



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

La zona periférica del ensayo modernista latinoamericano. Antología crítica.

Opción de titulación

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios

Presenta:

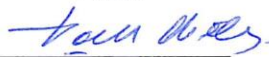
Lic. Linet Cums Yumar

Dirigido por:
Dra. Cecilia López Badano

Dra. Cecilia López
Presidente


Firma

Dr. David Eleodoro Miralles
Secretario


Firma

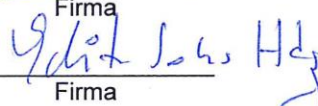
Dra. Ester Bautista
Vocal



Firma


Dra. Silvia Ruiz
Suplente


Firma

Dra. Edita Solís
Suplente


Firma


Lic. Laura Pérez Téllez
Directora de la Facultad


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
mayo, 2019

Resumen

El presente trabajo formula un acercamiento a la zona del ensayo modernista latinoamericano relacionada con los escritos sobre literatura de algunos autores de fin de siglo. Se antologan textos de Rubén Darío, José Martí, Gutiérrez Nájera y Gómez Carrillo que proponen por su parte ideas diversas del arte y la escritura. Se busca con esta selección de textos y el estudio introductorio que la acompaña matizar y ampliar el concepto de ensayo modernista latinoamericano al mismo tiempo que la idea más general del modernismo en sí, con el objetivo de extender las posibilidades de estudio de la literatura del periodo para los estudiantes de letras. Se exploran, además, temas recurrentes de la producción literaria modernista, como la relación conflictiva e inseparable de periodismo y literatura de finales de siglo.

Palabras claves: modernismo latinoamericano, ensayo modernista latinoamericano, fin de siglo, literatura, Rubén Darío, José Martí, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo



Summary

This study is an approach to the zone of the Latin American modernist essay related to the writings on literature of some authors of the end of the century. An anthology of texts by Ruben Dario, Jose Marti, Gutierrez Najera and Gomez Carrillo that propose diverse ideas of art and writing is presented. The aim of this selection of texts and the introductory study that accompanies it is at qualifying and broadening the concept of Latin American modernist essay, as well as the more general idea of modernism itself, with the aim of extending the possibilities of studying the literature of the period for students of literature. Also, other recurrent themes of modernist literary production, such as the conflictive and inseparable relationship between journalism and literature at the turn of the century are reviewed.

Key words: Latin-American modernism, Latin-American modernist essay, end of century, literature, Ruben Dario, Jose Marti, Gutierrez Najera, Gomez Carrillo



A TODOS LOS QUE DE UN MODO U OTRO CONTRIBUYERON A ESTE TRABAJO

AGRADECIMIENTOS

AGRADEZCO AL CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (CONACYT) POR LA BECA OTORGADA Y LAS FACILIDADES OFRECIDAS DURANTE LOS DOS AÑOS DE LA MAESTRÍA EN ENSEÑANZA DE ESTUDIOS LITERARIOS (MEEL) DE LA FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS (FLL) DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO (UAQ).

ASIMISMO, MI AGRADECIMIENTO PARA EL CUERPO ACADÉMICO DE LA MEEL Y TODOS LOS PROFESORES EN GENERAL QUE FORMARON PARTE DEL PROGRAMA.

TAMBIÉN PARA LA ADMINISTRACIÓN DE LA FACULTAD, SUS DIRECCIÓN Y EL RESTO DE LOS TRABAJADORES QUE CONTRIBUYERON AL DESARROLLO EN FORMA Y LA FINALIZACIÓN DE LA MAESTRÍA.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 8 |
| Capítulo 1 | |
| I. Revisión crítica del modernismo..... | 26 |
| II. El ensayo modernista. Repaso crítico..... | 31 |
| III. EL ENSAYO MODERNISTA EN FORMAS BREVES..... | 43 |
| IV. EL ENSAYO FINISECULAR: ENTRE EL PERIODISMO Y LA LITERATURA... | 54 |
| CONCLUSIONES..... | 70 |
| CAPÍTULO 2 | |
| SELECCIÓN DE TEXTOS | |
| I. El poema del Niágara..... | 75 |
| II. La academia mexicana..... | 94 |
| III. El cruzamiento en literatura..... | 99 |
| IV. Julián del Casal..... | 106 |
| V. El público ruso..... | 108 |
| VI. El verdugo. León Bloy..... | 112 |
| VII. Dilucidaciones..... | 123 |
| VIII. Traductores Traditores..... | 135 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 141 |

Introducción

I. Propuesta de antología didáctica. Justificación educativa

Con Fernando Magallanes Latas –profesor e investigador de la Universidad de Sevilla, en el área de estudios filológicos alemanes–, por antología se entiende:

La reunión de obras y fragmentos de ellas, ya sea en verso o en prosa, y que tiene fundamentalmente una finalidad divulgativa o didáctica. Ejemplos de obras de divulgación son aquellas del tipo *Las mejores poesías de la lengua alemana*, *Antología de la poesía contemporánea*, etc. Las de carácter didáctico son todos aquellos libros dirigidos al alumnado de los distintos niveles educativos, formados por la reunión de textos diversos para el estudio de la lengua, la literatura u otras materias.¹

El investigador español apunta también en “Las antologías didácticas en Alemania, una cuestión polémica” que estudios hechos en la década de los cincuenta comprobaron que alumnos franceses conocían la literatura francesa, con una superioridad significativa, al conocimiento de los alemanes de su literatura. Esto se debía, recoge Magallanes Latas, según el trabajo del francés germanista Robert Minder “Sociología de las antologías alemanas y francesas”, a la meta predominante de las antologías germánicas hasta el momento: “la inculcación de una determinada orientación política o patriótica sentimental más que una sistemática formación literaria”.² De ahí que Magallanes

¹ Fernando Magallanes Latas, “Las antologías didácticas en Alemania: una cuestión polémica”, *Philologia Hispalensis* 10 (1995): 224. ISSN: 1132-0265.

² *Ibidem*, 234.

Latas anote en su texto la instrumentalización de las antologías con fines extraliterarios como uno de los problemas que atraviesa el uso de estas en el sistema educativo:³

La pretendida objetividad a la hora de reunir textos con propósitos meramente didácticos se ha adulterado en concretos momentos de la Historia, de manera que en algunos casos las antologías publicadas han podido servir como *vehículo de manipulación intelectual* del destinatario, utilizándose para influenciar o disminuir su capacidad crítica.⁴

Esta clase de práctica subversiva, desviada, atenta contra el principio mismo de todo proceso didáctico y su finalidad elemental: despertar en el estudiante la capacidad de análisis propio y la capacidad crítica ante los contenidos de clases y la vida social. Una antología que pretenda difundir una visión unitaria y totalitaria de las cosas delata por sí misma su naturaleza apócrifa. El material que integre una antología, dice Magallanes Latas, debe propiciar en el estudiante “su capacidad interrogativa y reflexiva. En pocas palabras, que no acepte lo que se le transmite sin hacerse preguntas, sin que pueda enjuiciar e interpretar por sí mismo”.⁵ El objetivo debe ser, en el caso de la enseñanza literaria, “mostrar la literatura en sus diferentes y posibles manifestaciones con vistas a la instrucción de los jóvenes en edad escolar”.⁶

Uno de los móviles de la antología didáctica debe ser entonces, como ha ido aclarándose, despertar lo que Paulo Freire ha llamado la curiosidad rigurosa, estadía superior a la curiosidad ingenua: “Como la promoción de la ingenuidad a la crítica no se da de manera automática, una de las tareas

³ Cfr. *Ibíd.*, 224.

⁴ *Ídem.*

⁵ Fernando Magallanes Latas, *ob. cit.*, 224-225.

⁶ *Ibíd.*, 229.

de la práctica educativo-progresista es exactamente el desarrollo de la curiosidad-crítica, insatisfecha, indócil”.⁷ La antología didáctica, en tanto herramienta para un plan de enseñanza literaria en el nivel superior, debe conformarse bajo criterios eminentemente literarios, si se pretende acercar al estudiante a la literatura y a su crítica independiente; debe constituir un panorama complejo del objeto seleccionado, ya sea una época literaria, un movimiento, una generación determinada o desde una perspectiva de género o temática. La elaboración metódica y crítica de los materiales didácticos es fundamental para un proceso de enseñanza-aprendizaje genuino.

El debate suscitado en los años cincuenta sobre la forma antológica en Alemania como parte de planes de estudios literarios, aludido por Magallanes Latas en su artículo –antes citado–, debe establecerse como precedente en la discusión sobre la antología didáctica, desde el momento en que arroja resultados claves y concretos sobre los diferentes usos, tradiciones de esta y su papel en el proceso de enseñanza-aprendizaje. El desnivel literario de estudiantes alemanes y franceses, referido en el texto, es atribuido por Magallanes –quien suscribe algunos planteamientos del francés Robert Minder– a la politización de la antología en Alemania, a la organización de los contenidos literarios no en función de presupuestos estéticos, sino bajo criterios extraliterarios, que intentan constituir un discurso nacional idealista, paralelo al discurso de los fenómenos literarios particulares.

Esta problemática, que no es exclusiva de un periodo ni de una región, sino que puede rastrearse a lo largo y ancho de la historia en diferentes espacios, no puede ser ignorada por el profesorado, a quien le corresponde seleccionar el material adecuado para su práctica, a pesar de las instituciones

⁷ Paulo Freire, *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008), 33.

y los programas políticos. El relato del profesor y escritor argentino Ricardo Piglia sobre su práctica docente privada, sobre la proliferación en Buenos Aires de cursos privados, cuando el golpe de Onganía en 1966 y la intervención militar de la universidad, pudiera tomarse como referente contemporáneo y ejemplo límite de la relación tensa que existe entre la literatura, la educación en general, y la política.⁸

La propuesta de antología que aquí se hace, entonces, se opone simétricamente a la antología didáctica como institución, como instrumento ideológico, como parte de la configuración de un canon nacional, menos aún, latinoamericano. Se cree, con Magallanes Latas, que en el ámbito de la enseñanza literaria, los textos ajenos a “una literatura contemplada desde la perspectiva estética, resultan dudosos cuando no absolutamente inaceptables para la meta que debe perseguir el texto antológico de finalidad pedagógica”.⁹

El criterio de selección es amplio debido al carácter didáctico de la antología. No se busca compilar a partir de un gusto personal del antologador-profesor (aunque es inevitable que las inclinaciones personales influyan, una vez demarcado el terreno a seleccionar, de manera tan objetiva como se haga posible), por tanto, no rige aquí exclusivamente una selección subjetiva derivada de preferencias de naturaleza estética. Más bien, se quiere sistematizar, exponer en un volumen un panorama de escrituras diverso, complejo, especie de mapa de las diferentes realizaciones textuales de la época. Incluso, los escritores seleccionados difieren, por ejemplo, en la posición social de sus poéticas, piénsese en los cubanos Martí y Casal. El único juicio exclusivo para la reunión de los textos será que estos registren la agitada sensibilidad de la época, los retratos de ciudades y sus

⁸ Cfr. Ricardo Piglia, “Conversación en Princeton”, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (Madrid: Sexto Piso, 2015), 159-160.

⁹ Fernando Magallanes Latas, ob. cit., 239.

gentes, sus preferencias y concepciones literarias, la percepción personal del artista y, sobre todo, la inflexión ideo-estética que producen en la escritura en Latinoamérica, también en la peninsular, esta vez desde la prosa ensayística; pero, como ya se ha dicho, quedarán fuera aquellos textos de índole política o ideologizados en función de experiencias o ideales extraliterarios. Se intentará recoger escritos de temáticas diversas al interior de los debates literarios y sociales epocales, con el objetivo de poner a dialogar a los modernistas con autores posteriores.

Por otra parte, y volviendo a la tipología del texto antológico, desde *Espéculo. Revista de estudios literarios*, de la Universidad Complutense de Madrid, el docente Juan Domingo Vera Méndez señala, en el 2005, la poca atención que se le ha prestado, en el ámbito educativo, a la “construcción discursiva de las antologías”, en comparación con las preceptivas, manuales de retórica y revistas literarias.¹⁰ Alfonso Reyes, a quien Vera Méndez cita como uno de los primeros en abordar la forma antológica, escribía por la década del treinta:

Y como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos. Además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto de una historia literaria; de suerte que antologías y manuales se enlazan por relaciones de mutua causación, se ajustan y machihembran como el cóncavo y el convexo, como el molde hueco y la medalla en relieve. Al punto que, a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia. En rigor, las revistas literarias de escuela y grupo se reducen a igual argumento y cobran carácter de antologías cruciales.

¹⁰ Cfr. Juan Domingo Vera Méndez, “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2005). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.

Le Parnasse Contemporaine, de París; la *Revista Azul*, de México, en que Gutiérrez Nájera lanzó la voz del Modernismo americano; el *Martín Fierro*, de Buenos Aires, índice de una nueva generación.¹¹

Interesa destacar del fragmento de Reyes –dejando de lado la distancia que nos separa de cierto uso castizo del lenguaje– la conexión directa existente o la relación implícita de toda antología con la historia literaria. Tanto las revistas grupales, como las antologías, contribuyen a la conformación crítica de distintas tradiciones de textos al interior de la historia. El funcionamiento rector de las antologías tiene, desde un punto de vista amplio, el mismo principio de una historia de la literatura: seleccionar, jerarquizar, dividir por periodos, géneros, etc. En este sentido, habría que entender toda antología literaria, al interior y fuera del contexto educativo, como realizaciones paralelas, complementarias de las historias literarias, mediante las cuales, en nuestro caso, el docente puede estructurar u orientar su curso, estén estas incluidas o no en el *curriculum*. A una escala menor y más específica, las antologías, por encima de las historias, se diría con Reyes: “Dejan sentir y abarcar mejor el carácter general de una tradición”.¹²

La antología didáctica supone una ventaja frente a las historias de la literatura, en especial para su uso en clase. Vista como ejercicio crítico, se distingue y separa de las historias y textos de investigación filológica por su interés marcado de favorecer unos textos frente a otros en función de su pertinencia en la actualidad. Para el profesor es fundamental que los alumnos puedan entablar una suerte de conversación con los autores escogidos. El profesor y uno de los pensadores más importantes de las últimas décadas, George Steiner, señalaría que la preferencia del crítico –

¹¹ Alfonso Reyes, “Teoría de la antología”, *Obras Completas XIV* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997), 137-138.

¹² *Ibíd.*, 138.

entiéndase también por crítico, antologador— “debe ir hacia lo que puede entrar en diálogo con los vivos”¹³. Sin embargo, para el historiador o el filólogo, se continúa con Steiner, “el texto tiene una valía intrínseca; posee una fascinación histórica o lingüística independiente de un alcance más amplio”.¹⁴

(Nótese la inclinación pedagógica y humanista de Steiner al exigir al sujeto de la crítica una selección de los textos para su escrutinio, no solo de carácter personal, sino con una función social. Es decir, para Steiner, el crítico no es un lector privado sino una figura pública con un rol social. Al crítico le corresponde, según este argumento, una parte de la educación cultural de los ciudadanos; abrir las posibilidades de la sensibilidad humana)

Mientras que las historias, a modo de laboreo arqueológico, sacan a la luz un grupo de textos sin que su objetivo sea priorizar unos sobre otros, lo que buscan es documentar, preservar, la antología traza un camino amplio pero circunscrito a ciertas afinidades de los textos seleccionados, refleja siempre un juicio crítico de selección. De esta manera, a partir de los criterios de diferentes selecciones, puede trazarse la historia de enfrentamientos de poéticas, de negaciones o influencias literarias; pueden rastrearse las inflexiones de juicio de una propuesta antológica y otra, de tal forma que se pase a un análisis en clases movedizo, reflexivo, dinámico, con el objetivo de contribuir a la formación de lectores críticos. Asimismo, las historias, como parte del material didáctico traído a clases, responden más a un segundo momento de lectura, a una intelección de los textos más especializada, posterior al ejercicio de la lectura misma, del descubrimiento personal de los autores originales que se impartan en cada momento.

¹³ George Steiner, “Humanidad y capacidad literaria”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 16.

¹⁴ *Ibidem*, 15-16.

El profesor de literatura es o debe ser entonces, en buena medida, un antologador. La figura del lector que va agrupando textos y autores según los temas, las cercanías de poéticas, los rasgos de estilo, los usos y concepciones de lo literario, las posiciones políticas de las obras, etc. no debe ser extraña al docente. El proceso de enseñanza-aprendizaje de la literatura tiene que plantearse desde una posición crítica, responsable; el profesor no puede limitar su práctica a impartir el contenido que le es dado en su plan curricular sin cuestionarlo. El *curriculum*, por tanto, desde esta perspectiva, se entiende como *praxis*; se continúa así la concepción crítica y emancipatoria de la educación, defendida por Paulo Freyre y la escuela crítica. El profesor debe guiar al estudiante en su formación crítica, incluso cuando esto supone interrogar las prácticas y supuestos de las instituciones educativas. A propósito, la profesora e investigadora de la Universidad de Castilla Bárbara Fernández Taviel de Andrade, en un trabajo sobre la enseñanza y el aprendizaje contemporáneo de la literatura en las universidades europeas, da su testimonio de esta relación tirante entre el profesorado, los alumnos y las instituciones político-educativas cuando afirma: “Todos hemos renegado del sistema pero tendemos a perpetuarlo”.¹⁵

A propósito del *curriculum*, particularmente en Latinoamérica, muchas veces, en los planes de estudios tiene lugar una reducción significativa de la literatura latinoamericana; por ejemplo, en una carrera de Letras puede llegar a impartirse “todo lo relacionado con el área latinoamericana” en dos o tres semestres.¹⁶ Esto resulta deficiente para el proceso de enseñanza-aprendizaje de la literatura de nuestra región, hoy de profunda actualidad política, en su más amplio sentido. La

¹⁵ Bárbara Fernández Taviel de Andrade, “Qué y cómo enseñar y aprender literatura”, en Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (La Coruña: Universidad de La Coruña. Servicio de publicaciones, 1993), 390.

¹⁶ Véase el plan de estudios o mapa curricular de la Licenciatura en Estudios Literarios de la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro, como ejemplo.

resistencia política de los escritores latinoamericanos (este es uno de los temas que en este trabajo interesa destacar de los escritores modernistas) –incluso cuando o mejor aun si hablamos de obras no abiertamente políticas–, la ampliación de las posibilidades del lenguaje frente a la reducción proliferante del lenguaje y discurso de los medios, hace de la literatura un campo abierto de lucha frente a la banalización, vulgarización y mercantilización de nuestros países a mano de sus políticos. Entonces, de acuerdo al doble movimiento sobre el que se estructura, a grandes rasgos, la práctica curricular -esto es, por un lado, el diseño y propuesta institucional o formal del currículo y, por otro, su realización práctica, lo que se ha llamado el currículo oculto-¹⁷ con esta antología se busca contribuir a la práctica docente con material complementario para impartir la literatura modernista de fin de siglo. Debe quedar claro que esta selección no intenta prescribir un modo de impartir o enfocar el ensayo o, más ampliamente, la prosa no ficcional modernista, tampoco proponer una lista obligada de textos; solo servir de material de apoyo y lectura alternativo a lo previsto en el plan de estudios y en la bibliografía especializada sobre la producción ensayística del periodo. Este trabajo constituye asimismo una mirada crítica a una zona de la literatura de un periodo, como parte de la reflexión docente sobre su práctica y sobre el contenido de su clase.

II

Desde la óptica del profesor de literatura, la finalidad de su clase es formar lectores y sujetos con criterios propios. Despertar el interés de los estudiantes –según sus individualidades– por las obras clásicas, contemporáneas o emergentes, por los personajes literarios que perduran e interpelan a

¹⁷ Ángel Díaz Barriga, “El currículo: tensiones conceptuales y prácticas”, *Revista electrónica de investigación educativa*, vol. 5, n. 2 (2003).

los lectores de muy diversa manera. Ausente la práctica milenaria de la lectura, la literatura muere, enmudece. De aquí se deduce que el material didáctico para la enseñanza de la literatura debe orientarse en principio hacia esta práctica. Sin embargo, en la enseñanza actual, se relega en favor de resúmenes sobre las obras, comentarios a estas, reseñas críticas de revistas académicas o historias de la literatura que informan sobre la obra en sí, que le facilitan una interpretación al estudiante sin ni siquiera haber intentado leer el libro; a todo ello se suma ahora la multiplicación indiscriminada de información que trae el fenómeno de internet.

A propósito, George Steiner, uno de los últimos humanistas (*rara avis*), durante más de cincuenta años también profesor notable de literatura en diversas universidades, suscribe en un ensayo que versa sobre la enseñanza en este campo, publicado por primera vez hacia inicios de los setenta, pero que ha tenido varias reediciones desde entonces –de manera paradójica, poco visibilizado en el área de investigación educativa–, el siguiente estado de la cuestión:

Como nunca antes, el estudiante y la persona interesada por la literatura lee comentarios y críticas de libros más que los propios libros, o antes de esforzarse por formarse un juicio personal. La aseveración del doctor Leavis sobre la madurez y la inteligencia de George Eliot es hoy moneda corriente en la actual sensibilidad. ¿Cuántos de quiénes le hacen eco han leído efectivamente *Félix Holt* o *Daniel Deronda*?¹⁸

Pudieran citarse testimonios de esta índole hasta el hartazgo, la de Steiner es una percepción asentada en realidades muy concretas que todos los implicados podemos constatar en menor o mayor medida. Veamos otro que recoge la experiencia de una profesora e investigadora del área

¹⁸ George Steiner, “Humanidad y capacidad literaria”, ob. cit., 10.

hispana, particularmente de la Universidad de Castilla, un poco más cercano en el tiempo, alusivo no al nivel universitario, sino al bachillerato, pero que importa aquí por ser (o debería ser) la enseñanza de la literatura un fenómeno de desarrollo continuo y ascendente. Si lo siguiente sucede en el nivel previo al superior, puede suponerse la dificultad del estudiante al quedar expuesto a métodos de enseñanza-aprendizaje y obras más complejos:

Muchos de nosotros guardamos un recuerdo poco grato de nuestro aprendizaje de la literatura durante el Bachillerato. La sistemática acumulación y memorización de fechas, nombres de autores, títulos de obras y otros datos eruditos nos permitían pasar el examen, conseguir el aprobado y un mes después olvidar todo o casi todo lo que habíamos aprendido. Pocos de nosotros recordarán haber leído algún libro (de los entonces permitidos y considerados obras maestras) durante el Bachillerato. // Actualmente en EGB la literatura va unida al aprendizaje de la lengua, lo cual no está mal como principio ya que el alumno empieza a familiarizarse con textos literarios y con algunos nombres de autores consagrados. Lo malo es que únicamente se ven algunos fragmentos y pocas veces se pone al alumno en contacto con el libro como objeto y como sujeto de una relación, diríamos con Barthes, erótica (...) ¹⁹

La situación generalizada del debilitamiento de la lectura en el ámbito de las letras, así como su instrumentalización, como es de esperar, no alcanza todos los lugares con igual intensidad. La misma profesora de la Universidad de Castilla, inscribe en su texto cómo era concebida la enseñanza de la literatura en Francia en los 90, donde se estipulaba que el aprendizaje de las letras

¹⁹ Bárbara Fernández Taviel de Andrade, ob. cit., 389.

fuera ligado a la adquisición de cierta cultura y valores; de manera que la apuesta francesa de la educación está más cerca de una concepción humanista:

En Francia, el planteamiento es diametralmente opuesto desde la primaria. La lectura de libros y la adquisición de técnicas de escrituras (resúmenes, comentarios o contracción de textos) están contemplados dentro de la clase de Lengua. Las instrucciones que da el Ministerio de educación son a este respecto exhaustivas. Desde la 6^{ème} (equivalente a 7^o de EGB) el objetivo del profesor es que no solo el alumno aprenda a usar correctamente la lengua –tanto oral como escrita–, sino que el alumno deberá ser dirigido constantemente a comparar géneros y textos literarios entre sí o con otros textos de otra índole (prensa, científico, humorísticos, etc.) aprendiendo así a situar autores y obras tanto en el momento histórico como en la historia literaria; todo ello con el fin de adquirir los rudimentos culturales para situarse en su mundo y comprenderlo // Al final del primer ciclo (EGB) el alumno francés habrá leído como mínimo 15 obras literarias íntegras, un buen número de poemas y un sinfín de fragmentos de diferentes géneros. (...) Es decir, que la lectura ocupa en el sistema educativo francés un lugar básico y fundamental.²⁰

Siguiendo la lógica discursiva de Steiner, el profesor de literatura actual pudiera preguntarse: ¿Cuántos leemos detenidamente *El infierno* de Dante, la *Iliada* o las tragedias griegas? ¿Leemos con nuestros alumnos estas obras o escogemos fragmentos para ilustrar algún que otro aspecto que ha sido acuñado por la crítica especializada como primordial? Y preguntándonos por obras aún

²⁰ *Ibidem*, 390-391.

más cercanas: ¿Leen nuestros alumnos “correctamente” a Rubén Darío, por ejemplo? ¿Impulsa el profesor hacia un descubrimiento del poeta nicaragüense? ¿Qué saben los estudiantes de la escritura de Darío, más allá de unos cuantos lugares comunes sobre reyes, miscelánea dorada, cisnes y princesas? Es decir, ¿le está siendo vedado al estudiante un descubrimiento auténtico de la obra?

Llegados a este punto, debe defenderse, en el perímetro de la enseñanza literaria, la concepción humanista y atemporal de quienes intentan promover en sus estudiantes la conciencia estética, entendida esta como la capacidad de percibir y asimilar ciertos valores de nuestra cultura universal. Las posibilidades estéticas que sacan a la superficie los grandes escritores o el arte en general se entienden aquí como percepción y sensibilidad frente a los fenómenos del mundo, como complejización de la mirada frente a las realizaciones y contingencias de la existencia y naturaleza humana.

La definición inevitable del escritor argentino Juan José Saer sobre la ficción, que podemos extender aquí en sentido amplio a una concepción posible (no única) de la literatura, debe retomarse a la hora de abordar la pertinencia de su enseñanza y del concepto mismo de ficción, dentro de la literatura contemporánea, donde cada vez más se aboga por lo testimonial y otras propuestas con pretensiones de mostrar una supuesta verdad objetiva, verificable frente a “la dudosa expresión de lo subjetivo”²¹ o frente a la evasión de las problemáticas sociales que supone la ficción, desde este punto de vista, incluso, pudiera ser el caso, para profesores de literatura.

Dice Saer:

²¹ Juan José Saer, “El concepto de ficción”, *El concepto de ficción* (Madrid: Seix Barral, 1997), 5.

Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cuál ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.²²

La exposición literaria de los conflictos humanos y de su contradictoria naturaleza, las percepciones diversas de las cosas del mundo ahí contenida constituye una herramienta fundamental para la formación de sujetos conscientes y atentos frente a las atroces reducciones del hombre y de sus posibilidades de acción que se dan cotidianamente de la mano de intereses obtusos de la política, la religión institucionalizada, las élites de poder en general. La enseñanza de la literatura debe ir encaminada a derribar fronteras, discursos obsoletos, a formar lectores de la realidad, lectores del mundo sensibles y humanos (entiéndase toda la complejidad del término).

Leamos con Steiner:

Como la comunidad de valores tradicionales está hecha añicos, como las palabras mismas han sido retorcidas y rebajadas, como las formas clásicas de afirmación y de metáfora están cediendo el paso a modalidades complejas, de

²² *Ibíd.*, 6.

transición, hay que reconstruir el arte de la lectura, la verdadera capacidad literaria. La labor de la crítica literaria es ayudarnos a leer como seres humanos íntegros, mediante el ejemplo de la precisión, del pavor y del deleite.²³

Claudio Magris, autor italiano de textos ya clásicos por su fuerza de enunciación y pertinencia contemporánea, también profesor de literatura, a propósito de la expulsión platónica de los poetas de la *República*, ofrece a los docentes de hoy una lección humanista de cómo debe discurrir la enseñanza de lo literario y por qué, al tiempo que complementa los supuestos de Steiner:

La sentencia platónica es inaceptable, porque, allí donde se cumpliera, desembocaría en el totalitarismo, en el poder absoluto de un Estado que no tolera expresiones discordantes con su paradigma de valores y violenta al individuo y su derecho a la diversidad. Pero para rechazar la condena platónica de la literatura –y del arte en general– hace falta tenérselas a fondo con esta y con su verdad por muy peligrosa y perversa que sea, pues su desconocimiento nos impediría hacer justicia a la literatura, refutar y al mismo tiempo reconocer su seducción, captar su tiránica y liberatoria ambigüedad y por consiguiente el significado que encierra para la vida de un hombre y la formación de su personalidad. (...) En el arte hay belleza, pero ésta, nos recuerda Gadamer, no siempre es, como debiera ser según Platón, la aparición del Bien y de lo Verdadero.²⁴

²³ George Steiner, ob. cit., 20.

²⁴ Claudio Magris, “¿Hay que expulsar a los poetas de la República?”, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (Barcelona: Anagrama, 2001), 10.

El reconocimiento de la complejidad en el arte es también un reconocimiento vital de nuestros propios conflictos y los de la Historia. La literatura debe ser entendida de manera amplia para evitar reduccionismos y exclusiones injustificadas. Para el profesor de literatura actual es indispensable el conocimiento de las reflexiones humanistas que se han venido citando, con el fin de apuntalar la formación integral del individuo, aun cuando las guerras y horrores del siglo XX hayan puesto en crisis la vigencia de los valores humanistas tradicionales. Hoy ya no se tiene creencia firme en los presupuestos del humanismo, en tanto muchos de los que perpetraron las masacres del siglo pasado eran hombres cultos; está claro que la literatura, ni el arte de manera general, constituye en sí mismo una base ética a seguir, esta concepción educativa ha quedado lejos, la cuestión es mucho más compleja, como se ha tratado de delinear. El arte es parte de nuestra comprensión y percepción del mundo –ya sea esta negativa o positiva, en dependencia de los sistemas de valores con los que se reciba una obra–, especie de antropología especulativa, diría Saer,²⁵ y debe ser encarado por el docente con responsabilidad y placer.

Veamos un fragmento más de Magris que suscribo y que justificaría a modo de reiteración final la permanencia de la literatura y el arte en nuestra formación:

La filosofía y la religión formulan verdades, la historia indaga los hechos, pero, como observa Manzoni, sólo la literatura –el arte en general– dice cómo y por qué los hombres viven esas verdades y esos hechos; cómo, en la existencia de los individuos, los universales que éstos profesan se mezclan con las cosas pequeñas, mínimas e ínfimas con las que está concretamente tejida su existencia; cómo las verdades filosóficas, religiosas o políticas se entrelazan

²⁵ Juan José Saer, ob. cit., 10.

con las esperanzas y los miedos de los hombres, con sus deseos y temores mientras envejecen y mueren.²⁶

Desde un punto de vista más funcional, incluso pragmático (que ha sido contemplado también desde el inicio), la lectura literaria debe defenderse en el contexto contemporáneo. El sujeto que logra leer más o menos pertinentemente la literatura será capaz de leer el discurso político, la prensa, la propaganda y manipulación ideológica de los medios. El lector que maneje con cierta naturalidad el discurso complejo de lo literario, su ambigüedad significativa, está en condiciones de leer los distintos discursos sociales y escoger donde situarse o responder de manera consciente a distintas realidades. En este sentido, los profesores de literatura deben asumir su práctica como política. Defender el hábito de la lectura en la sociedad contemporánea, donde todo se mueve a un ritmo y lógica simétricamente opuesto al tiempo de la lectura, es un acto político. Se apuesta con la enseñanza de lo literario por un modo de vida que participa de manera muy tangencial de los mecanismos del mercado y la economía mundial. La literatura, como se entiende aquí, es un modo de resistencia a la vulgarización política, a la sensiblería contemporánea ejemplificada en las redes sociales (no se quiere negar el fenómeno de las redes sociales, solo apuntar este costado), que dan importancia cada vez más a cosas superficiales o menores, y a la mercantilización totalizante de la vida. Es un discurso crítico, personal, que (d)escribe siempre, aunque no de modo directo, su incomodidad con los mecanismos sociales de interpretación y codificación del mundo.

Esta reflexión podría extenderse *ad infinitum*, el tema es vasto. La justificación anterior, y lo que puede deducirse de ella, constituyen el sustrato pedagógico de la ulterior propuesta de antología didáctica.

²⁶ Claudio Magris, ob. cit., 11.

Capítulo I

I. Revisión crítica del modernismo

Las contradicciones en torno a la definición del modernismo hispanoamericano se deben, en parte, a la propia naturaleza contradictoria del movimiento: “modernidad antimoderna, rebelión ambigua”,²⁷ le llama Octavio Paz. El modernismo responde a un concepto del arte proteico y heterogéneo que coincide con los rasgos polimórficos de nuestra modernidad literaria. La cualidad sincrética del arte y de los ideales modernistas ha propiciado que se le haya considerado desde perspectivas también contradictorias, y que destacados estudiosos como el uruguayo Carlos Real de Azúa nieguen la existencia de una ideología modernista ante las diversas variantes literarias, filosóficas o religiosas que los escritores del movimiento introdujeron en el campo finisecular latinoamericano.²⁸ Alrededor del movimiento pululan múltiples y contradictorios conceptos: modernidad, exotismo, amaneramiento, artificialidad, frivolidad, torremarfilismo, nihilismo, rebeldía, originalidad, individualismo, novedad, anarquismo, simbolismo, parnasianismo, romanticismo, antieconomismo, latinoamericanismo, antiimperialismo, subdesarrollo...

¿Cómo definir, en suma, el modernismo sin caer en la negación o enfrentamiento entre un concepto y otro? El crítico alemán nacionalizado inglés Michael Hamburger en su análisis de la poesía moderna señala, a propósito del autor del *Spleen de París*, artista no periférico sino anclado en el centro de la modernidad cultural del XIX, que “la mayor parte de los desacuerdos básicos sobre las actitudes e intenciones de Baudelaire se deben a sus propias contradicciones”²⁹ y más tarde

²⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 132.

²⁸ Cfr. Carlos Real de Azúa, “El modernismo literario y las ideologías”, *Escritura. Teoría y crítica literarias* 3 (1977).

²⁹ Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1991), 12.

resume que la verdad contenida en la obra del poeta francés “no puede extraerse de tal o cual confesión, ni de tal o cual verso convincente, sino de las tensiones, cuya clave más segura son sus propias contradicciones”.³⁰

Del modernismo casi podemos decir lo mismo. Entenderlo desde las afirmaciones tan personales de Rubén Darío recogidas en sus prólogos o estudios críticos resultaría a las claras insuficiente para aprehender la extensión, complejidad y heterogeneidad de lo que se ha entendido como un momento cultural sin precedentes. El poeta nicaragüense arroja claves imprescindibles para la comprensión del modernismo, pero estas no constituyen la “única verdad” del fenómeno; incluso, la propia obra de Darío evidencia el encuentro turbulento de numerosas tendencias, períodos históricos y estilos del arte (la catedral y las ruinas paganas), los cuales son irreductibles a una sola definición. Si no concluyéramos, como Hamburger hace con Baudelaire, que la verdad modernista está en sus propias tensiones y que las claves para penetrarla hay que buscarlas en el entramado de sus contradicciones (pluralidad de tiempos históricos, de espacios, pulsiones, tonos diversos y voces autorales) nos quedaríamos con una lectura epidérmica y, por supuesto, errada.

Desde fechas tempranas el modernismo hispanoamericano ha sido definido como escuela, movimiento, época, generación o actitud vital. El destacado crítico y profesor de la Universidad de Illinois, Ivan A. Schulman, especializado en la etapa, por ejemplo, lo analiza bajo un criterio epocal: “Y el modernismo [...] viene a ser un período de hondos buceos en todas las esferas del saber humano, una época de productivos experimentos, de brillantes hallazgos y de fervorosa actividad literaria e intelectual”.³¹

³⁰ Ídem.

³¹ Ivan a. Schulman, “Poesía modernista. Modernismo/modernidad: teoría y *poiesis*”, en *Historia de la literatura hispanoamericana II*, Luis Iñigo Madrigal (comp.) (Madrid: Cátedra, 1987), 254.

Considerar el modernismo en tanto época o período posibilita la inclusión, bajo su rúbrica, de distintos movimientos o tendencias que no parten necesariamente del mismo origen o constituyen bifurcaciones disímiles de un tronco común (romanticismo, naturalismo, decadentismo, parnasianismo, simbolismo, positivismo, neobarroco, etc.). Supone una manera de leer más indiscriminada y abierta. Dentro de “la época modernista” cabría entonces situar a la llamada generación del 98 al lado de las variantes más esteticistas del período. Esta perspectiva facilita la aprehensión más holística del modernismo como un movimiento de extrema complejidad y densidad, sin eludir ninguna de las contradicciones que lo enriquecen y configuran.³²

Pero, a la vez, un concepto tan general como el de “época modernista” oscurece otras áreas del período que se mantuvieron alejadas o reticentes a los profundos cambios que se operaban en el plano vital e intelectual hispanoamericano. Si bien el modernismo, en el terreno literario, es la clarinada que caracteriza por excelencia el fin de siglo, no debe olvidarse que, al mismo tiempo y con distinto grado de incidencia, confluyen diversas prácticas estéticas e ideológicas en la literatura que entrañan, a fin de cuentas, tantas otras maneras de comprender e interpretar el universo social —la línea constante del nacionalismo más pedestre, por ejemplo. Ángel Rama ha insistido ya en la pluralidad de culturas y tendencias simultáneas que coinciden en esta época: “El costumbrismo, el realismo, el criollismo, el regionalismo, no son anteriores o posteriores al modernismo, sino contemporáneos y traducen la variedad cultural del continente en un mismo período”.³³

³² El modernismo es concebido también, en tanto época o periodo, por Federico de Onís, Ricardo Gullón y posteriormente por José Olivio Jiménez.

³³ Ángel Rama, “Autonomía literaria americana”, *La crítica de la cultura en América Latina* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985), 80.

El puertorriqueño Julio Ramos recuerda en su ya clásico *Desencuentros de la modernidad en América Latina* que a fines del siglo XIX latinoamericano se manejaba aún un concepto “civil” de la literatura. Según Ramos, un sector bastante amplio dentro del mundo intelectual mantenía una concepción harto conservadora de la creación artística. Tales escritores reaccionaron de forma radical frente al hecho incipiente del mercado literario y a la profesionalización del oficio intelectual, mientras que los modernistas, a pesar de manifestar posturas contradictorias y ambiguas respecto al tema, no asumieron aquella posición reaccionaria, una vez más, la vieja querrela de los antiguos contra los modernos.

En una tercera dirección navegaba, dentro del campo finisecular latinoamericano, la idea de una literatura propiamente comercial –industrial la nombra peyorativamente el intelectual argentino Calixto Oyuela, heredero de Andrés Bello, Manuel González Prada o Juan Montalvo–, defendida por un sector no tan minoritario, integrado por librereros, gacetilleros, reporteros, autores de folletines y periodistas que escribían para las masas. Contra esta vertiente sí reaccionarían los modernistas. Amado Nervo criticó las historias trilladas que los *reporters* utilizaban para atontar al público –como aquella de la muchacha de buena familia que es raptada por el joven gallardo– y así garantizar sus “cuatro pesos y cincuenta centavos”.³⁴ Por otra parte, Casal describía a este grupo de “artistas” como los que cultivan sus facultades, al igual que los labradores sus campos, para especular con los productos y venderlos al más alto postor. El cubano añade a su diatriba que son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especie de mercaderes hipócritas, de filisteos, a quienes la posteridad –nuevo Jesús– echará un día del templo del Arte a latigazos.³⁵

³⁴ Amado Nervo, “Hacer un artículo”, *El libro que la vida no me dejó escribir, una antología general* (México D.F: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las letras mexicanas / UNAM, 2006), 124.

³⁵ Cfr. Julián del Casal, “Folletín: Crónica semanal”, en Julio Ramos, ob. cit., 172.

Por otra parte, entender el modernismo en medio de las coyunturas de época –no como resultado exclusivo de estas– permite también registrar ciertas contradicciones como partes integrales del discurso proteico que pone en rotación. La misma respuesta crítica de los modernistas a la ideología positivista que describe Paz³⁶ proyecta un discurso ambivalente, debido a que esta denostada corriente filosófica –como el liberalismo con el acervo romántico– influyó paradójicamente en la propia actitud crítica y en la selección temática del modernismo. El afán reformador de los autores respecto a la cultura latinoamericana contemporánea a ellos respondía en parte, y paradójicamente, al espíritu reformista y al constructivismo crítico implantado por la ideología positivista en el continente. Sobre este tipo de tensiones los modernistas formulan sus discursos, portadores siempre de las más diversas subjetividades e ideologías.

Recordemos, en este sentido, el reconocimiento del uruguayo José Enrique Rodó del influjo que el positivismo había dejado en el pensamiento de los escritores de entre siglos: “La iniciación positivista dejó en nosotros para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación”.³⁷

En este sentido, el mismo Paz ha mencionado la postura o respuesta ambigua del movimiento ante la modernidad. La apertura modernista a la cultura universal, su cosmopolitismo, descubre el encontronazo entre dos vertientes: por un lado, el apuntado cosmopolitismo y, por otro, el

³⁶ Cfr. Octavio Paz, ob. cit., 129.

³⁷ José Enrique Rodó, *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1967), 521.

americanismo, que formó parte también de la propuesta estética del modernismo. Veamos la crítica al cosmopolitismo de algunos autores que realizaba uno de los críticos más visibles del periodo, el venezolano Rufino Blanco Fombona, en 1912:

Veo en París argentinos, chilenos, brasileños, colombianos, venezolanos, gente de toda América, orgullosos unos de su dinero, otros de su talento y otros de su país; ¡qué lástima me dan y qué desprecio me inspiran! ¿No dejarán nunca de ser colonos? Los pueblos americanos han podido fundar una cultura propia, deliberadamente diferenciada. Aún sería tiempo. Pero nadie desea la originalidad, sino la imitación: continuar a Europa, simularla, simiarla. El mono es animal del Nuevo Mundo. Haremos con la cultura lo que hizo con la navaja el orangután que vio afeitarse a un hombre: nos degollaremos.³⁸

Aparece aquí otra de las tensiones que atravesó al movimiento. La cita de Blanco Fombona refleja un costado de lo más ortodoxo de la discusión entre la apuesta por lo cosmopolita o lo americano que se entabla durante estos años con férreas y estériles tomas de partido, dos líneas de discusión que tendrán su continuación, con variantes, hasta hoy.

II. El ensayo modernista: repaso crítico

El ensayo, moldeado en las páginas de revistas y periódicos como *La Nación*, *La Revista Venezolana*, *La Opinión Nacional*, *El Universal*, *Caras y Caretas*, *La Revista Azul*, *Mundial Magazine*, etc., instaura desde su forma fragmentada e imprecisa el nuevo discurso inestable del

³⁸ Cfr. Susana Zanetti, “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en *Palavra, Literatura e cultura*, Ana Pizarro (comp.) (São Paulo: Editora de UNICAMP, 1994), 525.

artista en la modernidad. Julio Ramos afirma, en este sentido, que la proliferación de los prólogos escritos por los actores del modernismo registra la disolución de los códigos que hasta entonces habían garantizado el lugar paradigmático de la escritura en el tejido de la comunicación social. Digamos que en los márgenes de otros textos o en tipologías escriturales de “menor alcance” se concentra la fuerza conceptual del ensayo de estos escritores que han visto desaparecer la “funcionalidad” de las letras en el marco de la modernidad. Las páginas ensayísticas de los “lectores salvajes”³⁹ de fin de siglo, desde su dispersión y mutabilidad, evidencian la ruptura con o la crítica de los formatos discursivos anteriores, siempre dependientes de las ideologías o deseos del poder.

Es muy revelador, en este sentido, el análisis que hiciera el crítico uruguayo Alberto Zum Felde en un estudio sobre el ensayo precedente al modernismo; decía que mientras el universalismo predominaba en la vida europea, la hispanoamericana se desenvolvía en un clima social

³⁹ Por los hábitos de lectura inusuales que pueden rastrearse en la crítica literaria y ensayos de los modernistas, el profesor e investigador de la Universidad de Texas Alberto Julián Pérez describe de la siguiente manera lo que pudiera considerarse la tipología del lector modernista: “El *lector salvaje* des-historiza la producción cultural adoptada y, ya que la percibe como una *totalidad sin contradicciones*, crea un mapa de lecturas inusual, que implica casi siempre un acercamiento *interdisciplinario y transhistórico*, reuniendo con irreverencia autores poco comunes o improbables para forjar su biblioteca. El lector salvaje americano aprehende las creaciones de la cultura europea desde una posición excéntrica, desplazada; estas creaciones culturales son para él una totalidad finalizada, y habiendo sido creadas en otros lugares del mundo, quedan fuera del contexto en que fueron producidas, liberadas de sus restricciones genéricas y determinaciones sociales inmediatas. Es un lector irreverente, de apetito ilimitado que, frente a productos culturales europeos se siente libre, sin responsabilidad alguna, por lo cual estos productos no coartan sus propios poderes creativos. Este lector americano, ansioso de aprender lo que otros han vivido y producido, no es simplemente un súper lector, un lector culto a la europea, sino un lector irreverente, se apropia de los productos de otras culturas como una totalidad acabada y los refleja anacrónicamente, idealizados y revalorizados de acuerdo a la función que el producto cultural adquiere en la nueva cultura. El producto cultural alcanza en este contexto nuevo un valor inusitado, liberador, *modernizador*”. Alberto Julián Pérez, “El estilo del discurso modernista”, en *El sol en la nieve: Julián del Casal*, Luisa Campuzano (coord.) (La Habana: Casa de Las Américas, 1999), 38.

fundamentalmente condicionado y limitado “por los factores histórico-geográficos propios, a veces regionales, lo que [restringía] en mucho, casi siempre, su significación y su interés, al ámbito mismo continental; o solo al nacional, a veces”.⁴⁰

La literatura de ideas entonces, con la apertura cultural y literaria de los creadores del modernismo hacia todos los puntos cardinales, supera aquel carácter de limitación y condicionamiento que caracterizó la ensayística anterior en Latinoamérica. Así Ramos concuerda con la teoría de Adorno en que la forma ensayo –al menos en el caso modernista para Ramos– revela o porta una significación implícita que rebate su concepción como casual accidente; el ensayo revela, en este momento, la fundación de su autonomía artística y una crítica ideológica.

Lo ensayístico entre los modernistas va a desplegarse en prólogos, semblanzas, retratos, obituarios, crónicas y demás formatos marginales, incluso en fragmentos de novelas; la forma del género es tan versátil como cambiantes son los tiempos. O sea, fugaces las ideas, los sucesos; inestable e imprecisa la situación y papel del escritor en la sociedad. La prosa de ideas vio dinamitar su forma anterior al igual que tantos géneros, cuyas estrictas fronteras fueron derribadas, en gran medida, por la influencia del periódico y su público en la escritura. Dirían los venezolanos Oscar Rodríguez Ortiz y Mirla Alcibíades R. que el ensayo es un género que los modernistas practicaron, pero llamaron de otras maneras.⁴¹ Por otro lado Martí, desde fechas tempranas, parece intuir la respuesta a la rápida fragmentación de los espacios discursivos:

⁴⁰ Cfr. Alberto Zum Felde, “Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas”, en “Autonomía literaria americana”, *La crítica de la cultura de América Latina*, Ángel Rama (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985).

⁴¹ Cfr. Oscar Rodríguez Ortiz y Mirla Alcibíades R., “Presentación”, en Manuel Díaz Rodríguez, *Camino de Perfección* (Caracas: Ayacucho, 1994), 10.

Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta de la mente sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo a las pobreza de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarlas, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas imitaciones de gentes latinas (...) ⁴²

Así, en textos marginales, menores, contiguos, urgidos por la inmediatez, se concentran las preocupaciones y contradicciones más significativas de los modernistas. Los prólogos de Darío a sus diferentes poemarios son un llamado de atención hacia los conflictos que rodean el mundo del arte; con ellos emprende la crítica de una sociedad mediocre que no valora el significado de la cultura como parte inseparable del proceso de desarrollo continental. La cultura que Darío eleva y defiende en tales textos simboliza el reverso de la cultura utilitarista; su canto al arte desemboca en himno de la libertad: “Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter”. ⁴³ Tanto la apología del nicaragüense a la alta cultura como la apuesta de Martí por la divulgación del arte determinan la forma del ensayo; la idea de lo bello en tanto ideología condicionó en gran medida la estructuración formal del género para todos los modernistas.

Como observaba Martí en el “Prólogo al poema del Niágara”, la desintegración de las nuevas tipologías del discurso literario coincidía con una transformación a gran escala que abarcaba todas

⁴² José Martí, “Prólogo al Poema del Niágara”, *Obras Completas*, t. 7 (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975), 225-226.

⁴³ Rubén Darío, “Prefacio”, *Cantos de vida y esperanza* (Madrid: Taurus, 1991), 334.

las ramas de la vida. También podemos afirmar que la evidente metamorfosis que sufre el gran ensayo romántico en la etapa finisecular con el modernismo concuerda temporalmente con la entrada ya irrevocable de la modernidad en América Latina. Las redes desplegadas de la ensayística modernista, en su búsqueda de un espacio legítimo para el discurso literario –a través del periódico y las revistas, por ejemplo–,⁴⁴ se separan del carácter servil que había caracterizado al género en el período anterior.

Estudiar en particular el ensayo practicado dentro del modernismo posibilita (tanto para estudiosos como para profesores al interior del aula) desarticular ciertas lecturas reductoras y limitadas que entendieron el movimiento solo desde la perspectiva del trabajo depurado de la creación artística que, en efecto, también lo caracterizó, aunque no lo definió exclusivamente, y que encuentra su expresión suprema en la poesía, género que han privilegiado los investigadores e historiadores de la literatura de modo exhaustivo.

Felizmente, en la crítica de las últimas décadas tales maneras de leer son menos frecuentes, en parte, por los medulares aportes que han brindado los textos de Federico de Onís, Ricardo Gullón, Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Saúl Yurkievich y José Olivio Jiménez, etc. Después de la incursión de estas autoridades en el terreno modernista se abre una nueva visión, más comprensiva y penetrante, que aporta otros códigos valorativos, otra interpretación de la figura del artista latinoamericano, su producto literario y su papel como intérprete, mediador y hasta impulsor de las transformaciones en relación con la historia y los fenómenos políticos, sociales y

⁴⁴ Alfonso Reyes hacía notar que aquello afirmado sobre la moderna literatura francesa, que sus fuentes han de buscarse en las pequeñas revistas, es aplicable en mayor o menor grado a todas las literaturas modernas. Por ello escribió que con Gutiérrez Nájera y su órgano la revista *Azul* quedaban abiertos los nuevos rumbos en México.

Cfr. Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, *Ensayos* (La Habana: Casa de las Américas, 1968), 74.

económicos en los cuales se inserta; tales perspectivas calan más hondo en la verdadera y complejísima peculiaridad de nuestra modernidad y se muestran menos prejuiciadas y miopes ante el excesivo ornamento que es, en definitiva, la piel de una primera etapa modernista. Así, los acercamientos más contemporáneos de Ivan A. Schulman, Roberto Fernández Retamar, Aníbal González, Julio Ramos y, más recientes aún, los de Adriana Rodríguez Pérsico, Alberto Julián Pérez y Susana Rotker parten de una concepción trasatlántica del modernismo, de una mirada que no discrimina géneros e incorpora de lleno a autores antes calificados de “precursores” por limitar temporalmente con las fechas en que se enmarcan los inicios del movimiento, como por ejemplo, José Martí, Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera.

A pesar de la cantidad abrumadora de libros, artículos, ensayos y disertaciones que existen sobre el modernismo –aquí solo se ha mencionado los nombres de esos estudiosos, para este trabajo, imprescindibles–, hay cierta zona del ensayo y de la obra miscelánea escrita por algunos integrantes del “grupo” modernista en su faceta de críticos, ensayistas que permanece todavía a oscuras o descuidada. Textos que ofrecen la perspectiva de la inmediatez; resultan casi siempre impresiones provocadas por el roce del artista con el mundo que traducen la expresión nerviosa de la época. Entregan en ocasiones una perspectiva más cercana a los miedos del individuo, a los dilemas de la creación literaria, a los conflictos propios del artista.

Igualmente sustancial es el mosaico de crítica literaria y cultural ofrecido por estos autores, donde afloran la perspectiva personal sobre el hecho artístico, las propuestas de nuevas variantes estéticas y las claves para rastrear las tantas direcciones asumidas por el modernismo literario, muchas veces articuladas desde la autorreflexión, desde una escritura híbrida en que vida, lecturas y apreciaciones individuales imprimen una nota única. Semejante contaminación del discurso crítico entre la experiencia subjetiva, vital y las apreciaciones analíticas del objeto artístico se potencia de

manera especial en las páginas inimitables de estos estilistas de la lengua y se convierte en sello distintivo del pensar modernista.

Resulta curioso que, tras el llamado de atención del profesor y crítico literario Federico de Onís en la temprana fecha de 1934 acerca del igual desarrollo del ensayo y la poesía en el modernismo, los críticos no se hayan lanzado a la búsqueda de esos ensayos dispersos y ocultos en otros formatos textuales tan comunes en el período como la crónica, la semblanza, el retrato, el obituario y los prólogos. Veamos lo que dice Onís: “La poesía lírica y el ensayo –otro modo de lirismo– vinieron a ser los géneros literarios dominantes, como lo había sido la novela en la época anterior”.⁴⁵

Después de Onís, el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, quien fuera catedrático de la Universidad de Bonn en Alemania, señalaba por los años ochenta que la historiografía literaria latinoamericana no había profundizado “en la variada riqueza de este género tan cultivado en el siglo XIX hispanoamericano”.⁴⁶ Según Gutiérrez Girardot, la escasa atención se debía, de alguna manera, a la falta de convencimiento, por parte de la crítica, de la independencia literaria de América Latina. Sería oportuno agregar también a la dependencia literaria otorgada al propio género secularmente y el lugar secundario que ocupaban en el momento los formatos en los que empezaban a desplegarse las variantes ensayísticas (obituarios, retratos, crónicas, prólogos). Pensemos aquí en el obituario en honor del poeta cubano Julián del Casal que escribió Martí, sin dudas, ensayo breve que despliega una serie de juicios críticos sobre la poesía que, en muchos

⁴⁵ Federico de Onís, “Introducción”, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1924), 17.

⁴⁶ Rafael Gutiérrez Girardot, “Conciencia estética y voluntad de estilo”, en Ana Pizarro (comp.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura*, vol. 2 (São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994), 290-291.

sentidos, han sido entendidos, con justeza, como una definición de su propia poética, desencontrada en muchos aspectos con la del otro poeta afrancesado y habanero.

En la misma década de los ochenta, el crítico cubano-americano José Olivio Jiménez reconocía la importancia del género y se sumaba a su revalorización con la pieza “El ensayo y la crónica del modernismo”. Jiménez no se conforma con la línea digamos central del ensayo modernista (la de los grandes ensayos de Martí y Rodó), sino que se lanza a ese otro territorio periférico a la caza de “lo ensayístico” subyacente en las más plurales tipologías. El enfoque tan completo que ofrece sobre el tema ha resultado fundamental para el presente trabajo.⁴⁷

Con el mismo afán, el profesor de la Universidad de California Julio Ramos, con su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, indaga en los prólogos, crónicas y ensayos del modernismo, partiendo del análisis de la escritura martiana, lo que no le impide brindar un juicio panóptico de los avatares de la escritura modernista en su choque con la modernidad y las relaciones ambivalentes existentes entre literatura y sociedad. Veamos la centralidad que concede Ramos a los prólogos de la época:

Los abundantes prólogos finiseculares, en cambio, casi siempre marcados por la nostalgia correspondiente a lo que Darío llamaba *la pérdida del reino*, revelan la crisis del sistema cultural anterior. Pero a la vez, por el reverso mismo de la crisis, también confirman la proliferación de un nuevo discurso sobre la literatura que proyecta, al menos, el intento de los escritores de precisar los límites de una autoridad, un lugar de enunciación específicamente literario que

⁴⁷ José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana* (New York: Eliseo Torres and Sons, 1975).

irá diferenciando los roles de la emergente literatura de las ficciones estatales anteriores.⁴⁸

Por el mismo camino, la catedrática y escritora argentina Sylvia Molloy esclarece las coordenadas del surgimiento de la escritura autobiográfica moderna en Latinoamérica (muy ligada a la clase y naturaleza de los textos que se contemplan en este estudio):

Si en el caso de los escritores coloniales la escritura del yo era legitimada por el Otro institucional para quien se escribía (La Corona, La Iglesia), en el caso del autobiógrafo posterior a la Colonia esas instituciones pierden su función. El concepto mismo de institución, como hasta entonces se había entendido, se pone seriamente en tela de juicio. Si ya no se escribe ara el Rey ni para la Iglesia, ¿para quién se escribe? ¿Para la verdad? ¿Para la posteridad? ¿Para la historia, disciplina que muchos autobiógrafos convertirán en fuente de validación? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autobiógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta, sin formularla abiertamente: ¿Para quién soy yo un yo? O, mejor dicho, ¿para quién escribo yo? La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son solo algunas de las manifestaciones de la vacilación

⁴⁸ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009), 49.

que caracterizó (y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.⁴⁹

Desde semejante perspectiva a la expuesta por Julio Ramos, el texto breve “Darío y el ensayo”, prólogo a la selección de escritos del nicaragüense, titulada *El modernismo y otros ensayos* y firmado por la ensayista argentina Iris M. Zavala, parece descubrir lo ensayístico en las crónicas y artículos de periódico del nicaragüense. Aun así, son unas pocas páginas que sirven de introducción a algunos de los ensayos de Darío, que no tienen el objetivo de profundizar en el tema, más bien, comentarlo.

En este sentido, la catedrática Adriana Rodríguez Pérsico aporta a la discusión sobre el modernismo un sustancial estudio enfocado en algunas claves de los discursos de la modernidad en América Latina desde 1880 hasta 1920. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina* (también Premio de ensayo Casa de las Américas, 2010) recoge una serie de personajes de la época (el profeta, el decadente, el escritor, la mujer nueva) y los coloca en medio de cambios socio-políticos turbulentos. Lo más significativo para el presente trabajo sobre el ensayo modernista (género del yo, de lo subjetivo) es la indagación de la autora en aquello que configura la voz de dichos personajes, aquello que se convierte en sustrato de sus triunfos y frustraciones; es decir, este libro de Rodríguez Pérsico se desplaza, como pocos de los estudios sobre el período, hacia la zona conflictiva de la voz personal, de la interioridad que a veces se esconde y a veces estalla en la escritura nerviosa de los escritores finiseculares de la región.

⁴⁹ Sylvia Molloy, *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México D. F.: El colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1996), 14-15.

Al lado de estos estudios imprescindibles, se mencionan otras investigaciones que han contribuido a ampliar el campo de estudio sobre el modernismo, al desplazar la atención hacia la zona del ensayo. Entre ellas, debe señalarse el libro de José Miguel Oviedo *Breve Historia del ensayo hispanoamericano*. También, su texto “El ensayo moderno”, publicado en la *Historia de la literatura hispanoamericana*, compilada por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. La antología de Schulman, *Nuevos asedios al modernismo latinoamericano*, y sus libros más actuales, *Las entrañas del vacío*, en coautoría con Evelyn Picón Garfield, y *Vigencias del modernismo*, editado en el 2002.

Abordar críticamente en esta otra zona ensombrecida del ensayo modernista latinoamericano permite, como se ha sugerido antes, abrir el horizonte de las perspectivas literarias y socio-culturales que articulan los contextos y las múltiples aristas del modernismo. Regresar a la obra ensayística de estas figuras, devolviéndoles su protagonismo, su papel como pensadores, supone descubrir otros lados del entramado modernista; desvelar la faceta preterida de quienes encabezaron también la revolución estilística y conceptual de las letras hispanoamericanas en la poesía, el cuento y la crónica. Algunos de estos textos ensayísticos también emergen atravesados por preocupaciones morales, densidades ético-estéticas y reflexiones abrumadoras en torno al presente y futuro de América Latina y de la humanidad. Recordemos, por citar algunos casos, la alarmada visión de Neruo en sus crónicas acerca del mundo moderno y del hombre nervioso que lo habita; o la nostalgia de Gómez Carrillo por la sana apreciación de lo bello, desplazada por la creciente supremacía de lo material. Pensemos, incluso, en las críticas implacables de Darío o Manuel Díaz Rodríguez a la cultura utilitaria anglosajona, no solo desde la mirada del artista, sino desde la indignada valoración del hombre que observa desvanecerse en la sociedad de su tiempo el sello de lo personal, lo auténtico y lo espiritual. El asedio constante de los escritores modernistas,

mediante el ensayo, a las problemáticas sociales, históricas y morales de la época enriquece la visión global que se tiene del modernismo.

Al mismo tiempo, la escritura ensayística de estos intelectuales (expresada ya en crónicas, semblanzas, artículos periodísticos, misceláneas o fragmentos dentro de otras formas literarias) exhibe una expresión refinada y un lenguaje enaltecido por la musicalidad de las frases, el cromatismo y la taracea de recursos estilísticos. El ensayo estrictamente literario en América Latina deja de ser por primera vez un género menor, ancilar e instrumental para conocer su real apertura y madurez formal, expresiva y temática con la pluralidad de figuras que lo depuran a lo largo del modernismo.

Al lado de Martí y Rodó, Darío, Nájera, Carrillo, Nervo y Díaz Rodríguez se ocuparán de configurar un espacio crítico de recepción, discusión y metarreflexión de las mismas transformaciones culturales y literarias que van a la par acometiendo, y difundirán en revistas y publicaciones periódicas de tanta relevancia y alcance como *La Nación*, *Caras y caretas*, *El universal*, *La revista moderna*, *Mundial Magazine*, *La revista venezolana*, *Azul*, etc. defendiendo los presupuestos de la absoluta libertad formal, sus ideas sobre el arte, el estatuto del artista, el quehacer escriturario y sus mediadores, el mercado editorial, la producción de bienes simbólicos, la vida literaria de América, de España, de Francia, los Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Suiza y otras naciones que enriquecieron el imaginario vital y libresco de nuestros autores. Así, el ensayo no fue meramente el cáliz reflexivo de las relaciones problemáticas entabladas entre el hombre –y el artista– y el mundo, el censor de los valores estéticos e ideológicos en boga, sino también el marco crítico y divulgador de la literatura y el arte de Occidente, dentro del cual ratificaron con pleno derecho la emergencia de la modernidad desigual latinoamericana.

III. El ensayo modernista en formas breves

Ya en 1945, en un libro acaso fundacional por su intención crítica de establecer un análisis sobre la genealogía del ensayo en la América hispana, el crítico cubano Medardo Vitier, si bien desde una entendible postura conservadora en lo que a definición del género se refiere, no dejaba de reconocer la existencia de un cruce de variantes, de una contaminación de discursividades en el ensayo que desde finales del siglo XIX se escribía en el continente.

La intención de auscultar el camino que sigue en este espacio la línea digamos clásica del discurso ensayístico (entendido como ensayo de ideas, prosa reflexiva dedicada a indagar en lo nacional, que aspira en su finalidad última a influir sobre otras instancias de lo real –la política, la educación, la historia, los imaginarios colectivos–), no es óbice para que Vitier –quien al tocar el modernismo se centra, como es de esperar, en la figura de José Enrique Rodó pero además, cosa menos típica, en el venezolano Manuel Díaz Rodríguez– reconozca la existencia de otra línea alternativa dentro de la prosa de pensamiento, aunque no la estime pertinente para su ya imprescindible estudio *Del ensayo americano*, línea que, sin embargo, se prioriza en este trabajo. Es decir, en cuestiones taxonómicas, Vitier deslinda entre ensayo en tanto forma mayor y monografía, artículo periodístico o crónica, formas para él menores que no concibe a la altura del centauro de los géneros, mas no deja de reconocer la dificultad intrínseca a toda definición o intento de aprehensión del género.⁵⁰

Como Vitier, se reconoce la separación que indudablemente existe de manera general entre el ensayo a nivel tipológico, aquella pieza que admitimos bajo ese nombre aun cuando no lleve una etiqueta genérica de presentación que así lo delimite, debido a que tenemos incorporadas de

⁵⁰ Cfr. Medardo Vitier, *Del ensayo americano* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1945).

antemano, en virtud de ciertos paradigmas, nociones e invariantes que lo distinguen –la fuerte subjetividad, la actitud dialógica, la pluralidad de perspectivas, el matiz reflexivo, la digresión– y aquellos otros formatos escriturales marginales del período como las crónicas, los obituarios, las semblanzas, los prólogos y los retratos.

Resulta claro que la crónica difiere del ensayo, por ejemplo, en sus funciones; no es lo mismo el carácter informativo y de entretenimiento que detentan algunos textos cronísticos publicados en las revistas y periódicos del fin de siglo XIX –entretenimiento que, vale aclarar, no será en todos los casos la primicia exclusiva de la crónica– que la reflexividad y grado de meditación propios del ensayo –poco ampliados, sin embargo, en el caso de muchas prosas de escritores modernistas por cuestiones extraliterarias, como la falta de tiempo y espacio, debido a la fuerte modelación que sufrió la escritura bajo los imperativos de las publicaciones periódicas y al rechazo del público burgués hacia los textos largos y con cierta dificultad. Por ello la gracia, la ligereza, los períodos sintácticos cortos, la elegancia en el estilo y el trabajo de miniaturista conforman las peculiaridades tanto de ensayos como de crónicas y demás formatos apreciables en el período.

Sobre el formato de la crónica en el modernismo puede revisarse un estudio de la venezolana Susana Rotker *La invención de la crónica* (Premio de ensayo Casa de las Américas, 1991) que aborda el espacio impreciso que abre esta modalidad movедiza entre la ficción y el discurso periodístico. Para este trabajo resulta de utilidad la mirada de Rotker sobre los encuentros o relaciones entre el campo literario y el social y, en correspondencia, sobre la producción discursiva de la época y las corrientes ideológicas de esta. Si se piensa con Todorov que no hay un abismo entre la literatura y lo que no lo es, que los géneros literarios tienen, de manera general, su origen,

lisa y llanamente, en el discurso humano,⁵¹ se empieza a ver en estos formatos breves que proliferan en el período, ya entendidos como discursos literarios, una carga ideológica, una correspondencia con la mentalidad de la época.

Así como la epopeya o la novela clásica tuvieron su tiempo, se entiende que el ensayo moderno en Latinoamérica tiene su momento inaugural con los modernistas. La misma imprecisión genérica del período, el cruce de los límites o la transgresión de estos, es señal clara de la escritura de la modernidad, como tanto se ha hablado, y no solo en Latinoamérica. Recordemos a propósito las líneas citadas por Todorov, en el mismo ensayo sobre el origen de los géneros literarios, de Maurice Blanchot refiriéndose a Herman Broch: “Ha sufrido, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de los géneros y necesita romper los límites”.⁵²

Asimismo se suscribe, de acuerdo con los criterios de la ensayista argentina Iris M. Zavala, que no puede confundirse, de ningún modo, la prosa de circunstancia (“El optimismo”, de Amado Nervo, por ejemplo) con los textos programáticos (“Los colores del estandarte” de Darío).⁵³ Pese a las divisiones taxativas que se realizan inevitablemente al separar el ensayo de la crónica, de las semblanzas y los artículos de periódico, los textos modernistas y, de manera general, las construcciones genéricas se resisten ante cualquier posibilidad de generalización. La separación entre un espacio discursivo y otro no puede ser tajante pues el género, entendido como constructo histórico, si bien supone la codificación de específicas propiedades discursivas, no resulta

⁵¹ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros literarios”, en Miguel A. Garrido Gallardo (edit.), *Teoría de los géneros literarios* (Madrid: Arco/Libros, 1988), p. 41.

⁵² *Ibidem*, p. 23.

⁵³ Cfr. Iris M. Zavala, prólogo a *El modernismo y otros ensayos* de Rubén Darío (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

solamente de una suma de caracteres, sino también de las circunstancias contextuales que lo modifican y configuran.

Aquello que concierne a las construcciones genéricas no proviene exclusivamente de sus invariantes, pues atiende, además, como apuntó el teórico polaco Michal Glowinski, a un campo inmenso de posibilidades diversas, cambiantes y a veces contrapuestas, que en una determinada fase de su funcionamiento histórico pueden ser hasta excluyentes. Eso sí, tales posibilidades siempre conservan una cierta relación incuestionable con las invariantes, ya que el cuestionamiento de estas equivaldría a la desaparición del género. No obstante, parece imposible y hasta estéril, como más de un investigador y crítico ha concluido antes, buscar una única horma ortodoxa, taxativa y prescriptiva para “capturar” la sustancia ensayística (y empleo el término sustancia en el sentido de valor inmutable de algo), que, al igual que la sustancia poética, se transforma constantemente y es, al mismo tiempo, para desdicha de los teóricos de la poesía, inaprehensible y a la vez expresable en una pluralidad de formas poéticas. Ante la pregunta por el “qué es ensayo”, cabe responderse, sin ánimo de crear aporías, con su equivalente en el género lírico, o sea, “qué es la poesía” o “qué es el poema”.

En la misma dirección, insiste Glowinski en su conocida propuesta “Los géneros literarios” que “cuanto más diversificado está un género interiormente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes.”⁵⁴ El ensayo, en consecuencia, puede asumir variaciones como la prosa autobiográfica, la epístola, el diálogo, la entrevista (recordemos aquí un ejemplo contemporáneo: *Crítica y ficción*, de Ricardo Piglia), aunque no se produzca la relación inversa (no todas las entrevistas, ni extensas

⁵⁴ Michal Glowinski, “Los géneros literarios” en Marc Angenot, Jean Bessière, et. al., *Teoría literaria*, (México D. F.: Siglo XXI, 2002), 96.

misivas de grandes escritores constituyen necesariamente ensayos, se necesita también el gesto conceptual que respalda una propuesta como la de Piglia o, en otros casos, el pulso reflexivo de índole ensayística). Tampoco resulta raro, entonces, que durante su evolución en Latinoamérica se despliegue también en crónicas, semblanzas, retratos, obituarios, prólogos o “escenas” –qué si no es el prólogo de Martí al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde o los pórticos de Darío a su propia obra poética. Sobre esta obertura al libro del poeta venezolano, anota el reconocido investigador del periodo finisecular Julio Ramos:

Escrito sobre una obra ajena, ese prólogo, relativamente desconocido, pareciera ser un texto menor. Sin embargo, configura una de las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la relación problemática entre la literatura y el poder en la modernidad. ¿De qué otro modo podía ser –si no menor y fragmentaria– una reflexión sobre el flujo, sobre la temporalidad vertiginosa que para el propio Martí distingue la vida moderna? // Publicado con el poema poco memorable de Pérez Bonalde, quien se encontraba, como Martí, exiliado en Nueva York, ese texto de 1882 es muy distinto de las reflexiones críticas sobre la literatura que anteriormente habían producido los intelectuales latinoamericanos. En contraste a las explicaciones retóricas o gramaticales de Bello, por ejemplo, el prólogo martiano no busca someter la particularidad del texto a las normas preestablecidas de un código incuestionado, ya sea retórico, gramatical e ideológico. Todo lo contrario, la lectura martiana es una reflexión intensa sobre la imposibilidad y el descrédito de aquel tipo de concepto literario. Más que un comentario del poema de Pérez Bonalde, incluso, el prólogo es una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una

sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura. El texto martiano es, además, una meditación sobre el lugar impreciso de la literatura en un mundo orientado a la productividad, dominado por los discursos de la modernización y el progreso.⁵⁵

Estos mismos títulos tan peculiares del modernismo, como “liminares”, “escenas”, “cabezas”, “apuntaciones” “motivos” y otras denominaciones que se encuentran en la prosa de los autores de la etapa sabotean desde el inicio los empeños clasificatorios del crítico más aguerrido, y subrayan el deseo modernista de acercarse a la prosa en sus múltiples manifestaciones desde la más absoluta libertad, despojados de cortapisas castrantes. Hay en el gesto anárquico de los modernistas un deseo entre líneas que aspira a un solo discurso, a una poética fuertemente personal. Esto quizás es más visible en los ensayos que en la poesía donde el papel de la copia y la imitación fueron más notables. Es esta una de las razones por la cual Rodó insistiera en la propuesta de su *Motivos de Proteo* como un libro “sin arquitectura concreta ni término forzoso” [que] siempre podrá seguir desenvolviéndose, viviendo. La índole de este libro (si tal puede llamársele) –sigue diciendo Rodó– consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo devenir, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.⁵⁶

En el comentario de Rodó hay esbozadas varias cuestiones importantes: la huida de una sola forma exclusiva que funcione como camisa de fuerza al texto y limite el horizonte de expectativas de los

⁵⁵ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (Caracas, Editorial El perro y la rana, 2009), 47-48.

⁵⁶ José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho), p. 60.

lectores. Como ya se sabe, las clasificaciones genéricas imponen modos jerárquicos de leer un texto: no se leía con igual reverencia ni respeto a la autoridad un escrito titulado “ensayo” o “tratado” que otro designado como “artículo”, “motivo” o “entrevista”, cuestión que los modernistas comienzan a desestabilizar y que veremos después poner en crisis por los escritores de vanguardia.

En este sentido, puede hablarse de una dignificación de estos formatos menores con el modernismo. Estas formas breves que proliferan en la época admiten ser leídas como crítica ideológica, la forma aquí contiene la rebeldía moderna frente al ensayo que busca convencer, ser tratado, ejercer el cambio sobre la vida civil y política. Estos formatos menores están más cerca de la vida, de su ritmo cambiante y se acercan a una concepción del ensayo, de la interpretación de los hechos y del arte, mucho más abierta, libre, que en definitiva les permite abrir un camino autónomo, alejado del estrecho marco academicista predominante en la época, de la pobreza cultural de la tradición colonial, comienza de una manera totalmente intencionada el camino de independencia cultural respecto de España, de manera muy enfática, a veces extravagante y frívola, lo que se nota en la idealización, por momentos excesiva, del nuevo paradigma francés.

A ello debemos sumar el hecho de que la estética modernista manifiesta un gusto especial por “lo misterioso”, lo etéreo y evanescente, lo ambiguo y despojado de constreñimientos formales rígidos. Luego es lógico y coherente que esta voluntad de estilo se trasladara a las diversas formaciones genéricas. Esto no significa que las anteriores formas del discurso literario (crónicas, semblanzas, prólogos, artículos) figuren indistintamente como ensayos, ni que pierdan sus singulares valores ideo-estéticos. Sería desatinado e incorrecto colocar al mismo nivel, por ejemplo, la crónica bastante trivial de Enrique Gómez Carrillo “Actrices y mujeres bonitas” y el extenso y reflexivo texto de Manuel Díaz Rodríguez “Apuntaciones para una biografía espiritual

de Don Perfecto, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo”, cuya obvia extirpe proviene de Montaigne.

De igual manera, el “Coney Island” martiano, una de sus escenas norteamericanas de apenas tres o cuatro páginas, no alcanza las dimensiones de un ensayo como “Nuestra América”. Este último agrupa un conjunto mayor de saberes y reflexiones que lo hacen paradigmático dentro del tipo de ensayo fundacional en torno a la identidad y la cultura latinoamericanas. Pudiera decirse que supera al texto de las *Escenas* no solo en extensión, sino también en la hondura y fuerza profética que alcanza la voz del ensayista, así como en la clara intención programática de sus enunciados. Sin embargo, no hay que negarle a la crónica de Martí “Coney Island” su valor ensayístico. Si bien inicia con una descripción de la isla, de sus habitantes y lugares y casi parece retratar, captar el movimiento, el ruido a la manera en que la crónica refiere, siempre desde una mirada impresionista, un suceso o un cuadro de la vida real, la escritura martiana desemboca, sin tardar demasiado, en el *pathos* del sujeto que narra, en una reflexión a un tiempo subjetiva y compleja que conduce al desvío del tono dominante en la crónica.

La puesta en crisis de las barreras genéricas en las *Escenas* –que no dejan de ser crónicas, pero que a la vez permiten ser leídas con toda legitimidad como varios ensayos fragmentados, inconclusos– recuerda aquello que refería Glowinski sobre la diferenciación, no solo entre los tipos de textos que integran “la literatura”, sino entre las individualidades de cada texto que permite recuperar una y otra vez la certeza de que la literatura o el género literario nunca ha sido ni podrá ser un conjunto homogéneo de realizaciones.

Sobre tal certeza se construye, en definitiva, este comentario del ensayo modernista latinoamericano, reconociendo también en los márgenes, en las zonas limítrofes, fronterizas, las piezas ensayísticas. Se pretende llamar la atención sobre la riqueza ensayística del modernismo

que adquiere fuerza y condición plural también en formatos menores de escritura no tan canonizados. En este sentido, Julio Ramos ha reconocido en los prólogos un terreno propicio para el debate de ideas, donde muchos de los escritores modernistas ventilaban sus preocupaciones más acuciantes, tanto estrictamente literarias como sociales y de otros ámbitos movedizos de la cultura. Luego no parece saludable para la larga vida de la literatura pensar en el género como un grupo de estructuras poco movibles; ello significaría, sin dudas, su esclerosis, como ya lo ha apuntado el argentino Juan José Saer en alguno de sus diálogos con Ricardo Piglia, recogidos en el libro de Piglia *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*.⁵⁷

A propósito, pensemos en un detalle circunstancial, pero nada gratuito: Que Darío publique una carta personal, de uso privado, en el lugar del prólogo a *Azul*, que legitime este texto –hasta entonces no perteneciente al sistema literario–, al incluirlo como pórtico de su obra, sugiere un uso y concepción de lo literario totalmente desprejuiciado de viejos cánones coloniales y anuncia su propia poética, hecha de fragmentos difícilmente catalogables. En la carta-prólogo de Juan Valera, importante crítico peninsular del momento (por demás, una de los acercamientos más acertados que se pueden leer todavía hoy sobre Darío), se escribe: “**El libro *Azul*... no es en realidad un libro: es un folleto**; pero tan lleno de cosas y escrito con estilo tan conciso, que da no poco que pensar y tiene bastante que leer”.⁵⁸ De manera que Darío coloca como introducción a su obra una crítica que rebaja su libro a la índole del folleto. Pero, no hay que olvidar que Valera escribe aquí desde la voz de la experiencia, desde la autoridad de la tradición española frente a la insurgente Latinoamérica, y su juicio, a pesar de las alabanzas, es en parte el de un crítico colonial, que no está a tono con la renovación que imprime Darío a las letras hispanoamericanas. Verbigracia,

⁵⁷ Cfr. Ricardo Piglia, *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer* (Barcelona: Anagrama, 2015).

⁵⁸ Juan Valera, “carta a Darío” en *Azul*, Rubén Darío (México D. F.: Editorial Porrúa, 2002), 4.

suprime de un ejemplo citado de *Azul* en su carta “la blasfemia final, que es burla contra Dios”.⁵⁹ En Darío, como bien apunta el crítico español, lo que hay son “fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo nuevo” el poeta, “como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías”.⁶⁰

“No es en realidad un libro”, dice Valera, y con esto se anuncia la fractura entre el academicismo español y la nueva literatura latinoamericana, el cambio de paradigma que vendrá después de Darío, una de las razones por las que Borges lo llamara “el libertador”.⁶¹

En el estudio “Los géneros literarios”, Glowinski refiere que “la evolución del género afecta no solo a sus propiedades inmanentes, sino también a las funciones que satisface”.⁶² Si miramos el desarrollo del ensayo en Hispanoamérica desde las perspectivas que abre la propuesta anterior, podemos comenzar a medir la hondura del viraje que experimenta el género con el modernismo. Sorprende el gesto (sin precedentes en nuestra historiografía literaria hasta ese instante) que supone su liberación en este período de las instancias y coyundas de lo político, lo social, lo ideológico, dependencia que había caracterizado al género en etapas anteriores. El radical desvío de funciones que conoce el ensayo con los modernistas, es decir, su autosuficiencia como discurso (artístico) literario, sin que se le exijan funciones extraliterarias, discurso que comienza a hacer un uso de la literatura, de los textos, en el sentido de reescritura de otras tradiciones, incluso de autores poco frecuentados en el período, me permite hablar del ensayo practicado en el período como forma autónoma si lo consideramos en relación con el modelo anterior, o sea, el modelo romántico.

⁵⁹ *Ibidem*, 10

⁶⁰ *Ibidem*, 8.

⁶¹ Cfr. Jorge Luis Borges, “Mensaje en honor de Rubén Darío”, *El círculo secreto* (Buenos Aires: Emecé), 56-57.

⁶² Michal Glowinski, *ob. cit.*, 4.

El escritor modernista se reconoce, en primera instancia, como un profesional de la literatura, un hombre de letras, con funciones bien diferenciadas con respecto a sus homólogos de la etapa precedente (pienso en la famosa frase de Pedro Henríquez Ureña para definir a nuestros intelectuales románticos como una mezcla de hombres de Estado, políticos, diplomáticos, luchadores, agitadores políticos y pedagogos a un tiempo, que concibieron el arte y la literatura como servicio, como instrumento de formación ética y cívica para la sociedad). Los modernistas persiguen la relativa autonomía de su discurso, que quiere ser reconocido por su carácter estrictamente literario y no por las funciones que pueda cumplir dentro de la política y la formación de una conciencia social en las masas, como ocurre en el romanticismo (de aquí por supuesto, debemos mirar con otro ángulo a Martí y Rodó, en el sentido de que ellos sí continúan con la línea del ensayo de ideas, se consideran entre los grandes ideólogos del período).

Estos argumentos, aquí harto sintetizados, permiten hablar de la autonomía literaria que adquiere el género ensayístico en Latinoamérica a partir del modernismo y del ensayo como el género que encuentra su real apertura con la entrada de la modernidad en América Latina así como se sabe o se dice que el ensayo que surge con Montaigne es el género por excelencia de la modernidad.

Se habló muchísimo del vaciado de la forma modernista, todavía quizás se hable en estos términos, pero debe tenerse en cuenta que estas formas breves están altamente ideologizadas. Theodor Adorno ya reconocía en la misma forma del ensayo una crítica fuerte a la falsa objetividad de los discursos científicistas, a la tendencia positivista que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto

posible en tanto objeto de investigación, a la burda división entre forma y contenido, a la pretensión científica de que el objeto de estudio no debe ser contaminado por el sujeto del discurso.⁶³

Entonces, a modo de continuación de la teoría de Adorno sobre el ensayo, debe verse en las formas ensayísticas menores, no programáticas, que abre el modernismo, una fuerte significación, una carga filosófica en tanto se posiciona en contra de la totalidad, en contra de la abstracción y nos remite a lo percedero, a la experiencia individual, empezando a borrar el pudor de etapas anteriores donde la escritura debía partir de principios generales, abstractos. Digamos que en las muchas maneras en que ensayaron sus ideas estos escritores está concentrada una crítica profunda a los sistemas literarios anteriores que se evidencia en la fragmentación de los discursos, en la fuerte subjetividad de estos textos, en su intento por marcar una voz personal, individual que no pudiera confundirse con el discurso de la historia que había venido trazándose; de esta manera, a la luz de la teoría de Adorno del ensayo, se puede pensar el escapismo modernista, su concepción del arte y del artista como posturas radicales frente a la represión de los discursos en etapas anteriores.

IV. El ensayo finisecular: entre el periodismo y la literatura

Muchas de las críticas que recibió el modernismo en sus inicios, y todavía tiempo después, partieron de una precaria concepción de la escritura. Los detractores del modernismo no supieron traspasar el velo decorativo –ciertamente perturbador en algunos casos, si se tienen en cuenta sobre todo la cantidad de epígonos en la época– y entender todo el fenómeno de renovación formal como

⁶³ Cfr. Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, *Revista Pensamiento de los confines* de la Universidad de Buenos Aires, n. 1 (1998).

parte de una gran transformación ideoestética. Manuel Díaz Rodríguez, en un ensayo que se sitúa casi a modo de remate de la convulsión modernista –“Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, escrito en 1908 pero publicado en 1910– quiere llamar la atención sobre la errónea concepción de entender la escritura del modernismo como simple elaboración exterior. Al igual que Adorno en el caso particular de su teoría sobre el ensayo, aquí se propone un replanteamiento menos ingenuo de la relación entre forma y contenido modernista:

Los primeros observadores no se percataron del movimiento profundo, sino de su fenómeno revelador, de su manifestación más aparente y externa, que fue una fresca esplendidez primaveral del estilo. De ahí que haya quienes vean todavía en el modernismo algo superficial, una simple cuestión de estilo, ya sea una modalidad nueva de este como quieren algunos, ya sea una verdadera *manía del estilismo*, como grotescamente se expresan los autores incapaces de estilo, que es como si dijéramos los eunucos del arte.⁶⁴

Pese a las explicaciones y a los muchos textos en torno al movimiento que los propios modernistas procuraron formular, las erradas interpretaciones –los *misreadings*, diría Umberto Eco– comenzaron en la época.⁶⁵ En este sentido, la investigadora venezolana Susana Rotker señala como

⁶⁴ Manuel Díaz Rodríguez, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, *Camino de perfección* (Caracas: Ayacucho, 1994).

⁶⁵ Entre los textos de los modernistas que, de cierta forma, impulsaban la conformación de un marco crítico sobre el movimiento son claves aquellos de Darío y Nervo, llamados ambos, “El modernismo”. También, el de Díaz Rodríguez: “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”. Además de los estudios o acercamientos que hicieron unos escritores de otros o de sus obras; solo como ejemplo –porque una lista minuciosa sería demasiado extensa–: “*La Edad de Oro* de José Martí” de Manuel Gutiérrez Nájera, “De Rubén Darío”, de Rodó; “José Martí” y “José Enrique Rodó”, escrito por Darío; “Hablemos de literatos y de literatura”, de Nervo –donde dedica un fragmento a Darío y otro a Díaz Rodríguez–; y el “Julián del Casal” de Martí. En tanto metarreflexión o autodefinition modernista están asimismo aquellos textos que nacieron en el calor de las polémicas como, por ejemplo, “Los colores del

ejemplo las palabras que lanzara Rufino Blanco Fombona en su estudio *El modernismo y los poetas modernistas* sobre el estilo de Darío: “consiste en la más alquitarada gracia verbal, es un burbujeo de espumas líricas, en un frívolo sonreír de labios pintados, en una superficialidad cínica y luminosa, con algo exótico, preciosista, afectado, insincero.”⁶⁶

Según el criterio de Fombona todo en Darío es exterior, superficial; tal paradigma fue difundido por muchos académicos del período, no solo para hablar de Darío, sino del modernismo en general, y, por supuesto, de los malos seguidores del poeta.⁶⁷ Ante esta clase de interpretaciones ingenuas y tendenciosas del modernismo parece oportuno incluir un señalamiento de Susana Rotker que obliga a repensar la madurez intelectual y singularidad de los modernistas ante el acto escritural: “Una cosa es analizar la toma de conciencia de Darío sobre el acto poético como definición del campo propio del discurso literario y otra muy distinta es seguir repitiendo la enseñanza del modernismo solo como la fusión estetizante del simbolismo, el parnasianismo, el impresionismo y hasta el pitagorismo o el paganismo”.⁶⁸ La aclaración de la Rotker –como la anterior de Díaz Rodríguez– invita a un replanteamiento más serio del modernismo; a no ver en la simple aglomeración de corrientes extranjerizantes el eje de todo un gran movimiento sociocultural, ético

estandarte”, de Rubén Darío y algunos de los prólogos que escribieron a sus propias obras y a las obras de otros como el clásico de Martí al “Poema del Niágara” del escritor venezolano Pérez Bonalde.

⁶⁶ Rufino Blanco Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas*, en Susana Rotker, *La invención de la crónica*, (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992), 18.

⁶⁷ El hecho de que *El modernismo y los poetas modernistas* fuera publicado en 1929 no tiene por qué indicar que tales criterios sobre el modernismo no circularan con anterioridad. Desde que comenzaron las renovaciones modernistas, sus actores tuvieron que responder constantemente –algo que puede rastrearse en sus textos ensayísticos– a las despectivas maneras en que enjuiciaban sus obras y a ellos mismos. Además, el libro de Fombona es el resultado de estudios que vienen desde la temprana fecha de 1911.

⁶⁸ Susana Rotker, ob.cit., 18.

y estético. A pesar de que Rotker se refiera en este caso a Darío, pudiéramos entender su aclaración en un sentido más amplio que incluya al resto de los modernistas.

Uno de los beneficios de acercarse al ensayo modernista deriva precisamente de las posibilidades del género para deshacer lecturas reductoras. La prosa reflexiva del ensayo expone con claridad su punto de vista, es menos dada a la confusión que la lectura poética, pudiera pensarse. Como interpretación de algo permite entender la dinámica de los procesos que enlazan texto y mundo; crítica, creación y sujeto; lectura y escritura. El ensayo modernista esclarece, no solo desde los temas recurrentes o las contradicciones propias del modernismo –que también están y pueden rastrearse en la poesía, el cuento y la novela–, sino también desde la forma, la imposibilidad de efectuar divisiones esquemáticas más propicias a la poesía del movimiento. El ensayo coloca en escena una escritura que quiere hacerse entender. El Darío de “Los colores del estandarte”, por ejemplo, se libera de toda solemnidad y retórica. Elabora un discurso que se mezcla con la anécdota, la cortesía de quien quiere ganarse la simpatía del lector y, por momentos, con un tono cercano a lo coloquial. Darío deslumbra en este ensayo por su capacidad para la sencillez y la gracia de la prosa. Confirma con “Los colores del estandarte” –para seguir con el mismo ejemplo– que fue entonces, al calor del modernismo, cuando el género dentro de las fronteras estrictamente literarias se define como tal. Ya mencionaba Max Henríquez Ureña, en su valiosa historia del modernismo, precisamente como una de las conquistas de la prosa modernista la gracia y soltura que lucía.⁶⁹

La dificultad para hablar con exactitud del ensayo en el modernismo latinoamericano se ha convertido, inevitablemente, en una constante para todos los estudios críticos sobre el tema. No

⁶⁹ Cfr. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México-Buenos Aires: FCE), 1954.

podemos negar que la empresa es doblemente difícil: por un lado dialogar sobre un género tan variable como variado ha sido su entendimiento por parte de la crítica; “género camaleónico, tiende a adoptar la forma que le convenga”⁷⁰, así lo “define” Oviedo en su breve historia del ensayo hispanoamericano. Y por otro, el “grandioso modernismo” que lleva grabado, por excelencia, el estigma de la contradicción. Quizás por tal complejidad, en la introducción a *El Modernismo y otros ensayos* de Darío, de la reconocida investigadora Iris M. Zavala, lo que intenta ser un análisis sobre el ensayo termina siendo también un recorrido por la crónica y los artículos periodísticos del nicaragüense. Entiéndase mi referencia a la introducción de Zavala no como una crítica; más bien resulta una manera de identificar las coordenadas de esta investigación con las propias de la argentina.

¿Qué es el ensayo modernista?, ¿cuáles son sus límites?, ¿dónde deja de ser ensayo para convertirse en crónica, viñeta, retrato? Creo que una respuesta y no “la respuesta” podría ser lo que para Ivan A. Schulman constituye uno de los rasgos distintivos del modernismo: su “expresión anárquica”.⁷¹ Ya Rodó adelantaba en *Motivos de Proteo* su rechazo al concepto del arte como expresión monolítica. Sacaba a la luz un “libro abierto”,⁷² al que no se le podía “prescribir su competencia”.⁷³ Un libro sin término fijo, en eterno desarrollo; una tentativa de sus ideas más amplias. Schulman caracteriza el fin de siglo como una época de crisis en la que el signo del individuo se reduce a “la dispersión de voluntades y de fuerzas”.⁷⁴ Por ello considera natural que

⁷⁰ José Miguel Oviedo, ob. cit., 11.

⁷¹ Ivan A. Schulman, “Modernismo/Modernidad: Metamorfosis de un concepto”, *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid: Taurus, 1987), 25.

⁷² José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo* (Montevideo: Sociedad Rodoniana, 2009), 77.

⁷³ Theodor W. Adorno, ob. cit., 2.

⁷⁴ Ivan A. Schulman, ob. cit., 21.

el modernismo –lo que se ajusta muy bien en este caso a Rodó– transparente una estética en “metamorfosis incesante”.

En el modernismo es posible, en principio, hablar del ensayo por un lado y de la crónica y artículos periodísticos por otro. Pero la distinción se complejiza al compartir estos espacios discursivos, muchas veces, el mismo lugar de publicación. Muchos de los textos ensayísticos se vieron obligados a ajustar sus normas a las de la prensa periódica y a los intereses del público lector que la consumía.⁷⁵ La extensión del ensayo resultó, en muchas ocasiones, uno de los rasgos más vulnerables a los recortes que exigía la publicación periódica.⁷⁶ Piénsese, por ejemplo, en el escrito de Martí, “Julián del Casal”. Las cuantiosas ideas que permanecen apretadas en el texto, publicado en el periódico *Patria* –periódico político por añadidura–, hablan del poco espacio que este tipo de prensa podía destinar a los comentarios literarios o sobre literatos y de la destreza y agilidad del ensayista para, en un cuadro reducido, dar cabida a sus ideas. Si bien el texto “Julián del Casal” puede considerarse un obituario, también podemos pensar en él como una pieza donde el ensayista

⁷⁵ Un indicio de que los modernistas intentaron entender al público lector o al menos hacerse una idea de los intereses de aquel puede resultar la encuesta realizada por Gómez Carrillo en su breve publicación parisina *El Nuevo Mercurio*; el cronista busca respuestas en la recepción. Quiere saber qué entiende el lector por modernismo, pero además se muestra ansioso por conocer qué piensa el público en torno al porvenir inmediato de las letras. (Cfr. Ivan A. Schulman. “Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto”, *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid: Taurus, 1987), 16. Por otro lado, la revista *Mundial Magazine*, dirigida por Darío en 1912, delata también las exigencias del gusto de un público que ya comenzaba a ser moldeado por las líneas mercantilistas de la industria cultural. La revista lucía en su primera página una ilustración anunciando un modelo de automóvil que, como versaban los subtítulos de página: además de ser “el automóvil que recorre el mundo”, eran automóviles “livianos” y de “gran fuerza”. La publicación modernista intercalaba asimismo los textos literarios y las cuestiones artísticas con anuncios de perfumes y curiosidades de toda clase aunque el espacio destinado al arte tenía real predominio.

⁷⁶ A principios del siglo XX la dependencia de los escritores del periódico fue disminuyendo producto de un emergente mercado del libro. Así, autores como Manuel Díaz Rodríguez obtuvieron mayor autonomía y lograron distanciarse del espacio no grato del periódico. De ahí que los ensayos que conforman el volumen *Camino de perfección* (1910) exhiban una escritura menos contaminada; distanciada también de la “impureza” de la crónica.

se ve limitado por el periódico para explayar todas sus ideas y entonces decide enunciarlas. Me inclino a pensar en el artículo de Martí como un ensayo que no pudo desarrollarse. Hay en él un conjunto significativo de ideas en estado incoativo: sobre la poesía, sobre el arte, sobre el movimiento literario y cultural que estaba teniendo lugar en América. Es decir, el texto rebasa su tema central, el poeta cubano, y con la maestría del buen ensayista teje a partir de su objetivo todos esos otros temas no menos importantes. Veamos como Martí desenvuelve, a partir de la figura de Casal, su percepción del modernismo:

Por toda nuestra América era Julián del Casal muy conocido y amado, y ya se oirán los elogios y las tristezas. Y es que en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso, y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. 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. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa. Y ese verso, con aplauso y cariño de los americanos, era el que trabajaba Julián del Casal.⁷⁷

⁷⁷ José Martí, "Julián del Casal", *Obras Completas*, t. 5 (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975), 222.

Una carta enviada por Fausto Teodoro Aldrey –director de *La Opinión Nacional*– a Martí alrededor de 1882 evidencia las exigencias del periódico respecto a la extensión de los artículos sobre literatura y por tanto las limitaciones del ensayista ante el formato impuesto por la publicación periódica:

El público se muestra quejoso por la extensión de sus últimas revistas sobre Darwin, Emerson, etc, pues los lectores de este país quieren noticias y anécdotas políticas y la menor literatura posible. En esta virtud voy relegando la Sección Constante porque murmuran de ella, diciendo que habla mucho de libros y poetas. Por otra parte los párrafos son muy largos. Esta sección que deseo continuarla, debe ser de párrafos cortos.⁷⁸

El señor director de *La Opinión Nacional* aun cuando reconocía y admiraba la labor literaria de Martí y de los escritores en general, no “podía permitirse” perder audiencia en el mercado. Lo lectores, ávidos de noticias internacionales, mostraban poco interés por la literatura, de ahí que el periódico exigiera a los artículos literarios brevedad y un estilo menos moroso y más dinámico.

Por esta y otras razones resulta a veces difícil discernir entre un artículo periodístico y un ensayo de la época. Así, por ejemplo, en una antología general del 2006 dirigida por la UNAM se recogen indistintamente, en un mismo apartado, los artículos y ensayos de Amado Nervo. La complejidad tiene que ver también con la falta de límites y criterios discursivos o genéricos claros en que incurrieran los editores de algunos periódicos. Aún a fines de la década de los ochenta en el diario *La Nación*, según lo documenta Susana Rotker, la crónica de Martí sobre las elecciones presidenciales de los Estados Unidos en 1888 fue titulada caprichosamente por los editores como

⁷⁸ Cfr. Susana Rotker, ob. cit., 91.

“Narraciones fantásticas”. La investigadora venezolana apunta asimismo que se publicaban, de igual manera, artículos políticos como literatura ficcional y textos, que hoy consideraríamos como ficción –escritos desde la más pura especulación y desde el vuelo imaginativo–, eran calificados de científicos.⁷⁹ Incluso recuerda que algunos de los textos modernistas, por haber sido publicados primero en los diarios, se leyeron como cuentos despojados del elemento actual, es decir, de su condición de crónica. Algunos de los ejemplos que brinda en su estudio la Rotker son los *Cuentos frágiles* y *Cuentos de color brumo* de Gutiérrez Nájera y “El año que viene siempre es azul” de Darío.⁸⁰

Ante el caso específico de la crónica –género situado en un lugar intermedio entre el periodismo y la literatura– la confusión genérica resulta casi siempre más entendible. La mayoría de ellas se contagian de rasgos poéticos: expresividad impresionista, velocidad, plasticidad, etc. Asimismo, incorporan anécdotas, diálogos, personajes y relatos en su corpus. El alto nivel artístico de la crónica propició que se le leyera como una forma literaria exclusiva, aun cuando, de manera general, su intención primordial fuera la de informar, si bien entretenimiento. La crónica toma en préstamo para su discurso rasgos del ensayo, la poesía, el cuento, la crítica literaria; muestra un estilo inestable y escurridizo ante las posibles definiciones. Decía Gutiérrez Nájera, uno de los más pulcros cronistas del modernismo: “Definir ese estilo es muy difícil: llamémosle proteico”.⁸¹ Sus propios cultores reconocían los deslizamientos de la crónica entre los diferentes géneros, así que,

⁷⁹ *Ibidem*, 87.

⁸⁰ *Ibidem*, 90.

⁸¹ Cfr. Aníbal González, “Crónica y cuento en el modernismo”, en Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano* (Barcelona: Editorial Castalia, 1995), 158.

no resultan nada raras las lecturas desviadas o “creativas” que hacían de la crónica el público y los editores encargados del periódico.

Aníbal González estudia en su ensayo “Crónica y cuento del modernismo” precisamente los entrecruzamientos entre los dos géneros. Escribe que los modernistas aprovechaban “la vaguedad genérica de la crónica para insertar textos puramente ficcionales dentro del espacio que les brindaba el periodismo”.⁸²

Incluso en el modernismo, donde la tendencia al sincretismo entre géneros y disciplinas artísticas diferentes fue una constante, la crónica y el ensayo avanzan en direcciones separadas; lo que no significa que no existan desplazamientos limítrofes. Hay crónicas en el modernismo que casi figuran como ensayos, sin dejar de ser crónicas. “La psicología del viaje”, de Enrique Gómez Carrillo ofrece un recorrido a través de los viajes y viajeros del mundo desde la Edad Media hasta el presente siglo XIX. Versa sobre un tema de suma actualidad: la experiencia del viaje, tan cara a todo latinoamericano de la época y en especial al escritor modernista. El texto busca profundizar teóricamente en la práctica del viaje y las sensaciones del viajero. A la manera del ensayo, el autor se pierde en largas digresiones que encierran los relatos íntimos de su percepción respecto al tema. Por un lado, la crónica quiere ser fiel a la evolución histórica de la experiencia del viaje, más por otro, el autor cae en divagaciones acerca de sus personales sensaciones de viajero. Entonces, me inclino a pensar que el texto de Carrillo es una crónica ensayística –amén de que, en última instancia y para el lector promedio, los apellidos genéricos no aportan ni quitan nada al disfrute que entraña la lectura de un buen texto.

⁸² *Ibíd.*, 159.

Muchas de las crónicas del período se tornan ensayísticas debido a la fuerte acentuación de la visión personal, de la voz individual como marcas diferenciales frente al discurso estandarizado de la clase burguesa. Quienes se han aproximado a la crónica modernista no dejan de notarlo. José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, por ejemplo, señalan que lo más atractivo de la crónica “radica precisamente en la reflexión subjetiva del escritor, en la significación trascendente y en el depurado valor artístico que este confiere a una materia en principio reacia a este tipo de proyecciones”.⁸³ Tales reflexiones de marcado subjetivismo, entregadas por los escritores modernistas contribuyeron a definir y proclamar su propia poética; constituyeron una manera otra de sugerir modos de lectura y de percepción a un número más amplio de lectores. De ahí que el pensamiento de muchos de los escritores modernistas se encuentre disperso en formas marginales: crónicas, prólogos, semblanzas, escenas, ensayos, rápidos artículos de periódico, etc.

Hay distinciones muy claras frente a algunos textos. *Camino de perfección*, por ejemplo, no cabe duda de que es un libro de ensayos, de prosa reflexiva, donde la meditación le gana la partida al vértigo de la actualidad, tan afín a los cronistas. Díaz Rodríguez da pruebas explícitas de su reclusión: desde dentro del modernismo, ofrece un panorama que distancia su escritura –el ensayo– de esa otra clase de escritos. El distanciamiento del ensayista, en este caso, parte de una crítica directa a la mercantilización de la literatura y el arte, lo que hace al autor situarse, desde el ensayo detenido y reflexivo, lejos de los otros modelos, más propicios a la “corrupción de la literatura”:

En medio al [sic] progresivo y universal yanquizarse de la tierra, cuando los hombres y pueblos han hecho del oro el único fin de la vida; cuando la literatura se reduce cada día más a rápida nota de viaje, a fugaz noticia de periódico, a

⁸³ José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (coord.), “La crónica”, *La prosa modernista hispanoamericana. Investigación y Crítica* (Madrid: Alianza Editorial, 1998).

producción de tantos o cuantos volúmenes por año –todo baratija de mercader–
[...] estas páginas predicán el puro desinterés.⁸⁴

Con este grupo de ensayos, por otro lado, Díaz Rodríguez adelanta lo que más tarde Adorno registrará como una de las características esenciales del género: la oposición a las pretendidas definiciones; algo que también “el gran *sieur* de Montaigne” –como le llama Adorno–⁸⁵ profesaba. El autor de *Camino de perfección* declara en su “Advertencia al lector” que las humildes páginas de su libro no representan más que el punto de vista de su yo espiritual.⁸⁶ No busca llegar al final de su objeto de estudio, su interés radica en las posibilidades de su ingenio para explyar cada uno de sus temas y desarrollarlos sin que lleguen a agotarse. Díaz Rodríguez representa, desde esa indefinición y discurrir irrestricto propio del género ensayístico, uno de los exponentes más refinados del ensayo estrictamente literario que nace con el modernismo.

Manuel Díaz Rodríguez pertenece a la tradición ensayística de Montaigne. Una tradición que surge en Latinoamérica con la modernidad para desenvolverse de manera inmediata –incluso con más rapidez que en España–. Hay una frase bastante conocida de Clarín que evidencia la posición adelantada de América, a pesar de referirse solo a un ejemplar del entonces novedoso género: “*Ariel* no es una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses y que en España es casi desconocido”.⁸⁷ La necesidad de expansión de los escritores de Latinoamérica encontró en ese medio andar del ensayo, en su dispersión, el molde

⁸⁴ Manuel Díaz Rodríguez, “Advertencia al lector”, *Camino de perfección* (Caracas: Ayacucho, 1994), 12.

⁸⁵ Theodor W. Adorno, ob. cit., 8.

⁸⁶ Cfr. Manuel Díaz Rodríguez, “Advertencia al lector”, *Camino de perfección* (Caracas: Ayacucho, 1994), 11.

⁸⁷ Citado en Carlos Pereda, “Las tradiciones del centauro: notas para una teoría del ensayo latinoamericano”, en Liliana Weinberg, *Ensayo, simbolismo y campo cultural* (México: UNAM, 2003), 71.

perfecto para sus cambiantes circunstancias y en el caso específico del modernismo el procedimiento que no pondría trabas a sus prolíficas experimentaciones.

Quizás por ello, el ensayo de los escritores modernistas no responde a la modalidad de los supuestos ensayos de Francis Bacon, sino a las dispersas y asistemáticas escrituras de Montaigne. Las serias investigaciones de Bacon, su solemnidad no congeniaban con el desmembramiento de la mente humana que describía Martí.

En el reverso de los ensayos de Díaz Rodríguez aparecen los breves y ligeros ensayos de Amado Nervo. Si el autor de las extensas páginas de *Camino de perfección* logra alejar su escritura –desde una perspectiva formal– de la vertiginosa actualidad, Nervo sufrirá hasta el último instante el saberse atrapado en el nuevo lugar común de sus contemporáneos: la brevedad. Escribir se convierte para el poeta en una cuestión de moldes y apuros como única forma de supervivencia y de dar a conocer sus ideas. Se pregunta: “¿Es un mérito la brevedad?”⁸⁸ Necesita cuestionarse si el formato breve es realmente un mérito literario o simplemente efectivo para los lectores impacientes de la modernidad. Veamos la respuesta que Nervo da a su pregunta retórica:

Cuando, como en mi caso, poco bueno se puede decir, sin duda alguna; cuando hay en el cerebro abundancia de noticias jugosas para ilustrar y edificar a los humanos, claro que no; pero sucede que, aun estando poblado un cerebro de lo mejor, la humanidad va tan de prisa, está tan atareada, que cada día permite menos fertilidad a la erudición y menos desarrollo a la literatura.⁸⁹

⁸⁸ Amado Nervo, “Brevedad”, Ob. cit., 104.

⁸⁹ Ídem.

¿Es cierto que apuesta Nervo por un modelo breve de escritura? ¿Adelantaba la máxima que, en el joven siglo XX, cobraría con numerosos escritores perfecta reputación?; ¿el axioma de “menos es más” estaba siendo presagiado por el poeta mexicano?; o acaso la brevedad es solo un “mérito” cuando se tiene poco que decir –como asegura Nervo al inicio de la cita–.

La obsesión del mexicano por la brevedad parte de una fuerte conciencia acerca de la creciente rapidez de los modos de la vida moderna. Su apuesta por la forma breve viene tanto de fuera como del interior mismo de la escritura –al menos en la prosa ensayística y periodística–. En una carta a Miguel de Unamuno confiesa: “Me pasa que una vez hecho el libro lo encuentro mal y quisiera volverlo a hacer. Este lo haría de nuevo, de otro modo... pero la vida es corta y hay que decir lo que tenemos que decir en el mundo, mucho o poco, alto o humilde”.⁹⁰ La escritura de Nervo es condicionada fuertemente por una aguda conciencia de la fugacidad de la vida que entra en crisis, además, con la modernidad. Lo que Gustavo Jiménez Aguirre cree motivo de regocijo en Nervo, en todo momento, puede leerse, al mismo tiempo, como un arma letal para el escritor. En ocasiones la brevedad le proporciona los elogios de otros afamados escritores como Rubén Darío y Alfonso Reyes. Es cierto que Nervo tiene el don de la síntesis, de no darle vueltas al asunto; además de su reconocida apetencia de consumir un “libro breve y precioso”.⁹¹ Pero se torna curioso que, además de sus cuestionamientos acerca de la brevedad, sus paradigmas, o al menos la mayor parte de los escritores que alaba en sus ensayos, sean autores de obras extensas, de largos y meditativos ensayos: Sor Juana, Rubén Darío, Díaz Rodríguez. Asimismo, ve en Darío al ideal de escritor; al que ha sabido distanciarse para escribir el libro que la vida nunca dejaría escribir a Nervo:

⁹⁰ Amado Nervo, “Una vez hecho un libro lo encuentro mal y quisiera volverlo a hacer”, ob. cit., 469.

⁹¹ Amado Nervo, “Habla el poeta”, ob. cit., 427.

Oh, amigo Rubén, caprichoso artífice de esa filigrana que se llama el libro *Azul...* estás muy lejos y ahora sorprendes acaso lo que dice el viento que vuela sobre la llanura inmensa de las pampas; [...] En tanto, yo forjo mi revista semanal, que suele ser un conato de crónica y nada más.⁹²

Rubén Darío aparece como el ideal perdido tras el oficio en *Nervo*. Darío encarna para el mexicano la autonomía de la escritura frente a la sumisión involuntaria de la escritura asalariada. *Nervo* se percibe atrapado en una profesión que critica: “Hay en esto del periodismo mucho de maquinal. Lo más importante es saber bordar el vacío, esto es, llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa”.⁹³ Es paradójico que el escritor “amante de las formas breves” se encuentre asfixiado en ellas: ya sea por la obligación de sumirse en la escritura de tales artículos, o por el tiempo que estos textos le restaron a la confección de su pequeño libro ideal. La voz de *Nervo* es también la voz del escritor modernista que, mediante la crítica del periodismo, instaura un nuevo modelo de escritura: el periodismo literario. Susana Rotker escribiría que el nacimiento del periodismo literario [...] “por venir a cumplirse en manos de artistas excepcionales supuso la dignificación de la misma actividad periodística”.⁹⁴

El periodismo como tal no era el problema para los modernistas, sino el lado maquinal de la profesión. Darío, incluso, afirma que un periodista y un escritor siempre han de ser confundidos, a no ser que se hable del periodismo simplemente como la parte mecánica del oficio moderno; en tal caso –sigo con Darío– solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales.⁹⁵

⁹² Amado Nervo, “Words, words, words”, ob. cit., 112.

⁹³ Amado Nervo, “Hacer un artículo”, ob. cit., 123.

⁹⁴ Susana Rotker, Ob. cit., 16.

⁹⁵ Rubén Darío, “El periodista y su mérito literario”, *Obras Completas*, t. 1 (Madrid: Afrodasio Aguado, 1950), 422.

Los modernistas concebían el periódico como medio indispensable no solo de supervivencia, sino también como el puente para hacer valer sus opiniones y alcanzar cierta libertad mediante una escritura que era enunciada ahora fuera de las acostumbradas instituciones del poder. Lo que no podían tolerar era el lado comercial –industrial le llama Julio Ramos⁹⁶ al que subordinaron sus opiniones y estilos algunos “periodistas” del período.

⁹⁶ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, ed. cit., 172.

Conclusiones

La intención de antologar esta zona periférica de la producción ensayística del modernismo, para concluir, es entonces visibilizar un grupo de textos poco conocidos o estudiados y acercar al estudiante a las preocupaciones políticas (en el sentido más amplio posible) y literarias, también vitales, de algunos escritores de fin de siglo.

La idea de la modernidad que proponen estos autores en su escritura permanente, su manera de no terminar de acomodarse en las nuevas distribuciones y ritmos ciudadanos, la forma en que testimonian la entrada de la modernidad desigual a América Latina, la configuración de las ciudades, sus acercamientos irreverentes a otras tradiciones literarias, sus lecturas y apropiaciones salvajes de la tradición occidental permiten trazar en una antología, como la que se intenta realizar, un mapa de realizaciones textuales ensayísticas del periodo, ampliar el mapa habitual del género y exponer una serie de temáticas e imaginarios que atraviesan toda la producción literaria finisecular.

A manera de ejemplo, uno de los tópicos que estarán implícitos en esta antología y a raíz de los cuales los docentes podrían reflexionar en clases, es el de la concepción de lo literario que proponen algunos autores y la posición social de sus poéticas, qué concepción está detrás de las poéticas que van definiendo los autores del modernismo y qué lugar ocuparían en la discusión sobre la tradición (o tradiciones) latinoamericana moderna que ellos comienzan. Si se incluye de Martí su obituario a Julián del Casal –autor modernista cubano, con una concepción social de la literatura disidente–, sin dudas, un ensayo literario que delinea pautas sobre el papel de la literatura en la sociedad, la manera en que Martí cree que debe incidir en lo real), podrán establecerse diferencias claras con textos críticos de Darío y del propio Casal o de Gómez Carrillo, donde la idea más bien es apostar por la autonomía del arte. Para Darío, Casal o Carrillo la obra de arte no

debe responder a ninguna otra función que no sea puramente estética. Dice Juan Valera de *Azul*: “Si me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo.”⁹⁷ Por otra parte, en un fragmento de Piglia sobre la extrema autonomía que plantea Flaubert, en cierto momento de su vida, se puede leer lo siguiente:

Quiere hacer un texto que no sirva para nada, un objeto que tenga una fuerte actualidad antisocial, y que se oponga a las poéticas de la utilidad y a cualquier posibilidad de función. Busca el grado de esteticidad en ese vacío por el cual el texto se propone como contrario a cualquier expectativa de una sociedad que tiene a la utilidad como elemento central.⁹⁸

Se diría que tanto Darío como Carrillo o Casal están más cerca de Flaubert, desde esta perspectiva, que de Martí. Se conoce sobradamente el rechazo martiano hacia la forma novela, debido a su inactualidad, pudiéramos decir. La separación martiana de la novela, debe aclararse, fue ambivalente y contradictoria muchas veces, como gran parte de su obra en general. La ficción entorpecía su ideal político y acuñó frases del tipo “casi todos los libros de ficción son falsos e hipócritas”,⁹⁹ en medio de reflexiones donde cuestionaba su aporte y el de su literatura a la causa independentista cubana, por la misma razón que llegó a oponer ficción y realidad como dos cosas irreconciliables; en otro momento explicaba su reparo frente al género: “porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás”.¹⁰⁰ Sin

⁹⁷ Juan Valera, ob. cit., 6.

⁹⁸ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias. Saer. Puig. Walsh* (Buenos aires: Eterna Cadencia, 2016), 4.

⁹⁹ José Martí, Fragmentos, *Obras completas*, t. 22 (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1965), 239.

¹⁰⁰ José Martí, prólogo a *Lucía Jerez* (Madrid: Cátedra, 1994), 109.

embargo, sentía profunda admiración por la escritura y el estilo de Flaubert, a quien le dedicó el siguiente fragmento en el obituario “La última obra de Flaubert”:

Siempre ha sido el estilo de una mano maestra, y ese es el estilo de *Bouvard y Pécuchet*, Flaubert odiaba los adjetivos. Los sustituía con palabras tan sencillas que no necesitaban de nada para que fuesen claras. Entre dos palabras, siempre le daba un largo tirón a su tabaco. No caminaba, porque lo consideraba inferior a la dignidad de un filósofo. Solía decir que la tranquilidad es fuerza. Sentado como un turco, examinaba sus frases dándoles vueltas, analizándolas y recortándolas.¹⁰¹

Con esto se apunta a las relaciones conflictivas entre los autores de fin de siglo que han sido agrupados bajo el rótulo del modernismo. Martí, estéticamente hablando, se encuentra cercano a sus contemporáneos (incluso Darío lo incluye en su volumen de selectos, *Los raros*), lo aleja la posición social de su poética. Martí estaba convencido del papel que debían desempeñar los letrados y la literatura; estaba más cerca, en este sentido, de la posición romántica del escritor, siendo absolutamente moderno al mismo tiempo en su escritura. Se debatía agónicamente entre el político (su yo público) y el escritor (su yo privado, pudiera decirse).

La anterior problematización quiere definir el carácter amplio y complejo de la antología didáctica que se propone. Esta definición ha estado fluctuando entre el punto de vista de la construcción de los textos y el punto de vista de la recepción literaria. Es decir, por un lado, es importante ver en esos ensayos, crónicas o textos de crítica literaria cómo los modernistas van trazando una poética

¹⁰¹ José Martí, “La última obra de Flaubert”, *Obras completas. Edición crítica, t. 7* (La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2009), 127.

propia, cuáles son los problemas que plantan, qué debates de la época permean su escritura, cuál es la posición social de estos autores, que van a disentir entre ellos, y por otro, desde un punto de vista de la recepción, cómo se lee hoy o podrían leer las nuevas generaciones a estos autores de fin de siglo. Estos son los dos ejes mediante los cuales una antología de esta clase busca promover el enjuiciamiento de estos textos dispares por parte de los estudiantes, su intelección y la capacidad crítica frente a un volumen que rehúye del todo coherente para mostrar la escritura de una época, no como sistema cerrado, sino como un conjunto de singulares piezas que configuran un panorama de la literatura latinoamericana de fin de siglo. El modernismo, como cualquier periodo complejo de la historia literaria, debe ser expuesto haciendo frente a las contradicciones y diferencias de voces que lo componen, sobre todo si se pretende contagiar a los estudiantes de un saber auténtico y crítico, no reduccionista, de estas escrituras.

Capítulo 2

Selección de textos

El poema del Niágara¹⁰²

JOSÉ MARTÍ

¡Pasajero, detente! Este que traigo de la mano no es zurcidor de rimas, ni repetidor de viejos maestros -que lo son porque a nadie repitieron-, ni decididor de amores, como aquellos que trocaron en mágicas cítaras el seno tenebroso de las traidores góndolas de Italia, ni gemidor de oficio, como tantos que fuerzan a los hombres honrados a esconder sus pesares como culpas y sus sagrados lamentos como pueriles futezas. Este que viene conmigo es grande, aunque no lo sea de España, y viene cubierto: es Juan Antonio Pérez Bonalde, que ha escrito *El poema del Niágara*. Y si me preguntas más de él, curioso pasajero, te diré que se midió con un gigante y no salió herido, sino con la lira bien puesta sobre el hombro -porque este es de los lidiadores buenos, que lidian con la lira-, y con algo como aureola del triunfador sobre la frente. Y no preguntes más, que ya es prueba sobrada de grandeza atreverse a medirse con gigantes; pues el mérito no está en el éxito del acometimiento, aunque este volvió bien de la lid, sino en el valor de acometer.

¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno dentro! ¡Ruines tiempos, en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza! Son los hombres ahora como ciertas damiselas, que se prendan de las virtudes cuando las ven encomiadas por los demás, o sublimadas en sonante prosa o en alados versos, mas luego que se han abrazado a la virtud, que tiene firma de cruz, la echan de sí con espanto, como si fuera mortaja roedora que les comiera las

“El poema del Niágara” (1883), *Obras completas. Edición crítica*, t. 8 (La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2009).

rosas de las mejillas, y el gozo de los besos, y ese collar de mariposas de colores que gustan de ceñirse al cuello las mujeres. ¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes!

¡Ruines tiempos! -no para el hombre en junto, que saca, como los insectos, de sí propio la magnífica tela en que se ha de pasear luego el espacio; sino para estos jóvenes eternos; para estos sentidores exaltables, reveladores y veedores, hijos de la paz y padres de ella; para estos creyentes fogosos, hambrientos de ternura, devoradores de amor, mal hechos a los pies y a los terruños, henchidos de recuerdos de nubes y de alas, buscadores de sus alas rotas, pobres poetas. Es su natural oficio sacarse del pecho las águilas que en él les nacen sin cesar -como brota perfumes una rosa- y sentarse a par que con sonidos misteriosos acompañan en su lira a las viajeras, a ver volar las águilas: pero ahora el poeta ha mudado de labor, y anda ahogando águilas. ¿Ni qué vuelta irán, si con el polvo del combate que hace un siglo empezó y aún no termina, están oscurecidas hoy las vueltas? ¿Ni quién las seguirá en sus vuelos, si apenas tienen hoy los hombres tiempo para beber el oro de los vasos, y cubrir de él a las mujeres, y sacarlo de las minas?

Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico; por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas -hombres magnos-, por la confusión de cambios de estados, fe y gobiernos acarrea, época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros, y el trasegar de los combatientes deja sin rosas los rosales, y los vapores de la lucha opacan el brillo suave de las estrellas en el cielo. Pero en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes, y el cielo gira y anda con sus tormentas, días y noches, y el

hombre se revuelve y marcha con sus pasiones, fe, y amarguras; y cuando ya no ven sus ojos las estrellas del cielo, los vuelve a las de su alma. De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula cuando la ensaya en sus cuerdas un sentidor flojo, dotado, como el pavón de plumaje brillante, del don del canto.

Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guirnaldas de rosas, en brazos de Alejandro y de Cebes, el falerno meloso que sazonó los festines de Horacio. Por sensual queda en desuso la lírica pagana; y la cristiana, que fue hermosa, por haber cambiado los humanos el ideal del Cristo, mirado ayer como el más pequeño de los dioses, y amado hoy como el más grande, acaso, de los hombres. Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo. Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben. No hay pintor que acierte a colorear con la nubedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están, airadas y hambrientas, la intranquilidad, la inseguridad, la vaga esperanza, la visión secreta. Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con

pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra -y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras. ¡Qué golpeo en el cerebro! ¡Qué susto en el pecho! ¡Qué demandar lo que no viene! ¡Qué no saber lo que se desea! ¡Qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba!

No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes; vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. De todas partes solicita la mente ideas diversas -y las ideas son como los pólipos- y como la luz de las estrellas, y como las olas del mar. Se anhela incesantemente saber algo que confirme, o se teme saber algo que cambie las creencias actuales. La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más recios de cumplir los deberes diarios que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria. Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo de las pobreza de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarla, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda, en los ocios amenos del pretendiente en corte, o en el ancho sillón de cordobán de labor rica y tachuelas de fino oro, en la beatífica calma que ponían en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre iglesia abrigo y sepultura. Solo en época de elementos constantes, de tipo literario general y determinado, de posible tranquilidad individual, de cauces fijos y notorios, es fácil la

producción de esas macizas y corpulentas obras de ingenios que requieren sin remedio tal suma de favorables condiciones. El odio acaso, que acumula y concentra, puede aún producir naturalmente tal género de obras, pero el amor rebosa y se esparce; y este es tiempo de amor, aun para los que odian. El amor entona cantos fugitivos, mas no produce -por ser sentimiento culminante y vehemente cuya tensión fatiga y abruma- obras de reposado aliento y laboreo penoso.

Y hay ahora como un desmembramiento de la mente humana. Otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; este es el tiempo de las vallas rotas. Ahora los hombres empiezan a andar sin tropiezos por toda la tierra; antes, apenas echaban a andar, daban en muro de solar de señor o en bastión de convento. Se ama a un Dios que lo penetra y lo pervade todo. Parece profanación dar al Creador de todos los seres y de todo lo que ha de ser, la forma de uno solo de los seres. Como en lo humano todo el progreso consiste acaso en volver al punto de que se partió, se está volviendo al Cristo, al Cristo crucificado, perdonador, cautivador, al de los pies desnudos y los brazos abiertos; no un Cristo nefando y satánico, malevolente, odiador, enconado, fustigante, ajusticiador, impío. Y estos nuevos amores no se incuban, como antes, lentamente en celdas silenciosas en que la soledad adorable y sublime empollaba ideas gigantescas y radiosas; ni se llevan ahora las ideas luengos días y años luengos en la mente, fructificando y nutriéndose, acrecentándose con las impresiones y juicios análogos, que volaban a agruparse a la idea madre, como los abanderados en tiempo de guerra al montecillo en que se alza la bandera; ni de esta prolongada preñez mental nacen ahora aquellos hijos ciclópeos y desmesurados, de una época de callamiento y de repliegue, en que las ideas habían de convertirse en sonajas de bufón de rey, o en badajo de campana de iglesia, o en manjar de patíbulo; y en que era forma única de la expresión del juicio humano el chismeo donairoso en una mala plaza de las comedias de amor trabadas entre las cazoletas de la espada y velos del guardainfante de los cortejadores y hermosas de la villa. Ahora

los árboles de la selva no tienen más hojas que lenguas las ciudades; las ideas se maduran en la plaza en que se enseñan, y andando de mano en mano, y de pie en pie. El hablar no es pecado, sino gala; el oír no es herejía, sino gusto, y hábito, y moda. Se tiene el oído puesto a todo; los pensamientos, no bien germinan, ya están cargados de flores y de frutos, y saltando en el papel, y entrándose, como polvillo sutil, por todas las mentes: los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios, la selva humana. Penetra el sol por las hendiduras de los árboles viejos. Todo es expansión, comunicación, florescencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpagos, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas. No tardan en beneficiar, después de salida trabajosa, a número escaso de lectores; sino que, apenas nacidas, benefician. Las estrujan, las ponen en alto, se las ciñen como corona, las clavan en picota, las erigen en ídolo, las vuelcan, las mantean. Las ideas de baja ley, aunque hayan comenzado a brillar como de ley buena, no soportan el tráfico, el vapuleo, la marejada, el duro tratamiento. Las ideas de ley buena surgen a la postre, magulladas, pero con virtud de cura espontánea, y compactas y enteras. Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental, como cuando una piedra hiere el agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua. Antes las ideas se erguían en silencio en la mente, como recias torres, por lo que, cuando surgían, se las veía de lejos: hoy se salen en tropel de los labios, como semillas de oro, que caen en suelo hirviente; se quiebran, se radifican, se evaporan, se malogran -oh, hermoso sacrificio- para el que las crea; se deshacen en chispas encendidas, se desmigajan. De aquí pequeñas obras fúlgidas; de aquí la ausencia de aquellas grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas.

Y acontece también que con la gran labor común de los humanos, y el hábito saludable de examinarse, y pedirse mutuas cuentas de sus vidas, y la necesidad gloriosa de amasar por sí el pan que se ha de servir en los manteles, no estimula la época, ni permite acaso, la aparición aislada de entidades suprahumanas recogidas en una única labor de índole tenida por maravillosa y suprema. Una gran montaña parece menor cuando está rodeada de colinas. Y esta es la época en que las colinas se están encimando a las montañas; en que las cumbres se van deshaciendo en llanuras, época ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres. Con el descenso de las eminencias suben de nivel los llanos, lo que hará más fácil el tránsito por la tierra. Los genios individuales se señalan menos, porque les va faltando la pequeñez de los contornos que realzaban antes tanto su estatura. Y como todos van aprendiendo a cosechar los frutos de la naturaleza y a estimar sus flores, tocan los antiguos maestros a menos flor y fruto, y a más la gente nueva que era antes cohorte mera de veneradores de los buenos cosecheros. Asítese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos. Sorprende el número de buenos poetas secundarios y la escasez de poetas eminentes solitarios. El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la masa; lo que no placera a los privilegiados de alma baja, pero sí a los de corazón gallardo y generoso, que saben que no se es en la tierra, por grande criatura que se sea, más que arena de oro, que volverá a la fuente hermosa de oro, y reflejo de la mirada del Creador.

Y como el auvernés muere en París alegre, más que de deslumbramiento, del mal del país, y todo hombre que se detiene a verse, anda enfermo del dulce mal del cielo, tienen los poetas hoy - auverneses sencillos en Lutecia alborotada y suntuosa- la nostalgia de la hazaña. La guerra, antes fuente de gloria, cae en desuso, y lo que pareció grandeza, comienza a ser crimen. La corte, antes

albergue de bardos de alquiler, mira con ojos asustados a los bardos modernos, que, aunque a veces arriendan la lira, no la alquilan ya por siempre, y aun suelen no alquilarla. Dios anda confuso; la mujer como sacad de quicio y aturdida; pero la naturaleza enciende siempre el sol solemne en medio del espacio; los dioses de los bosques hablan todavía la lengua que no hablan ya las divinidades de los altares; el hombre echa por los mares sus serpientes de cabeza parlante, que de un lado se prenden a las breñas agrestes de Inglaterra, y de otro a la riente costa americana; y encierra la luz de los astros en un juguete de cristal; y lanza por sobre las aguas y por sobre las cordilleras sus humeantes y negros tritones; y en el alma humana, cuando se apagan los soles que alumbraron la tierra decenas de siglos, no se ha apagado el sol. No hay occidente para el espíritu del hombre; no hay más que norte, coronado de luz. La montaña acaba en pico; en cresta la ola empinada que la tempestad arremolina y echa al cielo; en copa el árbol; y en cima ha de acabar la vida humana. En este cambio de quicio a que asistimos, y en esta refacción del mundo de los hombres, en que la vida nueva va, como los corceles briosos por los caminos, perseguida de canes ladrones; en este cegamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses, la naturaleza, el trabajo humano, y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas: ¡vacíen de sus copas de piedras preciosas el agrio vino viejo, y pónganlas a que se llenen de rayos de sol, de ecos de faena, de perlas buenas y sencillas, sacadas de lo hondo del alma, y muevan con sus manos febriles, a los ojos de los hombres asustados, la copa sonora!

De esta manera, lastimados los pies y los ojos de ver y andar por ruinas que aún humean, reentra en sí el poeta lírico, que siempre fue, en más o menos, poeta personal, y pone los ojos en las batallas y solemnidades de la naturaleza, aquel que hubiera sido en épocas cortesanas, conventuales o sangrientas, poeta de epopeya. La batalla está en los talleres; la gloria, en la paz; el templo, en toda

la tierra; el poema, en la naturaleza. Cuando la vida se asiente, surgirá el Dante venidero, no por mayor fuerza suya sobre los hombres dantescos de ahora, sino por mayor fuerza del tiempo. ¿Qué es el hombre arrogante, sino vocero de lo desconocido, eco de lo sobrenatural, espejo de las luces eternas, copia más o menos acabada del mundo en que vive? Hoy Dante vive en sí, y de sí. Ugolino roía a su hijo; mas él, a sí propio: no hay ahora mendrugo más denteado que un alma de poeta: si se ven con los ojos del alma, sus puños mondados y los huecos de sus alas arrancadas manan sangre.

Suspensa, pues, de súbito, la vida histórica; hartos nuevas aún, y hartos confusas, las instituciones nacientes para que hayan podido dar de sí -porque a los pueblos viene el perfume, como al vino, con los años- elementos poéticos; sacados al viento, al empuje crítico, las raíces desmigajadas de la poesía añeja; la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna.

¡Mas cuánto trabajo cuesta hallarse a sí mismo! El hombre, apenas entra en el goce de la razón que desde su cuna lo oscurecen, tiene que deshacerse para entrar verdaderamente en sí. Es un braceo hercúleo contra los obstáculos que le alza al paso su propia naturaleza y los que amontonan las ideas convencionales de que es, en hora menguada, y por impío consejo, y arrogancia culpable - alimentada. No hay más difícil faena que esta de distinguir en nuestra existencia la vida pegadiza y postadquirida, de la espontánea y prenatal; lo que viene con el hombre, de lo que le añaden con sus lecciones, legados y ordenanzas los que antes de él han venido. So pretexto de completar al ser humano, lo interrumpen. No bien nace, ya están en pie junto a su cuna con grandes y fuertes vendas preparadas en las manos, las filosofías, las religiones, las pasiones de los padres, los sistemas políticos. Y lo atan; y lo enfajan; y el hombre es ya, por toda su vida en la tierra, un

caballo embridado. Así es la tierra ahora una vasta morada de enmascarados. Se viene a la vida como cera, y el azar nos vacía en moldes prehechos. Las convenciones creadas deforman la existencia verdadera, y la verdadera vida viene a ser como corriente silenciosa que se desliza invisible bajo la vida aparente, no sentida a las veces por el mismo en quien hace su obra cauta, a la manera con que el Guadiana misterioso corre luengo camino calladamente por bajo de las tierras andaluzas. Asegurar el albedrío humano; dejar a los espíritus su seductora forma propia; no deslucir con la imposición de ajenos prejuicios las naturalezas vírgenes; ponerlas en aptitud de tomar por sí lo útil, sin ofuscarlas, ni impelerlas por una vida marcada: ¡he ahí el único modo de poblar la tierra de la generación vigorosa y creadora que le falta! Las redenciones han venido siendo teóricas y formales: es necesario que sean efectivas y esenciales. Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste, mientras no se asegure la libertad espiritual. El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres a sí mismos: urge sacarlos del mal gobierno de la convención que sofoca o envenena sus sentimientos, acelera el despertar de sus sentidos, y recarga su inteligencia con un caudal perniciosos, ajeno, frío y falso. Solo lo genuino es fructífero. Solo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado. Toca a cada hombre reconstruir la vida: a poco que mire en sí, la reconstruye. ¡Asesino alevoso, ingrato a Dios y enemigo de los hombres, es el que so pretexto de dirigir a las generaciones nuevas, les enseña un cúmulo aislado y absoluto de doctrinas y les predica al oído antes que la dulce plática de amor, el evangelio bárbaro del odio! Reo es de traición a la naturaleza el que impide, en una vía u otra, y en cualquiera vía, el libre uso, la aplicación directa y el espontáneo empleo de las facultades magníficas del hombre.

¡Entre ahora el bravo, el buen lancero, el ponderoso justador, el caballero de la libertad humana - que es orden magna de caballería-, el que se viene derechamente, sin pujos de Valbuena ni regazos

de Ojeda, por la poesía épica de nuestros tiempos; el que movió al cielo las manos generosas, en tono de plegaria, y las sacó de la oración a modo de ánfora sonora, henchida de estrofas opulentas y vibrantes, acariciada de olímpicos reflejos! EL poema está en el hombre, decidido a gustar todas las manzanas, a enjugar toda la savia del árbol del Paraíso y a trocar en hoguera confortante el fuego de que forjó Dios en otro tiempo la espada exterminadora. El poema está en la naturaleza, madre de senos pródigos, esposa que jamás desama, oráculo que siempre responde, poeta de mil lenguas, maga que hace entender lo que no dice, consoladora que fortifica y embalsama. Entre ahora el buen bardo del Niágara, que ha escrito un canto extraordinario y resplandeciente del poema inacabable de la naturaleza.

El poema del Niágara -lo que el Niágara cuenta; las voces del torrente; los gemidos del alma humana; la majestad del alma universal; el diálogo titánico entre el hombre impaciente y la naturaleza desdeñosa; el clamor desesperado de hijo de gran padre desconocido que pide a su madre muda el secreto de su nacimiento; el grito de todos en un solo pecho; el tumulto en el pecho que responde al bravío de las ondas; el calor divino que enardece y en ala la frente del hombre a la faz de lo grandioso; la compenetración profética y suavísima del hombre rebelde e ignorador y la naturaleza fatal y reveladora, el tierno desposorio con lo eterno, y el vertimiento deleitoso en la creación, del que vuelve a sí el hombre ebrio de fuerza y júbilo, fuerte como un monarca amado, ungido correr de la naturaleza.

¡El poema del Niágara! -el halo de espíritu que sobrerrodea el halo de agua de colores; la batalla de su seno, menos fragorosa que la humana; el oleaje simultáneo de todo lo vivo, que va a parar, empujado por lo que no se ve, encabritándose y revolviéndose, allá en lo que no se sabe; la ley de la existencia, lógica en fuerza de ser incomprensible, que devasta sin acuerdo aparente mártires y villanos, y sobre de un hálito, como ogro famélico, un haz de evangelistas, en tanto que deja vivos

en la tierra, como alimañas de boca roja que le divierten, hace de criminales; la vía aparejada en que estallan, chocan, se rebelan, saltan al cielo y dan en hondo hombres y cataratas estruendosas; el vocerío y combate angélico del hombre arrebatado por la ley arrolladora, que al par que cede y muere, blasfema, agítase como titán que se sacude mundos y rugen; la voz ronca de la cascada que ley igual empuja, y al dar en mar o en antro, se encrespa y gime; y luego de todo, las lágrimas que lo envuelven ahora todo, y el quejido desgarrador del alma sola: he ahí el poema imponente que este hombre de su tiempo vio en el Niágara.

Toda esa historia que va escrita es la de este poema. Como este poema es obra representativa, hablar de él es hablar de la época que representa. Los buenos eslabones dan chispas altas. Menguada cosa es lo relativo que no despierta el pensamiento de lo absoluto. Todo ha de hacerse de manera que lleve la mente a lo general y a lo grande. La filosofía no es más que el secreto de la relación de las varias formas de existencia. Mueven el alma de este poeta los afanes, las soledades, las amarguras, la aspiración del genio cantor. Se presenta armado de todas armas en un circo en donde no ve combatientes, ni estados animados de público tremendo, ni ve premio. Corre, cargado de todas las armas que le pesan, en busca de batalladores. Halla un monte de agua que le sale al paso; y, como lleva el pecho lleno de combate, reta al monte de agua.

Bonalde, apenas puso los ojos sobre sí, y en su torno, viviendo en tiempo revuelto y en tierra muy fría, se vio solo, catecúmeno enérgico de una religión no establecida, con el corazón necesitado de adorar, con la razón negada a la reverencia; creyente por instinto; incrédulo por reflexión. En vano buscó polvo digno de una frente varonil para postrarse a rendir tributo de acatamiento; en vano trató de hallar puesto, en esta época en que no hay tierra que no los haya trastocado todos, en la confusa y acelerada batalla de los vivos; en vano, creado por mal suyo para empresas hazañosas, y armando por el estudio, del análisis que las reprime, cuando no las prohíbe o ridiculiza, persiguió

con empeño las grandes acciones de los hombres, que tienen ahora a gala y prueba de ánimo fuerte, no emprender cosa mayor, sino muy suave, productiva y hacedera. En los labios le rebosaban los versos robustos; en la mano le vibraba acaso la espada de la libertad, —que no debiera, por cierto, llevar jamás espada; —en el espíritu la punzante angustia de vivir sobrado de fuerzas sin empleo, que es como poner la savia de un árbol en el corpecillo de una hormiga. Los vientos corrientes le batían las sienes; la sed de nuestros tiempos le apretaba las fauces; lo pasado, ¡todo es castillo solitario y armadura vacía!; lo presente, ¡todo es pregunta, negación, cólera, blasfemia de derrota, alarido de triunfo!; lo venidero, ¡todo está oscurecido por el polvo y vapor de la batalla! Y fatigado de buscar en vano hazañas en los hombres, fue el poeta a saludar la hazaña de la naturaleza.

Y se entendieron. El torrente prestó su voz al poeta; el poeta su gemido de dolor a la maravilla rugidora. Del encuentro súbito de un espíritu ingenuo y de un espectáculo sorprendente, surgió este poema palpitante, desbordado, exuberante, lujoso. Acá desmaya, porque los labios sajan las ideas, en vez de darles forma. Allá se encumbra, porque hay ideas tales, que pasan por sobre los labios como por sobre valla de carrizos. El poema tiene el alarde pindárico, el vuelo herediano, rebeldes curvas, arrogantes reboses, lujosos alzamientos, cóleras heroicas. El poeta ama, no se asombra. No se espanta, llama. Riega todas las lágrimas del pecho. Increpa, golpea, implora. Yergue todas las soberbias de la mente. Empuñaría sin miedo el cetro de la sombra. Ase la niebla, rásgala, péntrala. ¡Evoca al Dios del antro; húndese en la cueva limosa: enfríase en torno suyo el aire; resurge coronado de luz; canta el hosanna! La Luz es el gozo supremo de los hombres. Ya pinta el río sonoro, turbulento, despeñado, roto en polvo de plata, evaporado en humo de colores. Las estrofas son cuadros: ora ráfagas de ventisquero, ora columnas de fuego, ora relámpagos. Ya Luzbel, ya Prometeo, ya Icaro. Es nuestro tiempo, enfrente de nuestra naturaleza. Ser eso es dado a pocos. Contó a la Naturaleza los dolores del hombre moderno. Y fue pujante, porque fue sincero.

Montó en carroza de oro. Este poema fue impresión, choque, golpe de ala, obra genuina, rapto súbito. Vese aún a trechos al estudiaador que lee, el cual es personaje importuno en estos choques del hombre y la Naturaleza; pero por sobre él salta, por buena fortuna, gallardo y atrevido, el hombre. El gemidor asoma, pero el sentidor vehemente vence. Nada le dice el torrente, que lo dice todo; pero a poco pone bien el oído, y a despecho de los libros de duda, que le alzan muralla, lo oye todo. Las ideas potentes se enciman, se precipitan, se cobijan, se empujan, se entrelazan. Acá el consonante las magulla; el consonante magulla siempre; allá las prolonga, con lo cual las daña; por lo común, la idea abundosa y encendida encaja noblemente en el verso centellante. Todo el poeta se salió a estos versos; la majestad evoca y pone en pie todo lo majestuoso. Su estrofa fue esta vez como la ola que nace del mar agitado, y crece al paso con el encuentro de otras olas, y se empina, y se enrosca, y se despliega ruidosamente, y va a morir en espuma sonante y círculos irregulares y rebeldes no sujetos a forma ni extensión; acá enseñoreándose de la arena y tendiéndose sobre ella como triunfador que echa su manto sobre la prisionera que hace su cautiva; allá besando mansamente los bordes cincelados de la piedra marina caprichosa; quebrándose acullá en haces de polvo contra la arista enhiesta de las rocas. Su irregularidad le viene de su fuerza. La perfección de la forma se consigue casi siempre a costa de la perfección de la idea. Pues el rayo ¿obedece a marcha precisa en su camino? ¿Cuándo fue jaca de tiro más hermosa que potro en la dehesa? Una tempestad es más bella que una locomotora. Señálanse por sus desbordes y turbulencias las obras que arrancan derechamente de lo profundo de las almas magnas.

Y Pérez Bonalde ama su lengua, y la acaricia, y la castiga; que no hay placer como este de saber de dónde viene cada palabra que se usa, y a cuánto alcanza; ni hay nada mejor para agrandar y robustecer la mente que el estudio esmerado y la aplicación oportuna del lenguaje. Siente uno, luego de escribir, orgullo de escultor y de pintor. Es la dicción de este poema redonda y hermosa;

la factura amplia; el lienzo extenso; los colores a prueba de sol. La frase llega a alto, como que viene de hondo, y cae rota en colores, o plegada con majestad, o fragorosa como las aguas que retrata. A veces, con la prisa de alcanzar la imagen fugitiva, el verso queda sin concluir, o concluido con premura. Pero la alteza es constante. Hay ola, y ala. Mima Pérez Bonalde lo que escribe; pero no es, ni quiere serlo, poeta cincelador. Gusta, por decontado, de que el verso brote de su pluma sonoro, bien acuñado, acicalado, mas no se pondrá como otro, frente al verso, con martillo de oro y buril de plata, y enseres de cortar y de sajar, a mellar aquí un extremo, a fortificar allí una juntura, a abrillantar y redondear la joya, sin ver que si el diamante sufre talla, moriría la perla de ella. El verso es perla. No han de ser los versos como la rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el jazmín del Malabar, muy cargado de esencias. La hoja debe ser nítida, perfumada, sólida, tersa. Cada vasillo suyo ha de ser un vaso de aromas. El verso, por dondequiera que se quiebre, ha de dar luz y perfume. Han de podarse de la lengua poética, como del árbol, todos los retoños entecos, o amarillentos, o mal nacidos, y no dejar más que los sanos y robustos, con lo que, con menos hojas, se alza con más gallardía la rama, y pasea en ella con más libertad la brisa y nace mejor el fruto. Pulir es bueno, mas dentro de la mente y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba el mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos; ni se aquilata el verso, luego de nacido, por engalanarlo con aditamentos y aderezos. Ha de ser hecho de una pieza y de una sola inspiración, porque no es obra de artesano que trabaja a cordel, sino de hombre en cuyo seno anidan cóndores, que ha de aprovechar el aleteo del cóndor. Y así brotó de Bonalde este poema, y es una de sus fuerzas: fue hecho de una pieza.

¡Oh! ¡Esa tarea de recorte, esa mutilación de nuestros hijos, ese trueque de plectro del poeta por el bisturí del disector! Así quedan los versos pulidos: deformes y muertos. Como cada palabra ha de

ir cargada de su propio espíritu y llevar caudal suyo al verso, mermar palabras es mermar espíritu, y cambiarlas es rehervir el mosto, que, como el café, no ha de ser rehervido. Se queja el alma del verso, como maltratada, de estos golpes de cincel. Y no parece cuadro de Vinci, sino mosaico de Pompeya. Caballo de paso no gana batallas. No está en el divorcio el remedio de los males del matrimonio, sino en escoger bien la dama y en no cegar a destiempo en cuanto a las causas reales de la unión. Ni en el pulimento está la bondad del verso, sino en que nazca ya alado y sonante. No se dé por hecho el verso en espera de acabarle luego, cuando aún no esté acabado; que luego se le rematará en apariencia, mas no verdaderamente ni con ese encanto de cosa virgen que tiene el verso que no ha sido sajado ni trastrojado. Porque el trigo es más fuerte que el verso, y se quiebra y amala cuando lo cambian muchas veces de troje. Cuando el verso quede por hecho ha de estar armado de todas armas, con coraza dura y sonante, y de penacho blanco rematado el buen casco de acero reluciente. Que aun con todo esto, como pajas perdidas que con el gusto del perfume no se cuidó de recoger cuando se abrió la caja de perfumería, quedaron sueltos algunos cabos, que bien pudieran rematarse; que acá sobra un epíteto; que aquí asoma un asonante inoportuno; que acullá ostenta su voluta caprichosa un esdrújulo osado; que a cual verso le salió corta el ala, lo que en verdad no es cosa de gran monta en esta junta de versos sobrados de alas grandes; que, como dejo natural del tiempo, aparecen en aquella y esta estrofa, como fuegos de San Telmo en cielo sembrado de astros, gemidos de contagio y desesperanzas aprendidas; ¡ea! que bien puede ser, pero esa menudencia es faena de pedantes. Quien va en busca de montes, no se detiene a recoger las piedras del camino. Saluda el sol, y acata al monte. Estas son confidencias de sobremesa. Esas cosas se dicen al oído. Pues, ¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento, y no su caballo? La imperfección de la lengua humana para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre es una prueba perfecta y absoluta de la necesidad de una existencia venidera.

Y aquí viene bien que yo conforte el alma, algún momento abatida y azorada de este gallardísimo poeta; que yo le asegure lo que él anhela saber; que vacíe en él la ciencia que en mí han puesto la mirada primera de los niños, colérica como quien entra en casa mezquina viniendo de palacio, y la última mirada de los moribundos, que es una cita, y no una despedida. Bonalde mismo no niega, sino que inquiere. No tiene fe absoluta en la vida próxima; pero no tiene duda absoluta. Cuando se pregunta desesperado qué ha de ser de él, queda tranquilo, como si hubiera oído lo que no dice. Saca fe en lo eterno de los coloquios en que bravamente lo interroga. En vano teme él morir cuando ponga al fin la cabeza en la almohada de tierra. En vano el eco que juega con las palabras, –porque la naturaleza parece, como el Creador mismo, celosa de sus mejores criaturas, y gusta de ofuscarles el juicio que les dio, –le responde que nada sobrevive a la hora que nos parece la postrera. El eco en el alma dice cosa más honda que el eco del torrente. Ni hay torrente como nuestra alma. ¡No! ¡la vida humana no es toda la vida! La tumba es vía y no término. La mente no podría concebir lo que no fuera capaz de realizar; la existencia no puede ser juguete abominable de un loco maligno. Sale el hombre de la vida, como tela plegada, ganosa de lucir sus colores, en busca de marco; como nave gallarda, ansiosa de andar mundos, que al fin se da a los mares. La muerte es júbilo, reanudamiento, tarea nueva. La vida humana sería una invención repugnante y bárbara, si estuviera limitada a la vida en la tierra. Pues ¿qué es nuestro cerebro, sementera de proezas, sino anuncio del país cierto en que han de rematarse? Nace el árbol en la tierra, y halla atmósfera en que extender sus ramas; y el agua en la honda madre, y tiene cauce en donde echar sus fuentes; y nacerán las ideas de justicia en la mente, las jubilosas ansias de no cumplidos sacrificios, el acabado programa de hazañas espirituales, los deleites que acompañan a la imaginación de una vida pura y honesta, imposible de logro en la tierra– ¿y no tendrá espacio en que tender al aire su ramaje esta arboleda de oro? ¿Qué es más el hombre al morir, por mucho que haya trabajado en vida, que gigante que

ha vivido condenado a tejer cestos de monje y fabricar nidillos de jilguero? ¿Qué ha de ser del espíritu tierno y rebosante que, falto de empleo fructífero, se refugia en sí mismo, y sale íntegro y no empleado de la tierra? Este poeta venturoso no ha entrado aún en los senos amargos de la vida. No ha sufrido bastante. Del sufrimiento, como el halo de la luz, brota la fe en la existencia venidera. Ha vivido con la mente, que ofusca; y con el amor, que a veces desengaña; fáltale aún vivir con el dolor que conforta, acrisola y esclarece. Pues ¿qué es el poeta, sino alimento vivo de la llama con que alumbra? ¡Echa su cuerpo a la hoguera, y el humo llega al cielo, y la claridad del incendio maravilloso se esparce, como un suave calor, por toda la tierra!

Bien hayas, poeta sincero y honrado, que te alimentas de ti mismo. ¡He aquí una lira que vibra! ¡He aquí un poeta que se palpa el corazón, que lucha con la mano vuelta al cielo, y pone a los aires vivos la arrogante frente! ¡He aquí un hombre, maravilla de arte sumo, y fruto raro en esta tierra de hombres! He aquí un vigoroso braceador que pone el pie seguro, la mente avarienta, y los ojos ansiosos y serenos en ese haz de despojos de templos, y muros apuntalados, y cadáveres dorados, y alas hechas de cadenas, de que, con afán siniestro, se aprovechan hoy tantos arteros batalladores para rehacer prisiones al hombre moderno! Él no persigue a la poesía, breve espuma de mar hondo, que sólo sale a flote cuando hay ya mar hondo, y voluble coqueta que no cuida de sus cortejadores, ni dispensa a los importunos sus caprichos. El aguardó la hora alta, en que el cuerpo se agiganta y los ojos se inundan de llanto, y de embriaguez el pecho, y se hincha la vela de la vida, como lona de barco, a vientos desconocidos, y se anda naturalmente a paso de monte. El aire de la tempestad es suyo, y ve en él luces, y abismos bordados de fuego que se entreabren, y místicas promesas. En este poema, abrió su seno atormentado al aire puro, los brazos trémulos al oráculo piadoso, la frente enardecida a las caricias aquietadoras de la sagrada naturaleza. Fue libre, ingenuo, humilde, preguntador, señor de sí, caballero del espíritu. ¿Quiénes son los soberbios que se arrojan el

derecho de enfrenar cosa que nace libre, de sofocar la llama que enciende la naturaleza, de privar del ejercicio natural de sus facultades a criatura tan augusta como el ser humano? ¿Quiénes son esos búhos que vigilan la cuna de los recién nacidos y beben en su lámpara de oro el aceite de la vida? ¿Quiénes son esos alcaides de la mente, que tienen en prisión de dobles rejas al alma, esta gallarda castellana? ¿Habrá blasfemo mayor que el que, so pretexto de entender a Dios, se arroja a corregir la obra divina? ¡Oh Libertad! ¡no manches nunca tu túnica blanca, para que no tenga miedo de ti el recién nacido! ¡Bien hayas tú, Poeta delTorrente, que osas ser libre en una época de esclavos pretenciosos, porque de tal modo están acostumbrados los hombres a la servidumbre, que cuando han dejado de ser esclavos de la reyecía, comienzan ahora, con más indecoroso humillamiento, a ser esclavos de la Libertad! ¡Bien hayas, cantor ilustre, y ve que sé qué vale esta palabra que te digo! ¡Bien hayas tú, señor de espada de fuego, jinete de caballo de alas, rapsoda de lira de roble, hombre que abres tu seno a la naturaleza! Cultiva lo magno, puesto que trajiste a la tierra todos los aprestos del cultivo. Deja a los pequeños otras pequeñeces. Muévante siempre estos solemnes vientos. Pon de lado las huecas rimas de uso, ensartadas de perlas y matizadas con flores de artificio, que suelen ser más juego de la mano y divertimento del ocioso ingenio que llamarada del alma y hazaña digna de los magnates de la mente. Junta en haz alto, y echa al fuego, pesares de contagio, tibiedades latinas, rimas reflejas, dudas ajenas, males de libros, fe prescrita, y caliéntate a la llama saludable del frío de estos tiempos dolorosos en que, despierta ya en la mente la criatura adormecida, están todos los hombres de pie sobre la tierra, apretados los labios, desnudo el pecho bravo y vuelto el puño al cielo, demandando a la vida su secreto.

La academia mexicana¹⁰³

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Hace poco anunciaban los periódicos la designación de dos nuevos académicos correspondientes de la Real Española: el señor licenciado Gutiérrez Otero y el señor don Francisco del Paso y Troncoso. No conocemos al señor del Paso, que tiene la fortuna de apellidarse como un vino bastante bueno; pero en cambio, sí conocemos al señor Gutiérrez Otero, y estimamos sus excelentes dotes literarios. Polemista sagaz, escritor correcto, jurisconsulto respetable y respetado, el señor Gutiérrez Otero entra a la Academia con muy justo derecho. Entiéndase, pues, cuanto digamos en este artículo, no refiere ni al hábil redactor de *La voz de México* ni al señor del Paso, cuyas obras no son desconocidas y que lo mismo puede ser para nosotros Paso del Norte, Paso de Ovejas o Paso del Macho. Las consideraciones que vamos a apuntar someramente no se enderezan a personas determinadas: tienden a censurar un vicio de organización, un defecto esencial de la Academia.

Hasta ahora, con excepciones muy contadas, la Academia se ha compuesto de personas adictas al trono y al altar; de hombres temerosos de Dios y de la gramática, que con igual entereza repugnan los pecados contra la ley de Dios y los pecados contra la sintaxis ortodoxa. Para aspirar a la honra apetecible de ser compañero, aunque distante, de don Mariano Catalina, se necesita tener en la hoja de servicios tantas cédulas de comunión como años hayan transcurrido desde que el candidato se acercó por primera vez a la mesa eucarística.

¹⁰³ “La academia mexicana” (1884), *Obras*, t. 1 (México D. F.: UNAM, 1995).

Sin este requisito indispensable, el portero de la Academia no abre las puertas de la augusta casa. No está por demás haber servido al Imperio de Maximiliano, pronunciado un discurso en las veladas de la Sociedad Católica y compuesto con santa devoción una oda a la Cruz o una “Vida de San Alejo”. Si el candidato es sacerdote tiene ya andada la mitad del camino. Don Tirso Rafael Córdoba se ordenó a la vez de presbítero y de académico. La bendición del prelado y los santos óleos borran todo, hasta los versos malos.

Respecto a las cualidades literarias que deben exigirse en el recipiendario, la Academia tiene la manga muy ancha. Busca hombres que sepan gramática y nada más que gramática; poetas que conozcan el uso legítimo de las comas, aunque no usen nunca inspiración; escritores cuyos artículos tengan la pechera muy blanca, el cuello muy limpio, la corbata en su lugar y el rostro rasurado, sin pedirles talento, ni vasta erudición, ni hermoso estilo. La Academia quiere, en suma, buenos padres de familia, que no hayan olvidado los preceptos de Ripalda ni las reglas de Herranz y Quiroz.

La más ligera veleidad liberal, el más leve descuido en la sintaxis, un le, un lo, un soneto a Juárez, bastan para cerrar al candidato el santuario de las letras vocales y de las letras consonantes. Los hombres que marchan a la cabeza de nuestro movimiento literario, no pertenecen a la Academia. Altamirano y Guillermo Prieto, vivirán y morirán fuera de esa comunión a la que no entran los ateos del diccionario.

¿Cuál es el gran poeta entre los académicos? ¿El señor Montes de Oca? Su señoría ilustrísima tradujo a Píndaro y a los bucólicos griegos con bastante fidelidad y en correcto español; pero su señoría ilustrísima es de los poetas que se hacen con la receta de Masdeu. No es un poeta malo: lisa y llanamente no es poeta. Don José María Roa Bárcena tuvo, sin duda, mayor inspiración, esto más noble que el obispo de Linares, pero don José María Roa Bárcena perdió estas dotes al

entrar a la Academia. Las dejó en la puerta, como las personas bien educadas dejan el sombrero y el bastón, don José María Roa Bárcena necesita desacademizarse, para poder volver a escribir buenos versos.

El señor Segura por muy docto que sea -como lo es- en lenguas sánscritas en hermenéutica, en literatura antigua, etc., etc., tampoco tiene pizca de poeta. Traduce con facilidad y elegancia los salmos, parafrasea hábilmente los versículos de la Biblia pero no vuela como los verdaderos inspirados: tiene un extremo de la capa española enredado en la punta de un sustantivo.

En la Academia, pues, y en esto no hacemos la más mínima excepción, no hay poetas. De la Academia Mexicana están excluidos los verdaderos corifeos del movimiento literario. Y es natural que así sea. La iniciativa, el entusiasmo, el impulso, parten siempre de las escuelas liberales. En las reaccionarias solo se cultivan la imitación de los clásicos, la crítica al pormenor o menudeo, a semejanza de la crítica de Hermosilla. Una corporación de literatos que cierra sus puertas a las ideas nuevas y se enclaustra dentro de murallas infranqueables, ha, necesariamente, de corromperse como las aguas estancadas. Es una momia y nada más que una momia.

Los académicos no son simplemente los gendarmes del idioma, ni los agentes del contrarresguardo que persiguen a los contrabandistas de la palabra. Una Academia debe dar, en su composición, exacta idea del movimiento literario de un pueblo. ¿Qué representa la academia?

Un grupo de personas que oye misa y admiran al obispo Montes de Oca.

II

Don Victoriano Agüero emprende la defensa de la Academia Mexicana con todo el ardor de un aspirante que hace méritos. Y con efecto, Agüeros tiene en sus “cartas literarias” que no dicen nada bueno ni tampoco nada malo; en sus biografías de literatos conservados en vinagre; en sus

novelas sin sexo y en sus editoriales sin sentido común, títulos bastantes para ganar una silla curul o cuando menos un pequeño taburete en que sentarse como paje tímido, a los pies del obispo Montes de Oca. Diciendo que Chateaubriand tuvo talento, que la poesía de Lamartine es dulce, que la *María*, de Jorge Isaacs, entenece a los más duros de corazón, que fuera del catolicismo no hay literatura y que los versos de Guillermo Prieto son berridos, puede aspirar a colarse en la academia.

Nosotros no dijimos, como él cuenta, que los académicos son todos católicos, apostólicos, romanos. Ni don Sebastián Lerdo, ni Pimentel, ni Vigil, ni algunos otros pueden contarse entre los santos vivos que andan haciendo milagros y resucitando muertos. Pero Lerdo y Pimentel entraron cuando aún el pulpo conservador no extendía sus tentáculos en ese templo de la lengua ahumada. Vigil entró porque Dios es grande. Y además Vigil es un literato metafísico, puede ser que no exista.

Nosotros nos limitamos a decir que en la Academia predominan los neos, con perjuicio evidente de las letras; porque los neos, jurados enemigos de toda suerte de progreso, solo cultivan la literatura embalsamada o de imitación.

Tampoco citamos los versos de Prieto como dechados de pulcritud y atildamiento en el decir; pero si creemos que incorrecto y todo, el viejo cantor de la reforma es mucho más poeta que todos los académicos reunidos. Desde luego, aplicamos un criterio distinto del que emplea *El Tiempo* para tratar de las academias en general. Somos enemigos de esos gremios formalistas cuya única tarea consiste en limpiar las uñas al idioma. Las academias de esa casta están destinadas a morir. El espíritu moderno ha renovado esos organismos decrepitos, infundiéndoles vida vigorosa. La Academia Francesa, por ejemplo, no es ya lo que era en los tiempos de Piron, sino un senado literario de la mayor importancia.

La misma Academia Española, en la que prevalecieron más enraizados el dogmatismo gramatical y la aversión a las ideas modernas, movida por el empuje formidable de la época, abre sus puertas a los revolucionarios de la política y a los revolucionarios de la literatura como Castelar y Echegaray. Y entre sus miembros hay algunos que no respetan ni siquiera las reglas de la gramática, y cuyo mérito no estriba en la corrección de la frase, sino en la alteza del concepto o en el brío de la forma. La Academia Española resiste aún y se defiende de la invasión moderna; pero más dispuesta a transigir acabará infaliblemente por ceder.

¿Cree *El Tiempo* que, a nuestro juicio, debe darse diploma de académicos a todos los escritores liberales? Pues se engaña. Hay escritores muy adictos a la República y tan malos como el señor Agüero. En todos los partidos hay Agüeros. ¿Juzga que nosotros solo tenemos por poetas grandes a los poetas sensuales?

Pues también se equivoca, aunque no participamos de esa aversión que tienen los redactores del *Tiempo* a los placeres del amor, cantados y ennoblecidos por los griegos, por los latinos, y hasta por el sibarita Salomón que es, acaso, el primero de los eróticos. La poesía es esencialmente pagana. Ama la forma, y ese inmenso amor redime hasta los pecados de lesa humanidad que Virgilio canta, que Catulo deifica y que Ovidio no repugna en las odas admirables que se estudian, comentan y traducen en todos los piadosos seminarios. Y para no remontarnos a épocas remotas, citaremos a uno de los contemporáneos que más admira *El Tiempo* y que también pertenece a la Academia Española: a Menéndez Pelayo. Como poeta artificioso, ya que nunca espontáneo e inspirado, Menéndez Pelayo es pagano y devoto de la fama con un fervor igual al de los griegos. Cuando lo quiera *El Tiempo* citaremos versos y estrofas del católico Menéndez, más voluptuosas que la “Ignota dea”, escándalo de Agüero y comparsa.

El cruzamiento en literatura¹⁰⁴

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Con frecuencia se culpa a esta *Revista* de afrancesamiento y se la tilda, sin razón alguna, de malquerer o menospreciar la literatura española. Hoy toda publicación artística, así como toda publicación vulgarizadora de conocimientos, tiene de hacer en Francia su principal acopio de provisiones, porque en Francia, hoy por hoy, el arte vive más intensa vida que en ningún otro pueblo, y porque es Francia la nación propagandista por excelencia. Pero esto no significa menosprecio a la literatura española, cuyos grandes, imperecederos monumentos, ha de estudiar ahincadamente todo aquel que aspire a ser literato o, cuando menos, a cultivar su gusto. Nuestra *Revista* no tiene carácter doctrinario. Se propone presentar modelos de belleza arcaica, espigando en las obras de los clásicos; es sustancialmente moderna y por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen. La literatura contemporánea francesa es ahora la más “sugestiva”, la más abundante, la más de “hoy”, y los españoles mismos, a pesar de su apego a la tierra, trasponen los Pirineos en busca de “moldes nuevos” para sus ideas e inspiraciones. Dígalo Salvador Rueda, genialidad poética de mucho brillo, que me propongo estudiar con detención, y dígalo, entre otros muchos, Armando Palacio Valdés, novelista de insigne mérito, más apreciado entre los extraños que entre los suyos, y cuya última novela, pocos días ha llegada a México, *El origen del pensamiento*, es de lo más notable que la literatura española ha producido en mucho tiempo. Ahora, las letras castellanas se vuelven hacia Francia y

¹⁰⁴ “El cruzamiento en literatura” (1894), *Obras. Crítica literaria I* (México: UNAM, 1995).

hacia las literaturas del norte de Europa, así como también la filosofía, en España, tiende a avanzar en los rectos carriles del método positivo. En la península se traduce y se imita, mucho más que se produce o se revive, y ello, lejos de ser pernicioso, es en extremo favorable al adelanto de las ciencias y las artes. La decadencia de la poesía lírica española es innegable, y así lo entienden todos los críticos serios.

Ahora bien, entiendo que esta decadencia de la poesía lírica española, depende por decirlo así, de falta de cruzamiento. La aversión a lo extranjero y a todo el que no sea cristiano rancio, siempre ha sido maléfica para España: dígalos, si no, la expulsión de los judíos. Es falso que el Sol no se pone jamás en los dominios de nuestra antigua metrópoli: el Sol sale y se pone en muchos países y es conveniente procurar ver todo lo que alumbraba. Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual (y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya).

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación. Parece que reniega la literatura de que yo le aplique estos plebeyos términos de comercio; pero no hallo otros que traduzcan tan bien mi pensamiento.

No puede negarse que en España hay mejores novelistas que poetas líricos. ¿Y a qué se debe esta disparidad? Pues a que esos novelistas han leído a Balzac, a Flaubert, a Stendhal, a George Eliot, a Thackeray (a Bret Harte, a Salvatore Farina), a Tolstoi, a muchos otros, y este roce con otros temperamentos literarios, con otras literaturas, ha sido provechoso para ellos. Entre los buenos novelistas de allá, Pereda es, a mi juicio, el más genuinamente español, el más espontáneo, el más

de la tierra; pero, a pesar de ello, sus procedimientos y métodos de observación revelan que conoce a autores clásicos antiguos y modernos.

El renacimiento de la novela en España ha coincidido y debía coincidir con la abundancia de traducciones publicadas. Leen hoy los españoles mucho Zola, mucho Daudet, mucho Bourget, mucho Goncourt, mucho Feuillet; y por lo mismo los rumbos de la novela han cambiado para los novelistas castizos. En una palabra: la novela española ha viajado y ha aprendido bastante en sus viajes.

No pasa lo mismo con la poesía lírica. Los poetas del Siglo de Oro fueron muy buenos, entre otras cosas, porque habían cursado humanidades con muchísimo provecho; porque se sabían de coro a Horacio, a Virgilio, a Ovidio, a los grandes modelos. Quevedo era tan erudito como gracioso, Fray Luis de León traducía sus pensamientos del latín para vaciarlos en la turquesa de su idioma propio. Latinos e italianos fueron los maestros de todos los grandes poetas de aquel tiempo.

Hoy ha caído en desuso el estudio extenso de las llamadas lenguas muertas y de las literaturas antiguas, y tampoco leen mucho los poetas españoles a los buenos poetas de otras tierras. En las Américas Latinas pecan muchos de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable o, mejor dicho lo inimitable: Victor Hugo. En España perdería su tiempo el que anduviera buscando, con linterna o sin ella, poetas en quienes alienta el alma de Musset, o que rindan culto al ideal de Leconte de Lisle, al de Gautier, al de Sully Prudhomme; o que revelen haber leído a Leopardi. La influencia de Heine, que es una corriente literaria tan visible como visible es el *gulf stream*, apenas se echa de ver en la poesía española; a pesar de que Bécquer la sintió y de que Bécquer tuvo muchos y muy malos imitadores. Solo en Campoamor hay Heine. La poesía tétrica de Edgar Poe, que ha avasallado a tantos poetas europeos, no dejó rastros en los castellanos. Y tampoco tiene hoy por hoy España un poeta popular, genuino, propio, de la fuerza

de Ruiz Aguilera o de Zorrilla, porque Ruiz Aguilera sentía con el pueblo español de ahora y Zorrilla con el pueblo español de ha doscientos años.

Unos imitan por allá a Campoamor, a Núñez de Arce, a Zorrilla; otros a Espronceda; algunos a Quintana; los que aspiran a ser llamados clásicos, imitan al maestro León, a Argensola, a Rioja; y muchos imitan, sin saberlo, a Calderón y a Lope, cuyos versos no han leído pero cuya facundia les ha enamorado al encontrarla, de reflejo, en otros vates. Por manera, que la imitación de los buenos modelos latinos fue decayendo en España, hasta quedarse como aletargada desde el comienzo de este siglo. Ya Meléndez era el vino de Samos convertido en agua con grosella. La imitación de los clásicos propios no está en moda, ni puede estarlo, en cuanto atañe a lo esencial de la poesía, por lo mismo que no está en moda andar vestido de chupa ni con sombrero de tres picos. Y como tampoco se adapta a la índole de la poesía española el espíritu y la forma de poesías extrañas, resulta aquélla insípida y descolorida. No es antigua ni es moderna.

Los únicos poetas que sobresalen, conocen literaturas extranjeras. En Campoamor, que a pesar de sus plagios es el poeta más original y sugestivo de su tierra, se nota mucha lectura de poesías alemanas, inglesas y francesas. En Núñez de Arce, aparte de su amor instintivo a la forma helénica y de su estudio de los clásicos hispanos, hay verdadero conocimiento de los modernos ideales y de los nuevos procedimientos poéticos. Sus poemas (que son muy suyos) están fundidos en donde fundieron los suyos Tennyson, Carducci, y los poetas franceses de más alto vuelo.

No quiero que imiten los poetas españoles; pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento.

Y a esto han contribuido muchísimo Menéndez Pelayo y Valera. No son poetas sugestivos; no se dejan arrebatar por el ímpetu propio, lo que demuestra la escasa energía de éste; pero reflejan a maravilla hermosuras de otros parnasos. Unos poetas, como Homero, son discípulos del mar; otros, como Virgilio, de los bosques y los campos; los poetas bíblicos se inspiran en la fe religiosa; y así van bebiendo los demás en varias fuentes: en el sentimiento, en la imaginación, en el amor patrio, en la voluptuosidad, en las tradiciones... Menéndez Pelayo es un discípulo de los grandes poetas antiguos. Recita pensamientos de ellos en irreprochable forma española. En Grecia está la patria de sus ideas. ¿Que no es poeta de hoy? Convenido. Su mismo amor al arte lo detiene y le pone trabas; su odio a todo lo vulgar, lo obliga a ser parsimonioso en la producción poética: es poeta de hace muchos siglos, que nació hace poco.

Valera es menos helénico; le gustan más que a Menéndez las literaturas exóticas; tiene buen paladar para gustar de las modernas y novísimas; y ambos, presentando, en buen español, dechados de belleza recogidos en sus viajes intelectuales, corrigen la poesía patria de esa hinchazón, de esa superabundancia, de esa excesiva espontaneidad y de esa suficiencia que la pierden. Porque son menos músicos que los demás, curan una literatura enferma de melomanía. Porque reviven a los muertos inmortales y hospedan a los próceres modernos, son útiles a una poesía que tiene cerradas todas sus puertas y que ya no lleva flores a la tumba de los clásicos.

(No insistiré, pues, en realzar los méritos de Pelayo y de Valera. Ya dejo dicho, a grandes trazos, en lo que radican para mí.) Ni don Juan ni don Marcelino son poetas entusiastas; ni sienten intensamente esas pasiones ardorosas que llevan como calor y vida al verso, ni conmueven como Espronceda; ni poseen el ingenio de Campoamor; ni los recursos musicales de Zorrilla. Pero estos mismos defectos constituyen sus excelencias, no como poetas propiamente dichos, sino como maestros o educadores de poetas. ¿Que no hay bellezas en las poesías de Menéndez?... ¡Con una

sola de las muchísimas que se encuentran en su libro haría una familia de bellezas cualquier poeta más atrevido, más elocuente, menos devoto de la antigua sobriedad! Se ve la hermosa línea griega en muchos de esos versos; solo que para admirarla es necesario haber aprendido a disfrutar de esa hermosura. Si ponéis delante de un profano la Venus de Milo, y alguna Venus de cualquier gran estatuario moderno, gustará más de ésta; porque la ve más desnuda, si se permite la expresión: porque le parece más mujer: porque la ve mejor, en suma, mientras que a la otra no la ve ni sabe en qué consiste su belleza,

Cansaría y me cansaría espigando en el libro de Menéndez. ¡Qué augusta serenidad en algunas imágenes! ¡Qué blancura de niveo mármol en algunas frases! ¡Cómo se echa de ver que para producir esas delicias, que no entran por el oído, ni por la vista, al alma, sino que derechamente van a ella, es preciso haber estado en muy estrecho comercio intelectual con los grandes maestros de la forma!

A otros poetas les salen bien, admirablemente, algunos versos, A Menéndez no le sale ninguno. Él los hace, los labra. Y aun barrunto que podría ser poeta de mayores y más osados vuelos, con solo olvidar, no dolores, no desengaños, sino ciencia. Por lo mismo que anhela realizar una belleza superior y por lo mismo que sabe, como pocos, de qué manera supieron otros realizarla, encuéntrase cohibido y entabado. Ya puede –póngase por caso– decir algo muy bello; mas columbra que aun lo podría decir más lindamente, y no lo dice. Se acerca temblando al altar de la poesía. No sube su escalinata como conquistador, sino como creyente y humilde sacerdote.

Valera es más despreocupado y, a mi modo de ver, menos poeta. Él ha hecho más poesías para salir del paso, y, como sabe que tiene gran talento en prosa, no se empeña en tenerlo en verso. No cree que es poeta; porque don Juan no ha de creer nada. Le piden un soneto y lo da, porque es muy

complaciente. Y le piden un elogio y sucede lo mismo. Pero si Valera, por capricho, quisiera demostrar (en prosa, por supuesto) que es un gran poeta, no se lo creeríamos; pero lo demostraría.

Pero don Juan, que no necesita ser poeta para entrar a la gloria, así como tampoco ha de ganar el cielo con decir que es muy católico, ha sido muy útil a la poesía española... como agente de colonización... o, si se quiere, como introductor de embajadores. Ora introduce a Valmiki; ora, a Goethe; hoy a Shakespeare; mañana, a Lessing; y así van sabiendo los poetas de la península que no solo hay moros y cristianos, flores y espinas, en la literatura.

Menéndez Pelayo y Valera no son cantores como Núñez de Arce; ni cantantes como Velarde: son maestros de canto.

La influencia de éstos –no inspirados– ha sido provechosa, tal como lo sería para los españoles el estudio de la exuberante, libre, espléndida y desordenada poesía sudamericana. Este no lo emprenden; las Cartas americanas de Valera, y, más que éstas, los prólogos puestos por Menéndez a antologías americanas, prueban el desdén altísimo con que nos miran y la impremeditación con que nos juzgan. Pero esto será tema de otro estudio.

Julián del Casal¹⁰⁵

JOSÉ MARTÍ

Aquel nombre tan bello que al pie de los versos tristes y joyantes parecía invención romántica más que realidad, no es ya el nombre de un vivo. Aquel fino espíritu, aquel cariño medroso y tierno, aquella ideal peregrinación, aquel melancólico amor a la hermosura ausente de su tierra nativa, porque las letras sólo pueden ser enlutadas o hetairas en un país sin libertad, ya no son más que un puñado de versos, impresos en papel infeliz, como dicen que fue la vida del poeta.

De la beldad vivía prendida su alma; del cristal tallado y de la levedad japonesa; del color del ajeno y de las rosas del jardín; de mujeres de perla, con ornamentos de plata labrada; y él, como Cellini, ponía en un salero a Júpiter. Aborrecía lo falso y pomposo. Murió, de su cuerpo endeble, o del pesar de vivir, con la fantasía elegante y enamorada, en un pueblo servil y deforme. De él se puede decir que, pagado del arte, por gustar del de Francia tan de cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria. En el mundo, si se le lleva con dignidad, hay aún poesía para mucho; todo es el valor moral con que se encare y dome la injusticia aparente de la vida; mientras haya un bien que hacer, un derecho que defender, un libro sano y fuerte que leer, un rincón de monte, una mujer buena, un verdadero amigo, tendrá vigor el corazón sensible para amar y loar lo bello y ordenado de la vida, odiosa a veces por la brutal maldad con que suelen

¹⁰⁵ “Julián del Casal” (1893), *Obras completas*, t. 5 (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975). El texto fue publicado en el periódico *Patria*.

afearla la venganza y la codicia. El sello de la grandeza es ese triunfo. De Antonio Pérez es esta verdad: “Solo los grandes estómagos digieren venenos”.

Por toda nuestra América era Julián del Casal muy conocido y amado, y ya se oirán los elogios y las tristezas. Y es que en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso, y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. Lo hinchado cansó, y la política hueca y rudimentaria, y aquella falsa lozanía de las letras que recuerda los perros aventados del loco de Cervantes. 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. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble o graciosa. Y ese verso, con aplauso y cariño de los americanos, era el que trabajaba Julián del Casal. Y luego, había otra razón para que lo amasen; y fue la poesía doliente y caprichosa que le vino de Francia con la rima excelsa, paró por ser en él la expresión natural del poco apego que artista tan delicado había de sentir por aquel país de sus entrañas, donde la conciencia oculta o confesa de la general humillación trae a todo el mundo como acorralado, o como antifaz, sin gusto ni poder para la franqueza y las gracias del alma. La poesía vive de honra.

Murió el pobre poeta, y no lo llegamos a conocer. ¡Así vamos todos, en esa pobre tierra nuestra, partidos en dos, con nuestras energías regadas por el mundo, viviendo sin persona en los pueblos ajenos, y con la persona extraña sentada en los sillones de nuestro pueblo propio! Nos agriamos en vez de amarnos. Nos encelamos en vez de abrir vía juntos. Nos queremos como por entre las rejas de una prisión. ¡En verdad que es tiempo de acabar! Ya Julián del Casal acabó, joven y triste. Quedan sus versos. La América lo quiere, por fino y por sincero. Las mujeres lo lloran.

El público ruso¹⁰⁶

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

“La Rusia actual con sus grandes poetas, sus grandes novelistas y su inmenso público, es quizás el único pueblo del mundo que puede literariamente vivir dentro de sus fronteras sin pensar en traductores y traducciones”.

Desde que un periodista francés escribió las líneas anteriores no han transcurrido aún diez años y sin embargo la opinión de París ha variado casi por completo en lo que a la vida intelectual del imperio moscovita se refiere. Hoy todos estamos seguros de que ni los grandes autores rusos podrían tener un público numerosos sin ser traducidos, ni el público ruso tendría bibliotecas completas si renunciase a las traducciones. La estadística nos ha probado al fin, con la sequedad elocuente y gráfica de sus cifras, que ningún país de la tierra está tan atrasado en asuntos de instrucción pública, como la patria de Gogol. Por una persona que allá sabe leer, hay treinta que no conocen ni aun el valor material de las letras. Las escuelas, las bibliotecas y las librerías son menos numerosas que en las repúblicas sudafricanas. Hace algunos lustros las únicas ciudades que poseían una sala de lectura eran San Petersburgo, Moscú u Odesa. En 1887, una región del país dos veces mayor que toda la Europa de Occidente, no contaba sino con seis librerías y, lo que es más raro aún, en todo el gobierno de Olonetz no había sino una horterera que vendía libros impresos. Así, no es de extrañarse que los autores de esas obras maestras que se llaman *Crimen y castigo*, *La guerra y la paz*, *Los relatos de un cazador*, etc., se hayan visto reducidos, según lo asegura Rambaud, a no vender ni mil ejemplares de cada una de sus novelas en el texto original, mientras sus traductores llegaban a hacer, en Francia y en Alemania, veinte o treinta ediciones de las mismas novelas.

Pero si los Tolstoi y los Turgueneff fueron siempre desgraciados, el público que en Rusia lee no lo es menos. Los que compran libros son pocos; los que escriben son pocos también. Un hombre

¹⁰⁶ “El público ruso” (1896), *La vida parisiense* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993). El texto fue publicado en la revista venezolana *El cojo ilustrado*, donde Gómez Carrillo tenía una sección permanente por la época.

que fuese literariamente patriota en San Petersburgo y que tuviese sed de instrucción, tendría necesidad de contenerse con cien o doscientos volúmenes dignos de ser leídos. Los demás, los que no creen como Cañete que un español o un ruso solo debe leer los libros escritos por sus compatriotas, se nutren, intelectualmente, de obras francesas, inglesas y alemanas. Según Roubaquine, los autores más leídos en Rusia son Julio Verne y Emilio Zola. Luego vienen, por orden de popularidad, Ponson du Terrail, Javier de Montepin, Alejandro Dumas, Fenimore Cooper, Charles Dickens y Walter Scott.

En cuanto a la prensa, Rusia es el último país del mundo.

“En todos los países -dice Rambaud- lo que más circula son los periódicos; pero los dominios de Tzar poseen muy pocos, tan pocos que según los datos oficiales son veinte veces menos numerosos que en Alemania y cinco veces menos numerosos que en Francia”. En España misma, que relativamente es uno de los países que menos publicaciones hacen, hay sesenta y ocho periódicos por cada millón de habitantes, mientras en Rusia solo hay nueve. Eso sin contar con que los diarios más populares de Sans Petersburgo no tiran nunca más de diez o doce ejemplares...

Al mismo tiempo que Roubaquine y Rambaud publican en París las estadísticas lamentables que acabo de resumir, aparecían en Moscú algunas cartas privadas de uno de esos escritores que no siendo sino tres o cuatro, hacen del inmenso imperio septentrional una de las naciones literarias que más han influido en el desarrollo literario del mundo moderno. Esas cartas, descubiertas por Nicolás Golbery y Leon Parsons, nos trazan en pocas líneas, la historia desolada del autor de *La casa de los muertos*.

En su juventud Dostoievski formó parte del célebre club de fourieristas rusos, cuyos miembros fueron condenados a muerte en 1849.

“Hoy 22 de diciembre -dice el célebre escritor en la primera carta dirigida a su hermano- fuimos conducidos a la plaza Semenoff en donde el verdugo nos leyó nuestra sentencia de muerte. Luego se nos dio permiso para besar la cruz. La *toilette* de los ajusticiados duró un instante, después del cual los tres que debían ser fusilados primero fueron atados contra los árboles. El capitán comenzó la maniobra. Yo era el tercero de la segunda serie, y no tenía sino un minuto de vida. Durante ese minuto, hermano mío, pensé en ti y comprendí lo mucho que te quería. Mis dos compañeros me abrazaron. El tambor sonó la orden suprema: uno, dos... de pronto, a lo lejos un pañuelo blanco,

agitado por un oficial a caballo... un silencio terrible... la gracia del emperador que cambiaba nuestra condena capital por la prisión perpetua en Siberia”.

En otra carta, de la cual solo se conoce un fragmento, Dostoievski, dice: “Cuando estábamos en el patíbulo esperando la muerte, no teníamos remordimiento alguno. En esos segundos, registrando el fondo de nuestra conciencia, todos nos arrepentimos de mis faltas cometidas durante nuestra vida; pero de la acción que nos llevaba a la muerte, ninguno, no, ninguno se arrepentía. Nuestro crimen era santo, era un crimen de ideas, de convicciones, de honradez, que en vez de parecernos dignos de castigo, nos purificaba ante nuestros propios ojos”. Estas palabras, escritas al principio de su larga cautividad revelan aún el corazón ardiente y la fe robusta del apóstol joven. Durante los primeros meses, Dostoievski no se queja; la prisión; los trabajos forzados, todas las miserias físicas del esclavo de Siberia, le parecen soportables teniendo una pluma y pudiendo escribir durante algunas horas diarias.

Luego su voluntad flaquea. Los años de cautiverio transcurren con lentitud trágica, debilitando sus fibras energéticas. Sus hermanos le aconsejan que pida perdón, que reniegue de su antigua filosofía, que se humille ante el César. Pero él sigue resistiendo con orgullo, con valor heroico; sigue resistiendo durante diez años, durante quince años, hasta que al fin, no pudiendo más, envejecido, enfermo, sin fuerzas materiales y sin voluntad sana, se pone de hinojos y escribe al emperador la célebre carta que termina así: “Majestad: tú eres como sol que ilumina a los justos y a los injustos; tú has hecho ya la felicidad de muchos millones de esclavos. Haz aún un hombre feliz de este enfermo cuyo castigo dura siempre y que está dispuesto a dar toda su vida por servirte!”

¡Pobre gran poeta! Nadie, teniendo una naturaleza delicada y nerviosa de artista hubiera soportado con igual valor tres lustros de sufrimientos y de humillaciones: nadie, habiendo llegado a convencerse de que sus ideas de juventud eran vanas ilusiones de visionario exaltado, hubiese seguido en el cautiverio por no renegar de sus amigos. Y sin embargo, cuando ya envejecido salió de la cárcel, todo le acusaron de traición.

También sobre Turgueneff acaban de publicarse algunos estudios que pueden servir para rectificar muchas de nuestras ideas sobre el novelista de los *Relatos de un cazador*.

Generalmente se cree que Turgueneff había olvidado por completo sus blancas estepas natales para convertirse en un parisiense verdadero. “El único de mis amigos nacidos fuera de París y que nunca siente nostalgias en el bulevar -decía Flaubert a Jorge Sand- es nuestro buen Ivan”. Las cartas que Ivanov acaba de descubrir en Moscú, sin embargo, podrían probar lo contrario. El ilustre cosaco afrancesado, lo mismo que todos los hombres del Norte, sentíase a veces mal en la metrópoli del mundo latino.

Sus amigos mismo, los Goncourt y Daudet, no le eran, en el fondo, tan queridos como él lo hacía creer en los banquetes presididos por el autor de *Salambó*. La ironía que flota en el aire de la nueva Atenas desconcertaba muy a menudo su gravedad septentrional. La vida ligera que llena de sonrisas discretas el espacio comprendido entre la Magdalena y la puerta San Martín, no presentó generalmente ante su vista sino el aspecto de la frivolidad y del vicio. Lo único que le retenía en Francia, era el deseo de vivir libremente.

“La verdadera patria de un hombre -dice una de sus cartas- es la democracia”. Lo que no le impide exclamar más tarde, en un párrafo sobre los demagogos de la Comuna: “En ese partido rojo al cual yo pertenezco todos son charlatanes, perezosos e inútiles”.

En cuanto a la literatura francesa de su época -esa literatura que produjo las obras maestras de Víctor Hugo, de Flaubert, de Goncourt, de Zola, de Daudet, etc.-, he aquí su opinión malhumorada: “Gluck decía que ciertas óperas tienen olor de música. Hoy todos los libros tienen olor de retórica; en todos ellos se ve la habilidad y la convención. El prurito literario y la habladería del egoísmo que se estudia y se admira a sí mismo, son los defectos de nuestra época”. Goncourt ha explicado las causas de esta antipatía en una página de sus memorias sobre la imposibilidad en que los hombres del Norte están siempre de comprender la gracia delicada de las modernas literaturas latinas y especialmente de la literatura francesa contemporánea.

El verdugo. León Bloy¹⁰⁷

RUBÉN DARÍO

Je suis escorté de quelqu'un qui me chuchote sans cesse que la vie bien entendue doit être une continuelle persécution, tout vaillant homme un persécuteur, et que c'est la seule manière d'être vraiment poète. Persécuteur de soi-même, persécuteur du genre humain, persécuteur de Dieu. Celui qui n'est pas cela, soit en acte, soit en puissance, est indigne de respirer.

León Bloy, Prefacio de *Propos d'un entrepreneur de démolitions*

Cuando William Ritter llama a León Bloy “el verdugo de la literatura contemporánea”, tiene razón. Monsieur de Paris vive sombrío, aislado, como en un ambiente de espanto y de siniestra extrañeza. Hay quienes le tienen miedo; hay muchos que le odian; todos evitan su contacto, cual si fuese un lazarino, un apestado; la familiaridad con la muerte ha puesto en su ser algo de espectral y de macabro; en esa vida lívida no florece una sola rosa. ¿Cuál es su crimen? Ser el brazo de la justicia. Es el hombre que decapita por mandato de la ley. León Bloy es el voluntario verdugo moral de esta generación, el Monsieur de París de la literatura, el formidable e inflexible ejecutor de los más crueles suplicios; él azota, quema, raja, empala y decapita; tiene el *knut* y el cuchillo, el aceite

¹⁰⁷ “El verdugo. León Bloy” (1896), *Los raros* (San Luis Potosí: COLSAN, 2013). Esta versión corresponde a la primera edición de *Los raros*.

hirviente y el hacha: más que todo, es un monje de la Santa Inquisición, o un profeta iracundo que castiga con el hierro y el fuego y ofrece a Dios el chirrido de las carnes quemadas, las disciplinas sangrientas, los huesos quebrantados, como un homenaje, como un holocausto. “¡Hijo mío predilecto!” le diría Torquemada.

Jamás veréis que se le cite en los diarios; la prensa parisiense, herida por él, se ha pasado la palabra de aviso: “silencio”.

Lo mejor es no ocuparse de ese loco furioso; no escribir su nombre, relegar a ese vociferador al manicomio del olvido... Pero resulta que el loco clama con una voz tan tremenda y tan sonora, que se hace oír como un clarín de la Biblia. Sus libros se solicitan casi misteriosamente; entre ciertas gentes su nombre es una mala palabra; los señalados editores que publican sus obras, se lavan las manos; Tresse, al dar a luz *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, se apresura a declarar que León Bloy es un rebelde, y que si se hace cargo de su obra, “no acepta de ninguna manera la solidaridad de esos juicios o de esas apreciaciones, encerrándose en su estricto deber de editor y de «marchand de curiosités littéraires”.

León Bloy sigue adelante, cargado con su montaña de odios, sin inclinar su frente una sola línea. Por su propia voluntad se ha consagrado a un cruel sacerdocio. Clama sobre París como Isaías sobre Jerusalén: “¡Príncipes de Sodoma, oíd la palabra de Jehová; escuchad la ley de nuestro Dios, pueblo de Gomorra!” Es ingenuo como un primitivo, áspero como la verdad, robusto como un sano roble. Y ese hombre que desgarrar las entrañas de sus víctimas, ese salvaje, ese poseído de un deseo llameante y colérico, tiene un inmenso fondo de dulzura, lleva en su alma fuego de amor de la celeste hoguera de los serafines. No es de estos tiempos. Si fuese cierto que las almas transmigran, diríase que uno de aquellos fervorosos combatientes de las Cruzadas, o más bien, uno de los predicadores antiguos que arengaban a los reyes y a los pueblos corrompidos, se ha

reencarnado en León Bloy, para venir a luchar por la ley de Dios y por el ideal, en esta época en que se ha cometido el asesinato del Entusiasmo y el envenenamiento del alma popular. El desafía, desenmascara, injuria. Desnudo de deshonras y de vicios, en el inmenso circo, armado de su fe, provoca, escupe, desjarreta, estrangula las más temibles fieras: es el gladiador de Dios. Mas sus enemigos, los “espadachines del Silencio”, pueden decirle, gracias a la incomparable vida actual: “los muertos que vos matáis, gozan de buena salud”.

¡Ah, desgraciadamente es la verdad! León Bloy ha rugido en el vacío. Unas cuantas almas han respondido a sus clamores; pero mucho es que sus propósitos de demoledor, de perseguidor, no le hayan conducido a un verdadero martirio, bajo el poder de los Dioclecianos de la canalla contemporánea. Decir la verdad es siempre peligroso, y gritarla de modo tremendo como este inaudito campeón es condenarse al sacrificio voluntario. Él lo ha hecho; y tanto, que sus manos capaces de desquijadar leones, se han ocupado en apretar el pescuezo de más de un perrillo de cortesana. He dicho que la gran venganza ha sido el silencio. Se ha querido aplastar con esa plancha de plomo al sublevado, al raro, al que viene a turbar las alegrías carnales con sus imprecaciones y clarinadas. Por eso la crítica oficial ha dejado en la sombra sus libros y sus folletos. De ellos quiero dar siquiera sea una ligera idea.

¡Este Isaías, o mejor, este Ezequiel, apareció en el Gato Negro!

“Llego de tan lejos como de la luna, de un país absolutamente impermeable a toda civilización como a toda literatura. He sido nutrido en medio de bestias feroces, mejores que el hombre, y a ellas debo la poca benignidad que se nota en mí. He vivido completamente desnudo hasta estos últimos tiempos, y no he vestido decentemente sino hasta que entré al Chat Noir.” fue Rodolfo Salis, *le gentil homme cabaretier*, quien le ayudó a salir a flote en el revuelto mar parisiense.

Escribió en el periódico del cabaret famoso, y desde sus primeros artículos se destacaron su potente originalidad y su asombrosa bravura. Entre las canciones de los cancioneros y los dibujos de Villete, crepitaban los carbones encendidos de sus atroces censuras; esa crítica no tenía precedentes; esos libelos resplandecían; ese bárbaro abofeteaba con manopla de un hierro antiguo; jinete inaudito, en el caballo de Saulo, dejaba un reguero de chispas sobre los guijarros de la polémica. Sorprendió y asustó. Lo mejor, para algunos, fue tomarlo a risa. ¡Escribía en el Chat Noir! Pero llegó un día en que su talento se demostró en el libro; el articulista *cabaretier* publicó *Le Revelateur du Globe*, y ese volumen tuvo un prólogo nada menos que de Barbey d'Aurevilly.

Sí, el condestable presentó al verdugo. El conde Roselly de Lorgues había publicado su *Historia de Cristóbal Colón* como un homenaje; y al mismo tiempo como una protesta por la indiferencia universal para con el descubridor de América. Su obra no obtuvo el triunfo que merecía en el público ebrio y sediento de libros de escándalo; en cambio, Pío IX la tomó en cuenta y nombró a su autor postulante de la Causa de Beatificación de Cristóbal Colón, cerca de la Sagrada Congregación de los Ritos. La historia escrita por el conde Roselly de Lorgues y su admiración por el Revelador del Globo inspiraron a León Bloy ese libro que, como he dicho, fue apadrinado por el nobilísimo y admirable Barbey d'Aurevilly. Barbey aplaudió al “oscuro”, al olvidado de la Crítica. Hay que advertir que León Bloy es católico, apostólico, romano intransigente –acerado y diamantino. Es indomable e inrayable: y en su vida íntima no se le conoce la más ligera mancha ni sombra. Por tanto, repito, estaba en la obscuridad, a pesar de sus polémicas. No había nacido ni nacería el onagro con cuya piel pudiera hacer sonar su bombo en honor del autor honrado, el periodismo prostituido.

La fama no prefiere a los católicos. Hello y Barbey, han muerto en una relativa obscuridad. Bloy, con hombros y puños, ha luchado por sobresalir, ¡y apenas si lo ha logrado! En su *Revelador del*

Globo canta un himno a la Religión, celebra la virtud sobrenatural del Navegante, ofrece a la iglesia del Cristo una palma de luz. Barbey se entusiasmó, no le escatimó sus alabanzas, le proclamó el más osado y verecundo de los escritores católicos, y le anunció el día de la victoria, el premio de sus bregas. Le preconizó vencedor y famoso. No fue profeta. Rara será la persona que, no digo entre nosotros, sino en el mismo París, si le preguntáis: *Avez-vous lu Baruch?*, ¿ha leído V. algo de León Bloy?, responda afirmativamente. Está condenado por el papado de lo mediocre: está puesto en el índice de la hipocresía social; y, literariamente, tampoco cuenta con simpatías, ni logrará alcanzarlas, sino en número bastante reducido. No pueden saborearle los asiduos gustadores de los jarabes y vinos de la literatura a la moda, y menos los comedores de pan sin sal, los porosos fabricantes de crítica exegetica, cloróticos de estilo, raquíuticos o cacoquimios. ¡Cómo alzará las manos, lleno de espanto, el rebaño de afeminados, al oír los truenos de Bloy, sus fulminantes escatologías, sus “cargas” proféticas y el estallido de sus bombas de dinamita fecal!

Si el *Revelador del Globo* tuvo muy pocos lectores, los *Propos*, con el atractivo de la injuria circularon aquí, allá; la prensa, naturalmente, ni media palabra. Aquí se declara Bloy el perseguidor y el combatiente. Vese en él una ansia de pugilato, un gozo de correr a la campaña semejante al del caballo bíblico, que relincha al oír el son de las trompetas. Es poeta y es héroe y pone al lado del peligro su fuerte pecho. “Soyons donc, si nous le pouvons, ces aigles, ce violents, ces passionnés, ces infatigables, ces martyrs, ces persécutés et persécuteurs, et comprenons enfin que l’etonnante Parole est vraie, de touts manières: Regnum ceolorum vins patitur et violenti rapiunt illud”. Él escucha una voz sobrenatural que le impulsa al combate. Como San Macario Romano, vive acompañado de leones, mas son los suyos fieros y sanguinarios y los arroja sobre aquello que su cólera señala.

Este artista –porque Bloy es un grande artista– se lamenta de la pérdida del entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal o los resplandores de la fe nos pueda salvar de la banalidad y sequedad contemporánea. Nuestros padres eran mejores que nosotros, tenían entusiasmo por algo; buenos burgueses de 1830, valían mil veces más que nosotros. Foy, Beranger, la Libertad, Víctor Hugo, eran motivos de lucha, dioses de la religión del Entusiasmo. Se tenía fe, entusiasmo por alguna cosa. Hoy es el indiferentismo como una anquilosis moral; no se piensa con ardor en nada, no se aspira con alma y vida a ideal alguno. Eso poco más o menos piensa el nostálgico de los tiempos pasados, que fueron mejores.

Una de las primeras víctimas de *Propos*, elegida por el Sacrificador, es un hermano suyo en creencias, un católico que ha tenido en este siglo la preponderancia de guerrero oficial de la Iglesia, por decir así, Louis Veuillot. A los veintidós días de muerto el redactor de *L'Univers*, publicó Bloy en la *Nouvelle Revue* una formidable oración fúnebre, una severísima apreciación sobre el periodista mimado de la curia. Naturalmente, los católicos inofensivos protestaron, y el innumerable grupo de partidarios del célebre difunto señaló aquella producción como digna de reproches y excomuniones. Bloy no faltó a la caridad –virtud real e imperial en la tierra y en el cielo–; lo que hizo fue descubrir lo censurable de un hombre que había sido elevado a altura inconcebible por el espíritu de partido, y endiosado a tal punto que apagó con sus aureolas artificiales los rayos de astros verdaderos como los Hello y Barbey. Bloy no quiere, no puede permanecer con los labios cerrados delante de la injusticia; señaló al orgulloso, hizo resaltar una vez más la carneril estupidez de la Opinión –esfinge con cabeza de asno, que dice Pascal–, y demostró las flaquezas, hinchazones, ignorancias, vanidades, injusticias y aun villanías del celebrado y triunfante autor del *Perfume de Roma*. Si a los de su gremio trata implacable León Bloy, con los declarados enemigos es dantesco en sus suplicios; a Renan ¡al gran Renan! le empala

sobre el bastón de la pedantería; a Zola le sofoca en un ambiente sulfúrico. Grandes, medianos y pequeños son medidos con igual rasero. Todo lo que halla al alcance de su flecha, lo ataca ese sagitario del moderno Bajo Imperio social e intelectual. Poitevin, a quien él con clara injusticia llama *un monsieur Francis Poitevin*, sufre un furibundo vapuleo; Alejandro Dumas padre es el “hijo mayor de Caín”; a Nicolardot le revuelca y golpea a puntapiés; con Richepin es de una crueldad horrible; con Jules Vallès despreciativo e insultante; flagela a Villette, a quien había alabado, porque prostituyó su talento en un dibujo sacrílego; no es miel la que ofrece a Coquelin Cadet; al padre Didon le presenta grotesco y malo; a Catulle Mendès... ¡Qué pintura la que hace de Mendès!; con motivo de una estatua de Coligny, recordando *La cólera del Bronce*, de Hugo, en su prosa renueva la protesta del bronce colérico... azota a Flor O’Squarr, novelista anticlerical; la francmasonería recibe un aguacero de fuego. Hay alabanzas a Barbey, a Rollinat, a Godeau, a muy pocos. Bloy tiene el elogio difícil. De *Propos* dice con justicia uno de los pocos escritores que se hayan ocupado de Bloy, que son el testamento de un desesperado, y que después de escribir ese libro, no habría otro camino, para su autor, si no fuese católico, que el del suicidio. No hay en León Bloy injusticia sino exceso de celo. Se ha consagrado a aplicar a la sociedad actual los cauterios de su palabra nerviosa e indignada. Donde quiera que encuentra la enfermedad la denuncia. Cuando fundó *Le Pal*, despedazó como nunca. En este periódico que no alcanzó sino a cuatro números, desfilaban los nombres más conocidos de Francia bajo una tempestad de epítetos corrosivos, de frases mordientes, de revelaciones aplastadoras. El lenguaje era una mezcla de deslumbrantes metáforas y bajas groserías, verbos impuros y adjetivos estercolarios. Como a todos los grandes castos, a León Bloy le persiguen las imágenes carnales; y a semejanza de poetas y videntes como Dante y Ezequiel, levanta las palabras más indignas e impronunciables y las engasta en sus metálicos y deslumbrantes períodos.

Le Pal es hoy una curiosidad bibliográfica, y la muestra más flagrante de la fuerza rabiosa del primero de los “panfletistas” de este siglo.

Llegamos a *El desesperado*, que es a mi entender la obra maestra de León Bloy. Más aun: juzgo que ese libro encierra una dolorosa autobiografía. *El desesperado* es el autor mismo, y grita denostando y maldiciendo con toda la fuerza de su desesperación.

En esa novela, a través de pseudónimos transparentes y de nombres fonéticamente semejantes a los de los tipos originales, se ven pasar las figuras de los principales favoritos de la Gloria literaria actual, desnudos, con sus lunares, cicatrices, lacras y jorobas. Marchenoir, el protagonista, es una creación sombría y hermosa al lado de la cual aparecen los condenados por el inflexible demoledor, como cadena de presidiarios. Esos galeotes tienen nombres ilustres: se llaman Paul Bourget, Sarcey, Daudet, Catulle Mendès, Armand Silvestre, Jean Richepin, Bergerat, Jules Vallès, Wolff, Bonnetain y otros, y otros. Nunca la furia escrita ha tenido explosión igual.

Para Bloy no hay vocablo que no pueda emplearse. Brotan de sus prosas emanaciones asfixiantes, gases ahogadores. Pensaríase que pide a Ezequiel una parte de su plato, en la plaza pública... Y en medio de tan profunda rabia y ferocidad indomable, ¡cómo tiembla en los ojos del monstruo la humedad divina de las lágrimas; cómo ama el loco a los pequeños y humildes; cómo dentro del cuerpo del oso arde el corazón de Francisco de Asis! Su compasión envuelve a todo caído, desde Caín hasta Bazaine.

Esa pobre prostituta que se arrepiente de su vida infame y vive con Marchenoir, como pudiera vivir María Egipcíaca con el monje Zózimo, en amor divino y plegaria, supera a todas las Magdalenas. No puede pintarse el arrepentimiento con mayor grandeza y León Bloy, que trata con hondo afecto la figura de la desgraciada, en vez de escribir obra de novelista ha escrito obra de

hagiógrafo, igualando en su empresa, por fervor y luces espirituales, a un Evagrio del Ponto, a un San Atanasio, a un Fra Domenico Cavalca. Su arrepentida es una santa y una mártir: jamás del estiércol pudiera brotar flor más digna del paraíso. Y Marchenoir es la representación de la inmortal virtud, de la honradez eterna, en medio de las abominaciones y de los pecados; es Lot en Sodoma. *El desesperado* como obra literaria encierra, fuera del mérito de la novela, dos partes magistrales: una monografía sobre la Cartuja, y un estudio sobre el Simbolismo en la historia, que Charles Morice califica de “único”, muy justamente.

Un breilan d'excommuniés, tríptico soberbio, las imágenes de tres excomulgados: Barbey d'Aurevilly, Ernest Hello, Paul Verlaine: “El Niño terrible”, “El Loco” y “El Leproso”. ¿No existe en el mismo Bloy un algo de cada uno de ellos? Él nos presenta a esos tres seres prodigiosos; Barbey, el dandy gentilhomme, a quien se llamó el duque de Guisa de la literatura, el escritor feudal que ponía encajes y galones a su vestido y a su estilo, y que por noble y grande hubiera podido beber en el vaso de Carlomagno; Hello, que poseyó el verbo de los profetas y la ciencia de los doctores; Verlaine, Pauvre Lelian, el desventurado, el caído, pero también el armonioso místico, el inmenso poeta del amor inmortal y de la Virgen. Ellos son de aquellos raros a quienes Bloy quema su incienso, porque al par que han sido grandes, han padecido naufragios y miserias.

Como una continuación de su primer volumen sobre el Revelador del Globo, publicó Bloy, cuando el duque de Veraguas llevó a la tauromaquia a París, su libro *Christophe Colomb devant les taureaux*. El honorable ganadero de las Españas no volverá a oír sobre su cabeza ducal una voz tan terrible hasta que escuche el clarín del día del juicio. En ese libro alternan sonos de órgano con chasquidos de látigos, himnos cristianos y frases de Juvenal; con un encarnizamiento despiadado se asa al noble taurófilo en el toro de bronce de Falaris. La Real Academia de la Historia, Fernández Duro, el historiógrafo yankee Harisses, son también objeto de las iras del libelista. Dé gracias a

Dios el que fue mi buen amigo don Luis Vidart de que todavía no se hubiesen publicado en aquella ocasión sus folletos anticolumbinos. Bloy se proclamó caballero de Colón en una especie de sublime quijotismo, y arremetió contra todos los enemigos de su Santo genovés.

Y he aquí una obra de pasión y de piedad, *La caballera de la muerte*. Es la presentación apologética de la blanca paloma real sacrificada por la Bestia revolucionaria, y al propio tiempo la condenación del siglo pasado, “el único siglo indigno de los fastos de nuestro planeta, dice William Ritter, siglo que sería preciso poder suprimir para castigarle por haberse rebajado tanto”. En estas páginas, el lenguaje, si siempre relampagueante, es noble y digno de todos los oídos.

El panegirista de María Antonieta ha elevado en memoria de la reina guillotizada un mausoleo heráldico y sagrado, al cual todo espíritu aristocrático y superior no puede menos que saludar con doloroso respeto.

Los dos últimos libros de Bloy son *Le Salut par les juifs* y *Sueur de sang*.

El primero no es por cierto en favor de los perseguidos israelitas; más también los rayos caen sobre ciertos malos católicos: la caridad frenética de Bloy comienza por casa. El segundo es una colección de cuentos militares, y que son a la guerra franco prusiana lo que el aplaudido libro de d’Esparbès a la epopeya napoleónica; con la diferencia de que allá os queda la impresión gloriosa del vuelo del águila de la leyenda, y aquí la Francia suda sangre... Para dar una idea de lo que es esta reciente producción, baste con copiar la dedicatoria:

A LA MÉMOIRE DIFFAMÉE

de

François-Achille Bazaine

Maréchal de l'Empire

Qui porta les péchés de toute la France.

Están los cuentos basados en la realidad, por más que en ellos se llegue a lo fantástico. Es un libro que hace daño con sus espantos sepulcrales, sus carnicerías locas, su olor a carne quemada, a cadaverina y a pólvora. Bloy se batió con el alemán de soldado raso; y odio como el suyo al enemigo, no lo encontraréis. *Sueur de sang* fue ilustrado con tres dibujos de Henry de Groux, macabros, horribles, vampirizados.

Robusto, como para las luchas, de aire enérgico y dominante, mirada firme y honrada, frente espaciosa coronada por una cabellera en que ya ha nevado, rostro de hombre que mucho ha sufrido y que tiene el orgullo de su pureza: tal es León Bloy.

Un amigo mío, católico, escritor de brillante talento, y por el cual he conocido al Perseguidor, me decía: “Este hombre se perderá por la soberbia de su virtud, y por su falta de caridad”. Se perdería si tuviese las alucinaciones de un Lamennais, y si no latiese en él un corazón antiguo, lleno de verdadera fe y de santo entusiasmo. Es el hombre destinado por Dios para clamar en medio de nuestras humillaciones presentes. Él siente que “alguien” le dice al oído que debe cumplir con su misión de Perseguidor, y la cumple, aunque a su voz se hagan los indiferentes los “príncipes de Sodoma” y las “Archiduquesas de Gomorra”. Tiene la vasta fuerza de ser un fanático. El fanatismo, en cualquier terreno, es el calor, es la vida: indica que el alma está toda entera en su obra de elección. ¡El fanatismo es soplo que viene de lo alto, luz que irradia en los nimbos y aureolas de los santos y de los genios!

Dilucidaciones¹⁰⁸

RUBÉN DARÍO

I

El mayor elogio hecho recientemente a la Poesía y a los poetas ha sido expresado en lengua “anglosajona” por un nombre insospechable de extraordinarias complacencias con las nueve musas. Un yanqui. Se trata de Teodoro Roosevelt.

Ese Presidente de República juzga a los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón. No solamente les corona de rosas; mas sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación y el reconocimiento nacional. Por esto comprenderéis que el terrible cazador es un varón sensato.

Otros poderosos de la tierra, príncipes, políticos, millonarios, manifiestan una plausible deferencia por el dios cuyo arco es de plata, y por sus sacerdotes o representantes en una tierra cada día más vibrante de automóviles... y de bombas. Hay quienes, equivocados, juzgan en decadencia el noble oficio de rimar y casi desaparecida la consoladora vocación de soñar. Esto no es ocasionado por el *sport*, hoy en creciente auge. Las más ilustres escopetas dejan en paz a los cisnes. La culpa de ese temor, de esa duda sobre la supervivencia de los antiguos ideales, la tiene, entre nosotros, una hora de desencanto que, en la flor de la juventud –hace ya algunos lustros– sufrió un eminente colega –he nombrado a Gedeón–, cuando, entre los intelectuales de su cenáculo, presentó la célebre proposición sobre “si la forma poética está llamada a desaparecer”. ¡Ah, triste profesor de estética,

¹⁰⁸ “Dilucidaciones” (1907), *El canto errante* (Madrid: M. Pérez Villavicencio, 1907).

aunque siempre regocijado y poliforme periodista! La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos y frescos labios de las sabrosas mozas no desaparece bajo la gracia del sol. Y en cuanto a la que preocupó siempre a líricos dómnes, desde el divino Horacio a don Josef Mamerto Gómez Hermosilla, ella sigue, persiste, se propaga y hasta se revoluciona, con justo escándalo de nuestro venerable maestro Benot, cuya sabiduría respeto y cuya intransigencia hasta deseos me inspira de aplaudir. Aplaudamos siempre lo sincero, lo consciente, y lo apasionado sobre todo.

II

No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía, dijo uno de los puros. Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores, porque, como excelentemente lo dice el señor de Montaigne, y Azorín, mi amigo, puede certificarlo, “nous avons bien plus de poètes que de juges et interprètes de poésie; il est plus aisé de la faire que de la connaître”. Y agrega: “A certaine mesure basse, on la peut juger par les préceptes et par art: mais la bonne, la suprême, la divine, est au dessus des règles et de la raison”.

Quizá porque entre nosotros no es frecuentemente servida la divina, la buena, la suprema, se usa, por lo general la “mesure base”. Mas no hace sino aumentar el gusto por los conceptos métricos. La alegría tradicional tiene sus representantes en regocijados versificadores, en casi todos los diarios. El órgano serio y grave, el Temps madrileño, tiene en su crítico autorizado, en su Gastón Deschamps, vamos al decir, un espíritu jovial que, a pesar de tareas trascendentales, no desdeña los entretenimientos de la parodia.

Quedamos, pues, en que la hermandad de los poetas no ha decaído, y aun pudiera renovar algún trecenazgo. Asuntos estéticos acaloran las simpatías y las antipatías. Las violencias o las injusticias provocan naturales reacciones. Los más absurdos propósitos se confunden con generosas campañas de ideas. Mucha parte del público no sabe de lo que se trata, pues los encargados de informarla no desean; en su mayoría, informarse a sí mismos. El diletantismo de otros es poco eficaz en la mediocracia pensante. Una afligente audacia confunde mal aprendidos nombres y mal escuchadas nociones del vivir de tales o cuales centros intelectuales extranjeros. Los nuevos maestros se dedican, más que a luchar en compañía de las nuevas falanges, al cultivo de lo que los teólogos llaman *appetitus inordinatus propriae excellentiae*.

Existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ellas se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he ahí que uno predica lo arbitrario; otro; el orden, otro la anarquía, y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen. Mas ¿qué hace este admirable hereje, este jansenista, carne de hoguera, que se vuelve contra un grupo de rimadores de ensueños y de inspiraciones, a propósito de un nombre de instrumento que viene del griego? ¡Cuando, por el amor del griego, se nos debía abrazar! Y ese antaño querido y rústico anfión –natural y fecundo como el chorro de la fuente, como el ruiseñor, como el trigo de la tierra–, ¿por qué me lapida, o me hace lapidar, desde su heredad, porque paso con mi sombrero de Londres o mi corbata de París? Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: “¡haced esto!”, o “¡haced lo otro!”, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho? La palabra *whim* tenía escrita en su cuarto de labor un fuerte hombre de pensamiento cuya sangre no era latina.

Precepto, encasillado, costumbres; clisé... vocablos sagrados. Anatema sit al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y más grande sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar, el cual será descubierto cuando asesine su tranquilo vivir, o se tire a un improbable Volga en una Riga no aspirada.

El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de “meteco”; echado en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados, ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones. Alégame el que puede serme propicia para la nobleza del pensamiento y la claridad del decir esta bella isla en donde escribo, esta Isla de Oro, “isla de poetas, y aun de poetas que, como usted, hayan templado su espíritu en la contemplación de la gran naturaleza americana”, como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca. Me refiero a don Antonio Maura, Presidente del Consejo de Ministros de Su Majestad Católica.

III

Un espíritu tan penetrante como ágil, un inglés pensante de los mejores, Arthur Symons, expresaba recientemente:

“La Naturaleza, se nos dice, trabaja según el principio de las compensaciones; y en Inglaterra, donde hemos tenido siempre pocos grandes hombres en la mayor parte de las artes, y un nivel general desesperadamente incomprensivo, me parece descubrir un ejemplo brillante de compensaciones. El público, en Inglaterra, me parece ser el menos artístico y el menos libre del mundo, pero quizás me parece eso porque yo soy inglés y porque conozco ese público mejor que

cualquier otro”. Hay artistas descontentos en todas partes, que aplican a sus países respectivos el pensar del escritor británico. Yo, sin ser español de nacimiento, pero ciudadano de la lengua, llegué en un tiempo a creer algo parecido de España. De esto hace ya algunos años... Creía a España impermeable a todo rocío artístico que no fuera el que cada mañana primaveral hacía reverdecen los tallos de las antiguas flores de retórica, una retórica que aun hoy mismo juzgan aquí imperante los extranjeros. Ved lo que dice el mismo Symons: “Me pregunto si algún público puede ser, tanto como el público inglés, incapaz de considerar una obra de arte como obra de arte, sin pedirle otra cosa. Me pregunto si esta laguna, en el instinto de una raza que posee en sí el instinto de la creación, señala un disgusto momentáneo de la belleza, debido a las influencias puritanas, o bien simplemente una inatención peor aún, que provendría de ese aplastador imperialismo que aniquila las energías del país. No hay duda de que la muchedumbre es siempre ignorante, siempre injusta; pero ¿hay otras muchedumbres opuestas con tanta persistencia al arte, porque es arte, como el público inglés? Otros países tienen sus preferencias: Italia y España por dos especies de retórica; Alemania, exactamente por lo contrario de lo que aconsejaba Heine cuando decía: ‘¡Ante todo, nada de énfasis!’”. Pero yo no veo en Inglaterra ninguna preferencia, aun por una mala forma de arte”. **El predominio en España de esa especie de retórica, aun persistente en señalados reductos, es lo que combatimos los que luchamos por nuestros ideales en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad.**

No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica, de otro *poncif*, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.

El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad. Y debo hacer un corto paréntesis, *pro domo mea*. No habría

comenzado la exposición de estos mis modos de ver sin la amable invitación de *Los lunes de El Imparcial*, hoja gloriosa desde días memorables en que ofreciera sus columnas a los pareceres estéticos de maestros hoy por todos venerados y admirados. No soy afecto a polémicas. Me he declarado, además, en otra ocasión, y con placer íntimo, el ser menos pedagógico de la tierra. Nunca he dicho: “lo que yo hago es lo que se debe hacer”. Antes bien, y en las palabras liminares de mis *Prosas profanas*, cité la frase de Wagner a su discípula Augusta Holmes “Sobre todo, no imitar a nadie, y mucho menos, a mí”. Tanto en Europa como en América se me ha atacado con singular y hermoso encarnizamiento. Con el montón de piedras que me han arrojado, pudiera bien construirme un rompeolas que retardase en lo posible la inevitable creciente del olvido... Tan solamente he contestado a la crítica tres veces, por la categoría de sus representantes, y porque mi natural orgullo juvenil, ¡entonces! recibiera también flores de los sagitarios. Por lo demás, ellos se llamaban Max Nordau, Paul Groussac, Leopoldo Alas.

No creo preciso poner cátedra de teorías de aristos. Aristos, para mí, en este caso, significa, sobre todo, independientes. No hay mayor excelencia. Por lo que a mí toca, si hay quien me dice, con aire alemán y con lenguaje un poco bíblico: “Mi verdad es la verdad”, le contesto: “Buen provecho. Déjeme usted con la mía, que así me place, en una deliciosa interinidad”.

IV

Deseo también enmendar algún punto en que han errado mis defensores, que buenos los he tenido en España. Los maestros de la generación pasada nunca fueron sino benévolos y generosos conmigo. Los que en estos asuntos se interesan no ignoran que Valera, en estas mismas columnas, fue quien dio a conocer con un gentil entusiasmo muy superior a su ironía, la pequeña obra

primigenia que inició allá en América la manera de pensar y de escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias. Campoamor fue para mí lo que testigos eminentes –entre ellos José Verdes Montenegro– pudieran certificar. Castelar me dio pruebas de intelectual estímulo. Núñez de Arce, cuando estuve en Madrid por la primera vez, como delegado de mi país natal, a las fiestas colombinas, fue tan entusiasta conmigo, que hizo todo lo posible porque me quedara en la Corte. Habló al respecto con Cánovas del Castillo -otro ilustre y bondadoso amigo mío-, y Cánovas escribió al Marqués de Comillas solicitando para mí un puesto en la Traslántica. Entretanto yo partí. No, sin que antes en las tertulias de Valera se aplaudiesen y se criticasen algunos de los que llamaban mis atrevimientos líricos, que eran entonces, lo confieso, muy inocentes, y apenas de un modesto parnasianismo: “Elogio de la seguidilla”, un “Pórtico” para el libro *En tropel*, de Salvador Rueda. Mis versos fueron bien recibidos la primera vez que hablara ante un público español –fue en una velada en que tomaba parte don José Canalejas. Rueda me alababa, no tanto como yo a él. Mas mis amigos literarios, además de los que he nombrado, se llamaban entonces Manuel del Palacio, Narciso Campillo, el Duque de Almenara, el Conde de las Navas, don Luis Vidart, don Miguel de los Santos Álvarez... Me apresuro a decir que yo tenía la grata edad de veinticinco años.

Estos cortos puntos de autobiografía literaria son para hacer notar que se equivocan los que afirman que yo no he sido bien acogido por los dirigentes anteriores. En esos mismos tiempos mi ilustre amiga doña Emilia Pardo Bazán se dio la voluptuosidad de hacerme recitar versos en su salón, en compañía del autor de *Pedro Abelardo*... Y mis aficiones clásicas encontraban un consuelo con la amistosa conversación de cierto joven maestro que vivía, como yo, en el hotel de las Cuatro Naciones; se llamaba, y se llama hoy en plena gloria, Marcelino Menéndez y Pelayo. Él fue quien,

oyendo una vez a un irritado censor atacar mis versos del “Pórtico” a Rueda, como peligrosa novedad,

...y esto pasó en el reinado de Hugo,

emperador de la barba florida,

dijo: “Esos son sencillamente los viejos endecasílabos de gaita gallega”:

Tanto bailé con el ama del cura,

tanto bailé que me dio calentura.

Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour el tamborilero de Provenza... O había “pensado musicalmente”; según el decir de Carlyle, esa mala compañía.

Desde entonces hasta hoy, jamás me he propuesto ni asombrar al burgués, ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras.

No gusto de “moldes”, nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo.

V

“Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética”, dice un buen escritor. Que me place. Pienso que el don de arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una ambiencia artística. Estamos lejos de la conocida comparación del arte con el juego. Andan por el mundo tantas flamantes teorías y enseñanzas estéticas... Las venden al peso, adobadas de ciencia fresca, de la que se descompone más pronto, para aparecer renovada en los catálogos y escaparates pasado mañana.

Yo he dicho: Cuando dije que mi poesía era “mía en mí”, sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la Belleza. Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mí yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo. He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio. He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas. He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo a

mi vez órgano de los instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable Destino.

Amador de la cultura clásica, me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro. He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal. Y que hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge. Y he cantado también a ese monstruo malhechor. Yo he dicho:

Es incidencia la Historia. Nuestro destino supremo

está más allá del rumbo que marcan fugaces las épocas.

Y Palenke y la Atlántida no son más que momentos soberbios.

Con que puntúa Dios los versos de su augusto Poema.

He celebrado las conquistas humanas y he, cada día, afianzado más mi seguridad de Dios. De Dios y de los dioses. Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad. Todo ello para que, fuera de la comprensión de los que me entienden con intelecto de amor, haga pensar a determinados profesores en tales textos; a la cuquería literaria, en escuelas y modas; a este ciudadano, en el ajenjo del Barrio Latino, y el otro, en las decoraciones “arte nuevo” de los *bars* y *music halls*. He comprendido la inanidad de la crítica. Un diplomado os alaba por lo menos alabable que tenéis: y otro os censura en mal latín o en esperanto. Este doctor de fama universal os llama aquí “ese gran talento de Rubén Darío”, y allá os inflige un estupefaciente desdén... Este amigo os defiende temeroso. Este enemigo os cubre de flores, pidiéndoos por lo bajo una limosna. Eso es la literatura... Eso es lo que yo abomino.

Maldígame la potencia divina si alguna vez, después de un roce semejante, no he ido al baño de luz lustral que todo lo purifica: la autoconfesión ante la única Norma.

VI

Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra. “Las palabras –escribe el señor Ortega y Gasset, cuyos pensares me halagan–, las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores”. De acuerdo. Mas la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. Tal mi sentir, a menos que alguien me contradiga después de haber presenciado el parto del cerebro, observando con el microscopio los neurones de nuestro gran Cajal.

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto, que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deum.*

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos.

Yo no soy iconoclasta. ¿Para qué? Hace siempre falta a la creación el tiempo perdido en destruir. Mal haya la filosofía que viene de Alemania, que viene de Inglaterra o que viene de Francia, si ella viene a quitar, y no a dar. Sepamos que muchas de esas cosas flamantes importadas, yacen,

entre polillas, en ancianos infolios españoles. Y las que no, son pruebas por corregir para la edición de mañana, en espera de una sucesión de correcciones. Se está ahora, editorialmente –en Palma de Mallorca–, desenterrando de sus cenizas a un Lulio. ¿Creéis que este fénix resucitado contenga menos que lo que puede dar a la percepción filosófica de hoy cualquiera de los reporters usuales en las cátedras periodísticas y más o menos sorbónicas del día?

Construir, hacer, ¡oh, juventud! Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar. Y la constancia no será la menor virtud, que en ella va la invencible voluntad de crear. Mas si alguien dijera: “Son cosas de ideólogos”, o “son cosas de poetas”, decir que no somos otra cosa. Es expresar: además del cerdo y del cisne, que nos han adjudicado ciertos filósofos, tenemos el ángel.

¡Tener ángel, Dios mío! Pido exégetas andaluces.

Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.

Traductores Tradidores¹⁰⁹

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

Lo mismo que en los tiempos en que don Joseph Gómez Hermosilla ponía en versos castellanos los poemas homéricos, discútese hoy sobre la mayor o menor conveniencia de traducir a los poetas en versos. En Francia, país de intensa cultura artística, todos creen (con excepción de dos o tres profesores atrasados) que trasladar los versos de una lengua a versos de otra lengua es convertir el oficio de traductor en obra de traidor. Las estrofas, en efecto, nacen en su forma armoniosa, gracias al genio musical de cada idioma, y tratar de pasarlas de un ritmo a otro ritmo es deformarlas. Pero en España la rutina por una parte y por otra la facilidad de versificar, han perpetuado la costumbre de no traducir los poetas sino en lengua poética. En estos mismos días han aparecido varias traducciones, entre las cuales llama la atención la que el notable escritor Marquina ha hecho de *Las flores del mal* de Baudelaire, y que dentro del género, me parece lo más perfecto que hasta hoy se ha visto. Yo he leído el tomo entero con paciente curiosidad. He admirado la riqueza verbal del traductor. He admirado también la escrupulosa literalidad de la traducción. Pero, por más voluntad que he puesto en mi lectura, no he conseguido sentir la sensación de fuerte, de dolorosa, de cruel poesía que palpita en todas las páginas del original. Y no me digáis que esta sensación no se experimenta nunca a través de una versión.

Aquí tengo los poemas de Edgar Poe, traducidos en prosa por Mallarmé y al leerlos toda la poesía del gran yanqui angustia mi alma. El mismo Baudelaire, al traducir “El cuervo”, tuvo un instante la idea de hacerlo en verso. EN una de sus cartas publicadas últimamente dice que le habría gustado

¹⁰⁹ “Traductores, tradidores” (1907), *La vida parisiense* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993).

ensayar en francés “el raro ritmo del poema inglés”. Y luego agrega: “Solo que no debe nunca bromearse con estas cosas”. Es lástima que mi amigo Marquina no haya leído esta carta antes de emprender su trabajo, pues de seguro habría comprendido lo poco grato que debe ser a los manes del gran poeta doloroso ver sus divinos poemas trasladados a versos que no son sino un pálido reflejo del original.

Más “avisé” me parece en este punto don Manuel Machado, cuyo elogio ha sido hecho por Rubén Darío. Un editor ofreció efectivamente a Machado una suma importante por la traducción de las poesías de Verlaine.

---Muy bien -contestó el poeta madrileño-; con amor traduciré la obra de mi maestro; pero en prosa y literalmente-.

El editor, que hubiera preferido una versión en verso, tuvo que aceptar, murmurando:

---Hágalo como quiera, mas no olvide que otros lo harán en verso.

Es cierto. En cuanto se anunció el trabajo de Machado, otro escritor de grandísimo talento, el señor Díez Canedo, publicó, queriendo sin duda hacer ver que el artista lo puede todo, una serie de traducciones en verso de poemas de Verlaine. Lo malo para él es que su labor, por hábil que pueda parecer desde el punto de vista retórico, sirve más bien para dar razón a Machado.

He aquí una de las poesías vertidas al castellano por Díez Canedo:

Llanto en mi corazón
Y lluvia en la ciudad
¿Qué lánguida emoción
Me rompe el corazón?

¡Dulce canción de paz
La de la lluvia mansa
Para el dolor tenaz
¡Oh! Qué canción de paz!

¿Qué motiva el sufrir
del corazón hastiado
Si no le vino a herir
Traición, por qué sufrir?
¡Y el más grave dolor
Es ignorar por qué,
Sin odio y sin amor
Lleno está de dolor!

Ahora bien, vosotros, los que amáis a Verlaine, como se ama a un padre sentimental, ¿decidme si reconocéis siquiera el canto original? Yo confieso que sabiendo de memoria casi todas las *Romanzas sin palabras*, he tenido que hacer un esfuerzo para adivinar que se trata de la divina poesía que reza:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

bruit doux de la pluie
Par terre et sur le toits
Pour un cœur qui s'ennuie

le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans se cœur qui s'ecoeure
Quoi! Nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien le pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine.

Y lo curioso es que cualquiera de las traducciones en prosa literal que han hecho los comentadores de Verlaine, da, des estas estrofas lánguidas y penetrantes, una idea bastante perfecta. Porque Verlaine, como lo dice muy bien Machado, es un poeta que no requiere de sus traductores sino una gran sencillez.

Así, por ejemplo, he aquí literalmente traducido en prosa sin artificio un soneto célebre de *Jadis et Naguere*:

“Soy el imperio al fin de la decadencia -Que ve pasar a los grandes Bárbaros blancos-
Componiendo acrósticos indolentes -En un estilo de oro en que la languidez del sol cabrilla -El
alma solita sufre en su corazón un fastidio denso. – Allá lejos dicen que hay largos combates
sangrientos -¡Oh! No poder, siendo tan débil y de deseos tan lentos -¡Oh! No poder florecer un
poco esa existencia -¡Oh! No poder, ¡oh! ¡no querer morir un poco! ¡Ah! Todo está bebido;
Batilo ¿has acabado de reír? -¡Ah! ¡todo nos lo hemos bebido, todo nos lo hemos comido! ¡Nada

nos queda! -Solo un poema algo vacío que echamos al fuego -Solo un esclavo algo barbián que nos abandona -Solo un fastidio de no sé qué, que nos aflige.”

Este mismo soneto el poeta Díez Canedo lo traduce sabiamente de la manera siguiente:

Soy el Imperio cuando la decadencia expira
y a los bárbaros rubios, fornidos, llegar mira
mientras un áureo estilo compone un indolente
acróstico en que tiembla, lánguido, el sol poniente.

En brazos de un hastío denso, el alma pequeña
sufre. Dicen que allá lucha cruel se empeña,
¡Oh, no poder a todo tardo anhelar tan débil!
¡Oh, no querer de flores ornar la vida flébil!

¡Oh, no querer, oh, poder morir siquiera!
Ya ni embriagueces. ¿Dejas, Batilo, de reír?
Ni embriagueces ni hartura, ¡No hay nada que decir!

Solo un poema necio que arrojar a la hoguera;
Solo un esclavo cuyo desdén nada corrige:
Solo un cansancio de no sé qué, que os aflige.

¿Cuál de las dos traducciones os recuerda mejor el original? Y notad que este soneto es el que mejor ha traducido Díez Canedo... Y notad que Díez Canedo es hoy el poeta más hábil y más artista de España.

(...)

Bibliografía

Ensayo modernista

I. Primaria

Darío, Rubén. “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”. *El modernismo y otros textos críticos*. Madrid: Alianza, 1989.

----- “Dilucidaciones”. *El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1989.

----- “El periodista y su mérito literario”. *Obras Completas*. T. I. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950,

----- “Los colores del estandarte”. *Obras Completas*. T. I. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950,

----- “Los mediocres”. *Obras Completas*. T. I. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

----- *El modernismo y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1989.

----- *Los Raros*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1942.

Díaz Rodríguez, Manuel. “Nuevas apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto con un ensayo sobre la idea de ciencia”. *Camino de perfección*. Caracas: Ayacucho, 1994.

----- *Camino de Perfección*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

Gómez Carrillo, Enrique. “El arte de trabajar la prosa”. *Obras Completas*. T. VI. Madrid: Mundo Latino, 1919.

----- *Obras Completas*. Madrid: Mundo Latino, 1919.

----- . *La vida parisiense*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.

Gutiérrez Nájera, Manuel. “El cruzamiento en literatura”. *Obras. Crítica Literaria*. T. 1. México: Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1959.

----- . “La protección a la literatura”. *Obras. Crítica Literaria*. T. 1. México: Centro de Estudios Literarios. Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

----- . *La música y el instante. Crónicas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

----- . *Obras. Crítica Literaria I*. México: Centro de Estudios Literarios. UNAM, 1959.

Martí, José. “Julián del Casal”. *Obras Completas*. T. 5. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975,

----- . “Prólogo al Poema del Niágara”. *Obras Completas*. T. 7. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

Nervo, Amado. “Brevedad”. *El libro que la vida no me dejó escribir, una antología general*. México D.F: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006.

----- . “Habla el poeta”. *El libro que la vida no me dejó escribir, una antología general*. México D.F: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006.

----- . “Hacer un artículo”. *El libro que la vida no me dejó escribir, una antología general*. México D.F.: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006.

----- . “Words, words, words”. *El libro que la vida no me dejó escribir, una antología general*. México D.F: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006.

----- . *Crónicas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.

----- . *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*. México D.F.: FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM, 2006.

Rodó, José Enrique. “De Rubén Darío”. *Obras Completas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1967.

----- . *Ariel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

----- . *Motivos de Proteo*. Montevideo: Sociedad Rodoniana, 2009.

----- . *Obras Completas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1967.

II. Secundaria

Aínsa, Fernando. “Dandis y Bohemios en el Uruguay del 900. Una relectura contemporánea”. *Rilce*. [<http://www.unav.es/rilce/>].

----- . *Ariel: una lectura para el siglo XXI. Cuadernos hispanoamericanos*. [<http://www.cervantesvirtual.com/porta/aceid/>].

Alvarado Tenorio, Harold. “Enrique Gómez Carrillo y el Modernismo”. [<http://alvaradotenorio.blogspot.com>].

Augier, Ángel. “Cuba y Rubén Darío”. *Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1967.

Avilés Ángeles, Ruth. “La confluencia de géneros literarios en *Cuentos frágiles*. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad Autónoma de Puebla, n. 33, 2006.

Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1997.

Blanco Fombona, Rufino. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid: Mundo Latino, 1929.

- Borges, Jorge Luis. "Rubén Darío". *El círculo secreto. Prólogos y notas*. Argentina: Emecé, 2003.
- Castillo, Homero (comp.). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- De Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Demetriou, Sophia. "La decadencia y el escritor modernista: Enrique Gómez Carrillo". En Ivan A. Schulman: *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.
- Diane W. Cornwell. "El modernismo hispanoamericano visto por los modernistas". En José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres, 1975.
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo, noventaiocho, subdesarrollo". En *Para el perfil definitivo del hombre*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Friol, Roberto. "Rubén Darío en su página". *Boletín del Instituto de Literatura y Lingüística*. Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1967.
- G. Earle, Peter. "Sentido de la forma en el ensayo modernista". En Ivan A. Schulman (coord.): *Nuevos asedios al modernismo* Madrid: Taurus, 1987.
- Goic, Cedomil. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- Gómez, Miguel (comp.). *Estética del modernismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

Gómez, Miguel. “La retórica del capital en el ensayo modernista”. *Revista Iberoamericana*, n. 215-216, 2006.

González Pérez, Aníbal. “Crónica y cuento en el modernismo”. En Enrique Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

González Pérez, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Porrúa, 1983.

González, Manuel Pedro. “Aceleraciones en torno a la génesis del Modernismo”. Buenos Aires-México: *Notas Críticas*, Contemporáneos, 1954.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.

Gullón, Ricardo. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “Conciencia estética y voluntad de estilo”. En Ana Pizarro (comp.), *Palavra, literatura e cultura*. Campinas: Memorial-Editora de UNICAP, 1994.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, La Habana: Edición Revolucionaria, 1964.

Iñigo Madrigal, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1987.

Jitrik, Noé (comp.). *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006.

Julián Pérez, Alberto. “El estilo del discurso modernista”. En Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999.

Lida, Raimundo. *Rubén Darío. Modernismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

Morales, Carlos Javier. “La crónica”. En José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (coord.), *La prosa modernista hispanoamericana. Investigación y Crítica*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Ojeda, J. Enrique. “Montalvo y el modernismo hispanoamericano”. *Kipus*, n. 18, Quito, 2004.

Olivio Jiménez, José (ed.). *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York, Eliseo Torres and Sons: 1975.

Olivio Jiménez, José y Carlos Javier Morales: *La prosa modernista hispanoamericana. Investigación y Crítica*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Olivio Jiménez, José. “El ensayo y la crónica del modernismo”. En Iñigo Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1987.

Olivio Jiménez, José. “El ensayo”. En José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (coord.), *La prosa modernista hispanoamericana. Investigación y Crítica*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Ortega, Julio. “Rubén Darío y el campo de la lectura”, *Trabajo Crítico*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Pereda, Carlos. “Las tradiciones del centauro: notas para una teoría del ensayo latinoamericano”. En Liliana Weinberg, *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: UNAM, 2003.

Pizarro, Ana. “La emancipación del discurso”. *Palavra, literatura e cultura*. Memorial-Campinas: Editora de UNICAP, 1994.

Rama, Ángel. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Rama, Ángel. “Autonomía literaria americana”, *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Uruguay: Fundación Ángel Rama, 1985.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Editorial el perro y la rana, 2009.

Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.

Real de Azúa, Carlos. “El modernismo literario y las ideologías”. *Escritura. Teoría y crítica literarias*, Caracas, año 2, n.3, 1977.

Rivera Rodas, Óscar. “El modernismo hispanoamericano y su reflexión sobre la modernidad”. En Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999.

Rodríguez Pérsico, Adriana. *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. La Habana: Casa de las Américas, 2010.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

Schulman, Ivan A. y Evelyn Picón Garfield. “Modernismo/modernidad: el estilo de una época”. *Poesía modernista hispanoamericana y española*. Madrid: Taurus, 1986.

Schulman, Ivan A. *Vigencias: Martí y el modernismo*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2005.

Schulman, Ivan A. “Modernismo/Modernidad: Metamorfosis de un concepto”. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

Vitier, Medardo. *Del ensayo americano*. México: Fondo de cultura económica, 1945.

Weinberg, Liliana (coord.). *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: UNAM, 2003.

Yahni, Roberto (comp.). *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

Zavala, Iris. “Darío y el ensayo”. *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Zea, Leopoldo. “El positivismo en Hispanoamérica”. *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Zea, Leopoldo. “El positivismo y la nueva moral hispanoamericana”. *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Teoría del ensayo

Adorno, T. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

Anderson Imbert, Enrique. “Defensa del ensayo”. *Ensayos*. Tucumán: Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946.

Aullón De Haro, Pedro. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”. En Vicente, Belén Hernández y María Dolores (eds.), *El ensayo como género literario*. Universidad de Murcia, 2005.

Aullón De Haro, Pedro. *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum, 1992.

Campuzano, Luisa. “Quirón o del ensayo”. En Ana Cairo Ballester (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1984.

Lukács, George. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. *El alma y las formas*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975.

Martínez, José Luis. “Introducción”. *El ensayo mexicano moderno*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Sarlo, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. *Boletín del Centro de Estudios y Crítica literaria* 9. Buenos Aires, 2001.

Souto, Arturo. *El ensayo*. México D.F.: ANUIES, 1973.

Weinberg, Liliana. “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”.

Cuadernos del CILHA, n. 8, 2007.

[<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181715655011>]. ISSN: 1515-6125.

Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Complementaria

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

Bloom, Harold. “Michel de Montaigne”. *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Bogotá: Norma, 2005.

Eagleton, Terry. “¿Qué es la literatura?”. *Una introducción a la teoría literaria*. La Habana: Arte y Literatura, 2012.

Montaigne, Michel de. *Ensayos completos*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947.

Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

