra dentro de los primeros textos modernistas hispanoamericanos.

Comencemos por situar cronológicamente el movimiento modernista. Para Pedro Henríquez Ureña (1954) este movimiento literario cubre un período de treinta años, en dos fases desde 1890 hasta 1920, o desde 1882 si nos retrotraemos hasta el *Ismaelillo* de José Martí; para Raimundo Lazo (1967) cubre un período de cuarenta años, en tres fases desde 1875 hasta 1914; José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (1976) consideran, sin embargo, que ni 1882 marca la fecha de comienzo del modernismo ni las vanguardias suponen su final. En general, la mayor parte de los análisis realizados parten de la poesía, hasta el punto de que en libros de poemas, los de Darío, sitúan las bases para justificar el cambio entre un período y otro. Por lo que respecta al caso concreto de la novela las cosas no están mejor. Meyer-Minnemann (1991) y Pérus (1979) no creen que *Amistad funesta* (*Lucía Jerez*), de Martí, sea verdaderamente modernista, sino todavía romántica. Para Aníbal González (1987) y Rosario Peñaranda (1994), por el contrario, dicha novela sitúa el inicio del modernismo en 1882. ¿Y el cuento? Hasta el momento no conozco que se haya realizado ningún estudio monográfico sobre el cuento modernista hispanoamericano en su globalidad, aunque sí en países específicos como Argentina, por Fletcher, o Bolivia, por Castañón Barrientos.

A este respecto, Justo Sierra publica sus *Cuentos románticos* en París en 1896, pero son cuentos escritos entre 1869 y 1876, época que J. J. Arrom

(1977) calificaba de romántica-premodernista, justo antes de la etapa de iniciación del modernismo que Lazo situó entre 1875 y 1888. Si nos atenemos a esta clasificación parecería poco posible que Sierra tuviera algo que ver con un movimiento que aún no existe.

Pero el problema no se detiene sólo en las fechas y alcanza al contenido del concepto mismo: ¿qué es el modernismo? Para los mismos integrantes del grupo la palabra no tuvo un contenido semántico bien preciso. Amado Nervo en «El modernismo» lo expresa de esta manera:

No sé lo que los demás entenderán por modernismo. Malicio que ni en América ni en España nos hemos puesto aún de acuerdo sobre la significación de tan socorrida palabreja. (II, 398)

Una deducción similar se extrae de la encuesta hecha en 1907 por Gómez Carrillo en *El Nuevo Mercurio* que fundó en París. Esto es, el término surgió y se extendió sin más referente en cuanto a movimiento literario definido que el de aquéllos que quisieron acogerse a él. Por lo que a esto respecta, Ugarte volvió a señalar poco después que «el modernismo no es más que un movimiento individualista, una coalición momentánea de gentes que abominan lo que existe sin declarar lo que desean y quieren ir a alguna parte, sin saber adónde» (1908, 46). La norma parecía ser, como la seguida por el uruguayo Víctor Pérez Petit al publicar *Los modernistas* (1902), dar cabida bajo este adjetivo a todo escritor coetáneo que de algún modo pudiera ser considerado innovador, por los temas o el lenguaje. Como es comprensible, se confundían en el proceso de modernidad literaria tanto la «novela experimental» a la manera de Zola, como el movimiento que Darío, intencionadamente o no, contribuía a propagar. Decir que ambos modos literarios estaban enfrentados me parece cuanto menos arriesgado desde la omnívora perspectiva modernista, a tenor de las alabanzas que muchos de estos escritores dedicaron al arte de Zola. En ambos lados se daba un enfrentamiento similar ante la tradición academicista y la literatura bien-pensante establecida. Sin embargo, dentro siempre de una misma «modernidad», los caminos se bifurcaban, en un cierto plano ideológico, en materialismo e idealismo respectivamente, ideología que afectaba, como era inevitable, a los temas y al lenguaje. Pero ni siquiera esta separación será tan evidente que no deje de plantear problemas, por lo que se refiere a la narrativa, en autores como Zeno Gandía, Nervo, Carlos Reyles, Baldomero Lillo, Darío Herrera, González Martínez, etc, en cuya obra el desplazamiento entre una estética y otra hace en ocasiones difícil una clasificación. Si comprobásemos uno por uno todos los autores que Max Henríquez Ureña cita en su *Breve historia del modernismo* como parte del movimiento, sin duda nos sorprendería hallar, entre los simbolistas o decadentes, otros criollistas, realistas o naturalistas.

En relación a esta confluencia de estéticas diversas en el fin de siglo hispanoamericano, y frente a lo que críticos como Angel Rama (1985) o Sonia

Mattalía (1991) pretenden, el que dicha coincidencia aparezca no se deriva, por necesidad, del proceso de modernización que puso de manifiesto la situación periférica de estos países, aunque es cierto que dicha lejanía impedía en algunos casos el acceder a información de primera mano. Reciente es el libro de Rosario Peñaranda y en él vemos secundada la perspectiva de Rama del siguiente modo:

Esa aceleración [económica] lleva a la isocronía que hace posible la superposición de estéticas de la que el Modernismo es capaz. En él coexisten, como explica Onís partiendo de la esencia sincrética de la literatura hispanoamericana, tendencias literarias que en Europa fueron fases sucesivas incompatibles las unas de las otras: el Modernismo fue, a un tiempo, simbolista, parnasiano, clásico, romántico y naturalista (1994, 17)

En contra de esta explicación del fenómeno de la simultaneidad en Hispanoamérica, o cuando menos para matizarla, debemos dirigirnos al foco exportador de cultura del momento, Francia, y comenzar a cotejar las fechas de los dos grandes movimientos filosófico-literarios que desembocaron en el fin-de-siglo, viendo hasta qué punto las producciones fueron o no simultáneas allí mismo. Primero cabe señalar que el Siglo de las Luces se caracterizó por ser también el siglo del Iluminismo (Viatte, 1979). Ya en el XIX, el positivismo se extendió con el *Cours de philosophie positive* dictado por Auguste Comte (1798-1857) de 1831 a 1842. El espiritualismo tuvo uno de sus principales apoyos en el *Cours d'esthétique* publicado en 1843 por Jouffroy, quien a su vez recogía las enseñanzas de Victor Cousin (1792-1867). El libro de éste último, *Du Vrai, du Beau, du Bien* (cuya misma filosofía defenderá Gutiérrez Nájera en «El arte y el materialismo»), apareció en 1853, momento en que comienza a generalizarse la crítica al romanticismo por parte de la escuela realista. Ambas posiciones ideológico-artísticas entran en el seno del Parnaso y sus revistas: por una parte *La Revue Fantaisiste* (1861) de Catulle Mendès, y por otra *La Revue du Progrès* (1863) de Xavier de Ricard. Y la coexistencia se prolonga en la práctica literaria entre 1870 y 1890 con Taine y Zola por un lado, frente a Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, por otro. No está falto de significación que los primeros sean básicamente prosistas, mientras éstos son ante todo poetas; pero, ateniéndonos al género de que tratamos, a la mitad de este período aparecen los *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle Adam y *Les contes de la bécasse* (1883) de Maupassant, de temáticas y estilos bien diferentes. Por otro lado, en el mismo Joris K. Huysmans, prototipo del decadente, tendríamos personificada la fragil tensión entre las fronteras del materialismo y el espiritualismo, así como entre sus manifestaciones literarias.

En conjunto, creo que esto basta como índice de que la isocronía hispanoamericana no era el necesario derivado de una marginalidad súbitamente

acelerada por cambios económicos, sino que provenía de la propia multidireccionalidad estética e ideológica del proceso de modernidad de Occidente, a cuya vanguardia Hispanoamérica accedió a finales del siglo pasado gracias a unos pocos intelectuales inquietos que aprovecharon las vías abiertas por el crecimiento económico. Como explican algunos sociólogos y antropólogos al analizar nuestra «modernidad», ésta surge del «desencantamiento del mundo» cuya característica general básica es la fragmentación, la diferenciación creciente, la aceleración de las «modas» (Berriain, 1990).

Frente a lo anterior, sí parece por completo justificado, tal y como lo analiza Françoise Pérus (1976, 72), que este giro hacia una economía «neocolonial» en Hispanoamérica incitase a la oligarquía en el poder a manifestar un «afán autonómico» que iba a reincidir en el apoyo a una literatura nacionalista. La tensión entre la literatura «nacional» y la «extranjerizante» sí es un más ostensible derivado de la marginalidad histórica de las repúblicas latinoamericanas, aún por consolidarse, pero incluso esta misma disyuntiva conviviría, no ya en un mismo país o en una misma revista literaria, sino en un mismo autor, como es el caso de Leopoldo Lugones, que publica casi a un tiempo *La guerra gaucha* y *Las fuerzas extrañas*, o de Clemente Palma, quien con seudónimo de «Juan Apapucio Corrales» escribe crónicas de sabor criollo al mismo tiempo que sus *Cuentos malévolos*. Por otra parte, esta tensión entre tradición vernácula y tradición exógena marca la base misma del ser hispanoamericano y en ella radica su identidad, en pugna desde la evidente escisión que planteó en su día el idioma mismo, un idioma europeo aprendiendo a nombrar una realidad americana.

El Modernismo, pues, como proceso dentro de la modernidad, incluye en su seno distintas tendencias estéticas. Ahora bien, precisamente porque nuestra lectura de los textos es literaria y no sociológica nos vemos obligados a separar unas corrientes de otras.

Desde esta nueva perspectiva, en un intento por abstraer los rasgos generales que configuran la corriente que hemos dado en llamar modernista, si analizamos los diferentes textos que recoge Gullón en *El modernismo visto por los modernistas* (1980), advertimos, a pesar del diverso acento dado por cada uno de los autores implicados, ciertas pautas comunes para describir el fenómeno estético aparecido durante el último cuarto del siglo XIX. Por ejemplo, Manuel Díaz Rodríguez en «Paréntesis modernista», tras destacar dos tendencias dentro de la corriente, una que trata de «volver a la naturaleza» y otra próxima a cierto «misticismo», encuentra que ambas pueden comprenderse como un «movimiento espiritual muy hondo» (ed. Gullón, *ibid.*, 110), lo que confirmará Juan Ramón años más tarde con idénticas palabras. Bajo las pautas de este juicio es permisible que se identifique la postura de Gutiérrez Nájera en «El arte y el materialismo», de 1876, como una de las primeras manifestaciones afines en el fin de siglo a la nueva sensibilidad. La reflexión autorial de Justo Sierra al presentar su cuento «Niñas y flores» a las lectoras puede considerarse apuntando en esta dirección: «no es un cuento,

ni una leyenda siquiera; es un poemilla muy lírico, muy subjetivo, es decir, muy del alma para adentro...» (188). Más tarde, Valle Inclán afirmaría que «el modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior» (ed. Gullón, 1980, 115). Por cierto que este mismo autor español, a quien cabe citar por el destacado papel que en Hispanoamérica cobró su prosa, y que en 1902 se había referido a la «tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad» como algo propio del modernismo (*ibid.*, 193), continuaba en esta apología de lo sensible:

El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético, sí. Tantos corazones tantas maneras de expresión. (*ibid.*, 116)

Coincidió en cierta manera con la opinión dada por Amado Nervo, al entender que las coordenadas estéticas de cada escritor deben considerarse desde la perspectiva en que lo sitúa su modo de mirar. Mediante este género de opiniones, promulgadoras de un aristocrático individualismo, se querían dejar bien claros los dos principios conformantes de la nueva literatura: defensa de la libertad en arte y culto a la belleza, principios bajo los cuales bien poco les importaba la denominación con que se les bautizara. Así lo manifestaba el joven Quiroga, en defensa del esfuerzo artístico realizado, al explicar «Por qué no sale más la *Revista del Salto*»:

Simbolismo, estetas, coloristas, modernismo, delicuescentes, decadentismo, son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente los diversos estados del alma, que, para ser representados con exactitud, necesitan frases claras, oscuras, complejas, sencillas, extrañas, según el grado de nitidez que aquéllos tengan en su espíritu. (1973, 99)

Entramos aquí en un problema fundamental para el análisis literario, el de la configuración consciente de un nuevo lenguaje:

Naturalmente, para auscultar estos latidos íntimos del Universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras (...)

Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos (Nervo, II, 398-9)

Con este objeto, los calificativos cobraron en la frase un relieve fundamental. Como indica Chiappori, el adjetivo «no es tan sólo la túnica transparente que viste y colorea el concepto substancial, es mucho más: es la fisonomía del verbo!» (*Borderland*, 68).

El análisis que Nervo prosigue haciendo, además, no circunscribe el fe-

nómeno a los países hispanoamericanos, sino que lo integra a la literatura europea. El espíritu modernista evidencia, así, su cosmopolitismo o, si se quiere, su afán de universalismo, que los académicos castizos quisieron reducir al «galicismo mental» denunciado por Valera, pero que significaba, como vimos arriba, un querer incorporarse con pleno derecho a las corrientes occidentales de pensamiento de vanguardia.

Gómez Carrillo, en su artículo sobre la prosa artística, dejaba clara, además, la defensa del arte como único fin de sí mismo y criticaba, desde esta perspectiva, a quienes, como Baroja o Unamuno, consideraban que era un vehículo exclusivo para «decir algo». Esta nueva conciencia del arte como proyección subjetiva que dio solidez de corriente a los primeros que la experimentaron, lo que no significaba el descuido de la forma, era la afloración, en cualquier caso, de un giro más profundo, significaba el contra-discurso de la «modernidad» en cuanto fenómeno social (Villanueva-Collado, 1993, 21) en diálogo con la «modernización» (Berman, 1988, 81).

Sin querer profundizar más en estos aspectos generales, podemos resumir aquí los conceptos básicos que observamos en el modernismo como movimiento literario, perfectamente aplicables al cuento según evidencian los análisis de Pupo-Walker (1987) o Antonio R. de la Campa (1976):

- Individualismo: amor a la libertad, subjetivismo y excentricidad.
- Espiritualismo: tensión frente a los postulados materialistas y búsqueda de nuevos valores absolutos para calmar un «malestar».
- Emotivismo: intensificación y correspondencia de los sentidos.
- Esteticismo: culto a todas las formas de belleza, en particular a las canonizadas por el arte.
- Cosmopolitismo: apertura a las literaturas extranjeras.
- Estilismo: deseo de elaborar un lenguaje nuevo acorde con los nuevos ideales.

Si volvemos, ahora, a revisar todas estas notas y las adecuamos al libro de Darío que ha venido siendo señalado casi como columna fundacional del movimiento, *Azul* (1888), nos encontramos, además, con una llamativa disociación estética entre prosa y verso. Alberto Julián Pérez nos apunta cómo, mientras la poesía del nicaragüense comenzó a gestarse en la lectura de Hugo, lo que determina, al parecer del crítico, una primera producción en verso de ascendencia plenamente romántica, su prosa se inspiró en la lectura de los parnasianos, particularmente Gautier y Catulle Mendès. Es evidente que esta diversidad en las fuentes habría de reflejarse en su primer libro, cuya originalidad Valera la encontraba antes en las prosas que en los versos. Pero no pretendo explicar este fenómeno como un problema derivado de estas distintas fuentes, sino como algo más profundo: como resultado de una inercia en la separación entre prosa y verso que, si bien en lo fundamental comienza a desaparecer, porque la imaginación y lo lírico también se incluyen dentro de la prosa, en la conciencia del autor ante los modelos expresivos aún permanece, lo que permite expresar cierta plurivocidad.

En estos cuentos de Darío, sin embargo, conviven sentimentalidad y fantasía románticas con la nueva conciencia formal y estética de los parnasianos, lo que genera un producto híbrido y nuevo. El propio Darío comenta que no es sino más adelante cuando incorpora sus conocimientos simbolistas. Ahora bien, no es sencillo descubrir dónde termina el parnasismo y dónde comienza el simbolismo en el cuento modernista. De hecho el Parnaso proveyó al modernismo de una especie de programa estético, esto es, de lo que debía ser considerado como bello, mientras el simbolismo «—a través de su valoración de lo irracional como ámbito de relación con el mundo— redistribuye esos elementos de tal forma que estos se constituyen en modos desplazados de referir a instancias instintivas de la psique humana» (Kaliman, 1989, 18). Y tampoco es fácil separar, en el fondo, eso romántico que aparece, ya como aspiración real, ya como nostalgia, ya como ironía y parodia. Pero es que, por lo que atañe a la tradición del cuento literario en Hispanoamérica, la referencia al período romántico es inevitable. Tal y como advierte Luis Leal al comenzar su historia:

Es obvio que el género no existe antes del siglo XIX, siglo durante el cual aparece primero el cuadro costumbrista y después el verdadero cuento. Pero es con los modernistas primero y los criollistas después que el cuento alcanza en Hispanoamérica el nivel artístico que le coloca a la vera del de otras regiones (1971, 5)

Había, pues, una acusada falta de tradición vernácula cuando el modernismo concedió carta de naturaleza al cuento literario y la poca que se tenía en algunas regiones había sido iniciada en el período romántico.

No hay que perder de vista tampoco, por lo que atañe a la relevancia concedida al género en occidente, que una de las primeras y más importantes teorías del cuento literario, hoy considerada clásica, fue desarrollada por un hijo de la gran corriente romántica: Edgar A. Poe, a quien tuvieron en la mente todos los modernistas (Englekirk, 1934) y de cuyas teorías resultó Quiroga un émulo destacado.

Considerando ahora a los pioneros hispanoamericanos del género, entre los que es posible citar a Fernández de Lizardi como el primer cuentista hispanoamericano con nombre y apellidos, podemos referirnos a José M^a Heredia por los cuentos que publica en *Miscelánea* de 1829 a 1832. Aunque éstos sean posibles traducciones o reelaboración de cuentos anónimos, según Leal (1990), algunos de sus románticos títulos, como «Manuscrito encontrado en la casa de un loco» (1832, IV, núm. 2), «Seged, cuento árabe» (núm. 3) o «Aningait y Ajut, cuento groenlandés» (núm. 4), presentan un notable parecido con otros modernistas. Una de las características que se continúan después sería la del uso del *relato enmarcado* valiéndose de *confesiones* escritas (alude a ello, sirviendo a la vez de ejemplo, «Carta de un suicida» de Gutiérrez Nájera); asimismo, la utilización de *ambientaciones exóticas*, anunciadas

desde el subtítulo (de Darío relatos como «El sátiro sordo. Cuento griego» o como «La matuschka. Cuento ruso»), en perfecta consonancia con el cuento francés del momento. En este sentido, no obstante, hay que señalar una evolución entre el exotismo meramente sugestivo de los románticos y, sin que éste deje de darse por la nueva vía de la sugerencia simbolista, el prurito arqueológico que aportaría al modernismo la influencia parnasiana, pero sobre todo debemos contar con la tendencia, progresiva desde el romanticismo hasta el modernismo, a ensalzar la imaginación como potencia artística y como base misma del proceso creador.

Otros antecedentes hispanoamericanos que fueron leídos por los escritores modernistas, en esta línea de cuentos donde lo imaginario cobra ya un relieve especial, destaca Juan Montalvo. No por azar su escritura delata igualmente el conocimiento de la técnica romántica francesa, que aprendió en su período parisino, y en la que se añadía al citado marco narrativo la afición por el misterio sobrenatural: «Gaspar Blondín», «Cartas de un padre joven», «Manuscrito encontrado entre los papeles de un viajero inglés muerto en Granada», «Anselma», «El pintor del Duque de Alba» (éste con una *estructura fragmentaria* que también seguirán luego algunos cuentos modernistas), «Fray Miguel Corella», etc. De Montalvo llama ya la atención, además, la peculiaridad de su prosa, de la que decía Rodó en el artículo que redactó sobre el ecuatoriano: «la prosa de Montalvo es mucho más admirable en su singularidad que como norma y tipo adecuado para propagarse. Aquella prosa ha de juzgarse como una bella forma extinguida» (1924, 51). Esta *singularidad en el estilo* es otro factor que sin duda influyó en uno de sus más fervientes admiradores, Rubén Darío, declarado imitador de Montalvo en sus comienzos ¹.

Del mismo modo, en la línea fantasiosa y sentimental que precedió al cuento modernista, abonando el terreno, y con un toque humorístico, estaría la narrativa de Eduardo Wilde: «Nada en quince minutos», por ejemplo, que narra las conjeturas divagatorias de un viajero acerca de una hermosa dama que viaja con su marido, su niño y la mucama en el tren ²; o la de Juana Manuela Gorriti, una de las primeras autoras de cuentos fantásticos en Hispanoamérica. Asimismo Justo Sierra cultiva el cuento de ingredientes irreales y poéticos, muchos de ellos determinados por un lector femenino, lo mismo que podrá encontrarse en Darío, Nervo, Gutiérrez Nájera, Chiappori, etc. Sobre su caso concreto podemos ya anticipar la opinión de Luis Leal: «Son notables estos cuentos de Sierra también por las innovaciones en la prosa, en

¹ Véase Anderson Imbert, «El arte de trabajar la prosa en Juan Montalvo», en *Explicación de textos literarios*, CSUS, vol. II, anexo II, Medellín (Colombia), Bedout S. A., s.a.m. Como antecedente del personaje modernista de raigambre nervaliana estaría, por ejemplo, «Las ruinas», aparecido en *El Regenerador*.

² Otros cuentos que tratan de la fantasía exagerada son «La novela del tranvía», de Gutiérrez Nájera, similar a *La novela en el tranvía* de Galdós, o «La fantasía de un delegado de Hacienda» de Clarín.

la cual se adelanta a los modernistas; la flexibilidad de su sintaxis ya anuncia lo que ha de ser la prosa de Nájera y Martí» (1971, 31).

En esta breve historia literaria el cuento modernista surgió, como se insinuó, contra el costumbrismo social de tradición post-romántica y contra la «imitación» huera de la realidad. Por lo que nos concierne aquí, esto me parece relevante: se reaccionaba no ante una ideología romántica, ni ante el sentimiento y el protagonismo del amor y de la muerte, que a fin de cuentas habían sido los asuntos románticos por excelencia, sino contra los aspectos relacionados con el activismo político y contra el lenguaje de «sabor local»³, contra el constreñimiento de la literatura a una mera «mimesis», contra la espontaneidad descuidada y el folclorismo. En relación al supuesto rechazo de los presupuestos naturalistas no olvidemos que esta corriente nace al mismo tiempo que se están llevando a cabo los debates entre cientifismo y espiritualismo en el Liceo Hidalgo mexicano. Desde este otro foco de conflictos, la reacción modernista no se debió, pues, al surgimiento de una literatura naturalista, sino al debate derivado de las consecuencias del positivismo en el plano de la metafísica.

Haciendo hincapié en la relación de contigüidad, no sólo histórica sino estética, del romanticismo con el modernismo, debemos considerar con Raimundo Lazo que

El Modernismo es la prolongación y rectificación del Romanticismo: prolonga y desarrolla la libertad de éste; pero también se opone a la despreocupada entrega a la inspiración, al olvido del trabajo creador del artista, causas de la degeneración y crisis final del movimiento romántico. En síntesis, se trata de dos revoluciones literarias que requieren de un estudio comparativo para el mejor conocimiento de las mismas. (1967,14)

Era algo asimismo señalado por Santiago Argüello o por Gómez Carrillo (1914), entre los modernistas. De igual manera, Mario Praz (1969) apuntaba

³ Una prueba de ello la encontramos en el encendido comentario que Ciro B. Ceballos hace al libro *Asfódelos* de Couto Castillo (Buenos Aires, INBA, Premiá Editora, 1984), en el cual hace un interesante repaso de la historia del cuento mexicano más inmediata. Aquí, al hablar de los preceptos estéticos que guían al autor, señala: «Odia con toda la energía de que es capaz a esa literatura inculta, plebeya, cursi, sin calamita, llamada por mal nombre nacional, que tantos, tan gravísimos y tan irremediables perjuicios ha ocasionado aquí al arte verdadero y a los legítimos artistas» (11). Lo que predica Ceballos es la emancipación de Ignacio M. Altamirano, al que considera responsable de impulsar esa «literatura nacional», mezclando lamentablemente lo patriótico con lo artístico. Puede verse también lo que escribe Santiago Argüello a propósito del «regionalismo literario» como antiartístico (1935, I, 19). El ejemplo contrario se lee en el prólogo hecho por José Tomás de Cuéllar, «Facundo», a su libro *La linterna mágica* (1889): «no trae costumbres de ultramar, ni brevete de invención; todo es mexicano, todo es nuestro, que es lo que nos importa; y dejando a las princesas rusas, a los dandies y a los reyes en Europa, nos entretendremos con la china, con el lépero, con el indio, con el chinaco, con el tendero y con todo lo de acá» (cit. Luis Leal, 1990, 47).

que el decadentismo europeo de finales del siglo pasado, con el que se emparentaría el Modernismo, no era sino la consecuencia del espíritu romántico. El transvase desde el Romanticismo al Modernismo ha sido igualmente apoyado por Ricardo Gullón en su libro *Direcciones del Modernismo*, quien se expresa en términos similares a los de Lazo, y también por Manuel Durán, que ve el Modernismo como una «especie» englobable en el «género» Romanticismo. Por su parte Antonio Castro Leal, al prologar los *Cuentos vividos y crónicas soñadas* de Urbina comenta que éste, tanto como Gutiérrez Nájera, pertenecen a un «segundo romanticismo» mexicano (1971, IX), un poco como había hecho Rufino Blanco Fombona en *El modernismo y los poetas modernistas* al comentar el «doble aspecto romántico y modernista» (1929, 352) de algunos autores.

Lo negativo de estas filiaciones, bastante frecuentes, es que no siempre se limitan a expresar una comunión de sentimientos, un espíritu regresivo o nostálgico, sino que en ocasiones arrastran connotaciones peyorativas, de descalificación literaria. Por esta confusión entre las reivindicaciones románticas y las modernistas, Pedro Henríquez Ureña llegó también a la conclusión de que escritores supuestamente modernistas como Gutiérrez Nájera, Silva y Casal fueron más bien «románticos dolientes» que modernistas plenos (1949, 170-1).

Para aclarar esta injerencia de lo romántico en lo modernista advertimos que son, hacia mediados del siglo XIX, Gautier y Baudelaire, sobre todo, al escribir sobre el romanticismo, quienes comenzaron a entenderlo como forma de estar en el mundo derivada de un sentimiento vital. Son estos escritores los que identifican el romanticismo con un estado del alma al que ellos mismos asocian sus anhelos existenciales. Pero ya el propio Schlegel, en prólogo a *Lucinde*, había hablado de Cervantes como de un romántico, en una proyección retrospectiva que de manera implícita asumía este mismo criterio: lo romántico como un «modo de sentir» ucrónico. La confesión hecha por Rubén Darío en «La canción de los pinos» de *El canto errante*, «¿quién que Es, no es romántico?», incide en esta idea de que lo romántico se aprecia en el *ser* como un valor y no estrictamente como signo de pertenencia a una escuela literaria, como un estar en el mundo que, sostenido por dos emociones angulares, la del amor y la del dolor, no deja aún hoy hacerse presente en cualquiera que se define como «romántico».

Por otra parte, el romanticismo literario en Hispanoamérica, según el crítico Emilio Carilla (1975, vol. II, 137), permanece en activo la mayor parte del XIX, con, según las regiones, dos y hasta tres generaciones románticas, la última de las cuales asienta directamente, para él, las bases del modernismo.

Es lógico pensar que el modernismo y sus ideales no nacieron de la nada. Los propios modernistas eran conscientes del proceso que iban siguiendo en su gestación. Así, Julián del Casal, al referirse al Darío de *Azul...*, lo identificó directamente con los parnasianos parisienses, a los que asimismo él denomina «neo-románticos» (en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, 132).

Pero hay aspectos también externos y muy concretos cuya renovación no acometió la literatura hispanoamericana hasta el Modernismo, y que en otras literaturas se habían producido en el período romántico. Por eso Rufino Blanco Fombona convenía en señalar que: «El modernismo ha sido para América una revolución semejante a la del romanticismo en Francia» (1929, 38). Desde este punto de vista es interesante lo que dice Paz en *Los hijos del limo*, al englobar dentro de un mismo ciclo marcado por la «tradición de la ruptura» (1990, 147) el período que va del romanticismo hasta las vanguardias (y hasta nuestros días, diríamos, en lo que se refiere a la necesidad que todo artista tiene aún hoy de ser «original» y cultivar una personalidad perfectamente diferenciada). El primero de dichos aspectos sería el de la renovación del lenguaje, que en Francia tuvo lugar gracias, entre otros, a Victor Hugo y que en Hispanoamérica no se produce hasta el último cuarto del siglo. Zola, cuando explicaba el florecimiento del romanticismo en su país, lo hacía del siguiente modo, muy similar a como los modernistas, según veíamos, hablaron de su propia renovación:

Era necesario echar en el crisol el antiguo diccionario, refundir el lenguaje, inventar palabras e imágenes, crear una nueva retórica para explicar la nueva sociedad; y quizá solamente los poetas líricos podían llevar a cabo un trabajo semejante. Llegaron con la rebelión del color, con la pasión de la imagen, con la dominante inquietud del ritmo. (1972, 78-9)

Otros más de aquellos elementos son de orden ideológico y tienen que ver con la crisis del sujeto romántico. De ella derivaría la referida valoración de la fantasía como protagonista en los asuntos artísticos, la vuelta a la Naturaleza con un sentimiento contradictorio, entre místico y pagano, que incide en el sentimiento cristiano, etc. El estudio de Cathy L. Jradé, primero sobre los «Tópicos románticos como contexto del Modernismo» (1979) y luego escribiendo sobre la inclinación dariana y modernista hacia el esoterismo (1986), no puede menos que descubrir, como indica el título de su libro, una «búsqueda romántica de la unidad».

Hubo, en cuanto a la defensa del idealismo romántico, claro está, nuevas posturas, en unas ocasiones paródicas, en otras críticas. De aquella nota dominante que era la «expresión vehemente de los afectos humanos», en palabras de Aurelio Mitjans (1974, 177), pasamos a un intimismo de violencia más psicológica que real, a un mejor conocimiento de los avatares del alma. Puede decirse, en efecto, que el énfasis es sustituido por la sugerencia, por el matiz, y por la recreación en el artificio consciente (Argüello, 1935, I, 89ss). La ideología romántica, en resumen, se continúa en la modernista, bien que con mayor complejidad, y se separa de ésta básicamente en su expresión, cada vez menos declamatoria y lacrimosa. La espontaneidad romántica tiende a desaparecer para dar lugar a una mayor conciencia del material literario y,

sobre todo, a un marcado intelectualismo, única salida hacia la profesionalización del artista.

Como para el decadentismo europeo han sugerido Praz (1969) o H. Peyre (1972), para el caso del modernismo hispanoamericano podemos concluir, de acuerdo con Emilio Carilla, diciendo que «lo visible es la lenta preparación del modernismo; su incubación en la época romántica» (1975, II, 201). La dificultad de precisar cuándo desaparecen los rasgos románticos para dar paso a los modernistas se acentúa porque comprobamos que poesía y prosa no siguen los mismos modelos, como se indicó para el caso de *Azul...* Pero sobre todo dificulta esta radical separación el hecho de que algunos autores modernistas confesaran una consciente inclinación por el sentimentalismo romántico. Así ocurre con Luis G. Urbina en su *crónica soñada* «Un entreacto»:

Parece que me voy a pasar la noche enredando y embrollando filosofías lacrimosas. No es ésta la primera ni será la última vez...
Decididamente soy un romántico cursi. (46)

Este autor mismo nos pone en la pista para explicar cómo el giro hacia presupuestos modernistas, desde los anteriores románticos, dependía de factores externos al escritor —del entorno modernizado—, antes que por cambios internos del ser. Es lo que parece poder deducirse de su relato «Mariposa de amor», cuando comenta:

En otro tiempo, pasear al acaso, por callejones y plazuelas, en un plenilunio de enero, era de un inocente sabor romántico. (...)
Ahora, las ciudades modernas han perdido ese encanto. Los focos eléctricos han matado la poesía de la luna, un foco más, ni tan brillante ni tan útil como los otros (...) (1971, 23-4)

Tras lo indicado considero que podemos ver con nuevos ojos los *Cuentos románticos* de Justo Sierra, lo que nos conducirá a la conclusión de que el modernismo tuvo en México, por lo que respecta al cuento, sus primeros latidos.

Es algo señalado que el comienzo de la larga paz que en el terreno político supuso el porfiriato, desde 1867 hasta 1910, trajo para la vida intelectual del país una importante reactivación literaria. Ignacio M. Altamirano convocó en torno a su revista *El Renacimiento* y al Liceo Hidalgo a los escritores conservadores y liberales bajo el proyecto común de edificar una literatura nacional. En su *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal considera el período de 1867 a 1883 como «de transición entre el romanticismo y el modernismo» (1990, 47), lo que parece correcto para este país. La división interna de carácter temático-estructural que establece dentro del período, sin embargo, «el cuento sentimental» por un lado y «el cuento anecdótico» por otro, de-

jando al margen lo impropio del criterio seguido, se presenta marcada por aquel prejuicio bastante extendido del cual advertíamos arriba, tal es el creer que todo sentimentalismo literario es característica propia de un romanticismo «retardado». Derivada de este prejuicio es la conclusión a que llega: mientras Altamirano y Sierra representan, sirviéndose de las palabras de González Peña, «el momento justo en que el romanticismo mexicano en el género novelesco cristaliza en una forma literaria y artística» (cit. *ibid.*, 50), Roa Bárcena y Riva Palacio hacen nacer en México «el cuento moderno». Ello no obsta para que admita este crítico que el cuento sentimental de Sierra prefigura el del modernista Gutiérrez Nájera, (que a su vez influirá en Neruo)⁴, precisamente porque también los modernistas son los «descendientes espirituales de los románticos» (55). Lo delicado de esta afirmación no es que resulte falsa, sino que, siguiendo la lógica valorativa del crítico, el lector recibe la paradójica impresión de que lo modernista no es lo moderno, de que lo modernista, como lo romántico hispanoamericano, es un producto que desde su mismo nacimiento lleva la marca de un desfase. En la base de este juicio se percibe la relación pre-juiciosa entre Arte y Progreso, precisamente la relación que Baudelaire abominaba (Berman, 129 ss).

Contrariamente a esta opinión soy de los que consideran el Romanticismo como el inicio de nuestra modernidad literaria⁵, que en ningún momento ha de confundirse con la modernidad científica.

Desde esta postura, un crítico bien documentado de su propia época, Juan de Dios Peza, comentaba lo siguiente sobre el joven Sierra, destacando su modernidad:

(...) anatematiza todo lo que es retrógrado y rutinario.

Muchos le creen imitador de Víctor Hugo, y le censuran amargamente; otros le llaman *gongórico*, y algunos creen que sus poesías son *confusas y altisonantes*. (1877, 24)

También Arturo Torres-Rioseco, antes de presentar a Gutiérrez Nájera, define en pocas palabras, como quien lo hace de paso, a Justo Sierra:

Don Justo Sierra —emotivo e intelectual— es el maestro de una generación briosa y constructora. Nadie más eléctrico que él en tendencias líricas, porque sin pequeño patriotismo aconsejaba a los jóvenes autores el desarrollo independiente de la personalidad y el amor a las letras de Francia (...). Y para él la obra de los románticos, parnasianos y simbolistas franceses, desde Musset hasta Verlaine, no tiene misterios. (1963, 56)

⁴ En *Algunos*, «Sobre Gutiérrez Nájera», leemos: «desde el rincón de mi provincia devoraba sus artículos a medida que aparecían en los diarios» (OC, I, 1313).

⁵ Véase también Octavio Paz, *Los hijos del limo*, «Del romanticismo a la vanguardia»: «El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo» (1990, 128).

Debemos separar, pues, el problema de los modelos expresivos, del de la cosmovisión romántica. Parece cierto que Justo Sierra, al editar en 1896 sus *Cuentos románticos*, creyó en la justeza del calificativo. En carta a Raúl Mille en junio de 1895 insiste en que bien los «había podido intitular románticamente *Amor y muerte*» (Arceo de Konrad, 118), y siente la necesidad de justificar el «lirismo sentimental y delirante» que los baña haciendo constar que fueron fruto de su juventud. Es interesante saber que Clemente Palma, muchos años más tarde, en su breve introducción a las *Historietas malignas* (1925), se referirá a sus cuentos, de igual modo, como un homenaje que su «madurez desilusionada y escéptica» rendía a una «juventud fervorosa y audaz». Ambos autores ofrecían, así, una autolectura en la que identificaban el idealismo de sus textos, su fantasía, con una psicología juvenil de la que se habían distanciado, pero por la que manifestaban cierta nostalgia. No sólo ellos, también el prólogo de Luis G. Urbina a sus *Cuentos vividos y Crónicas soñadas* incidía en similares autojustificaciones aludiendo a la verbosidad propia de la época modernista en que nacieron sus prosas. Son valoraciones literarias acerca del devenir de las corrientes estéticas que, desde una perspectiva diacrónica, cuando ya los gustos han cambiado, deberían tomarse con precaución.

En la misma línea de la autocrítica de Justo Sierra, Luis G. Urbina reseñaba que la temática de éste era, en efecto, muy romántica: «En este libro es trágico el sufrimiento, sublime la angustia, heroico el deber; el amor, inmortal; el sueño augusto» (*Hombres y libros*, 1923, 36). El comentario, sin embargo, parece más responder a un prejuicio, a raíz del adjetivo que formó parte del título del libro, y a un gusto personal que ya destacamos, antes que a una lectura objetiva de la obra, cuya prosa en su mayor parte contrarresta, con una idealidad poética cercana al cuento de hadas, el posible patetismo que se derivaría del tema de los amores trágicos.

Amor y muerte aparecen vinculados, en efecto, en cinco de los trece cuentos, teniendo otros dos el amor como motivo central y tres más la muerte. En definitiva, sólo «666: César Nero» y «La novela de un colegial» prescinden de estos dos temas en su desarrollo, pero permaneciendo en la ambientación histórica y en la exaltación de la fantasía que continuarán dándose más adelante. Los temas puede decirse, por tanto, que son tan románticos como modernistas. El sacrificio amoroso y la locura por amor («Marina»), el amor soñado y la polaridad del cuento de hadas («Niñas y flores»), la oposición entre lo natural y lo cultural («La fiebre amarilla»), la leyenda fantástica («La sirena»), el tema del primer amor y la concepción del amor como dolor («Playera»), el amor fantástico («Nocturno»), el tema del andrógino («Incógnita»), etc, son asuntos que pueden encontrarse con facilidad entre los cuentos modernistas.

En cualquier caso, sin que podamos analizar más de cerca los cuentos de Justo Sierra, es importante recordar que uno de los principales rasgos de la estética modernista hispanoamericana fue la proclama de que la creación ar-

tística tiene un fin en sí misma, frente a los diversos compromisos –moralizadores y nacionalistas en particular– comunes en la narrativa anterior y aun en la coetánea. Si nos ponemos a rastrear de dónde deriva este pensamiento lo cierto es que, aun prescindiendo de las propuestas teóricas del idealismo alemán, nos topamos con el «Prefacio» al *Cromwell* de Víctor Hugo, donde se defiende con claridad la libertad en el arte, y con las teorías de Gautier sobre «l'Art pour l'art», éstas sí, llevadas a la práctica de la creación por el autor mismo. Y sabemos que de aquí bebió directamente el educador mexicano cuando aún no se había generalizado en Hispanoamérica el concepto de «*écriture artistique*» que propagaría y daría cuerpo al modernismo. El propio Sierra, en prólogo a su edición de las *Poesías* de Manuel Gutiérrez Nájera, recuerda su propia obra y alude a su afrancesamiento y a su intento por «acrisolar» el idioma, intento en el que considera que Gutiérrez Nájera consiguió grandes logros. Ya tenemos, en este sentido, otros dos motivos de orden estético para acercar la cuentística de Sierra a la de los primeros modernistas: su desvinculación de compromisos directos de utilidad social y su conciencia formal del arte. En este mismo prólogo a Gutiérrez Nájera justificaba aún un tercer motivo de orden ideológico, el pesimismo como actitud de los jóvenes poetas, comentando: «es la actitud en que nos ha colocado la civilización, la actitud de Laocoonte, entre los anillos de las serpientes apolíneas» (Sierra, *Prosas*, 34). El mexicano, pues, manifestó siempre que pudo su simpatía hacia los modernistas como quien ha participado en su modo de sentir, y no dudará en prologar el libro *Peregrinaciones*, de Darío, cuando éste se lo pide.

Por su parte, Antonio Castro Leal, en el prólogo a *Cuentos románticos* (1946, VII), anota cierta proximidad entre los personajes de Sierra y los de Bécquer y Nerval, autores a los que, aún cultivando el motivo romántico de la amada imposible o fantasmática, no cabe negarles un paso importante en el cultivo de la literatura en cuanto a procedimientos de expresión, caminando hacia el simbolismo. De hecho también este mismo motivo de la amada imposible no deja de darse en pleno modernismo. Rubén Darío, en «Carta del país azul», recurre a él de este modo:

Pues bien, en un banco de la Alameda me senté a respirar la brisa fresca, saturada de vida y de salud, cuando vi pasar una mujer pálida, como si fuera hecha de rayos de luna. Iba recamada con manto negro. La seguí. Me miró fija cuando estuve cerca, y ¡oh amigo mío! he visto realizado mi ideal, mi sueño, la mujer intangible, becqueriana, la que puede inspirar rimas con sólo sonreír, aquella que cuando dormimos se nos aparece vestida de blanco, y nos hace sentir una palpitación honda que estremece corazón y cerebro a un propio tiempo. Pasó, pasó huyente, rápida, misteriosa. (141)

Otro rasgo que hay que anotar es que en Sierra ha desaparecido la tendencia al costumbrismo, tan frecuente en la narrativa romántica. Sus leyendas

coasteras están demasiado estilizadas como para ser reconocidas con un carácter específicamente mexicano. En vez de esta plasmación nacionalista, una fructífera lectura de las obras de Renan (*Vie de Jésus*, 1863) y asimismo de Strauss, que al año siguiente de editada la del francés sacó una edición revisada de su propia *Vida de Jesús*, inclinan al autor hacia escenarios bíblicos para tratar un tema de profunda trascendencia y acorde con la crisis religiosa modernista. Es, posiblemente, en estas ficcionalizaciones histórico-religiosas («666: César Nero», «En Jerusalén», «Memorias de un fariseo (fragmento)» y «El velo del templo») donde el autor mejor demuestra su cercanía al espíritu modernista (ahora a través del Flaubert de *La tentation de Saint-Antoine*), permitiendo sospechar muchas de las prosas exegéticas de Lugones. Y antes que a éste, también a Sierra le atrajeron los estudios helénicos.

Son, asimismo, perceptibles las que Candelaria Arceo considera sus «cualidades pictórico-plásticas» (113) que lo ponen en relación con la influencia recibida de Gautier, esto es, con la raíz parnasiana ⁶. de la que también brotarían los cuentos darianos de *Azul...* En este sentido, el rechazo que el propio autor hizo de la objetividad que defendía en arte el Parnaso, optando conscientemente por una posición subjetiva, no impedía, como así lo señaló él mismo, que admirase y aprendiese, en efecto, la nueva técnica. Su defensa del sentimentalismo no fue, pues, debida a mero desfase o a una incapacidad intelectual para describir escenarios más concretos, sino que suponía una lúcida interpretación de su espíritu, inclinado, como el de todos los modernistas posteriores —a veces a su pesar—, hacia el punto de vista «romántico»:

románticos somos y seremos largo tiempo (...). No hemos logrado nunca hacer poesía puramente objetiva (porque) en cada uno de nuestros versos vaciamos todo nuestro sentimiento, toda nuestra personalidad. (*Prosas*, 32)

El presupuesto teórico era, según vemos, el mismo que en 1876 alentaba a Gutiérrez Nájera y a Martí. Además, su obra en prosa, cuyo carácter poético había sido puesto de manifiesto ya desde las primeras críticas que le hiciera Ignacio M. Altamirano ⁷, deja patente no sólo esta defensa del sentimiento, sobre todo en sus cuentos marineros, sino también el fondo intelectual que caracteriza al modernismo, como señalamos en relación a sus relatos de ambiente religioso. El amor y la muerte, de los que precisamente dice Candelaria Arceo que hace falta un estudio más íntegro (114), junto con la historia religiosa, son los temas que predominan. Sierra, lo mismo que modernistas posteriores, adopta de los románticos, entre otras cosas, desde el plano temático, la idea del amor como religión fatal para la persona enamorada, la ten-

⁶ Véase André Thérive, 1929, 103. Comenta cómo Gautier creó el eslabón entre el romanticismo y el parnasianismo, papel similar al desempeñado por Sierra en relación al cuento modernista.

⁷ En «Emociones de viaje», *Obras Completas*. México, Eds. Oasis, 1959.

dencia polar simultánea a la pasión erótica y a la pureza, el gusto por lo ideal y legendario, el transvase frecuente de la vigilia al sueño y el giro hacia lo fantástico; y en el plano técnico, el recurso al manuscrito confesional, la narración en primera persona, y la ruptura del hilo argumental para dirigirse directamente al lector —con frecuencia femenino—, rasgo éste que iría disminuyendo en los demás autores, pero que aún afecta a Gutiérrez Nájera, a Darío, a Nervo, a Lugones o a Chiappori. «Incógnita», por su parte, puede considerarse como un cuento largo, en capítulos, de trama algo más compleja que los demás y ya plenamente dentro de la corriente esotérica de la segunda mitad del siglo. Se trata de un sabio hipnotizador y espiritista, al que se presenta algo caricaturescamente —lo que permite ver un tono de parodia en ciertos fragmentos— como en «El caso de la señorita Amelia», de Darío. Sobre el fenómeno espiritista escribía Sierra en «El espiritismo y el Liceo Hidalgo» (*El Federalista*, 2 de abril, 1875) a propósito de un posible debate al respecto en esta institución:

la discusión tornará pronto a la eterna disputa: ¿existe o no el alma inmaterial e inmortal? Volverán los consabidos argumentos en pro y en contra. Unos afirmarán con Platón la existencia del ente simple, otros probarán con Lucrecio la eternidad de la materia; resucitará uno la vieja teoría de Berkeley del pansiquismo, otros llevarán a la escena la conocida paradoja de la inmortalidad de la ciencia de la otra vida, etc; y como dice el gran Claudio Bernard, a hipótesis espiritualistas se responderá con hipótesis materialistas (*La educación nacional*, 1977, 30)

Como indiqué, Cathy L. Jade, en «Tópicos románticos como contexto del modernismo», recurriendo a Shaw y Paz para centrar el movimiento dentro de la corriente romántica, llamó la atención sobre la importancia de la tradición esotérica que recogen los modernistas, línea de investigación que también siguió Marini-Palmieri. En este sentido, tras recopilar una serie de datos bibliográficos llega a la conclusión de que «lo fundamental dentro del romanticismo, en realidad en toda la poesía moderna, es una nostalgia por una época primordial en la que el hombre se reconcilia con la naturaleza» (174). Esto es, que lo fundamental del romanticismo es lo mismo que sigue hoy siendo fundamental: la poesía (*Poesis*) es un acto de rebeldía contra el mecanicismo sin alma, una ex-centricidad social en busca del centro natural.

Es comprensible que, si Justo Sierra volvió a recopilar sus cuentos en un volumen casi finalizado el siglo fue porque su estilo, como su contenido, no desentonaban entre los muchas veces «románticos» productos del modernismo entonces triunfante. De hecho ahí tenemos la «Historia de mar» publicada por Darío en el semanario mexicano *El Mundo* en 1898 y que reproduce el esquema de los cuentos marineros de Sierra: el informador de la historia-leyenda es un lugareño («me lo dijo un pescador» [1990, 346]), se quiere dar un carácter de intimismo en el relato («Cuéntela usted a su más linda amiga,

cuando ella ría más» [*ibid.*]), y la joven protagonista, hija de un pescador, bella, inocente y natural, espera en vano a un marinero del que quedó embarazada y por el que se suicida en el mar. En este relato, además, Darío acentúa los rasgos románticos hasta el punto de hacer coincidir la muerte con una noche de tormenta, lo que permite suponer su voluntad paródica con relación a Sierra ⁸, o la voluntad de ambos por parecer románticos.

Debe insistirse además, para el caso de México sobre todo, que la modalidad de la prosa de Justo Sierra había creado escuela. Entre otras cosas había importado la «causerie» francesa, estilo de crónica que Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina y Amado Nervo, entre otros, continuarían, y que se caracterizaba por ir siempre adornada con imaginación. A tal respecto, Antonio Castro Leal valora así el lugar del autor de *Cuentos Románticos* en prólogo a su edición:

hay que recordar que esas frases musicales y sugerentes, ese estilo nervioso y flexible, ese tono insinuante y lírico aparecen en la literatura mexicana cuando Manuel Gutiérrez Nájera —que realiza en definitiva la modernización de nuestra prosa— no había salido todavía de la escuela (1946, X)

Antonio Caso, en su prólogo a *Prosas* de Justo Sierra, donde comienza exaltando la capacidad místico-amatoria del autor, su platonismo, destaca, entre otras notas caracteriológicas, también lo que es un rasgo típico modernista: su ironía, una ironía «no corrosiva del ideal». Asimismo, sobre su posición ante el positivismo dogmático, veía alzarse una «duda radical, incoercible, que siente un temblor de tierra constante bajo las grandes teorías científicas y mira a las religiones como estupendos organismos vivos» (XI). A Justo Sierra sólo le faltó haber continuado escribiendo prosa de ficción para ser admitido plenamente como modernista, pues cuando él dejó de escribir muy pocos estaban en condiciones de imitarle. Al afirmarse con fuerza la gran corriente estetizante el maestro mexicano se dedicaba ya exclusivamente a su labor pedagógica y a sus estudios históricos, integrado en la participación social. Otros modernistas seguirían el mismo proceso, escribiendo artísticamente en su juventud y perdiendo progresivamente esta disposición a medida que otras actividades más políticas o profesionales reclamaban su tiempo, como Manuel Díaz Rodríguez o Clemente Palma. De la soledad a la sociedad.

Por último, la evolución espiritual de Sierra, dentro de un catolicismo abierto a la ciencia, no es extraña tampoco a modernistas muy posteriores,

⁸ Este carácter paródico era consciente en todos los escritores modernistas. Luis Berisso, uno de los buenos amigos de Darío en Buenos Aires, en «Idilio romántico», construye una historia que se reconoce, metatextualmente, «de un aguado romanticismo» (Fletcher, 1986, 77) y de la que los personajes que hacen de interlocutores del protagonista se burlan. La intención es oponerse al materialismo mediante una imaginación idealista.

como Valdelomar o Arévalo Martínez, todos amamantados en la creencia de lo sobrenatural. Su ciclo, en este aspecto, fue perfectamente simbólico. Si sus primeras obras en verso y prosa fueron «playeras», él mismo hallaba su muerte en San Juan de Luz, desde donde un 20 de agosto de 1912 dirigía una última carta a su hija, carta que es un canto mariano, una esperanza en la Madre, al borde del mar, al otro lado del mar...

BIBLIOGRAFÍA

(Una bibliografía más exhaustiva sobre los *Cuentos románticos* puede hallarse en el libro de Arceo de Konrad. Sobre la obra en general de Justo Sierra véase también la edición de *Educación e historia* hecha por Abreu Gómez.)

- Arceo de Konrad, Candelaria. 1985. *Justo Sierra Méndez: sus Cuentos Románticos y la influencia francesa*, México, UNAM.
- Argüello, Santiago. 1935. *Modernismo y modernistas*, Guatemala, Tipografía Nacional.
- Arrom, José Juan. 1963. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI.
- Blanco Fomona, Rufino. 1929. *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino.
- Carilla, Emilio. 1975. *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 2 vols, 3.^a ed. ampliada.
- Castañón Barrientos, Carlos. 1972. *El cuento modernista en Bolivia. (Estudio y antología)*, La Paz.
- Chiappori, Atilio. S. A. *Borderland. La eterna angustia*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. 1974. Pról. y sel. de Cintio Vitier, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.
- Englekirk, John E.. 1934. *Edgard Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas.
- Fletcher, Lea. 1986. *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*, Buenos Aires, Eds. del 80.
- Gómez Carrillo, Enrique. 1914. *El modernismo*, Madrid, Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán.
- González, Aníbal. 1987. *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos.
- Gullón, Ricardo. 1963. *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos (Campo Abierto).
- 1980. *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.
- Henríquez Ureña, Max. 1954. *Breve historia del modernismo*, México, FCE.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1954. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, Revolucionaria.
- Kaliman, Ricardo J. 1989. «La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana (Especial modernismo)*, LV, núms. 146-7.
- Lazo, Raimundo. 1967. *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*, México, Porrúa.

- Leal, Luis. 1971. *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Eds. de Andrea, 2.^a ed. ampliada.
- 1990. *Breve historia del cuento mexicano*, México, Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Tlaxcala (Serie Destino Arbitrario, 2).
- Login-Jrade, Cathy. 1979. «Tópicos románticos como contexto del modernismo», Memoria del XIX Congreso *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- 1986. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE.
- Mattalía Alonso, Sonia. 1991. «Estética romántica/estética modernista: contrapuntos de una "visión americana"», en *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», Diputación de Alicante.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1991. *La novela hispanoamericana del fin de siglo*, México, FCE.
- Mitjans, Aurelio. 1974. «Caracteres dominantes en la literatura en los últimos cincuenta años», en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, t. III (*op. cit.*).
- Nervo, Amado. 1991. *Obras Completas*, ed. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, México, Aguilar, 2 vols.
- Paz, Octavio. 1990. *Los hijos del limo*, Barcelona, Scix Barral.
- Peñaranda Medina, Rosario. 1994. *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Valencia, Universitat de València (Cuadernos de Filología, anejo IV).
- Pérez, Alberto J. 1992. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Orígenes.
- Pérez Petit, Víctor. 1903. *Los modernistas*, Montevideo, Editorial Nacional.
- Perus, Françoise. 1976. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, La Habana, Casa de las Américas.
- Peza, Juan de Dios. 1877. *Poetas y escritores modernos mexicanos*, México.
- Praz, Mario. 1969. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila.
- Pupo-Walker, Enrique. 1987. «El cuento modernista: su evolución y características», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, vol.2.
- Quiroga, Horacio. 1973. *Epoca modernista. Obras inéditas y desconocidas* (vol. VIII), pról. de Arturo S. Visca y notas de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Arca.
- Rama, Angel. 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Angel Rama, Arca.
- Rodó, José Enrique. 1924. *Hombres de América*, Barcelona, Cervantes.
- Sierra, Justo. 1946. *Cuentos románticos*, ed. y pról. Antonio Castro Leal, México, Porrúa.
- 1954. *Educación e Historia*, Selección pról. y notas de Ermilo Abreu Gómez, Washington, Unión Panamericana,
- 1963. *Prosas*, pról. Antonio Caso, México, UNAM.
- 1977. *La educación nacional. Obras Completas* (vol. VII), México, UNAM.
- Thérive, André. 1929. *Le Parnasse*, París, Les Oeuvres Représentatives.
- Torres-Rioseco, Arturo. 1963. *Precursores del modernismo*, New York, Las Américas Publishing Company.
- Ugarte, Manuel. 1908. *Las nuevas tendencias literarias*, Valencia, Sempere y Cía.
- Urbina, Luis G. 1923. *Hombres y libros*, México, El Libro Francés S. A.

- 1971. *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, ed. de Antonio Castro Leal, México, Porrúa.
- Viatte, Auguste. 1979. *Les sources occultes du Romantisme*, París, Librairie Honoré Champion, 2 vols.
- Villanueva-Collado, Alfredo. 1993. «Eugenio M.^o de Hostos ante el conflicto modernismo/modernidad», en *Revista Iberoamericana*, LIX, núms. 162-3.
- Zola, Emile. 1972. *El naturalismo*, sel. introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Eds. Península.

PEDRO PABLO VIÑUALES
Universidad de Yaoundé (Camerún)