

EL SIMBOLISMO EN EL PERU

(TRABAJO DEL CURSO DE LITERATURA AMERICANA Y
DEL PERU)

En el curso de Literatura Americana y del Perú de 1928, se trató de encomendar a los alumnos temas de típica investigación, algunos de los cuales constituyen verdaderas fuentes para el estudio profundo de nuestra historia literaria. Entre ellos, uno de los más señalados fué el de Alcides Spelucín. Abonan a este trabajo condiciones singulares que no son comunes. Para estudiar "El Simbolismo en el Perú", Spelucín tiene una condición personal de gran valía, y es que él no sólo es un espectador de dicha corriente, sino que actuó, como combatiente, en su gestación. Es ésta una circunstancia que no debe de olvidarse, ya que —además de otras cualidades que no es oportuno mencionar aquí— da mayor valía al trabajo de Spelucín.—L. A. S.

1.—El fenómeno simbolista.

La expresión poética parece adentrarse en un ciclo simbólico después de haber cruzado con ritmo diverso el febril valle romántico y la marmórea ciudad parnasiana. Y parece que esta nueva etapa de su proceso estético viniese a ser como la nivelación, como el equilibrio de aquellas dos características antitéticas y, sin embargo, consanguíneas: la pasión y la serenidad.

No otra cosa se deduce, en verdad, después de una observación atenta de aquel magnífico estadio de la literatura que es el siglo XIX. Procuraré precisar, en alguna forma, mis conceptos. Al finalizar el segundo tercio del siglo pasado el Parnaso da el último golpe de cincel a su obra. Su mensaje, —aquel que vino a ungir el verso con tan insospechados atributos plásticos,— está logrado. Sólo le queda por cumplir aquella jornada sorda, invisible, subterránea, —jornada de tercer día,— destinada al humus de todo organismo y de toda idea.

Pero en el lecho donde el cadáver del Parnaso va a disgregarse, cumplen también igual destino los restos del romanticismo. Va a ocurrir, pues, un hecho insólito: el maridaje póstumo de las antítesis; las nupcias fúnebres de los contrarios. Por primera vez, pasión y serenidad, —viejos enemigos irreconciliables—, van no sólo a compartir un mismo tálamo sino también a fundirse de tal manera que la poesía acabará por deberles un presente maravilloso.

Un presente que, en su infancia, a fuerza de vestirse con las prendas de sus progenitores, dará lugar a equívocos lamentables; pero que, entrando en años, adquirirá una fisonomía muy suya. Tan suya que muchos de los que entonces alcanzan a admirar su robusta plenitud estética, pondrán —¡malintencionados!— en tela de duda su legítima ascendencia.

Me refiero al simbolismo; a la escuela literaria que, a las características ya morigeradas de romanticismo y parnasianismo, logró unir una tercera virtud: la virtud trascendente, la virtud metafísica.

Pero hagamos, para fijar más esta idea de ascendencia y de continuidad estéticas, un poco de historia literaria. En la Literatura Francesa, patrón de los movimientos literarios de América en el último cuarto del siglo pasado, la corriente simbolista fué generada casualmente por aquellos que habiendo llegado tarde al banquete parnasiano sólo pudieron alcanzar sus últimas libaciones retóricas. Así, el Verlaine de "Jadis et Naguère", libro donde el parnasianismo llega a una fastuosidad bárbara, inicia también aquella pragmática lírica "De la musique avant toute chose!" que el simbolismo se impone como una ley o como una disciplina. Cinco o siete años atrás el capitoso poeta de de las "Fleurs du Mal" había dado a conocer en su libro aquellos versos de "Correspondances":

«Jorge Puccinelli Converso»

"La nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe á travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent . . ." en los que la juventud literaria de Francia entrevió una revelación tan singular que llegó a formalizar, de una vez por todas, su apostasía parnasiana. Rimbaud también, en versos de un perfecto corte parnasiano, había logrado tan inéditos matices que asombraron y escandalizaron al mismo abuelo Hugo; "Bateau Ivre" fué, como "Correspondances", uno de los grandes anuncios del simbolismo. Por último, Mallarmé, otro niño perdido del Parnaso, devino gran poeta y máximo teorizante de la nueva escuela.

Pero hasta que Laforgue aparece con su gran conquista, el **versolibrismo**, simbolistas y parnasianos son fraternos oficiantes en el altar del verso exquisito, moroso, impecable y musical. "Siglo XVIII" de Mallarmé es una joya tan perfecta como cualquier soneto de "Los Trofeos"; "El Fauno" de Regnier parece escapado de la floresta de Leconte. ¿Dónde, pues, —hasta la revolución versolibrista,— la virtud, la característica, el perfil del simbolismo?

Formalmente, en el alba simbólica, no hay diferencia saltante. Es, más bien, en lo íntimo, en lo esotérico del verso, en el espíritu mismo de la poesía en donde se opera la transformación. Pero es aquí también donde aflora, —Verlaine por ejemplo,— libre, cristalino y límpido hasta la celestía, el auténtico surtidor romántico; aquel que, en los días turbulentos de "Hernani", cegaran los poetas grandilocuos de lágrima fácil y sonora.

La expresión poética del simbolismo, presa todavía en los repujados vasos del Parnaso, alcanza, no obstante, una dimensión hasta entonces desconocida. Las palabras pierden su valor concreto, nominativo, para ensayar una proyección abstracta, sugeridora. "Nombrar un objeto —dice Mallarmé— es suprimir las tres cuartas partes de su significado; sugerir, —¡he allí la clave!— es penetrar en aquella montaña de misterio donde reside el símbolo". Hallada esta cuarta dimensión de la palabra, la **sugerencia**, el verso estaba llamado a colonizar bien pronto las zonas de lo intrafísico y los espacios de lo metafísico. Todo aquello que, por su propia naturaleza, había escapado a la expresión perfilada, matemática, lógica, de la poética anterior, encontraba, —¡por fin!— en el módulo expresivo del simbolismo, una solución.

Así, Maeterlinck pudo darnos en su breve obra poética y en su teatro, —que no es otra cosa que poesía,— la expresión de ciertos estados de espíritu, de ciertas intuiciones que, por inconcretas, por nebulosas, por oscuras, no pudieron caber en el lenguaje poético anterior, hecho, al parecer, para servir únicamente de vehículo a un pensamiento y a un sentimiento de estructura rígidamente racionalista.

Se ha dicho por esto que si con el Parnaso la poesía pareció lindar con las artes plásticas, con el simbolismo penetró, en cambio, en los dominios de la música. Y es que nada como la música cumple, en realidad, el ideal expresivo del simbolismo. En la palabra, —por más sugeridora que ella sea,— la emoción está atada, en gran parte, a la roca de lo real. En la música no. En ella la emoción pierde casi totalmente sus nexos groseros. Logra, en una palabra, el verdadero milagro de la **creación**.

Mas tarde, cuando el simbolismo alcanzó plena carta de ciudadanía estética, adquirió también definida y resuelta fisonomía externa. El **versolibrismo**, llamado a proyectarse venturosamente en las escuelas por venir, fué su definitivo y final atributo.

Agudos críticos contemporáneos creen ver en el actual movimiento poético llamado **vanguardismo** una faceta más del gran cristal simbólico. En realidad, no hacen sino constatar una verdad flagrante y diáfana. El **vanguardismo** no es otra cosa que el simbolismo llevado, en algunos casos, a su expresión más fina y deliciosa, y en otros a su libertinaje más absurdo y temerario. La naturaleza de este trabajo no me permite ser más explícito en esta afirmación. Pero en mi concepto, la poesía está aún bajo las últimas estrellas de la constelación simbólica.

II.—El simbolismo en América.

Intentada ya la explicación del fenómeno simbolista, aventurémonos en una rápida búsqueda de las huellas que en América ha dejado tal corriente literaria.

Lo primero que salta a la vista al observar el panorama poético americano es su confusión. Parece que la misma pugnacidad que en sus selvas confunde toda variedad vegetal y animal, se operara en el plano de lo poético. Hay, pues, que ir con ojo y paciencia de naturalista: examinando, midiendo, pesando, contando, para lograr una clasificación no exenta de equívocos. Hay que ir también armado de un acero eficaz para desbrozar toda esa floresta inútil que suele obliterar hasta la tiniebla la ración de luz necesaria.

Quizás por comodidad o talvez por falta de insistencia en la materia literaria de América, casi todos los críticos han adoptado la clasificación, vaga en mi concepto, de romanticismo y modernismo, para encerrar las manifestaciones poéticas del siglo XIX y principios del XX. En el casillero romántico han sido colocados, por ejemplo, muchos poetas neo-clásicos, de marcada tendencia intelectualista, ajenos y hasta en pugna con las características del ideal romántico, y en el modernista han sido mezclados, de la misma manera, neo-románticos, parnasianos y simbolistas.

Esta confusión, —se dirá—, es explicable si se tiene en cuenta que nuestro continente, huérfano de tradición literaria apreciable, aislado de los grandes focos intelectuales por la doble barrera de su lejanía y de su ignorancia, sólo alcanzó a ponerse en contacto con las inquietudes estéticas del Viejo Mundo cuando éstas tocaban a su fin. Algo más: que dichas influencias no llegaron nunca a América en forma regular y ordenada, razón por la cual nuestros mejores poetas pecaban, en la mayoría de los casos, de un retardamiento tal —y retardamiento en este caso es también falta de sensibilidad para percibir el mensaje expresivo de su época— que a menudo se les veía anunciar, en colónida actitud, el descubrimiento de grandes continentes que, a la postre resultaban ser los de la puerilidad.

Cierto es también que algunos admirables gourmets líricos quisieron salvarnos del pecado de inapetencia estética de los otros,

sirviéndonos desordenadamente, en una sóla bandeja, todos los manjares. Nájara, Casal, Silva, González Prada, Darío, Herrera, Díaz, Lugones, Contreras, etc., nos dieron, cual más, cual menos, ánforas y medallones, brindis y elegías, sonatas y marchas triunfales, poemas funámbulos y estremecidas confesiones líricas. Es decir, toda la cosecha que fué posible lograr de las semillas que neo-romanticismo, parnasianismo y simbolismo europeos echaron en los hambrientos surcos americanos.

Pero todo esto, lejos de justificar la cómoda clasificación de romanticismo y modernismo, viene a probarnos la necesidad de observar con mayor detención el campo abarcado por cada uno de ellos. Con vendría, pues, estudiar en forma analítica, con un procedimiento entre biológico y químico a la vez, los precipitados, las acciones, las reacciones, etc., que en el organismo literario de América han producido las diferentes sustancias que le han sido administradas. Quizás por este procedimiento podría precisarse la influencia que mejor ha estimulado su genio creador.

En la clasificación de románticos y modernistas hay no una valoración analítica sino temporal. Los líricos que aparecen antes del 95, salvo contadas excepciones, han de ser, por fuerza, románticos. Los de años posteriores, modernistas. Así resulta el modernismo no una tendencia poética definida sino un haz de tendencias unidas por nexos estéticos más o menos cercanos.

Si en la mayor parte de los poetas representativos de América se encuentran superpuestas todas las tendencias con que fué creado el complejo literario del modernismo, quizás ello no sea un obstáculo para que los afiliemos, —con el mismo procedimiento seguido en Francia,— al grupo con el cual presenten más afinidad las partes verdaderamente representativas de sus obras. Si Darío, romántico campoamorino en "A-brojos", tornose parnasiano a la manera de Cátulo Méndez en "Azul" y simbolista a la manera de Verlaine en algunos poemas de "Prosas Profanas" y sobre todo en "Cantos de Vida y Esperanza", nadie puede negar que la característica de su obra de más valor es, realmente, simbolista. Leopoldo Díaz, no obstante sus delicadas traducciones de Mallarmé, produce lo mejor de su obra bajo los manes hieráticos del Parnaso. Herrera Reissig, romántico a la manera íntima de Heine, pasa por el admirable ensayo parnasiano de "Las Clepsidras" hacia el monólogo simbolista de la "Tertulia Lunática". Igualmente los demás. Urge, pues, en respeto de la claridad y de la precisión q' debe asistir a toda obra de crítica literaria, una labor de discriminación para determinar las afloraciones de cada uno de los veneros q' han alimentado la vida literaria de América.

Para hacer, pues, un estudio eficaz del simbolismo en nuestros países, hay que principiar por una labor de cirugía literaria en la obra de los

precursores y maestros del modernismo, que nos permita extraer los hitos simbólicos con qué jalonar nuestra ruta. Así podremos llegar en forma gradual y segura a los solitarios peñascos, —moradas ilustres del símbolo—, en donde señorean las obras de los maestros de esta corriente literaria en América: Herrera Reissig, Poveda, Eguren, etc.

III.—El simbolismo en el Perú.

Lo señalado con respecto al continente es aplicable particularmente al Perú. Eilo me obvia insistir nuevamente. Demos, pues, una mirada al panorama poético de nuestro país y tratemos de investigar en él los caminos recorridos por la ingrátida y fina sandalia del simbolismo.

Descartando a Della Rocca de Vergallo, —poeta en quien algunos colónidas creyeron ver el primer brote simbólico de América,— cuya obra, no obstante su incasismo endeble y decorativo, es indiscutiblemente francesa, el primero que a mi juicio aporta a nuestra poesía elementos simbólicos es don Manuel González Prada. Romántico de la última hora, con un romanticismo filosófico a lo Leopardi, él es quien lanza el disparo inicial contra la parvada de poetas llorones de su época. Oigámosle:

“A cobardes almas deja
el lamento y el sollozo,

.....

es del altivo y el fuerte
sonreír en la agonía”.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Así resulta Prada el primer apóstata peruano del romanticismo. Era natural. Tan altivo y pudoroso espíritu no estaba llamado a verter en su lírica tanta inútil y deplorable anécdota sentimental como solían hacer sus contemporáneos. Su apostasía le abrió las puertas del Parnaso. Allí es encontraba bien. En mármoles y pórfidos, en ónices y berilos, el gran artista nuestro probó sus instrumentos. De allí aquellas menudas joyas de sus triolets y también aquellos grupos en alto relieve, —sus “Caballos Blancos” por ejemplo— hecho como para coronar amplios y decididos frontones.

Pero la inquietud literaria de Prada le llevó a algo más hermoso que la piedra perfecta y muda. Pronto descubrió la cantera de los simbolistas franceses y en algunos de sus penúltimos poemas, mal comprendidos en su época, nos dió ya algo que no sólo **nombraba** sino que también **sugería**. Igual que Laforgue, —es cierto que sin la funambulería del franco-uruguayo,— nos trajo el verso libre, el “**polirritmo**” como él le llamara, que no es otra cosa que el más valioso aporte formal del simbolismo.

A pesar de todo, González Prada no influye todo lo que debiera

en la lírica peruana de su tiempo. Y es que, sobrándole como le sobraban extraordinarias aptitudes de artífice lírico, no alcanzó, en verdad, a la máxima virtud del poeta: al genio, que es por naturaleza deslumbrador, torrencial y aglutinante. Mientras el maestro tejía polirritmos simbólico-parnasianos, el romanticismo lamartianiano, degenerado ya, seguía produciendo, con el precipitado grandilocuente de Hugo, una marejada tan declamatoria como huérfana de auténticas virtudes estéticas.

Hay que ir a la generación del 900 al 910, —Cisneros, Gálvez, Lora, etc.— para encontrar en forma sistemática, pequeños vestigios simbólicos. Un estudio minucioso nos revelaría q' en una q' otra obra de dichos poetas se encuentran ya ensayos de versolibrismo y cierto empleo del adjetivo raro y novedoso como querían los simbolistas. Es cierto q' no acaban de nombrar, pero principian ya a sugerir. Es de señalar también q' por esta época, —aparte la influencia indirecta obrada por la preponderancia de los precursores del modernismo cuya obra principia a difundirse,— Enrique Carrillo alterna sus actividades de cronista con las de traductor: él es quien nos da a conocer desde las páginas de "Actualidades" a poetas simbolistas como Verlaine y Maeterlinck; en Trujillo, uno de los mejores espíritus de ese instante, Felipe Alva, nos ofrece al margen de su fina labor de poeta algunas traducciones discretas del mismo Verlaine. José Eufemio Lora, en algunas páginas de su pequeño libro, "Anunciación", nos deja entrever la influencia que algunos simbolistas franceses ejercieron en su labor de la última época. Otro poeta que por su aparición y desenvolvimiento cabalga entre la generación del novecientos y la generación "colónida" (cultor dilecto de los maestros franceses, nos ofrece en forma más lograda la misma filiación simbólica: me refiero a Alberto Ureta.

Pero a la generación del 910-920 es a la que corresponde la más alta modulación simbólica de la lírica peruana. La generación llamada "colónida", aparte de contar entre sus filas, por espontánea filiación estética, a José María Eguren, hace suya el ánimo y el módulo del simbolismo francés. Es en Gibson, en Bustamante, en Valdelomar, en Rodríguez, en Vallejo, etc., en quienes se logra la más jugosa cosecha literaria de carácter simbólico de nuestras letras. Un prosista de fina vena lírica, Aguirre Morales, se suma con pleno derecho a esta falange por la contribución de su novela poemático-simbolista "La Medusa".

José María Eguren, escapado sin contusión alguna de la generación del 900 y quizás si de la del 95, inadvertido colaborador de "Lima Ilustrado", estimado por sus contemporáneos como pintor, como jardinero, como inventor de pequeños artefactos o como cualquier otra cosa; pero desconocido o silenciado como poeta, sienta plaza de combatiente en el núcleo "colónida" y deviene el más alto capitán lírico del instante. Con él la corriente simbólica alcanza quizás su más alta temperatura, iniciándose después un proceso de enfriamiento, cristalización

y disolución que, en mi concepto, corresponde a los movimientos poéticos posteriores, —simbolistas de la decadencia—, y cuyo enjuiciamiento, por falta de perspectiva suficiente, no es posible llevar a cabo todavía.

Alcides SPELUCIN.

Noviembre de 1928.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»