

LOS POETAS MODERNISTAS EN EL MERCADO ECONOMICO

ANGEL RAMA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Angel Rama

LOS POETAS MODERNISTAS EN EL MERCADO

ECONOMICO

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Montevideo, 1967.

La repetida condena del burgués materialista en que unánimemente coinciden los escritores del modernismo, desde los esteticista que acaudilla Darío -como se puede ver en su cuento "El rey burgués"- hasta sus objetores, poseídos de la preocupación moral o social, tanto en la línea apostólica de Martí como en la didáctica de Rodó, responde a la más flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: la instauración del mercado.

Ese burgués vilipendiado había puesto en funcionamiento una infraestructura económica a la que atendía con tenaz asiduidad, aunque pudiera estar muy distante de sus tradicionales convicciones religiosas y morales, y merced a ella se disolvían las relaciones personales, la actividad del hombre era puesta al servicio de los objetos y estos entraban en un régimen competitivo, como entidades autónomas y todopoderosas que modelaban una masa nueva: el público.

"En este mundo -dice Fischer refiriéndose a su aparición europea, en la primera mitad del XIX- el arte también se convirtió en alcancía; y el ar

tista, en un productor de mercancías. El patrocinio personal fue reemplazado por un mercado libre cuyas operaciones eran difíciles o imposibles de comprender, por un conglomerado de consumidores desconocidos, el llamado "público". La obra de arte se sometió cada día más a las leyes de la competencia" (1).

El conocimiento del mercado y sus leyes lo puede hacer un escritor de distintas maneras y en distintos planos de penetración. La forma radical es la que tiene que ver con su situación como productor dentro de él, y el valor que se concede a los productos que ofrece en venta, derivando del tipo de aceptación o de rechazo que experimente -y esta última habrá de ser la norma- un juicio sobre el comportamiento del mercado y los hombres que lo crearon respecto a la obra de arte. O, en un proceso de generalización interpretativa, un enjuiciamiento acerca de los valores espirituales que aporta o los que afecta, dado que ese es el terreno valorativo en que por definición se sitúa un creador.

Producida la división del trabajo y la insauración del mercado, el poeta hispanoamerica-

no se vio condenado a desaparecer. La alarma fue general. Se acumularon centenares de testimonios denunciando esta situación y señalando el peligro que para la vida espiritual profunda de las sociedades hispanoamericanas comportaba la que se veía como inminente desaparición del arte y la literatura. A los ojos de los poetas el mundo circundante había sido dominado por un materialismo hostil al espíritu, en lo que no se equivocaban mucho, y si algunos confundieron la fatal quiebra de los valores retóricos del pasado con la extinción misma de la cultura, los más comprendieron agudamente lo que estaba ocurriendo. En efecto, no se pusieron a defender las formas del pasado, ni a prolongarlas en una sociedad a la que no podían adecuarse; considerando la nueva realidad, trataron de entender qué ocurría y buscaron el modo de salir de la parálisis. No había entonces, ni siquiera en las más populosas y modernizadas ciudades hispanoamericanas -su ejemplo mayor fue Buenos Aires- un público que pudiera sostener la producción literaria como en cambio ya lo había para los bienes de consumo que se fabricaban en el país artesanalmente, o que afluían a los puertos desde Europa.

En una serie de artículos que inició con "La vida literaria" (2) Darío ofrece un panorama lúcido de la situación en la plaza privilegiada de América, o sea Buenos Aires en 1895: "Todos los intelectuales con quienes tenemos ocasión de comunicarnos se quejan del actual decaimiento. 'Tenemos que buscar otro oficio...' decíanos en días pasados el autor de 'Mis montañas' ". Cita en su apoyo textos de Luis Berisso que plantean el problema en términos concretos: "Por desgracia, entre nosotros, el pensador, el literato, el artista, no tienen escena propicia: los mata la indiferencia pública y el ambiente burgués". Después de enumerar los escritores del pasado que "han arrojado la pluma lejos, cansados de escribir sin resultado" y los jóvenes "roncos de tanto gritar, sin ser oídos, y que bien pronto, si no reaccionamos, dejarán también la pluma y los entusiasmos artísticos para ir a perderse en la sombra", Berisso acepta la estructura creada y conviene en que no hay otra solución que crear un "mercado" pero literario. Dice: "No basta poseer un Ateneo y una academia: es indispensable un público, por así decir, ar-

tista, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte; las cosas bellas del espíritu, un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento" (3).

Las palabras de Luis Berisso hacen eco, a diez años, y mejorando el estilo, a las que el propio Darío pronunciara apenas transcurrido un mes de su llegada a Valparaíso. En un artículo de "El Mercurio" de 24/VII/1886, se pregunta dónde están los poetas chilenos: "Casi todos permanecen silenciosos -se contesta-; casi todos han olvidado el amable comercio de las Gracias. Quién con la cartera de diplomático no cura si la Fama le ha encumbrado a la categoría del primer poeta filósofo de América; quién en prosaicas oficinas cuenta números en vez de hemistiquios; quién en las arduas tareas del profesorado apenas en cortísimos ocios escribe sublimes poemas que quedan sepultados entre sus papeles de matemáticas; quién, por último, rompe cítara y plectro y se entrega al mundo agitado de los negocios o a la brega terrible del parlamento". Buscando una explicación a esta deserción general, concluyendo con grandí-

locuencia: "Las musas se van! ;Oh Póstumo! que tienes a bien poner oídos a mis tristes apóstrofes. Las musas se van, porque vinieron las máquinas y apagan el eco de las liras. Idos, adiós poetas inspirados! Los que nos quedaban se están muriendo; los que sobreviven han dejado la floresta primitiva de su ~~Arc~~adia al ruido ensordecedor de la edad nueva; allá quedó el instrumento abandonado, el arpa de los cánticos primeros. Idos a Dios, encendedoras de divinos entusiasmos, dulces Piérides, que en mejores tiempos hallasteis en el suelo de Arauco servidores constantes y sumisos. Ya no hay vagar para vuestro culto" (4).

Hay aquí una comprobación primera, tan general que fue un lugar común de las dos últimas décadas del siglo: la deserción de los poetas es consecuencia de la nueva época maquinista, más exactamente del sistema de relación económica que imponía, la que además transforma a los poetas en servidores de sus necesidades imperativas. El poeta veía los efectos y no avizoraba las causas económicas profundas. Comprobaba que, fatigados, los escritores dejaban de lado la literatura y se en-

tregaban al comercio, sospechando quizás que era culpa de ellos. No avizoraba, y Darío lo comprenderá durante sus años chilenos, que esa era la ley de la sociedad creada, y que se debía ser muy hábil para sortearla. Por lo menos comprueba, muy rápido, que el estilo en que escribe no tiene posible sobrevivencia. Ese amasijo de lugares comunes del repertorio neoclásico y romántico, desaparecerá en un plazo cortísimo: sólo un año. Sobrevivir en esta sociedad exigirá una transformación que Darío comienza a rumiar desde su incorporación a "La Epoca". Sólo transformándose podrá influir sobre el medio.

Por el momento el "mercado" literario no existía; los libros no tenían compradores y por lo mismo tampoco había editores. Permanecían vigentes las formas que procedían de la época del "patrocinio", o sea el mecenazgo ocasional de algunos amigos ricos que pagaban una edición, y la costumbre de los conocidos de solicitar al poeta que les regalara un ejemplar de sus poesías, a veces airadamente si había pasado mucho tiempo desde su publicación. En tal demanda iba implícita la afirmación de que el libro no tenía valor en

el mercado comercial cotidiano.

Sobre estos temas se expresó muchas veces Darío. En un artículo referido a "La producción intelectual latinoamericana. Verdadera propaganda americanista. Autores y editores", recoge las palabras del cubano Dr. Alcover acerca de la inexistencia de editores en el continente y las confirma con un recuerdo de su vida personal: "En Buenos Aires no sé cómo andarán las cosas ahora. Cuando yo vivía allí, publicar un libro era obra magna, posible sólo a un Anchorena, a un Alvear, a un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carrera. Mis "Raros" aparecieron gracias a que pagaron la edición Angel de Estrada y otros amigos; y "Prosas Profanas" gracias a que hizo lo mismo otro amigo, Carlos Vega Belgrano" (5).

Esta y otras anotaciones de sus artículos parten de la convicción de que era posible conservarse en la época del patrocinio, y que el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas. Los riesgos son conocidos. Darío los refirió, pero

en general defendiendo el principio del mercado, más que desconfiando de sus efectos perniciosos que recién al final de su vida se le harán ostensibles. Así, ataca la conducta del "amateur" cuya presencia es un disturbio en el funcionamiento correcto del mercado literario dificultando la consecución de la secreta ambición de todos: la profesionalización del escritor. El "amateur" era por lo común un mediocre con dinero que, sabiendo que las editoras parisinas imponían nombres y obras ante la clientela hispanoamericana, no aspiraba a otra cosa que a publicar bajo el sello Michaud, Garnier, Ollendorf, sin fijar mientes en el precio que le extorsionaba el editor, haciendo su propio negocio con el rastacuerismo sudamericano. En el citado artículo dice: "Duro es el Sr. Alcover al tratar este punto, pero está en la razón. No es tan sólo los malos y bisoños escritores recomendados y que cobran la pequeñez vergonzosa que pagan estos editores, sino que hay también los que dan su mediano libro gratis y hasta el que paga por ser publicado, esto es, el que se hace su edición y la regala, en todo o en parte, a la casa editora, con tal de lucirse entre sus

colegas de América" (6).

En la edad del patrocinio los escritores se agrupan en academias porque de ahí extraen el rango social y eventualmente algún recurso -la "Academie Française" fue creada por Riche lieu con esos fines, como parte de la política de la monarquía centralizada- pero tal sistema no tiene sentido ni valor en la nueva sociedad. En ella sólo cabe el sindicato destinado a defender intereses económicos y a establecer una estructura económica viable para la producción intelectual. El "nefelibata contento" que dijo ser Darío no aborreció estas formas arcaicas -"de las academias, líbranos Señor"- por razones de militancia estética modernizadora, sino porque eran organizaciones anacrónicas en la nueva época, meras prolongaciones retóricas de un mundo en liquidación.

Cuando bajo el incentivo de la ley de derechos de autor, se crea la Sociedad de Escritores en Buenos Aires, Darío escribe alborozado desde Palma de Mallorca, adhiriendo a la iniciativa "porque no se trata de un instituto que tenga que limpiar, fijar o dar esplendor a nada; ni de un club de mundanos aficionados a

las bellas letras; ni de una capilla, clan o cenáculo en que se practique un mental ritual para pocos. Eso es para todos; para todos los trabajadores que zabullen su alma en el tintero, haciéndola bucear para que les traiga, si no una perla de ensueño, dinero para vivir". La oposición entre la jerarquía de tipo ceremonial, representada por academias y por los aficionados de las clases altas, donde la literatura es ornamento, y la democratización de quienes trabajan para vivir, y donde la literatura es realidad, esfuerzo intenso cotidiano, 'alma en el tintero' como dice gráficamente, queda patentizada; mostrando la preocupación rectora del artista en un determinado medio social. Y con el mismo lenguaje llano, auténticamente de prácticón que conoce las miserias de la vida intelectual, afirma: "El trabajo intelectual necesita también, como los otros trabajos, sindicarse, mantenerse en orden activo, representarse. La labor periodística está entre nosotros los periodistas de la prensa argentina mejor establecida y arreglada que en otros países; mas no así la producción exclusivamente literaria, de libro o de revista".

Está escribiendo en 1907. Ha comprobado que sus libros se venden, aunque no sea en cantidades importantes; ha sido pirateado en distintas ciudades del continente; sus poemas se reproducen en decenas de diarios y revistas sin pedirle autorización. O sea que está viendo cómo en su caso hay una entrada al mercado que él como escritor sólo aprovecha en mínima parte. Es natural que exclame amargamente: "Hay que trabajar contra la desidia de los que no se preocupan de defender sus derechos y contra los usos arraigados en la rapiña de los bandidos de la edición. Con sesos de pobres diablitos de escritores están hechos muchos capitales de España y América" (7).

Pero cuando Darío comienza su tarea, cuando los modernistas de la primera época se enfrentan a la realidad de sus ciudades en auge, la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas. Eso reproducía en el continente lo que cuarenta años antes se había registrado, al irrumpir el mismo tipo

de organización, en Europa, cuando al disolverse el sistema patrocinante que la aristocracia y luego la burguesía en su período de ascenso habían utilizado con los escritores, no se lo sustituyó con ningún otro especial y se remitió al escritor a las coyunturas del mercado. Walter Benjamin afirma de Baudelaire que fue "el primero en darse cuenta, y de un modo pleno de ricas consecuencias, que la burguesía estaba a punto de retirar al poeta su encomienda. ¿Qué encargo social podía sustituirla? No se podía recibirlo de ninguna clase: sólo podía inferirse del mercado y de sus crisis. A Baudelaire le interesaba, no la demanda clara, a corto plazo, sino la latente, a largo plazo. "Las Flores del Mal" prueban que sabía valorarla exactamente. Pero el tipo de mercado en el cual ella se manifestaba, determinaba un modo de producción, y también de vida, que era muy diverso de los poetas anteriores. Baudelaire estaba obligado a reclamar la dignidad del poeta en una sociedad que no tenía ninguna dignidad que otorgar" (1).

Es evidente que la burguesía le retira al poeta esa encomienda que le otorgara desde el período

do renacentista hasta la conclusión revoluciona
ria del XVIII. Se la retira en tanto poeta, al
ser incapaz de darle a su producción un valor
convenido en el mercado. En los hechos se desin
teresa de la producción estética cuyo uso ya no
parece entender, como antes, dado que ha creado
un universo regido por la eficiencia y la utili
dad, destinado a la manipulación de la naturale
za, en el cual no sabe cómo y para qué puede en
trar un poeta. En cierto sentido es una conduc
ta coherente: en ese mundo regido por la fabri
cación y apetencia de las cosas, los principios
de competencia, la ganancia y la productividad,
el poeta no parece ser una necesidad. Por lo me
nos éste así lo siente, y agudísimamente.

Es cierto que una segunda etapa, como ha ob
servado Noé Jitrik, esa burguesía reivindica el
aristocratismo modernista, hace suyo su desdén
por la mesocracia ambiente, enaltece las gran
des figuras sobrevivientes y les reclama la fun
ción de consolidadores de su "status" dominante.
Es Díaz Mirón al servicio de Huerta, o Darío es
cribiendo la "Oda a Mitre" y el "Canto a la Ar
gentina". Hay una explicación de tal cambio ra-

dical de frente. Para ese entonces estamos presenciando la acción poderosa de las clases medias, que comienzan a abrirse paso con el apoyo de los sectores proletarios engrosados por la inmigración masiva, en el sur, o con el apoyo del campesinado analfabeto, en el norte mexicano, las que intentan desalojar a la burguesía de la conducción política del estado y de la administración económica del país. La inseguridad en que vuelve a encontrarse la burguesía, combatida por un enemigo reciente, la lleva a requerir la ayuda del poeta, y, paradójicamente, son las críticas que a ella dirigiera éste las que intenta utilizar a su servicio, es decir, como crítica a los sectores medios que irrumpen.

En las últimas décadas del XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patrioñado al poeta y vilipendiarlo

como una excrecencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra -y es la más fea del momento- la del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no puede ser de otro modo, intelectuales; en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de la lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana. En la época, ésta no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con su bomba en la mano.

En la visión que del conflicto ofrecieron los poetas modernistas siempre se encuentra al público ignorante y hostil y al burgués utilitario, asociados a los críticos igualmente ignorantes, defensores de una retórica que, paradójicamente, había quebrado al instaurarse el nuevo sistema económico, de tal modo que en una típica conducta suicida, esos críticos se ponían al servi-

cio de quienes habían hecho cancelar su cosmovisión y su axiología. Es de sobra conocido el pasaje de "El rey burgués" en que este reciente monarca nos es mostrado cuando se dedica a "ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillesacas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y la ortografía" (9). Con la habitual precisión de Darío, aquí se vinculan en la persona del "rey burgués" el utilitarismo y el academicismo, siendo esta la situación original que él conoció: la paradójal alianza -sólo temporaria- de ambos elementos discordantes, a los que se sumaría un tercero también en discordia: la ornamentación modernista. Pero la norma sería dirigir toda la metralla contra los críticos, ya que estos fueron quienes sostuvieron la batalla contra los modernistas. Cuando en De sobremesa José Fernández, el alter ego de José Asunción Silva tiene que explicar a su insistente amigo por qué no ha vuelto a escribir un poema, dice: "Porque no lo entenderían, tal vez, como no entendieron los "Cantos del más allá" -di-

jo el poeta con dejadez-. ¿Ya no te acuerdas el artículo de Andrés Ramírez en que me llamó asqueroso pornógrafo y dijo que mis versos eran una mezcla de agua bendita y de cantárida? Pues esa suerte correría el poema que escribiera. Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista" (10).

Buena parte de los poetas deriva hacia la autonegación, destruyendo dentro de sí al artista. Las profesiones liberales, especialmente la abogacía; la nueva clase autónoma de los políticos a la que sí concedía sitio la sociedad burguesa; las ocupaciones redituables económicamente, se nutren de muchos ex-poetas. Incapaces de sostenerse en dura lucha, como marginados de la sociedad, deciden acatar sus exigencias dedicándose a otras tareas. Otros perseveran pero asumen una actitud dual: se escinden en un poeta escondido vergonzosamente y en un hombre acondicionado a las profesiones intelectuales que la sociedad reconoce como legítimas o a las comerciales y productivas. J. A. Silva prácticamente no publica en vida para mantener la fachada so-

cial de su postiza naturaleza de comerciante. Sanín Cano, que le conoció y entendió bien, nos dice: "La educación de Silva, la seriedad con que miró siempre la vida y la necesidad en que estuvo de entrar en los negocios a la muerte de su padre, en circunstancias desfavorables, le obligaron en su propio concepto a hacer de sus preocupaciones literarias una especie de vicio nefando, que quiso siempre tener oculto de los indiferentes" (11). Vicio nefando tenía que ser para la sociedad bogotana que un comerciante, por exquisito que fuera, también cultivara la poesías. ¿Quién lo respetaría? Y puede sospecharse que en su fracaso comercial pesó la desconfianza de financistas y negociantes por este colega demasiado refinado.

Francisco Contreras cuenta en el prólogo de Romances de hoy, un episodio aleccionante: "Existe en Chile la preocupación de atribuir a los poetas los calificativos de loco, perdido, vagabundo. De manera que lo que en toda sociedad culta es un señalado honor, en la nuestra se trueca en motivo de escarnio o sello de ridículo. Un distinguido poeta nacional nos contaba que en cierta ocasión, habiendo sido presentado a una dama con las pala-

bras de: el poeta señor Tal, se vio obligado a protestar asegurando que era objeto de una mala broma..."

Quedan, por último, los que afirman, como si se suicidaran, su vocación de poetas y persisten en la tarea. Muchos asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad, como único modo de recuperar una cierta jerarquía de signo contrario, y son decadentes, borrachos, sucios, asociales, improductivos, en el sentido que el medio confiere a la palabra. En los hechos se oponen a la sociedad negando con sus vidas los principios que la sustentan. Pero su acción, como ya intuía Darío, es en definitiva vana; pasado un primer período de rebeldía triunfante, su ataque deja de ser eficaz: sólo roza la superficie, no afecta ninguna parte más robusta del organismo, y concluye desvaneciéndose en la nada. La vida y frustrada obra de Alejandro Sawa, que Darío conoció bien y a quien Manuel Machado dedicara un poema definidor, puede ilustrar este régimen de bohemia y fracaso.

Los más lúcidos intentarán recuperar, o simplemente alcanzar, una dignidad, en tanto

poetas, dentro del conglomerado social. Para eso sólo les queda la interrogación a las posibilidades del mercado anónimo, como lo haría un comerciante o un industrial para sus productos. También les queda la posibilidad de combinar este sistema con remanentes de la época del patrocinio. El desaliento en altas dosis fue la norma de estos empecinados. Debieron sentirse como Gutiérrez Nájera dice en el poema modernista donde con mayor acuidad se desarrolla la problemática de su tiempo:

¡Pobre espíritu débil; perdido
entre gente egoísta y extraña!
¡Pobre ciego que cruzas tocando
tristes cosas de amor en tu arpa!
Ya no sigas pidiendo limosna,
ya no tiendas tus manos heladas,
ya no cantes, que nadie te escucha,
y en la tierra por siempre descansa.

(Las almas huérfanas) (12)

Rodeados de extraños y egoístas se vieron:
gentes que no escuchaban su canto y que ni siquiera retribuían con limosna las "tristes cosas de amor" que entonaban. Si no se comienza por estable

cer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socio-económica creada, será difícil entender a los poetas del período modernista. Persistirá entonces esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil. Según eso la generación de más encumbrados poetas que dio América Hispana y la que funda la autonomía poética del continente, habría estado integrada por locos que se negaron a tener público, a ser cubiertos de honores, a ser admirados y enaltecidos, a disponer de riquezas, o a interpretar la presunta voz revolucionaria de las masas. Nada de eso hubo. El aforismo de que es la existencia la que determina la conciencia sigue en pie. En la realidad, la sociedad no tenía honores y dignidad que dispensar a nadie: apenas si podía conceder algunas magras comodidades a cambio de un sometimiento en que la poesía era aventada.

La doble alternativa que en este mezquino nivel se ofrecía a los poetas fue bien vista por Julián del Casal, como asimismo la oscilan-

te conducta del verdadero artista respecto al mercado consumidor del momento: necesitándolo por poderosas razones económicas y desconfiando simultáneamente de él ya que se trataba de un ambiente desconocido, incógnito, cuyo comportamiento con la obra de arte resultaba siempre imprevisible y donde ella se sumía en un proceso muchas veces desvirtuador de sus esencias. Las primeras experiencias fueron tanteos, movimientos de acomodación y de rechazo, entendimiento confuso y a veces erróneo de sus orientaciones, enorme desconfianza hacia quienes se arrojaban en él y se remodelaban.

"Los artistas modernos están divididos en dos grandes grupos -decía Julián del Casal en 1890-.

El primero está formado por los que cultivan sus facultades, como los labradores sus campos, para especular con sus productos, vendiéndolos siempre el más alto postor. Estos son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especie de mercaderes hipócritas, a quienes la Posteridad -nuevo Jesús- echará un día del templo del Arte a latigazos. El segundo se compone de los que entregan sus producciones al público, no para ob-

tener los plausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto la independencia salvaje, que necesitan para vivir y crear. Lejos de adaptarse a los gustos de la mayoría, tratan más bien de que ésta se adapte a los de ellos. Terminada una obra, la ponen en venta, no hablan a nadie de ella y empiezan enseguida a hacer otra mejor. Casi todos desdeñan la popularidad, considerándola como afrentosa fiesta, donde todo asno tiene derecho a lanzar rebuznos y todo reptil a escupir su baba. Si buscan los éxitos teatrales, porque proporcionan mayores recursos, se sienten al punto arrepentidos y llenos de pavor" (13).

El zigzaguo de esta explicación; su juego de aproximación y a la vez de alejamiento del "público", de la "muchedumbre"; su modo de reclamarlo y a la vez, precavidamente, de despreciarlo; su esfuerzo por imponerle una norma propia que tuviera sin embargo validez para los muchos que habrían de comprar el producto, apuntan a una intensa cogitación acerca de la función del poeta y su destino. Esta problemática

explica que el poeta y la poesía hayan devenido, desde el romanticismo, pero alcanzando su ápice en el modernismo, el tema central de la creación. Más que un subtema como piensa Salinas de Darío, el tema por antonomasia. La mujer, el amor, la muerte, el erotismo, son constante del arte poético; las reencontramos en todas las épocas y poetas. De todas ellas, especialmente subrayadas en el romanticismo. En el seno de esa escuela, sin embargo, comienza a germinar la meditación sobre el poeta y su arte, que los artepuristas de mediados del XIX desarrollan intensamente, que remiten al Parnaso y al Simbolismo, y que inunda América Hispana por un período de treinta años. La nueva concepción subjetivizante; la quiebra de los valores artísticos en el nuevo mercado; la hostilidad de un medio que parecía decretar la cancelación del instrumento poético mismo -el hombre que cantaba-, justifican sobradamente la obsesión temática que los dominará. ¿Qué somos? ¿Para qué existimos? ¿Qué hacemos? ¿A dónde vamos? A esta situación concreta, diríamos existencial, provocada por una modificación de las estructuras que vinculan escritor y ambiente, se puede contestar de

distintos modos. Ya vimos las respuestas que enuncia Julián del Casal y la oscilación que las distingue. La respuesta dominante de la época fue una retracción ante la hostilidad, que llevó al poeta al aislamiento; y una actitud respecto a esa sociedad de dolorido enfrentamiento. Al desprecio se respondió con el desprecio; a la ignorancia provocativa con la burla destemplada; al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático. Los poetas edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar.

El Ruben Darío que firma sus artículos en la prensa argentina Des Esseintes contribuyendo al culto generalizado de la última década del siglo a la novela de Huysmans, es el mismo que muy pronto explicitará en qué condiciones, con qué inseguridad intenta su construcción torre-marfilista: "La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo". Es hambre de

mundo real, es también necesidad de afirmar el pro
pio yo poniéndolo en contacto con la vida misma.
Tal necesidad ilustra los valores defensivos que
rigen el turrieburnismo hispanoamericano, y que se
explican con sobrada lógica y amargura en una carta
de Silva: "Y si supiera usted qué horrible prisión
es la Torre de Marfil, cuando el encierro voluntario
se convierte en prisión!.... El yo se afirma
mostrándose, no sólo en los bárbaros que aullan
para sentirse vivir, sino en los aprendices del
"Hombre libre" o de Uebermensch. Encaramado uno en
su torre, con el puente levadizo levantado, y oyen
do a todos los commis voyageurs, generalotes chive
rudos, elegantes, más o menos charolados y perfuma
dos gens de lettres, contarse, hacer su biografía,
exhibir sus yóes de cargazón, con suprema impudi
cia e ingenuidad infantil, ilustrar el relato con
toda especie de datos fisiológicos, llega un mo
mento en que comienza a pensarse si la humanidad
no es más que eso, y necesita acordarse de que
existen los maestros, de que hay un universo inte
lectual artístico, en fin, algo que no sea lo que
está por delante" (14).

En esta distancia, en ese cotejo con la socie

dad, el poeta decanta su valor propio, reconoce su naturaleza y se transforma en autotema de su creación. No es la ~~ex~~periencia del endiosamiento romántico, sino de la función específica del poeta que se recobra. Lo que Cintio Vitier dice de Julián del Casal podría aplicarse a los grandes poetas del modernismo: "Vivió, por primera vez entre nosotros, la pasión excluyente, absoluta, de la poesía" (15). Es una respuesta al medio social.

Hay sin embargo otros modos de entrar en el mercado y experimentar en carne propia sus leyes rigurosas. Pocos poetas modernistas tuvieron la posibilidad -por cierto trágica- de José Asunción Silva: conocerlo en su corazón, a través de la actividad comercial a que se dedicó desde la muerte de su padre el 1º de junio de 1887 hasta la declaración de quiebra comercial de 1892 y sus prolongaciones judiciales hasta fines de 1893, período que corresponde mayoritariamente al de su creación poética, tal como señala Camilo de Brigard Silva: "La influencia que sobre la obra literaria de Silva tuvieron sus infortunios materiales, es indiscutible. Las mejores poesías de Silva fueron

escritas a partir de 1887, especialmente entre 1890 y la fecha de su muerte" (16). No fue el ingreso al mercado del poeta, sino del hombre, y por lo mismo conviene analizar qué significó para el artista este pactismo que intentaba resolver por acumulación los dos aspectos contradictorios de la realidad: las exigencias económicas del medio y la creación artística vocacional. Más aún porque en Silva el pactismo fue cumplido a fondo. No se trata del período breve en que Herrera y Reissig se dedica a comerciante de vinos, cuando ya tenía escrita una parte fundamental de su obra, sino de una dedicación intensa simultánea al período creador.

Una de las típicas mistificaciones, nacidas del afán de vilipendio del poeta, es la que se cebó en la muerte de J. A. Silva, poniéndola en el rubro de la locura personal o asociándola a las perversiones que ya habían sido evocadas con motivo de su famoso "Nocturno". Baldomero Sanín Cano, en las notas explicativas a la edición de Louis Michaud, corrigió, con su habitual precisión: "La vida le llamaba al comercio de las ideas, y él tuvo que decidirse por el comercio simple en un al-

macén de novedades. El comercio simple en un almacén de novedades señalaba también el camino de la tragedia" (17). Cuando se sigue, en la correspondencia comercial de Silva, los vaivenes de un negocio inestable, las estrecheces de su falta de capital, el endeudamiento vertiginoso a cada caída de la moneda, las dificultades para obtener crédito, la aplicación de un Código de Comercio cuidadosamente urdido, las lentitudes de una plaza provinciana, los procesos de facturación, interés, asientos, a los que dedica días enteros, se puede pensar que eran tareas impropias del poeta e inútiles a su vida. Lo eran, pero su incidencia en la vida y obra del poeta es mucho mayor que la habitualmente consignada. Ese aparato comercial al que dedicó casi exclusivamente cinco años de una vida cortísima, fue su zona de contacto con la sociedad bogotana, aparte de los diez amigos de que habla en su novela, y su familia. Por él conoce el manejo de la oferta y la demanda, la determinación del valor del producto en la plaza, los intereses económicos que lo mueven y la urdimbre de relaciones entre la ley y los comercian-

tes, las tendencias más fuertes del medio; pero conoce además, y ese era el plano en que debía afectarlo más, los valores morales y espirituales que esa realidad concita y pone en funcionamiento, y no es aventurado apuntar que la violenta reacción ante el cuadro que se le ofreció explica su refluencia hacia el cogollo de la vida familiar y dentro de éste hacia los valores espirituales que rigen el mundo de la infancia: sus poemas evocativos del pasado y de los juegos infantiles, su sensibilidad agudísima para recuperar una imagen de la relación fraternal con su hermana, su piedad filial, se pretextan en su contacto con esta realidad socio-económica que entiende bajo las especies morales.

Para él ese contacto se tipificó en el Sr. Uribe, quien al tiempo de ejecutarlo judicialmente, obligándolo a la quiebra, lo surtía de consejos morales: "Usted, entonces, me aconsejaba la confianza en lo sobrenatural, en los milagros, me hacía leer el libro de Henri Laserre sobre Nuestra Señora de Lourdes y la Vida de San Ignacio de Loyola". "Yo recuerdo esto: el 31 de diciembre me prestó usted \$ 5.917. El día 1º de enero fue fies

ta. El día 6 cayó mi hermana enferma gravemente, no volví a salir de mi casa hasta el día 11 en que la llevé al cementerio. En seguida, moribundo de dolor y de sufrimiento, caí a cama, no pude moverme en muchos días, vencido de dolor, no podía coordinar dos ideas, no podía pensar. Una mañana entró usted a mi cuarto a aconsejarme que tuviera fe, que le rezara a Nuestra Señora del Carmen, que leyera un libro místico que traía en la mano y que saliera a ocuparme de mis negocios. No podía en realidad; los músculos no me sostenían, tenía el alma destrozada; yo comprendía que usted estaba urgido por su dinero, pero no podía devolvérselo en este momento. No podía pensar sino en que Elvira estaba muerta: ¿qué quiere usted?..." (18). Esta historia atroz deviene una seca denuncia por obra de la concentración estilística con que vuelve a reiterarla más adelante, en tres líneas objetivas: "Me prestó Ud. esas sumas el 31 de diciembre; perdí a mi hermana en enero; no salí en todo el mes, volví a la calle el 2 de febrero; el día 17 le había devuelto a Ud. la suma que le debía". Son imperativos de la vida comercial en ese período

rapaz de acumulación: el dinero pasa antes que los sentimientos. Es también la duplicidad a que se ven obligados los negociantes: el pago en fecha, con ejecución, y la plegaria sentenciosa. No fue una excepción el Sr. Uribe, e incluso por algunos datos puede pensarse que era un alma piadosa. Como debía serlo la propia abuela del poeta que le embargaba los bienes para recobrar una deuda.

La influencia de estas experiencias ha sido señalada para "Gotas amargas", los poemas secretos del autor, su irónica venganza de la sociedad que no se atrevía a comunicar a los integrantes de ella y sólo conocían algunos amigos. Pero quizás cabría trazar un paralelo entre la vida doble de Silva y las curiosas contradicciones que se encuentran en su poesía. Esa existencia donde una parte desmentía a la otra y donde la mejor parte debía ser íntima y secreta para resguardarse de la condena zafia y sarcástica de la otra, se encuentra en un peculiar sistema estilístico donde la entonación lírica del poema es bruscamente burlada por una inserción de realismo crítico que colore la composición de un aire grotesco; la línea evocativa con su lenta impregnación emocio-

nal es distorsionada repentinamente por una chi
rriante acotación que la invalida ("Día de di-
funtos"). El poeta que en su "Ars" predicó que
"el verso es vaso santo; poned en él tan solo/
un pensamiento puro" dedicó buena parte de los
suyos a ese juego contrastado que delata la in-
credulidad infiltrada en el seno de la creación.
Y aun podría extenderse el ámbito de esta incre-
dulidad hasta las fuentes del esfuerzo creador,
restando energías y dedicación a una tarea que
en su vida diaria estaba desmintiendo. El poeta
sólo resguardó algunas zonas hondas de la subje-
tividad porque en ellas alentaba un sentimiento
alimentado por años de aprendizaje soterrado:
"Una noche", "Poeta di paso", "Infancia".

La incredulidad y la desconfianza fue el
contrapeso de su actividad artística, debido a
su enfeudamiento a las actividades comerciales.
Si su fracaso se magnificó no fue porque carecie-
ra de facultades o de tiempo, sino porque la ma
yoría de sus años juveniles fue devorada por la
hostilidad del mundo: ni consiguió dinero o glo-
rias mundanas a pesar de ocultar el poeta que
era, ni tampoco pudo construir una obra amplia

que expresara por entero sus virtuales potencias (de ahí su reingreso al pasado), y en plano de su dual existencia concreta tampoco pudo expresar la distorsión padecida como una totalidad apresada por la poesía (de ahí el fracaso estético de sus "Gotas amargas"). El vacío que opera esta situación dual no resuelta lo conduce a una recorrida por territorios desolados.

Pero había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas, lo harán en cuanto intelectuales. La ley de la oferta y la demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos haciendo que en su mayoría devengan periodistas. En efecto, la generación modernista fue también la brillante generación de los periodistas, a veces llamados a la francesa "croniqueurs", encargados de una gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentario de

las actualidades, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y cricenses, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, muchas descripciones de viaje de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo. Cronistas específicamente fueron Gómez Carrillo y Vargas Vila, pero también lo fueron Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, y sobre todo los dos mayores: Martí y Darío.

Que la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas, lo reconocieron todos. Darío dice de Francisco Contreras que "como todos los que no gozamos de rentas producidas por grandes capitales y tenemos que sacar del cerebro para nuestros lujos, caprichos, vicios o simples y precisos elementos de existencia, se ha dedicado al periodismo" (19). Por su parte Luis Berisso, en el texto mencionado antes, anota: "... si los diarios y las revistas crecen y se multiplican -aunque no en la proporción debida-, ¡el libro muere y los autores se

eclipsan! Y se explica: las flores se marchitan y secan, si les falta una gota de agua o un rayo de sol bienhechor; nuestras letras, desalojadas del libro por la atmósfera glacial que ahoga las ideas y quiebra las alas, se guarecan en los periódicos y las revistas, para vivir un día y desaparecer después en el olvido" (20).

Esa trasmutación del escritor en periodista no es nueva. Es parte de la empresa histórica de la burguesía. Los diarios surgen con esta clase y con ella adquieren magnificencia. Más que el libro, ése es su instrumento de acción intelectual y a su servicio pone en América Hispana a los escritores en tanto va forjando por un avance de la especialización a los periodistas propiamente dichos. Es sabido que los poetas no se alegraron con esta transformación; vieron en su trabajo una imposición económica, frecuentemente un mero ganapán, a veces un ersatz de gloria bajo la apariencia de la publicidad volandera que su nombre o seudónimo les conquistaba en el lector.

Rubén Darío fue toda su vida periodista. De la prensa, mucho más que de los cargos diplomáticos, obtuvo sus recursos económicos permanentes y a la vez ella fue el portavoz de su obra crítica y de

su fama poética. Periodista en todos los países que visitó, conociendo antes las redacciones que las calles de la ciudad a que llegaba; periodista forzado de gacetilla diaria o de crónica semanal según los períodos. El vio la transformación de las tediosas hojas doctrinarias en los primeros periódicos modernos; vio la aparición de la información gráfica en desmedro de la palabra escrita; vio la irrupción todopoderosa de la "noticia" con la labor de las agencias informativas; vio surgir el criterio de la "novedad" y del "sensacionalismo" a cualquier precio; llegó a ver incluso el desplazamiento del escritor -quien dentro de las redacciones conservaba una ambigua dignidad, reflejo de su obra exterior a ellas-, por el novísimo especialista que crecía junto a él, el "notero", el "reporter", usando el término que lo distinguía en Estados Unidos, país de donde procedía la especialización. "El periodista actual -dice- se basa en el reportaje, en las novedades. Hay que llamar la atención, hay que hacer grande la tirada del Diario, que poner en vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por

base el dolo y la mentira" (21).

Con tal diagnosis apunta a los rasgos dominantes del mercado en la parte cultural o meramente informativa que cubría el periodismo, adaptándose miméticamente a sus imposiciones y poniendo a su servicio a un equipo intelectual en el que se integran los escritores. La gran obsesión y el gran afán del mercado fue una concepción recién descubierta que arrasó con los antiguos valores establecidos: la "novedad". El problema en Europa y asimismo en América fue hacerse de nuevas, que en general lo eran por provenir de lugares distantes pero también por tratarse de hechos y combinaciones de datos más cercanos y desconocidos. Tan imperioso fue el reclamo de nuevas "llamativas" que para alcanzarlas no se vaciló en pasar por encima de la verdad, en utilizar "dolo y mentira" como dice Darío. Porque estaba dejando de ser lo importante la ilustración, el lento camino hacia un conocimiento profundo y aun la concepción de la felicidad como un agotamiento de la experiencia tal como lo practicó el XVIII, sustituidos ahora por el relampagueo epidérmico de la "sensación", ese sistema de erizamiento de los sentidos

ante una incitación violenta y repentina del me
dio que correctamente ha concluido llamándose,
al aplicarse al periodismo, el "sensacionalismo".

No se engañaba Darío cuando reconocía que
ese cambio, que correspondió a los modos de ac-
ción intelectual de la nueva sociedad, tenía su
adadid en el periodismo norteamericano, en ese
entonces el más inventor, por haber nacido en
una sociedad burguesa joven sin demasiadas ata-
duras con las tradiciones ornamentales de las
sociedades europeas. "Los que han impulsado por
este camino el periodismo actual son los yanquis.
Ellos, por su mercantilismo y por su aprecio del
tiempo, han hecho que el telegrama se anteponga
al editorial; han establecido el reinado de la
información sobre la doctrina" (22). El gran de-
bate de la época se estableció entre dos concep-
ciones del periodismo que se estimaron antagóni-
cas: la de origen francés donde se daba amplio
espacio al editorial y a los comentarios doctri-
nales, la cual venía modelando la prensa desde
mediados del siglo XIX, creando los instrumentos
de comunicación de las clases altas, y la de ori-
gen norteamericano que acentuaba la parte pura-

mente informativa, más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaban a las clases bajas. En el examen de la prensa chilena que hace Darío en su prólogo al libro de Narciso Tondreau Asonantes, reconoce la existencia de un solo diario "de modelo yankee", "El Ferrocarril", mientras los demás, dice, "son más dados al 'mecanismo francés'. Por su parte Aníbal Latino, en un artículo sobre "El periodismo moderno", establece claramente la vinculación del periodismo tipo norteamericano con la existencia de un público popular, poco educado, que está ingresando a los bienes culturales: "En la República Argentina, adonde no existen grandes masas de trabajadores que presten numeroso contingente a la lectura de los periódicos, no han podido arraigar los diarios de simples informaciones, basados en los folletines horripilantes y en la acumulación de noticias de pocas líneas" (23). Ese tipo de periódico informativo y popular fue tipificado en el Uruguay por "El Día" que sirvió de base a la campaña política de José Batlle y Ordóñez y que

se distinguió justamente por el uso de la noticia breve, del folletín naturalista, y de los servicios de información pública reclamados por las clases bajas.

Desde su peculiar actitud de clerc, Pedro Salinas ha enjuiciado duramente la actividad periodística de Darío, por haberlo estimulado en "la atención a lo más superficial, el cultivo de sus capacidades literarias más comunes". Luego de desmonetizar su trabajo periodístico por obligarlo a "escribir a las órdenes de la actualidad" lo vincula con su poesía, que no estaría "inmune de ese mal" y con su criterio meramente acumulativo de lo que debe ser un libro de poemas. Concluye afirmando que su oficio "ledio con qué vivir y le quitó con qué sobrevivir" "porque el periodista que llevaba Rubén a su lado, suena a extraño. Era su extraño" (24). El juicio peca de prevención profesoral sobre los procesos de emergencia de la literatura dentro de la vida concreta -psicológica y social- de un hombre. Son los mismos argumentos con los que Salinas construyó su ensayo sobre "Balzac o los poderes del escritor" o su ingenioso análisis del libro de Van

Wyck Brooks. Los abundantes textos que Darío dedi
có a su profesión corrigen a Salinas y ponen el
asunto en un punto más preciso.

En todos los problemas de la actividad públi
ca de un hombre, las diversas fuerzas antagónicas
andan entreveradas, y cuando se trata de la imposi
ción social sobre un artista -¿cuál no las conoció
en su vida?- más que una lamentación sobre lo que
hubiera hecho si no hubiera sido forzado por ella,
interesa saber cómo la manejó. El artista no es un
ser pasivo: es el otro término de la ecuación, que
responde a fuerzas que sobre él se ejercen, a las
que a veces trata de vencer y, de no lograrlo, in-
tenta utilizar en su beneficio. Como no es un ente
abstracto, sino un hombre en situación, estos ele-
mentos aparecerán siempre en su vida que en defini
tiva está tejida con ellos. Ni está probado que es
cribir a la orden de la actualidad sea obligadamen
te perjudicial, lo que nos haría perder la nutrida
veta de la poesía de circunstancias, ni que la fre
cuente superficialidad de Darío responda al perio
dismo; tampoco que ella sea sinónimo de mala li
teratura. Más bien se podría pensar que Darío en
contró en el periodismo una buena escuela para su

incorporación a la corriente modernista, tal como ocurriera en los demás maestros de la época, de Martí a Gutiérrez Nájera.

La parte perniciosa del periodismo la vieron lúcidamente estos poetas. En un artículo consagrado a Bonifacio Byrne, periodista provinciano, Julián del Casal levanta el acta de acusación: "Sí! el periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta". Los cargos más graves van dirigidos al sometimiento de sus opiniones, lo que Del Casal llama en forma impropia la "despersonalización" del escritor, y a la vileza de algunas tareas menores: "Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad... Así el periodista, desde el momento que comience a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano si es monárquico, en libre pensador si es católico, en anarquista si es conservador"; en cuanto al trabajo propiamente dicho, hay "mil tareas pequeñas del periodismo, las únicas a que pueden aspirar aquí los

jóvenes literatos", que "no sólo son atrofiantes, sino envilecedoras" (24).

Se trata, en dos niveles distintos, de la dependencia del patrón a la que entra el escritor al ingresar a la redacción periodística y que Darío había reconocido sin vacilar: "Antes, esos eran dueños, amos. Hoy, director, ministro o millonario, les arrienda." Pero esta sujeción está vinculada a través de distintos ligámenes indirectos con una dependencia más importante, que es la que impone el público lector de periódicos, único mercado real de una actividad más o menos intelectual que conocieron los escritores de la época. Darío se preguntaba: "La verdad: y ¿qué es la mayoría de los lectores? El administrador tiene, por este punto -y nada más que por este extraordinario punto- derecho a no preferir la producción de un pensador -no pronunciaremos palabras sospechosas: poeta, artista- delante de la mercancía mental de fábrica al por mayor" (26). En forma coincidente decía Del Casal: "Cómo se aprende a cortejar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que se ocu-

rra y cómo a aceptar el gusto de los demás" (27). Ambos atacan la parte más basta de la demanda, y si ellos se resisten, son sus jefes administrativos quienes, al plegarse gustosamente a ella preocupados por el rendimiento económico, los obligan a transar. El escritor no es un creador independiente, sino un asalariado periodístico; al obedecer las órdenes de su administrador está obedeciendo por caminos entreverados las órdenes del público.

Las dos críticas citadas se refieren a un descenso en la calidad del producto periodístico, respondiendo a la presión del público. Fue cierto sin embargo que en algunos, pocos casos, como el de "La Nación" de Buenos Aires que pertenecía al tipo de periodismo doctrinario, esa presión era reemplazada por otra de lo alto que impartía normas ideológicas, más que estilísticas. Sin embargo en uno y otro caso, el escritor transformado en periodista se enfrentaba a problemas específicos de escritura que derivaban del nuevo medio de comunicación. Aquí se inscribe otro capítulo de cargos que admiten no obstante una consideración más equilibrada, por

cuanto la parte viciosa del ejercicio literario que en ellos se ataca tuvo su contrapartida en el desarrollo de nuevas formas de expresión artística. Esos cargos registran: la inusitada pluralidad de temas a que debe hacer frente el periodista obviamente con mengua de su cabal conocimiento; la velocidad con que debe atender el encargo de sus jefes redactando crónicas sobre asuntos del momento, lo que afecta su dedicación a la escritura artística; la obligación de comunicarse con un público poco ilustrado lo que impone sustituir la seriedad del tratamiento por la amenidad, buscando captar al lector con juegos atractivos y fácilmente comprensibles. Del libro de Muhfeld Le monde ou l'on imprime, Darío traducía esta frase: "Se asegura que se ha tomado demasiado al lector por un tonto frívolo, que tuviese repugnancia por todo alimento sólido: "Hacedme un Claude Bernard 'ligero' decía un "editor" a su cronista, el día en que se levantó la estatua de este extraordinario pensador". Por su parte Aníbal Latino, en el artículo citado (que Darío conoció ya que se publicó en el diario chileno en que colaboraba, "La Epoca") apuntaba las relaciones entre las condi-

ciones propias del trabajo periodístico y una forma nueva de literatura que por el momento era objeto de rechazo por los escritores "serios" lo que quizás pueda interpretarse: por aquellos formados en la escuela española que habíase prolongado en el naturalismo. Dice Latino: "Nada que exija reflexión, que revele estudio y erudición: nada de comentarios, de antecedentes, de cálculos, que induzcan a pensar si son o no acertados, si pueden o no pueden confirmarse: se quieren hechos, opiniones en breves líneas, acción, movimiento y todo revuelto, según ocurre, como un reflejo de la vida diaria, como una representación viva de lo que es la vida misma de los lectores. En esto podría hallarse también el secreto del éxito, de la popularidad de ciertos libros y de cierta clase de literatura que los buenos, los verdaderos literatos desdeñan y fustigan" (8)

Esta tarea periodística fue la que sirvió a muchos poetas modernistas -sin duda a Darío- para conocer el mercado y para desentrañar en él tanto el funcionamiento del público que existía como las orientaciones de su sensibilidad. Aunque rechazando las miserias y mediocridades

en que podía caer, a él se adaptaron en un modo sutil que gustaron no reconocer y aun negar. Como periodistas que eran, vivieron entre las órdenes de sus patrones y las exigencias del público, intentando trazar entre ambas un camino más propio que lejos de conducirlos a la "despersonalización" de que hablaba Del Casal los llevaba obligadamente a extremar la nota personal, la órbita de una subjetividad que los distinguiera del emparejamiento de la fabricación y llamara la atención sobre sus producciones. Pero ese estilo que el mercado condiciona, así como los temas a que los constriñe, los obliga a una constante tensión renovadora. Fue Darío un brillante periodista, como lo fueron sus congéneres literarios; los más grandes prosistas del período, Martí y Unamuno, hechos en la escuela del artículo diario para los nuevos periódicos de Estados Unidos, América Latina y España, conocedores de la prensa moderna, guiados por su demanda de novedad y originalidad, atentos a su elaboración de sensaciones.

Dignificaron el género. Sintiendo atacados por la aparición del "reporter" que invadía las redacciones, supieron luchar en su misma línea

apelando a un don propio, insustituible: la escritura ("el reporter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo" decía Darío), pero a la vez fueron penetrados por el afán de información, de actualidad, que distinguía a aquel. Su propio estilo codició la paradoja, la sorpresa, la nerviosa enumeración, el esguince rápido y llamativo. La tensión que les significaba una lucha diaria, enfrentados al público, fue bien comparada por Del Casal con la del domador frente a las bestias salvajes: "La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase algo a la del domador que se ve obligado a sacar todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren" (29).

Es difícil que esta actividad de toda la vida no se refleje en la obra creativa. Y no sólo en el sentido perjudicial que censuraba Salinas, sino en la adopción de las que llamaremos, para obviar el término virtudes, tendencias es-

tilísticas de la nueva época. Poesía y periodismo se entremezclaban en el trabajo diario, pasándose de una a otro sin cesar, en el mismo día, sobre la misma mesa de trabajo: "Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para La Nación y versos que fueron más tarde mis Prosas profanas" dice Darío en su Autobiografía. Y del mismo modo que Julián del Casal, a regañadientes, admitía que "escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura" sin que esto lo convenciera del consejo de Emile Zola, según el cual era mejor escribir artículos en un periódico que versos en una buhardilla, y del mismo modo que Manuel Gutiérrez Nájera trataba de asumir las que él estimaba condiciones del reporter y no del cronista -"ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes de que la atrapen, el reporter que ejerce en todas las noticias "el derecho del Señor", el reporter que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche" (30)- para acometer su mejor serie de artículos, de 1893 a su muerte, del mismo modo Rubén Darío afirmaba categóricamente que "el periodismo constituye una gimnasia del estilo" (31).

Esas tendencias estilísticas epocales son: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontraremos en el arte modernista. La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo.

Esas formas estuvieron primero en el periodismo que en la poesía, y allí estuvieron primero los temas que ella cultivó. La poesía aprendió en aquél su sistema operacional. Tenía otra fuente amplísima donde aprender: en las creaciones poéticas de los escritores europeos del artempurismo en adelante, que habían hecho, decenios antes que los hispanoamericanos, esa experiencia, rodando a través de las redacciones de los periódicos franceses. Pero este origen literario sólo hubiera dado la imitación deslavada, externa, y no el brío creativo y original

del movimiento, si no concurrieran elementos de una experiencia concreta; la situación se reitera ahora en América Latina provocando mayores contrastes y violencias de las que había generado en Europa; el escritor se hacía a sí mismo en el ejerccicio de esas circunstancias nuevas.

Las lamentaciones de los personajes de Balzac en "Las ilusiones perdidas" son el punto de arranque de la gran decepción de los escritores, cuando ven organizarse a su alrededor el mundo moderno a cuyo parto habían contribuido. Su incorporación mal paga y poco edificante a los periódicos, les permite iniciar el aprendizaje duro de la nueva realidad en el plano de una actividad intelectual. Los que vienen detrás consuman la experiencia. En sus apuntes sobre Baudelaire, lo señala para éste Benjamín, como para Balzac lo ha señalado Lukacs: "Baudelaire estaba habilitado o constreñido -debi- do a su profunda experiencia de la naturaleza de la mercadería- a recoger el mercado como una instancia objetiva. A través de las relaciones con las redacciones estaba en continuo contacto con el mercado. Su método -la difamación (Musset), la contrefaçon (Hugo)"(32).

La escuela -dura a veces-, el taller de experimentación, fueron para Darío el periodismo. Por el puente que son sus cuadros del natural, sus estampas coloristas, sus artículos imaginativos, y sus cuentos, pasamos de la mera crónica periodística al reino de la poesía. A imagen de lo que ocurre en Gutiérrez Nájera, donde los Cuentos frágiles y los Cuentos color de humo son un deslizamiento de sus crónicas semanales mediante el despojamiento del traje llamado actualidad, en Darío sus distintas tareas literarias quedan ensambladas, preferentemente en su despuntar modernista, por el empleo de recursos literarios semejantes. Raimundo Lida ha comprobado con el estudio acucioso de las formas estilísticas este parentesco: "Es natural -dice- que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de cierto mínimo de acción es lo que nos lleva a incluir, entre sus cuentos, páginas como Esta era una reina... o ¡A pobíá!... mientras quedan desechadas tantas otras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese elemento dinámico. En

el extremo opuesto, una frontera igualmente difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín" (33). En la colección establecida por Ernesto Mejía Sánchez se incorporan como cuentos varios textos que Darío publicó como si fueran artículos periodísticos (ejemplo "Bouquet" o "El año que viene siempre es azul") de las típicas crónicas semanales que sobre el modelo de Gutiérrez Nájera escribía. Es evidente que se las recopiló utilizando como criterio para su inclusión que no estuvieran marcadas por sucesos de actualidad. De este modo adquieren un aire de cuentos autónomos las que en realidad son páginas de actualidad sobre momentos de la vida de una sociedad. Así "El año que viene siempre es azul" está directamente vinculado a la anterior crónica de "El Heraldo" de Valparaíso en que cuenta la partida de los inmigrantes veraniegos al concluir la estación estival: los recursos literarios en una y otra página son los mismos y es idéntico el principio -que ya estaba en Del Casal y en Gutiérrez Nájera- de crear un periodismo expresivo de las circunstancias espirituales y vitales por las que pasa el grupo social, preferentemente femeni-

no, de un determinado país. Del mismo modo "Bouquet" no es muy diferente de "Una exposición" que escribe dos semanas después -salvo que está mejor escrito- pero donde hay alusiones precisas a hechos del momento: la exposición de bordados, muebles, de las niñas del monasterio de Sagrados Corazones. En la serie de ocho crónicas que escribe para "El Herald" de Valparaíso se encuentran las mejores páginas en prosa de Darío en su período chileno. La publicada el 10 de marzo de 1888 sobre la muerte del emperador de Alemania sólo admite comparación con textos tan famosos como "El velo de la reina Mab", "El rey burgués" o "La canción del oro".

Uno de los principios de la estética modernista que comienza a desarrollarse en Darío es una escritura donde se mezclan los sistemas de distintas artes, en particular la música y la pintura. Del mismo modo también los límites entre los géneros tienden a disolverse: si la poesía surge soberana e independiente, a pesar de los intentos de versolibrismo, la prosa,

que es el gran campo experimental del movimiento renovador (34), admite diversas lecciones y tendencias en un esfuerzo coherente de integración: el periodismo fue el terreno donde se dilucidó primero y donde se puso a prueba y donde triunfó el sincretismo artístico.

N O T A S

- 1 Ernst Fischer: The Necessity of Art. London, Penguin Books, 1964, p. 49.
- 2 Escritos inéditos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K. Mapes. New York, Instituto de las Españas, 1938, p. 68.
- 3 Escritos inéditos, p. 69.
- 4 Cit. por Diego Manuel Sequeira, Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945, pp. 302-3.
- 5 En "La Nación", Año XLIII, Nº 15.140, Buenos Aires, 1 de agosto de 1913.
- 6 En "La Nación", Año XLIII, Nº 15.150, Buenos Aires, 11 de agosto de 1913.
- 7 En "La Nación", Año XLIII, Nº 11.947, Buenos Aires, 23 de febrero de 1907.
- 8 Walter Benjamin, Schriften, "Parque Central". Trad. italiana de Renato Solmi, Angelus Novus, Einaudi, 1962, p. 129.
- 9 Rubén Darío, Cuentos completos, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 56.
- 10 José A. Silva, Obras completas, Bogotá, Banco

de la República, 1965, p. 136.

- 11 José A. Silva, ob. cit. p. 113.
- 12 Manuel Gutiérrez Nájera, Poesías completas, México, Editorial Porrúa, 1953. Tomo II, pp. 154-5.
- 13 Julián del Casal, Crónicas habaneras. Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963, p. 148.
- 14 José A. Silva, ob. cit. p. 377.
- 15 Cintio Vitier, Lo cubano en la poesía, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 268.
- 16 "El infortunio comercial de Silva" en José A. Silva, ob. cit., p. 441.
- 17 José A. Silva, ob. cit., p. 121.
- 18 José A. Silva, ob. cit., p. 399.
- 19 "Letras chilenas" en Rubén Darío, Obras completas, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, tomo II, p. 635.
- 20 Escritos inéditos, p. 68.
- 21 "La prensa y la libertad" en Obras completas, t. II, p. 122.
- 22 Art. cit. p. 122.

- 23 "El periodismo moderno" en "La Epoca", Año V, Nº 1641, Santiago de Chile, 3 de octubre de 1886, p. 3. Debe ser transcripción de un artículo de "La Nación" de Buenos Aires.
- 24 Pedro Salinas, La poesía de Rubén Darío, Buenos Aires, Losada, pp. 20-23.
- 25 Julián del Casal, Crónicas habaneras, Las Villas, Universidad Central de Las Villas, 1963 (compilación e introducción por Angel Augier, prólogo por Samuel Feijoo), pp. 287-8.
- 26 "La enfermedad del diario" en Escritos inéditos, p. 151.
- 27 Julián del Casal, Crónicas habaneras, pp. 288-9.
- 28 Aníbal Latino, art. cit., p. 3.
- 29 Julián del Casal, ob. cit., p. 105.
- 30 Manuel Gutiérrez Nájera, Obras inéditas, New York, Hispanic Institute in the United States, 1943, p. 8.
- 31 En "Letras chilenas", Obras completas, t. II, p. 635.
- 32 Walter Benjamin, ob. cit., p. 129.

- 33 "Los cuentos de Rubén Darío", en Rubén Darío, Cuentos completos, p. VIII.
- 34 Véase sobre la importancia de la prosa, como crisol modernista, la serie de estudios revalorativos iniciada con el libro de Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, México, Fondo de Cultura Económica, y particularmente desarrollada por los polémicos escritos de Manuel Pedro González: José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista: 1882-1962, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1962, 132 pp. También los trabajos de Iván A. Schulman, recogidos en Génesis del modernismo, México, El Colegio de México/Washington University Press, 1966, 221 pp.