

REBELARSE PARA PERTENECER

La crítica literaria en el
modernismo hispanoamericano

✎ VÍCTOR BARRERA ENDERLE

Hace muchos años, Paul Valéry imaginó la estructura del universo literario en términos de “economía espiritual”, dejando entrever una serie de reglas que hacía evidente lo que el amante de la literatura, de la “buena literatura”, ha querido negar, a saber: que el mundo de las letras es un espacio de hegemonía, de choque de fuerzas. Un lugar donde se manejan ciertas nociones de valor y se especula con ellas, imponiendo y exportando paradigmas. No hace falta extenderme mucho en este punto, sólo haré unas cuantas señalizaciones. La primera tiene que ver con la forma en que la misma estructuración jerárquica del universo literario responde como consecuencia directa de la historia de la literatura; la segunda, que esa estructuración es, al mismo tiempo, la fuerza que produce y ordena la historiografía literaria. Parece un contrasentido, no lo es. Me explico. La universalización de una literatura particular (pensemos, por ejemplo, en la francesa) oculta un largo y alambicado proceso de “desnacionalización”, cuya fórmula sería, más o menos, la siguiente: a mayor tradición, mayor capital para emanciparse de otras funciones públicas. La ensayista francesa Pascale Casanova, en una obra por lo demás discutible, lo expresa en estos términos: “En la República mundial de las Letras los espacios más dotados son también los más antiguos, es decir, los que primero entraron en la competencia literaria y cuyos ‘clásicos’ nacionales son asimismo ‘clásicos universales’” (2001: 115).

¿Por qué una lengua aparece con mayor densidad literaria que otras? ¿Por qué un grupo de autores y de obras se convierten en modelos para otros sistemas literarios? Y finalmente, la pregunta más importante: ¿cuáles son las estrategias de las “literaturas menores” (aquellas que están más alejadas de la “órbita principal”) para asimilarse a la corriente principal? He aquí el desafío que afrontaba la literatura hispanoamericana en el convulso y problemático siglo XIX. Era, sin duda, un reto creativo; pero también, y de manera fundamental, una aventura crítica. Crear una literatura independiente, esto es, nueva, y al mismo tiempo dotarla de antigüedad y espesor cultural. Las dos tendencias principales (y contradictorias) de la modernidad occidental se encontraban aquí: la Ilustración y el romanticismo. El progreso antropófago y la nostalgia (real o imaginaria) de un pasado esencial, fundacional y orgánico. Voltaire y Herder. Asimilación y diferenciación.

La crítica literaria modernista surge de dos premisas tácitas, la primera: que la literatura es ya un objeto de cierta autonomía; la segunda: que la noción de valor literario está más allá de los estrechos límites de lo nacional. Ambas concepciones privilegian la labor del autor; y la profesión de escritor se sustenta ahora sobre la condición de lector. Los modernistas son los primeros en privilegiar el acto de lectura individual sobre el manido asunto del contenido. Por ello no sólo recurren a la ficción para exponer sus ideas (como solían hacerlo los escritores de las generaciones anteriores) sino al prólogo, o a la nota periodística, o al ensayo. De manera abierta y desbordada comienzan a establecer un nuevo paradigma, o mejor: a reconocerlo. No hablo de la simple aceptación de los valores literarios impulsados por la cultura y la lengua francesas, sino de un proceso mucho más complejo. Es la aceptación de una tradición propia y al mismo tiempo el distanciamiento con ella. No es ruptura en el amplio sentido del término, sino variación, adecuación de una nueva y tácita reglamentación que parece flotar a lo largo del dilatado territorio latinoamericano. Dos conceptos opuestos se “coordinan” para sustentar la nueva enunciación literaria: profesionalización y marginación. Tal vez fue Pedro Henríquez Ureña quien primero dio cuenta de esta transformación.

En sus famosas *Corrientes literarias de la América hispana* explica el fenómeno: “Nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida intelectual. Comenzó una división del trabajo” (1969: 165). Debo apuntar que la división del trabajo intelectual no satisfizo mucho al crítico dominicano, no por la tendencia a la especialización, sino por la pérdida del espacio público: una preocupación que no ha perdido vigencia, por cierto. La literatura en pureza, el arte por el arte fue más la consecuencia de una adecuación política, económica y cultural, que el súbito despertar de la categoría de genio (el “espíritu nacional” o *Volkgeist* herderiano, sustentado en la lengua y la tradición literaria, había cedido ante el genio individual, “egoísta”, autocrítico y ambicioso). No niego, por supuesto, el cambio de sensibilidad (imposible minimizar la supremacía de los aspectos estéticos y formales), sólo remarco la importancia de la diversificación, de la elaboración de una nueva definición del escritor.

Al verse despojado de su rol público, el escritor modernista necesitaba reconfigurar la vida literaria, darle un nuevo valor y convertirla en la consecuencia directa del talento individual. Escribir era ahora desafiar, romper con lo establecido. Una forma de hacer notar que había algo más en la literatura y que su compromiso recaía sólo en la belleza (no en reproducirla, sino en crearla). La idea de la referencialidad cambia drásticamente: ya no se trataba de “reflejar” la realidad local, sino de “evadirla” (otra forma de evocarla, por cierto); sin embargo, el vínculo con las circunstancias inmediatas nunca se rompió del todo, al contrario: durante esos años se agigantó. El problema del americanismo en la literatura se volvió una obsesión: unos lo negaban, rechazando cualquier compromiso extraliterario; otros lo ponderaban como la mejor vía para adquirir la mayoría de edad en materia de artes. El dilema no había sido resuelto, sólo había cambiado el enfoque. Prolongación de las primeras obsesiones de la literatura hispanoamericana. Estas jóvenes e inquietas literaturas habían nacido con una doble y contradictoria obsesión, por un lado estaba el deseo de modernidad, de asimilación con la órbita de naciones más destacadas de Occidente; por otro, la obsesión por

la diferencia, basada en la ecuación nación-lenguaje: deseábamos diferenciarnos de España (irónicamente: la nación con la cual guardábamos mayor semejanza). He aquí una de las particularidades de la literatura hispanoamericana: esa potente combinación de asimilación y diferenciación que registra desde los primeros poemas de Andrés Bello:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría,
tú a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
(De “Alocución a la poesía”, en Bello, 1985: 20)

Nadie como Andrés Bello para representar esta peculiar conjunción de ilustración y romanticismo, de pertenencia y de diferencia. A la par de la implantación del pensamiento liberal (de cuño inglés y francés) se sembraba el terreno para una futura autonomía de la literatura. La principal intención del argentino Juan María Gutiérrez al realizar la primera antología literaria hispanoamericana (hablo, por supuesto de *América poética*, publicada en Valparaíso, Chile, en 1846) era destacar las composiciones que trataban del tema americano¹. Sin embargo ya apuntaba a un criterio estético para valorizarlas:

Contrayéndonos a nuestro propósito, observamos que, si mucho se ha hablado en América de su literatura poética, si se la ha juzgado, ya en bien, ya en mal, y a veces con ingenio y originalidad, ha sido, sin embargo, sin poseer el caudal bastante de noticias y

¹ “Para la elección de las piezas que la componen nos hemos cerrado a toda parcialidad, y tomado como guías que no pueden extraviar, el amor discreto por el nombre americano y los consejos inmutables del buen gusto. Hemos preferido aquellas composiciones que tienen relación, por el asunto o por el colorido, con el genio, la índole y la naturaleza de nuestro continente, desechando las inspiraciones de la pasión en las luchas civiles, y ahorrando, en lo posible, las exageraciones del entusiasmo en los himnos de triunfo nacional”, consultado en http://www.archive.org/stream/amricapoticacol00unkngoog/amricapoticacol00unkngoog_djvu.txt

antecedentes necesario para conseguir el acierto en materia tan delicada de crítica. Bajo este otro aspecto consideramos también útil la publicación de nuestra *América Poética*.²

Primero cantar a los héroes, luego a las rosas, explicaba Gutiérrez; y pronto llegaría el día venturoso en que los poetas cultivasen el canto a la flor. Así, esta antología se convirtió en el primer esfuerzo de clasificación y registro de nuestras producciones literarias. *América Poética* fue recibida en todas las naciones hispanoamericanas como la señal inicial de que la literatura estaba ganando terreno y se encontraba en vías de afincarse definitivamente en las regiones americanas. Era un paso pequeño, mas significativo, sobre todo para la crítica. Las principales preocupaciones de la crítica literaria habían estado hasta entonces enfocadas en el problema de la temática. De qué deberían hablar las creaciones escritas. El cómo se daba por entendido. No era cuestión de experimentar sino de construir, cimentar la tradición. Ese era el primer valor de una literatura para considerarse como tal. El espesor y la profundidad. Primero el corpus después el canon. No podría ser de otro modo. Sin embargo, y como ya lo he apuntado, esto no impedía vislumbrar una dimensión estrictamente literaria en las obras creadas. En rigor, la crítica modernista llevó más allá las preocupaciones de las primeras reflexiones sobre la literatura hechas en Hispanoamérica.

Al destacar el valor individual dio por hecho la conquista de una tradición, una tradición menor, ciertamente, pero ya constitutiva. Tal vez la primera reflexión de la crítica modernista la haya dado Manuel Gutiérrez Nájera en su artículo “El arte y el materialismo”, publicado en *El Correo Germánico*, entre agosto y septiembre de 1876. Ahí el poeta defendía el objetivo del arte: la consecución de lo bello ideal y ponderaba un nuevo estado de percepción crítica: la sensibilidad del gusto:

Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto;

² Consultado en: http://www.archive.org/stream/amricapoticacol00unkngoog/amricapoticacol00unkngoog_djvu.txt

la revelación de Dios. Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios (Gutiérrez Nájera, 1995: 55).

Podemos observar que su noción de lo estético no estaba totalmente desligada del bien público. Bello equivalía a bueno, a justo. La sensibilidad había cambiado, pero aún permanecían, incluso se incrementaban, las condiciones adversas para escribir. A partir de 1870, las naciones latinoamericanas impusieron el liberalismo económico y la filosofía positivista como fundamento y legitimación de sus gobiernos. La literatura se independizó de sus funciones públicas y al mismo momento fue considerada como una actividad inútil, si acaso decorativa. El mismo José Martí, en otra pieza clave de la crítica modernista: su prólogo a *El poema de Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde, de 1882, se lamentaba:

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 que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea, época de tumultos 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 (apud. Marinello en Martí, 1977: 301).

Es una verdadera lástima que existan pocos documentos que den cuenta de la amistad entre Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. ¿De qué hablarían durante los dos años que Martí vivió en México? Con ellos surgen las tendencias principales

de la crítica modernista hispanoamericana: el deseo de modernidad y el cuestionamiento por la identidad. De nuevo: asimilación y diferencia, pero ahora desde el mismo terreno de lo literario. Diego Rivera intuyó la magnitud de esta relación y tal vez por eso retrató a los dos escritores saludándose mutuamente en el mural *Sueño de una tarde dominical*, de 1947. La imagen del lienzo es por demás reveladora: el saludo significa también reconocimiento, complicidad: cofradía.

Lo cierto era que nuestras sociedades cambiaban y precisaban de otras estrategias de creación. Y los poetas, esos magnos hombres señalados por Martí, debían dar cuenta de esas transformaciones. Visto desde fuera, la literatura hispanoamericana daba la impresión de construirse con base en la imitación. ¿Hace falta recordar las acusaciones —inquisiciones— de la crítica española? Veamos algunas de las más famosas. Juan Valera diagnosticó a Rubén Darío un extraño padecimiento (propio de las insanas tierras latinoamericanas): el “galicismo mental”, esto es, pensar en francés y escribir en español. Por su parte, el célebre y recatado filólogo español, Marcelino Menéndez y Pelayo, denunció, en una antología sobre la poesía hispanoamericana, realizada entre 1893 y 1895, con motivo del cuarto centenario del “descubrimiento” de América, que aquende el Atlántico carecíamos de literaturas nacionales y que, para subsanar ese “defecto”, nos lanzábamos inocentemente a imitar a los escritores franceses. ¡Vaya manera de reducir un fenómeno mucho más complejo! Estos ataques fueron prontamente rebatidos con sólidos argumentos críticos. Cito uno solamente. En el prólogo a la primera edición, en 1896, de las *Poesías* de Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra responde al filólogo español en estos términos:

Ningún pueblo, engendrado por otro en la plenitud de su cultura, y a quien se haya transmitido la herencia forzosa de la lengua, las costumbres y la religión, ha podido crearse a la par de su personalidad política, una personalidad intelectual o literaria; esto ha sido, cuando ha sido, obra lenta del tiempo y de las circunstancias. Decirnos, irónicamente, a los hijos americanos de España, que nuestra literatura nacional no aparece todavía no es ni de buenos críticos. ¿Opina el ilustre académico que la historia de nuestra literatura no revela la evolución hacia cierta forma característica y que

marque distintamente al grupo mexicano entre los de habla española? Sí, sí ha habido evolución, y para ello la asimilación ha sido necesaria; imitar sin escoger, casi sin conocer, primero; imitar escogiendo, reproducir el modelo, después, esto es lo que se llama asimilarse un elemento literario o artístico, esto hemos hecho. ¿Y a quién podríamos imitar? ¿Al seudoclasicismo español de principios de siglo? Era una imitación del francés. ¿Al romanticismo español del segundo tercio? También era una imitación francesa. (2009: 269-270)

Si se buscaba ser moderno, había otras fuentes más nutritivas. Rubén Darío fue quien llevó al extremo el deseo de modernidad. Ni el costumbrismo ni la naturaleza local le complacían, prefería el artificio, el decorado, el simulacro de la palabra. Y sin embargo Darío es un crítico consumado que conocía a la perfección el terreno que pisaba. Ángel Rama, tal vez el principal lector del modernismo hispanoamericano, apuntaba que el vacío que se produjo por el desajuste entre las nuevas sociedades en transmutación y las viejas formas poéticas tradicionales fue llenado por los modernistas de esta primera etapa con dos orientaciones: la poesía realista (de corte satírico) y la poesía artística (sensualista y esteticista). Generalmente, la crítica tradicional ha privilegiado sólo la segunda orientación, sin embargos se precisa la comprensión de ambas para entender la magnitud del fenómeno. “Lo que establece la convivencia de ambas líneas —nos dice Rama—, sobre todo en el primer tramo modernista (pues luego se irán separando, aunque no dejarán de ser cultivadas por los poetas de



las mismas sucesivas promociones) es muy visible en el caso de Rubén Darío: se trata del espíritu crítico.” (Rama en Sánchez Lozano, 2005: 139-140).

Darío selecciona y rearticula el paradigma literario de su tiempo; compara y confronta: establece las directrices de la creación. Apuesta por la novedad, por la forma. Hace productiva la famosa acusación de padecer “galicismo mental” porque no le satisface la poética hispánica petrificada durante el neoclasicismo y ablandecida durante el romanticismo. Y, con todo, su gran acierto fue saber identificar esa maltrecha tradición y voltearla de revés. Al “evadirse”, Darío confronta la vida literaria

hispanoamericana y conquista nuevos territorios. En el periodo que va de la publicación de *Azul...* (1888) a *Prosas profanas* (1896), Darío se convierte en la primera celebridad de la literatura hispanoamericana. Ahí comienza a establecer un nuevo paradigma crítico, sustentado en su capacidad lectora, en esa agilidad para reconocer a los pares y señalar a los contrarios. Busca la fama, pero no la popularidad. Quiere ser, a la vez, figura

central de las letras y personaje marginal de una sociedad en vías de modernización que desprecia las conquistas de su propia cultura. Casanova lo entiende de esta manera: “Darío, al utilizar el prestigio y la potencia literarias de Francia, consigue trastocar los términos del debate estético hispánico e implantar en América Latina, y después, tras el derrocamiento del régimen colonial, en España, la evidencia de esta modernidad importada de Francia” (Casanova, 2001: 134).

Sí y no; sí: Darío trastocó el debate estético y literario de las literaturas hispánicas; pero no, no lo hizo sólo al

LA REBELIÓN MODERNISTA RECONFIGURÓ LA ESTRUCTURA DE LA VIDA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA, Y AL HACERLO PREPARÓ EL CAMINO PARA UNA NUEVA GENERACIÓN DE CRÍTICOS QUE HABRÍA DE ORGANIZAR Y PERIODIZAR NUESTRA LITERATURA DURANTE LOS SIGUIENTES CINCUENTA AÑOS

importar la modernidad literaria de Francia. El proceso fue más complejo. El poeta nicaragüense reescribió el canon de nuestra literatura e introdujo un nuevo paradigma. Estableció una genealogía particular: su obra provenía de lo mejor de nuestras letras. En *Los raros* dejó en claro su linaje al hablar de Martí:

Somos muy pobres... Tan pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre. ¡Debemos llorar mucho por esto al que ha caído! Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor de lo poco que tenemos nosotros los pobres [...] Antes que nadie, Martí hizo admirar el secreto de las fuentes luminosas. Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías. (Darío, 1994: 269-270)

Para Darío el sacrificio de Martí, en la lucha contra España, fue inútil y sólo contribuyó a aumentar nuestra orfandad literaria. El arma del escritor es la pluma, nos dice, nunca la espada. Pero hasta aquí llega el reproche: Darío no le da la espalda a su tiempo, al contrario, sabe de los peligros y asechos que lo envuelven. Él mismo se convierte en debate crítico: ¿es o no es un escritor americano? José Enrique Rodó es claro: “Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América” y más adelante se explica:

Aparte de lo que la elección de sus asuntos, el personalismo nada expansivo de su poesía, su manifiesta aversión a las ideas e instituciones circunstantes, pueden contribuir a explicar el antiamericanismo involuntario del poeta, bastaría la propia índole de su talento para darle un significado de excepción y singularidad [...] Habíamos tenido en América poetas buenos, y poetas inspirados, y poetas vigorosos; pero no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito (Rodó, 1989: 138).

En contraparte, el ya mencionado Justo Sierra, al prologar *Peregrinaciones*, en 1901, sentencia lo opuesto, después de una extraordinaria lectura de la obra dariana le dice al vate:

Sí, sois americano, panamericano, porque en vuestros versos, cuando se les escucha atentamente, suenan rumores oceánicos, murmurios de selva y bramidos de cataratas andinas; y si el cisne, que es vuestro pájaro heráldico, boga sin cesar en vuestros lagos helénicos en busca de leda, el cóndor suele bajar a grandes saltos de cima en cima en vuestras estrofas épicas; sois americano por la exuberancia tropical de vuestro temperamento, a través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos serlo los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra... (Sierra, 2009: 270).

La polémica apuntaba a un profundo replanteamiento de la crítica modernista. Era la definición de su paradigma de valores; y era también la definición de su condición espacial. Aspiraba a la universalidad, pero sin rechazar su lugar de enunciación. Parece un logro menor. No lo es. La rebelión modernista reconfiguró la estructura de la vida literaria en Hispanoamérica, y al hacerlo preparó el camino para una nueva generación de críticos que habría de organizar y periodizar nuestra literatura durante los siguientes cincuenta años. Ni más ni menos. La crítica modernista aportó el primer acercamiento a la literatura como fenómeno autónomo; la reflexión no sólo describió el fenómeno sino la circunstancia que lo envuelve.

Fue en rigor una defensa del humanismo moderno, enriquecimiento de esa “economía espiritual” de la que hablaba Valéry. Y al final: confrontación dialéctica contra los procesos de modernización material que nuestros países

estaban experimentando, esto es, rechazo al modelo positivista como guía educacional de las nuevas generaciones.

Surgida como una rebelión, como forma de protesta y búsqueda de universalización, la crítica modernista hispanoamericana terminó por convertirse en signo de pertenencia. Una seña de identidad que fincaría un largo proceso de reflexión sobre nuestras identidades colectivas. Del *Ariel* de Rodó a *El laberinto de la soledad*, de Paz. Desde entonces, la principal problemática no ha cambiado mucho: ¿Cómo lograr reinstalar a la literatura y su reflexión en el debate público? La respuesta sigue esperando

Bibliografía

- Bello, Andrés (1985). "Alocución a la Poesía", en *Obra literaria*. Selección y prólogo de Pedro Grases. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1995). *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. México: UNAM.
- Henríquez Ureña, Pedro (1969). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martí, José (1977). *Nuestra América*. Prólogo de Juan Marinello. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodó, José Enrique (1989). "Rubén Darío", en *Ariel y otros ensayos*. México: Editorial Porrúa.
- Sierra, Justo (2009). *Una escritura tocada por la gracia. Antología general*. Selección de Blanca Estela Treviño. México: UNAM / FCE.

