

Del romanticismo al modernismo; la búsqueda de la forma en Salvador Díaz Mirón

Abigaíl Sotelo
The University of Arizona

A finales del siglo XIX en la América de habla hispana se vio el surgimiento del modernismo, movimiento que vino a renovar el lenguaje utilizado, hasta entonces, en la poesía. El romanticismo había gastado ya ciertas fórmulas y lugares comunes que los nuevos poetas refrescaron con su creatividad. Pero muchos de los ideales románticos siguen presentes en la poesía modernista, como por ejemplo, la libertad del individuo ante todo, la búsqueda de la forma, el deseo de trascendencia y en ocasiones la incertidumbre ante la muerte que es el final de todo ser. Ningún movimiento está totalmente desligado del anterior, sino que, por el contrario, pueden encontrarse finas líneas de sucesión entre unos y otros. En este caso, las líneas de sucesión las veremos entre romanticismo y modernismo¹.

El poeta veracruzano Salvador Díaz Mirón es un buen ejemplo de este proceso que se lleva a cabo en la literatura de finales del XIX y principios del XX. La poesía de Díaz Mirón puede dividirse en dos etapas, la romántica y la modernista. Durante su juventud apasionada escribió versos como “Sursum” y “Voces interiores” a sus admirados amigos Justo Sierra y Fernando Duret, respectivamente. Además compuso odas a Víctor Hugo y Lord Byron, en las cuales se ve claramente a un poeta romántico. Pero el mexicano, sensible a los cambios de la época, se incorporó, junto con algunos otros poetas como José Juan Tablada, a *La Revista moderna de México* a la que envió sus colaboraciones, tornándose en uno de los iniciadores del modernismo en este país. Su libro *Lascas* (1901) muestra ya la madurez que como hombre y escritor le ha dado la experiencia, y reniega de su primera poesía integrándose por completo al movimiento modernista.

La palabra *modernismo* se utilizó para denominar este movimiento que le dio nueva vida a la poesía hispanoamericana, que se inspiró en la poesía francesa de los parnasianos para perfeccionar la forma y la expresión poética, y se refrescó con la influencia simbolista. Se retomaron metros utilizados durante la Edad

Media (y aun antes tales como el zéjel; del que echó mano Díaz Mirón en su poesía) y también se crearon nuevos metros y rimas que rompieron con la gastada versificación del romanticismo. Los jóvenes poetas buscaban la renovación estética por medio de la renovación del lenguaje, el rechazo de lo que ellos consideraban *vulgar*. Su actitud era de apertura hacia todo lo nuevo y sentían especial predilección por el exotismo heredado de Théophile y Judith Gautier.

La nueva sensibilidad de las postrimerías del siglo XIX emprende la búsqueda de una forma que alcance a expresar de manera adecuada sus emociones. Como diría Rubén Darío, “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”². De manera parecida, encontramos en Díaz Mirón la búsqueda de una forma que logre incitar al oyente poético a hacer caso de la verdad, a pesar de que la mentira sea un “juglar sutil”, como lo menciona en su poema “Ecce homo”.

En los albores del siglo XX la actividad de los poetas modernistas se centró en este país. Al figurar en el escenario la *Revista Moderna de México* (1897-1911), fundada por el poeta Jesús E. Valenzuela, las publicaciones de estos poetas fueron distribuidas a lo largo del continente americano. En México la prosa modernista se había visto enriquecida por Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, sin dejar de mencionar la prosa periodística que tanto Luis G. Urbina como Salvador Díaz Mirón cultivaron incansablemente. La prosa

periodística de Díaz Mirón estuvo inflamada del espíritu combativo de su autor; a éste nunca “le tembló la mano” para escribir lo que pensaba de la política mexicana, ni del dictador en ciernes que era Porfirio Díaz en el período de los primeros artículos publicados por el veracruzano.

El estilo de vida de Salvador Díaz Mirón fue más bien el de un poeta romántico que modernista. Era un hombre de temperamento exaltado que defendía su honor a punta de pistola y a causa de una de varias disputas perdió el movimiento de una mano³. Pero no fue ésta su más grande y perjudicial reyerta: en 1892, (justo cuando estaba postulado como candidato para diputado una vez más) se ve envuelto en una pelea callejera con Federico Wólter, quien le dio dos bastonazos en la cabeza a Díaz Mirón. El poeta enfurecido disparó, hiriendo de muerte a su contrincante. Como era de esperarse, fue a dar a la cárcel pero esta vez no fue absuelto como la primera en que mató a un hombre en defensa propia.

Durante y después de este período de encierro, la visión de mundo del poeta obviamente cambia, y eso se ve reflejado en la poesía que produce. Reniega de sus primeros versos románticos para dar paso a su poesía modernista. Sin embargo, Salvador Díaz Mirón no siempre estuvo preocupado por la exploración e invención de algo realmente diferente en la escritura. En su etapa romántica las inquietudes fueron otras, adecuadas, por supuesto, a la etapa que estaba viviendo, como por ejemplo su

intranquilidad a causa de un presente pesimista que no lo motiva a vivir. Tal vez uno de los poemas que refleja bien esta etapa modernista en que Salvador Díaz Mirón muestra su recelo por el presente y lo compara con el pasado de su juventud es el siguiente:

Mudanzas

Ayer, el cielo azul, la mar en calma
y el sol ignipotente y cremesino,
y muchas ilusiones en mi alma
y flores por doquier en mi camino.

Mi vida toda júbilos y encantos, 5
mi pecho rebosando de pureza,
mi carmen pleno de perfume y
cantos
y muy lejos, muy lejos, la tristeza.

Ayer, la inspiración rica y galana
llenando mi cerebro de fulgores; 10
y tú, sonriente y dulce en tu ventana,
hablándome de dichas y de amores.

Ayer, cuanto era luz y poesía:
las albas puras y las tardes bellas
hinchidas de sutil melancolía, 15
y las noches pletóricas de estrellas...

Y hoy... la sombra y el ansia del
desierto,
perdida la esperanza, y la creencia
y el amor en tu espíritu ya muerto
y sembrada de espinas la existencia 20

Es éste un poema de veinte versos serventesios. La rima es cruzada, ABAB CDCD EFEF GHGH IJJI. Este tipo de rima produce una gran musicalidad en el texto. Parece que un desaliento invade a la voz poética que añora un pasado sereno y sin malicia de los pesares venideros. Es un

poema enteramente lírico donde la interiorización del mundo en hablante poético resulta evidente. La anáfora “Ayer” repetida en los versos primero, noveno y decimotercero parecen dar pie a un recuento de la dicha pasada que está lejos del presente sombrío.

En el verso decimotercero la intromisión del verbo *ser* provoca una sensación en el lector de encontrarse ante la plenitud de lo que fue. Por el contrario, en el decimoséptimo se elimina el verbo *ser* y el *hoy* lleno de sombras parece comprender la totalidad y por lo tanto resulta imposible cambiar este presente lleno de abatimiento.

Los adjetivos utilizados en los versos que evocan el pasado están llenos de color y luz como por ejemplo, *azul, ignipotente y cremesino*. El resto de los adjetivos de estas estrofas dan una imagen positiva de lo que se está describiendo, por ejemplo, al darle los adjetivos de *rica y galana* a la inspiración, parece insinuar que hoy día ésta se encuentra diezmada por la experiencia de la vida. Los sustantivos que se encuentran en estas estrofas que describen el pasado son también reveladores puesto que son igualmente coloridos y luminosos. Por ejemplo, *cielo, sol, flores, mar, fulgores, dulce, dichas, carmen y amores*, son sustantivos que contrastan con los de la última estrofa: *sombra, ansia, desierto y espinas*. El cambio de imágenes es drástico en esta estrofa porque todo lo que se había descrito con anterioridad habla de un pasado venturoso que nunca imaginó una posterioridad llena de aflicción.

El manejo del vocabulario fue una cuestión que a los modernistas los preocupó mucho, pues era ésa una manera de demostrar su espíritu innovador. Las palabras, *ignipotente*, *cremesino* y *carmen* ya habían caído en desuso en la época en que el poema fue escrito. Tal vez estos vocablos son retomados por Díaz Mirón para lograr un léxico más rico en su poema⁴.

El hablante poético se revela desde el tercer verso y el oyente en el undécimo. Dicho hablante nunca revela su género, pero puede inferirse que es un hombre y que el oyente es una mujer. Esta conclusión no se deduce por el hecho de que el autor del poema sea un hombre sino, porque los adjetivos que se le dan al oyente son los que tradicionalmente se le daban a la mujer (virginal) del siglo XIX y principios de XX, como son, *sonriente* y *dulce*. Con el paso del tiempo ha cambiado la perspectiva del hablante poético con respecto a la del oyente pues éste que era *sonriente* y *dulce* hoy tiene muerto el amor en su espíritu. Esta descripción hecha del oyente hace pensar que el paso del tiempo ha afectado todo de manera negativa, no solamente al hablante. La visión pesimista se extiende hacia una totalidad, el mundo se vislumbra inhumano, opresivo y desesperante. Nos encontramos ante un temple de ánimo desasegado situación sumamente común dentro de los poetas románticos.

El tema del poema se encuentra en el título, “Mudanzas”, éste expresa la idea principal del texto que es los grandes cambios

que da la vida de manera inesperada y que generalmente, según el atormentado espíritu romántico, nunca son para bien. El infortunio siempre es más poderoso que el hablante poético, éste nada puede hacer para librarse de dicho infortunio y del sufrimiento que le causa, provocando en el lector una desazón por lo patético⁵ de la voz poética.

Entre las figuras de pensamiento del poema está la hipérbole del segundo verso al adjetivar como ignipotente al sustantivo *sol*, es decir, éste como dominador del fuego. El presentar al sol como una figura poderosa es recurrente en la poesía romántica. Tal vez la hipérbole, utilizada por Díaz Mirón, podría interpretarse como una descripción del sentimiento de superioridad del hablante poético, característico de la juventud que se siente invencible y toda poderosa debido a su falta de experiencia. Mientras más triste sea el presente, más bello resultará el recuerdo del pasado, porque generalmente los buenos recuerdos se magnifican en la memoria.

En el décimo verso se encuentra el contraste que hace el sustantivo *fulgores* con *sombra* del decimoséptimo verso, lo que indica un cambio negativo y radical en la vida del hablante. Es interesante ver que en la quinta estrofa no hay ningún sustantivo capaz de dar vida, porque son objetos que se caracterizan por su esterilidad como el *desierto*, el *ansia* y las *espinas*.

Entre las figuras de lenguaje se encuentra el polisíndeton a lo largo de todo el poema; la conjunción *y* se repite en todas

las estrofas en versos como el segundo, y en el decimoprimeros está presente en más de una ocasión. Esto produce un efecto de enumeración, donde se van acumulando sólo situaciones agradables; y en la segunda parte, que consta del tercer serventesio, es donde la esterilidad toma posesión. Existe una correspondencia del estado anímico del hablante con la naturaleza. La emoción humana se ve reflejada en el fenómeno natural, ésta es el eco del sentir del yo poético. Casi podría decirse que existe un regodeo en la victimización y el sufrimiento que se expresa en el poema; algo muy recurrente durante el romanticismo. En cuanto a la visión de mundo se ve a un yo poético desesperanzado.

Cada palabra del poema parece elegida con gran cuidado, por lo que éstas se suceden casi de una manera natural una de otra. Como lo menciona Castro Leal, “en la selección de la palabra y expresión perfectas hay algo de lo que puede llamarse misterio semántico: el vocablo, usado en su connotación natural y precisa, no sólo aporta su significado, sino algo de su música interna que acaso decidió su nacimiento” (105). Cada palabra que aparece en el poema no lo hace espontáneamente, sino que ha pasado por una rigurosa selección llevada a cabo por el poeta. Nada es casual en la obra artística de Díaz Mirón.

Preocupado por la forma y la técnica, Díaz Mirón nunca está conforme con su producción; siempre se encuentra en una búsqueda de la perfección que según él nunca

encuentra. Esto puede verse claramente expresado en su soneto llamado “Gris perla”, donde expresa la angustia del artista ante la exploración de una escritura innovadora que se fuga, rebelde, del alcance del artista. Creo que este texto (publicado en *Lascas*) puede ayudarnos a apreciar enteramente la fase modernista de Díaz Mirón en que su preocupación por la forma se expresa abiertamente en su poesía:

Gris Perla

Siempre aguijo el ingenio en la lírica;
y él en vano al misterio se asoma
a buscar a la flor del Deseo vaso digno
del puro Ideal,
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que
al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con
suspiros de luz musical!

Por desdén a la pista plebeya, la Ilusión
empinada en su loma 5
quiere asir, ante límpidas nubes, virtud
alta en sutil material;
Pero el Alma en el barro se yergue, y el
magnífico afán se desploma-,
y revuelca sus nobles armiños en el
negro y batido fangal.

La palabra en el metro resulta baja y
fútil pirueta en maroma;
un funámbulo erecto pontífice lleva
manto de pompa caudal; 10
y si el Gusto en sus ricas finezas pide
nuevo poder al idioma,

aseméjase al ángel rebelde que concita
en el reino del mal!
¡Quién hiciera una trova tan dulce, que
al espíritu fuese un aroma,
un ungüento de suaves caricias, con
suspiros de luz musical!

Este soneto de versos de veinte sílabas tiene una rima ABAB ABAB ABA BAB, y muestra una de las características de la poesía modernista: la experimentación de la forma. En esta ocasión Mirón prefiere los versos de veinte sílabas a los endecasílabos hirsutos de los que otros poetas, como José Martí, hacen uso. El yo poético se hace presente desde el primer verso *Siempre aguijo*. La importancia del hablante, que a la vez se concibe como creador, asoma desde el inicio cobrando gran importancia en su ansiedad innovadora ya que muestra su sentir en la pesquisa del verso ingenioso. Existe un oyente poético no determinado, como lo menciona Eliana Rivero: “En el caso de la no representación [. . .] el oyente poético simplemente no aparece como entidad gramatical en el discurso; aunque siempre (correspondiente analógico del hablante) su existencia es ineludible al acto comunicativo” (Reflexiones 602). La ausencia gramatical del oyente podría interpretarse como un interés del hablante por dirigirse a la humanidad entera y no a alguien en específico.

El poema es rico en adjetivos; se empiezan a encontrar desde el cuarto verso *suaves caricias* y en el sexto las *límpidas nubes* y *sutil material*; en el séptimo verso, *magnífico afán* y en el octavo, *nobles armiños* y *negro y batido fangal*. En los versos décimo y undécimo, respectivamente, encontramos *erecto pontífice* y *ricas finezas*. Cada adjetivo colocado frente a su sustantivo está expresando una cualidad que, en muchos

casos, es bien sabido que el sustantivo posee. Por ejemplo, el adjetivo *suaves* para *caricias* no es indispensable ya que se sobreentiende que este sustantivo lleva implícita la delicadeza.

Entre las figuras de pensamiento, la primera que salta a la vista es la prosopopeya que se hace del sustantivo *ingenio*; a éste se le da la cualidad de *asomarse* al misterio para buscar el *Ideal* poético que se encuentra dentro de *la flor del Deseo* para poder así desenmarañar el misterio de la creación artística. Pero como el mismo yo poético lo menciona desde el primer verso; la búsqueda es vana ya que como la misma palabra lo dice, todo es un mero *Ideal* porque no existe sino en el pensamiento, en el mundo de las ideas; es intangible e inalcanzable. En el momento de lograr dicho *Ideal*, éste deja de serlo y la indagación artística se acaba.

En esta misma disposición de sustantivos, que reflejan significados meramente abstractos, aparece la palabra *Ilusión* cuyo significado, según el diccionario de la Real academia de la lengua española, es: “concepto o imagen sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por el engaño de los sentidos”. Ambas palabras, *deseo* e *ilusión*, pertenecen a un mismo campo semántico que indican al lector lo inalcanzable de la utopía del poeta, convirtiéndosele esa ilusión, en una quimera. Este sustantivo sufre una personificación y se le sitúa *empinada en su loma* por temor a que la plebe marque su huella en ella. La ilusión se coloca en las alturas con la

intención de tomar la alta virtud, es decir, la virtud creadora, y volverla algo material. Este mismo fenómeno de personificación se encuentra también en el sustantivo *Alma*, correspondiente lógicamente al yo poético, y está ubicado espacialmente dentro del fango, lo que parece indicar el prosaísmo del artista. El verbo *erguir* utilizado en presente muestra el deseo de esa alma atormentada de aflorar artísticamente, pero la fatalidad la hunde de nuevo en el fango, lugar de donde, según el hablante poético, el alma no puede salir. El *afán* de salir se derrumba y la blancura de ésta, representada por el armiño el cual puede tomarse como una metáfora de la pureza del ideal artístico, vuelve a caer en la oscura y pedestre realidad encarnada por el légamo.

Entre las figuras lógicas, la más característica del movimiento modernista es la sinestesia y en este poema aparece en el tercer verso de la primera estrofa *Quién hiciera una trova tan dulce que al espíritu fuese un aroma*. La trova aspira a una letra que deleite al oído por sus palabras *dulces* o más bien dicho agradables. Hasta este momento, el hablante poético no había encontrado una trova que fuera un *aroma* para el espíritu. Esta imagen es innovadora por parte del poeta y deja una sensación en el lector de encontrarse ante la búsqueda de algo tan bello que alcance a aliviar el alma del lector. Esto se ve reforzado por el cuarto verso, donde la *Trova* que no se ha hecho pueda fungir como unguento que acariciará el alma de quien la escuche con *suspiros de luz musical*. Estamos aquí también

frente a otra sinestesia porque la luz no la habíamos percibido con la cualidad musical, que a fin de cuentas viene a terminar en lo que la sinestesia anterior proyectaba: una imagen que alegra el espíritu de los seres humanos.

En el verso undécimo y duodécimo se compara al *Gusto* con un ángel rebelde que instiga en el infierno. Es decir éste, al demandar diferentes o novedosos recursos al lenguaje, parece un diablillo haciendo maldades, poniendo en dificultades al poeta que trata de valerse del lenguaje para expresar su sentir.

La perífrasis o circunlocución, perteneciente a las figuras oblicuas, aparece en el poema dos veces en el duodécimo verso. Primero llama *ángel rebelde* al demonio, haciendo, claro, una alusión al Antiguo Testamento donde aparece Luzbel, el malvado ángel caído que fue expulsado del paraíso. El *Gusto* es representado por este ángel, el primero y más bello de todos, que se revela en contra del dios creador que es el poeta. Se encuentra en el verso doce también una segunda perífrasis, la palabra infierno es omitida y en su lugar aparece *reino del mal*. Queda así, perfectamente entendido de qué se habla, pero las palabras precisas se dejan de lado dando paso a la libertad de jugar con el idioma para crear una poesía fresca por medio de un léxico inédito, libre de imágenes gastadas ya por el romanticismo⁶.

Una de las figuras más interesantes del poema es la que se encuentra en los versos noveno y décimo, donde la palabra es comparada con las piruetas que hace el

funámbulo, o sea el acróbata representado por el poeta que siempre está en la cuerda floja de la invención literaria. El peligro que éste corre al hacer un verso es el mismo que corre dicho funámbulo, el caer, es decir, el crear un verso de escasa calidad puede significar la muerte literaria del artista.

Más adelante el poema sigue con la idea de la incapacidad del artista de inventar el modo de expresión perfecto. Exige al texto que apele a todos los sentidos y los trastoque gracias a la fuerza de su perfección. El hablante poético se siente incapaz de lograr esa obra artística y lo ve como inverosímil; eso se demuestra en el uso del imperfecto del subjuntivo, el cual generalmente se usa para exclamar un deseo improbable de realizarse.

Las sinestesias halladas en el poema empiezan con la utilización del sustantivo *trova*, que apela al sentido auditivo, pero enseguida se le contraponen el adjetivo *dulce*, apelando al sentido del gusto. El verso decimocuarto contiene una sinestesia similar a la anterior, no obstante ésta evoca al sentido del tacto al decir que el poema debe ser un *ungüento*, pero esto implica también que el texto debe tener la capacidad de sanar el alma de quien lo lee o escucha. El poder curador y salvador del arte es retomado por el modernismo y presenta la búsqueda de versos idóneos que puedan dar serenidad a quien los leyera. Como sabemos, uno de los recursos literarios más utilizados por los modernistas fue la sinestesia, “El poeta hace malabarismos con la transmutación de los sentidos y amalgama sensaciones para

materializar anhelos e inquietudes de la vida interior” (Henríquez Ureña, *Breve* 16). Sin duda la voz poética muestra dichos *malabarismos* al buscar que el poema incluya todos los sentidos y exprese toda clase de emociones por medio de un lenguaje capaz de abarcarlo y expresarlo todo con certeza y sobre todo con la sensibilidad característica del poeta modernista.

El título del poema parece, a simple vista, no dar mayores pistas del tema del texto, sin embargo si se pone atención ese *Gris Perla* puede interpretarse de varias maneras; una sería tomando el adjetivo *gris* como lo que es literalmente, la combinación de los colores blanco y negro. El blanco puede interpretarse como la pureza del ingenio, del gusto y la sensibilidad que tanto preocupan al hablante poético; el negro puede explicarse como la oscuridad en la que la voz poética se encuentra al no poder hallar esa forma que lo lleve al verso perfecto.

Por otro lado si se interpreta el *gris* como algo carente de fulgor propio, se podría concluir que esa joya que es la poesía no posee la belleza que al hablante poético le interesa transmitir. Siguiendo con el sustantivo *perla*, ésta puede interpretarse como la joya que está encerrada dentro de la concha de la madreperla, es decir, no puede salir y mostrar su belleza porque no existe un poeta que haya encontrado la forma de mostrarla al mundo en toda su magnificencia.

El temple anímico del poema es el del deseo de encontrar el ideal lírico que se

esconde a los ojos del poeta y produce una impotencia en él. Creo que la forma nueva de expresar lo estético es de igual manera una naciente manera de expresar lo ético.

La evolución que se estaba dando en la sociedad de principios del siglo XX se ve reflejada en la obra modernista. Si la ideología cambia, lógicamente la expresión artística también lo hará, los rasgos literarios⁷ del poema varían en tanto que se modifica el código (ya sea romántico o modernista) por medio del cual se expresa el artista. Díaz Mirón nos otorga una poesía modernista que presenta las diferentes etapas de este movimiento: la preocupada por el esteticismo al que pertenece “Gris perla”, pero también la poesía que se inquieta por el pasado vivido como lo es “Mudanza”. La valoración de todas las dichas poseídas llegó con el tiempo, justo cuando todo aquello había acabado. Vemos en los dos poemas analizados dos caras del modernismo, la meramente preocupada por expresar la belleza en la forma y la que se ocupa de expresar las emociones del ser humano.

Poca es la crítica seria que se le ha hecho a Díaz Mirón, ya que la mayor parte de ésta se concentra mucho más en su desasosegada vida que en su obra. Antonio Castro Leal ha sido de los pocos estudiosos que ha balanceado ambas cosas. Él muestra un panorama bastante amplio de todo el universo mironiano: vida, obra, influencias, seguidores y detractores del poeta.

Es necesario hacer una revaloración de la obra de Salvador Díaz Mirón para

poder analizarla en su justa dimensión, valiéndose de la distancia temporal que ahora se tiene desde la aparición de sus textos en la literatura hispanoamericana. Díaz Mirón, por la riqueza de su poesía, merece profundos estudios que realicen una lectura cabal de su obra y revelen el legado que dejó en la poesía contemporánea.

Notas

¹ “El modernismo fue [. . .] un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo seudoclásico.” (Henríquez Ureña, Breve historia 11).

² Este fragmento fue tomado del poema “Yo persigo una forma” que se publicó en *Prosas profanas y otros poemas* en 1896.

³ “Valiente, puntilloso y arrebatado, Díaz Mirón empezó bien pronto su carrera de pendencias y duelos. En Orizaba, a los veinticinco años, el 7 de octubre de 1878 [...] en una partida de damas, en el Hotel de San Pedro. El poeta, jugando con el vocablo, y acaso sin medir el alcance de la frase, ofende en su honor a Martín López, hombre valiente que, para prepararse a contestar el insulto, sube a su habitación por su pistola. Al bajar la escalera principia el duelo[...] Desde entonces el revólver fue un complemento indispensable del lisiado”. (Castro Leal 12-3)

⁴ “No fue nuestro poeta un inventor de vocablos; conformábase con lo existente; pero ¡qué de palabras olvidadas y no pocas obsoletas de vigoroso aliento y encumbrada armonía!” (Peralta 28)

⁵ “Lo patético nace de la contemplación de un dolor humano que nos conmueve profundamente, sin llegar a la grandeza de lo trágico”(Lapesa 16).

⁶ El punto de partida del modernismo fue siempre negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representar, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al

clisé de idea. Modernista era todo lo que le volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión (Henríquez Ureña, *Breve historia* 13).

⁷ “[. . .] los rasgos intrínsecamente literarios [. . .] son los rasgos que otorgan a la estructura de la obra esa compacta coherencia que la hace emocionar al lector, apelar a sus sentidos, expresar visiones del mundo en una experiencia comunicativa totalizante” (Rivero, “Para una lectura crítica del poema” 100).

Obras citadas

Castro Leal, Antonio. *Díaz Mirón su vida y su obra*. México DF: Porrúa, 1970.

Díaz Mirón, Salvador. *Lascas, Colección Suma veracruzana*. México DF: Citlaltépetl, 1964.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1954.

—. *Las corrientes literarias en la América hispánicas*.

México DF: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca: Anaya, 1968.

Monterde, Francisco. *Salvador Díaz Mirón, documentos estética*. México DF: Imprenta Universitaria, 1956.

Peralta, Caffarel. *Díaz Mirón en su obra*. México DF: Porrúa. 1956.

Rivero, Eliana. “Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Ed. Alan Gordon, Evelyn Rugg. Toronto: Universidad de Toronto, 1980. 601-5.

—. “Para una lectura crítica”. *Escolios*. 1.3 (1976): 99-106.