

PRÓLOGO

LA MODERNIZACIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA (1870-1910)

I

Dos nacimientos tuvo América Latina en el siglo XIX: si la independencia política se alcanzó en el primer tercio, generando diecisiete estados nuevos, en el último tercio del siglo se presenció una profunda metamorfosis —sólo comparable a un nuevo nacimiento— que estuvo regida por Inglaterra, Francia y Estados Unidos, incorporó dos nuevos estados independientes (Cuba y Panamá) y, al cumplirse en 1910 el primer Centenario de la emancipación, celebró con fanfarrias la que consideró una pujante vida adulta.

El surgimiento de los estados independientes se extendió desde 1804 (independencia de Haití) hasta 1824 (batalla de Ayacucho que pone fin a la dominación española) aunque su proceso formativo pueda retrotraerse hasta fines del XVIII y además prolongarse hasta 1838, habida cuenta de la independencia de Bolivia, la disgregación en tres estados de la Gran Colombia, la independencia del Uruguay y la desintegración en cinco estados de las Provincias Unidas de Centro América. Un período germinativo de casi medio siglo, con guerras y enormes trastornos que diseñó el mapa político de una América descolonizada. Países arruinados por la guerra (salvo Brasil), desquiciados por luchas internas, enfrentados a tareas organizativas desmesuradas para sus fuerzas y preparación previa, con una debilidad que facilitó las codicias extranjeras, sobre todo de Inglaterra y Estados Unidos. Recién transcurrido un período casi igual de tiempo, hacia 1870, los ciudadanos de los nuevos países comenzaron a vislumbrar el fin de sus vicisitudes y a percibir lo que llamaron el orden y el progreso, que venía acompañado de su inserción dependiente en la economía mundial. Por esa misma fecha comenzó a ser

corriente y aceptada la nueva denominación con que habrían de reconocerse: latinoamericanos.

Al período que se extiende desde ese 1870 augural hasta las conmemoraciones ostentosas de 1910, cabe denominarlo en literatura y arte, al igual que en los demás aspectos de la vida social, el período de modernización. Varias razones sustentan esta definición: la conquista de la especialización literaria y artística, por el momento sólo atisbo de una futura profesionalización, que promovió el desarrollo social, propiciando por esta vía el ascenso de integrantes de los estratos inferiores en un primer boceto de integración nacional; la edificación concomitante de un público culto, modelado por la educación y el avance de pautas culturales urbanas gracias al fuerte crecimiento de las ciudades; las profundas influencias extranjeras — europeas, sobre todo francesas, aunque también norteamericanas— que propusieron modelos y dieron incentivo a una mucho más nutrida y sofisticada producción artística que procuró competir en un mercado internacional; la fundación de la autonomía artística latinoamericana respecto a sus progenitores históricos (España y Portugal) la que condujo sin embargo, como ya observara De Onís, a una revitalizada tradición hispánica, dentro de la cual se insertó la peculiaridad cultural americana; la democratización de las formas artísticas mediante un uso selectivo del léxico, la sintaxis y la prosodia del español y el portugués hablados en América, y la invención de formas modernizadas (capaces de integrar otras, tradicionales y aun populares) adecuadas a los sectores que cumplían la transformación socio-económica; un reconocimiento, mejor informado y más real que antes, de la singularidad americana, de sus problemas y conflictos, de las plurales áreas culturales del continente, dentro de una percepción más ética que sociológica que siguió los lineamientos de la filosofía de entonces, del positivismo (Spencer o Comte) al pragmatismo y el bergsonismo.

El gradual avance económico permitió que América Latina comenzara a remontar la curva demográfica, en algunos puntos favorecida por la fuerte inmigración europea, que, aliada a la emigración rural, hizo de ciudades y puertos importantes centros de urbanización, donde se reprodujeron las estratificaciones de las metrópolis. Paralelamente se produjo una ampliación sistemática

y hasta el momento no conocida, de la educación, con las leyes de enseñanza común, la ampliación de estudios medios (la Preparatoria de Gabino Barreda ya en 1868, la Escuela Normal de Paraná en 1870, etc.), y la diversificación de escuelas profesionales en las universidades según el modelo positivista, lo que deparó un aumento sensible de los cuadros profesionales y magisteriales y contribuyó a la formación del público culto, lector y apreciador de artes e informaciones. Este público aseguró la expansión de diarios y revistas, aunque mucho menos de editoriales, y su progreso puede seguirse por la gráfica de crecimiento de los periódicos. Aseguró también el consumo de libros importados, preferentemente de España y Francia, en cantidades suficientemente apreciables como para que las editoriales incluyeran en sus catálogos a autores hispanoamericanos, encubriendo a veces ediciones de autor.

Por primera vez los escritores avizoraron una cercana profesionalización aunque fue en el periodismo donde la encontraron: casi todos contribuyeron al periodismo, sobre todo en el rubro de crónicas, espectáculos, actualidades sociales y las corresponsalías extranjeras intensamente demandadas por el público. El periodismo aseguró el grueso de sus ingresos económicos y secundariamente los lograron mediante puestos en la administración del estado, que se amplió considerablemente, iniciando la inflación del «terciario» que habría de singularizar a la adaptación latinoamericana del sistema capitalista, en discordancia con sus modelos foráneos. Dentro de la administración, fueron preferidos para puestos adecuados a sus capacidades intelectuales: educación, bibliotecas y archivos (pero también oscuras dependencias ministeriales), sobre todo la diplomacia por muchos codiciada porque a una estimable retribución agregaba la posibilidad de viajes. En el período ya fueron menos los escritores que vivieron de cargos políticos electivos (Justo Sierra, José E. Rodó, Rui Barbosa, Guillermo Valencia) y escasísimos quienes dispusieron de fortunas familiares (Carlos Reyles, Díaz Rodríguez, González Prada). Aunque procedían de variados orígenes sociales, pues hubo orgullosos descendientes de un patriciado, muchas veces arruinado (José Santos Chocano, Julio Herrera y Reissig), la mayoría procedió de la clase media baja, que en las nuevas circunstancias económicas del continente pudo expandirse, y aun procedió de

niveles más inferiores, como Machado de Assis o João da Cruz e Sousa, que fue hijo de esclavos. Sus dotes intelectuales compusieron la palanca del ascenso social que no rebasó los límites de una clase media funcionarial, fatalmente viculada directa o indirectamente a la órbita política del estado, pues aún los periódicos en los que trabajaban y donde consiguieron una cierta autonomía, respondieron en América Latina a tendencias políticas partidistas.

El desarrollo del periodismo, como señalamos, permite medir el crecimiento del público alfabeto. La atención que la prensa culta concedió a las artes y las letras explica que haya absorbido ese público dificultando el avance de la industria editorial independiente. Darío ha recordado que aun a fin de siglo, en Buenos Aires, «publicar un libro era una obra magna, posible sólo a un Anchorena, un Alvear o un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carreras». Sin embargo deberíamos referirnos, más correctamente, al crecimiento de los públicos, pues esa diversificación es la característica del período. Tan importante como la pujanza que alcanzaron los diarios cultos (La Nación de Buenos Aires; O Estado de São Paulo de Brasil; El Imparcial de México), que no obstante se limitaban a perfeccionar modelos anteriores, fue el surgimiento, variadísimo aunque siempre inestable y temporario, de una prensa popular que abastecía a esas generaciones recién incorporadas a la alfabetización por la escuela común, uno de cuyos buenos exponentes fue desde 1879 La Patria Argentina, con sus tremolantes folletines gauchos. Esa prensa dio entrada a las imágenes (dibujos, caricaturas, fotos) junto a textos breves y aunque los escritores ambicionaban colaborar en los grandes diarios cultos (Martí y Darío en La Nación) no dejaron de contribuir a las múltiples publicaciones ocasionales y aun alternar unas y otras, como el Julián del Casal que abastecía La Habana Elegante y La Caricatura. En los diarios hicieron el aprendizaje de las demandas del público, ya espontáneamente ya obligados por los directores, adquiriendo un entrenamiento profesional que sus antecesores desconocieron e hicieron la primera adecuación sistemática conocida en América del escritor y sus lectores permanentes, la que no siempre fue aceptada sin protestas. Mucho más decisiva para la literatura que todos los modelos extranjeros, fue la lección del periodismo que temprana-

mente reconocía quien lo cultivó toda la vida, Manuel Gutiérrez Nájera: «Si Aristófanes hubiera nacido en nuestros tiempos, tengo por seguro el que habría redactado gacetillas. Esquilo, ese Miguel Ángel sombrío de la tragedia, no podría ahora, a menos de ponerse en el inminente riesgo de una silba, lanzar al combatido estadio del teatro su célebre y sublime trilogía¹.» La aparición del público de teatro nacional completó, para los dramaturgos, la lección que a los poetas y narradores impartió el público de los periódicos. La notoria reducción de las dimensiones del poema, el cuento, el drama, el artículo y aun de la novela (otras veces fragmentada por el régimen de publicación en folletines); la precisión y concentración del esquema de significaciones de estas pequeñas obras; los recursos de intensificación en la apertura o en el remate; las apelaciones vivaces a los elementos novedosos y llamativos, la apoyatura del texto sobre ritmos prestos, variados y sorprendidos; sobre todo la transmutación de la lengua literaria respondiendo al habla urbana que favoreció la mutua permeabilidad de los géneros literarios cuyas rígidas fronteras se desvanecieron, todas fueron metamorfosis guiadas por el periodismo, aun en aquellos casos en que los autores se prevalecían de los modelos europeos en que con anterioridad había hecho su camino esta comunicación más estrecha con el público.

De los plurales públicos constituidos en la época, habría de ser el culto urbano quien rigiera el sistema literario modernizado al cual se afilió el grueso de los escritores, que si bien recibió la encomienda de ese público, también actuó sobre él refinando sus mecanismos de apreciación y conocimiento, contribuyó a su capacitación universalista y a la precisión necesaria para una más objetiva —aunque siempre idealizada— captación de la realidad. Conquistar esta situación óptima exigió de los escritores una dura batalla contra los resabios epigonales y la oposición anti-modernizadora: en el filo del 900 parecieron haber triunfado pues el público hizo suya esa estética aunque en ese mismo momento comenzó a decantarse buscando nuevas y más despojadas expresiones.

Al período correspondió una amplísima e indiscriminada

1. Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro-I (1876-1880), México, UNAM, 1974, pp. 77-8. Corresponde a un artículo publicado en *La Libertad*, México, el 1 de mayo de 1878.

incorporación de literaturas modernas. Su mayor fuente estuvo en la producción francesa y secundariamente en la española que también respondía a la influencia de la que Walter Benjamin habría de llamar «capital cultural del siglo XIX», es decir, París. Pero esta mayor concentración no fue novedad, dado que no hacía sino intensificar una influencia que venía desde el proceso formativo de la Emancipación: la novedad radicó en la amplitud de las incorporaciones literarias que comenzaron a abarcar a todo el Occidente, guiándose por el santo y seña de las más adelantadas metrópolis: cosmopolitismo. Desde el subtítulo que Martí dio a su primera publicación periódica hasta la revista que Pedro Emilio Coll, Pedro César Domínicí y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl fundaron en 1894 en Caracas, Cosmópolis, para concluir en el grito triunfal de Darío en 1896, «Buenos Aires: Cosmópolis», el proyecto cultural culto fue ardientemente cosmopolita, por lo cual fueron apetecidas las más variadas literaturas modernas, desde las nórdicas y germanas (Ibsen, Brandes, Nietzsche) hasta las norteamericanas (Poe, Whitman). Respondiendo a los mismos intereses metropolitanos, también se produjo la incorporación de literaturas del pasado o las no occidentales: las grecolatinas, en primer término, a consecuencia del helenismo que inundó a Europa en la segunda mitad del siglo, pero también las orientales (el exotismo japonés a través de Gómez Carrillo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, introdujo, al finalizar el período, el «haikú») y asimismo los preteridos autores del manierismo y el barroco del XVII que fueron revalorizados por los americanos antes que por los europeos. José Martí, Gutiérrez Nájera y Sanín Cano propusieron como norma de conocimiento y de persecución de la propia originalidad, el trato con diversas literaturas extranjeras, aunque lamentablemente la mayoría de los escritores sólo podía conocerlas por la intermediación de los traductores franceses: fueron las teorías del injerto y del cruzamiento.

Completando este internacionalismo, se alcanzó algo que nunca había conocido el continente, ni antes ni después de Colón: la intercomunicación interna de la producción literaria de las diversas áreas hispanohablantes, a la que escasamente comenzó a vincularse Brasil. Los medios de comunicación moderna —diarios, agencias noticiosas, redes de cables submarinos, telégrafos— favorecieron un mutuo conocimiento general, que fue acrecenta-

do por un esfuerzo sistemático de los intelectuales para informarse de lo que hacían los colegas de otros puntos del continente. Esta tarea puede seguirse en la floración de revistas literarias que se registró en el período, donde la producción nacional e internacional se acompaña de la hispanoamericana: desde la Revista Cubana (1885-1895) de Enrique José Varona, hasta la extensa y divulgada El Cojo Ilustrado que apareció en Caracas de 1892 a 1915, pasando por las mexicanas Revista Azul (1894-1896) y Revista Moderna (1897-1911), las argentinas La Biblioteca (1896-1898), El Mercurio de América (1898-1900), la uruguaya Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales (1895-1897), etc. También puede seguirse en la republicación de artículos, poemas y hasta libros pertenecientes a otras zonas, cosa hasta entonces desconocida: México, a pesar de ser uno de los países apartados del comercio intelectual hispanohablante, lo hizo desde la reedición de la María de Jorge Isaacs que propició Altamirano, hasta la del Ariel de Rodó, no bien publicado. Esta intercomunicación fue principalmente la obra personal y autónoma del equipo intelectual, aprovechando sus desplazamientos por el continente (los viajes de Martí, Darío, Vargas Vila o Gamboa son sus modelos, antes del plan sistemático de Manuel Ugarte) que hicieron a la búsqueda de fuentes de trabajo o gracias a sus cargos diplomáticos, aunque resultó acrecentada por los encuentros en puntos excéntricos del continente (París, New York, Madrid, fueron los más frecuentados) y aún más, por la tarea periodística de la mayoría escribiendo sobre sus colegas de otros países en artículos que eran reproducidos de unos diarios a otros, sin respetar mucho los derechos de autor. Los diarios que no podían pagar esas colaboraciones, no se paraban ante su reproducción que los escritores toleraron a regañadientes en una época en que se estaba lejos de una vigilancia de los derechos.

El principio cosmopolita que absorbía ingentes paneles de literaturas extranjeras con hambrienta e indiscriminada intensidad, también revirtió en esta primera integración de las internas del continente, fortaleciendo la conciencia de los escritores de que pertenecían a un equipo afín y regional que ambicionaba conquistar un puesto internacional y sólo podía alcanzarlo compitiendo con los maestros internacionales de la hora. Eso promovió el interés de las revistas extranjeras por la producción hispanoameri-

cana (especialmente las francesas), aunque esa divulgación en el exterior más se debió a los propios latinos instalados en París, desde Enrique Gómez Carrillo hasta Francisco García Calderón.

Debe reconocerse a los escritores de la modernización el rango de fundadores de la autonomía literaria latinoamericana, en este nuevo nacimiento de la región. En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental, instauran la novedad de un sistema literario latinoamericano que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de las pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores y concluir en el robusto sistema contemporáneo.

Antonio Candido ha distinguido entre «manifestaciones literarias» y una «literatura propiamente dicha» a la que considera un «sistema de obras ligadas por denominadores comunes», precisando que

estos denominadores son, además de las características internas (lengua, imágenes, temas) ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga unos a otros¹.

De conformidad con esas pautas, es en la modernización que se fragua el sistema literario hispanoamericano (aunque se denomine a sí mismo latinoamericano, cosa que no lo será hasta la posterior y muy reciente incorporación de las letras brasileñas) y su aparición testimonia un largo esfuerzo, viejo de medio siglo,

1. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, Sao Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, t. I, p. 17.

a la «búsqueda de nuestra expresión» que por fin conquista una orgullosa y consciente autonomía respecto a las literaturas que le habían dado nacimiento (la española y la portuguesa), pudiendo ahora no sólo rivalizar con ellas en un plano de igualdad, sino además restablecer sin complejos de inferioridad sus vínculos con las letras maternas, propiciando una primera integración de la comunidad literaria de las lenguas hispánicas. Ella fue robustecida por la adhesión cálida a España que entre los intelectuales provocó el expansionismo norteamericano (la guerra de 1898 en Cuba y Puerto Rico) y por la atención española a la producción del continente (Menéndez Pelayo, Juan Valera, Miguel de Unamuno), pero más aún por los primeros discípulos que conquistó en España un poeta americano, Rubén Darío. Si el país que había dado a Machado de Assis, no tenía por qué avergonzarse ante el que había producido a Eça de Queiroz, tampoco los hispanoamericanos que habían tenido a José Martí, Rubén Darío y José E. Rodó, podían considerarse disminuidos ante la producción española, con el agregado de que esos escritores, aun en su afrancesamiento, no dejaban de sentirse integrados a un cauce creador que tenía siglos de existencia. No obstante fueron conscientes de su singularidad cultural americana que les confería un lugar aparte dentro de la comunidad hispánica y lo mismo reconocieron los críticos de las antiguas metrópolis.

Recién a partir de 1870 puede darse por clausurado el ciclo romántico latinoamericano que entró tardíamente al continente (por 1830) y más tardíamente se desintegró, dejando sin embargo una cauda de epígonos que habrían de ser los enemigos de la modernización. Convertido ya en un estereotipo, registraba la voluntariedad subjetiva más que la comprensión del mundo y correspondía estrictamente a una sociedad dividida en facciones en pugna, ninguna de las cuales conseguía imponer un proyecto nacional coherente. Desde que éste comienza a abrirse paso, mediante la superación de la situación conflictiva que operan el racionalismo y el positivismo, toda la literatura empieza a registrar una percepción realista que se encauza en diferentes líneas genéricas: establece el marco fundacional que permite construir la novela moderna cuyo representante máximo fue Joaquim Machado de Assis de conformidad con la evolución de sus principales títulos, Contos fluminenses (1870), Memórias póstumas de Brás

Cubas (1881), Quincas Borba (1892) y Don Casmurro (1900); genera la poesía realista, filosófica y social, que desde Martín Fierro de José Hernández (1872) y los Cantos do Fim do Século de Silvio Romero (1878) alimenta la obra de Almafuerte y Díaz Mirón, la inicial de José Asunción Silva, Rubén Darío o Martí, rematando en el insólito Eu (1912) de Augusto Dos Anjos; propicia paralelamente otra forma de poesía realista modelada en un refinamiento tecnificado que hemos designado según el modelo de los poetas franceses (Gautier, Banville, Leconte) que se reunieron en el Parnasse contemporain en 1866, parnasianismo que impregna buena parte de la obra madura de Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío, Olavo Bilac, Raimundo Correia; inspira una poderosa literatura testimonial, a mitad de camino entre el ensayo y la narrativa, de la que abundan testimonios en Mansilla, Groussac, Frías, Joaquim Nabuco, Barret, y cuya joya será en 1902 Os sertões de Euclides Da Cunha. No se agotan aquí las plurales líneas de una investigación marcadamente realista, antes de que florezca a fines de siglo el simbolismo, pues ella nutre los géneros periodísticos, teatrales y obviamente los diversos géneros ensayísticos con una fuerte floración historiográfica y la primera eclosión de la sociología latinoamericana (Bulnes, Bomfim, Arguedas, Ingenieros).

Si los latinoamericanos respondieron al mismo impulso que había movido a los europeos cuando la transformación capitalista industrial de sus sociedades, eran sin embargo sensiblemente diferentes las características de su integración a la economía mundial y por ende diferentes las características de su producción artística. De ahí las soluciones sincréticas que reintegraban la novedad en el cauce de la propia tradición: la nota imaginativa y subjetiva que impregnó el rigor de sus exploraciones realistas; la tendencia ideologizadora que subyace a la captación del mundo; la actitud crítica con que se diseñan las obras.

El conocimiento más ajustado de la realidad venía acompañando de una sensible democratización de la literatura que procuró —como ya observara Baldomero Sanín Cano— «poner la poesía por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimiento del pueblo y en su natural lenguaje»¹. La construcción de una

1. *El oficio de lector*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f. (compilación de Juan Gustavo Cobo Borda), p. 107.

lengua poética culta a partir de una transposición rítmica de la lengua hablada que no impidió una aristocrática selección lexical dentro de la peculiar sintaxis del español y el portugués americanos, estableció la norma democrática de este arte que registra el ascenso inicial de los sectores medios, sin que puedan todavía modificar el encuadre fijado drásticamente por el ejército y la oligarquía comerciante. El redescubrimiento que hicieron sus poetas del arte manierista y barroco posrenacentista parece regido por una similar situación social y cultural en uno y otro período, tal como razonara Hauser para la revalorización del barroco que hicieron los europeos al finalizar el XIX. Esta democratización transicional, todavía contenida, irrumpirá después de 1910 con mayor violencia y condenará por excesivamente pactistas a sus antecesores, quienes por otra parte en este nuevo período habrán ascendido mayoritariamente al carro institucional: el círculo intelectual del huertismo en México, los gabinetes ilustrados de Juan Vicente Gómez en Venezuela.

Los seis rasgos de la modernización que hemos descrito apuntan a sus características más generales, aquellas capaces de ser el común denominador de las plurales orientaciones que se registraron en las letras, según las áreas culturales del continente y según las estratificaciones socio-culturales dentro de ellas. Debe observarse que la modernización se extiende impetuosamente por un período de casi cuarenta años, partiendo de los primeros tanteos al establecerse el orden liberal positivo hacia 1870, desarrollándose bajo la cerrada oposición que tan bien ilustrara Fray Candil, conquistando progresivamente su nuevo público para encontrar en el mismo Centenario de la independencia, ya alcanzada su oficialización, la recusación de los nuevos sectores sociales que promoverán el regionalismo y el vanguardismo (o modernismo, en el Brasil): en la década de los años diez ya están produciendo, coetáneamente, Rómulo Gallegos y Vicente Huidobro en un hemisferio y Lima Barreto y Mario de Andrade en el otro. Visto tan largo tiempo y la multiplicidad de áreas culturales del continente, sería vano pretender reducirla a una estricta unidad artística y doctrinal. La modernización no es una estética, ni una escuela, ni siquiera una pluralidad de talentos individuales como se tendió a ver en la época, sino un movimiento intelectual, capaz de abarcar tendencias, corrientes estéticas, doctrinas y aun

generaciones sucesivas que modifican los presupuestos de que arrancan.

Hay además un problema nominalista que sigue dificultando la construcción de un discurso crítico capaz de dar cuenta del panorama completo. En tanto que los brasileños conservaron las denominaciones europeas de los movimientos artísticos de la segunda mitad del XIX, según dos líneas, una de poesía que va del Parnasianismo al Simbolismo, y otra de prosa que va del Realismo al Naturalismo, los hispanoamericanos aceptaron la denominación que dio Rubén Darío a la tendencia que él capitaneaba y asumieron el término «modernismo» que ha dado lugar a la más extensa discusión acerca de su contenido, oscilando entre una apreciación estética que toma como norma definitoria la poética dariana (que fue la más exitosa del período) y deja fuera el resto de la producción literaria (como lo ilustra el excelente estudio de Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, 1954) o una apreciación culturalista epocal que busca articular las diversas expresiones y tendencias de un largo período tal como lo trazó (aunque sólo para la poesía) Federico De Onís en su Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) aparecida en 1934, discusión complicada por otra acerca del tiempo (y por lo tanto los autores que han de ser incluidos) que se confiere al período tanto estético como doctrinal, donde la tendencia inicialmente inspirada por De Onís ha consistido en retroceder su vigencia, que al comienzo se abría con el Azul de Darío (1888), para incluir en él los que se designaban como precursores (fundamentalmente Martí y Gutiérrez Nájera) otorgándole nacimiento en la década del setenta a través de los estudios de Manuel Pedro González sobre la prosa martiana y de Ivan Schulman sobre las imágenes de Nájera, posición generalmente aceptada por los estudiosos aunque ha encontrado la oposición doctrinal de Juan Marinello. Para «contribuir a la confusión general», que diría Aldo Pellegrini, los brasileños han mantenido su adhesión a las denominaciones artísticas europeas y designaron el movimiento que se define en la Semana de Arte Moderno (São Paulo, 1922) con el término «modernismo», cuando el mismo período se designa entre los hispanoamericanos como «vanguardismo» según la lección que ha divulgado Enrique Anderson Imbert, en su Historia de la lite-

ratura hispanoamericana, desde su primera edición en 1954.

Para un discurso crítico que abarque todos los países que se designan con el rótulo América Latina y que procure reconocer la multiplicidad de líneas de desarrollo de cualquier tiempo histórico con una concepción nítidamente culturalista, hemos preferido llamar a esta época «la modernización literaria», datándola desde 1870 por el testimonio de los intelectuales que perciben el nuevo tiempo que ingresa al continente (la prédica doctrinal de Altamirano en México o la de Sílvio Romero en el Brasil) y dándola por concluida con las celebraciones del Centenario de la independencia (1910 en Hispanoamérica, 1922 en Brasil) cuando ya están trabajando los jóvenes que constituirán el grueso de los narradores regionalistas (Gallegos, Rivera, Azuela, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Lins do Rego) así como los poetas renovadores (López Velarde, Vicente Huidobro, Sabat Ercasty, Carlos Pellicer, Mario de Andrade, León de Greiff, César Vallejo, etc.). Asumimos por lo tanto una concepción culturalista e histórica, a la que subyace el reconocimiento de la pluralidad de áreas culturales del continente (aun dentro de un mismo país, como se ve en el Brasil) y la pluralidad de estratos socio-culturales que en cualquiera de ellas puede encontrarse y originan diversas modulaciones de las mismas condiciones básicas del período.

A ese tiempo, reduciéndolo a los treinta años que van de 1890 a 1920, aunque extendiéndolo para que abarcara tanto la producción en lengua española como la del Brasil, le llamó Pedro Henríquez Ureña «literatura pura», denominación equívoca que él fundamentó en un hecho cierto, el comienzo de la «división del trabajo» intelectual aunque visto con óptica reductivista:

Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política; los abogados, como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del Estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos; nada se ganó con ello, antes al contrario. Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas¹.

1. *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, cap. VII, p. 165.

La afirmación es sólo parcialmente cierta. Los más conspicuos representantes de la modernización siguieron actuando en política y aun ocupando puestos señalados del liderazgo, aunque sus doctrinas hayan sido rudamente opuestas unas a las otras. Basta con citar los nombres de José Martí, Justo Sierra, Manuel González Prada, José Enrique Rodó, Rui Barbosa, José Gil Fortoul, Rufino Blanco Fombona. Si efectivamente se intensificó la especialización de los políticos, ajenos a las letras, junto a ellos siguieron actuando los intelectuales, cuya participación en los gobiernos siguió siendo obligada a consecuencia de la creciente complejidad de las funciones públicas. Es incluso aventurado decir que «nada se ganó» con la creciente especialización política, dado que sus ejercitantes no demostraron que promedialmente fueran inferiores a los escritores encumbrados en los destinos nacionales, sin contar que toda la sociedad requirió mayores especializaciones para atender sus niveles más desarrollados.

Pero además debe reconocerse, en este proceso, un deslizamiento de la función intelectual que habría de tener importantes repercusiones futuras. Aun los escritores que abandonaron la directa participación política, desarrollaron compensatoriamente el rol de conductores espirituales por encima de las fragmentaciones partidarias, pasando a ejercer el puesto de ideólogos. Eso fue evidente en las recientes incorporaciones doctrinales europeas (el anarquismo) que inspiró la literatura de Florencio Sánchez, Ricardo Flores Magón, Álvaro Armando Vasseur, Manuel González Prada en su segundo período, Rafael Barret. Pero también lo fue en las enfrentadas tiendas a que dio lugar la polémica católicos vs. positivistas, o monárquicos vs. republicanos en el Brasil o en los grandes conflictos nacionales e internacionales del período: la campaña de abolición de la esclavitud, la guerra hispanoamericana de 1898, la desmembración de Colombia con el advenimiento de la independencia de Panamá en 1903, por último la virulenta campaña aliadófila a que dio lugar la primera guerra mundial, con una producción monumental que va de los análisis políticos de Francisco García Calderón a los Apóstrofes de Almafuerte. Esta nueva función fue reconocida palmariamente por Darío al prologar en 1907 su libro *El canto errante*: «Mas si alguien dijera: “Son cosas de ideólogos” o “son cosas de poetas”, decir que no somos otra cosa.»

Si la literatura fue vista como una disciplina específica que debía elaborarse con rigor, conocimiento y arte, dedicándole tiempo y trabajo, no fue vista por ninguno como «pura», al menos en el sentido que dio al término el abate Bremond en los años veinte pensando en Paul Valéry. Estuvo al servicio de una comunicación espiritual, cuya precisión imponía equivalente esfuerzo para lidiar con las palabras. Los escritores fueron francamente políticos e ideólogos, recogiendo la sacralización del intelectual diseñada en los albores de la independencia, y aun antes, contribuyendo a su robustecimiento: «Torres de Dios, poetas.»

Por su parte, Federico De Onís consideró que se trataba de «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX»¹, aunque en realidad lejos de ser una crisis, fue la vigorosa maduración de las letras latinoamericanas al integrarse a la literatura occidental mediante sistemas expresivos comunes que, sin embargo, fueron capaces de resguardar la cultura regional y los problemas específicos de sus sociedades. Sobre todo porque el atraso en que se encontraban sociedad y literatura en América, al abrirse hacia 1870 la expectativa de progreso y organización, impuso una violenta absorción de prácticamente toda la literatura que se había producido en el XIX en Europa y en Estados Unidos, en un esfuerzo tesonero de actualización histórica que estableció una suerte de coetaneidad entre Victor Hugo, Emerson, Nietzsche, Whitman, Poe y Verlaine, Wilde, Mallarmé, Huysman, entre Comte, Spencer, Renan y W. James o Henri Bergson. La conciencia de una actualización histórica fue dominante entre los escritores, sean cuales hayan sido sus posiciones artísticas o filosóficas, robusteciendo la convicción de que América Latina estaba entrando de lleno en la modernidad, la cual se vivió, no como una crisis, sino como una pujante época de progreso y renovación. Esta violenta incorporación fue ilustrada al finalizar el siglo por un verso que unía los dos extremos cronológicos del XIX, «Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo», con el agregado de la herencia universal que hizo suya el siglo historicista de la expansión ecuménica. Como toda modernización, no fue el reflejo de una

1. *España en América*, San Juan, Editorial Universitaria, 1968, p. 183. La cita corresponde a su *Antología* de 1934 y sobre la misma concepción volvió en su artículo «Sobre el concepto del modernismo» de 1953.

crisis coyuntural de la cultura europea, sino una actualización histórica de mucho más amplio radio artístico y filosófico que deparó un producto sincrético en que se conjugaron dos coordenadas: la representada por la vasta tradición universal de las letras vistas a través de la conciencia moderna y la correspondiente a la enraizada tradición cultural interna de América que había impregnado los mecanismos de percepción y valoración.

La ingente tarea de apropiación literaria implicaba forzosamente la que podríamos llamar etapa caligráfica de imitación según los sucesivos modelos epocales, cosa nada nueva en las letras latinoamericanas desde el neoclásico de la independencia pero que ahora daría un resultado paradójicamente original, como lo registraría un heredero de la modernización que fue al mismo tiempo un contradictor al proponer su teoría del arte social: Manuel Ugarte. Prologando una antología de jóvenes escritores en 1905¹ distinguió dos momentos sucesivos en la literatura independiente de América: el de imitación directa que «no ha dejado ninguna obra fundamental que pueda salvar los límites de la región» y el de imitación aplicada que permitió la emergencia de quienes llama los «primeros personales» de los que cita a Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío, es decir, a quienes manejando la acumulación literaria universal lograron traducir en su obra una conciencia personal y una cultura americana. Perspicazmente ya lo había apuntado Darío en su artículo «Los colores del estandarte» respondiendo a Paul Groussac al rememorar provocativamente su divisa: «Qui pourrais-je imiter pour être original?» Y la trasmutación de la imitación en sinceridad personal y autenticidad cultural americana, la había registrado Martí al escribir sobre Julián del Casal con motivo de su temprana muerte: «Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo.»²

1. *La joven literatura hispanoamericana*, París, Armand Colin, 1906, pp. XXVIII-XXXIV.

2. *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 334. Corresponde a un artículo necrológico publicado en *Patria*, 31 de octubre de 1893.

Curiosamente, el principal factor de este redescubrimiento de una originalidad profundamente americana, se debió a la influencia del movimiento literario europeo sobre el cual más críticas acumularon los hispanoamericanos aunque de más recursos artísticos afines los proveyó: el simbolismo y el decadentismo. Del mismo modo que el naturalismo, ambos chocaron a la conciencia moral fraguada en el catolicismo, la cual prolongó su opositor positivismo, a lo que no dejó de contribuir la connotación del término (decadentes) que era resistida por el sentimiento de juventud, energía y aun machismo que caracterizaba a una nueva generación dispuesta al asalto de una respetabilidad internacional. Pero una cosa era el discurso moral sobre esos movimientos y otra su instrumental artístico que se reveló aún más adecuado que el del parnasianismo y el realismo narrativo al peculiar «imaginario» de los latinoamericanos. El citado Manuel Ugarte, que consagró su vida a la lucha antiimperialista y a la prédica de un arte social, lo reconoció por los mismos años en que lo hiciera Pedro Emilio Coll, diciendo:

La aparición del simbolismo y del decadentismo es el acontecimiento más notable y en cierto modo más feliz de la historia literaria de Sudamérica. Es el punto que marca nuestra completa anexión intelectual a Europa. Es el verdadero origen de nuestra literatura. Y si se pueden condenar sus excesos, sus preciosismos y sus aberraciones morales, nadie puede negar su eficacia transformadora, ni desconocer su influencia sobre el desenvolvimiento posterior de la intelectualidad del continente¹.

Por su parte, Francisco García Calderón procuró posteriormente una interpretación espiritual y socio-cultural de esa rara afinidad, más con el decadentismo que con el simbolismo en su percepción, que generó lo que llama «un verdadero Renacimiento» de la literatura continental. En el libro que escribió en 1912 para que los europeos comprendieran a los latinoamericanos, *Les démocraties latines de l'Amérique*, propone una teoría sobre las transmuciones del español en tierras americanas y las aportaciones negras e indias que, aunque sea discutible desde nuestra

1. Ob. cit., p. XXXV.

perspectiva actual, posiblemente hubiera complacido a João da Cruz e Sousa:

El español se fue refinando en un medio nuevo; su carácter se ablandó sin duda, pero ganó en agudeza y en fantasía. El claroscuro, el matiz, la pasión francesa, encantan también al criollo, amante de la sutileza, del bizantinismo delicado, elegantemente escéptico frente a la bronca fe española. Numerosos son los mestizos dolorosamente estremecidos por encontradas herencias. Los más extraños caracteres, la sensualidad del negro, la tristeza del indio, fueron forjando en la raza nueva un estado de ánimo todo matiz, contradictorio, melancólico, no desprovisto de optimismo, sensual, ocioso o violento, aficionado a lo raro, a la música verbal, a las complejidades psicológicas, al lenguaje escogido y al ritmo inaudito. Leyendo Verlaine, Samain, Laforgue, Moréas, Henri de Regnier, Gautier y Banville, mezclando todos los cultos, y embriagándose con todos estos licores, los poetas de América encontraron el acento nacional¹.

La misma paradójica ecuación se repitió décadas después con motivo de la introducción del surrealismo francés, que resultó propicio para expresar la peculiaridad espiritual, en especial de la sociedad afroamericana, tal como lo reconocieron diversos escritores del área francoamericana (Aimé Césaire, Jacques Stephan Alexis) pero también renovadores de la prosa hispanoamericana (Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Zalamea), aunque el surrealismo mereció similares críticas éticas o sociales tanto de los grupos conservadores como de los revolucionarios. Y con posterioridad se volvió a percibir un conflicto semejante en la opción preferencial que hicieron los latinoamericanos por la tendencia narrativa sureña encabezada por William Faulkner, en desmedro de la tendencia nortea que se definió en la obra de Dos Passos y Ernest Hemingway.

El problema, la clave de tal comportamiento histórico, revierte al grado de modernización que puede aceptar una comunidad puesta en trance de transculturación, tanto vale decir, al grado de

1. *Las democracias latinas de América. La creación de un continente*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 140.

percepción de sus internas tradiciones en un período de rápido cambio. En esos estados transicionales se efectúa una selección de las influencias literarias extranjeras, según la adecuación que muestren con las transformaciones culturales que se están produciendo en la comunidad receptora, en la cual se conjugan la modernización y la tradición según un muy variado polígono de fuerzas. Así, nadie en América Latina aceptó el demonismo que de Baudelaire a Swinburne predicó la poesía europea, aunque sí fueron explorados estados hiperestésicos o mórbidos en los puntos del continente más avanzados. Estas situaciones intermedias de la comunidad receptora la vuelven afín a los movimientos recusatorios de la modernidad, aunque ya impregnados de las pautas contra las cuales surgen, que se producen en las propias metrópolis modernizadas. En el campo de las ideas políticas, Arnold Toynbee razonó una preferencia de las zonas periféricas por las heterodoxias desarrolladas en las metrópolis, comportamiento flagrante en América desde la recepción del socialismo utópico en el romanticismo rioplatense. Una posición similar puede encontrarse en los comportamientos literarios de las zonas marginales, que da origen a las diversas autodefiniciones respecto al eje de la modernidad que rige a las sociedades dominantes del planeta.

La lectura que Paul Verlaine hizo de la poesía de Julián del Casal (al margen de su discutible conocimiento del español) detecta la conmixti6n sincrética característica de la poesía modernista donde se suman contradictorias influencias extranjeras. Lo ve todavía influido por «mis viejos amigos parnasianos» a quienes se oponían simbolistas y decadentes, y al mismo tiempo reconoce en las páginas de Nieve un parentesco espiritual con «el misticismo contemporáneo»¹. No se engañaba: hacia la levedad, transparencia, matiz, hacia «la elegancia suelta y concisa» en el decir de Martí, tendían sus superiores capacidades poéticas, todavía embretadas en los modelos parnasianos. El objetivismo de éstos proveería de piezas espléndidas a la poesía hispanoamericana, alcanzadas por la esforzada «imitaci6n aplicada» de que hablaba Justo Sierra², pero rendiría sus mejores frutos —y sólo parcial-

1. Citado por Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, F.C.E., 1954, p. 122.

2. Aunque Manuel Ugarte no lo reconoce en su prólogo de 1906, las categorías de imitaci6n latinoamericana que maneja proceden del prólogo que Justo Sierra escribió para la edici6n de las *Poesías* de Manuel Gutiérrez Nájera, en 1896.

mente — en la novela realista. En cambio el subjetivismo individualista de los decadentes (aunque no el romántico vuelto convencional sino otro preciso, sutil y altamente tecnificado) resultaría propicio a los poetas latinoamericanos. Se trataba de una poética que en Europa se oponía tanto al «pompier» didáctico de la burguesía, como a la renovación modernizada y objetivista de los parnasianos, una heterodoxia en la que los latinoamericanos podían residir.

No cualquier heterodoxia se prestaba a las afiliaciones artísticas. En la época la mayor heterodoxia estuvo representada por *Leaves of Grass*, a cuyo régimen libre y versicular le estaría reservada la más extensa repercusión en el siglo XX, pero el hispanoamericano que mejor lo conoció y admiró, José Martí, aun aprovechando al máximo sus incitaciones, construyó su obra definitiva volviendo por los fueros de la poesía tradicional medida y rimada sobre el viejo modelo de la copla de arte menor. Y la época presenció una deslumbrante renovación de las matrices métricas, rítmicas y las pautas musicales, con visible retracción respecto a la innovación que en las fuentes francesas influyentes propuso *Un coup de Dés*.

II

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

(MÉXICO, 1859-1895)

Se inició a los trece años en la actividad periodística, la que no abandonó hasta su muerte, escribiendo poemas, cuentos, estampas literarias, pero mucho más crónicas de actualidad, reseñas de espectáculos teatrales y musicales, comentarios de libros. Fue durante veinte años una tarea de forzado «remando en las galeras» de múltiples diarios y revistas y alcanzó su plena expresión en la *Revista Azul*, el dominical literario de El Partido Liberal que dirigió don Carlos Díaz Dufoo desde 1894 hasta su muerte.

Este genial autodidacto produjo en ese lapso millares de páginas que sólo han sido parcialmente recogidas por la benemérita tarea de Erwin K. Mapes, Boyd Carter y el Centro de Estudios

Literarios de la Universidad Autónoma de México: no sólo ilustran cabalmente la vida intelectual y artística de México, entre 1876 y 1895, sino que se revelan como el laboratorio intelectual que fueron, donde Gutiérrez Nájera, en directo contacto con un público ávido y pasajero («el periodista crea para el olvido», decía), fraguó una nueva prosa literaria, una nueva estética, tal como lo reconoció Justo Sierra sobre su tumba:

En su prosa, comentario perpetuo de su alma lírica y amorosa, puesto como un bordado de hadas sobre la trama de los acontecimientos mundanos que su deber de cronista le obligaba a narrar, fue en donde nuestro Manuel formó su estilo, creó su personalidad literaria y llegó a la plena conciencia de su fuerza y de su arte¹.

El instrumento literario que deparó tan magno resultado fue la crónica periodística que se había desarrollado en la prensa francesa del XIX. Tan exitosamente se adaptó a la idiosincrasia latinoamericana, que hacia 1893 Gutiérrez Nájera podía decir que «es, en los días que corren, un americanismo»², aunque amenazada por el nuevo producto periodístico, el «reporter», procedente de la prensa norteamericana. La «crónica» fue el novedoso género que había puesto en circulación el periodismo y que calzó felizmente con los gustos latinoamericanos, porque combinaba tres elementos principales de su tradición cultural dentro de una forma sincrética y modernizada: la información menuda sobre la vida social, mundana y cultural de la ciudad, regida por un fragmentarismo variado que encadenaba laxamente diversos asuntos, todos breves, a manera de un kaleidoscopio; la elaboración imaginativa de los sucesos, utilizando mecanismos poéticos o narrativos que amenizaban la información, ofreciéndola bajo especies concretas; el chisporroteo brillante de la conversación que apeló decididamente al habla coloquial educada, religando estrechamente al escritor con sus lectores mediante las articulaciones lingüísticas fingidas del diálogo.

1. Justo Sierra, *Obras completas*, III, México, UNAM, 1977 (ed. de José Luis Martínez), p. 408.

2. *Obras inéditas. Crónicas de «Puck»*, New York, Hispanic Institute, 1943 (ed. de E. K. Mapes), p. 7.

El coloquialismo fue la inicial carta de triunfo de la crónica, en todas partes de América. Si por una parte permitía recuperar «el lenguaje castellano, no acicalado ni lamido, pero sí castizo y rico» dándole «carta de ciudadanía en nuestra literatura» como dijo Sierra de la lengua de Gutiérrez Nájera, por otra parte permitía introducir libremente, por primera vez en la escritura hispanoamericana, el español de América que se hablaba corrientemente en los medios cultos de la ciudad y que el escritor refrenaba cuando se ponía a escribir, asumiendo la norma peninsular. El coloquialismo era la conversación y es significativo que así haya titulado a sus primeros folletines en la prensa mexicana Justo Sierra. Describiéndolos, decía Ignacio Altamirano en 1868:

No es la revista de la semana, no es tampoco un artículo de costumbres, no es la novela, no es la disertación; es algo de todo, pero sin la forma tradicional, sin el orden clásico de los pedagogos: es la *causerie* como dicen los franceses, la charla chispeante de gracia y de sentimiento, llena de erudición y de poesía; es la plática inspirada que a un hombre de talento se le ocurre trasladar al papel, con la misma facilidad con que la verterían sus labios en presencia de un auditorio escogido¹.

Junto al coloquialismo, dijimos, la información de las actualidades mundanas, pero una información obligadamente variada, abreviada y disgregada, tres rasgos que marcaban el desmenuzamiento del discurso orgánico y sistemático anterior, sustituido por un fragmentarismo creciente, dislocado, carente de todo nexo. Lo vería pocos años después Justo Sierra en la forma avanzada que había adquirido en el periodismo neoyorkino, leyendo el New York Herald, y lo rechazaría como una amenaza a la cultura:

Se me figura que hacer de la precocidad, de la curiosidad, del furor de las sensaciones, del diletantismo infinito, las supremas necesidades de la vida; que reemplazar el alimento con el excitante perpetuo; que reducir todo vicio, toda virtud, toda ciencia, toda creencia, todo ideal, todo arte, a anuncios, es un mal de muerte, y los millares de millones de caracteres impresos en

1. *La literatura nacional*, México, Porrúa, 1949 (ed. de José Luis Martínez), t. I, p. 80.

este papel sin fin, me parecen microbios, los bacilos y los esporos de la civilización¹.

Por último las formas narrativas y poéticas, que obligadamente habrían de ser contaminadas por las características anteriormente enunciadas: la levedad y la versatilidad de la escritura habrían de plegarse a cualquier asunto, frívolo o trágico, indistintamente, poniendo un toque distante, escéptico, juguetón, irreverente o sarcástico. Manuel Gutiérrez Nájera observó este efecto disolvente que, aunque buscó atemperarlo en sus escritos, no dejó de poner su marca sobre su propia literatura. Su cuento «Carta de un suicida» comienza con esa comprobación:

Leía hace pocas noches, en la gacetilla arlequinesca de un periódico, la noticia de un suicidio recientemente acaecido. El párrafo en que se cuenta del suceso desgraciado, mueve con descaro las campanillas del bufón; refiere aquel suicidio con la pluma coqueta y juguetona que se empleó poco antes en referir una cena escandalosa o una aventura galante en la corte; habla de la muerte con el mismo donaire que usaría para describir, en la crónica de un baile, el traje blanco de la señora X².

Los cuentos de Gutiérrez Nájera nacen de la crónica, de cuyo modelo genérico no siempre se distinguen. A veces son fragmentos de crónica que asumen la redondez cuentística al ser liberados de introducciones informativas circunstanciales; otras veces voluntariamente asumen el género crónica y se construyen como él, ofreciendo una variada serie de panoramas urbanos, como es el caso de «La novela del tranvía» o la «Historia de un peso falso»; frecuentemente apelan al «collage» introduciendo cartas, confesiones, diálogos laterales o noticias del día; casi siempre proceden de una voz personal que narra dirigiéndose a sus auditores —preferentemente femeninos— como si estuviera en un salón mundano.

El único libro que publicó en vida Gutiérrez Nájera, fue una

1. *En tierra yankee* (1898), en *Obras completas. Viajes*, México, UNAM, 1948 (ed. de José Luis Martínez), p. 76.

2. *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 (ed. de E. K. Mapes), p. 41.

breve recopilación de narraciones —Cuentos frágiles, 1883— extraídas de sus colaboraciones periodísticas, donde aparecían bajo el rubro de crónicas: color de rosa, color de lluvia, color de oro, kaleidoscópicas, de mil colores. Dice Francisco González Guerrero que «debe ser considerado como el precursor del cuento modernista, puesto que se adelantó a la aparición de Azul de Rubén Darío en varios años»¹. De esos quince cuentos, el primero cronológicamente, «Al amor de la lumbre», es de 1877, con dos republicaciones posteriores, en 1878 y 1881, tal como era habitual del autor, urgido por las entregas de material a los sucesivos y simultáneos periódicos en que colaboró, imprimiéndoles acomodaciones sucesivas que dan prueba de la plasticidad y adaptabilidad de estos materiales. El mejor ejemplo del taraceado de la composición de los cuentos lo ofrece «Una venganza» que en 1883 Gutiérrez Nájera arma para su libro apelando a fragmentos de tres distintas crónicas que había publicado en 1882, forjando una carta chismográfica («Si tú quieres, murmuraremos») sobre «las mujeres que acabo de admirar en el teatro». El coloquialismo, la disgregación informativa, se alían a un recurso estilístico de que fue maestro Catulle Mendès y que Gutiérrez Nájera y Darío aprovecharon por igual: la levedad, sutileza, refinamiento artístico, «la pluma coqueta y juguetona», para contar una historia atroz, estableciendo drástica oposición entre la historia y el discurso narrativo: el cuento modernista había sido inventado.

JOSÉ MARTÍ

(CUBA, 1853-1895)

Se rehusó a hacer de la poesía un objeto de comercio, siendo reticente a la publicación y prefiriendo transformar los dos únicos libros poéticos que publicó, *Ismaelillo* (1882) y *Versos sencillos* (1891) en vínculos afectivos con sus amigos. El último de los mencionados está dedicado a sus dos mayores amigos y en el prólogo explica que ha impreso esos versos «porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos».

1. Prólogo a *Cuentos completos*, ed. cit., p. XXVIII.

También allí explica cómo nacieron, después de las angustias vividas en la Conferencia Panamericana de Washington, en el agosto que pasó en las montañas de Catskill obligado por los médicos. No dice sin embargo que son de hecho su despedida de la poesía, pues ese año contribuye a la formación del Partido Revolucionario Cubano y, abandonando todas sus actividades literarias y consulares, se consagra al movimiento por la independencia de Cuba que le llevará a morir en acción en la isla, en Dos Ríos, el 19 de mayo de 1895.

Si por tantos aspectos José Martí es una figura prócer del continente, uno de sus más acrisolados guías en el proceso de modernización que vivió centralmente desde su instalación en New York en 1880, también es uno de los artífices del renacimiento intelectual que se vivió en el último tercio del XIX, uno de los creadores de la modernidad latinoamericana, y uno de sus mayores poetas.

Habiendo sido él quien escribiera el Manifiesto de la Modernidad, con una perspectiva no sólo literaria sino social y cultural, al escribir el prólogo al Poema del Niágara del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1882), fue también él quien en el mismo año fuera visitado por la «musa nueva» que da lugar a los poemas del Ismaelillo dedicados a su hijo, resguardo contra la hostilidad y corrupción del mundo («Tábanos fieros»), testimonio de otra vía del universo («Amor errante»), visión radiante que suplanta la realidad («Sueño despierto»).

Todavía Ismaelillo registra el desgarramiento que antes y después de ese librito pobló sus Versos libres, no publicados en vida. Pero al llegar a Versos sencillos alcanza un equilibrio, una paz interior, una conformidad con su destino, un entendimiento del significado de la vida y una integración con la naturaleza y los hombres a través de la aceptación gozosa del sacrificio. Fina García Marruz ha dicho que «el descubrimiento de una justicia, una legalidad profunda, en el seno de la realidad, tenía que cambiar todo el giro de su poesía. Martí no hubiera encontrado el tono de los Versos sencillos si a vuelta de tantos sufrimientos no hubiese descubierto la ley en la aparente arbitrariedad, el sentido armónico de la hermosura constante»¹.

1. Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas Martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, p. 263.

Este equilibrio de contrarios y este entendimiento del significado profundo del universo, explican el pasaje de los «endecasílabos hirsutos» de sus Versos libres, a la melodía, el ritmo y el canto pleno de los Versos sencillos, la recuperación de las matrices métricas tradicionales junto a una renovación de la imagen y una precisión enunciativa rigurosa. Pero la modificación es más profunda y tiene que ver con la eventualidad de una poética del realismo, a la que Martí se acercó a través de sus lecturas admirativas de Emerson y Whitman, a través de su progresivo conocimiento de la estética de los artepuristas, a través de su recuperación de las formas simples de la dicción popular. Quien fue el poeta más subjetivo del período, teorizando esta presencia de la individuación como patrón del nuevo arte, el poeta en quien repercute con mayor reiteración el pronombre personal, superó este nivel de la predicación sobre la realidad, del discurso interpretativo, del emocionalismo subjetivo rodeando y recubriendo los objetos del mundo, para tratar de construir impasiblemente esa realidad mostrando sus operaciones, sus contradicciones y sus síntesis en un régimen enunciativo austero que se liberó de la comparación y aun de la incontrolada tendencia metafórica.

Fue un esfuerzo magno de autodisciplina, conseguido a través del sufrimiento y del aniquilamiento de un yo insumiso, para alcanzar una visión traslúcida de la realidad y dejar que ella hablara libremente, que testimoniara su armonía. Se trataba, como diría décadas después Huidobro, de no cantar más la rosa sino de hacerla en el poema. Aún más que los poetas y los pensadores, aprendió esta difícil vía en un arte del que fue juicioso conocedor, la pintura: su propia lucha se puede seguir en el encuentro con la pintura impresionista, pasando de su inicial rechazo a un entendimiento secreto y deslumbrado de la transmutación que el arte podía operar en la más humilde y en apariencia fea realidad, cuando se decidía a aceptarla fuera de los parámetros valorativos. Si no pudo aceptar nunca que hubiera «flores del mal», sí pudo reconocer las flores de la fealdad, con lo cual ésta se disolvía. Esta perspectiva es la que le confirió extremada modernidad y la que permite ver en su aventura artística un equivalente de la que cumplieron Whitman y Rimbaud en sus respectivas sociedades, la que Martí adecuó a las necesidades espirituales hondas y vivas de su sociedad latinoamericana.

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

(COLOMBIA, 1865-1896)

Es, en un período en que abundaron las figuras dramáticas, un caso trágico. El pistoletazo con que puso fin a su vida a los 31 años fue una denuncia contra el medio, la confesión de un fracaso, la pérdida de uno de los mayores líricos con que podría haber contado el continente.

Baldomero Sanín Cano, amigo y compañero de siempre, dijo con exactitud:

José Asunción Silva habría sido el poeta máximo y su obra el testimonio más genuino del modernismo, si hubiera dedicado toda su inteligencia a la poesía, si hubiera vivido más largo tiempo y si las circunstancias especiales de su vida, de su familia, del medio en que corrió su existencia, no hubieran sido tan poco propicias al rumbo natural de sus excepcionales talentos.¹

Cuando murió no había publicado aún ningún libro de poesía y las colecciones póstumas que han asegurado su fama se compusieron con escasas informaciones fehacientes, reuniendo poemas sueltos publicados y los pocos manuscritos aún en su poder (había perdido «lo mejor de mi obra» en el naufragio del Amérique que en 1895 lo traía de regreso de Venezuela a Colombia) de tal modo que ni siquiera su pieza mayor, El libro de versos, ha podido reconstruirse completa.

Sin embargo, la treintena de poemas que reúne ha sido suficiente para hacer de Silva un poeta excepcional dentro de una pléyade del más alto nivel. «Poeta metafísico» le ha llamado Miguel de Unamuno, detectando en este gustador de Tennyson, Baudelaire y Verlaine, a un espíritu profundamente hispánico, afín a su propio registro poético. Ciertamente, Silva apuntó un camino diferente dentro de la modernidad: su divertida «sinfonía color de fresas en leche» dedicada «a los colibríes decadentes» muestra no sólo desdén sino irritación por los que llama «caóticos versos mirrinos» de la «descendencia rubendariaca» que se había posesionado del continente. Muy otra era su vía lírica, más

1. *El oficio de Lector*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., p. 108.

recoleta e interior, más de seda y reseda, más auténtica y dramática. Poeta de cámara, poeta de interiores, de profundos y retenidos impulsos amorosos, de melancolía y nostalgia de infancia, fue también un audaz conquistador de ritmos esquivos (el eneasílabo que manejó con sin igual destreza) como lo contó en «Un poema» y como lo ejercitó suntuosamente en su antológico «Nocturno».

Su pericia rítmica, su elegancia vocabularia, su envolvente melodía, su discreción irónica, su ingenio y su fervor intelectual, toda esa riqueza se ajustó al tono menor de «Poeta, di paso», a la Intimidad (título de su primer cuaderno), a la confidencia a media voz que se hace De sobremesa (título de su única novela).

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

(URUGUAY 1871-1917)

Ocupó para un fuerte sector de la juventud novecentista el puesto de maestro al que él se sintió destinado desde temprano y debido al cual escribió y dedicó «a la juventud de América», el opúsculo Ariel (1900) que tuvo ancha repercusión intelectual y que generó la corriente «arielista» que impregnó las primeras décadas del siglo XX.

Sobre el modelo de los «maîtres penseurs» franceses, en especial Renan, la oración de Próspero despidiéndose de sus alumnos constituyó una exaltación de las energías juveniles y de su capacidad siempre renovada de construir un nuevo mundo y una exhortación a consagrarse a las tareas del espíritu, a los valores superiores de la vida, al culto de la belleza, eludiendo las tendencias utilitaristas que dominaban a las tumultuosas y democráticas sociedades de la modernización latinoamericana. El repertorio de ideas no era nuevo y había tenido amplia circulación en Europa: incluso la reinterpretación de las dos figuras opuestas de la obra de Shakespeare, Ariel y Calibán, procedían de los Diálogos renanianos, habiendo sido recogidas tal cual por Rodó, con candorosa admiración. Se trataba por lo tanto de una adaptación al mundo americano de un mensaje aristocratizante desarrollado por el idealismo conservador europeo de la segunda mitad del XIX, construido con equilibrio, moderación y persuasión por Rodó. No renegaba de los principios democráticos, sino que

apostaba a una segunda fase en que se restablecieran las jerarquías y se reprodujera una aristocracia, ahora simplemente de los mejores. No ignoraba las necesidades materiales de los hombres pero abogaba por el reconocimiento de los ideales superiores, éticos y estéticos, a los que debían encauzarse las energías.

Curiosamente un pasaje que se limitaba a ejemplificar los errores utilitarios del mundo contemporáneo, representados por la «nordomanía», la imitación desenfrenada e inauténtica de la pujante sociedad norteamericana, fue el que conquistó más adhesiones al libro. Ese capítulo VI se refería a los siguientes asuntos, según el sumario que hiciera el propio autor para uno de sus amigos:

Los Estados Unidos como representantes del espíritu utilitario y de la democracia mal entendida. La imitación de su ejemplo; peligros e inconvenientes de esta imitación. Los pueblos no deben renunciar en ningún caso a la originalidad de su carácter para convertirse en imitadores serviles. Crítica de la civilización norteamericana. Sus méritos, su grandeza. Cita de Spencer. El defecto radical de esa civilización consiste en que no persigue otro ideal que el engrandecimiento de los intereses materiales. Exagera todos los defectos del carácter inglés. Carece de verdadero sentimiento artístico. No cultiva la ciencia sino como un medio de llegar a las aplicaciones útiles. Su intelectualidad está en completa decadencia. La moralidad de Franklin; consecuencia del utilitarismo o moral. La vida política de los norteamericanos. Predominio de los Estados del Oeste. Aspiración de Estados Unidos a la hegemonía de la civilización contemporánea. Vanidad de esa aspiración. Relación entre los bienes materiales o positivos y los bienes intelectuales y morales. Resumen: la civilización norteamericana no puede servir de tipo o modelo único¹.

Venida después de la guerra hispanoamericana de 1898, y seguida por la desmembración de Colombia que genera la independencia de Panamá en 1903, esta requisitoria tan mal enfocada habría de conquistar una cálida adhesión de la juventud intelec-

1. Ariel. *Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 368.

tual del momento, aunque su carencia de encuadre económico y social la haría víctima, posteriormente, de dura crítica por quienes incluso compartirían su antinorteamericanismo.

Tanto como el repertorio de ideas europeas que Rodó repensaba para los americanos, habría de suscitar admiración su escritura literaria que paralelamente reconstruía en español el parnasianismo marmóreo de las letras francesas, con su mayestática grandeza, su léxico pulido, su ritmo sentencioso, su elevación ceremonial. Sus breves excursos narrativos serían recogidos por las antologías y fijarían la norma del «bello estilo» por un cierto tiempo, aunque ya entonces Miguel de Unamuno se diría alejado del espíritu «*Mercure de France*» que testimoniaba y diría preferir la escritura lacónica y llana del filósofo original de la época, Carlos Vaz Ferreira.

MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

(VENEZUELA, 1868-1927)

Se sitúa en la descendencia del pensamiento rodoniano pero con un refinamiento artístico y una sensibilidad vivaz que hicieron de él un auténtico renovador de la prosa hispanoamericana. Perteneciente a una familia patricia, disponiendo de holgados recursos económicos, habiendo viajado por Europa y cultivado un conocimiento de las letras contemporáneas, su incorporación a la corriente modernista es decidida desde sus primeros libros, *Sensaciones de viaje* (1896), *Confidencias de Psiquis* (1897), *De mis romerías* (1898) y *Cuentos de color* (1899). En ellos ya están sus virtudes de estilista, su escritura flexible, rítmica y la sutileza de su arte descriptivo.

Sin embargo es en sus dos siguientes novelas donde consigue un cabal retrato de su situación en la cultura y en el medio venezolano. Efectivamente, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) se abastecen de elementos autobiográficos, pintan la ruptura con los valores burgueses o los autoritarismos cerriles que dominaban al país (es la época de Cipriano Castro) y restauran el culto de los altos valores aristocráticos, encarnados en la tradición patricia. Max Henríquez Ureña ha elogiado *Sangre patricia* por el esplendor de su estilo, aunque ha lamentado el excesivo acicala-

miento de una escritura que, para él, gana en precisión y firmeza desde Camino de perfección (1908).

No obstante, la novela de Díaz Rodríguez aparece como una encrucijada de las diversas bipolaridades y los diversos conflictos de la época: Sangre patricia representa el diálogo Europa-América, la difícil adaptación del artista en un medio hostil, desinteresado de las letras, y representa también la búsqueda de un arte místico como lo procuraron los simbolistas de fin de siglo, y, aún más, una exploración del inconsciente a través de las ensoñaciones, como todavía nadie había osado en la literatura hispanoamericana. En este sentido, la novela va mucho más allá de su época.

RUBÉN DARÍO

(NICARAGUA, 1867-1916)

Fue el indiscutido jefe poético de la modernización hispanoamericana y aun el reconocido maestro de una de sus más exitosas orientaciones estéticas que, por él, fue llamada modernismo. Ningún escritor hasta entonces había provocado tan honda remoción de la vida intelectual, tanto en las diatribas como en los encumbramientos apologéticos y ninguno como él fue capaz de abarcar el orden entero de la lengua española, alcanzando en España el mismo prestigio que en América.

Poeta excepcionalmente dotado y poeta exclusivamente, es decir, artista consagrado a la literatura por encima de cualquier otro interés, conquistó para la poesía un puesto alto y dignificado que la sociedad hispanoamericana se rehusaba a reconocer. Acusado de afrancesamiento, vilipendiado por «nefelibata contento», fue capaz de una profunda trasmutación de la lengua española y de un verdadero renacimiento de su capacidad lírica, que abrió el camino al crecimiento pujante de las letras hispanoamericanas y fundó radicalmente su autonomía.

Tres momentos, representados por tres libros, marcan su evolución: Azul en 1888 es la culminación de la prosa narrativa según el modelo francés que ya había cultivado Gutiérrez Nájera y es también la audaz transposición del parnasianismo poético con una soltura, gracia y perfección que probaba un sorprendente conocimiento de las posibilidades de la lengua española; Prosas

Profanas (1896), acompañado de Los raros en el mismo año, su madurez artística en que ya cuenta la lección de los simbolistas y decadentes franceses, su asunción de la conducción intelectual de la nueva generación americana y su período de más extremado formalismo renovador a modo de provocación a un medio todavía demorado en el provincianismo. Pero es Cantos de vida y esperanza (1905) su obra permanente, donde se han decantado influencias y lecturas, se ha asumido adultamente la responsabilidad de la cultura hispánica a ambos lados del Atlántico, se ha depurado la escritura mediante el «sincerismo», como él dijo, que permite traducir la subjetividad con sutil burilado artístico, se ha alcanzado un equilibrio significativo entre las formas poéticas y los mensajes doctrinales y se ha establecido una comunicación persuasiva con los más, tal como consignó en su prólogo: «Yo no soy un poeta de muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.»

El libro fue organizado, a base de muchas páginas sueltas y publicaciones hechas en revistas, por un joven discípulo español del maestro nicaragüense, Juan Ramón Jiménez, y fue impreso bajo el cuidado de Gregorio Martínez Sierra. En la correspondencia con ellos Rubén Darío va proveyéndolos de copias nuevas de poemas no recogidos aún en libros y ya allí confiesa que los que aún le gustan son los que «me han brotado de lo más hondo». Entre ellos sin duda «Nocturno», «Melancolía», «De otoño», «Lo fatal», que contrastan con la serie mayor y apolínea de su «Salutación del optimista», «A Roosevelt», «Marcha triunfal». Alguna vez el libro fue previsto como una plaquette con la que hoy es una de sus secciones, «Los Cisnes». Ella conjuga la nueva visión del poeta: los antiguos símbolos espléndidos se han teñido de política, imprevistamente, y «de amargor impregnado» por una melancolía existencial que mucho debe a la percepción del poeta desde su instalación en Europa, esa Europa codiciada e idealizada que ahora se le disuelve y que le hace volver los ojos al «buey que vi en mi niñez echando un vaho un día», a la recuperación nostálgica de la cultura americana en la cual se fraguó auténticamente.

HORACIO QUIROGA

(URUGUAY, 1878-1937)

Perteneció a la última generación del modernismo decadentista, ya en una etapa experimental que preanunciaba nuevas corrientes estéticas del xx y a la primera generación de regionalistas realistas, que proporcionarían la novela de la tierra, pues en él se produce esa reconversión por una ascesis interior, suficientemente intensa como para determinar el curso de su vida personal.

En el Montevideo novecentista formó con sus amigos un círculo literario que pomposamente designaron Consistorio del Clay Saber, en el que llegaron a practicar la escritura automática y exploraron los caminos de la llamada hiperestesia finisecular. A ese período perteneció su primer libro Los arrecifes de coral (1901) de prosa y poesía, y concluyó trágicamente cuando por accidente mató a su amigo Federico Ferrando. Su período de narrador realista, bajo el modelo Kipling, se edificó en su larga vida en Misiones, adonde llegó acompañando a su maestro Leopoldo Lugones y donde prefirió quedarse apartándose de la vida urbana y procurando una vida natural, austera y anti-intelectual. Los Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917) iniciaron una espléndida serie de volúmenes narrativos de escritura precisa, despojada y efectista, cuyo mejor exponente fue su libro Los desterrados (1926) contando las vidas de los ex-hombres arrojados por el destino a las selvas misioneras.

Entre uno y otro período se sitúan algunos volúmenes (El crimen del otro, 1905, Los perseguidos, 1905, Historia de un amor turbio, 1908), que si parecen prolongar la novela psicológica que según el modelo Paul Bourget cultivaron en América tanto Federico Gamboa como Carlos Reyles, de hecho la someten a una transformación, liberándola de los esquemas tradicionales sobre temperamentos raros y ajustándola a la austeridad realista de lo vivido.

Historia de un amor turbio registra un episodio amoroso de la vida de Horacio Quiroga en Buenos Aires, después de su alejamiento definitivo del Uruguay, con un perspicaz retrato de personajes comunes (la madre y sus dos hijas) y un laconismo expresivo que se adecua respetuosamente a la trivialidad del episodio, sin procurar magnificarlo ni otorgarle rotundidades

conclusivas. Quien habría de ser maestro del suspenso, constructor de cuentos como precisos relojes con remates brutales, confiado artífice del horror, es en cambio, en esta novela, el creador de una estructura abierta, inconclusiva, que diseña los acercamientos y las frustraciones amorosas con sutileza, ateniéndose a las acciones objetivas más que los padecimientos psicológicos, y bocetador de un escenario cotidiano del Buenos Aires de la época. La narración realista del siglo XX alcanza aquí una de sus primeras manifestaciones, con una rara maestría que sólo mucho tiempo después pudo ser percibida en toda su originalidad.

Los siete textos elegidos para representar la modernización hispanoamericana de 1870 a 1910, trazan el arco de una producción literaria extraordinariamente rica y al tiempo extraordinariamente representativa de la singularidad cultural de un continente que había alcanzado su mayoría de edad artística. Si sus múltiples áreas culturales quedan representadas en autores pertenecientes a México, Cuba, Colombia, Uruguay, Venezuela, Nicaragua, Argentina, más aún queda establecido el ligamen continental que conquistaron mediante el uso de estéticas emparentadas dentro de las coordenadas de una misma época literaria y filosófica. Esta íntima relación que sirvió a fijar el sistema literario hispanoamericano es secundariamente acreditada por el entrelazamiento que manifiestan los diversos géneros literarios que practican (crónica, cuento, poesía, novela, ensayo), el refinamiento de una lengua y una escritura elaboradas con sutil artificio, y los problemas humanos, regionales, internacionales, que encaran, más que a nombre propio, a nombre de lo que ya se llamaba la América Latina.

Ángel Rama

