



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



EL PERIODISMO, EJERCICIO FUNDACIONAL DE LA PRACTICA LITERARIA MODERNISTA

U. N. A. M. FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS Jefatura de la División del Sistema Universidad Abierta

T E S I S QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA LAURENTINO TAPIA CRUZ

ASESORA: MTRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO G.



MEXICO, D.F.

ENERO DE 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El periodismo, ejercicio fundacional
de la práctica literaria modernista**

T e s i s
que para obtener el título de licenciado
en Lengua y Literatura Hispánicas
p r e s e n t a
Laurentino Tapia Cruz

Asesora: Mtra. Blanca Estela Treviño G.

México, D.F.

enero de 2001

Índice

INTRODUCCIÓN	7
1. CLAROSCUROS DE LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA	15
Modernización: el querer no es poder	15
Los encantos de la secularización	24
El arte como artificio	38
2. ¿VIVIR PARA ESCRIBIR O ESCRIBIR PARA VIVIR?	51
La división del trabajo	51
La contradicción como estilo de vida	61
Antifibología: ¿complacencia en el dolor?	71
3. LITERATURA: ¿EMERGENCIA O RENOVACIÓN?	83
Dispersión y búsqueda	83
El asalto a la filología	96
Al estilo de... ..	102
4. PERIODISMO: LA MODERNIDAD SOBRE RIELES	109
El periodismo en blanco y negro	109
Más allá de la mercantilización y la tecnologización	124
5. DE LA TENSIÓN A LA ARMONÍA: LA CRÓNICA	137
El encono hace ronchas, pero da de comer	137
La crónica, señoras y señoritas... ..	158
CONCLUSIÓN	179
BIBLIOGRAFÍA	185

INTRODUCCIÓN

La Hispanoamérica del siglo XIX es un enorme campo de cultivo con unos tramos que garantizan buena cosecha, algunos con plantas benéficas raquílicas y otros más sembrados de malezas, todos luchando por conquistar el terreno. Pasada la primera mitad de la centuria se esfuerza cada vez más en definir lo que quiere ser y hacia el último cuarto se siente con fuerzas para ingresar al concierto de las naciones desarrolladas ansiosas de expansión, de tal manera que se esmeran en tutelar la implantación de modelos económico-políticos modernos, en apariencia atractivos porque se presentan como eficaces constructores de la modernidad y sus espejismos de desarrollo, progreso, igualdad y riqueza. Nuestros países y sus sociedades se dejan llevar por las corrientes que llegan a sus fronteras y sus costas y luchan por, al menos, parecer lo que quieren ser, por darle brillo a la superficie construida sobre estructuras antiguas que por necesidad, por conveniencia o por debilidad se modernizan.*

La modernidad es una vorágine que arranca hasta los árboles más viejos, los dobla o los hace que parezcan sembrados al revés; lo que no cambia parece o simplemente se pierde en el olvido. Es en este medio en el que aparece el modernismo. Aunque no es un objetivo del presente trabajo abarcar al modernismo, es preciso aclarar que acercarse a él obliga tanto a un ejercicio de abstracción como a uno de generalización. Lo primero, porque es preciso transitar por el camino de la especulación para llegar a conclusiones más o menos aproximadas de cómo y por qué fue de este u otro modo; lo segundo, porque no podemos aislarlo y para comprenderlo es preciso mirar al medio en el que nació y creció para dejarnos tal

* Aunque en este trabajo, siguiendo a diversos autores, los términos modernidad y modernización se usan indistintamente para referirse a las dos últimas décadas del siglo XIX, es preciso tener en cuenta la diferenciación que hace Marshall Berman entre modernidad (la vorágine del cambio, la transformación incesante por la que ha pasado la humanidad a partir del siglo XVI), modernización (nombre que reciben los procesos sociales de la modernidad en el siglo XX) y modernismo (conjunto de valores y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres sujetos y objetos de la modernización). Véase "Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana" en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*.

vez una enseñanza, un motivo de regocijo, una muestra de ingenio, un ejemplo de sacrificio idealista, de fidelidad artística o de desapego de la realidad.

El modernismo es tanto trazo de una ruta sin conocer el terreno ni el lugar de destino como tránsito consumado sin saber cómo ni cuándo se hizo. Si la modernidad actualiza, supera y contradice la realidad que le da sustento, el modernismo es lo contrario: actualiza y contradice la utopía como mecanismo de comprensión y asimilación de lo que es agresivo, extraño, veloz, comprensible a la razón, pero inentendible para el alma. Son polos opuestos que se atraen y se rechazan con la misma fuerza.

El modernismo es múltiple como hijo natural de la modernidad: criticismo, inconformismo, asimilación, separación, ruptura, comprensión, desborde, liberación, sujeción, tensión, distensión se funden y confunden en él. No es el orden nuevo que se enfrenta al orden viejo para desplazarlo, sino el hombre nuevo que va en medio del caos sin saber que procede del hombre viejo y tropieza con vestigios y ruinas que no le recuerdan el pasado, pero le hacen ansiar el futuro. Credo nuevo sin religión o religión vieja sin credo, pasión de la forma que no encuentra su estilo o estilo de la pasión que no encuentra su forma, al modernismo hay que verlo como un prisma cuyos lados son todos iguales en el tamaño y en la forma, aunque reflejan las cosas que enfocamos con matices de formas e intensidades de luz que a cada uno nos parecen simplemente diferentes o extremadamente contradictorias. De ahí que lo bello y lo feo, lo espiritual y lo material, lo ajeno y lo propio, el enojo y el elogio, lo pedante y lo artístico se alternen en nuestros intentos de definición.

Es obvio que la sociedad modernizada carece de guías, de mapas y de claves secretas para descifrar el laberinto de la vida. Pero como ella no se da cuenta, los artistas son tanto pararrayos como brújulas. Su papel es múltiple: descubrir y traducir los códigos o construirlos nuevos, difundirlos, actualizarlos, resguardarlos; no ven el caos que antecede al orden, sino el caos que se empeña en abarcarlo todo,

que siembra la contradicción en lo que naturalmente es armónico –hombre-naturaleza, arte-vida–, separa lo que por designio divino es indivisible –espíritu-materia–, confunde lo que antes estaba separado –esoterismo-religión–, impone a los humanos nuevas formas de relacionarse entre sí –obreros-patrones, productores-compradores–, determina para la sociedad otros fines –orden, riqueza– a partir de postulados que en los hechos se contradicen –progreso, democracia– y autoriza mecanismos de comunicación cada vez más despersonalizados –la industrialización y masificación del periodismo. Uno de los elementos de más amplio alcance en la modernidad es el de la comunicación. Además de mecanismos y aparatos nuevos (o renovados por la tecnología) se compone de símbolos y códigos desconocidos, actualizados o adaptados para que el hombre moderno se vea en el espejo.

En el siglo XIX la mayoría de los intelectuales fueron periodistas, estadistas, escritores, soldados o ideólogos al mismo tiempo. El hombre de letras era una extensión del hombre público y viceversa: una condición llevaba a la otra. Difícilmente puede encontrarse el caso de un escritor que no haya sido, activa o pasivamente, adicto a alguno de los bandos, cuyo medio de expresión fueron siempre los periódicos. La mecanización de los procesos de producción de periódicos, la exigencia de escribir hoy para publicar mañana, la conversión de la escritura en mercancía –en bien de consumo que responde a una demanda–, obliga a una definición de las profesiones.

El periodismo y la literatura, que hasta entonces habían caminado juntos sin ningún sobresalto profesional y menos existencial para quienes los ejercían, se separan. La división del trabajo vino a romper varias unidades funcionales: la de político-escritor tanto como la de periodista-escritor. De aquí en adelante el artista podrá ejercer el periodismo como una exigencia de la propia subsistencia, pero no cualquier periodista será un escritor, un literato. No es una cuestión tan simple, si bien para nuestro objeto basta con enunciarla en estos términos: el de la especialización no es sino un cambio más de la modernidad, un cambio obligado por

las circunstancias que afecta en distinto grado a los actores. El literato se siente despojado del papel intelectual concedido a sus predecesores: es un sujeto cuya actividad es prescindible, a reserva de que entre a la competencia del mercado, en el que escribir no es placer, sino complacer.

Resulta ambicioso abordar el tema de la modernidad en toda la amplitud que implica, así que nos quedamos solamente con uno de sus aspectos, ciertamente uno de los más ricos: el de la relación del periodismo y la literatura en el modernismo o, más precisamente, la forma como cada artista hace del periodismo un mecanismo de autosalvación y de trascendencia. El puerto al que cada uno quiere llegar es el ejercicio literario libre de convencionalismos, e injusto sería decir 100 años después que fracasaron, si bien algunos bajaron en puertos equivocados y otros naufragaron.

Bastante se ha escrito acerca de la literatura de los modernistas hispanoamericanos, pero en general se parte del supuesto de que la separación, la complementariedad o la confusión de límites entre periodismo y literatura no requieren explicación porque no se les concede mayor importancia en las realizaciones del modernismo. En la mayoría de los análisis e intentos de aproximación a la producción modernista la referencia a la faceta periodística se ilustra con amplitud de citas con las que se demuestra que para ellos vivir en y del periodismo fue una especie de lastre, una tarea esclavizante que consumía las energías que de no haber sido por su precariedad económica habrían deseado canalizar hacia sus afanes artísticos. Con generosos calificativos se expresa su admirable e indiscutible capacidad para adaptarse a las exigencias, a menudo encontradas, de periodismo y literatura: su participación forzada en la primera actividad la dignifica y su integridad artístico-literaria enaltece a la segunda.

Otros estudiosos de esta literatura postulan que el periodismo es mucho más que una actividad obligada: es la posibilidad, la mejor o acaso la única, de llegar a un público amplio, de explicar y explicarse la modernidad, de explayar la espiritualidad negada sobre el materialismo circundante, de explorar las

posibilidades de renovación del idioma, de escribir para el diario pensando en el futuro libro que, con frecuencia, jamás se publica. Sin embargo, todos estos trabajos aportan algo valioso y muchos de ellos se constituyen en referencia obligada para intentos como éste: de Anibal González Pérez en *La crónica modernista hispanoamericana* fue de mucha utilidad su planteamiento del desencuentro literatura-periodismo como una disputa filológica, entre otros temas; de Ángel Rama resultaron esclarecedoras varias de sus obras, particularmente *La ciudad letrada* con su eficaz recorrido por el siglo XIX intelectual; una primera lectura de *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, de Susana Rotker, sugirió mucho de lo que aquí está escrito, y de *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, de Julio Ramos, fueron reveladoras sus ideas acerca de la fragmentación de la república de las letras y los límites de la autonomía de periodismo y literatura, por citar a los autores más importantes.

Los modernistas son distintos en el carácter y poco distantes en el tiempo y en la geografía; provenientes de una adaptación incompleta o muy difícil a unas condiciones de vida y de pensamiento extrañas, confusas, enfrentadas y paradójicas, en cada uno de ellos encontramos la expresión de un personal punto de vista acerca de su calidad anfibológica, certeramente asignada por Rafael Gutiérrez Girardot a los burgueses, pero que, para nuestro interés se aplica eficazmente a nuestros modernistas.

Además de la enunciada caracterización de Gutiérrez Girardot en su obra *Modernismo*, es de gran valor su acercamiento a esta forma de vida a partir de un esquema filosófico muy amplio, que nos lleva a concluir que los artistas son partícipes de un proceso lleno de contradicciones, a veces expresadas consciente y claramente como muestra de un enfrentamiento entre el yo artista y el yo periodista que cada uno lleva en sí, otras veladamente esbozadas en frases aparentemente impersonales, siempre con un matiz de profundidad, con un ánimo de conjurar el

pesimismo proveniente de reconocerse un advenedizo en una actividad enajenante o de franco contagio de un optimismo frente al horizonte virgen.

En realidad, pecamos de ingenuos cuando damos por sentada que los modernistas cultivan literatura y periodismo como actividades armónicas; no los imaginamos sintiéndose criticados o rechazados por editores y reporteros por no apearse a los cánones del diarismo; rara vez nos ocupamos de sus particulares reacciones ante su irrenunciable condición anfibia: escribir en periódicos y revistas para sobrevivir al tiempo de proyectar en los escritos sus propias aspiraciones de vida, su visión de la modernidad, su aprehensión de una realidad que reconocían ajena, pero a la cual no podían renunciar, debiendo asumirse como apóstoles de una religión no creada en el continente americano: la del arte.

Nuestra hipótesis rompe el esquema de que los modernistas son periodistas de relleno y escritores preciosistas: el periodismo no sólo fue un trabajo asalariado al que por necesidad llegaron, y como única actividad cercana tanto a sus afanes como a sus aptitudes les ofreció la oportunidad de extender la tarea renovadora a una amplitud que de otra manera no se hubiera logrado. Al escribir en los periódicos se acercan al mundo real y lo transforman, transgreden el orden establecido porque escriben como quieren, por más que los editores les sugieran darle al público lo que quiere. Experimentadores de las nuevas posibilidades del lenguaje, con él construyen un espacio estético que en apariencia es neutral y que condensa periodismo y literatura: la crónica. En ésta el periodismo ya no es (solamente) la actividad material que ata al escritor a su condición material porque le permite la creación, la reformulación de todo lo palpable conforme a las aspiraciones de su espíritu que es cosmopolita, ambicioso, visionario, inseguro; ésta no es ya el producto inaccesible del interior para sí mismo, sino un nuevo mecanismo de vincular el adentro con el afuera.

Los puntales de esta construcción son José Martí (1853-1895), el visionario que no sobrevive a los ruines tiempos; Rubén Darío (1867-1916), el cosmopolita

rastreador de un estilo nuevo, y Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), el flamante catador de la modernidad sin salir de su terruño, los tres que más escribieron acerca de su dual actividad. Poco antes de ellos están figuras como Miguel Cané (1851-1905), Manuel González Prada (1844-1918) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888); a su lado aparecen Roberto J. Payró (1867-1928), Carlos Díaz Dufoo (1861-1914), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), Julián del Casal (1863-1893) y la amplia nómina de animadores de la *Revista Moderna* encabezados por José Juan Tablada (1871-1945). Sus pensares y sus sentires, el cómo reconocieron, enfrentaron, resolvieron o ¿evadieron? los dilemas planteados en su ejercicio periodístico y literario son objeto de los dos últimos capítulos, ciertamente con citas abundantes que se justifican en la medida que ayudan a compartir su discurso sin mediaciones.

Aun cuando convivieron con y padecieron las contradicciones, quisieron y pudieron hacer del periodismo la tierra fértil capaz de dejar florecer a una literatura viva, pero imposibilitada de echar raíces y de dar semillas capaces de crecer en otros climas: la primera literatura original y originada en América Latina para ser leída y entendida por el mundo.

1. CLAROSCUROS DE LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA

Modernización: el querer no es poder

Es imposible juzgar a la América Latina del siglo XIX con otros ojos que no sean los del hombre del siglo XXI, cuando ya muchos estudiosos pasaron y repasaron lo más significativo de su historia para entregarnos explicaciones de cómo, cuándo y por qué ocurrieron éste y aquel otro fenómenos, a cual más capaz de imprimir en cada país una dinámica propia, inserta, sin embargo, en una extensa región que sin llegar a la homogeneidad sí responde a patrones de tiempo y circunstancia similares en lo económico, lo social, lo político y lo cultural.

Con la experiencia así acumulada podemos analizar los alcances, las limitaciones, los espejismos, los equívocos y las distorsiones que en cada caso particular debieron enfrentar nuestros países durante los últimos años del siglo antepasado. Así que nuestro afán de exploradores no puede, ni debe, partir de la nada, sino seguir los caminos ya transitados.

¿Qué es la América Latina de finales del siglo XIX? Una masa informe de sociedades que se asombran con los relámpagos que a lo lejos irradia el progreso; un conjunto heterogéneo de nuevos Estados que se autodefinen nacionales y soberanos, pero en la práctica apenas exploran el trasplante de instituciones, formas de gobierno e ideas como la vía más válida y pronta de consolidación; una amplia gama de aspiraciones y grandes ideales de igualdad fundados en unas riquezas naturales descubiertas y explotadas durante el pasado colonial; un frondoso almacigo de nuevas plantas para las que sus cultivadores contemplan un futuro grandioso porque han de crecer en terreno fértil; una variada mezcla de patrones culturales que ante los embates del desarrollismo se esfuerzan en asimilarse o se ocultan; una gama amplia de razas nuevas y antiguas, unas ocupadas en dominar y otras en la simple

sobrevivencia. Es, en fin, un paisaje con distintas tonalidades que sus clases dirigentes y gobernantes se esfuerzan en armonizar con el mundo nuevo, pero siempre aparece como paisaje indefinido, impreciso, a veces irreconocible.

No de otra manera puede entenderse el tránsito de un nacionalismo romántico –conservador o liberal– causa de mil revoluciones, golpes de Estado y cuartelazos, a un positivismo materialista de importación que, como nunca antes, promete establecer bases sólidas para la añorada construcción de sociedades democráticas e igualitarias en el marco de un sano –libre– desarrollo de mercados, como en Europa, cerrando los ojos a las difíciles condiciones que dieron origen a las nuevas naciones y de cuyos lastres se desprendieron después de varias décadas, pero sin despojarse de su marca.

Es pertinente aclarar que al aludir al positivismo lo hacemos siguiendo la definición de Octavio Paz, quien lo identifica en América Latina no como

la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes. En cierto modo, fue una mixtificación –un autoengaño tanto como un engaño... –más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales¹

¿Por qué dar crédito a semejante aseveración? Primero, porque las condiciones materiales del desarrollo no la desmienten; segundo, porque efectivamente el positivismo no aterrizó en una práctica política acorde con sus postulados originales, sino sólo en la medida que lo exigieron los intereses de sus promotores, siempre inmersos en la tradición histórica. En el fondo de este problema visualizado por Paz está la generosidad del medio geográfico y su influencia en el carácter de los pobladores, poéticamente descrito por José Martí en términos nada vagos.

¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, p. 409-410.

En tierras en que se habla el castellano, como el alma tiene más de mariposa que de bestia fámelica, y vive de mieles, y el suelo da lo que se necesita, y lleno el espíritu de generosidad y ternura, del suelo se necesita poco, han escaseado las ciencias, hijas de las necesidades humanas, que obligan a la pesquisa y a la observación, y de cierta disposición tranquila de la mente, que entre ojos negros y palmeras de sombra calurosa, no anda casi nunca desocupada. Hambre e invierno son padres de ciencias.²

La mentalidad positivista ya enunciada fue el marco en el que se desarrollaron las jóvenes naciones del continente hacia finales del XIX, en general en el rumbo marcado por la premisa “el orden como medio, el progreso como fin”, la cual en sí misma aparece incompatible con aspiraciones democráticas y libertarias, al menos si se la analiza en el aspecto de la proliferación de las dictaduras hispanoamericanas.

El tránsito escabroso sólo pudo convertirse en oportunidad de transición pacífica más de 60 años después de que la mayoría de los países conquistó su independencia. Pedro Henríquez Ureña precisa que hacia 1870 se empiezan a cosechar los frutos de la estabilidad y 20 años más tarde, en 1890, se encuentran indicios de franca prosperidad. Para entonces las principales ciudades empezaron a cambiar en su estructura social y en su fisonomía urbana: crecimiento y diversificación poblacional, multiplicación de actividades lucrativas, transformación del paisaje colonial a propiamente urbano, alteración de costumbres y formas de pensar, en fin las manifestaciones físicas de lo que José Luis Romero denomina embriaguez “por el vértigo de lo que se llamaba el progreso” así como la libertad y, sobre todo, la perspectiva de una mejor distribución de la riqueza no obstante que

el cambio estaba estrechamente vinculado con cierta transformación sustancial que se operó por entonces en la estructura económica de casi todos los países latinoamericanos y repercutió particularmente sobre las capitales, sobre los puertos, sobre las ciudades que concentraron y orientaron la producción de algunos productos muy solicitados en el mercado mundial.³

² José Martí “Libros de hispanoamericanos” en *Obras completas*, tomo 8, p. 319.

³ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p. 247

¿Cómo explicar esta inserción en el capitalismo sin caer en la simplificación mecanicista? Es importante considerar que ante la no concluida pugna entre civilización y barbarie que recorrió el continente particularmente en la segunda mitad del siglo XIX, la irrupción del mundo moderno planteó a las clases dirigentes la posibilidad de vencer definitivamente a la arraigada barbarie. Las sucesivas reformas, proyectos y discursos discuten el cómo implantar la civilización asimilando, no destruyendo, a una barbarie que es indispensable como recurso de explotación. Vistas así las cosas, no debe sonar a exotismo el admitir que “la modernidad hispanoamericana se revela, pues, como resultado de una voluntad de poder, de una violencia que debe ejercerse renovada y periódicamente sobre un medio que activamente la rechaza.”⁴ Una vez descubierta la posibilidad de modernizar definitivamente se plantea el cómo llevarla a cabo a partir de innegables e invencibles condiciones de atraso. Por eso, “imposibilitada para trasplantar con éxito a suelo americano los sistemas de producción modernos, la burguesía hispanoamericana importa, sin embargo, los nuevos modos de representación, esperando ingenuamente hallar en la crítica propiciada por ellos la solución a sus problemas.”⁵

De ahí deriva el que si alguna marca quisiéramos encontrar en nuestros países es ésta: un desarrollo capitalista sobre formaciones precapitalistas, el cual en lugar de transformar a fondo tanto las semifeudales relaciones de producción como las del hombre con la naturaleza mediante la introducción de técnicas, incorporación de conocimientos e instrumentos de producción, se limitó a acentuarlas para llevarlas al límite con una sobreexplotación de la fuerza de trabajo agrícola y minero, de tal forma que las clases poderosas solamente se vieron reforzadas por neoburgueses, pero sin que se consolidara al parejo una clase trabajadora, usual acompañante del establecimiento del capitalismo.

⁴ Anibal González Pérez, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 6

⁵ *Ibid.*, p. 7.

América Latina entra a este desarrollo en el momento en que el modo de producción capitalista europeo alcanza su fase “superior” o imperialista, situación que desde luego marca una subordinación de los países emergentes, propia de lo que los estudiosos llaman una “división internacional del trabajo”: las ex colonias proveen materias primas minerales y productos agropecuarios y consumen productos industriales.

Este fenómeno que podemos identificar como *proceso de asimilación* se hizo acompañar de una nueva hegemonía que, al haberse dado un cambio no revolucionario, sin alterar las estructuras existentes, se consolidó gracias a alianzas establecidas entre grupos antiguos y nuevos, representantes de intereses nacionales y extranjeros, teniendo como fuerza de cohesión la concentración de poder y riqueza a partir de la posesión y explotación intensiva de la tierra y sus recursos. La oligarquía modernizada a fuerzas quedó supeditada en el ejercicio del poder a los vaivenes del mercado mundial de productos –demanda y precios de los productos de exportación, acceso a importaciones– y de capitales –inversiones, préstamos, tecnología– sin que faltaran los conflictos con las clases dominadas y aun entre los propios sectores aliados, sobre todo aquellos emergentes.

El principal punto de fricción nace del tradicionalismo de las aristocracias y el arribismo de los nuevos ricos de vario origen, en general dados a asociarse con intereses y formas de trabajo extranjeros, en tanto que sus contrapartes, aferradas a añejas tradiciones, muestran visible desinterés por el progreso técnico, por la adopción de modernos sistemas de administración, se constriñen a limitadas actividades mercantil-financieras, propugnan por una real descentralización que les beneficia, conservan sus círculos sociales semicerrados y estáticos y no invierten por sí mismas en infraestructura de comunicaciones y transportes, salvo aquello que les beneficia particularmente.

En esas condiciones, “la urbanización avanza, no como concomitante o consecuencia de un desarrollo autónomo e industrializante, sino como resultante y

parte de un crecimiento dependiente, determinado por el comercio internacional y la financiación e inversión foráneas.⁶ En lugar de una urbanización original y completa es una adaptación, un descuidado y anárquico proceso de destrucción y desorden que “constituyeron el proceso y el resultado a la vez del crecimiento de las grandes ciudades, de sus «ensanches», de sus remodelaciones, de la adaptación inmisericorde a las necesidades e intereses de la nueva sociedad burguesa”⁷ de tal suerte que el espíritu de imitación dio lugar a tratar de convertir a las ciudades coloniales en el París de boulevares y comercios construido más de una década antes. De aquí surgieron como dos mundos que se separaban: uno moderno a fuerza de superposiciones y otro colonial, provinciano, los cuales debieron coexistir.

De todas maneras, es incontrovertible el hecho de que ese florecimiento de las ciudades estuvo favorecida por el crecimiento de la población que independientemente o por iniciativa gubernamental

produjo una ampliación sistemática, y hasta el momento no conocida, de la educación, con las leyes de enseñanza común, la ampliación de estudios medios (la Preparatoria de Gabino Barreda ya en 1868, la Escuela Normal de Paraná en 1870, etc.), y la diversificación de escuelas profesionales en las universidades según el modelo positivista, lo que deparó un aumento sensible de los cuadros profesionales y magisteriales y contribuyó a la formación del público culto, lector y apreciador de artes e informaciones.⁸

En lo más alto de la escala social se encuentran los grupos terratenientes y mineros, comerciantes y financistas urbanos que además detentan los cargos políticos, militares o eclesiásticos, creando un monopolio caracterizado por la propiedad y el control de los recursos naturales y productivos; la superioridad comercial, financiera y, a veces, tecnológica; el dominio de los sistemas de transporte, almacenaje y comercialización.

Pero el éxodo rural y la afluencia de extranjeros alteraron significativamente la estructura sociodemográfica: más competencia por los empleos y mayor número

⁶ Marcos Kaplan, *Formación del Estado nacional en América Latina*, p. 184.

⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 114

⁸ Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, p. 83

de éstos, inusuales posibilidades de movilidad social, aparición de nuevos ricos que se abrían paso. La antigua aristocracia se disloca, se cierra al cosmopolitismo traído por un nuevo estilo de manejar la economía: la despersonalización, el anonimato, la aventura en el negocio a cargo de nuevas burguesías constituidas “con quienes se mostraron poseedores de las actitudes requeridas para afrontar las nuevas circunstancias, dejando decididamente de lado las limitaciones impuestas por los hábitos tradicionales y optando por otras formas de comportamiento.”⁹

Rafael Gutiérrez Girardot apunta que, comparadas con las burguesías de Francia o Inglaterra, las de los países de lengua española fueron reducidas, pero el sistema de valores fue el mismo y al establecerse paulatinamente “ejerció una «presión de acomodamiento» en todos los demás estratos de la sociedad, y aunque no modificó automáticamente la estructura, sí transformó las mentalidades, esto es la selección de las valoraciones, las preferencias por los valores de la nueva sociedad.”¹⁰

Esto último se relaciona con la indicada apreciación de Octavio Paz de que el positivismo fue una ideología que influyó más sobre las mentalidades de las personas que en la dirección que éstas dieron a sus respectivos países. Aun cuando en muchos casos los estudiosos ponen en duda la presencia de una burguesía consolidada en los países latinoamericanos, no queda más que dar por hecho que, de cualquier modo, sus principios se impusieron y “junto con la ideología utilitaria y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos”.¹¹

Como rasgo definitorio de esas clases habría que señalar el de la aventura que “estaba en la base del sistema que cambiaba, precisamente porque despertaba posibilidades nuevas que requerían imaginación para identificarlas y, a veces, cierta

⁹ J. L. Romero, *Op. Cit.* p. 264.

¹⁰ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.* p. 44.

¹¹ *Ídem.*

falta de prejuicios para emprenderlas mediante los apoyos que fuera menester.”¹² El mayor valor lo conceden a la eficiencia y en aras de ella se mantienen abiertas, permeables a las aspiraciones de ascenso de los estratos más bajos, sobre todo las clases medias que ocupaban las burocracias y movían el comercio, preocupadas por su preparación cultural y educativa con fines de adquirir conocimientos útiles, para allegarse ideas modernas.

Como parte del proceso de conformación estructural de la dependencia, los grupos altos y medios reciben e incorporan formas productivas, técnicas de trabajo, inventos, pautas de consumo, modas, costumbres, ideas, métodos educativos, tablas de valores, instituciones y atavíos de la civilización euro-norteamericana, bajo el disfraz de una interpenetración cultural. Entre las elites y capas medias de las ciudades y la aristocracia rural, que impone un sentido de idolatría de la tierra y desprecia el trabajo manual, la industria, el comercio y la aventura, se crean relaciones de influencia mutuas.

Obviamente, a nuevas relaciones sociales correspondieron nuevas tensiones. Porque las medidas democratizadoras como la instrucción gratuita y obligatoria y la ampliación del sufragio no alcanzan ni la intensidad ni la extensión deseadas; la ola democratizadora se hizo acompañar con medidas de expropiación de tierras y persecución con miras al exterminio de los indígenas, vestigios vivientes de la barbarie que la civilización no quiere como lastre. También cambió la fisonomía de los sectores urbanos marginales –creció el número de los mendigos, mas no el desprendimiento de las damas caritativas–; disminuyó el número de los resignados a su suerte y aumentó el de los agresivos; cambió el carácter de la delincuencia, haciéndose más sutil y organizada; se intensificaron el juego y los vicios.

Aparejado a lo anterior se desarrolla un nuevo orden político-institucional

importado y adoptado más como fórmula mágica que como método autónomo y creativo de conocimiento y de acción. No es la expresión real y orgánica de un proceso y de fuerzas

¹² J. L. Romero, *Ibid.*, p. 267.

socioeconómicas de tipo interno, que tiendan a un desarrollo capitalista independiente y autosuficiente. No es tampoco resultado ni factor de las transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que fueron prerrequisitos y concomitantes del modelo importado en sus países de origen. En el momento de la incorporación de aquel esquema, en América Latina predominan los grupos, los intereses y los contenidos tradicionales.¹³

Como se asentó antes, no existe en ningún país una burguesía capitalista de tipo clásico; las clases medias están en ascenso, pero son débiles y dependientes del éxito de la aventura; las clases trabajadoras urbanas y rurales están sometidas a condiciones de explotación, atraso y marginación. Así se explica el que el sistema político-institucional sea “sobreimpuesto de modo arbitrario y forzado a estructuras básicamente tradicionales, que en parte lo rechazan, en parte lo refractan y deforman.”¹⁴

Ese origen dialéctico, contradictorio a más no poder, es la puerta de ingreso de la mayoría de los países hispanoamericanos a una modernidad que, entrevista indirectamente a través de los reflejos al otro lado del mar, luce avasalladora. Marcos Kaplan agrega que con esta imitación se pretende implantar al mismo tiempo una economía liberal, lograr la vigencia de la estabilidad, la seguridad, la legalidad formal, la integración nacional, la democracia representativa y la supremacía y eficacia de un Estado centralizado que no interfiriera en el juego de las fuerzas económicas y sociales. De nuevo aparece el rostro de la contradicción porque “El modelo ideológico y las formas institucionales chocan con las circunstancias prácticas reales. Las constituciones, las leyes y las instituciones se formulan y se acatan, pero no se cumplen, o bien adquieren una dinámica propia que se aparta en diverso grado del esquema teórico.”¹⁵

Kaplan cita como factores de mayor impacto en estas *modernas* formas de organización social la dependencia externa, la estratificación clasista y los agudos desniveles sociales, con lo que no debe extrañar que la soberanía estatal logre una

¹³ M. Kaplan, *Op. Cit.* p. 204

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ M. Kaplan, *Ibid.*, p. 205

vigencia limitada y mantenga su carácter de ficción ni que el Estado aparezca como agente integrador de las diferentes fuerzas y órdenes-en juego constituyendo un punto de intersección y equilibrio inestable, pero carente de los medios y las condiciones favorables para lograr la unidad efectiva que exigía el salto forzado de una etapa de atraso a una de progreso, o lo que por él se entendía.

En esas condiciones de integración nacional incompleta, de inacabada centralización político-administrativa, es lógico esperar una lenta organización de la vida colectiva que se presenta luciendo el manto de la unidad nacional, del federalismo formal y la democracia, pero sin que dejaran de prevalecer los derechos particulares y de grupo, los riesgos de ruptura de un Estado débilmente asentado en estructuras sociales y políticas preexistentes, imposibles de abolir para crear otras nuevas: todo lo “moderno” habría de construirse sobre ellas.

Los encantos de la secularización

Comparar la modernidad con las imágenes que se perciben desde un tren en marcha, parece muy simple.¹⁶ Mas la comparación vale, primero, porque la locomotora es uno de los principales mecanismos que imprimen la dinámica de lo moderno y, segundo, porque refiriéndose a ella que es todo movimiento resulta un tanto sencillo explicar cómo vieron y se vieron los hombres de la época. Son imágenes instantáneas, pasajeras, borrosas, indefinidas, repetidas uniformemente en lo particular, pero heterogéneas en lo general (que es lo único que se puede percibir), muy cercanas a los sentidos, pero inaprensibles dada la velocidad a que marcha la máquina del mundo con la que todo se mueve al mismo ritmo, tanto el espectador como el paisaje observado.

He aquí el autorizado testimonio de José Martí: “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 al agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua.”¹⁷

Quizás el hombre sea el único ser viviente que nunca ha estado preparado para predecir, y afrontar, las consecuencias de lo que su genio logra. Lo moderno es una aceleración del ritmo de la vida, una dislocación de las formas tradicionales de pensar y de pensarse. La modernidad, tan llena de vitalidad, tan colmada de satisfacciones, tan gratificante en todos sentidos si se la compara con el pasado es también el Frankenstein de la conciencia humana. La intensificación de la vida empieza por los sentidos: todos deben estar alertas, en vigilia, para captar cuanto de nuevo hay. En ese intento se bloquean, se obstruyen al pretender no ya nombrar o comprender, sino sólo identificar. Incapacitado para detener la marcha de la máquina que pronto cobra autonomía, el hombre ve vacíos, se descontrola, se inconforma, se evade, se esconde o simplemente se insensibiliza: se pierde entre la confusión de objetos y tal vez hasta sirva como combustible de la locomotora.

El mexicano Carlos Díaz Dufoo también analiza esto, aunque con más crudeza, con menos subjetividad y refiriéndose a su profesión de periodista.

Los acontecimientos duran veinticuatro horas, en ese espacio de tiempo se hacen estudios rápidos, la cuestión social, la próxima guerra, los intereses económicos, el bacilo de la tisis, el mensaje presidencial, el último drama. Agitado todo esto, haciendo girar en rapidísimo torbellino, que pase, que vuelva a pasar, que se eclipse, que se aparezca de nuevo, y procurad que vuestro cerebro sea suficientemente sólido para no dejarse desvanecer en esta sucesión de impresiones que apenas dejan detrás de sí el fulgor de una estrella de última magnitud.¹⁸

Si en términos de las condiciones materiales del desarrollo dependiente creemos, con Octavio paz que “la única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo (ya que) la realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la

¹⁶ Véase el Prólogo de Rafael Pérez Gay a *Los imprescindibles Manuel Gutiérrez Nájera*, p XXXI.

¹⁷ J. Martí, “El Poema del Niágara” en *Obras completas*, tomo 7, p. 205

¹⁸ Carlos Díaz Dufoo, “Un problema fin de siglo” en *Revista Azul*, tomo I, No. 23, 7 de octubre 1894

burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo”¹⁹, a consecuencia de lo cual el planteamiento original de los modernistas habrá quedado en términos semejantes a esto: si no hay modernidad en los sistemas de producción, consumo y organización política debemos actuar como si tales condiciones existieran ya. Este postulado les sirve de escudo y de clave para descifrar, retener y pulir el espejismo de la modernidad.

Una explicación sucinta del modernismo hispanoamericano saca a relucir una amplia lista de sus rasgos distintivos: secularización, cosmopolitismo, crítica, insatisfacción, esoterismo, búsqueda, desencanto, entre otros. Pero ¿basta enunciarlos para entender al modernismo? ¿Son rasgos auténticos o no pasan de simple imitación más o menos exitosa de actitudes observadas en otros países tal como lo hicieron los burgueses? En último caso, ¿cuál es el correlato cultural-espiritual de la división internacional del trabajo a que se vio arrastrado el nuevo mundo?

No sin temor de equivocarnos aventuramos que los intelectuales hispanoamericanos recibieron ya decantadas, plenamente autorizadas por el uso, las conquistas espirituales de los europeos y si bien padecieron sus mismas incertidumbres y pesares, lo hicieron con pleno conocimiento de que precisamente ese era el precio a pagar para lograr sus propósitos de sacar al arte de la vitrina comercial. Los productos del pensamiento y del espíritu fueron los más rápidos en llegar y también los más fáciles de adoptar: no necesitaron mecanismos complicados (máquinas) ni ninguna infraestructura específica para empezar a dar frutos. Fueron tomados tal cual llegaron, sólo que libres ya de todo sentimiento de culpa o de cuestionamiento moral. Esto es: son productos finales, empacados, listos para el consumo sin importar si en su procesamiento se emplearon materias primas compradas o robadas o si para obtenerlos se explotó a niños o a mujeres. Trasladada

¹⁹ O. Paz, Op. Cit, p 412

esta metáfora al terreno cultural, podemos decir que es el mayor rasgo que marca la diferencia de nuestros modernistas respecto a las elaboraciones recibidas del exterior.

Gracias a ello, para construir sus andamiajes culturales no necesitaron más que asumir como propias las experiencias de sus congéneres de allende el mar. Aquellos ciertamente transitaron por un accidentado y largo camino que empezó como pérdida de religiosidad, luego tomó el cauce de una *desmiraculización* que separó lo terrenal de lo celestial y hacia fines del siglo XIX se convirtió plenamente en una secularización en la que hizo mella la metáfora de la “muerte” o “ausencia” de Dios. Esto fue “para los artistas que buscaban un sentido romántico en sus vidas, como defensa contra la vulgarización productiva de lo cotidiano. Era también el fin de los tiempos, la pérdida de una historicidad superpuesta a la existencia del hombre”.²⁰ Esta secularización fue un acontecimiento apocalíptico intramundano, es decir, el reconocimiento de que “el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá; es un apocalipsis inmanente, sin tribunal y sin juicio. Es el apocalipsis del yo que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador”.²¹

Gutiérrez Girardot estima además que “la secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo...(por la cual) se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras la «muerte de Dios», esto es, de la religión entendida como religatio, ha perdido la orientación.”²²

Porque la secularización del siglo XIX –recordemos que viene desde la Ilustración, en el siglo XVIII– fue tanto una mundanización de la vida como una real y para muchos catastrófica *desmiraculización* del mundo acompañada de una

²⁰ Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, p. 40

²¹ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.*, p. 75-76.

²² R. Gutiérrez Girardot, *Ibid.*, p. 88.

sacralización de lo mundano que conduce a nuevas creencias y dogmas de fe: en la ciencia, en el progreso (positivismo), en la perfección del hombre y el servicio de la Nación (krausismo) o, para lo que nos interesa, en la translación del vocabulario religioso para explicar impresiones y sensaciones de lo mundano, lo humano, lo material.

Hasta ahí la secularización, que para muchos especialistas es la condición imprescindible para el florecimiento de las corrientes artísticas europeas que sirvieron como abrevadero a los hispanoamericanos. Incluso si esta secularización es un todo, las realizaciones a partir de ella son variadas. La de los modernistas hispanoamericanos es una.

Éstos no se detienen a discutir si Dios ha muerto o simplemente cambió de residencia, les importa más cómo llenar el hueco que ha dejado, con qué ocupar los altares vacíos para dar certidumbre al espíritu. Si a los europeos les atemorizó la falta de Dios como justificación de la existencia, acá se teme a la nada, al vacío, a aquellos les duele el saber que no son dueños de un alma inmortal y a estos el abismo que se ha abierto entre lo humano y lo divino.

Octavio Paz parece consciente de estas diferencias y hace la referencia precisa en el final de esta amplia y esclarecedora cita en la que dice que en América Latina el positivismo

fue una crítica radical de la religión y de la ideología tradicional. El positivismo hizo tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada. No era la modernidad, sino su amargo *avanti gowt*. La visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia.²³

Sólo habría que agregar que no se trata del cielo deshabitado, sino de la certeza de que el cielo ya no importa porque ya no existe como destino humano, del

²³ O Paz, *Op. Cit.*, p 409.

caer en la cuenta de que su clausura genera un vacío terrenal, una incertidumbre. Porque la “muerte” o “ausencia” de Dios no pierde su carácter de crisis religiosa, de pérdida de la fe, de temor al ateísmo, pero el desgarramiento moral, espiritual e intelectual, la inconformidad, el rechazo y el encierro que le acompañan son para los hispanoamericanos “la liberación de trabas para que la mente se sienta y actúe más libre con respecto al vivir que es la propia creación”²⁴ o, en palabras de otro autor, el impulso para actuar a tono con “la idea de que la vida misma debe ser una obra de arte, y de que el arte sólo puede expresarse contra las convenciones de la sociedad.”²⁵

¿Cómo poner en práctica esa libertad? ¿Cómo servirse de tal descubrimiento? Se impone reconocer que para llegar a la época moderna fue preciso que el hombre cobrara derecho de primacía sobre la sociedad y fortalecido con esto el nuevo sujeto social recibió con profundo agrado el “enriquecés” que fue el banderazo de salida de la sociedad burguesa al disponerse a la conquista del mundo, pero al mismo tiempo el hombre de pensamiento descubre que ese triunfo del individualismo dota al yo de la capacidad ordenadora y racionalizadora del universo, le infunde la fuerza necesaria para convertirse en conciliador entre los polos contradictorios de la modernidad, llámense progreso-atraso, espiritualismo-materialismo, vacío-saturación, hombre-naturaleza. La modernidad es ante todo un intento de reinventar al sujeto artista, de regresarle la capacidad de transformar los valores culturales y, por esa vía, el imaginario social.

El asumir esa conciencia de agente mediador conduce al subjetivismo como recurso de autenticidad y de compromiso de trascendencia no en calidad de ser humano en sí, sino como sacerdote de la nueva religión o mitología que se anuncia. Entre esos hombres se contaron los modernistas, quienes preocupados y ocupados en crear las bases de esa neomitología y en definir las correspondientes formas de sentir

²⁴ Victorino Polo García, *El modernismo: La pasión por vivir el arte*, p. 73

²⁵ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 31

y de pensar no pudieron responder a las exigencias burguesas de dotarla de una nueva religión así que

su busca experimental de nuevos símbolos, la definición misma de lo que debía ser un nuevo símbolo, se mantuvo en el ámbito particular de los artistas y del arte: no tuvo ni pudo tener el carácter de una *religatio* para todos. Así, la nueva mitología, la nueva religión comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa.²⁶

No por ello carecieron de la visión, y esa es otra particularidad, para asumir la condición de marginalidad como estímulo: cerrarse al localismo, pero abrirse al mundo; convertirse al cosmopolitismo no como fin, sí como medio; divorciarse de lo terrenal no como acto de renuncia o escapismo, sino para arribar a la vivencia del arte en sí mismo. Su ejercicio es poder, autoliberación, búsqueda, refugio y protesta. En fin, ellos

sienten claro desdeñ por la observación rigurosa de la realidad entorno, revierten la mirada a su propio interior, se ensimisman y encuentran en la subjetividad lo que desean, de manera que intentan lo insólito de que la naturaleza imite al arte que ellos son capaces de crear. Les importan la intima sentimentalidad y los hondos sueños de la fantasía, pero no como categorías genéricas y universalmente válidas en tanto que fórmulas generales, sino a manera de expresión de su individualidad insobornable. No es la fantasía que sueña mundos, sino su fantasía es disposición de soñar y traducir ocultas realidades.²⁷

En relación de condicionamiento y complementariedad con estos aspectos, los modernistas asumen como propio el segundo mandamiento lanzado por la burguesía a los individuos: representaos, que para el neo burgués no es otra cosa que dar forma a una personalidad «creada por apariencias» de tal modo que “los trajes, la manera de hablar y de comportarse no eran la base de la personalidad, sino la personalidad misma” y como las apariencias abarcan el «espacio vital» del burgués (la casa y la ciudad) e imponen su sello a la vida pública y a la personalidad o el *interieur*, es ésta la nueva categoría introducida por la separación entre lo público y lo privado, como el espacio de refugio donde el burgués se preserva de la masificación aunque siempre propenso a confundir uno y otro. Lo importante es que

²⁶ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.*, p. 91

²⁷ V Polo García, *Op. Cit.*, p. 39.

ambos espacios sirven al artista para allegarse “un mundo real e inmediato lleno de exotismos, de pasados, de joyas y flores raras, de reminiscencias y de lujo”²⁸ elementos que unidos a los castillos lejanos, las princesas y los palacios de cristal se convierten en disfraz, en afeite de una realidad que desean más hermosa y atractiva.

Cítese una aproximación a la comprensión de estas actitudes juzgadas a menudo como una irresponsabilidad o un escape.

En este orden de cosas se produce todo tipo de huidas, de manera especial hacia adelante, como pueden ser el alcohol, el malditismo literario, el destierro, el encarcelamiento incluso, en ocasiones por los derrotados de la autodestrucción, por el suicidio. Dentro de ello, la magia y la evasión en todos sus grados no hay que entenderlas con miopías, es decir, a manera de cómodas huidas de la realidad, sino como revulsivo que provoque la reflexión, la crítica y el deseo de perfeccionamiento tan arraigado en la conciencia de los modernistas.²⁹

Por eso también se mueven real e imaginariamente de un lugar a otro, por eso viajan o conocen lejanos países a través de libros y revistas. Saben que la belleza es immanente, sin relación con un país o con un tiempo; por eso pueden convertirse en cosmopolitas cuyo

distanciamiento permite la transfiguración no sólo formal de los elementos de toda índole, por lo que, añadido a lo propio, autóctono y telúrico, se bucea en culturas lejanas indagando y actualizando el mundo de los mitos, a cuyo sesgo y través no sólo se incorpora un mundo cultural ya fijado en los anales de la historia, sino que se utiliza ese mundo mitológico para una disección de la sociedad y los individuos del presente con ánimo de crítica y perfeccionamiento cara al futuro que, en gran medida, es el mismo presente.³⁰

Polo García considera que aunada a la crisis de fin de siglo, los materialismos de todo orden hacen crecer la magia, lo oculto y lo ocultista y por eso, justifica que entre los modernistas aparezcan y adquieran preponderancia “los misticismos y las «locuras de lo oculto», frente y en paralelo a las claridades del positivismo.”³¹ Además, si la secularización permite servirse del lenguaje religioso para expresar lo profano ¿por qué no esperar algo parecido respecto de lo demoníaco? Esto sucede

²⁸ R. Gutiérrez Girardot, *Ibid.*, p. 114

²⁹ V. Polo García, *Op. Cit.*, P. 172

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 73

solamente que “en lugar de domesticarlo, como trató de hacer la religión, la cultura secular (el arte y la literatura) comenzó a aceptarlo, a explorarlo y a solazarse en ello, llegando a considerarlo como una fuente de creatividad.”³²

No es de extrañar que ante el deterioro que sufre la religión, la insuficiencia de la explicación filosófica y la incapacidad de la ciencia para colocarse como fuente válida de explicaciones surja la pregunta ¿qué saber podía dar un nuevo sentido a la vida? ¿qué podía recuperar el supuesto paraíso perdido? planteada por Gutiérrez Girardot, quien cita como caminos seguidos para responderla el ver al pasado, la conversión al catolicismo, la religión sin Dios y el ocultismo. Acerca de la inclusión de éste último explica que “si la secularización había despertado la necesidad de una nueva mitología y la experiencia urbana la necesidad de dar un nuevo sentido de las cosas, el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo servía para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida.”³³

Cualquiera que sea la explicación que nos parezca aceptable, es indudable que la necesidad de dar sentido a la vida surge, además, de la pérdida de la certidumbre, de la comprobación de que era falsa la creencia en una vida posterior a la muerte, del reconocer que la dicotomía cielo-infierno estaba agotada como norma de vida y la aparición de una “nueva conciencia de un límite inmutable más allá de la vida y la insignificancia de la muerte” o, como aclara más adelante el mismo autor,

la naturaleza más profunda del hombre moderno, el secreto de su alma revelado por la metafísica moderna, es que trata de ir más allá de sí mismo; sabiendo que la negatividad --la muerte-- es finita, se niega a aceptarla. Detrás del milenarismo del hombre moderno, está la megalomanía de la autoinfinitación. En consecuencia, la *hybris* moderna es la negativa a aceptar límites, la insistencia en ir continuamente más allá de sí mismo; el mundo moderno propone un destino que está siempre *más allá*: más allá de la moralidad, más allá de la tragedia, más allá de la cultura.³⁴

³² D. Bell, *Op. Cit.*, p. 31

³³ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.*, p. 143

³⁴ D. Bell, *Op. Cit.*, p. 57-59

El encontrar tales posibilidades de libertad y asumirlas como conquista propia, el reconocer que es posible superar las barreras espaciales y temporales, el encontrar que el yo estético puede regir el mundo, aunque deba reconstruirlo, el observar el desprecio que el arte y el artista merecen en estos nuevos tiempos, contribuye a generar inconformidad o desaliento y contribuye a la reivindicación de la autonomía de lo estético como forma de percibir el mundo y esto dio lugar a la convicción de que “la experiencia en y por sí misma es el valor supremo, que todo debe ser explorado, que todo debe permitirse, al menos para la imaginación, si no realizado en la vida.”³⁵

Es decir, se descubre que el más allá no tiene un límite y puede construirse en la vida misma, pero también se sabe que entre él y la nada no hay más que un paso. Esto impone una nueva forma de pensar que no tarda en convertirse en una forma de vida. Protector y defensor de los decadentistas mexicanos que en los primeros años de la última década del siglo XIX se identificaron como tales para significar sus ánimos renovadores siguiendo modelos sobre todo franceses, Jesús E. Valenzuela interpreta claramente el afán de búsqueda proveniente del positivismo cuando escribe que

Agitase en nosotros una especie de lógica invencible o inconsciente, que constriñe a los más rebeldes a ir hasta el fin de sus ideas. Si detrás de la ciencia está el método, detrás del método hay alguna cosa más. Esa cosa más, que constituye la esencia misma de la indagación experimental, es el hecho. Establecer una experiencia es determinar uno o varios hechos y nada más.³⁶

Ello refuerza lo ya asentado en torno a la inclinación ocultista y justifica el exotismo que permite acercarse a lo extraño por lejano, afianza la rebeldía y rechaza el determinismo capitalista

³⁵ D. Bell, *Ibid.*, p. 31

³⁶ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos” en *Revista Moderna*, año I, No. 9, 1o de diciembre, 1898. Hasta 1893, año en que Tablada propone fundar la *Revista Moderna*, el término decadentismo se usó para designar a quienes en este artículo ya se llaman modernistas. Sin embargo, la palabra tuvo una connotación peyorativa, y los protegidos de Valenzuela la confirmaron. En este trabajo utilizamos decadente, decadentista o modernista cuando así lo hacen los protagonistas en sus escritos, pero siempre inscritos en el modernismo.

Si ahora es muy simple enjuiciar o hasta justificar estas y otras actitudes de los modernistas, para ellos no fue fácil. Fue un tránsito doloroso, triste, sufrido, incierto. Así lo dicen en sus escritos. Primero, reconocen la causa de sus males. Unos más que otros, se muestran incisivos para determinar las motivaciones de sus actitudes ante la vida y el arte. El mismo Valenzuela identifica los ingredientes:

La difusión de las ideas positivistas hecha más tarde (después de 1867) por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas, pesimistas (Büchner, Schopenhauer), y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto, sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el pueblo mismo, fijaron definitivamente la dirección de la poética.³⁷

Díaz Dufoo diagnostica al respecto: “Del espectáculo de la naturaleza el hombre ha pasado a la ciencia. Pero la ciencia, como la naturaleza, es una eterna impasible y el hombre no ha encontrado el perseguido, anhelado manantial con que calmar su sed. De la fe intensa a la verdad severa, los espíritus no han podido pasar sin una violenta crisis. Esta crisis es la que estamos sufriendo”³⁸

Con él está Gutiérrez Nájera para quien las drogas o el alcohol son intentos de apuntalar una existencia ruinosa, pues “para vivir necesitamos envenenarnos. Para morir no necesitamos nada”. Esto obedece a que “habiendo suprimido a Dios, ya no sabemos quién mueve nuestras pitas, ni si habrá quién nos pague al fin de la comedia. Lo único cierto es la caja en que se guarda el títere.”³⁹ ¿Puede existir mayor desconsuelo que el aquí declarado?

El cómo enfrentar y resolver el *spleen* es una cuestión de sensibilidades, de temperamentos, de niveles de percepción que dan lugar a actitudes: el mismo efecto se busca en el alcohol y en la lectura de versos; uno duda de la modernidad y el otro se deja llevar por ella; éste viaja para escapar de ella o para encontrarla más pronto, aquél la espera frente al aparador del almacén o en el periódico.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Carlos Díaz Dufoo, “Los tristes” en *Revista Azul*, tomo I, No. 25, 21 de octubre 1894

³⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, “La nueva Santísima Trinidad” en *Los imprescindibles*, p. 202

La frecuencia o la intensidad de estas actitudes hacen la diferencia entre los modernistas encabezados por Gutiérrez Nájera y los seguidores de José Juan Tablada. Los de la *Revista Azul* “no fueron decadentes; mejor dicho, fueron las flores del bien que preludieron a las verdaderas flores del mal” que se agruparon en tomo a la *Revista Moderna*.⁴⁰

Un desolado José Enrique Rodó escribe: “en nuestro corazón y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre”. Más adelante establece que la duda pesa en todos los espíritus, aunque en ella hay una esperanza, un anhelo:

La Duda es en nosotros un ansioso esperar, una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores, una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer, que es casi una creencia. Esperamos, no sabemos a quién. Nos llaman, no sabemos de qué mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al desconocido.⁴¹

Rodó no está solo en la percepción de la amarga experiencia que constituye la vida. Con él coinciden el cubano José Martí y los mexicanos José Juan Tablada y Carlos Díaz Dufoo. El primero percibe que “se puede ver en todos los rostros y en todos los países, como símbolos de la época, la vacilación y la angustia. –El mundo entero es hoy una inmensa pregunta.”⁴² Tablada visualiza la duda: “La eterna gota de la duda ha lavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos, hemos llorado; pero en las almas como en las grutas llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas.”⁴³ Y en Díaz Dufoo el dolor es una enfermedad sin cura, sin paliativos, sin causa física o mental aparente:

⁴⁰ Rafael Pérez Gay, Prólogo a *Los Imprescindibles Manuel Gutiérrez Nájera*, p. LV

⁴¹ José Enrique Rodó. “El que vendrá” en *Obras completas*, p. 153-154

⁴² J. Martí, “Los propósitos de *La América*” en *Obras completas*, tomo 8, p. 1266

⁴³ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo” reproducido en Estudio introductorio a la *Revista Moderna*.

Nuestra generación es una generación de tristes; parece –según la frase de un poeta– que arrastramos los dolores de muchos siglos: nada tenemos porque padecer, y no obstante, padecemos por todo, llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa, nos sentimos infinitamente fatigados, y las sensaciones que recibimos son tan profundas, tan intensas, nos conmueven por tan hondo modo, que semejan heridas que manan eternamente sangre: somos un alma enferma que soporta un cadáver. ¿Hemos nacido demasiado pronto o demasiado tarde?⁴⁴

El mismo Darío, ya maduro, no acaba de superar la incertidumbre que lo había impulsado a explorar y escribe:

Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo (.) Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que «el busto sobrevive a la ciudad», no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, y ¡ay!, ¡el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad!⁴⁵

Con todo esto, o precisamente por eso, no se entiende al mundo moderno sin la crítica. La crítica es la correa de transmisión del dinamismo, el interrogar a cada paso, el examinarlo todo, el destruir para que vuelva a nacer. Quien critica ya no aspira a descubrir la verdad, sino la verdad es el ejercicio de la crítica. A la crítica se llega al sufrir el desajuste causado por la irrupción de la vida moderna, al toparse con el desquiciamiento urbano en contraste con el ritmo lento, habitual, de la provincia –a cuyo nivel está acostumbrada la forma como se percibe la vida–, al ver rotos los esquemas de percepción acostumbrados.

Los modernistas intentan construir una nueva armonía en la que el hombre se reconcilie con la naturaleza, quizás el único testimonio vivo del Dios ausente. Al tratar de armonizar también critican. El ejercicio de la crítica es parte del desmontaje de las literaturas europea, norteamericana e hispanoamericana. Más allá de buscar defectos para exhibirlos es un acto de reconocimiento generoso, de construcción. Martí la define así:

Crítica es el ejercicio del criterio. Destruye los ídolos falsos, pero conserva en todo su fulgor a los dioses verdaderos. Criticar, no es morder, ni tenacear, ni clavar en la áspera picota, no es consagrarse impiamente a escudriñar con miradas avaras en la obra bella los lunares y manchas que la afean; es

⁴⁴ C. Díaz Dufoo, "Los tristes" en *Op. Cit.*

⁴⁵ Rubén Darío, "Historia de mis libros. Cantos de vida y esperanza" en *Páginas escogidas*, p. 224-225

señalar con noble intento el lunar negro y desvanecer con mano piadosa la sombra que oscurece la obra bella.⁴⁶

Al respecto, Octavio Paz encuentra un

amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio. la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio.⁴⁷

Por eso también se dan a la tarea de establecer una nueva construcción dialéctica en torno al tiempo. La gravitación del tiempo en la vida moderna, la *intensificación de la vida de los nervios* que él impone por el veloz e ininterrumpido cambio de las impresiones internas y externas a que la ciudad somete a sus integrantes, suscitó en éstos tanto un carácter intelectualista como una crítica del tiempo sobre todo porque esta época “es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento” es que aparentemente se exalta al presente y se confía en el futuro, pero omitiendo el pasado. Esta suposición induce a pensar que “cuando nos cortamos del pasado, no podemos eludir la sensación final de vaciedad que entonces despierta el futuro”.⁴⁸ Pero no es una omisión voluntaria, sino una condensación: en el intento de armonizar, de crear una nueva síntesis, el pasado se funde con el presente y contiene la semilla del hombre nuevo que llenará el futuro. El distanciamiento de la tradición, la crítica de ella, es una forma de reconocimiento.

Finalmente, como veremos más adelante, la necesidad de sobrevivir obliga a los artistas a buscar, y encontrar, que es lo que vale, la conducta adecuada, la antítesis de la aspiración burguesa de buscar el placer como modo de vida. Esta conducta es la satisfacción del impulso como modo de ser, como forma de crítica, desacato y enfrentamiento. Si la sociedad burguesa se rige por los deseos —que son psicológicos, no biológicos, como las necesidades básicas— y está formada por individuos atómicos que sólo aspiran a su propia gratificación, contrapóngasele no

⁴⁶ J. Martí, “Echegaray” en *Obras completas*, tomo I, p. 902.

⁴⁷ O. Paz, *Op. Cit.*, p. 336.

⁴⁸ D. Bell, *Op. Cit.*, p. 60.

una ideología propiamente dicha, sino un conjunto de valores, una estética, una forma de construir la realidad con imaginación, con sueños; que al placer artificial y la algarabía del casino burgués se enfrenten la calidez del café o el ruido familiar de la cantina. La bohemia, las extravagancias son, al fin y al cabo, formas de recuperar la personalidad alienada por el mercantilismo.

El arte como artificio

Lo más significativo, a la vez que lo más complejo de la transformación de las ciudades recayó en sus sociedades. Las nuevas clases burguesas –unas por asimilación, otras recién formadas– introdujeron un nuevo estilo de vida que quiso ser cosmopolita en contraste con las formas provincianas, estancadas en los tiempos de la colonia. A partir de las influencias recibidas del exterior elaboraron sus formas de vida con algo de lo propio, formas que además de revelar la posesión de la riqueza material tomaban la forma de comportamientos sofisticadamente ostentosos, con la pretensión –tal vez no consciente– de dignificar a los nuevos poderosos. No bastaba poseer los objetos, había que darles un uso definido por las necesidades, entre otras la necesidad de aparentar, de representarse.

No sobra recordar que estas cerradas aristocracias cuyas puertas sólo se abren al encanto mágico de la fortuna adquirieron y perfeccionaron su refinamiento cultural en los salones de reunión, las salas de lectura –con pocos libros y muchos periódicos y revistas extranjeros–, comedores y casinos e hicieron del teatro, la ópera, los paseos en carruaje, los deportes y las fiestas, el aparador para ver y ser visto. Asimismo, las tertulias fueron mezcla de pasarela de modas, foro de discusión de los diversos problemas de política, economía y cultura; los periódicos y las revistas –favorecidos por el crecimiento de la población alfabeta que se siente participe del progreso– se enfrascaron en polémicas estéticas o ideológicas; la facilidad de comunicación permitió la entrada rápida tanto de publicaciones

periódicas como de libros editados en Francia y España; las clases medias tuvieron mayores oportunidades de educación y con ella accedieron a nutrida información y a conocimientos novedosos y útiles.

Surge la inquietud acerca del lugar de la escala social en que estaban los artistas, entre éstos, los modernistas. En opinión de Marcos Kaplan sí ocuparon un lugar social, cierto que contradictorio porque por parentesco, por estilo de vida o por facilidad de acceder a los nuevos conocimientos, a la cultura en general, pertenecían a la clase dominante, pero carecían de un lugar concreto en esa escala. J. L. Romero coincide con esto aunque considera que la corriente modernista “recogía y expresaba la sensibilidad de los exquisitos; pero de los poderosos exquisitos, a quienes seducía el mundo refinado del lujo y, a veces, el refinado lujo del poder.”⁴⁹

Este autor también sugiere que de los estratos intermedios, en ascenso, surgió un nuevo tipo de hombre de letras que no era el caballero distinguido y refinado que distraía sus ocios con la literatura, sino “un escritor menos esteticista, más comprometido y, generalmente, más utópico” y como tal participó con los artistas de su estatura en una actividad cultural más militante, menos académica que la cultura tradicional resguardada por las academias, las sociedades de sabios, las universidades y las tertulias de los encopetados. Este es el lugar más propio de los modernistas. Para ellos, acceder a la cultura exquisita requiere cierta solvencia económica, capaz al menos de permitir comprar libros, periódicos y revistas extranjeros.

Si bien la industria editora de libros no se vio ampliamente favorecida, de cualquier modo, fue a través de ésta –periódicos y revistas– como los escritores entraron en contacto con el mercado, cuyo conocimiento y compenetración se da, principalmente, mediante una forma radical

que tiene que ver con su situación como productor dentro de él, y el valor que se concede a los productos que ofrece en venta, derivado del tipo de aceptación o rechazo que experimente –y esta

⁴⁹ J. L. Romero, *Op. Cit.*, p. 290

última habrá de ser la norma— un juicio sobre el comportamiento del mercado y los hombres que lo crearon respecto a la obra de arte. O, en un proceso de generalización interpretativa, un enjuiciamiento acerca de los valores espirituales que aporta o los que afecta, dado que ése es el terreno valorativo en que por definición se sitúa un creador.⁵⁰

Al enfrentar las condiciones más o menos cambiantes del mercado adoptándolo como la forma más válida de sobreponerse al abandono y al desprecio, se vieron explorando nuevas posibilidades de conquistar la armonía deseada. Así que

De los plurales públicos constituidos en la época, habría de ser el culto urbano quien rigiera el sistema literario modernizado al cual se afilió el grueso de los escritores, que si bien recibió la encomienda de ese público, también actuó sobre él refinando sus mecanismos de apreciación y conocimientos, contribuyó a su capacitación universalista y a la precisión necesaria para una más objetiva —aunque siempre idealizada— captación de la realidad.⁵¹

Como queda dicho, para la burguesía no bastaba poseer los objetos y había que darles un uso definido por las necesidades, entre otras la necesidad de aparentar, de representarse, de dejarse ver para que el individuo y sus cosas cobren sentido en lo inmediato ya que no trascendencia. “No se vive para sí, en pantuflas, dentro de la casa, sino de frac o de levita: para el salón o para la calle. Ninguno sabe quién es ni si tiene la responsabilidad de sus acciones. O somos títeres, o somos autómatas, pero ya no somos hombres”, escribe con inquietud Manuel Gutiérrez Nájera.⁵²

No debe extrañar que todos los objetos, incluido el arte, pasaran a formar parte de la pose que da al hombre la sensación de dominio de sí mismo y de control del contexto en el que están inmersos la cultura y la producción artística. Por eso

el desarrollo de cierto gusto estético, la preocupación por la pintura o la literatura, pareció el complemento necesario de una modernización en proceso que debía acabar en ciertas formas de refinamiento personal. Hubo, seguramente, quienes poseían espontáneamente ese gusto y procuraron satisfacerlo auténticamente, pero predominaba una actitud *snob* que invitaba a estar al tanto de las «últimas novedades de París», a comentar la obra del escritor más en boga, a elogiar lo que debía elogiarse para que se advirtiera que se estaba integrado en el renovado mundo de la época del progreso. Fue un alarde más de superioridad social.⁵³

⁵⁰ J. L. Romero, *Ibid.*, p. 296.

⁵¹ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 50.

⁵² M. Gutiérrez Nájera, “La nueva Santísima Trinidad” en *Op. Cit.*, p. 201

⁵³ A. Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, p. 85

Sería incauto quedarse con esta explicación, que es válida, aunque insuficiente para ayudar a comprender lo que significaron el arte y el artista en la modernizada –no moderna– Hispanoamérica. Más que un fenómeno o una causa, debe mencionarse amplia gama de ellos.

Cierto que el funcionamiento de la economía disuelve las relaciones de las personas y pone al hombre al servicio del hombre y de los objetos, con los que debía competir en un mercado –como mercancía fuerza de trabajo–, pero además con la obligación de convertirse en algo más: en público consumidor. Es en función de las nuevas categorías que se mueven los intereses oligárquico-burgueses. La racionalización, la importación de esquemas mentales e institucionales, la democratización y la igualdad se materializan en el consumidor y en la mercancía.

Rubén Darío comparte las apreciaciones del argentino Luis Berisso en el sentido de que

entre nosotros, el pensador, el literato, el artista, no tiene escena propicia: lo mata la indiferencia pública y el ambiente burgués. A usted bien le consta: sobra dinero para orgías, para los frontones, para las carreras de caballos, para los teatros por secciones, –que han encanallado el gusto público–, para el juego desenfrenado, hasta en sus manifestaciones febriles, sin contar todos los refinamientos del bizantinismo avasallador y triunfante, y no se tiene para comprar una obra nacional, que buena o mala, significa un esfuerzo del pensamiento, que debería tener también su recompensa y no la alcanza.⁵⁴

En esta situación que Gutiérrez Girardot explica ampliamente a partir del concepto hegeliano de “el estado mundial de la prosa” no sólo se mide con el rasero de mercancía todo lo que de las manos del hombre puede salir, sino aquellos productos del espíritu, como el arte cuando se convierte en parte del espectáculo de la modernidad, cuando se valora al artista en virtud de su poder económico o su influencia política no por el valor de su obra. Darío advierte:

Las letras nada pueden adelantar con el crítico de pacotilla, que primero y principalmente se ocupa del color del sombrero del poeta, que del pensamiento y belleza de su poema. Las artes bien deben

⁵⁴ R. Darío, “La vida literaria” en *Escritos inéditos*, p. 68

maldecir al cronista curioso que se introduce en la vida privada del estatuario o del pintor, antes de ocuparse del golpe creador de su cincel, o de los colores soberbios de su paleta.⁵⁵

Al parejo de la cuestión económica está la separación de funciones del hombre de letras y del hombre público, a consecuencia de lo cual ya no bastaba el dominio de la letra para acceder a la función política con la misma facilidad que antes. Es tanto el desplazamiento del arte por la racionalización económica y la eficiencia productiva como el descubrimiento de que el artista ya no tiene ninguna misión que cumplir en esa sociedad, de que no hay gestas heroicas del pueblo dignas de cantar porque los modernos héroes son los constructores de imperios financieros, burgueses ambiciosos, políticos ignorantes o sátrapas autoritarios.

El artista comparte con el burgués el carácter de aventurero, pero es a la vez historiador de su propia experiencia que para realizarse debe actuar ante, contra y dentro de la sociedad, al tiempo que aspira a lograr una expresión auténtica, una ubicación ética-existencial que le asigne un lugar social y una identidad de la que se siente despojado. De ahí que haya varias propuestas estéticas, varias formas de expresar el malestar, varias expresiones del modernismo, a fin de cuentas.

Por eso, lo primero que se encuentra al acercarse a los modernistas es el malestar por las condiciones de marginación en que se tiene al arte. Las reacciones ante esta condición de abandono de lo artístico son distintas. Si en esa sociedad el arte no era ya la más alta condición de espiritualidad, sino objeto de lujo y de placer sensual cuyo ejercicio se concedía como canalización del ocio o simple desviación semejante a las “calaveradas” de los jóvenes burgueses, obviamente que es un arte reflejo de las condiciones materiales de vida al que no puede exigírsele ni belleza ni autonomía porque los defectos que presenta son los de la sociedad refinada, enfermiza, decadente, en que se desarrolla.

Gutiérrez Nájera critica a los materialistas, propugnadores del realismo porque “pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas

⁵⁵ R. Dario, “La prensa y la libertad” en *Crónica literaria. Obras completas IX*, p. 210

sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida, las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba.”⁵⁶ Con él coincide el chileno Francisco Contreras, para quien

La tendencia al misticismo, al ocultismo, al refinamiento decadente es un resultado del actual estado de alma de la sociedad determinado por la reacción contra el abuso del escepticismo, de la ciencia desconsoladora, del naturalismo grosero. El *snobismo*, la complicación, el llamado *modern style*, la moda en fin, resultado es también de la sociedad actual, puesto que toda moda no es más que un efecto del medio ambiente, ya que para ser más o menos duradera necesita entrañar el espíritu del siglo, el viento Oriental de Schopenhauer.⁵⁷

¿Qué mayor malestar que el resumido por Martí en su multialabado prólogo al *Poema del Niágara*, de 1882, en el que entre otras muchas cosas leemos:

¡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 cambiado de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro! ¡Ruines tiempos, en que son mérito eximio y desusado el amor y el ejercicio de la grandeza!⁵⁸

En este manifiesto Martí reconoce que “el poeta ha mudado de labor, y anda ahogando águilas” aunque no ha dejado de ser “hombre magno” e interpreta mejor que nadie la desventura del hombre moderno al encontrarse en tiempos de reenquiciamiento y remolde en que no hay obras permanentes ni credos seguros ni reposo del pensamiento que engendra grandes obras ni existe

pintor que acierte a colorear con la novedad 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, aradas y hambrientas, la Imranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta.⁵⁹

Ese malestar también proviene de la comprobación de que el mercado es ingrato, del palpar que las condiciones de vida capitalistas inhiben el desarrollo artístico.

⁵⁶ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” en *Mañana de otro modo*, p. 29

⁵⁷ Francisco Contreras V “El arte nuevo” en *Revista Moderna*, tomo VI, No. 2, 2a. quincena de enero 1903

⁵⁸ J. Martí, “El poema del Niágara”, en *Op. Cit.*, p. 200

⁵⁹ *Ibid.*, p. 202

Así, el argentino Roberto Payró recuerda a Sancho Panza con su refrán “oficio que no da de comer a su amo no vale dos habas” y afirma que la escritura “no solamente no vale dos habas, sino que anula por completo al que lo ejerce. ¡Es tan fácil ganar dinero, que quien no lo gana, resulta necesariamente, para el concepto público, una perfecta nulidad!”⁶⁰

Es tan fácil hacer dinero que aquel que no lo hace no es digno del aire que respira. Rubén Darío se suma al coro de lamentos, pero su tono, más poético, es desgarrador. “Las musas se van, porque vinieron las máquinas y apagan el eco de las lirás. Idos, adiós poetas inspirados. Los que nos quedaban se están muriendo; los que sobreviven han dejado la floresta primitiva de su Arcadia al ruido ensordecedor de la edad nueva.”⁶¹ El arte no ha muerto, pero ya no es capaz de representar las inquietudes y aspiraciones del espíritu que se esfuerza por ponerse a tono con la época. “El arte se encuentra en México en una zona –para seguir la correcta clasificación de Taine– que sólo produce eriazos”, escribe en la *Revista Azul* un “Monaguillo” que se apropia de los términos económicos para expresar que “En ninguna parte del mundo prodiga la prensa caudal tan inmenso de versos, pero en ninguna parte del mundo paga tan mal al poeta. La demanda, pues, existe: lo que no existe es el precio de la demanda”. Previamente se cuestiona si “la literatura no constituirá en México uno de aquellos modos de vivir que no dan de qué vivir”.⁶²

Ha cambiado la manera en que se aprecia la belleza. La sociedad burguesa vive en una realidad distorsionada, corroída por los vicios, la corrupción y la pérdida de los valores: lo anormal se convierte en lo normal y viceversa. Se complace en esa nueva normalidad, admite y estimula a los traficantes del arte, a los impostores de tal forma que si Gutiérrez Nájera dice en tono de burla que “es poeta todo aquel que suspira en ocho sílabas... (y hasta) pasan por escritores, y algunas veces por

⁶⁰ Roberto J. Payró, “Una nueva profesión”, en *Obras*, p. 302.

⁶¹ R. Darío, citado en *Rubén Darío y el modernismo*, p. 52.

⁶² Monaguillo, “Palique” en *Revista Azul*, tomo I, No. 25, 21 de octubre, 1894.

ilustres”,⁶³ Gómez Carrillo lamenta que “un idiota, en un gran diario, es más admirado que un genio en una revista joven”.⁶⁴

La cerrada sociedad sí pone el grito en el cielo cuando sus vicios y desviaciones se ven reflejados en la literatura: ahí está el documentado escándalo por la publicación, en el México porfirista de 1893, del poema “Misa Negra” de José Juan Tablada en la sección literaria del periódico *El País*, que motivó su renuncia y a la larga sentó las bases de la *Revista Moderna*. En su fundamental defensa del decadentismo como forma artística, precisamente durante este episodio, Tablada señala: “parece que el público no duda entre una bicicleta y una poesía decadentista, parece que tolera a un ciclista exhibiendo los asquerosos vellos de sus piernas desnudas y no soporta el más ligero escote en el seno de una musa. Parece que el Ideal que a nosotros nos entusiasma, a él le causa indignación y furores.”⁶⁵

En la amplia cita que sigue el Duque Job observa el paisaje desde un tren y sugiere “No me habléis de los antiguos mitos ni queráis hacerme creer que la poesía sólo vive en el Olimpo” para enseguida llevarnos a la confusión porque no sabemos con certeza si se queja de la modernidad, se burla de la mitología o se confunde ante la dualidad mundo moderno-arte:

decidme si la mitología de yeso puede inspirar aún a los poetas y si los símbolos de la industria moderna, los semidioses del vapor y la electricidad, no se asemejan a las divinidades griegas más que a los amorcitos desdentados y las Venus cloróticas de Boileau. La poesía puede volar con alas mecánicas, que no se derriten como las de Icaro. Ya el pegaso –ese pobre Marezek de la mitología– está flaco y enfermo; un vicario le monta para ir a decir misa en las aldeas circunvecinas del curato, pero en cambio tenemos un hipogrifo de hierro para el que no hay obstáculos ni abismos, que no tiene alas, porque las alas son inútiles, y en cuyo vientre de Titán chispea y crepita el fuego que Prometeo robó a los dioses. Mercurio no es ya el rapaz ligero con alas en los talones y el casco. Hoy vendería billetes y cerillos.⁶⁶

El argentino Miguel Cané se reconoce víctima del desencanto ante el paisaje moderno y escribe:

⁶³ M. Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio primera carta” en *Obras Prosa II*, p. 462.

⁶⁴ Enrique Gómez Carrillo, Carta a Rubén Darío, sin fecha en *El archivo de Rubén Darío*.

⁶⁵ José Juan Tablada, *Op. Cit.*

⁶⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Viajes extraordinarios” en *Los imprescindibles*, p. 478.

Amamos los poetas, veneramos los artistas, tenemos latidos de corazón para todas las glorias e íntimas simpatías por todas las grandezas caídas, pero el ambiente en que nos hemos desarrollado nos ha familiarizado con las miserias de la vida, arrastrada hasta el realismo más espantoso, al mismo tiempo que nos ha hecho idóneos para incrustarnos definitivamente en un orden social en que el arte no se conoce.⁶⁷

Asimismo, la desazón aparece al reconocerse distintos y distantes de quienes los antecedieron porque “nuestros padres eran soldados, poetas y artistas. Nosotros somos tenderos, mercachifles y agiotistas. Ahora un siglo, el sueño constante de la juventud era la gloria, la patria, el amor; hoy es una concesión de ferrocarril para lanzarse a venderla al mercado de Londres”.⁶⁸

¿Qué diferencia hay entre lo anterior y el aserto rubendariano de “nuestros padres eran mejores que nosotros, tenían entusiasmo por algo; buenos burgueses de 1830, valían mil veces más que nosotros...se tenía fe, entusiasmo por alguna cosa. Hoy es el indiferentismo como una anquilosis moral; no se aspira con ardor en nada, no se aspira con alma y vida a ideal alguno.”⁶⁹

Dario identifica en León Bloy al artista que “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 contemporáneas.”⁷⁰

Pero del mismo hecho de reconocerse diferentes surge la aspiración de conducirse por otros caminos para reencontrarse con la belleza. Es el mismo Cané quien apunta en 1872 “Sé que todo lo bueno se va; sé que las ideas elevadas no encuentran eco ya en nuestra sociedad mercachiflada; sin embargo, hay un deber sagrado de propender incesantemente al retorno de los días serenos del reinado de lo bello.”⁷¹ Gutiérrez Nájera se muestra convencido de una misión: “El arte es nuestro

⁶⁷ Miguel Cané, “Un libro del Dr. Gutiérrez” citado por Ricardo Saenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo*, p. 109-110

⁶⁸ M. Cané, “Positivismo”, citado por Ricardo Saenz Hayes, p. 46.

⁶⁹ Rubén Dario, “León Bloy” en *Los raros*, p. 69

⁷⁰ *idem*.

⁷¹ M. Cané, “Positivismo”, *Op. Cit.* p. 90.

Príncipe y Señor y para obedecer ese mandato, galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas”⁷²

José Martí también se expresa en este sentido, pero su espíritu conciliador le hace decir en 1883: “Pues, ¿quién dice que la poesía ya se ha acabado? Está en las fundiciones y en las fábricas de máquinas de vapor; está en las noches rojizas y dantescas de las modernas babilónicas fábricas: está en los talleres.”⁷³ Hacia 1887 su tono es más agresivo:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues esta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida.⁷⁴

Lo que reclaman a la sociedad no es un pedestal para el artista, sino un lugar para lo que él produce, para los dioses que él adora; y aunque está persuadido de que el defender el arte es un acto de transgresión o de ruptura pide respeto a su espacio interior, así sea para sufrir. “Sed piadosos: dejad que el poeta se encierre en su vida interior, respetad su secreto, dejad que sueñe”, pide Díaz Dufoo⁷⁵ y Gutiérrez Nájera en “Los pecados capitales” reclama comprensión y respeto: “Dejadle que viva para que pueda expresar en forma artística la vida. Dejadle que goce y que padezca, para que esos placeres y esos sufrimientos revistan luego la forma inmortal” y demanda: “Dejad a los artistas en coloquios amorosos con sus creaciones. Se despiden de ellas a solas, como el amante se despide de la amada.”⁷⁶ y aunque en todo lo que hacen vaya implícito el padecimiento éste es el abono en el que brotarán las grandes nuevas obras: “Nos sentimos todos invadidos de la cruel dolencia. Quisiéramos crear

⁷² M. Gutiérrez Nájera, citado por Carlos Monsiváis en “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía” en *Memoria del Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, p. 28

⁷³ J. Martí, “Libros Americanos”, en *Obras completas*, tomo 13, p. 421.

⁷⁴ J. Martí, “El poeta Walt Whitman”, en *Obras completas*, tomo 13, p. 135

⁷⁵ C. Díaz Dufoo, “Fantaseos” en *Revista Azul*, tomo V, No. 1, 3 de mayo 1896

⁷⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Los pecados capitales” en *Los Imprescindibles*, p. 205

un lenguaje nuevo que nos diera idea de las emociones nuevas.”⁷⁷ y Martí: “Yo mojo en mi sangre la pluma, y por eso veo estas cosas de escribir con ese pudor.”⁷⁸

Todos los modernistas se reconocen partícipes de una transición en la que la producción artística se desplaza hacia las fronteras de lo inmaterial, en la que el ego confronta la realidad para encontrar lo que le niega el contorno material. No vacilan en considerarse descubridores no de la nueva época, sino de los requisitos que debe llenar el hombre nuevo, precisamente el habitante del mundo moderno. En 1896 José Enrique Rodó define que

El arte grande, humano y eficaz en nosotros será aquel que se cierna sobre esta inmensa agitación, sobre esta vorágine soberbia, para tender sobre ella la sombra de sus alas; el verbo poético poderoso y fecundo será aquel que no busque fuera del alma de su tiempo los impulsos creadores, sino que se reconozca hechura de su espíritu, y le manifieste todo él, desde sus grandes e impetuosos estremecimientos hasta sus vibraciones más sutiles y más vagas..⁷⁹

Luego aclara que no cualquier arte es idóneo porque “el género de verdad que al arte importa es, ante todo, la sinceridad, que le hace dueño del espíritu. De la sinceridad adquiere al mismo tiempo su encanto y su poder: ella es su fuerza y su gracia”⁸⁰ y reconoce la presencia de un nuevo espíritu que no acaba de conformarse, pero rebulle en amplias manifestaciones aunque no carente de contradicciones. De cualquier forma, es una ola de renovación

merced a la que nuestro caso secular presenta, con la agitación aparentemente anárquica y sombría que es el signo de las grandes transiciones humanas, el espectáculo de una cultura en cuyo seno hierven a un tiempo todas las ideas y todas las pasiones—, en cuyo ambiente se entrecrocán todas las resonancias del Deseo, del Entusiasmo y el Dolor—, concurso extraño de aspiraciones sin armonía, de dudas sin respuesta, de contradicciones sin solución, de voces de esperanza y de angustia, que si se condensasen en un solo grito, inmenso y formidable, harían decir acaso al alma moderna, como al Fortunio de Gautier: «tengo más sed que el desierto».⁸¹

⁷⁷ C. Díaz Dufoo, “El dolor de la producción” en *Revista Azul*, tomo III, 4 de agosto 1893

⁷⁸ J. Martí, Carta a Manuel Mercado, 26 de agosto 1889

⁷⁹ J. E. Rodó, “La novela nueva” en *Obras completas*, p. 157.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 164.

La alusión a la sinceridad como condición del arte es recurrente. El chileno Francisco Contreras escribe en 1903:

la creación más artística será aquella que sinteticice más fielmente, más intensamente, más sinceramente, en una palabra, el temperamento que la informe. Y que la obra de reflejos, esa especie de plagio que pretende confundirse con la asimilación, tan en boga entre los adocenados, es ciertamente la más completa negación del arte. Y aquí la razón de mi fórmula. *Arte Libre Arte Sincero*. La pretendida obscuridad de la literatura nueva, que tanto espanta a los timoratos, es también un lógico resultado de la sinceridad artística: pues si es verdad que uno «siempre es complicado para sí mismo» será más sincero quien más vagamente, es decir, tal como están en su alma, vierta en el vaso de oro de la forma sus emociones⁸²

Citese en el mismo sentido a Darío que en *Los raros* hace profesión de fe artística, una fe que otorga al artista el carácter de apóstol que profesa y difunde una doctrina nueva que pocos comprenden.

Creo en la vanidad de las prerrogativas sociales de mi profesión y del talento por sí mismo. Creo en la misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulator de ideas, creo que, el hombre que en nombre del talento que Dios le ha prestado, descuida su carácter y se juzga exonerado de los deberes urgentes de la existencia humana, desobedece a la humanidad, y es castigado. Creo en la aceptación de todos los deberes por la ayuda de la caridad y del orgullo, creo en el individualismo artístico y social. Creo que el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que a otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad; que hay buenos o malos artistas, pero que no tenemos que juzgar sino a los mentirosos, y los sinceros serán premiados en el altísimo cielo de la paz, en tanto que los brillantes, los satisfechos, los mentirosos, serán castigados⁸³

“Oh divino arte! El arte, como la sal a los alimentos, preserva a las naciones”, escribe por su parte Martí⁸⁴ con ánimo esperanzado en que los “pobres poetas” buscadores de sus alas rotas por fin recobren el lugar que corresponde a su arte.

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.⁸⁵

⁸² Francisco Contreras V., “El arte nuevo” en *Op. Cit.*

⁸³ R. Darío, “El arte en silencio” en *Los raros*, p. 11-12

⁸⁴ J. Martí, “El arte en los Estados Unidos”, en *Obras completas*, tomo I, p. 1865.

⁸⁵ J. Martí, “El Poema del Niágara”, en *Op. Cit.*, p. 201

En el imaginario modernista anida la certeza de que habrá de triunfar la concepción del nuevo arte: “la nueva escuela, la que proclama que el arte debe ser impasible, que el arte debe ser implacable, que el arte debe ser un sacerdocio, esa escuela que es injuriada, lapidada y maldecida, hará incontables prosélitos en la religión de lo bello!”⁸⁶

La razón asiste a los estudiosos que encuentran que

el modernismo tradicional, por osado que fuese, desplegó sus impulsos en la imaginación, dentro de los límites del arte. Demoniacas o criminales, las fantasías se expresaban mediante el principio ordenador de la forma estética. El arte, por ello, aunque fuese subversivo de la sociedad, aún estaba de parte del orden e, implícitamente, de una racionalidad de la forma, si no del contenido.⁸⁷

Pero, esto no impide reconocer a los modernistas el mérito de hacer del postulado estético no una doctrina, sino un compromiso ético que para establecerse necesita romper con lo tradicional sin olvidar la tradición, debe reflejar la vida deseable a partir de la vida posible, tiene que imaginar al hombre nuevo en moldes antiguos. El ejercicio del arte es poner la imaginación al servicio de la transformación; es a la vez oportunidad de salvación personal y acto de rebeldía cultural, es afianzamiento de valores en desuso y refugio ante la necesidad y el mal gusto.

La modernización es una ruptura de los esquemas de percepción y explicación del arte y la cultura que pone a los artistas ante la disyuntiva de aceptar los nuevos valores o lanzarse a salvar a los antiguos que naufragan.

⁸⁶ Ciro B. Ceballos, “Seis apologías. Balbino Dávalos” en *Revista Moderna*, tomo I, No. 1, 1o. de julio 1898

⁸⁷ D. Bell, *Op. Cit.*, p. 61.

2 ¿VIVIR PARA ESCRIBIR O ESCRIBIR PARA VIVIR?

La división del trabajo

Pedro Henríquez Ureña fue el primero que se refirió a la actividad escritural que acompañó al proceso de modernización hispanoamericana en términos de una división del trabajo por la cual

Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política, los abogados, como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del Estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos, nada se ganó con ello, antes al contrario. Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas.¹

Con esta afirmación el escritor marcó un derrotero que no ha sido superado por más que mucho se ha escrito para complementarlo, ampliarlo o rebatirlo, llegando incluso a constituirse en una limitación que proviene no del juicio expresado, sino de la falta, por parte de los modernistas, de una aproximación a sus conflictivas relaciones con el medio cultural y social más allá del lamento o la acerba crítica que van al fenómeno (el desprecio del arte), pero no al por qué y al cómo del mismo.

Para entender esta situación no debe olvidarse que la modernización se origina sobreponiéndose en un patrón de dependencia económica, política y cultural, pero a diferencia de los dos primeros aspectos que se asumen como adaptaciones o implantes sobre los antiguos moldes, en el último se logra una revolución del pensamiento gracias a que los intelectuales encuentran en la modernización la plataforma para plantearse una independencia o al menos los principios para una construcción autónoma y completamente diferenciada. La producción sincrética es la base del modernismo.

¹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, p. 165

Ahora bien, si la división del trabajo es una condición de la consolidación de la burguesía como clase dominante ¿no es cierto que en Hispanoamérica la burguesía no estuvo acompañada por su contraparte, el proletariado urbano? probablemente porque en general las antiguas clases dominantes se transformaron manteniendo las bases de su organización tradicional. ¿Y esto no generó aquí, a su vez, un aplazamiento de la lucha de clases a que dio lugar la modernización europea?

Por otra parte, las viejas profesiones debieron replegarse en campos específicos y con ello dieron lugar a disciplinas nuevas como economía, historia y sociología; en la misma política hubo políticos y politólogos. Esto atendía las necesidades de organización de las sociedades, a lo que se agrega el hecho incontrovertible de que los avances científicos y aun humanísticos diversifican de tal modo los datos y con tal velocidad, que es imposible que alguien los domine y se mantenga al día. Así las cosas, no es válido hablar de quién desplazó a quién, sino de intentar aproximarse a una comprensión de los alcances de la división del trabajo más allá de los términos economicistas, es decir, como producto de una recomposición de la conciencia y de la vocación de los individuos.

Movidas por la conveniencia y por el interés y, en fin, por la idea de optimizar los recursos con miras al adecuado funcionamiento de la sociedad, las clases dirigentes promovieron reacomodos que se dieron primero en el nivel de la superestructura. Por ejemplo, la reorganización de las escuelas superiores, la creación de nuevas carreras profesionales, la formalización legal de la separación Estado-Iglesia, la ampliación y el uso de los medios de difusión –principalmente la prensa– como “filtros” de las modas de pensar y de hacer, el fortalecimiento de la concentración real y efectiva del poder y la legitimación del nuevo estado de cosas como reflejo efectivo de un progreso generalizado.

La especialización no fue un cambio brusco, sino inducido a través de largo tiempo y con los elementos superestructurales antes indicados, con el ofrecimiento

de expectativas de acomodo y de ascenso, con las oportunidades de acceder a los refinamientos del progreso, con la novedad de los adelantos de la ciencia, con la oportunidad de practicar el cosmopolitismo sin necesidad de moverse de un lugar a otro, con la alabanza de las ventajas de consumir los nuevos productos. Tampoco requirió de códigos ni de medidas coercitivas que sacaran a los abogados de la escritura o a los médicos de las cámaras legislativas; los administradores políticos no debieron demandar patente de exclusividad para el ejercicio de esa actividad porque provenían de variadas profesiones. Se trató de un acomodo, de una especificación de funciones de acuerdo al postulado de una convivencia social armónica y eficiente.

Es oportuno comentar que lo que Henríquez Ureña considera emergencia de la literatura “pura” lleva a Julio Ramos a proponer un enfoque novedoso en el que sugiere ir más allá de una cuestión de la distribución de los roles sociales, de los empleos, la profesionalización o la mercantilización de los procesos culturales para pensar que

Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo (aunque también) el lugar de los escritores ante el Estado, que ya comenzaba a desarrollar administradores «orgánicos», se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y autoridad. Se habla desde la literatura como institución social que sin embargo no ha consolidado sus bases.²

El autor llega a esta conclusión después de indicar que a partir de la Independencia la escritura y la administración pública caminaron juntas, la primera como práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal, incluso llegando a establecer una estrecha relación ante la ley, la administración del poder y la autoridad de las letras porque éstas proveían el código que permitía distinguir la civilización de la barbarie, la modernidad de la tradición. Con la

² Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p 66

consolidación de los Estados nacionales se establece una esfera específicamente política, autónoma ya del saber de las letras, que se vieron desalojadas de una función estatal “como resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los *sistemas de autorización* presupuestos por la producción literaria anterior a fin de siglo.”³

Es decir, el escritor venía de ser un intelectual multifacético colocado por la tradición en el lugar preciso para ser la voz y la conciencia de la nación para la nación misma y para el mundo; el visionario y el guía que hoy podía legislar y mañana recitar una loa patriótica; que ayer fue ministro o gobernador y más antes defensor de las instituciones liberales; que conserva la investidura de maestro del pensamiento y hombre de acción; que ayer manejó diestramente la espada y hoy maneja la pluma para el mismo fin. La letra había sido la palanca de ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder. Pero en la modernización la fuerza de trabajo de los hombres se convierte en mercancía: no cuenta el talento y el genio, sino la fuerza. Díaz Dufoo refiere cómo un director de periódico predicaba que: “No quiero hombres de talento! no quiero genios! no quiero literatos! no quiero economistas! no me sirven! Quiero hombres que trabajen: con ellos me basta!”⁴

¿Qué tiene que ver todo esto con la división del trabajo? Simplemente ésta fue la consecuencia, o, si se quiere, el mecanismo indispensable para ejecutar algunos de los designios indicados. Muy dentro del lenguaje del capitalismo podría hablarse aquí de una separación en el ámbito de las responsabilidades y las competencias para responder a crecientes necesidades de una sociedad que descubre como destino la eficiencia. Unas necesidades son nuevas y otras en expansión gracias al aumento poblacional, la urbanización y la exigua internacionalización, tales como la educación, la investigación, la seguridad pública, la diplomacia, la

³ Julio Ramos, *Ibid.*, p. 66.

⁴ C. Díaz Dufoo, “El periodismo por dentro” en *Revista Azul*, tomo I, No. 22, 30 de septiembre 1894

administración de los servicios ligados al comercio y la industria, la capacitación, los servicios sociales.

Observadores de los cambios aparejados al tránsito modernizador, los artistas acompañaron o padecieron, sin explicársela, la división del trabajo en curso al descubrir que además del desprecio a la belleza, la diversificación de funciones y el incremento de las necesidades les permite ocuparse en varias actividades no tan distanciadas de su vocación literaria, tales como el convertirse en *repórters*, vender artículos a los diarios, escribir obras teatrales sobre pedido de las compañías, componer letras de canciones populares, abastecer folletines novelescos, traducir obras de otros idiomas o enseñar gramática. Incorporados al mercado por mera sobrevivencia, no descuidaron la producción artística, para entonces una actividad que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos. Pero su especialización no llegó al mismo grado que lo hicieron sus contrapartes al otro lado del mar, pues en Europa los fenómenos de la producción, la distribución, la demanda y el consumo artísticos estuvieron perfectamente definidos porque había un “mercado cultural” propiamente dicho. En Hispanoamérica, en cambio, primero se mercantilizó el trabajo intelectual (el auge del periodismo y el ingreso a él de numerosos letrados como asalariados) y después se buscó crear el mercado para los productos culturales. ¿Reconocieron los escritores esta misión?

Como se trata de una *modernización reflejo* que acentuó las desigualdades, los artistas reconocen que “Un pueblo que se viste de manta, cuando se viste; que ahora está empezando a aprender a leer; que compra muchas velas de cera y que no come, es pésimo marchante para el productor intelectual, a menos que éste, prostituyéndose, halague la ignorancia, el fanatismo y los vicios del marchante.”⁵ Sabían que no podían esperar mucho de ese marchante y debían buscar “nichos” de mercado. El periodismo, con todo lo exigente que es, es el “nicho” más a propósito.

⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio”. Tercera y última en *Obras Prosa II*, p. 474

El éxito de público que lograron como periodistas no les dio automáticamente un reconocimiento como escritores ni el éxito económico.

Cierto que se refieren con crudeza a la mercantilización porque la consideran responsable del deterioro artístico. Pero si bien creen que “los escritos, como todas las mercancías, sufren la ley de la oferta y la demanda”⁶ no parecen plenamente conscientes de que si realmente existiera el mercado literario, ellos no tendrían que pedir estímulo y protección oficial para la literatura, o defender las subvenciones a los periodistas como lo hizo el Duque Job o reconocer que ante la falta de público y de editores, los escritores mexicanos acuden “por lo general a la Secretaría de Fomento, en donde se imprimen lo mismo estudios acerca de la cría de ganados, que romances inspirados, que estadísticas, que compendios de Historia Patria. Y aun el autor puede tener la certeza de que la marca de imprenta contribuirá poderosamente a alejar al lector.”⁷

Puede hablarse de una especialización entre los escritores modernistas, una especialización que raya en lo enajenante en más de un caso, pero no en el sentido de cerrarse a toda otra actividad ajena, sino de compenetración y comprensión en el arte, de entrega absoluta a él, así sea en el terreno de la fantasía como mencionamos en el siguiente apartado. Hasta se sintieron orgullosos de su especialización, pues aborrecieron y exhibieron a los aficionados que los seguían o los imitaban no en calidad artística, sino en actitudes y poses de rebeldía porque llenaban el ambiente con “versos estrambóticos y patizambos, que por esos mundos de Dios han soltado al vilipendio público discípulos lejanos de ustedes que, sin entender de la misa la media, nos tienen fritos con sus extravagancias y ridiculeces, idiotismos y pedanterías” como asienta el fundador de la *Revista Moderna* en su carta-justificación de sus protegidos decadentistas.⁸

⁶ M. Gutiérrez Nájera, “La protección de la literatura” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 65.

⁷ Monaguillo, “Palique” en *Revista Azul*, Tomo I, 21 de octubre 1894.

⁸ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos” en *Revista Moderna*, Año I, No. 9, 1o. diciembre 1898.

Es larga la nómina de poetas y ensayistas que durante el periodo de la modernización se vieron involucrados en las tareas políticas, tal vez unos movidos por la arraigada convicción de que nadie mejor que ellos para entender de los asuntos públicos y sienten su actuación como parte de un destino. Pero el aceptarlo no implica renunciar a lo artístico. José Enrique Rodó es explícito en carta a Baldomero Sanin Cano: “Quizá no es usted ajeno a esta fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a casi todos los que tenemos una pluma en la mano. Y yo no considero esto enteramente como un mal. Todo está en que no nos dejemos despojar de nuestra personalidad... Aceptemos nuestro destino.”⁹

Otros lo hacen sin mayor convicción que la impuesta por la necesidad de ganar el sustento, por lo que lo mismo podrían incorporarse a la diplomacia, al comercio o, más próximo a su vocación, al periodismo, puesto que han cambiado las cosas al grado que la posesión y el ejercicio de la letra no basta para ganar ya no respetabilidad, honores y cargos, sino el simple sustento, ya que

Antaño, el medio más fácil de llegar a un elevado puesto público, era comenzar por una oda hoy el literato puede tener la seguridad de que no es ese el camino, pero tendrá siempre necesidad de refugiarse en el presupuesto. Allí se remedian todos los desprecios del público, allí se amparan todos estos náufragos de las letras nacionales.¹⁰

Si hubo políticos encargados de la administración que prescindían de la literatura al parejo estuvieron los intelectuales aferrados a sus aspiraciones artísticas, muchos de quienes en 1894, en el apogeo del porfirismo, por exigencia de la economía política y “por adaptación al medio, dan pruebas de cordura: (Justo) Sierra, sustituyendo sus Versos por una obra de Historia Universal; Gutiérrez Nájera, ocupando su curul en la Cámara; y (Francisco) Bulnes procurando llegar a un descubrimiento industrial.”¹¹ Pero, más de 10 años atrás la situación no era muy diferente: en 1881, es decir, cuando la premisa del orden y el progreso porfiristas

⁹ José Enrique Rodó, Carta a Baldomero Sanin Cano en *Obras completas*.

¹⁰ Monaguillo, “Palique” en *Op. Cit.*

¹¹ *Idem.*

apenas echaban raíces, “los escritores de ahora valen cien veces más que los de antaño; pero no escriben” y se dedican a otras actividades, como por ejemplo:

[Ignacio M.] Altamirano traduce a [Jules] Claretie; Justo [Sierra], apartado de la prensa, vive con los romanos y los cartagineses; [Jorge] Hammeken no puede escribir dos artículos sobre Cacahuamilpa; [Francisco] Bulnes se ha vuelto financiero, [Vicente] Riva Palacio, el poeta americano, no forma ramilletes con esas violetas de Parma que él llamaba apólogos..., [Francisco] Sosa no escribe críticas dramáticas y se refugia en el estudio escrupuloso de la biografía.¹²

Ángel Rama esclarece esta diversificación de los intelectuales al indicar que no debe extrañar el que los escritores modernos estuvieran inmiscuidos en la vida política porque

dadas las tradiciones existentes en el continente, era previsible que así ocurriera en el momento en que se expandía el equipo intelectual a consecuencia del crecimiento social, aun cuando en él se produjera una notoria especialización que, lejos de apartar a los letrados de la participación política, les ofrecería nuevos campos en los que tratarían de coordinar la dedicación a sus disciplinas con una conducción espiritual más vasta que el estricto territorio político partidista.¹³

La cita saca a relucir el aspecto del *servicio* que los intelectuales prestan a las clases dominantes al prestarse como conductos de la función ideologizante, para llevar a cabo la cual rescatan (gracias a la secularización) el mensaje, la forma y el vocabulario de la religión cristiana; forman un corpus de doctrina y asumen la tarea de conductores espirituales, de creadores de gustos e ideas que no por ser manifestaciones personales, realizaciones del yo refugiado en el interior, dejan de servir a los fines de legitimación o defensa de un *statu quo*. Aunque en el mercado se establecen relaciones por convención, es necesario que entre los escritores-periodistas y los dueños de periódicos, entre ambos y el gobierno, haya una identidad, cierta comunión de ideas. De otra forma no se entendería por qué el Duque Job justifica cuando “Si lo que yo escribo con toda conciencia le parece bien

¹² M. Gutiérrez Nájera, “El movimiento literario en México” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 191. Se refiere a los contertulios de Altamirano en *El Renacimiento* (1869) a quienes considera el único centro literario. La alusión a Sierra se refiere a su *Historia de la antigüedad* y a su *Historia general*.

¹³ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 110.

al Gobierno, si le es provechoso divulgar mis ideas, no sólo tiene el derecho, sino también el deber de comprar mis escritos.”¹⁴

¿Que los modernistas se sintieron herederos de la sacralización que logró el intelectual después de la Independencia? Esto es posible, primero, porque al entrar al periodismo escriben para responder a ciertas expectativas y gustos del exiguo público lector, por lo común descubierto o virtualmente adivinado por la perspicacia del editor. Por eso pueden decir a los cuatro vientos que “El literato mexicano, para ganarse el aplauso de la multitud, necesita depravar sus pensamientos y vestirlos con la indumentaria que aplican los gitanos errabundos a sus animales amaestrados”,¹⁵ pero, si quieren seguir en la arena, deben aceptar las condiciones

Segundo, los mecanismos de difusión y circulación están al servicio o bajo control de la clase dominante; incluso las pautas o los códigos de lectura están socialmente determinados.

Todo esto implica un cambio de la concepción del letrado como apto para asumir funciones de gobierno por el solo hecho de su profesión, se le bajó del pedestal que ocupó cuando apareció como idóneo conductor de pueblos; se le disminuyeron las funciones pedagógicas, educativas e ideológicas por una separación natural de especialidades, pero ningún decreto impidió que las siguiera ejerciendo. Viene al caso recordar que en el enunciado ya citado de Henríquez Ureña se menciona a la literatura como una vocación: la incompatibilidad que encontramos entre escritura-actividad política, entre literatura-comercio, entre arte-industria viene de las vocaciones alentadas en los individuos por la sociedad de acuerdo a sus necesidades de legitimación y funcionamiento. La dedicación al arte, a las ciencias, a la enseñanza o a la política obedece a la vocación descubierta, perfeccionada y asumida como forma plena de vida unas veces y otras no.

¹⁴ M. Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio”. Tercera y última en *Op. Cit.*, p. 473

¹⁵ Ciro B. Ceballos, “Seis apologías. Balbino Dávalos”, en *Revista Moderna*, Año I, No. 1, 1º. de julio 1898

En este sentido, el testimonio de Rodó refuerza el carácter de irrenunciable que aun para los directamente involucrados en la política tiene la escritura. “En cuanto a mí, la relativa perseverancia de mi labor consiste en que la forja de la vocación se me impone de tal modo que no hay en mi vida minuto de tregua y paz que no vuelva, como por mí mismo, hacia el polo de las letras.”¹⁶

Esto se confirma con la cita que sigue, de la que se desprende que el ejercicio de la literatura es una anomalía, producto de una vocación no deseada, afanosamente evitada por la educación pues

la enseñanza preparatoria casi desterró el latín y con él los idilios y las églogas [Ignacio] Ramírez tantos años profesor de literatura en la Preparatoria, tuvo empeño especial en no producir en su cátedra poetas y novelistas entre los futuros médicos, ingenieros, abogados, boticarios y escribanos públicos que por ella pasaban.¹⁷

No obstante esto, los escritores modernistas –educados bajo las directrices del positivismo al que se amolda la cita– no se quejan nunca de este agravio, seguramente porque saben que el arte no es ejercicio profesional, sino vocación de vida o porque la tradición enseñaba que bastaba una formación autodidacta, por lo tanto libre de prejuicios impuestos socialmente, lo cual para ellos es una ventaja que capitalizan en beneficio del arte.

La división del trabajo como una necesidad del organismo social en su proceso de modernización, en algunos casos real y en otros simulada, concedió a los escritores la oportunidad de ingresar al mercado periodístico y una vez en éste, a cada uno le tocó descubrir, de acuerdo a sus particularidades como hijos del mundo moderno, los mecanismos para hacer pasar la literatura como periodismo.

¹⁶ José Enrique Rodó, Carta a Baldomero Sanín Cano en *Op. Cit.*

¹⁷ Jesús E. Valenzuela, *Op. Cit.*

La contradicción como estilo de vida

A pesar de todo lo escrito hasta aquí como un intento de acercamiento al modernismo, todavía queda algo que decir acerca de la contradicción. Las conductas, las actitudes, los desafectos, las opiniones, los pensamientos que puedan identificarse en los hombres de la modernidad –artistas o burgueses– adquieren su justa dimensión en tanto que son intentos de explicación, asimilación, aceptación, escape o enfrentamiento de las contradicciones que acompañan a la modernización.

La contradicción está en las venas, en la sangre de la sociedad moderna: así como hay un hombre que se percibe nuevo en un mundo viejo hay otro que se percibe viejo en un mundo nuevo al que no comprende; mientras uno asimila la ausencia de Dios como un desastre, otro se sentirá tan huérfano como aquél, pero libre para buscar a otros dioses; si éste tiene visión amplia para lo lejano aquél se quedará estacionado en lo cercano; por uno que quiere hacer feliz al género humano a través del cultivo del espíritu hay otro que lo intenta utilizando a los demás como medios de sus fines; si aquí uno proclama y conquista libertades tendrá su contraparte en el que oprime; si aquí triunfa el afán de los derechos universales para sí, para su pueblo o su raza él mismo podrá pisotearlos en los demás.

Es a partir de esas contradicciones como puede explicarse la dialéctica de la vida moderna. Las categorías de conceptos y fenómenos socio-culturales que asumen formas dicotómicas; los aspectos de la vida que efectivamente son contrastantes; las imágenes veloces que lastiman la sensibilidad de algunos hombres y desorientan o halagan a otros; los criterios y puntos de vista para enjuiciar, criticar o alabar la novedad; los mecanismos de defensa, ataque o evasión ante la vorágine del progreso; las diferenciadas maneras como las sociedades canalizan sus esfuerzos hacia una consolidación; las diversas formas como los intelectuales definen sus aspiraciones y las vías para cumplirlas, todo ello son manifestaciones específicas de las contradicciones que se constituyen en correas de transmisión del movimiento sin

límite que es la vida moderna. Es con ellas, en ellas y por ellas que existe lo moderno.

Si en Europa la mayor contradicción viene del extremo de la contraposición entre la tradición cristiana y el vacío dejado por la ausencia de Dios, en Hispanoamérica ésta se magnifica cuando se le suman los lastres que traían a remolque los países de la región: atraso social y económico, dependencia de la tierra como fuente generadora de riqueza, condiciones de explotación semifeudales, oligopolios, analfabetismo, entre otros. Para colmo, las clases oligárquicas presumen que su prosperidad no es otra cosa que reflejo de un progreso generalizado, y se muestran convencidas de que no puede ser de otra manera.

Y todavía más: en un primer momento la vorágine de la modernidad es en sí misma un reflejo, una serie de referencias que se obtienen por el flujo informativo, por los medios de transporte, por las posibilidades de viajar. La modernidad es “un sistema de nociones: progreso, cosmopolitismo, abundancia, deseo por la novedad.”¹⁸ Tenemos una modernidad de apariencias: parecemos lo que queremos ser. El modernismo es una apropiación de la experiencia de esa modernidad en lo que implica en la mentalidad de los artistas e intelectuales.

Cabe aquí la afirmación de José Emilio Pacheco de que el modernismo

es en gran medida la resultante literaria del choque y la tensión entre la era moderna europea y norteamericana y el mundo antiguo hispanoamericano en que irrumpió aquella. Mientras los capitales extranjeros se adueñaban de los metales, el petróleo y las maderas de nuestros territorios, los modernistas se apropiaron de la cultura literaria internacional.¹⁹

Esta apropiación que ocurre en el terreno de la cultura y el intelecto es una marca indeleble en nuestros modernistas al grado de que a veces se lamentan o se burlan no de la modernidad, sino de la anquilosada tradición, del enorme camino que falta para que nuestros países sean realmente modernos, de la lucha que todavía

¹⁸ Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, p. 32.

¹⁹ José Emilio Pacheco, *Poesía modernista. Una antología general*, p. 2.

se libra entre la civilización y la barbarie, de las poses artificialmente cosmopolitas de los burgueses nativos, de la pobreza de las manifestaciones artísticas locales comparadas con las extranjeras.

Las nuevas condiciones de vida orillan a los intelectuales y artistas a asumir distintas posiciones acompañadas de sus correspondientes actitudes y conductas, desde la impotencia que se transforma en ira al ver la degradación moral, hasta las estridencias de la exaltación racista de los blancos americanos; de la auténtica solidaridad con los miserables, hasta el masoquista regodeo con los padecimientos personales; desde la emoción ante la naturaleza y el arte, hasta el sentimentalismo postizo; desde la alarma frente al avance capitalista norteamericano, hasta la complacencia servil frente a los dictadores. Todos estos elementos junto con las posibilidades de un desarrollo cultural pleno, el desarrollo urbano, el aumento del lujo, la presencia del dinero como factor disociador, constituyen verdaderos polos de atracción, de confusión y de tensión para los artistas que al sentirlos al extremo los consideran camisas de fuerza que, contradictoriamente, los hacen sentirse más libres, menos constreñidos por su conciencia, más capaces de hacer de su sensibilidad una especie de capa protectora ante el exterior

Cuando se habla de rebeldía o desprecio por lo burgués se piensa en los artistas modernistas como desarraigados e inadaptados, más parecidos a los indigentes para dar la imagen contraria de los señoritos que llevan guantes, levita, sombrero y bastón, pero los primeros modernistas son refinados en el comer y en el vestir; van al teatro y a la ópera como el resto de los burgueses y departen con ellos en las tertulias y en los bailes; son queridos y requeridos en las inauguraciones y en las fiestas patrióticas; los que pueden viajar a su costa lo hacen y otros consiguen patrocinios o empleos: su rebeldía es íntima y espiritual, saben que el arte grande no puede abrigar entre la plebe y mientras ésta se prepara son condescendientes con sus iguales en lo material.

Como Manuel Flores de el Duque Job un año después de su muerte: “fue el primero que se aventuró en llevar gardenia en el ojal, a hablar de su bouidoir japonés y de su saloncito renacimiento, a pagar a sus acreedores” porque “antes de él los poetas eran bohemios, desmelenados, pobres y endeudados”²⁰ si bien entre sus seguidores no faltaron los que siguieron el camino contrario y se dejaron arrastrar por la bohemia como práctica del decadentismo.

La aspiración a la novedad, el deseo de estar informado, el afán de apegarse a lo inmediato, al refinamiento, al lujo, nacen de la inquietud de darle a la vida un sentido perdurable que contraste con el materialismo. En esto hay dos fuerzas que recibe el intelectual: la realidad exterior y la propia realidad que sólo existe cuando se la crea, se la inventa; la primera es el mal, lo extraño, lo desconocido, lo indeseable; la segunda es lo deseable, la conciencia, la belleza, el arte. No obstante, es una lucha encubierta que casi siempre

queda oculta tras un decorado teatral en el que el poeta se empeña en existir.. La angustia de existir - la vida es despreciable- se equilibra con el goce de los sentidos; en su contemplación deleitosa los modernistas dan a las formas, colores y sonidos calidades superiores a las normales: oficio de poeta, pero más aún de artifice, de joyero, de coleccionista de objetos raros, de viajero que visita los bazares y hace de los *souvenirs* toda una leyenda.²¹

Y a pesar de todo esto, o precisamente por esta extrema sensibilidad, son los primeros en percatarse de las contradicciones y en darles ese nombre. El escritor advierte la tensión entre el peso de la tradición y el deseo de innovar; frente a los códigos de una realidad disgregadora descubre en el ego el cimiento de un nuevo imaginario. Hablando de su amigo Gutiérrez Nájera un año después de su muerte, Carlos Díaz Dufoo saca a relucir apreciaciones valiosas por sinceras y subjetivas:

Yo creo que nosotros, los que por la escala del arte hemos ascendido -sentir es ascender, jamás descender- a las esferas del dolor humano, arrastramos la doliente amargura de encontrar una desproporción enorme entre el concepto del sufrimiento y el sufrimiento. Se nos antoja que en nuestra sensibilidad hay algo de irreal, de afectado, de declamatorio, de *artístico*.²²

²⁰ Manuel Flores, “El duque Job”, en *Revista Azul*, tomo IV, No. 14, 2 de febrero 1896.

²¹ Héctor Valdés, “Estudio introductorio” a la *Revista Moderna*, p. XXVIII.

²² Carlos Díaz Dufoo, “La mascarilla del duque” en *Revista Azul*, tomo V, No. 15, 9 de agosto 1896.

Lo mismo ocurre con Martí, el más profundo buscador de armonías, dueño también del alma más sensible a las grandezas negadas: el arte, el hombre, la naturaleza, la patria. Él escribe:

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 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.²³

De la cita martiana se desprende que, desde su origen, la estética modernista es descubridora de conflictos entre los ámbitos en pugna: el político, el socioeconómico y el cultural. Por eso

alaban y critican, respaldan y rechazan los valores culturales y sociales de la época de crisis en que viven y producen su arte. Su postura ambigua ante los dilemas de su edad refleja las confusiones y contradicciones del creador que sufre, demanda y tantea, inseguro de lo que anhela alcanzar. Formula respuestas parciales o paradójicas, urde metas frustradas o inservibles, busca caminos sin descanso en una topografía sin héroes y sin Dios a la vista.²⁴

Ante todo, el intelectual es una especie de sensor de las contradicciones, un adelantado que se vale de su sensibilidad para advertir que detrás de la ebullición o a pesar de ella existe el germen de algo esencialmente desconocido, pero armónico. Martí es el primero y el más grande sorteador de contradicciones. Apunta:

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 aun las imágenes futuras.²⁵

²³ José Martí, "El poema del Niágara", *Obras completas*, tomo 7, p. 201.

²⁴ Ivan A. Schulman, "Más allá de la gracia, la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera" en *Memoria del Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, p. 13

²⁵ J. Martí, "El poema del Niágara", *Op. Cit.* 204.

El artista es el primero en aprender a vivir en y con las contradicciones. En el ánimo del artista priva el deseo de proyectar su propia subjetividad, su genio creador como factor de transformación —que la sociedad interpreta como subversión—; sacrifica sus propias aspiraciones y ve sobre las contradicciones la armonía deseable.

Otra vez Martí:

No puede haber contradicciones en la Naturaleza, la misma aspiración humana a hallar en el amor, durante la existencia, y en lo ignorado después de la muerte, un tipo perfecto de gracia y hermosura, demuestra que en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles.²⁶

Se sufre la angustia de ser testigo de una tensión entre el peso de la tradición y el deseo de innovar, causa de una amargura que sale a relucir en los escritos de Díaz Dufoo, para quien todo es doloroso, las lecturas, las impresiones, las mismas alegrías se padecen y esto obedece a que

El hombre del siglo XIX, educado en el Cristianismo, ha substituido la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia, —no importa en qué—, pero ha conservado en el fondo de su espíritu un vago sentimiento del misticismo, un amor al misterio, que flota en este mar de locas tempestades en que su conciencia ha ido a perderse.²⁷

¿Cómo han de reaccionar los miembros de ésta que el autor citado identifica como “generación cansada” para vencer esa ambigua situación? En su reacción no hay uniformidad, ni estilo único porque, como el burgués, se encierran, pero en sentido contrario, conceden al yo la capacidad ordenadora. Muestran insatisfacción, innovación, orientación hacia un futuro de mutabilidades, aceptación de las inquietudes como una constante de vida. Sobre la afirmación tajante que aparece en contadas ocasiones, generalmente triunfa la intuición de nuevas verdades a través de los huecos abiertos en la realidad. Los conceptos que formulan son efímeros o tentativos, fáciles de ser derribados por el mismo que los propone.

²⁶ J. Martí, “El poeta Walt Whitman”, *Obras completas*, tomo 13, p. 134-135

²⁷ C. Díaz Dufoo, “Los tristes” en *Revista Azul*, tomo I, No. 25, 21 de octubre 1894

La mayoría educados bajo la influencia del positivismo y testigos del triunfo del materialismo sobre el idealismo, incursionan en las disciplinas de la razón al mismo tiempo que exploran los secretos de la vida por medio del arte y la belleza. Para lograrlo se sienten orillados a retomar un idealismo espiritualista, el cual asumen como contradicción necesaria, conduciéndose a vivir el arte como idea básica y actitud humana primordial. A partir de este idealismo narraron los antagonismos reconocidos por la propia experiencia, en un estilo acorde a lo que la nueva sociedad pedía, pero retomando los códigos de un romanticismo en desuso. Esto no es otra cosa que otra faceta del antagonismo entre la racionalización económica y la subjetivización. Ésta última, que anida en el interior significa el intento de “crear a su alrededor una «segunda Naturaleza» de objetos manufacturados con los cuales podía entretener su tiempo de exilio.”²⁸ Díaz Dufoo confirma esto cuando escribe “venimos de muy lejos: venimos de nosotros mismos; hemos penetrado en el interior de nuestro espíritu; allá en la inexplorada cámara del olvido.”²⁹ Y Martí advierte que “La intimidad se anuncia tan cercana, y acaso por algunos puntos tan arrolladora, que apenas hay el tiempo necesario para ponerse en pie, ver y decir.”³⁰

El interior es el lugar desde el cual se da la competencia por la delimitación y la legitimación de un espacio propio en la sociedad, es la plataforma desde la cual la conciencia pugna por conquistar una especificidad. En este intento el escritor se apropia del mundo natural, si bien fragmentariamente, y de esa forma contextualiza una visión diferente de las formas tradicionales de representar a la naturaleza. Es el primero que, al reconocerla, la reconstituye, la rematerializa en armonía con su imaginario estético y social y en contra de las fuerzas aniquiladoras del proceso de modernización económica. Todo lo anterior plantea una serie de

²⁸ Anibal González Pérez, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 109.

²⁹ C. Díaz Dufoo, “Fantaseos” en *Revista Azul*, tomo V, No. 1, 3 de mayo 1896

³⁰ J. Martí, “Los propósitos de La América” en *Obras completas*, tomo 8, p. 1266

contradicciones culturales con raíz ideológica y de pensamiento, qué duda cabe, que hacía sentirse incómodo al nuevo artista que se sabía capaz de crear un mundo, en su sentido estético al menos, mucho más elevado, menos pacato y limitado de horizontes. No se sienten a gusto en medio de una burguesía bastante ramplona y un ambiente rebajador por principio, lo que les impulsa a la vía escapista del Modernismo al no encontrarse ni a gusto ni seguros con sus valores entre los demás. Esto era lógico y consecuencia de una declarada angustia por la lucha y las tensiones, sobre todo cuando las cuestiones profundas y trascendentes entran en su campo de observaciones creadoras.³¹

Una de estas contradicciones es el toparse a cada paso con un universo poblado de los signos de la cultura burguesa (tapetes, adornos, joyas, porcelanas), los cuales recodifican para convertirlos en iconos de un nuevo discurso. Aunado a esto se da una asimilación de variadas influencias artísticas y tendencias de pensamiento –americanismo, indigenismo, afrancesamiento, españolismo– que toman sin mayores averiguaciones como ingredientes –a veces opuestos y poco armónicos– de algo nuevo.

Aunque los autores no se ponen de acuerdo en si se debe hablar de ebullición, condensación o síntesis para referirse a la premisa básica del modernismo, vale la pena tomar algunos de estos conceptos por el lugar que conceden a las contradicciones. La cita que sigue rescata el valor del sincretismo y define el concepto de ebullición como gran aglutinador de contradicciones. Según esto en la ebullición

No se trata de irracionalismo, sino de la mezcla de elementos, del proceso dialéctico previo a la sedimentación ordenada y lógica. No es la obra de elementos unidos, sino la dispersión, como concepto y método de aprehender la realidad externa y crear su propia realidad literaria. La imagen biológica de la lucha de especies por controlar el género es válida para el fenómeno poético. En tal orden de cosas, la contradicción es bienvenida, no escandaliza a los nuevos modos de mirar y ver, antes al contrario, los modernistas son sincréticos por naturaleza, en ocasiones antitéticos en su elección y manifestaciones, siempre espongiarios para captar lo más y lo mejor según sus perspectivas.³²

Así que los antagonismos generados por la confusión, la turbación de la conciencia, la a veces exacerbada sensibilidad, las agrias críticas contra la incomprensión o la tergiversación social hacia la belleza son solamente los destellos

³¹ Victorino Polo García, *El modernismo. La pasión por vivir el arte*, p. 71.

³² *Ibid.* p. 67.

de una lucha que se libra no para borrar las contradicciones como tales, sino para fundirlas, para limpiarlas de sus distorsiones, para someterlas al genio del artista y, con todo ello, construir el medio adecuado para que crezca el hombre nuevo.

Coincidiendo con esto, aunque proponiendo el concepto de “espacio de condensación”, el cual “no debe entenderse como síntesis, sino como encuentro dialéctico, no estático ni resuelto, donde «formas diversas se juntan»” Susana Rotker concluye que para unir lo diverso, lo antagónico los modernistas intentaron “la dualidad como sistema, la escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos: espíritu/materia, literatura/periodismo, prosa/poesía, lo viejo/lo nuevo, lo importado/lo propio, el yo/lo colectivo, arte/sistemas de producción, naturaleza/artificio, hombre/animal, conformidad/denuncia.”³³

Esta consideración es de interés tanto por la definición del campo de condensación como porque menciona las más importantes categorías dicotómicas que determinan las contradicciones, pues a fin de cuentas cada elemento tiene su contrario y la distancia que hay entre sus postulados –irreconciliables– es el vacío, el espacio donde aparece el malestar.

La escritura es, pues, el lugar de definición de las contradicciones: no sólo se las coloca a cada una en el lugar que les corresponde, sino se fincan sus posibilidades de resolución; se delimitan sus contrariedades internas y se las despoja de sus antiguos ropajes para vestirlas con nuevos. Pero no debe escapárenos que el trabajo escritural en general estuvo lejos de ser

un simple discurso sobre la realidad, sino un intento de reconstitución de la misma, y que esto se persiga a través de un arduo proceso de elaboración de aquella materia prima ya definida, permite la aparición de desfases y contradicciones entre ciertos datos que la literatura no deja de captar –en su afán de representar sensiblemente una experiencia– y la ideología que sirve de matriz necesaria de percepción de esa experiencia. Más aún, es este nivel de contradicción o siquiera de tensión el que permite percibir a través de la obra literaria los límites de la ideología, o por lo menos descubrir la existencia de una problemática de adecuación-no adecuación entre determinada ideología y determinados datos de la realidad.³⁴

³³ Susana Rotker, *Op. Cit.*, p. 51

³⁴ Francois Perus, *Literatura y sociedad en América Latina*, p. 40

Difícilmente podía la escritura cumplir semejante encomienda si el mercado literario no existía como tal, si los libros que se imprimían casi no tenían compradores, si los editores no existían, si los mecenas sólo podían ser los amigos ricos, si las remuneraciones de los periódicos apenas daban para comer, si las academias no funcionaban más allá de la retórica, si los sindicatos eran débiles, si los derechos de autor existían mas no se respetaban, si, en fin, para ser escritor había que crear un público.

Pareciera que la incompatibilidad entre el artista y la sociedad no se resolvió o si lo hizo no fue a favor de aquél porque el malestar acompaña al poeta a la tumba. Así lo dice Martí al referir la muerte por suicidio de Julián del Casal en 1893:

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 por entre las rejas de una prisión ¡En verdad que es tiempo de acabar!³⁵

Partidos en dos, exiliados del mundo ideal, tan ajenos en la tierra propia como en la extraña, convertidos en ermitaños en medio de lo moderno, los artistas fueron los primeros en descubrir en las contradicciones un mecanismo de asimilación sociocultural capaz de convertirse en refugio y escudo; si la contradicción esencial espíritu-materia es una batalla que debe ser ganada por la modernidad con todas sus armas, el espíritu debe encontrar cómo esconderse entre las ruinas y respirar el aire cargado de pólvora, pero no abandonar el campo.

³⁵ J. Martí, "Julián del Casal" en *Obras completas*, tomo 5, p. 222

Anfibología: ¿complacencia en el dolor?

Si la división del trabajo es una manifestación externa, social y económica que afecta a los individuos en tanto agentes de trabajo en el libre mercado, no es erróneo considerarla como la consolidación de la separación de los espacios público y privado en los que se mueve el hombre moderno. Compañeros de viaje en el tren de la modernidad, el burgués y el artista están frente a la encrucijada de convivir con las contradicciones; ambos emprenden una búsqueda personal que los conduce a construirse un refugio interior y entonces cada uno se convierte, a su manera,

en un «anfibio» que «tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que en esta contradicción la conciencia también deambula y, lanzada de un lado al otro, es incapaz de satisfacerse en el uno y en el otro lado» Pues por una parte, el hombre se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones; y por otro, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, y en cuanto voluntad se da leyes y disposiciones generales y disuelve el mundo vivido y floreciente en abstracciones³⁶

Esta apreciación en que Rafael Gutiérrez Girardot comenta y cita las *Lecciones sobre estética* de Hegel, explica con precisión por qué los modernistas son los anfibios perfectos, pues lo que para el burgués es un espacio de autocontemplación y disfrute, una reafirmación de sus aspiraciones hedonistas a partir de lo que su estatus le permite, en pocas palabras otra forma de vivir su vida burguesa, para el artista es otra vida: con los mismos objetos, en los mismos espacios, pero con otra finalidad, la de dar libertad y plenitud al espíritu encarcelado por el materialismo.

Las posibilidades que exploran van desde el vivir la vida con todo lo que de bueno y malo tiene hasta evadirse encerrándose como sacerdotes del arte. Pero ninguno es capaz de conformarse con una sola experiencia. Todos prueban cuanto se les pone al alcance y si bien tienen un platillo favorito cada uno es una amalgama de

³⁶ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 36-37.

muchas influencias, refleja el polvo de más de un camino recorrido. En este sentido no hay pureza. Independientemente de que fracasen en su cruzada por reconstruir el sitio del arte, cada uno se esfuerza en crear sus propios mecanismos de sobrevivencia a partir de descubrir la posibilidad de la anfibia. Unos más que otros, son conscientes de que es difícil armonizar individualmente con el mundo a no ser que se acaten y acepten sus valores, lo cual llevado al extremo implicaría renunciar al arte.

Por eso se evaden de la “cárcel de su siglo” por las vías que sus afanes espirituales, sus conocimientos de lo hecho por otros artistas en otros tiempos y lugares y hasta su disponibilidad de bienes materiales ponen a su alcance. A esa evasión, que a fin de cuentas es reafirmación, se une a la negación del presente materialista que ahoga la vida espiritual para determinar

las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa. Pero ello no significa, como se suele insistir, que el artista huye de la realidad. Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia, como lo observó [Walter] Benjamin, en su «interieur».³⁷

¿Cómo explicar esta paradójica evasión-permanencia? La observación tanto del tipo de vida material como del vacío es causa de malestar que se concreta en una necesidad de distracción, de migración, de dinamismo contrario a la aceleración de la vida normal, algo que lleve al espíritu a la contemplación de lo bello. Estos elementos podrían encontrarse en la relegada naturaleza o “en un reino ambiguo en el que reinan la fantasía y la libertad, pero también la nostalgia del mundo y de la sociedad que los expulsó.”³⁸ El resultado de esa búsqueda es la anfibia: se vive entre la gente, se consumen los mismos objetos, se lucha por la sobrevivencia en la competencia del mercado de trabajo, si bien no se aceptan como bases de la realización humana el dinero, el comercio, el lujo, la eficiencia, la productividad.

³⁷ R. Gutiérrez Girardot, *Ibid.*, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 70

La contrariedad entre espiritualidad y materialismo genera una ambigüedad en la que cabe la doble vida: el espíritu, como el arte, no están sujetos a las condiciones de espacio y tiempo; en cambio, sí sucede esto con los objetos que son el testimonio de la presencia material y que hasta parecen despojar al hombre de su lugar como agente racionalizador. En la realidad están los objetos, más éstos no encarnan la belleza y los sentimientos nobles de la vida y quien así lo entiende necesita recrear, renombrar esos objetos para darles otro uso, en otro espacio. Así surge el ideal que asume “visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad. Su mundo visionario era esa especie de velo de la reina Mab, el que hacía llevadera la vida rutinaria y las opiniones despreciativas de los que no comprendían el arte.”³⁹

Esto quiere decir que hay un proceso en que el artista cobra conciencia de su capacidad autocomprensiva, autoanalítica y autotransformadora en el que además de los objetos imperan

Los instintos, las sensaciones, las inclinaciones legadas por la herencia se despiertan, se determinan, se imponen con una seguridad imperiosa. Evoca recuerdos de seres y de cosas que no ha conocido personalmente, y llega un momento en el que se evade violentamente de la cárcel de su siglo y vaga, con toda libertad, en otra época, con la cual, por una última ilusión, le parece encontrarse en mayor armonía.⁴⁰

De esta manera, si el modernismo es una explosión de, por y para la libertad, la anfibología es la pólvora que la incendia; el combustible que necesitan las alas del ave para levantar el vuelo y mantenerse en alto. Es la condición para que de la plataforma constituida por la sensibilidad a flor de piel despegue la fantasía y se desborde para descubrir las sensaciones como cimiento de una nueva realidad en que se funden el universo infinito y el microcosmos personal.

³⁹ Ivan A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” en *El modernismo*, p. 86

⁴⁰ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.*, p. 56, citando a Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, 1884

Un escritor no identificado, en su momento accesible para quienes se agruparon en torno a la *Revista Moderna*, esclarece el derrotero que conduce a la anfibología cuando identifica a los decadentistas en general como parte de

un grupo de escritores, para quienes escribir es una manera de aceptar la vida y nada más; su objeto único es avivar con frases la llaga íntima de su sensibilidad.

La vida real les hiere y les oprime, y la literatura es para ellos la venganza que toman de las humillaciones con que les ha oprimido la excitación; cuando escriben llegan a obtener un grado de existencia que borra instantáneamente la dolorosa cicatriz de la realidad.

Ah! En esos instantes vive más intensamente que cualquier sport-man u hombre de mundo ⁴¹

Pero la anfibología plenamente lograda en la obra literaria, en la vida real sólo es una máscara, un disfraz con el cual el artista se presenta en público –un público al que a veces desprecia por inculto– para, igual que el burgués, guardar las apariencias. No es un disfraz para engañar al público porque él no percibe la dualidad hombre-artista ni obedece a cánones lógicos o doctrinarios, sino a una mezcla inimitable de aspiraciones, necesidades, pasiones, afectos, esperanzas e ilusiones. El disfraz es para engañarse a sí mismo, para crearse un escenario en el que se puedan sublimar las sensaciones que la burguesía desecha por anormales.

Vale la pena recordar que el modernismo es uno en la medida que identifica a los renovadores, pero el que cada uno de los que se sintieron aludidos por los embates de la modernidad intentara solucionar las contradicciones a su manera permite hablar de distintos caminos o estilos de modernismo. Es entendible que entre ellos existieran tanto aquellos que

asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad como único medio de recuperar una cierta jerarquía de signo contrario, y son decadentes, borrachos, sucios, asociales, improductivos, en el sentido que el medio confiere a la palabra. En los hechos se oponen a la sociedad negando con sus vidas los principios que la sustentan.

o los otros que

más lúcidos intentarán recuperar o simplemente alcanzar, una dignidad, en tanto poetas, en el conglomerado social. Por eso sólo les queda la interrogación a las posibilidades del mercado anónimo, como lo haría un comerciante o un industrial para sus productos. También les queda combinar este

⁴¹ Cita de Alberto Leduc en carta a José Juan Tablada y otros en Estudio introductorio a la *Revista Moderna*.

sistema con remanentes de la época del patrocinio. El desaliento en altas dosis fue la norma de estos empecinados.⁴²

De una u otra manera, con sus actitudes personales y de grupo unos edificaron torres de marfil y otros oscuros sótanos para ellos y para esconder los valores superiores que veían naufragar. Por eso es tan válido el cosmopolitismo burgués del Duque Job en el teatro para después trasladarse a la intimidad de la creación poética como la defensa del decadentismo que hicieron sus jóvenes seguidores, con José Juan Tablada a la cabeza, quien señala: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna.”⁴³

O también está la lectura en público del acta de defunción de la bohemia y del aislamiento como parte de la vida de los artistas cuando

precisa demostrar que el poeta no es ya el muñeco sentimental que ha hecho del harapo una religión y de la pereza una regla de conducta. El escritor público no es un ser apartado de la tarea común, un común espíritu desimpresionado de la obra colectiva. Ese Robinson que vive aislado a los problemas de su época, ha desaparecido. Hoy se encuentra ligado a la vida, enlazado a los grandes hechos de los que procede, comparte ese principio de solidaridad, esa ley de unificación que preside a todos los organismos.⁴⁴

En uno y otro caso el telón de fondo es el dolor, el padecimiento. El dolor es el tributo que debe pagar el artista cuando ha roto sus cadenas para consagrarse al arte. No es el mártir que ofrece su sacrificio esperando la recompensa en la otra vida, sino el que se coloca en la piedra de sacrificios para acercarse a la vida plena de belleza y certidumbre, todo lo contrario de la que lleva en el mundo común y corriente. El dolor nace del tener que partirse en dos, pero es fermento de la fecundidad artística. Para Martí: “yo soy como una jaula quebrantada, en que se va

⁴² Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 59-60.

⁴³ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo” en Estudio introductorio a la *Revista Moderna*.

⁴⁴ C. Díaz Dufoo, “La bohemia” en *Revista Azul*, tomo IV, No. 21, 22 de marzo 1896

arrastrando un león enfermo. ¡Qué mayor tormento quiere Ud. que sentirse capaz de lo grandioso, y vivir obligado a lo pueril!”⁴⁵

Aunque el escritor reconozca que su motivación para escribir es el dolor y le parezca “que va en cada línea un pedazo de existencia, un girón de nuestro propio ser, que se lleva cada sensación transmitida un fragmento nuestro, y que este gasto de fuerzas nos va dejando anémicos de vida, exánimes y sin aliento” él sabe que en el padecer está madurando el gozo y puede llegarse a él sólo mediante “nuestros mundos angustiosos, nuestros antros de tortura, en los que nos complacemos en habitar por una coquetería de sufrimiento, por una suerte de exquisitez de sensibilidad refinada”.⁴⁶

Si la escritura es también un ejercicio de autoinmolación, para sacarle el mayor provecho se encuentra la compensación en la metáfora del amor: escribir es un acto de entrega, un acto de amor que pocos comprenderán y menos corresponderán. “Feliz el que sólo escribe para sí y para los que le aman”, dice Gutiérrez Nájera y Martí: “escribo para gentes que han de amarme” o “Me voy acabando de hambre de ternura”.

La sociedad moderna con sus vacíos, sus contradicciones, sus ataques, sus desprecios engendra otro tipo de dolor, un

dolor existencial, la melancolía ante tantas carencias e incapacidades, la desgarradora lucha entre la realidad y el deseo que se agiganta y superpone. La refinada nostalgia se vive y se concibe de modo placentero y no contradictorio. El dolor de ser vivo afecta a todas las fibras del corazón y el pensamiento. La pesadumbre de la vida consciente, del doloroso pensamiento empapa la existencia y fluye sobre la página escrita, sobre el poema, dentro de la música de alas que imaginativamente escuchamos en el concierto eterno de las esferas.⁴⁷

El artista es una especie de pararrayos sobre el que caen todos los dolores y él, al padecerlos, los convierte en obras grandes, tal como se desprende de la pregunta-propuesta de Martí: “¿Con qué se escribe bien en prosa o verso, sino con la

⁴⁵ J. Martí, Carta a Diego Jugo Ramírez, 23 de mayo 1882 en *Obras completas*, tomo 7.

⁴⁶ C. Díaz Dufoo, “El dolor de la producción” en *Revista Azul*, tomo III, No. 14, 4 de agosto 1895.

⁴⁷ V. Polo García, *Ibid.*, p. 38.

sangre? El que no la ha perdido, ni sabe escribir, ni sabe leer. Lo que escribe el dolor es lo único que queda grabado en la memoria de los hombres.”⁴⁸

Es clara la trilogía decadentismo-bohemia-enfermedad como la marca definitoria de muchos modernistas y, sin embargo, sólo son la decoración que el público ve como la niebla que envuelve al artista. Enrique Gómez Carrillo, el guatemalteco que hizo de la bohemia una condición de su propia vida, la defiende abiertamente cuando de ella escribe:

La bohemia, lo mismo que la locura, lo mismo que la pobreza, es inmortal. Su alma vive siempre, y siempre es joven, a pesar de tener, como el mundo, muchos millones de años. Porque la bohemia no es ni una fórmula de vida, ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo de desorden. La bohemia es sencillamente la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo.⁴⁹

¿Por qué decadentismo? término que hasta 1893 definió en Hispanoamérica a la nueva escuela modernista, del que José Juan Tablada hizo enconada defensa, coincidiendo en esencia con lo que asienta Gutiérrez Girardot en el sentido de que lo que se llamó decadencia en los artistas “fue en realidad una intensificación de la vida que al ser tomada al extremo por sensibilidades a flor de piel ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia y plenitud, duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe”⁵⁰ elementos que aparecen en el manifiesto de Tablada que en 1893 sembró la inquietud de fundar la *Revista Moderna*.

A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora.
Nuestro pecho es el nido de la negación, de esa ave crepuscular que tiene por ritornello de su arrullo el desesperante: A quoi bon?
Nuestro cerebro es el Lazarium del hastio; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas, se fijan por fin en un círculo negro que tiene espantosa semejanza con el cero búdico, con el fatal símbolo del Niçoa nah.⁵¹

⁴⁸ J. Martí, “Juan de Dios Peza” en *Obras completas*, tomo 18, p. 131.

⁴⁹ Enrique Gómez Carrillo, citado en *Enrique Gómez Carrillo*, p. 76

⁵⁰ R. Gutiérrez Girardot, *Op. Cit.*, p. 70. Queda claro aquí que decadente es la sociedad en general y que el decadentismo es una reacción de los artistas asumida primero por los franceses que en 1886 contaron con la revista *Le Décadent*.

⁵¹ José Juan Tablada, *Op. Cit.*

Esta manera de asumir el decadentismo más que una forma de actuar o un estilo artístico es un estado espiritual que el artista descubre y lleva al extremo del padecimiento. Uno de los condiscípulos de Tablada, Alberto Leduc, así lo admite al defender al grupo de enconadas críticas: "No hay procedimiento ninguno para llegar a un estado de alma: y el decadentismo, más que una forma literaria es un estado del espíritu" y lo reafirma enseguida al aclarar que "yo no conocía ni de nombre a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Moreas ni ninguno otro de los llamados decadentes y me he creído decadentista".⁵²

Muchos otros juicios, provenientes de los mismos protagonistas, podrían citarse para reforzar esto. Uno de ellos, Jesús Urueta, sostiene que el arte es reflejo de un estado social y así "La notación literaria de los estados morales constituye las diferentes formas del arte, las diferentes escuelas estéticas. El *decadentismo* literario es, pues, la *notación literaria* del decadentismo moral."⁵³

Si el dolor, el malestar y la decadencia física se presentan como síntomas generales, la forma más precisa de definirlos es la enfermedad, la cual en la literatura funciona "como una racionalización para su actitud de repliegue, de alejamiento del mundo y de los demás discursos."⁵⁴ El interior puede ser una oficina, una biblioteca o un hospital donde se refugia el artista enfermo: enfermo de hastío, de dolor y se encierra para gozar-sufriendo como queda de manifiesto cuando Díaz Dufoo considera al artista el mártir que paga las culpas de todos

¡Oh esquisito dolor que te apoderas trágicamente de nuestro ser! Sobre tu regazo reclinamos la soñadora cabeza dejando correr lágrimas consoladoras, porque no son nuestras, porque son lágrimas de todos los dolores y de todas las tristezas que han desgarrado el seno de la raza humana. Cadena de martirios, prolongación de torturas; no somos ya nuestros propios torturadores, sino que abrimos los pechos de todos los mártires para arrancarles los palpitantes corazones.⁵⁵

⁵² Alberto Leduc, *Op. Cit.*

⁵³ Jesús Urueta, "Hostia a José Juan Tablada" en *Revista Moderna*, Año II, No. 2, febrero 1899

⁵⁴ Anibal González, *Op. Cit.*, p. 111.

⁵⁵ C. Díaz Dufoo, "Fantaseos" en *Revista Azul*, tomo V, No. 1, 3 de mayo de 1896

Por eso el ya citado Jesús Urueta identifica al naturalismo, al intimismo y al decadentismo como escuelas literarias engendradas por el impacto que en los intelectuales tuvieron las transformaciones provocadas por la modernización: el primero representado por Emilio Zola y que consiste en trasladar a la novela el método experimental; el segundo, de Paul Bourget, atisba los dramas humanos; y el último obedece a que en algunos espíritus “la ciencia sólo ha dejado amargas y sombras, *enfermos de civilización* que se refugian en algún *Paraíso Artificial*.”

Todavía más:

Los primeros tienen conciencia de la gran lucha fecundante, del imposible progreso humano, los segundos sienten y palpan las miserias individuales, las llagas íntimas, los últimos, en medio de su dolor, son epicureístas, epicureístas enfermos que no vibrando a la sensación burguesa inventan placeres de dioses, gozan y sufren con su arte de brillantes epilepsias y engastan sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios.⁵⁶

¿Qué son los paraísos artificiales? La manera más adecuada de acercarse a la vida terrenal y material al anfibio que se logra plenamente en la obra literaria. Al ellos se entra con la conciencia de que las cadenas que atan al artista al mundo burgués pueden romperse sólo temporal y fantásticamente. Al fin de cuentas son otra modalidad del gozar-sufriendo, otra manera de experimentar la intensificación de la vida y otra forma de excitar al espíritu a partir de un “envenenamiento deleitoso” que vaya consumiendo lentamente las energías de la vida hasta alcanzar una muerte metafísica o física, ambas liberadoras.

Como las imágenes de la realidad son hirientes y odiosas para espíritus no adaptados al nuevo ritmo de vida, para vivir, o al menos para hacer más apacible la espera de la muerte que ha de llegar más temprano que tarde, es preciso construir visiones agradables a partir de estímulos externos. Pueden ser tanto las drogas como la apreciación de una pintura, la lectura de versos. Así lo acepta Díaz Dufoo, para quien

⁵⁶ Jesús Urueta, *Op. Cit.*

En vez de tomar una copa de ajeno, se lee una obra nueva. Hay mayor cantidad de substancia tóxica en ésta que en aquélla. Del éxtasis opalino salís al manicomio, al hospital, a la obscura bocaza de tierra, de la literatura actual saldreis con una vida artificial, hiperestesiada la sensibilidad, con extraños sobresaltos, dispuesto a todos los dolores, con una mezcla de asco y miedo.⁵⁷

También Urueta advierte a José Juan Tablada que “inyectarse versos de Paul Verlaine, es casi lo mismo que inyectarse morfina”.⁵⁸

No importa el medio, sino el fin: se buscan mecanismos de exposición a sensaciones violentas para construir figuras nuevas, despertar recuerdos, traer imágenes lejanas y emociones de ensueño que la realidad material jamás permite. Pintura, literatura, lujuria o actitudes exquisitas son las formas como los artistas resuelven su estado neurótico.

Las drogas o el alcohol son los estimulantes más baratos, más cercanos y abundantes, pero no son condiciones necesarias del ejercicio artístico, sino, por el contrario, pueden inhibirlo, como lo declara Darío: “el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre, siendo, en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias.”⁵⁹

Los mecanismos de escape no son producto del capricho o del rencor, sino provienen de una concepción filosófica conscientemente asumida en pos de la recuperación del hombre como sujeto –no sólo objeto– de la transformación del mundo que cada vez le pertenece menos y en su carrera lo despoja de los valores que antes le daban sustento, entre ellos el arte.

La depresión y el hastío son la consecuencia natural del triunfo de la materia sobre el espíritu y el placer proporcionado por los paraísos artificiales es el único consuelo que puede darse el sujeto artista, pero no está exento de sufrimiento. Así, la

⁵⁷ C. Díaz Dufoo, “Venenos literarios” en *Revista Azul*, tomo V, No. 4, 24 de mayo 1896.

⁵⁸ Jesús Urueta, *Op. Cit.*

⁵⁹ R. Darío, “El arte del silencio” en *Los raros*, p. 13

anfibología construye el espacio en el que los nuevos alquimistas guardan sus secretos y prueban sus descubrimientos; es el lugar en el que reposan de las heridas que no dejan cicatrizar porque les sirven para mantenerse despiertos y atentos al agresivo acontecer; es el espacio de refugio del espíritu artístico ante los embates de la turbulencia modernizadora.

El alcohol, las drogas, la lectura de poesía, los viajes, el derroche en piezas de arte o de adorno, la asistencia al teatro y la ópera, el apego a la prensa para mantenerse al tanto de la modernidad no son lujo ni libertinaje, sino ejercicio de una libertad nueva: la del espíritu creador.

3. LITERATURA: ¿EMERGENCIA O RENOVACIÓN?

Dispersión y búsqueda

¿Por qué nos parece tan fácil suscribir la afirmación de que la modernista es la primera literatura auténticamente hispanoamericana? ¿Qué se quiere decir con esto? ¿Qué argumentos son válidos para confirmar o refutar el aserto?

Lo primero que salta a la vista es que hay una larga tradición literaria hispanoamericana, cierto grado de autonomía en la forma mas no en el método: en la colonia está pendiente y dependiente de España, tras la conquista de la Independencia se fundió con la política para descubrir, cimentar y administrar las nacionalidades; durante todo el siglo XIX la política es la brújula que indica el rumbo y la literatura la atalaya desde la que se advierten los escollos, se alimentan los ánimos de la tripulación, se divisa el horizonte y se anticipa la salida del sol y las tormentas.

Es una literatura cuyas raíces no crecen hacia el subsuelo para hacerse fuertes y se quedan sobre la superficie, expuestas a los factores naturales que hoy las fortifican y mañana las resecan. Es una literatura de exteriores, no importa si se produce para adornar arcos triunfales, aleccionar mediante la crítica, ensalzar virtudes heroicas o demostrar sentimientos amorosos. La obra literaria no vale por el genio que la crea o por el canon estético que asume, sino por el aporte que hace a la integración nacional, a la centralización-federalización del poder, a la ilustración de las masas, a la defensa de la soberanía, a la consolidación de la democracia, a la defensa de la libertad, a la erradicación de la barbarie. Su objeto está fuera de sí misma, es impreciso y multiforme. Está atada a los intereses de la nación o de sus clases dirigentes en pugna; goza de autonomía en el medio, pero no en el fin, deja de ser creación individual en el momento en que se entrega a la colectividad, es tan espontánea y libre como lo permite la sociedad, supedita lo estético a lo útil, da

realce al decir sobre el sentir, se regodea en lo indigno por ejemplarizante, prefiere lo trivial por aleccionador sobre lo profundo por incomprensible, toma como guía al instinto sobre la sensación. Es una literatura que se agota en sí misma, que se conforma y se complace con su papel subordinado al poder político.

¿Qué vino a romper el estado de autosatisfacción en que se encontraba la literatura hacia las últimas décadas del siglo XIX? Fácil es decir que el factor decisivo es la separación de competencias, de ámbitos de acción entre la literatura y el ejercicio de la política. Todavía hay algo más atrás: la secularización, cuyo rasgo distintivo por definitorio en Hispanoamérica es la separación Estado-Iglesia. Obviamente, la literatura se quedó, sin mayor cuestionamiento, con la política. Pero si entre la Iglesia y el Estado hubo un divorcio, muy pronto la literatura y la política tienen un desencuentro en virtud del cual se descubren capaces de caminar separadas. No podemos hablar de incumplimiento de deberes o de profundo desafecto. Simplemente hay una incompatibilidad de carácter, una diferencia de métodos más que de metas.

Es otra consecuencia del triunfo de la racionalidad sobre el espíritu. La ausencia de Dios significó la orfandad del espíritu y rompió los vínculos que le unían al hombre. En términos seculares, el estado de armonía entre literatura y política es el que Julio Ramos identifica como la “república de las letras” en la cual “la escritura se autorizaba extendiendo su dominio sobre la contingencia y anarquía del mundo representado, en un sistema en que representar era ordenar el «caos», la «oralidad», la «naturaleza», la «barbarie americana»”¹ En virtud de esta autoridad asumida sin cuestionamiento como extensión a la posesión de la letra, la escritura se hizo compañera inseparable de los proyectos de modernización a los que proporcionó su correspondiente modelo de racionalidad y justificación.

¹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 50.

Es, en opinión de Francois Perus, una literatura relativamente autónoma porque tiene una especificidad, porque posee una tradición concreta, pero no una historia propia que obedezca a una lógica intrínseca capaz de explicarla, sino que

la lógica de su desarrollo no es, *en última instancia*, otra cosa que la historia de las determinaciones sociales que rigen los procesos de producción y reproducción de la literatura, incluyendo entre estos últimos los mecanismos de promoción/represión institucional, la labor llamada «crítica» y los demás efectos de la ideología sobre «el gusto», la educación y formación de públicos²

Por un prejuicio, cuando surge el término ideología se complican las cosas. ¿Qué tiene que hacer la ideología en la literatura? Simplemente es como un gran recipiente en el que se juntan todas las formas de pensar y de vivir de un grupo social amplio, una matriz socialmente determinada de representación y percepción en todos los niveles, el cual afecta todos los productos de la mente. A fin de cuentas es una

instancia estructural que articula «vivencias», «percepciones» y «sentimientos» y confiere, por lo tanto, significación y sentido social a la experiencia «personal» del escritor, la ideología es también la encargada de definir qué niveles y espacios de lo «vivido» merecen ser «literaturizados», y en qué forma, determinando así no solamente la conformación primaria de la materia sobre la cual han de ejercerse las prácticas literarias, más también el proyecto general de elaboración artística de dicha materia.³

Con esto no se quiere decir que la literatura se reduzca a una secreción mecánica y automática de un estado social ni a un reflejo fiel de él, es un proceso más entre muchos otros que se suceden y se interrelacionan en una estructura económico-política-social. Si la modernidad es una aceleración en todos los ámbitos, no es erróneo suponer que provoca una dislocación, un rebase de las formas de percepción, de aprendizaje y de asimilación de los seres humanos. El resultado es la crisis: crisis del hombre, crisis de la sociedad, crisis de los valores, crisis del arte; lo único firme es la economía: el mercado, la producción, el consumo, las modas, la tecnología.

² Francois Perus, *Literatura y sociedad en América Latina*, p. 38

³ *Ibid.*, p. 37-38.

Como se dijo antes, la modernización tiene largo alcance más por lo que se espera de ella que por lo que realmente es. Ramos habla de una reestructuración del tejido de la comunicación social que sacudió los sistemas de autorización sobre los que se fundaba la producción literaria, identificada en particular con el “saber decir”, o sea, el dominio de la oralidad sobre la escritura. Este tejido comunicativo funcional vino a romperse con el efecto multiplicador de la modernización: mucha información novedosa; perfeccionamiento, aumento y velocidad de la circulación de la información gracias a la tecnología; cambio de la mentalidad del hombre moderno que quiere saber cuanto de nuevo pase lejos de sí porque es lo que más le beneficia o le perjudica en lo inmediato; tendencia a la especialización por la que no había necesidad de saberlo todo a fondo aunque sí era obligación de “estar informado”; inclinación –aunque sea propagandística– de los gobernantes a fortalecer la democracia, en la que todos los individuos podían expresar libremente sus opiniones. Todo esto indica la emergencia de una industria cultural, incipiente, superficial o simplemente hipotética, pero importante en la medida en que su plataforma de aterrizaje ¿o despegue? es la literatura y sus operadores son los modernistas con traje de periodistas.

Los modernistas buscan rescatar al hombre que naufraga junto con sus valores, pero sin romper con la sociedad. Por tanto, su literatura no evade la referencialidad, sino que renueva sus mecanismos de percepción, de comprensión y de explicación de ella. El peso de lo social se refleja en muchos de ellos como una especie de compromiso ético o una conciencia de pertenencia. Veamos esto con un poco más de amplitud.

Situado entre la hibridez que el intelectual adopta en la “república de las letras” y la “pureza” con que se etiqueta al modernismo, José Martí, bien llamado por Julio Ramos el último de los escritores “públicos” asigna a la literatura un papel eminentemente racionalizador y externa la certeza de que “cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera

contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas.” Él no puede desligarse de la concepción arraigada de la literatura como acompañante de la política cuando espera que a partir de la autoridad racionalizadora de ésta se logre un “concierto final y dichoso de las contradicciones”, promulgue “la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales” e inculque “en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren” y una vez cumplidos estos cometidos más políticos y sociales que artísticos estará en condiciones no sólo de revelar “un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos.”⁴

El artista debe actuar en favor del hombre porque tiene un compromiso moral con él, pero no puede hacerlo si no es dentro del conglomerado humano que es la sociedad. Por eso la literatura es una vía para cumplir ese compromiso ético y, para Martí, el sacrificio es una forma de actuar congruentemente en aras del servicio. Al respecto justifica: “su literatura no estaba en lo que escribían, sino en lo que hacían. Rimaban mal a veces, pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien.”⁵

Con menos claridad y con igual certeza de juicio en su manejo, otros modernistas no niegan la influencia de lo social en la literatura. Para Gutiérrez Nájera el hecho de que en la sociedad y en la literatura francesas de su tiempo “todo es artificial” eso es evidencia de que la literatura “es el espejo de la vida social”⁶ y la idea no ha cambiado décadas después en Rodó, para quien

⁴ José Martí, “El poeta Walt Whitman” en *Obras completas*, tomo 13, p. 134-135.

⁵ J. Martí, Carta a Enrique Nattes en *Obras completas*, tomo 5.

⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “La nueva santísima trinidad” en *Los imprescindibles*, p. 99

La independencia del arte literario respecto de fines ulteriores a la realización de belleza es dogma en que todos comulgamos; pero no es inconciliable con él la afirmación de que, en el frecuente contacto con el fondo de ideas e intereses superiores que constituyen la viva actualidad de una época, hay, para el arte y la literatura, una fuente de vitalidad que no pueden desdeñar sin empobrecerse y perder en calor humano.

Pues bien: esa verdad tiende a recobrar su imperio. O mucho me equivoco o llegamos en América a tiempos en que la actividad literaria ha de manifestar clara y enérgica conciencia de su función social.⁷

Para Martí las obras magnas sólo surgen en pueblos grandes y al tiempo de que se queja también se consuela porque encuentra que

tenemos alardes y vagidos de Literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas—mas no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya—Hispanoamérica. Las obras magnas de las letras han sido siempre expresión de épocas magnas. Al pueblo indeterminado, ¡literatura indeterminada! Mas apenas se acercan los elementos del pueblo a la unión, acercánse y condensase en una gran obra profética los elementos de su literatura. Lamentémonos ahora, de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo.⁸

¿En qué basarse para defender el juicio de algunos especialistas en el sentido de que uno de los rasgos de la literatura modernista es la absoluta independización de la referencialidad? No existe argumento válido. El modernismo lo que hace es colocar un filtro o un agente mediador entre la realidad y el arte. Ese filtro es precisamente el artista, que no se va del mundo y construye mecanismos para captarlo desde un punto de vista que no es externamente impuesto, sino interno. Sus antecesores tomaron dictado letra por letra y ellos escriben en claves taquigráficas: es una cuestión de códigos, del uso de herramientas nuevas para seguir haciendo lo mismo. Como veremos en su oportunidad, los escritores-cronistas van a los hechos en busca de lecciones: ridiculizan o ensalzan, critican o comparan a partir de evidencias sociales. No es el suyo un divorcio de la vida, sino la defensa del valor de las palabras; en lugar de renunciar a los hechos buscan en ellos nuevas posibilidades de expresión y significación.

⁷ José Enrique Rodó, Carta a Ramón A. Catala, 10 de enero 1911 en *Obras completas*.

⁸ J. Martí, Cuadernos de apuntes en *Obras completas*, tomo 21, p. 163-164.

El artista se toma el derecho de guarecerse en su interior desde él se dirige al entorno para apreciarlo –aunque sea para despreciarlo–; desde ahí puede desentonar absolutamente de lo que la sociedad espera de él o puede complacerla, pero libremente elige el momento, el método, el modo y el lenguaje que usa. En el quehacer modernista está presente el lenguaje plenamente secularizado, capaz de autorepresentarse como su propio objeto, independientemente de que quien lo utiliza pueda o no desligarse de la responsabilidad de defender o promover los intereses sociales o nacionales que generalmente no pueden evadirse, mas no están ya en el primer plano de condicionamiento. A partir de aquí la literatura construirá su objeto conforme a aspiraciones artísticas, las cuales ciertamente reciben influencias externas, pero teniendo como mediador al creador, dueño de su obra, tallador de su estilo.

La cancelación del saber decir como medio de formalización y medida de valoración del discurso letrado obedece al agotamiento de la oralidad como sistema óptimo de comunicación, al verse rebasado tanto por los medios de comunicación como por las expectativas y necesidades de una sociedad que se descubre interesada en las novedades, deseosa de cosmopolitismo. Pero el retiro de la oralidad plantea una desestabilización dada la urgencia con que la modernidad –real e imaginada– era planteada por sus impulsores. Esa es la crisis que los modernistas perciben como catastrófica para el ejercicio de la vocación de las letras y externan juicios que son franca expresión de impotencia primero en Cané (1872)

Los dulces placeres de la imaginación parecen incompatibles con nuestro modo de ser actual. La invasión del positivismo en las artes y en las letras va ahogando en la sociedad universal todo germen de adoración a la belleza eterna. Las razas poéticas marchan hoy a la cabeza de la profunda revolución práctica que se ha apoderado del mundo entero. Todo cae, todo se analiza.⁹

Tan difícil es la situación que “Publicar un libro en Buenos Aires es como recitar un verso de Petrarca en la rueda de la Bolsa de Comercio.”¹⁰

⁹ Miguel Cané, “Párrafos”, citado en Ricardo Saenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo*, p. 88

¹⁰ M. Cané, “Ensayos”, citado en *Ibid.*, p. 123.

En 1881 Gutiérrez Nájera encuentra que la pobreza literaria no da para escribir una serie de artículos y semblanzas con el título de “El movimiento literario en México” porque “La asendereada literatura, liada de pies y manos, no da los menores signos de actividad o vida...está enferma, clorótica, menesterosa de cuidados y urgentemente necesitada de ejercicio”¹¹ y en otro artículo en el que comenta los avances literarios de otros países, en gran parte gracias a medidas gubernamentales, empieza por cuestionar si no será cierto que “de todos los caminos que guían a la pobreza, la literatura es el más amplio y expedito”.¹²

Poco más de 10 años más tarde, en 1894, Díaz Dufoo aprecia: “Reina en esta nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito; es una humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esta dolencia extraña que invade nuestro espíritu como una onda amarga.”¹³

Y en Rodó “La vida literaria, como culto y celebración de un mismo ideal, como fuerza de relación y de amor entre las inteligencias, se nos figura a veces próxima a extinguirse.”¹⁴

Como puede concluirse de la lectura de las citas que abarcan casi un cuarto de siglo, no hay certeza en que la empresa de búsqueda personal tenga o vaya a tener éxito. Por eso el modernismo es época de transición que es oportunidad, que es anticipo de una nueva época que el genio del artista puede visualizar, soñando o imaginando. Para Martí el poeta norteamericano Walt Whitman es el adelantado de una nueva era,

del alba de la religión definitiva, y de la renovación del hombre; trátase de una fe que ha de sustituir a la que ha muerto y surge con un claror radioso de la arrogante paz del hombre redimido; trátase de escribir los libros sagrados de un pueblo que reúne, al caer del mundo antiguo, todas las fuerzas vírgenes de la libertad a las ubres y pompas ciclópeas de la salvaje Naturaleza; trátase de reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan y de los mares domados y los ríos esclavos.¹⁵

¹¹ M. Gutiérrez Nájera, “El movimiento literario en México” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 189

¹² M. Gutiérrez Nájera, “La protección de la literatura” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 65.

¹³ Carlos Díaz Dufoo, “Los tristes” en *Revista Azul*, tomo I, 21 de octubre 1894

¹⁴ José Enrique Rodó, “El que vendrá” en *Obras completas*, p. 150.

¹⁵ J. Martí, “El poeta Walt Whitman” en *Op. Cit.*, p. 140-141.

Desde el punto de vista de un autor contemporáneo la crisis de la literatura fue relativa

al punto de constituir un dispositivo de legitimación y proliferación. la cancelación del saber decir y de la autoridad del sistema anterior de las letras, más que una crisis de la literatura, representó la condición de posibilidad de su emergencia y de su autonomización, en tanto discurso paradójicamente moderno, generado por la racionalización, aunque autorizado como crítica de la misma.¹⁶

Es decir, la literatura problematiza su relación con la facultad racionalizadora que le otorga la política no por una separación de común acuerdo, sino porque ambas deben responder a una compleja red de condicionamientos tejidos por la modernización. Entre estos condicionamientos son de destacar la imposición de los parámetros mercantiles a todo producto humano, espiritual o material; el rompimiento de la idealizada visión de las funciones intelectuales como socialmente autorizadas para el ejercicio del poder y la dirección ideológica; la incorporación de códigos de interpretación del placer o el goce como límites del destino humano; la determinante irrupción de nuevos actores sociales capaces de adquirir la letra y por ello exigiendo un lugar en la sociedad; las naciones en franco proceso de consolidación y por lo tanto dueñas de condiciones de paz de que antes carecieron.

Por otro lado, los letrados debieron hacerse a la idea de que el sustento debería ganarse no por el hecho de ser intelectuales, sino por la realización de un trabajo capaz de generar un producto tangible digno de ingresar al mercado y atender a una demanda, o, en su caso, prestar un servicio que deje beneficios palpables al progreso en general o a los ciudadanos. Cané lo reconoce así refiriéndose a su patria:

Es que no hay estímulo ninguno para las letras, y como la inteligencia se desenvuelve bajo la ley fatal de la actividad, Gutiérrez (Ricardo) se convierte en un médico admirable, Encina (Carlos) en ingeniero, Goyena (Pedro) y Gómez (Juan C.), en abogados distinguidos, López (Vicente F) en un filósofo profundo, y Del Campo, el autor de *Fausto*, en oficial mayor de un ministerio¹⁷

¹⁶ Julio Ramos, *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁷ Miguel Cané, "Ensayos", citado por Saenz Hayes, p. 122

Y en México no es diferente el panorama observado por Gutiérrez Nájera:

Los veteranos de la literatura se han embozado el capote, y al calor de la humeante fogata refieren las proezas de sus huéspedes. Unos en la diplomacia; otros, en las cámaras, éstos en el periodismo político, aquéllos en la burocracia, luchan por la vida, dejando abandonada la poesía, como a doliente, inconsolable Dido¹⁸

La función del escritor no se entiende si no es asociada a la función pública; la actividad escritural no existe como profesión independiente o al menos nadie le concede ese status. Roberto Payró remarca el rechazo cuando recordando a Sancho Panza dice que “oficio que no da de comer a su amo no vale dos habas”, o sea que la literatura no es capaz de garantizar la subsistencia del escritor. Él precisa: “La de escribir no ha sido profesión oficial entre nosotros hasta ahora, por más que hubiese y haya un puñado de profesionales de la pluma. Aún hay quien sostenga que se debe escribir sólo en los «ratos de ocio» como se fuma un cigarro. Lo sostienen, lo practican y...¡así sale ello!”¹⁹

Subyace en todo lo hasta aquí comentado el papel de la crítica. Recordemos que para Octavio Paz

nuestra literatura es una crítica no menos apasionada y total de sí misma. Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna se niega, y al negarse, se afirma y confirma su modernidad.²⁰

En la crítica y por la crítica los fundadores del modernismo encuentran el mecanismo para contrarrestar el endiosamiento del ego, su ego. La crítica genera y regenera, destruye para construir, modela y orienta, es teoría que se comprueba en la práctica, es futuro que se trae al presente, es enseñanza y aprendizaje. La crítica se convierte en combustible del modernismo porque es la única forma de defender los valores humanos frente a la tecnologización, la mercantilización y la masificación.

¹⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Buscando casa” en *Obras Prosa II*, p. 379. Dido o Elisa figura mitológica. Hija del rey de Tiro y hermana de Pigmalión.

¹⁹ Roberto J. Payró, “Una nueva profesión” en *Obras*, p. 300-301.

²⁰ Octavio Paz, “Los hijos del limo” en *Obras completas*, p. 359

Si la racionalización deifica al individuo identificándolo muy próximo a una definición varias veces citada en la *Revista Azul* (“El verdadero hombre normal, es el hombre que trabaja y come”) los modernistas la critican por lo que le quita al hombre en tanto que materia y espíritu. Así lo entiende y lo dice Martí en su prólogo a *El poema del Niágara*: “Asístese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos. Suspende 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.”²¹

Con él coincide Gutiérrez Nájera cuando al notar el estado entre lastimoso y formidable de la literatura francesa de su tiempo señala: “por eso digo que en la vida moderna la personalidad humana se ha empequeñecido. Algunos resultan ser las víctimas de sus abuelos; y porque el abuelo se emborrachaba, ellos matan.. O somos títeres, o somos autómatas, pero ya no somos hombres”.²²

La crítica no sólo se asocia al modernismo, sino es el modernismo: los escritores que antes tenían autoridad para buscar y proponer respuestas intuitivas o imaginadas ahora únicamente preguntan, cuestionan. Y como nadie les responde, vuelven a cuestionar e intentan responder. Se acostumbran a ir por respuestas dentro de sí mismos.

Martí, el primero en describir las virtudes de la crítica y que se cuida muy bien de hacerla cuando no es para alabar y se duele cuando la recibe, va a los fenómenos más que a los hombres. Su crítica es percepción, es análisis, es aspiración y construcción. Indica que

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 solicitan la mente ideas diversas –y las ideas son como los pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas de la 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

²¹ J. Martí, “El poema del Niágara” en *Obras completas*, tomo 7, p. 206.

²² M. Gutiérrez Nájera, “La nueva santísima trinidad” en *Op. Cit.*, p. 201

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.²³

La crítica también se dirige hacia el artista, hacia su producción. Es el reflejo de la falta de certeza en la aceptación social de su trabajo. He aquí el testimonio de Carlos Díaz Dufoo: "Se traza una línea y se pregunta inmediatamente si no habrá otras veinte que la sustituyan, si la impresión así comunicada tendrá toda la intensidad, toda la fuerza que se pretende, y se reconcentran todas las actividades intelectuales alrededor de un pequeño campo de acción en el que el pensamiento da vueltas, hasta caer vencido."²⁴

La crítica que se agota en sí misma se convierte en fracaso, en frustración. El crítico modernista es un visionario. Con la crítica descubre escenarios, la visión los hace posibles. No busca errores en el hombre ni en la naturaleza, sino en sus productos. Martí, como siempre, va adelante

La literatura verdadera está en la observación de los tipos originales, y en la expresión fiel e intensa de lo que el autor ve dentro y fuera de sí, lo cual, más que con pluma, ha de escribirse con tijeras, para ir podando todo lo que sobre, y dejando cada idea en la frase en que salió más clara y feliz, sin engolosinarse con los conceptos de recalada, porque nuestra imaginación es como las ondas de la mar, que se borran las huellas en la arena unas a otras, y dejan el bordado feo y confuso.²⁵

Su ánimo no es de perfeccionismo, sino de experimentación. También Rodó reconoce la inminencia de una nueva literatura y pugna porque junto a las exterioridades pintorescas y apacibles, el genio regional y el habla popular se admita

al experto peregrino de nuestro mundo interior, al novelista de la universalidad humana que brinde, en la copa exquisita de sus cuentos, el extracto sutil de sus torturas intelectuales, de sus contemplaciones íntimas, de sus estremecimientos profundos, para los curiosos de la inteligencia y los «curiosos de la vida» que quieren ver brillar sobre la frente del Arte la luz que los guie hacia lo hondo en los misterios de la Idea y en el antro oscuro de la Pasión.²⁶

²³ J. Martí, *Ibid.*, p. 203.

²⁴ C. Díaz Dufoo, "El dolor de la producción" en *Revista Azul*, tomo III, 4 de agosto 1895.

²⁵ J. Martí, "Tipos y costumbres bonaerenses por Juan a Piaggio" en *Obras completas*, tomo II, p. 363.

²⁶ J. E. Rodó, "La novela nueva" en *Obras completas*, p. 163.

Ni Martí ni ninguno de los modernistas encuentra satisfacción en lo logrado, por bueno que parezca. Hecho ya a la certeza de cuestionar sin obtener respuesta, como la única manera de estar en movimiento, el artista critica lo que tiene más cerca: su trabajo, su obra. De esa manera prolonga la crisis y atrapa la dinámica de la modernidad para darle otra finalidad, contraria a la producción en serie: producir mucho, cada pieza con su propia personalidad, con un sello del autor que no se reconozca más que en esa obra. Y sin embargo, no es obra acabada, sólo es su esquema. Por eso el escritor puede ser fundador de la literatura si es capaz de reflejar “en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico”,²⁷ pero tampoco nadie se atribuye el papel de apóstol. No, el modernismo es un estado de ánimo, una manifestación colectiva que alienta las expresiones individuales. Refiriéndose a Julián del Casal, Martí reconoce en él a una generación, no a un sujeto o un grupo:

flor de 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...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.²⁸

La incertidumbre es el nicho de la duda, ésta da lugar al cuestionamiento o a la crítica; la certeza de que no hay respuestas concretas en medio de la dispersión que propicia un ritmo de vida intenso estimula la desesperanza: unos espíritus mueren con sólo pecatarse de ella, los modernistas salen al encuentro de la muerte y en los diversos caminos que transitan el espíritu va regando flores que no morirán.

²⁷ J. Martí, “Cuadernos de apuntes” en *Obras completas*, tomo 21, p. 163

²⁸ J. Martí, “Julián del Casal” en *Obras completas*, tomo 5, p. 222

El asalto a la filología

El novedoso enfoque de Anibal González al proponer una aproximación a la crónica modernista hispanoamericana como el producto auténtico de una relación de atracción-rechazo entre la filología y la literatura ayuda a comprender la crisis literaria de fin de siglo como la resolución de esa relación que, por problemática, resulta fructífera. Primero, admitase como válida la hipótesis del autor en el sentido de que durante el siglo XIX la literatura quiso ser filología porque esta última

se presentó ante los escritores como la institución más poderosa, cuya exclusiva preocupación era el manejo y el análisis de los textos. El prestigio y el poder mundano de la filología, sumados al hecho de ser ésta una institución de carácter específicamente textual, hicieron de la filología el modelo por excelencia del quehacer literario, sobre todo (aunque no exclusivamente) en la prosa, hasta que los cambios textuales que produjeron a las vanguardias dieron al traste con esa relación.²⁹

El autor afirma que la relación no está dada en términos de que la literatura nazca de la filología, o al revés, pero la literatura modernista deriva su vocabulario, sus procedimientos y su ideología crítica precisamente de la filología. El antagonismo adoración-rechazo no nace del objeto de su trabajo (el lenguaje), sino del uso que le dan: la filología “intenta neutralizar el lenguaje para convertirlo en instrumento dócil al pensamiento, liberándolo de sus irregularidades e incorrecciones y de su polivalencia semántica”, lo reduce a un discurso mediante el cual pretende llegar a “la verdad” y la literatura, en cambio, afirma la autonomía radical del lenguaje, estimula su carácter de objeto inmune a las determinaciones del conocimiento. Es decir, mientras la primera se esfuerza en neutralizar al lenguaje, la segunda enaltece su contenido.

Lo que González no explica es cuándo nace esta pugna ni la razón que la originó. Habrá que remitirse otra vez a la secularización para recordar que el lenguaje se valió de los términos sagrados para referirse a cuestiones profanas. El

²⁹ Anibal González Pérez, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 22-23.

encontrar esta posibilidad marcó el inicio de un autoconocimiento para servirse a sí mismo. Con riesgo de mal interpretar las ideas de González Pérez, dígame que su afirmación de que la filología fracasa en el intento de hacer que el lenguaje ingrese en la transparencia ideal que supuestamente tuvo durante la época clásica, se inscribe en este fortalecimiento de la identidad del lenguaje. En el espacio de dicho fracaso es donde surge la literatura, o mejor dicho, la autonomía del lenguaje. La filología podía seguir tratando a las palabras como especímenes de museo incapaces de valerse por sí mismos, capaces de conducir a un saber, aunque sin valor propio aunque ello no impediría que otros sujetos –los escritores– las tomaran como objetos de culto o de placer, piedras preciosas a los que no se les exige conducir a un saber o una verdad exterior al hombre, sino a un sentir que se aloja dentro de cada uno. El artista no podía impedir que al entregar su producción al público éste la apreciara conforme a las normas impuestas por la tradición filológica y en mucho de esta no racionalizada presencia de códigos distintos deriva el “desprecio” del público hacia la literatura.

Si la filología es la ciencia de las palabras en tanto objetos que adquieren valor no por lo que son en sí mismas, sino por la finalidad a la que sirven, la literatura encuentra que esas mismas palabras valen, ante todo, por lo que son y por lo que dicen de quien se sirve de ellas. Hay entre ambas una pugna, pero a la filología le asiste el peso de la tradición histórica y como tal constituye para la literatura un obstáculo hacia su consolidación. No obstante, la literatura reconoce que de la experiencia, de los términos y de la capacidad de síntesis de la filología ha de sacar su aparato teórico para alimentar su odio. Es indicativo de este odio el hecho de que utiliza para describir su actividad “un armazón de metáforas rigurosamente opuestas y, sin embargo, paralelas a las metáforas que utiliza la filología para describir su labor.”³⁰ Si el filólogo trabaja en el laboratorio, el literato

³⁰ A. González Pérez, *Ibid.* p. 125.

crea en el taller; aquél descubre herramientas de análisis que le sirvan para demostrar cierto tipo de verdad y éste busca creaciones bellas, libres del compromiso con la verdad. El filólogo reúne sus resultados para establecer relaciones causales en los fenómenos lingüísticos y exhibirlos en el museo; el escritor tiene el interior para habitar, para fantasear, para complacerse. En el interior se vive, al museo se va de visita.

La crisis que conmueve a los primeros modernistas y que pasa como herencia a sus seguidores es la lucha de la filología por no perder terreno ante una literatura que hace cuanto le es posible para que el lenguaje se libere plenamente, dando lugar a un juego de fuerzas en el que para aparentar fortaleza la literatura “tiene que aparecer como algo ya plenamente logrado, plenamente constituido; tiene que aparecer como un *producto*, no como un proceso.”³¹

La fortaleza de la literatura vendría de su capacidad para adoptar la metodología filológica y formarse sus propias categorías de análisis. Una vez que encuentra un método requiere un modelo de análisis: la literatura europea (francesa sobre todo) la cual desmonta para tomar sus elementos más convenientes. Una faceta de este desmontaje es lo que Manuel Gutiérrez Nájera identifica en 1894 como cruzamiento: la literatura que se cierra a la producción de otro u otros países, que se aísla de las manifestaciones más avanzadas y modernas (es el caso de Francia, por eso es imprescindible), se agota y muere. Mientras más literatura diversa se importe, mayor es la posibilidad de exportar; poeta que conoce las literaturas foráneas tiene más oportunidad de sobresalir. Aclara al respecto: “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.”³²

³¹ A. González Pérez, *Ibid.* p. 39-40.

³² M. Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en *Obras. Crítica literaria I*, p. 103-104.

No es el ánimo de la imitación ni del robo, sino la utilización creadora de los elementos vigorosos de lo extranjero. Gutiérrez Nájera comenta que quien no plagia a ninguno plagia a todo el mundo y los que se escandalizan por el plagio son los que ni para eso sirven, pues “todos los escritores notables que hemos tenido y que tenemos, fueron acusados de plagio”, pero pasado el tiempo de la imitación-nutritiva y de la paulatina formación de su estilo “supieron establecer su poderosa individualidad, y arrojaron sus viejos trajes y sus guantes rotos al charco cenagoso de las ranas”.³³ El plagio se justifica en la medida en que es un proceso productivo, es como un ejercicio de calentamiento del atleta antes de entrar a la competencia.

De manera el plagio bien logrado implica la lectura minuciosa de la obra ajena, el desmontaje de sus elementos para analizarlos y adaptarlos no para el lucimiento personal, sino como homenaje y reconocimiento del o los autores. Martí justifica la imitación porque en ella encuentra el germen del arte nuevo:

confirmar es crear. Lo que hace crecer el mundo no es el descubrir cómo está hecho, sino el esfuerzo de cada uno para descubrirlo. ¡Pues no veamos un árbol porque es plagio, puesto que los hombres están viendo árboles desde que nacieron! Y cada hombre que nace ¿no es un plagio? El que saca de sí lo que otro sacó de sí antes que él, es tan original como el otro.³⁴

Además, no hay mérito en adoptar y adaptar moldes extraños para construir con retazos nuevos organismos, adquieren valor cuando pasan por el genio original americano. Así lo dice el cubano Martí

porque no vale quitar unas piedras y traer otras, ni sustituir una nación estancada con una nación prostituida, ni sacarse el corazón y ponerse otro de retazos, con una aurícula francesa y un ventrículo inglés, por donde corra a regañosa, con sus globos de sueño, la sangre española; sino que es la caldera de la tierra, y con sus carbonos se han de hervir los allegados extranjeros, de modo que tomen el sabor del país, y no le hurten más de lo que le den, ni le mermen las dos fuerzas nacionales que a todas las demás completan y coronan, y son como la sal y la levadura de los pueblos: la originalidad y la poesía.³⁵

³³ M. Gutiérrez Nájera, “El plagio” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 78.

³⁴ J. Martí, “Francisco Sellén” en *Obras completas*, tomo I, p. 801.

³⁵ J. Martí, “Tipos y costumbres bonaerenses por Juan A. Piaggio” en *Op. Cit.*, p. 360.

Es notoria, pero no extraña, la coincidencia en que Francia es un foco de atracción literaria digno de aprovechar. Para Gutiérrez Nájera que defiende el cosmopolitismo literario

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana importe la literatura española, más cuantiosos productos serán su exportación. Los poetas del siglo de Oro fueron muy buenos, entre otras cosas porque sabían de coro a Horacio, Virgilio, a Ovidio y los grandes modelos... La literatura contemporánea francesa es ahora la más "sugestiva", la más abundante, la 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.³⁶

Por su parte, Martí advierte que dadas las condiciones de la época los franceses no tienen mucho que decir, pero además nota que alguna literatura que siguen los hispanoamericanos no necesariamente es la mejor. Su apreciación es valiosa:

mientras se condensa el pensamiento nuevo, pulen y rematan la forma, y tallan en piedra preciosa a veces, cazos de finas y menudas facetas, donde vacían cuanto hallan en lo antiguo de gracia y color, o riman, por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda en moda, y es propio de los literatos sin empleo en la ciudad sobrada de literatura; lo cual no ven de lejos los poetas de imaginación, o toman como real, por el desconsuelo de su vida, los que viven con un alma estética, en pueblos podridos o aún no bien formados.³⁷

Semejante es la impresión que queda en Gutiérrez Nájera cuando percibe lo raro de la literatura francesa de su tiempo, la que le agrada "porque acaso yo también padezco de esta vida moderna" y la entiende "porque todos estamos hablando en una lengua extraña, artificial y que no tiene nombre", pero es una literatura poco sana, que refleja la presencia del alcohol, de la droga y todo eso le hace pensar si "la literatura francesa es ahora un admirable circo en el que hay atletas, trapecistas, ecuyères, clowns, arlequines, gimnastas que hacen extraordinarios juegos malabares, que dan saltos mortales, que andan con las uñas de los pies por una cuerda y alzan, como Zola, pesos enormes en sus hombros."³⁸ Pero no por ello la desprecia, sino la toma como vía para transitar de lo universal a lo

³⁶ M. Gutiérrez Nájera, "Literatura propia y literatura nacional" en *Obras. Crítica Literaria I*, p. 85

³⁷ J. Martí, "Francisco Sellén" en *Op. Cit.*, p. 801.

³⁸ M. Gutiérrez Nájera, "La nueva santísima trinidad" en *Op. Cit.*, p. 200.

nacional y, como afirma un escritor contemporáneo “Al proponerse el traslado admirativo de una sensibilidad, la francesa, ayuda a crear otra, ni enteramente distinta ni servilmente imitativa, en donde se observa lo que en muchos otros procesos culturales de México: lo mimético desemboca con frecuencia en lo original, el acto colonizado se redime y se vuelve aportación.”³⁹

Al polemizar, en 1898, con Victoriano Salado Alvarez que acusa de plagiarios a los decadentes de la *Revista Moderna*, Jesús E. Valenzuela le refuta que “en esto se olvidó de que todo procedimiento extraño, transportado de uno a otro idioma, se resiente a los comienzos de ese defecto... El procedimiento de ustedes (los decadentes) es bueno, muy artístico y prevalecerá Nos viene de Francia, claro.”⁴⁰

Rodó encuentra acendrada la influencia francesa y no se propone romper con ella cuando dice que “La literatura en que hoy llega a nosotros la misiva de aquel que hemos llamado lejano hogar de nuestra mente es casi siempre amarga, es casi siempre oscura... La ingenua y dulce «alegría de la vida» tiene poco que ver con los sentimientos que la engendran, con las inspiraciones que la inflaman.”⁴¹

Como se deduce de todo lo anterior, el acercamiento a la literatura es crítico. La crítica es el mecanismo previo al desmontaje, al que sigue la asimilación. Si antes dijimos que el decadentismo es un estado del alma al que no se llega por poses, sino por actitudes de vida, la literatura extranjera es digna de tomar en cuenta porque coincide con el estado anímico general. Se reconoce en ella la concreción palpable de una nueva sensibilidad, de un nuevo espíritu que campeaba sobre el arte en general. Imitar no es copiar, sino traducir; desmontar no es plagiar, sino recrear.

³⁹ Carlos Monsiváis, “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía” en *Memoria del Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo.*, p. 30.

⁴⁰ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos” en *Revista Moderna*, Año I, No. 9, 1º de diciembre 1898

⁴¹ J. E. Rodó, “La novela nueva”, en *Op. Cit.*, p. 161

Al estilo de...

La exclusión de lo artístico que define a la sociedad burguesa libera al artista de un compromiso históricamente asumido como irrenunciable. Entonces es cuando puede convertirse en agente de una transformación que parte del descubrimiento de que el objeto literario se contiene a sí mismo, que es capaz de construir en cada pieza, en cada obra una realidad aparte y autosuficiente. ¿Cómo pudo pasar la literatura de la marginalidad a la autonomía? ¿Cómo dejó una posición excéntrica que ocupaba respecto a los discursos dominantes para consolidarse como otro discurso? Llegar a la especificidad literaria es un proceso largo: el modernismo busca primero la especificidad del sujeto literario a partir de su condición marginal, para lo cual el escritor necesita entrar en el mar de las contradicciones y afinar su condición anfibia; después lo induce a ir tras la especificidad del objeto literario haciendo de él (tal como lo recibe de la sociedad que se moderniza) una crítica, un desmontaje.

Como el modernismo no es escuela ni doctrina, la autonomía no es un fenómeno, sino un concepto, una abstracción. Para construirse un nuevo lugar de enunciación –perdida ya la autoridad racionalizadora concedida por la política– la literatura necesita conquistar antes un lugar en la sociedad que la desprecia o ni la toma en cuenta al tiempo de definir los conceptos que le den sustento. La autonomía, por lo tanto, es una condición mental que autoriza al escritor a definir el cómo servirse de las diversas posibilidades a su alcance –la filología con su probado aparato crítico, el lenguaje encasillado como rata de laboratorio, la anfibiología como doble vida y la prensa que representa al aparato burgués– para ubicarse en un espacio de autoridad diferente al que tuvo al lado del político. No se trata de hacer que la literatura se despoje de los lazos que la unen a las tareas de conducción política ni de diferenciarla tajantemente de los discursos de la ciencia o la economía política, deben constituirla como el otro discurso que vale no por lo que dice ni por

su utilidad práctica, sino por quién y cómo lo dice. Por eso la subjetividad va contra la racionalización, pero no puede prescindir de ella. La autonomía no consiste en destruir lo que hay, sino en aderezarlo para que el espíritu lo asimile y lo convierta en manjar. Al menos así se infiere de lo escrito por Rodó "Todo propósito de autonomía literaria que no empiece por reconocer la necesidad de vinculación fundamental de nuestro espíritu con el de los pueblos a quienes pertenece el derecho de la iniciativa y de la dirección, por la fuerza y la originalidad del pensamiento, será, además de inútil, estrecho y engañoso."⁴²

Es entendible que en el afán de construir el discurso autónomo éste se plantee como síntesis, como asimilación e incorporación de múltiples manifestaciones culturales que las hasta entonces dominantes bellas letras desechaban porque ni las producían ni las requerían las elites. Se trata tanto de un proyecto de aglutinación regional que rebasa las nacionalidades como de una internacionalización, en la que entra el desmontaje de las literaturas extranjeras con las herramientas de la filología.

Esto constituye un traslado de la representatividad que antes concedía la política a una representatividad asumida por poder no por concesión, por una capacidad demostrada plenamente de orientar a la sociedad ya no en función de correa de transmisión de certezas, aspiraciones, valores, sino como mecanismo de reflexión, cuestionamiento o guía que nace ante todo de un compromiso estético, sujeto a un caudal de condicionamientos, pero superpuesto a ellos en la medida que es obra de un artista.

La armonía que persigue el artista no está en proclamar la anarquía social ni en abolir las condiciones de vida imperantes, sino en usar su capacidad de mediador entre lo antiguo y lo moderno, entre el espíritu y la materia. La anfibología lo libra de la asfixia cuando está en el exterior y el deseo de autonomía lo une a la realidad mientras se refugia en el interior.

⁴² J. E. Rodó, *Ibid.*, p. 161

Un primer paso hacia la autonomía es cobrar conciencia de la sinceridad, luego de la espontaneidad, tal como lo describe Martí:

Digase la verdad que se siente, con el mayor arte con que se pueda decirlo. La emoción en poesía es lo primero, como señal de la pasión que la mueve, y no ha de ser caldeada o de recuerdo, sino sacudimiento del instante, y brisa o terremoto de las entrañas. Lo que se deja para después es perdido en poesía, puesto que en lo poético no es el entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de espíritu confuso y tempestuoso, en que la mente funciona de mero auxiliar, poniendo y quitando, hasta que quepa en música, lo que viene fuera de ella.⁴³

La sinceridad es condición para la convivencia con otros discursos, ya que no se trata de fundar sobre las ruinas. De ahí que Martí recomiende fundar la literatura en la ciencia

lo que no quiere decir introducir el estilo y lenguaje científicos en la Literatura, que es una *forma de la verdad* distinta de la ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir de modo que lo que se escriba permanezca, por estar en acuerdo con los hechos constantes y reales. Así la Literatura no perecerá con sus nuevos vestidos y expresiones, como no perecen los árboles porque se les caigan las hojas: así perdurará la expresión, por la virtud de la verdad que se expresa.⁴⁴

Si la crítica es visión, la autonomía se asume como misión. En aras de cumplirla se cultiva la esperanza, se intenta recobrar la confianza en los hombres, se buscan rincones donde cultivar la belleza. Escribe Martí:

En el mundo, si se 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 afearla la venganza y la codicia.⁴⁵

La autonomía es exploración y es búsqueda. Es un proceso interno que no trasciende, que se autoriza a sí mismo en la medida en que capta las contradicciones que pretende armonizar. A la autonomía –aunque quede como proceso mental– se llega a través del lenguaje. Este lenguaje construye su plataforma con el estilo. El estilo es la diferencia entre la literatura con función racionalizadora y la modernista;

⁴³ J. Martí, "Francisco Sellén", en *Op. Cit.*, p. 801.

⁴⁴ J. Martí, Fragmentos, *Obras completas*, tomo 22, p. 141

⁴⁵ J. Martí, "Julían del Casal" en *Op. Cit.*, p. 221.

él indica cuál obra es de compromiso socio-histórico-político y cuál de compromiso ético-estético. Es el sello de la literatura modernista.

Al hablar de la división del trabajo mencionamos que antes que un despojo o un abandono, la especialización fue una especificación de actividades –a veces correspondiendo a vocaciones. El estilo es el instrumento de la especificidad literaria. Hay desde Martí una conciencia clara de que el ejercicio de la literatura, para ser realmente valioso, debe partir del manejo de un estilo, obra de la práctica, del pulimento, del tiempo y no simple pose. Aunque no del todo libre de las ligas entre literatura y política, el cubano es uno de los modernistas que más escribe acerca del estilo. Hacia 1888 enfatiza que

El estilo, más que en la forma, está en las condiciones personales que han de expresarse por ellas. El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ése tiene estilo. El que cubra la vaina de papel o de cordones de oro, no hará por eso de mejor temple la hoja. El verso se improvisa, pero la prosa no, la prosa viene con los años.⁴⁶

En el mismo año el peruano Manuel González Prada reflexiona: “Carecemos de buenos estilistas, porque no contamos con buenos pensadores, porque el estilo no es más que sangre de las ideas: a organismo raquítico, sangre anémica.”⁴⁷ O sea que el estilo como exigencia de la realización literaria no es nuevo. Lo que ahora se exige no es el volver a un estilo determinado, se trata de buscarlo, llamarlo, probarlo. Martí puede sugerir: “Apártense los mal preparados de todo estilo bien trabado y cargado de ideas trascendentales y nuevas” porque serán incapaces de cumplir con la exigencia de que “Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar con tal perfección entre las otras, que si se la saca de entre ellas, éstas quedan como pájaros sin ala, y no funcionan”.⁴⁸

La realización concreta del estilo nuevo aparece en aquel texto fuera de lo común

⁴⁶ J. Martí, “Mi tío el empleado” en *Obras completas*, tomo II, p. 759

⁴⁷ M. González Prada, “Propaganda y ataque” en *Textos. Una antología general*, p. 104

⁴⁸ J. Martí, Fragmentos en Op. Cit., p. 156

donde no huelgan voces, ni anda la frase como en muletas, sobre elegancias postizas, ni están los cuadros en tropel, sino con cuerda distribución, y cada grupo con su movimiento y color especiales, sin poner el adjetivo sino donde ahorre palabras, ni usar de las etimologías sino como fundamento breve, cuando viene natural, y no, según otros, a modo de percha, en donde van colgando, al son de la fanfarria, todo lo que saben.⁴⁹

Advierte el cubano que el arte no está en meterse por los escondrijos del idioma, en intercalar entre los versos palabras arcaicas o violentas

sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso o le den paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tundiendo y combatiendo o se aflojen o arullen, o acaben, como la luz del sol, en el aire encendido. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él, y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión la idea que va en ella, ahí peca el verso.⁵⁰

De Luis Bonafoux Darío establece que “el hombre es el estilo” y con él coincide Gutiérrez Nájera cuando al referirse a Alfredo Bablot indica que “De esta simpatía, propia del hombre, era reflejo el estilo del escritor” y se aproxima a lo que considera debe ser el estilo de la crónica: “Definir ese estilo, es muy difícil: llamarémosle *proteico*. Unas veces serio, otras festivo, ya mal intencionado, ya galante; ora vestido con el manto que tiñó el múrice de Tyro, ora llevando con desgaire la chaquetilla del pilluelo parisiense, ese estilo se transformaba en interminables avatares.”⁵¹

El estilo de los modernistas no es invención, sino síntesis lograda a partir del desmontaje, parte por parte, de diversos estilos propios y extraños. Es el dispositivo de especificación del sujeto literario que funciona como nueva fuente de autorización de la escritura en proporción inversa a los factores antiestéticos que rodean al sujeto creador: a mayor exposición a las emanaciones de lo antiestético mayor interés en encontrar el estilo.

En su lucha por no parecer filología, la literatura no quiere aparecer ante el público como un proceso, sí como un producto. El estilo viene a ser el empaque del

⁴⁹ J. Martí, “Tipos y costumbres bonaerenses por Juan A. Piaggio” en *Op. Cit.*, p. 363.

⁵⁰ J. Martí, “Francisco Sellén” en *Op. Cit.*, p. 802.

⁵¹ M. Gutiérrez Nájera, “Alfredo Bablot” en *Obras Prosa II*, p. 470.

novedoso producto. El escritor con estilo es aquel que logra utilizar el espacio antiestético del periódico para distribuir un producto nuevo en envolturas coloridas que reclama el consumidor. La estilización esconde ¿o denuncia? a un sujeto literario que va adquiriendo autoridad, que toma formas de expresión enraizadas en la tradición, pero pulidas de tal manera que dicen mucho más, que es capaz de observar y absorber la modernidad hasta el límite de su sensibilidad, tanto lo bueno como lo malo –lo primero, para ensalzarlo; lo segundo, para conjurarlo

4. PERIODISMO: LA MODERNIDAD SOBRE RIELES

El periodismo en blanco y negro

Visto como institución social respetable establecida para cumplir funciones precisas, el periodismo de finales del siglo XIX da la impresión de ser uno de los pilares que sostienen a las naciones que se encaminaban, por primera vez en bases fundadas, hacia el ansiado progreso. Tradicionalmente había sido, a dúo con la literatura, el espacio de definición, difusión y sostenimiento de los valores que los proyectos de nación en pugna proponían. Como no hay diferencia de atribuciones ni de discursos entre periodistas, literatos y políticos, cualquiera que fuera su filiación, en cualquier faceta de su múltiple actividad contribuían a dotar a las naciones de los fundamentos institucionales, sociales y culturales indispensables para consolidarse y prosperar.

Pero la modernización y sus compañeros de viaje –la división del trabajo, la mercantilización, la madurez democrática como hipótesis; la centralización del poder, el desplazamiento del poder eclesiástico– vinieron a romper la armonía. La literatura y el periodismo no entran en una definición de atribuciones y campos de acción perceptibles e inmediatos. Más bien entran en las indefiniciones. Los escritores modernistas, visionarios y todo, son arrastrados por las contradicciones. Y es natural que en su calidad de periodistas traten de encontrar mecanismos si no de apropiación por lo menos de comprensión de la realidad total, empezando por su entorno en el que se mueven la aspiración literaria y el ejercicio periodístico cotidiano, la primera lo deseable y el segundo lo posible.

Como veremos en lo que resta de este trabajo, el periodismo es el espacio que se racionaliza por sus propios impulsos, pero, en el tránsito, se establece como campo de lucha, de enfrentamiento entre lo deseable y lo posible, de disputa por la apropiación y la explotación del discurso único que compartía con la literatura.

Único aparato de amplio alcance de la industria cultural, el periódico es la arena en la que se enfrentan, se diluyen, se funden y confunden las contradicciones.

¿Qué es y cómo es el periodismo que ven los modernistas? Un aparato digno de elogio tanto como un monstruo devorador. Una máquina que encarna a la modernidad tanto como amenaza a la inteligencia. Es el escaparate en el que se exhiben las novedades y el mostrador en el que se entregan los pedidos al gusto del cliente. Es también el campo de batalla en que se pelea por principios y fines. Por eso su relación de odio-amor con la literatura está llena de matices, interpretaciones personales, puntos de vista encontrados unas veces, otras complementarios. Es el lugar de encuentro de las contradicciones.

Hombres con la sensibilidad a flor de piel, los modernistas se acercan al periodismo con la misma incertidumbre que a la literatura. Tienen la percepción abierta a todas las contradicciones y a ellas responden en el terreno y el momento en que las topan: en el periodismo todos los días, en la literatura siempre que quieren volver a ella como campo de libertad, ya que no pueden desprenderse de ella en tanto que forma de vida. Trasladan a letras de molde la agitación, la dislocación que vive la sociedad, pero esos hechos no pierden su dinámica que hierde los sentidos. Vista así, la escritura –periodística y literaria– es tanto intento de apropiación de la modernidad como de liberación y aprovechamiento de sus energías.

La irrupción de la modernidad en el periodismo ¿o del periodismo en la modernidad? es un parteaguas desde el punto de vista de su consolidación como aparato de descubrimiento, autorización y difusión de las nuevas formas de percepción y sus correspondientes valores, pero no es tal en el sentido de ir acompañado de un cambio brusco en la concepción social de su ejercicio. Es decir, no se alteró socialmente la imagen tradicionalmente aceptada del periodismo y del periodista.

El periodista tiene el lugar de visionario y constructor, de guía y vigilante. “El periodista siembra”, escribe un tajante Gutiérrez Nájera al dilucidar el papel que

corresponde al legislador y al periodista en la sociedad, razón por la cual un periodista metido a legislador –como él mismo– no puede actuar igual en una tribuna que en otra. Para el Duque Job el periodista allana el camino, vigila que se tiendan los rieles, arma la locomotora. Él no está recogiendo los frutos, sino “si puede y debe preparar; ese va en carretilla vigilando los trabajos, y si no advierte el punto en que hay deslaves o durmientes podridos, para nada sirve. He aquí lo que la prensa debe hacer iniciando, sugiriendo, señalando el error que descubra, y dedicándose a estudiar, con ánimo imparcial, determinados puntos”¹

La función del periódico y del periodista no están a discusión. El lugar que ocupan en la sociedad que se moderniza está bien definido: el escritor de diarios es un publicista en el más amplio sentido de la palabra porque al destinar sus escritos para el consumo público “influye directamente en la generación y marcha de los acontecimientos. En el campo de las ideas y aun de los hechos, no hay tal vez una acción tan eficaz ni tan rápida como la del periodista”.²

Domingo Faustino Sarmiento, el alentador de los modernistas en muchos sentidos, comparte la opinión generalizada de que la prensa “Es una virtud que se exhala en palabras, y lleva el conocimiento al ánimo, por simpatía de la verdad con el sentimiento” y además la hacen buenos escritores “que se vienen formando, batidos en el yunque de las largas polémicas, de las grandes crisis, de los grandes triunfos de la libertad”³ en contraste con los boletínistas, reporteros y gacetilleros que se convertirán con el paso del tiempo en las columnas de los diarios.

No hay la obligada diferenciación de discursos: el periodismo es el campo de acción natural del escritor y del hombre de Estado; predomina el periódico de opinión que, redactado por escritores, es culto y tiene un ánimo pedagógico y civilizador.

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Rocio”, segunda carta en *Obras Prosa II*, p. 469-470

² Manuel González Prada, “Nuestro periodismo” en *Textos. Una antología general*, p. 151

³ Domingo Faustino Sarmiento, “La prensa argentina” en *Obras*, T. XLVI, p. 63

Pero hacia finales del siglo, el periódico es el espacio público orgánico, funcional a los fines de construir el progreso con base en el orden. El escritor-periodista-administrador del Estado comparte un código según el cual la escritura y la lectura son actos de civilización, de integración de la nación, de consolidación de las instituciones.

No es diferente el concepto que de ella tiene Martí, manifiesta en su primera incursión a México. Indica: "Tiene la prensa periódica altísimas misiones, es la una explicar en la paz, y en la lucha fortalecer y aconsejar; es la otra hacer estudio de las graves necesidades del país, fundar sus mejoras, facilitar así la obra a la administración que rige... La prensa no es aprobación bondadosa o ira insultante, es proposición, estudio, examen y consejo."⁴

El cubano no se ha desprendido de la tarea pedagógico-constructora asignada por la tradición porque según él

No es el oficio de la prensa periódica informar ligera y frivolamente sobre los hechos que acaecen, o censurarlos con mayor suma de afecto o de adhesión. Toca a la prensa encaminar, explicar, enseñar, guiar, dirigir; tócale examinar los conflictos, no irritarlos con un juicio apasionado; no encarnizarlos con un alarde de adhesión tal vez extemporánea; tócale proponer soluciones, madurarlas y hacerlas fáciles, someterlas a consulta y reformarlas según ella; tócale, en fin, establecer y fundamentar enseñanzas, si pretende que el país la respete, y que conforme a sus servicios y merecimientos, la proteja y la honre.⁵

Por su parte, Gutiérrez Nájera no otorga al periodista la dirección suprema de la sociedad. Marca el rumbo, mas no tiene autoridad para disponer que todos lo sigan; vigila y advierte, anticipa, pero no manda, no lleva la dirección de la locomotora que es la sociedad moderna. Sólo es

uno de los fogoneros que trabajan más activamente en mejorar la marcha de la locomotora; pero no es el conductor ni el maquinista. Arroja ideas en la caldera, visita los vagones para cerciorarse de si no están rotos los vidrios o resquebrajados los asientos, despierta a los pasajeros que se duermen, inspecciona el camino, se asegura de que no falten tornillos a los rieles y en caso de que descubra algún peligro, enarbola su bandera roja salvando así con oportunas advertencias, las vidas y las haciendas de los viajeros.⁶

⁴ José Martí. "Escenas mexicanas. Boletines de 'Orestes'" en *Obras completas*, tomo II, p. 745.

⁵ *Idem*.

⁶ M. Gutiérrez Nájera, "Quién le paga al periodista" en *Los imprescindibles*, p. 86.

Todavía hacia el primer decenio del siglo XX, José Enrique Rodó sigue viendo en el periodista al agente iluminador, a una “especie de improvisador enciclopédico, dispuesto, como el teólogo de los tiempos pasados, a enterarse y juzgar de todas las cosas.”⁷

El periodismo es magisterio, es tribuna, es púlpito, es escenario. Para los escritores tomar la pluma es introducir, confirmar y extender la civilización. No importa cuál es el medio, sino el saber que hay un auditorio. “Más que el sacerdote, el periodista ejerce hoy la dirección espiritual de las muchedumbres”, afirma el peruano Manuel González Prada, quien lamenta que los editores declaren con imprudencia “que el periodismo no es una cátedra, sino una empresa industrial”⁸.

Pero si los escritores coinciden en describir al periodismo moderno en su esencia formal, como debiera ser, divergen al enjuiciar la realidad del periodismo. En unos, como en Gutiérrez Nájera, encontramos la crítica descarnada que provoca el hastío, la desesperanza de quien quisiera cambiar las cosas que ve. Señala:

Los caracteres de plomo se juntan en las cajas para darles vida (a los periódicos), un líquido negruzco y viscoso se derrama sobre ellos. La prensa los arroja de su vientre con rechinos de coraje, salen en forma de hoja impresa y corren a propagar su hedionda putrefacción en calles y paseos, procrean insectos ponzoñosos, infectan con su virus gangrenoso el cuerpo social y al otro día, cumplida ya la empresa, van a esconderse vergonzosos en los albañales, entre las masas de lodo negro y los cuerpos disyectos de las ratas muertas.⁹

En esto coincide plenamente González Prada: “El periódico no es ya río que sale de madre para fecundizar el campo, sino mal canalizado albañal que con sus miasmas pestilentes infecta el aire de la ciudad.”¹⁰ En otro texto este autor cita las distorsiones que impiden al periodismo mantener su compromiso con la sociedad:

Difunde una literatura *de cliché* o fórmulas estereotipadas, favorece la pereza intelectual de las muchedumbres y mata y adormece las iniciativas individuales... Los diarios no tienen opiniones fijas ni claras. Van donde el negocio les llama. pasan de civilistas a demócratas y de opositores a

⁷ José Enrique Rodó, “La prensa de Montevideo” en *Obras completas*, p. 645

⁸ M. González Prada, “Nuestro periodismo”, en *Op. Cit.*, p. 155.

⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Los rufianes de la prensa” en *Los imprescindibles*, p. 223.

¹⁰ M. González Prada, “Libertad de escribir” en *Op. Cit.*, p. 95.

gobiernistas, sin modificaciones en el fondo, con simples cambios en la superficie: mudan de piel como las víboras, no atenúan la virulencia de su ponzoña¹¹

En cambio, en Martí se nota el espíritu de comprensión de los nuevos tiempos, de integración de lo disperso:

Ya el periodista ha de abarcar, si quiere poner bien su nombre, no solamente aquellos truísmos escolásticos, amantillados en el yunque latino, y dispuestos con provincial prosopopeya, que bastaban antes, con algún tintillo de cosas extranjeras, para dar a un escritor fama de lucero de la prensa, sino la moderna vida múltiple, en todas sus formas, como rugen en las fraguas, como se transforma en el comercio y viaja, como se deifica en la literatura y en la política, como se sublima y colorea en las artes.¹²

No hay entre Martí y Gutiérrez Nájera una diferencia sustancial si no es por su punto de partida y por el propósito que los mueve. Martí insiste en ver al periodismo como institución social capaz de reencontrarse a pesar de los desvíos. Alejado de la crítica por convicción, prefiere ver en el ejercicio del periodismo una punta de lanza de la transformación social: "La prensa no puede ser, en estos tiempos de creación, mero vehículo de noticias, ni mera sierva de intereses, ni mero desahogo de la exuberante y hojosa imaginación. La prensa es Vinci y Angelo, creadora del nuevo templo magno e invisible, del que es el hombre puro y trabajador el bravo sacerdote."¹³

El cubano no ve las distorsiones, perdona la desviación de los hombres y, en aras de comprender, hace concesiones que desde otro punto de vista serían una claudicación de su credo artístico. Al asumir la dirección del periódico de avisos *La América* (1884) asevera que muchos quisieran que fuera un periódico literario, pero agrega que "Hermoso sería un periódico de este género; pero los tiempos son graves, y acaso temibles y ni un ápice menos que críticos. Se van levantando en el espacio, como inmensos y lentos fantasmas, los problemas vitales de América:— Piden los tiempos algo más que fábricas de imaginación y urdimbres de belleza"¹⁴

¹¹ M. González Prada, "Nuestro periodismo" en *Op. Cit.*, p. 153-155

¹² J. Martí, "Cartas de Martí, La educación conforme a la vida" en *Obras completas*, tomo I, p. 1619.

¹³ J. Martí, "Carta de los Estados Unidos. Muerte de Guitteau" en *Obras completas*, tomo I, p. 1488

¹⁴ J. Martí, "Los propósitos de *La América*" en *Obras completas*, tomo 8, p. 266.

Martí elogia el edificio acabado, susceptible de mejorar en los detalles. Por eso insiste en que los periódicos deben ser “esta arca santa de los pueblos, que debe ser la prensa. No hay monarca como un periodista honrado.”¹⁵

En cambio, Gutiérrez Nájera critica a los arquitectos, ridiculiza las extravagancias de los albañiles. Le importa el edificio y lo quiere tan bien que se esfuerza en poner remedio desde la construcción. Por eso no acepta que el periodismo sea un sacerdocio o cuando mucho concede que es un sacerdocio desacreditado, y eso para no “caer en el extremo opuesto y maldecir del periodista, como maldicen muchos, sin haber por qué. Para estos otros el periodista es un bandido que no paga la fonda, ni el hotel, ni al sastre, ni al zapatero, ni a los criados.”¹⁶

El periodismo que ve Martí navega en agua limpia, con una que otra mancha de aceite y de mugre, pero nada más. El que ve el Duque Job navega en dos aguas: aguas limpias y aguas negras. De esa diferenciación nace la cruzada del mexicano para limpiar el agua sucia y de vez en cuando asomarse para vigilar que la limpia no se contamine. Parte de que el periodismo de su tiempo es un producto que surge “en el estado actual de la civilización y, más que todo, en las condiciones sociales de México”¹⁷ e identifica entre los periodistas de aguas negras dos tipos: del primero es aquel que

recibe en su periódico como si recibiera en su casa, que se enoja en su periódico, que bufía en su periódico, que relincha en su periódico, que felicita a sus amigos en el periódico, y que enamora en su periódico, es tipo (sí, es tipo) digno de estudio. El público suscriptor hace papel de confidente. Sabe quiénes son los amigos personales del susodicho periodista, a qué hora comen, qué tal apetito tienen y cuántos hijos les va dando Dios... El escritor de esa talla está convencido de que escribe para sí, para los suyos, no para el público; derrama en el periódico lo que su *yo* rebosa; no prescinde jamás de comunicar al lector lo que a éste no le importa.

Los del segundo tipo “son los cantores de todas las primeras piedras, de todas las bancas, fuentes y aceras nuevas, de todos los arbolitos recién plantados; de todas

¹⁵ J. Martí, “Un gran escándalo” en *Obras completas*, tomo I, p. 1670.

¹⁶ M. Gutiérrez Nájera, “¿Quién le paga al periodista?” en *Op. Cit.*, p. 87.

¹⁷ M. Gutiérrez Nájera, *Ibid.*, p. 86.

las mejoras que, por sistema métrico infinitesimal, hace el gobernador de tal o cual «entidad federativa»¹⁸.

Entre ellos, que tienen en común el oficio de pregoneros hay subclases: los que se arman para ponerse al servicio de algún señor feudal o para intimidarlo; los que atacan al gobierno para conservar o ganar un contrato de abastecimiento; los opositoristas de vieja estirpe que no sabiendo escribir enrolan jóvenes inexpertos que les consagren sus cantos y los mochos-reaccionarios que carentes de respetabilidad “son escritores de leva, periodistas de la legua, cómicos en cuaresma.”

Todos ellos arrastran su pobreza:

Son pobres no recibidos, no profesionales. Todo lo ejercen sin título fungen de filósofos, sin ser siquiera espiritistas, de políticos, sin conocer de la política más que a las respetables mamás de sus respectivas señoras, de financieros, sin haber logrado, al menos, algún título en esa Tlaxcala de la Economía Política que se llama la *Semana Mercantil*.

Pero, no por ello dejan de ser representantes de la sociedad, de las libertades públicas y del género humano, cobran una peseta diaria y “encarnan la verdad casi desnuda y la honradez sin colocación. Y su honradez es una solterona a la que nadie ha dicho nunca: ven conmigo.”¹⁹

A diferencia de Martí que se esfuerza en ver los defectos como desvíos del crecimiento, tal vez influenciado por su familiaridad con la prensa europea y norteamericana, que adelanta en madurez y profesionalismo a la hispanoamericana, Gutiérrez Nájera no está contra la prensa, sino contra el uso y el abuso de lo que ella es y hace en la sociedad moderna. Por eso considera que “El duelo entre periodistas es una de las varias formas tiránicas empleadas para impedir la libre emisión del pensamiento”²⁰ y advierte que al ver tantas rencillas entre periódicos y periodistas “algunos creen o aparentan creer que el mejor periodista es el que cuenta más

¹⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Puchero doméstico” en *Escritos inéditos de sabor satírico. “Plato del día”*, p. 224.225.

¹⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio”. Primera carta en *Op. Cit.*, p. 462-463.

²⁰ M. Gutiérrez Nájera, “Lances de honor en el campo del periodismo” en *Mañana de otro modo*, p. 56.

desafíos, el mejor periódico el que más injuria a todo el mundo.”²¹, defiende “la libertad inalienable de la prensa” porque “allí donde la prensa tiene una mordaza, el pensamiento sufre, y las ideas maniatadas, perseguidas y puestas en estrechos calabozos, preparan incuestionablemente una espantosa rebelión”, pero no está de acuerdo “cuando esta libertad declina en el libertinaje y el escándalo; cuando la prensa se prostituye y deja de ser la matrona augusta de la Roma honrada, para convertirse en una miserable barragana,” y en razón de ello se pone al lado de quienes piden se pongan limitaciones y correctivos a los excesos de la prensa.²²

Si para el Duque los excesos de la prensa obedecen al abuso de la libertad de expresión, para su tocayo González Prada es todo lo contrario porque “toda prensa con mordaza termina por engolfarse en la pornografía, la lucha individual y el interés casero... para elevar el espíritu de una prensa no hay remedio mejor que libertarla”.²³

Los gacetilleros que merecen la reprobación del Duque Job son aquellos que uno dejaría entrar en su casa con desconfianza por temor a que se roben un libro, pero si por ese rechazo alguno se siente agraviado y “nos llama ladrones, ebrios o asesinos, en una hoja diaria, tenemos que impartirle nuestra protección, y si el quejoso lo acusa ante los tribunales, pedir nosotros, los agraviados de mañana, que se ponga inmediatamente en libertad a nuestro muy amado compañero.”²⁴

Una y otra vez, Gutiérrez Nájera rechaza que en ese periodismo sea aplicable la máxima de un estadista mexicano cuyo nombre se reserva de que la prensa se corrige por la prensa:

¿Cómo ha de corregirse la calumnia por la calumnia y el insulto por el insulto? ¿Tendremos que dejar de ser honrados por la razón de que nuestro enemigo no lo es? Si esa que vilipendia y que calumnia es la prensa también, tenemos que convenir en que la prensa no se corrige por la prensa, sino por el palo o

²¹ M. Gutiérrez Nájera, “Cosas que hacen falta. la paz” en *Divagaciones y fantasías*, p. 82.

²² M. Gutiérrez Nájera, “Libertad, no libertinaje” en *Mañana de otro modo*, p. 45-46.

²³ M. González Prada, “Libertad de escribir” en *Op. Cit.*, p. 95.

²⁴ M. Gutiérrez Nájera, “Los señores inviolables” en *Mañana de otro modo*, p. 48.

por la cárcel. Y éste último correctivo es el único que puede aplicar un hombre que se respeta y que respeta a la sociedad en que vive.²⁵

Los reporteros son entes privilegiados que se meten a todas partes, a donde no pueden entrar espían por el ojo de la llave para saber los más íntimos secretos con absoluta inmunidad y aunque calumnien, deshonren y ensucien la dignidad de las personas son intocables porque tienen fuero: “los jueces no tienen autoridad para juzgarle ni los gendarmes pueden aprehenderle: su impunidad está garantizada por la ley”.²⁶

En la misma perspectiva de lamento escribe Rubén Darío, a pesar de lo cual es quien más pugna por hermanar literatura y periodismo.

Ya la misión del periodista no se ve, como antaño, ardua y gloriosa. Los que aman su carrera y su pluma, los que se consagran con decisión a ese oficio, que es un sacerdocio, tienen que ver con vergüenza cómo se convierte la tinta en lodo y la pluma en puñal; cómo hay quienes no vean lo alto de su misión y sean fáciles al halago, débiles al engaño, ruines al interés.²⁷

No están contra la prensa, pero reprueban el manejo ruin que de ella hacen editores y periodistas. Gracias al periodismo la vida privada se convierte en una taberna a la que todos entran. El Duque Job se siente agobiado por esa invasión que cada día arroja “una honra muerta al público”. Reclama la intervención social y gubernamental:

Es necesario ya purificar la atmósfera. La vida, en este medio envenenado, es imposible. Yo protesto como periodista, porque quiero la elevación de este sacerdocio que deshonra y pisotea los insultadores. Yo protesto como hombre honrado, porque el cáncer va a corromper en breve, si no procuramos atajarle pronto, todo el cuerpo social. Yo protesto como ciudadano, porque los miserables están abofeteando la sagrada imagen de la patria.²⁸

La diferencia entre el periodismo moderno y el tradicional la marca al hablar de quiénes son los que lo hacen:

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Los rufianes de la prensa” en *Op. Cit.*, p. 224.

²⁷ Rubén Darío, “La prensa y la libertad” en *Obras completas. Crónica literaria*, Vol. IX, p. 208.

²⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Los rufianes de la prensa” en *Op. Cit.*, p. 227.

El repórter es el encargado de llevar a la práctica los nuevos ideales de la prensa. no se puede negar que son altamente insípidos para la mayor parte de los lectores del periodismo actual todos aquellos artículos que solamente han brotado al calor del aceite en un gabinete, las ratas de redacción, esos tipos del periodismo antiguo, que con la frente apoyada en los codos, producían original y más original, sin estudiar las necesidades del momento, que preocupaban con su actualidad enardecedora al público son más dignos de censura que el último de los repórteres, cuyos escritos, aunque sean pésimos desde el punto de vista de la forma o del comentario, contienen al menos una realidad; la realidad que por serlo es útil para todos los hombres.²⁹

El escritor de periódicos es un impertinente y curioso que se toma muchas atribuciones, incluso la de juzgar a los delincuentes;

ha transformado el orden social y el orden constitucional. A un delincuente no le juzga ya el jurado, un proceso ya no es instruido por el juez. toma el repórter las declaraciones, y absuelve, condena desde las columnas del periódico. ¿A qué corte suprema puede acudirse pidiendo amparo contra esos jueces sueltos, contra estos jueces francos de la prensa?³⁰

Darío, por su parte, encuentra en la prensa diaria ligereza hasta en los asuntos serios y delicados. La culpa es del periodista que se basa en el reportaje, en las novedades. “Hay que llamar la atención, hay que hacer grande la tirada del *Diario*, que poner vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por base el dolo y la mentira.”³¹

¿Cómo se llega al periodismo? ¿De dónde nace el poderío del repórter? El Duque Job lo ridiculiza cuando cuenta cómo en su calidad de *Perico el de los Palotes* ingresó a *El Universal* para escribir las “Cosas que hacen falta”:

me entonaron un sermón joco-serio o serio-cómico, me explicaron la cartilla del periodista, me amonestaron en todos los tonos y acabaron por sentarme frente a una mesa donde había un sinnúmero de libros y papeles en lastimoso desorden, y poner a mi disposición una pluma y varias tiras de papel, a las que dieron el nombre de *cuartillas*, no obstante su ningún parecido con las que circulan en el comercio.

Yo estuve a punto de protestar contra aquel reclutamiento periodístico; pero después de reflexionar un poco, dije para mi sayo. ¿y por qué no he de ser yo periodista?, poco favor me haría no creyéndome capaz de... ¡bah! Después de todo, y me quedé.

Tal es mi historia de escritor público, ¿verdad que se parece a la de otros muchos?³²

En otra parte escribe que a diferencia de otras profesiones

²⁹ M. Gutiérrez Nájera, “El repórter”, citado en Prólogo de *Los imprescindibles*, p. XLII.

³⁰ M. Gutiérrez Nájera, “La otra epidemia. Los repórteres” en *Divagaciones y fantasías*, p. 162.

³¹ R. Darío, “La prensa y la libertad” en *Op. Cit.*, p. 205.

³² M. Gutiérrez Nájera, “Cosas que hacen falta. la vergüenza” en *Divagaciones y fantasías*, p. 158.

Un periodista no se examina, puede no haber estudiado en ninguna escuela, y, sin embargo, con tal de que tenga un amigo complaciente en cualquiera redacción u ocho pesos en la bolsa para pagar la impresión del ejemplar único de algún diario que se publique cada año, ya tiene derecho pleno a llamar compañero a don Guillermo Prieto y a exigir de la sociedad idénticos respetos, y de la ley iguales privilegios que el noble y venerable decano de la prensa.³³

En consecuencia, no debe extrañar que los periodistas se sientan sacerdotes y señores de respeto aunque muchos

no saben qué horas son, desconocen el movimiento intelectual, y se figuran que sin leer, sin darse cuenta de quiénes son los hombres nuevos en ciencia, en arte, en política, puede escribirse para el público sensato. De oídas saben algunos nombres menos célebres que el de Spencer, pero hasta miedo les da citarlos, porque dudan de si son nombres o picardías.

Entre nosotros, por desgracia, hay periodistas que entran en campaña con más pobre equipo que el soldado raso: lo que lleva encima y nada más. ¡Ojalá que siquiera llevaran puesto algo de buena calidad! ¡De santos nos damos cuando trae un fusil de chispa! Ese chispeante suele sentar plaza de sabio.³⁴

Darío ve en el diarismo una amenaza para el arte porque en aras de la novedad y la sensación todo lo hace superficial, pues “Ya no vale estudiar mucho, envejecerse pronto, quemarse las pestañas, perder la salud y la vida con esos maestros impresos que se llaman libros; porque cualquier principiante, cualquier vago que busque una buena salida a su *far niente*, toca las puertas del periodismo y corrompe lo sagrado.”³⁵

Estas citas dan lugar para hablar del público, de los lectores. Antes quedó dicho que la diferencia inicial del periodismo y la literatura que encontramos en el modernismo no es de discursos, no es de medios, sino de públicos. En Darío el escritor trabaja para unos cuantos exquisitos y para ello necesita oficio; el periodista pretende comunicarse con las muchedumbres. El escritor literario habla de tú, en la intimidad con un lector; el de periódicos habla de usted, a muchos desconocidos.

Tampoco es cuestión de funciones, sino de distorsión de esas funciones de acuerdo a intereses de la sociedad. Como se ha señalado ya, los modernistas consideran la tarea periodística de alto valor, pero ante las rencillas personales, los

³³ M. Gutiérrez Nájera, “Los señores inviolables” en *Op. Cit.*, p. 48.

³⁴ M. Gutiérrez Nájera, “¡Un tal Janet!” en *Escritos inéditos de sabor satírico. “Plato del día”*, p. 224

³⁵ R. Darío, “La prensa y la libertad” en *Op. Cit.*, p. 219.

duelos, los insultos, la calumnia, Gutiérrez Nájera se arriesga a proponer que “si la prensa no ha de servir en México para otra cosa, rompamos nuestras plumas y quememos nuestros papeles: el público ganará mucho con eso”.³⁶

Aunque el Duque Job reconoce en México la emergencia de un público lector y “como es natural, comienza por la lectura de periódicos” baratos (de a centavo) y de libros en ediciones económicas, en general, los escritores admiten la escasez de lectores de literatura y la abundancia de lectores de noticias, cuyo gusto atienden los periódicos con folletines espeluznantes, con noticias escandalosas de diversa índole, sin especializarse porque, como se lamenta Darío, “¿...quién se apasiona por la política? Algunos miles de profesionales a lo más? ¿Y por las letras? Apenas otros tantos?”³⁷

En el mismo texto también considera que no hay un público preparado para las obras de reflexión o de profundidad ya que

Todo periodista al escribir un editorial, sabe que no escribe sino para él y el círculo compuesto de los cinco dedos de la mano. ¿Y el hombre de letras? ¿Y el artista? Poned cien lectores –es un número cualquiera– de ellos, ochenta no entienden, diez entienden algo; cinco llegan a medio comprender, tres saben, dos ahondan, uno: el autor. La gacetilla la entienden todos. Y luego, eso no fatiga. Y los crímenes sensacionales, Pipelet los reclama. Pipelet! Buen suscriptor

Ese exigente público lector es el que se hace oír en los periódicos: “El periodismo encauza los arroyos difusos de las opiniones individuales, les unifica y forma el irresistible río de la opinión pública”³⁸ Pero el que la opinión pública sea la manifestación de la voluntad del pueblo no quiere decir que cada periódico la represente y encarne, como cada uno de ellos presume. Desde el punto de vista satírico de Gutiérrez Nájera la opinión pública “es la más representada de todas las zarzuelas” y además es diferente en cada periódico:

³⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Cosas que hacen falta. la paz” en *Op. Cit.*, p. 82.

³⁷ R. Darío, “La enfermedad del diario”, citando el libro *Le Monde Ou l'ou imprime* de Lucien Mahlfeld, p. 151.

³⁸ M. González Prada, “Nuestro periodismo” *Op. Cit.*, p. 152.

es cristiana y devota en *La Voz*, anticatólica en *El Monitor*, protestante en *El Evangelista Mexicano*, y musulmana en *El Correo del Lunes*. Hay opiniones públicas verdes, anaranjadas, amarillas. Se venden surtidas o al gusto del consumidor. Y la opinión se va con este sabio financiero, le deja luego por aquel chalán a quien a poco se la quita un músico, y pidiendo dinero a todo el mundo, pasa de mano en mano, revuelve las ropas de todos los lechos y engaña a 10 millones de maridos.³⁹

¿Para qué sirve la opinión pública? No para definir el rumbo del país. No para marcar la tendencia del periódico porque sea opositor u oficialista siempre actúa por conveniencia. Si sirve para que el editor determine qué debe publicar y qué no, atendiendo a los gustos de los lectores expresados como opinión pública. Es en razón de esta opinión que se impone la censura más que por temor a represalias estatales o de grupos de poder económico, como un mecanismo de autodefensa comercial. Si bien en cada país son diferentes los mecanismos de control de la prensa –desde los subsidios hasta la represión abierta o las multas y depósitos–, la censura responde al interés mercantilista.

Martí padeció la censura reiteradamente, casi siempre por motivos de aceptación o no por parte del público de ciertos temas y la forma de abordarlos. Desde su debut continental en *La Opinión Nacional*, de Caracas, hasta su estrellato de *La Nación*, de Buenos Aires, se vio perseguido por ella.

Muestras: una carta de Juan Luis Aldrey que informa la no publicación de una correspondencia martiana acerca del papa:

bueno es que Ud. escriba en lo sucesivo algo con sabor ultramontano, pues es el carácter de la generalidad de esta tierrita y los tales curas dominan, imponen y flagelan y no conviene entrar en choque con ellos, que indudablemente nos proporcionarían malos ratos y fuertes discusiones, que al fin vencerían, tal es el fanatismo que reina hasta en los más encopetados.⁴⁰

De Fausto Teodoro Aldrey, sin dar tantas vueltas. “Hágole además una recomendación muy enarecida, a saber: que procure en sus juicios críticos no tocar con acerbos conceptos a los vicios y costumbres de ese pueblo, porque esto no gusta aquí y me perjudicaría”⁴¹

³⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Crónicas de mil colores” en *Mañana de otro modo*, p. 67-68

⁴⁰ Carta de Juan Luis Aldrey a Martí, citada en *Martí en el periodismo caraqueño*.

⁴¹ Carta de Fausto Teodoro Aldrey a Martí citada en *Martí en el periodismo caraqueño*.

De Bartolomé Mitre, desde la publicación de la carta inaugural del prócer cubano en *La Nación*:

La supresión de una parte de su primera carta, al darla a la publicidad, ha respondido a la necesidad de conservar al diario la consecuencia de sus ideas, en lo relativo a ciertos puntos y detalles de la organización política y social y de la marcha de ese país. Sin desconocer el fondo de verdad de sus apreciaciones y la sinceridad de su origen, hemos juzgado que su esencia, extremadamente radical en la forma absoluta en las conclusiones, se apartaba algún tanto de las líneas de conducta que a nuestro modo de ver, consultando opiniones anteriormente comprendidas, al par que las conveniencias de empresa, debía adoptarse desde el principio, en el nuevo e importante servicio de correspondencias que inaugurábamos.

Y que esa reforma no le induzca a Ud. en el error de creer que aspiramos a ver desaparecer por completo de sus cartas la censura y la crítica, la exposición de lo malo y lo perjudicial. Muy al contrario. Lejos de desear poner trabas a su espíritu en ese sentido, queremos que lo deje en completa libertad, haciéndonos conocer lo bueno como lo malo en el orden político como en el moral, en el social como en el económico, pero cuidando siempre de que ni remotamente pueda atribuirse a efecto de la intención, lo que debe ser únicamente resultado de los hechos.⁴²

Martí es generoso y comprensivo: entiende y justifica la censura. Acepta las reglas de sus editores ya que para él la autocensura es difícil y la crítica mucho más porque de por sí es expansivo en la alabanza y se fija como premisa de escritor de diario el

poner los ojos limpios de prejuicios en todos los campos y el oído a los diversos vientos, y luego de bien henchido el juicio de pareceres distintos e impresiones, dejarlos hervir, y dar de sí esencia, – cuidando no adelantar juicio enemigo sin que haya sido antes pronunciado por boca de la tierra, porque no parezca mi boca temeraria, – y de no adelantar suposición que los diarios, debates del Congreso y conversaciones corrientes, no hayan de antemano adelantado.⁴³

En su correspondencia con el mexicano Manuel A. Mercado, es expresivo en este sentido. Cuando aspira a colaborar en el *Diario Oficial* se compromete a abordar asuntos norteamericanos “sin comentarios comprometedores” y convertirse en un “centinela de la casa propia”.⁴⁴ Ya cuando escribe en *El Partido Liberal* y aborda asuntos difíciles pide a Mercado que aplique su criterio para publicar o no sus trabajos, aunque están escritos cuidadosamente porque “peso cada palabra, y le doy vueltas, y no la dejo por acuñada hasta que creo que no lleva nada de pernicioso

⁴² Carta de Bartolomé Mitre a Martí, citada en *Martí Periodista*.

⁴³ J. Martí, Carta a Bartolomé Mitre y Vedia en *Obras completas*, tomo I.

⁴⁴ J. Martí, Carta a Manuel Mercado, marzo 22 1886.

o indiscreta.” y cuando no ve impreso su envío pregunta “¿No las recibí, o iban con pecado”.⁴⁵

Por convención de los editores, el periódico abre sus páginas a los escritores y no deja de ser una imposición, una camisa de fuerza, pero el enfrentamiento con él no es en tanto que usurpa las herramientas del discurso escrito antes monopolio de los intelectuales polifacéticos –porque difícilmente la separación de profesiones y roles productivos se asume concientemente–, sino por su papel de representante de la vida moderna que, como ella, es absorbente, exigente, arrollador

Los mecanismos económicos y políticos que dan forma al periodismo moderno como la censura, la vigilancia de la opinión pública, la satisfacción del cliente, la escasez de lectores, la velocidad y las subvenciones gubernamentales son retos que los escritores asumen como oportunidades.

Más allá de la mercantilización y la tecnologización

La consumación de la independencia en los países hispanoamericanos fue el principio de la construcción de las unidades nacionales. En aras de lograr y mantener esa unidad es que la autoridad racionalizadora recayó en la política, con la que contribuyeron –alternativamente ejerciendo o tratando de ejercer mayor dominio– la iglesia, la literatura, el periodismo y, hacia finales del siglo, la ciencia. El periodismo vino a convertirse en el medio adecuado de “distribución” de la escritura y ésta era el modelo –al menos en hipótesis– de una vida pública racionalizada. En ambos espacios, sin necesidad de delimitarlos, se debatió la necesidad de debilitar o vencer a la barbarie mediante la racionalidad, la ilustración, la cultura y el progreso.

Como ya se indicó, el intelectual del siglo XIX era un hombre público y un publicista. Los escritores ejercían el periodismo con la misma asiduidad que la

⁴⁵ J. Martí, Cartas a Manuel Mercado 2 de octubre 1886 y abril de 1887.

política: como extensión de la cruzada racionalizadora que concede a la escritura la facultad de generar, organizar y distribuir un conjunto de valores inherentes a la fundación, consolidación, sostenimiento y expansión de las naciones.

El periódico se desarrolla en el marco geográfico y referencial de las nuevas metrópolis, contribuye a crear la imagen de la nacionalidad y sirve como dispositivo pedagógico para la formación del ciudadano, para convertir al bárbaro en lector y someter su oralidad a la ley de la escritura. Así se desprende de la apreciación de José E. Rodó: "Ser escritor y no haber sido, ni aun accidentalmente, periodista, en tierra tal como la nuestra, significaría, más que un título de superioridad o selección, una patente de egoísmo" porque periodistas por vocación o por determinación de las circunstancias "han sido casi todos los que, en la historia de nuestra turbulenta democracia, han dejado un nombre que se recuerde por los prestigios de la inteligencia o del civismo."⁴⁶

La afirmación del uruguayo saca a relucir la virtual obligación del intelectual de cumplir sin distinción los roles de escritor y periodista, sin disponer de un discurso diferenciado, puesto que para efectos de la función racionalizadora, bastaba con uno de amplia validez; no importaba el cómo y con qué decirlo, sino el qué decir y para qué

Hacia la penúltima década del siglo XIX tanto el periodismo como las entonces bellas letras dejan de fungir como difusores del predicado estatal para buscar un espacio discursivo propio que en un primer momento para ambos no está diferenciado ni por estilos ni por géneros.

En términos amplios nos referimos a la racionalización económica de finales del siglo, la cual no sólo hizo del periodismo una actividad mercantil en su más estricto sentido, sino también condujo a su propia racionalización: de venir cumpliendo una tarea racionalizadora al lado de la política, separa sus funciones de

⁴⁶ J. E. Rodó, "La prensa de Montevideo" en *Obras completas*, p. 644.

lo político-estatal, lo cual no quiere decir que deje de ser un agente ideológico ni de asumir o representar posiciones políticas, a menudo abiertamente partidistas, pero se esfuerza en distanciarse de lo estatal para aparecer como empresa mercantil dueña de sus recursos, sus ideas, sus aspiraciones y su lenguaje.

Un primer cambio es el pasar de un contenido prioritariamente de opinión a uno más variado en el que se incluyen la información y los anuncios comerciales. Es decir, de la subjetividad que entraña la opinión, pasó a la objetividad de la información. Pero, como se ha indicado una y otra vez, la modernidad es más que un fenómeno económico, sobre todo en América Latina: es una conciencia que lo va impregnando todo, pero necesariamente empieza por las clases sociales dominantes, capacitadas, si no culturalmente, si económicamente para embarcarse en la modernización. Se derrumban los sistemas de percepción y con ellos las formas de representación y de expresión, factores fundamentales de la superestructura de la sociedad. Ubicado ya como correa de transmisión de valores y el más importante aparato de la incipiente industria cultural, el periodismo se convierte en el medio ideal e insustituible para palpar cada día el fluir de la nueva sociedad, para presentar el mundo tal como es a los hombres. Es el lugar donde nacen y fluyen las ideas, el espacio de lo que está llamado a no permanecer, de la comunicación entre muchos, diferentes y lejanos públicos. El periodismo es la puerta de entrada y de salida de la nueva vida y el lugar donde se retrata el hombre moderno porque encarna el movimiento, la velocidad, la instantaneidad, la esperanza, la incertidumbre.

La búsqueda de autonomía por parte del periodismo es producto de una distribución del trabajo obligada primero por la consolidación de las naciones y segundo por su crecimiento económico. De la conjunción de ambos factores surgió la necesidad de contar con administraciones más amplias, especializadas, centralizadas y sólidas. Esta recomposición del ámbito estatal incluyó al tejido de la comunicación social y a la industria cultural, de las que el periódico es elemento

imprescindible. Al darse la separación entre lo público y lo privado el periódico se redefine como espacio público que comparte este carácter con la función estatal, pero se esfuerza en marcar sus diferencias: representa a la opinión pública, que a fin de cuentas aprueba, desaprueba o enfrenta a la gestión estatal.

La premisa del periodismo moderno “es ser testimonio objetivo de los hechos fundamentales del presente. Esta premisa supone un pacto de lectura. aunque parezca increíble lo que se cuenta, es un acontecimiento totalmente real, lo opuesto a lo que se supone literario”⁴⁷ Es decir, el lector tiene la certidumbre de que el periódico es objetivo.

En virtud de su especificidad alentada por el uso apropiado de la tecnología y por la extensión del criterio mercantilista hacia objetos no materiales como la información, el periódico gana un lugar preponderante en la sociedad. Rodó supone que no se puede trabajar, combatir, estudiar o disfrutar de la vida sin tener contacto con la prensa. Sostiene:

Mucho más que como una actividad aparte, en el conjunto de las actividades sociales, debe concebirse la función del periodismo como un complemento de todas las funciones que interesan, material o moralmente, al organismo social. No hay ninguna que pueda prescindir de ese complemento sin amenguar su fuerza y eficacia. Jamás hubo en el mundo institución tan enteramente identificada con el complejo desenvolvimiento de la sociedad, como, en nuestra época, la institución de la Prensa periódica.⁴⁸

Al perfilarse en su autonomía y poner el requisito de pertenecer a la esfera de los hechos, el periodismo hace uso de un recurso de legitimación y diferenciación, alejándose del discurso literario. Pero este afán no implica una renuncia al discurso literario como herramienta de trabajo —a fin de cuentas era un solo discurso. Es una diferenciación solamente de fines no de formas lingüísticas. Tampoco se expulsó a los escritores del campo periodístico, al menos mientras los antiguos gacetilleros —redactores de noticias a partir de cablegramas— se convirtieron en reporteros.

⁴⁷ Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, p. 252

⁴⁸ J. E. Rodó, “Cómo ha de ser un diario”, en *Obras completas*, p. 1198.

Si cambió el papel de los escritores en el periódico: de hacer literatura con una pretensión pedagógica o comprometida con alguna finalidad sociopolítica, debieron pasar a escribir con sentido periodístico, a partir de los hechos y atendiendo a las exigencias del público. Esto como consecuencia de la racionalización interna del periódico-empresa en el que “la selección del material llega a ser más importante que el artículo editorial; la elaboración y enjuiciamiento de las noticias, su corrección y disposición, más apremiantes que la prosecución literariamente eficaz de una «línea».”⁴⁹ Es decir, aquí es cuando el qué se dice pasa a tener preponderancia sobre el cómo se dice.

Antes que escritores, la empresa requiere administradores de talento que fijan condiciones, de acuerdo con criterios de oferta-demanda-gusto-necesidad, a los trabajadores de la pluma. Rubén Darío identifica en un periódico francés “un estado mayor de excelentes literatos como redactores” y “bucnos periodistas, en el sentido exacto de la palabra”, pero en general “Ya son señalados los redactores políticos que hacen su largo editorial, los extensos capítulos de antes o las dilatadas vociferaciones. Se busca decir en pocas líneas mucho. No se declaman las antiguas tiradas. En cambio, en todo, en literatura, en arte, en sport, se aumenta la parte informativa, el elemento curioso, la anécdota inédita.”⁵⁰

El escritor nicaragüense responsabiliza de este cambio de una “gran prensa pensadora” a una noticiosa al capitalismo norteamericano, el que “por su mercantilismo y por su aprecio del tiempo han hecho que el telegrama se anteponga al editorial; han establecido el reinado de la información sobre la doctrina.”⁵¹

El reinado de la información no es por generación espontánea, sino la consecuencia de una sociedad que va de prisa, que no puede detenerse a pensar, pero “quiere saber, quiere devorar en una página la historia diaria del mundo, en los

⁴⁹ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 213.

⁵⁰ R. Darío, “La prensa francesa” en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, p. 337.

⁵¹ R. Darío, “La prensa y la libertad” en *Op. Cit.*, p. 206

minutos que tarda el tren para llegar al paradero, en los momentos en que se puede hablar a solas con el alma, en la calle, en el paseo, al cruzar una plaza, mientras no venga el negociante a conversar de números.”⁵²

Para satisfacer esa necesidad está el periódico. Una vez atendido el requerimiento, es inservible. Para no defraudar las expectativas del público, cualquier periódico debe estar, en opinión de José Martí “siempre como los correos antiguos, con el caballo enjaezado, la fusta en la mano y la espuela en el tacón. Al menor accidente, debe saltar sobre la silla, –sacudir la fusta, y echar a escape al caballo para salir pronto y para que nadie llegue antes que él.”⁵³

El otro elemento mencionado, el gusto, está en alta estima por parte de los editores-comerciantes que reconocen una distorsión en las exigencias del público, pero no se preocupan por enderezar sus preferencias, simplemente tratan de complacer aunque no saben con precisión qué quieren los lectores y cada editor debe esforzarse en adivinar, pues de otra manera se expone a perder clientes: “Quieren que se hable de todo en las correspondencias, más de política que de otra cosa, aunque sean más cortas... No sé si he acertado al interpretar el antojo de este público lector que tiene pervertido el gusto en esta materia; ni sé si Ud. me comprenderá”,⁵⁴ se justifica un director de diario ante Martí.

Si la necesidad de dar forma y rumbo a las naciones dejó a los escritores la tarea pedagógica y educadora, la modernización no los despojó aunque sí asignó las mismas a especialistas. Los escritores enrolados por los periódicos primero deben complacer y si su interés y su capacidad lo permiten, pueden deslizar críticas y tratar de educar. Pero la pedagogía no es meta esencial aunque –como quedó asentado antes– se reconozca la perversión del gusto y marginalmente se esforzarán en enderezarlo, mas no es ésa su tarea.

⁵² M. Gutiérrez Nájera, “El periódico moderno” en *Mañana de otro modo*, p. 58

⁵³ J. Martí, Apuntes, citado en *Martí periodista*, p. 167.

⁵⁴ Carta de Fausto Teodoro Aldrey a Martí, citada en *Martí en el periodismo caraqueño*.

El escritor queda condicionado a escribir para vender, su éxito depende de qué tanto su trabajo contribuye a la aceptación (la demanda) de la mercancía periódica. Es más exitoso cuando más contribuye al incremento de capital. En fin, debe acatar como lineamientos los siguientes:

Nada que exija reflexión, que revele estudio y crudición: nada de comentarios, de antecedentes, de cálculos, que induzcan a pensar si son o no acertados, si pueden o no pueden confirmarse: se quieren hechos, opiniones en breves líneas, acción, movimiento y todo revuelto, según ocurre, como un reflejo de la vida diaria, como una representación viva de lo que es la vida misma de los lectores.⁵⁵

Entre los impulsos modeladores de la nueva empresa periodística está el lucro mercantil reforzado por la necesidad de prestar un servicio eficaz a lectores y anunciantes, el deseo de atender a una expectativa, a una demanda determinada por el gusto de la novedad y por la necesidad del individuo de estar informado. Pero en un sentido más profundo, la liga del periodismo con la modernidad nos remite a las nociones de temporalidad y espacialidad como categorías irreconciliables en las nuevas condiciones de vida. Las condiciones básicas del periodismo son el aquí y el ahora, reflejo de la intensificación del ritmo de la vida. En el periódico toma forma precisa la disolución de los sistemas tradicionales de percepción, codificación y representación cuando

no sólo erige lo *nuevo* –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo (porque) en el periódico la comunicación se desprende de un contexto delimitado de enunciación, configurando un mundo-de-vida abstracto, nunca totalmente experimentado por los lectores como el campo de su existencia cotidiana.⁵⁶

Esto último nos remite a lo ya asentado en el sentido de que la modernización en Hispanoamérica es más por lo que de ella se espera que por lo que realmente es. El periódico es el vehículo idóneo de comunicación de experiencias, sensaciones y gustos que forman la cotidianidad de la vida moderna de los países industrializados

⁵⁵ Anibal Latino "El periodismo moderno", citado en *Rubén Darío y el modernismo*.

⁵⁶ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p 123-124.

y que aquí son novedad. el contenido publicitario o noticioso vale en tanto que significa, representa ¿o substituye? a la modernidad.

A partir de los conceptos de objetividad y opinión pública construye su justificación y así establece su propia racionalización, con base en un tercer concepto de amplio y controvertido alcance: la libertad de expresión, viejo ya, pero interpretándolo a la luz de las reales o supuestas realizaciones democráticas y del postulado de la libre circulación de información.

El discurso periodístico podía interferir –intentar dirigir, atacar, ridiculizar, exhibir, cuestionar– al discurso estatal, independientemente de que los editores fueran políticos o tomaran al periódico como trampolín para llegar a los cargos públicos. Con este espacio discursivo “libre” el periódico se autonomiza y adquiere nueva autoridad racionalizadora en la medida en que promueve, advierte, avizora, anuncia, anticipa o simplemente acerca la modernización a los lectores. Al margen de filias y fobias políticas, el periodismo es para las burguesías el aparador que en su momento fue la literatura para las aristocracias.

El periódico es urbano, nace en las ciudades, circula en ellas, sus lectores y anunciantes están en las ciudades o se mantienen en estrecha relación con ellas. Las fuentes de información también están en los centros urbanos y los corresponsales adquieren autoridad en la medida en que sus escritos representan la vida urbana de las sociedades desarrolladas para un destinatario deseoso de ella, unas veces francamente avasallado, otras fascinado y otras hasta temeroso.

El corresponsal es mediador entre un espacio moderno y otro carente de modernidad. Si comparamos la modernización con una gran tienda, los corresponsales serían las vitrinas en las que se muestran las novedades. Al público no le interesaban el arte o la literatura, sino las noticias, además, escritas con precisión y brevedad, sin rebuscamientos literarios. Todas estas exigencias fueron planteadas a Martí por el director de *La Opinión Nacional*, Fausto Teodoro Aldrey:

debo participarle que 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 menos 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.⁵⁷

El corresponsal, escribe Sarmiento,

es todavía algo más elevado que el repórter, otro alto funcionario de la inteligencia, aunque sea Stanley una de sus glorias. El *corresponsal* no es nuestro cónsul, para sostener a lo lejos lo que de su patria anda por allí rozando con intereses extraños. Debiera ser un ojo nuestro que contemple el movimiento humano donde es más acelerado, más intelectual, más libre, más bien dirigido hacia los altos fines de la sociedad, para comunicárnoslo, para corregir nuestros estravios, para señalarlos el buen camino.⁵⁸

Independientemente de que el corresponsal fijo sea un escritor y de que el editor suprima su nombre o utilice seudónimo, gracias a él el periódico se convierte en una condición de la unidad tanto de la ciudad en la que se edita como de la misma metrópoli con sus similares remotas, pero capaces de acercarse a través del medio de comunicación por excelencia que es el periódico. Promueve también la unidad de las clases: el comerciante anuncia sus productos, el político se ve retratado, el clasemediero se informa y el escritor publica sus creaciones. Todos se comunican en aparentes condiciones de igualdad gracias a que el editor escuda sus intereses en la “opinión pública”.

Pero, recordemos, la comunicación que se establece va de un espacio público (el periódico) que une espacios privados (lectores) que se vuelven públicos en virtud de su participación en el circuito de la comunicación. El periódico también es una de las estructuras con que cuenta el espacio de lo público (el Estado, la clase dominante) para tratar de reducir o nulificar la experiencia ciudadana dentro de lo colectivo. Esto que suena contradictorio es porque al momento de ingresar al tratamiento periodístico cualquier experiencia colectiva se privatiza: es vista, juzgada, analizada, justificada o criticada por un sujeto privado —autorizado por el editor, otro ente privado— y será recibida por un lector anónimo, privado, que sólo

⁵⁷ Carta de Fausto Teodoro Aldrey a Martí citada en *Martí en el periodismo caraqueño*.

⁵⁸ Domingo Faustino Sarmiento, “La mujer en los Estados Unidos” en *Obras*, tomo XLVI, p. 167.

excepcionalmente hace una lectura en público. El periódico –espacio público– es el agente activo de una privatización de lo colectivo al punto de constituir un sometimiento del sujeto privado a los intereses de quienes controlan el aparato comunicativo al grado de que “miles y miles de hombres tienen *su diario* que aguardan todos los días, como el buen amigo, portador de la noticia y del consejo” y aun “abundan cerebros que no funcionan hasta que *su diario* les imprime la sacudida”.⁵⁹

¿Qué resulta de esto? Que el sujeto privado abraza la certeza de que es participe del manejo de la cuestión pública, sabe que forma parte de la opinión pública, cree que la lectura y a veces la discusión le otorgan capacidad para incidir en el curso de la vida social y política, cuando en realidad se le anula como agente de transformación.

No debe tomarse a sorpresa el que la prensa sea descrita como una máquina más del mundo moderno porque ella encarna a la modernidad. El Duque Job dice que “La prensa, como las grandes máquinas, tiene también sus despilfarros de fuerza, sus bruscos escapes de vapor, sus desperdicios de poder, empleados en probar la resistencia de la caldera o en rasgar el aire con el agudo grito del silbato”. Pero no se queda en la simple comparación y lamenta lo que los desfuegos de la prensa desechan: “¡Cuántas fuerzas perdidas en el mundo moral como en el físico! ¡Cuántos átomos, capaces de impulsar unidos, la máquina social, se pierden y se alejan en el aire, sin producir más que un ligero silbo!”⁶⁰

La tecnología es vista con cierto desánimo por algunos escritores. No la critican por lo bueno que trae, sino por lo que desplaza, por lo pernicioso que de su uso se desprende y afecta la sensibilidad artística. Lamentan el tener que someterse a su ritmo y a sus condiciones.

⁵⁹ M. González Prada, “Nuestro periodismo” en *Obras completas*, p. 152-153.

⁶⁰ M. Gutiérrez Nájera, “La prensa” en *Los imprescindibles*, p. 43-44

La incorporación de la tecnología al periodismo implica un cambio tanto en la forma de trabajo como en la concepción que la sociedad se forma de él. En el primer caso, se da una división del trabajo en más de un sentido: los editores no son todólogos, los redactores son asalariados, los viejos escritores van siendo desplazados por jóvenes gacetilleros y reporteros, la administración queda a cargo de los profesionales de las cifras, los publicistas no son ya todos los escritores, sino los agentes de los anuncios. Con esto el periodismo se autodefine como actividad productiva, actúa como enlace de la oferta y la demanda, establece vínculos con el mundo exterior y ante todo “el periódico parece ser un compendio de todos los rasgos que pueden describir al industrialismo en una de sus vertientes: es multiplicador, es acumulador de materia prima, lo justifican y lo modifican criterios tecnológicos, es resultado de técnicas especiales, es exhibidor, etcétera”⁶¹ encajando perfectamente en la economía de mercado, de cuya terminología se sirve, como lo precisa sin escozor Bartolomé Mitre hijo cuando refiriéndose a los deberes del corresponsal y del editor escribe a Martí:

tratándose de una mercancía –y perdone Ud. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud– que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquella todo el valor de que es susceptible.⁶²

Gutiérrez Nájera admite que el escritor de artículos debe hacerse a la idea de que el mercado es el regulador, pues en él “cada cual compra lo que juzga necesario, utilizable, bueno, bonito o barato.”⁶³ Es que el público pasaba a convertirse en masa de consumidores y el editor en comerciante; el mercado es nuevo mediador entre el lector y el escritor. Quien escribe para el periódico es asalariado, obedece órdenes de un administrador que está pendiente de vigilar que se dé al público la mercancía que demanda. Rubén Darío percibe que

⁶¹ Noé Jitrik, “Las contradicciones del modernismo”, p. 98

⁶² Carta de Bartolomé Mitre a José Martí citada en *Martí Periodista*

⁶³ M. Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio. Tercera carta” en *Op. Cit.*, p. 472.

La verdad ¿qué es la mayoría de los lectores? El administrador tiene, por este punto –y nada más que por este extraordinario punto– derecho a no preferir la producción de un pensador –no pronunciemos palabras sospechosas poeta, artista delante de la mercancía mental de fábrica al por mayor ¿Por qué? Ese público, –muchas xx- inmensamente impermeable, recibe lo mismo una cosa que otra.⁶⁴

En el otro aspecto, el de la aparición de una nueva concepción del periodismo, es parte de la aceleración del ritmo de la vida que previamente asociamos a la modernidad. Martí lo palpa y lo dice así en amplia cita:

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, florecencia, 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 relámpago, 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.⁶⁵

El periodismo es tanto un producto tecnológico acabado como un proceso productivo, sin embargo no es autónomo en el uso del discurso escrito y para legitimarse en este aspecto, al mismo tiempo que satisface al lector al entregarle las novedades bien escritas y hasta digeridas, impone sus condiciones y exigencias a los escritores, quienes agobiados por la necesidad material e intelectual ceden sin someterse. participan en el espacio público por excelencia que es el periódico, pero se esfuerzan en no perder su individualidad.

⁶⁴ R. Darío, "La enfermedad del diario" en *Op. Cit.*, p. 151

⁶⁵ J. Martí, "El poema del Niágara" en *Obras completas*, tomo 7, p. 205

5. DE LA TENSIÓN A LA ARMONÍA: LA CRÓNICA

El encono hace ronchas, pero da de comer

Empecemos por una pregunta planteada por Anibal González al cuestionarse si no el periodismo fue para los escritores de finales del siglo XIX un desafío que tuvo que ver

con el proyecto de los modernistas: ¿era posible crear una literatura moderna en Hispanoamérica, sobre todo si por "moderna" se entendía una literatura capaz de acoplarse al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos de la modernidad, una literatura, como pedía Martí, «que refleje en sí misma las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, amedulladas, informadas por sumo genio artístico» si el periodismo ya era capaz de hacerse cargo de inscribir los cambios casi con la misma rapidez con que sucedían, ¿qué le restaba por hacer a una literatura que quería ser "moderna" ¹

El intento de los modernistas de moverse en los espacios de literatura-periodismo unidos por el discurso no es más que la búsqueda de respuestas a las preguntas arriba señaladas, quizá sin siquiera plantearlas, sino por la intuición que nace del enfrentar una realidad en la que el querer ser y el poder ser son antagónicos. En esa búsqueda hacen de su tránsito un proceso dialéctico marcado por el encono, el desprecio y la denuncia del periodismo no por lo que les da, sino por lo que les quita y por la imposibilidad de seguirlo en su carrera contra el tiempo. Puede ser que el motivo inicial, por lo demás inevitable, de ingresar a la actividad periodística sea la necesidad de obtener el sustento, pero pronto devienen en exploración, en descubrimiento.

Dado que en Hispanoamérica la literatura no estaba en condiciones de autonomía para hacer frente a una prestigiada filología de origen europeo, y debido a que la diferenciación entre literatura y periodismo se plantea como una división del trabajo intelectual, la relación odio-amor se establece entre literatura y periodismo.

¹ Anibal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 82.

La motivación es la misma. no el objeto, sino el uso del objeto. El periodismo se identifica con la filología porque su tratamiento de las palabras no difiere: son medios que oportunamente acomodados remiten a un conocimiento, a un saber; el filólogo busca la transparencia de la palabra, limpia de todo contenido y el periodista le da sentido a la palabra cuando entraña un mensaje, objetivo, factual, comprobable.

Precisamente porque periodismo y literatura se disputan la autoridad sobre el lenguaje no pueden separar sus discursos, sus intentos de separación se enfocan hacia el uso que quieren hacer del discurso. El periodismo se identifica con la utilidad inmediata, la novedad y la instantaneidad; la literatura va a la interioridad, la fantasía y la elegancia de las formas. El periodismo viene de la realidad, la literatura quiere huir de ella o transformarla para hacerla respirable. Si alguna crisis hay es ésta. No necesariamente es culpa del periodismo, como acusan los literatos, porque es una crisis del discurso que se jalonean prácticas antagónicas en el decir, pero confundidas en el hacer.

Los mecanismos de producción y distribución son los primeros en diferenciarse y marcan el rumbo que seguirán las prácticas periodística y literaria: el periodismo es un producto industrial, se exhibe, se vocea, se discute en público; la literatura se crea, se aprecia, se guarda, se disfruta en soledad, se comenta en la intimidad. También hay una diferencia conceptual originada por la tradición: el espacio de la literatura es lo bello, lo digno de leer sólo con una sensibilidad o una preparación previa; el periodismo es la plaza pública circulante donde se discuten todos los asuntos de interés general, entre los que sólo accidentalmente aparece el arte, generalmente como adorno o lucimiento.

¿Por qué los literatos se quejan del periodismo y los periodistas y en cambio los éstos simplemente hacen caso omiso de la literatura y de quienes la ejercen? El encono de los modernistas tiene mucho que ver con el público lector: su escasez, su gusto distorsionado, su incapacidad intelectual que lo induce a preferir lo trivial

sobre lo profundo, su afectado gusto por la novedad aunque cayera en el amarillismo. Teniendo esto en cuenta ¿acaso negaremos que la especificación de los ámbitos de acción de literatura y periodismo es una disputa por los lectores?

Si partimos de la idea anterior entenderemos el afán de la literatura –a veces escondido en el repudio– de crear lectores y del periodismo de mantenerlos contentos. La competencia en la utilización del mismo discurso es por los consumidores, para la cual la literatura se encontraba en desventaja precisamente por el peso de la tradición y, en cambio, el periodismo era el impulso mismo de la modernización y tenía la obligación de representarla tal como la percibía. De este enfrentamiento –los modernistas no necesitan saber por qué pelean ni contra quién– nacen los intentos de diferenciación en el uso del discurso antes regido por la literatura.

¿Quién es el público? Un número indefinido de lectores de periódico, amplio, pero impreciso, en general inculto y deseoso de asimilarse a la modernización mediante la información novedosa y un número escaso de lectores de libros, culto y refinado al menos superficialmente, más por imitación o pose que por inclinación mental efectiva. Diferenciar entre los lectores de periódicos y de libros puede ser engañoso, pues particularmente en México son contados los que acceden a libros o revistas, ya que “tenemos que acudir al diario de a cinco centavos, vehículo para influir en la burguesía y al diario de a centavo, vehículo para influir en las masas”.²

En el ánimo de determinar el discurso específico para los lectores deseables, los modernistas se esfuerzan en encontrar y difundir, a través del periódico, los rasgos que determinan las diferencias de forma y fondo del trabajo periodístico del escritor y del periodista. Gutiérrez Nájera marca la diferencia tajante cuando escribe que “Para el periodista, la idea y la forma son dos cortesanas a cuyas casas se entra a cualquiera hora. Para el artista, la idea y la forma son novias públicas a quienes se

² Manuel Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio”, tercera y última carta en *Obras Prosa II*, p. 474

enamora con astucia y para cuya posesión se necesita que en las nupcias oficie el sacerdote.”³

Pero también hacen autocrítica. Para Martí el periódico exige una renuncia o una mordaza a los afanes del escritor, como condición para entrar al mercado: “Voy a publicar un periódico, en el que tendré que desfigurarme mucho para ponerme al nivel común”, dice.⁴

Darío se suma en el mismo sentido de renuncia-aceptación de una tarea poco agradable, pero necesaria para llegar al público lector.

Mil nebulosas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro, mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística; pero el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público del periódico os llaman a la realidad. Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla, y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario.⁵

En *La Nación* un observador que firma como Ernesto enfatiza la diferencia que hay entre literatura y periodismo al señalar que “El periodismo y las letras parece que van de acuerdo como el diablo y el agua bendita. Las cualidades esenciales de la literatura, en efecto, son la concisión vigorosa, inseparable de un largo trabajo, la elegancia de las formas... El buen periodista, por el contrario, no puede permitir que su pluma se pierda por los campos de la fantasía.”⁶

La afrenta que padecen los modernistas surge del tener que esforzarse para escribir grandes obras -porque así se los exige su genio- para el periódico, aunque de cosas pequeñas e intrascendentes, accesibles para muchos, cuando podían y querían hacer grandes obras de cosas grandes, aunque fueran para unos cuantos iniciados. “El arte y el periodismo son incompatibles. No hay arte fácil, como no

³ M. Gutiérrez Nájera, “Los pecados capitales” en *Los imprescindibles*, p. 205.

⁴ José Martí, carta a Manuel Mercado, 30 de marzo 1878.

⁵ Rubén Darío, citado en Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 109-110.

⁶ Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* citando “Notas literarias el periodismo y las letras” por Ernesto en *La Nación*, 30 de noviembre 1889.

hay rosas que se siembren y nazcan el mismo día”, escribe el Duque Job al defender a los artistas de la acusación de perezosos.⁷

El periodismo está contra el arte, contra el estilo personal y delicado, de artifice que exige la creación literaria. Mata a la literatura y no deja nacer a los libros. Darío:

Por esto vemos, que si los diarios y revistas crecen y se multiplican, —aunque no en la proporción debida—, ¡el libro muere y los autores se eclipsan! Y se explica: las flores se marchitan y secan, si les falta una gota de agua o un rayo de sol bienhechor, nuestras letras, desalojadas del libro, por la atmósfera glacial que ahoga las ideas y quiebra las alas, se guarecen en los periódicos y las revistas, para vivir un día y desaparecer después en el olvido.⁸

El nicaragüense considera que un escritor es en el diario una guimalda que los administradores adquieren en el mercado, pero insiste en la necesidad que tiene de ser diferente: “La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo.”⁹

La misma vertiente toma el juicio de Julián del Casal, paisano de Martí, para quien

Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad. Es una exigencia análoga a la que los directores de teatro tienen con los que abrigan la pretensión de salir a las tablas. Hay que blanquearse los cabellos, si son negros, o ennegrecérselos, si son blancos, enrojeerse las mejillas, si son pálidas, o empalidecérselas, si son rosadas; alargarse las cejas, si son cortas, o recortárselas, si son largas; redondearse el abdomen si está plano, o aplanárselo, si está redondo, mostrar la sonrisa entre los dientes, si el dolor retuerce los labios, o la alegría en el fondo de los ojos, si las lágrimas humedecen las pestañas.

Pero Casal está en el extremo de la inconformidad y endilga al periodismo el calificativo de nefasto:

⁷ M. Gutiérrez Nájera, “Defensa de la pereza” en *Los imprescindibles*, p. 204

⁸ Rubén Darío, “La vida literaria” en *Escritos inéditos*, p. 68.

⁹ R. Darío, “La enfermedad del diario” en *Escritos inéditos*, p. 152.

El periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando en nada los aplausos efímeros de la muchedumbre se sienten poseídos del amor del arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excremencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de sus lectores.¹⁰

El modernista no adora al yo para lucirlo ante el público, sino para refugiarse en él, para recuperar energías que le quita la acelerada vida moderna. El periodismo atenta contra ese yo y por eso es intolerable. Mientras Casal renuncia al puesto de folletinista (cronista) en *El País*, de La Habana, porque no estaba dispuesto a cumplir antojos del público que demandaba reseñas de fiestas, salones y teatros, pero también porque “no me gusta estar a la vista del mundo, como allí estaba, porque mi ideal consiste hoy en vivir obscurecido, solo, arrinconado e invisible”¹¹, Gutiérrez Nájera siente que los reporteros son cazadores para los que todo es campo abierto, es decir, todo es espacio público. Lo juzga así:

De algún tiempo a esta parte, el hombre más terrible en México, la personalidad más terrorífica, viene siendo el repórter de un periódico. A medida que los escritores bajan, los repórteres suben. Estos caballeros y los moscos no respetan la vida privada. Antiguamente se podía no ser hombre público, pero ahora es imposible escapar de esta desgracia. Hay hombres públicos con sueldo y hombres públicos sin sueldo, pero todos somos hombres públicos.¹²

No hay consigna contra el diario, sí contra las exigencias que éste plantea haciéndose eco del gusto del público. Un dolido Casal considera que el escritor metido a periodista es más lo que pierde que lo que gana porque “Escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura, pero a cambio de esto, ¡cómo se aprende a cortejar a la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que se ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás!”¹³

Casi todos los modernistas comparten la opinión de Casal, si bien sólo en la forma de expresarla, no en el fondo. Coinciden con él en que “El periodismo puede

¹⁰ Julián del Casal, “Bonifacio Byrne” en *Crónicas habaneras*, p. 287.

¹¹ Julián del Casal, Carta a Esteban Borrero, citada por Aníbal González en *Op. Cit.* p. 113.

¹² M. Gutiérrez Nájera, “La otra epidemia: Los repórteres” en *Divagaciones y fantasías*, p. 162.

¹³ Julián del Casal, “Bonifacio Byrne”, en *Op. Cit.*, p. 288.

ser, dado el odio que en él se respira hacia la literatura, la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra mesa y el vino en nuestro vaso. ¡Ay! Pero no será nunca el genio tutelar que nos ciña la corona de laurel.”¹⁴ pero el cubano es el único que opta por el suicidio (1893).

No es muy descabellado afirmar que a partir del discurso que comparten periodismo y literatura, no faltan intentos de considerarlos no complementarios, sino inseparables, como ramificaciones de una misma actividad. Esto es normal porque tienen en común el discurso. Es Darío el que mayor interés pone en esta fusión cuando dice al argentino Roberto J. Payró:

Has tenido un buen campo de experiencia y éste es el diario. ¡El diario! Yo le oigo maldecir y sé que se le pinta como la galera de los intelectuales, como el presidio de los literatos, como la tumba de los poetas. Y es a mi ver injusto de toda injusticia ese cargo. Pues si el trabajo continuado sobre asuntos diversos no nos hace ágiles y flexibles en el pensar y en el decir, ¿qué nos hará entonces? Los inútiles o los lechuguinos de las frases, los peluqueros de la literatura, los «incomprendidos», los almidonados, temen al diario. Los que aman el hervor continuo de los pensamientos no le temen, los que sienten llamear un deseo de fructificación y de parto, un ansia de elevación sobre las muchedumbres, o una consagración a un ideal, no le temen.

Antes bien miran en él el campo de batalla. Y no es por cierto sino saludable su ejercicio y su frecuencia. No mueren las ideas porque tengamos que escribir del hecho común o que comentar el suceso de ayer; nacen las ideas por eso mismo. Luego vienen las correlaciones extrañas, el secreto de las cosas, las simpatías inexplicables, la amistad con el utensilio — así el amor a la pluma y al papel — y la voz pausada y cadenciosa de la máquina, que anuncia su diaria preñez.¹⁵

Darío reconoce que “sin esas gimnasias de la prensa, tu idea no habría tenido nunca músculos” y no encuentra mayor diferencia entre uno y otro ejercicio, salvo por la finalidad que se proponga el autor: es periodista sin mérito literario el que exprofeso decide escribir para el instante “palabras sin lustre e ideas sin sangre”. He aquí otra larga cita que se explica por sí sola:

Hoy y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan sólo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos

¹⁴ Julián del Casal, “Bonifacio Byrne” en *Op Cit.*, p. 288

¹⁵ R. Darío, “Introducción a «Nosotros» por Roberto J. Payró” en *Escritos inéditos*, p. 100-101

capítulos de libros fundamentales, y eso pasa. Hay crónicas, descripciones de fiestas o ceremoniales escritas por *reporters* que son artistas, las cuales aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y eso pasa. El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera.¹⁶

Al referirse a Luis Bonafoux, el nicaragüense considera vanos los intentos de diferenciar entre escritores y periodistas, e indica como única diferencia válida la de que

hay periodistas que saben escribir y periodistas que no saben escribir, hay quienes tienen ideas y quienes no tienen ideas. Y, como decía una vez el sesudo y acre Paul Groussac, más o menos hay quienes no escriben ni bien ni mal; ¡no escriben! Mas hay artículos de periodista que valen, por fondo y forma, lo que un buen libro. Desconfiad de la fecundidad, de la cantidad.¹⁷

Lo que se escribe para atender al reclamo de la actualidad tiene que pasar como el instante, no obstante que el artista “pone algo de su corazón o de su mente” en lo que escribe. Aún así, “el periodismo constituye una gimnasia del estilo”.¹⁸

Aunque se considere cerrazón o egolatría del artista, precisamente en no despojarse de su personalidad, el entrar al periódico y llegar al público con la máscara del periodista es lo que lo hace diferente de los otros periodistas, el mecanismo que le da trascendencia a todo lo que emprende. Es lo que Martí se achaca como defecto cuando escribe:

Es mal mío no poder concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros, por lo cual no escribo con sosiego, ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo para gentes que han de amarme, y cuando puedo, en pequeñas obras sucesivas, ir contorneando insensiblemente en lo exterior la obra previa hecha ya en mí.¹⁹

Pero se niegan a transitar un camino que lleve a la ruptura definitiva entre ambas actividades. Tal vez no se despojan nunca del discurso racionalizador de la literatura que tiene al periodismo como mecanismo de distribución. “No me anuncie Ud. a nadie como escritor, que tendré que decir que no lo soy”, pide Martí recién

¹⁶ R. Darío, “El periodista y su mérito literario” en *El Modernismo*, p. 64.

¹⁷ R. Darío, Luis Bonafoux-«Bombos y palos» en *Obras completas I. Crítica y ensayo*, p. 475.

¹⁸ R. Darío, “Francisco Contreras” en *Obras completas II. Semblanzas*, p. 635.

¹⁹ J. Martí, Carta a Bartolomé Mitre en *Obras completas*, tomo I.

llegado a Guatemala; “me quedo en simple *periodista*, como Homero, Séneca, Montaigne y otros”, dice Darío a Julio Piquet, en tanto que a Payró le espeta “Sí, eres un periodista; ¿pero quita eso ser un escritor?” y al hablar de Paul Adam en *Los raros* le aplica una cita de M. Maclair «La lucha por el pan, por el oficio de escritor y de periodista, salva a los fuertes de la abstracción estéril».

No obstante que Martí se esfuerza en escribir para los periódicos hispanoamericanos “con pluma de ave, de modo que no le quite el tono de cosa viva y del día al periódico”, los empresarios –intérpretes de los gustos del público– se cuidan muy bien en lo que publican y aunque nunca han sido articulistas ni cronistas ni gacetilleros saben muy bien recomendar a los escritores de periódico “cuide usted mucho sus artículos; son trabajos de verdadero literato, todo el mundo lo dice: son notables, pero si yo los publico en mi periódico, esté usted seguro de que no los lee nadie.”²⁰ y pagan lo mismo al escritor y al periodista: “Hoy, aquí, se paga; mal, pero se paga. Se paga a los Catulo y a los Armand, de por acá. Pero, un artículo de crítica seria, de trabajo mental, de reflexión, se paga lo mismo que un mal trabajo.”²¹ y el escritor no tiene más que aceptar ese trato o arriesgarse a morir de hambre, como indica Gutiérrez Nájera al parodiar cómo al querer cambiar de profesión para evadir el riesgo de los duelos, se encontró con que “en todas partes me echaban en cara que había sido periodista”.

El periódico es campo de batalla en más de un sentido. Con todo y lo que de pernicioso puede tener para la sensibilidad de los artistas, es la única actividad que, con exigencias, restricciones y censuras, da de comer, pues “El hombre inteligente, sin embargo, no ha hecho voto de pobreza, no pertenece a ninguna orden mendicante, no es un fraile descalzo. El hombre inteligente se calza, se nutre, compra libros y para eso vende la mercancía llamada artículo”²², indica Gutiérrez

²⁰ C. Díaz Dufoo, “El periodismo por dentro” en *Revista Azul*, tomo I, No. 22, 30 de septiembre 1894

²¹ R. Darío, “La enfermedad del diario” en *Op. Cit.*, p. 152.

²² M. Gutiérrez Nájera, “Tres cartas de Pedro Recio” Tercera y última en *Op. Cit.*, p. 472-473.

Nájera, quien pudo decir de sí mismo lo que sostuvo de otros escritores enrolados en el periodismo: “si el hombre de letras gana más en el periodismo o escribiendo novelas que dedicándose a urdir dramas, nadie le pondrá daga al pecho para que haga voto de pobreza y se sacrifique en aras de la literatura dramática. Ésta prospera en donde está bien pagada.”²³

Lo mismo opina Darío, para quien “la carencia de una fortuna básica me obligaba a trabajar periodísticamente”,²⁴ aunque sin éxito económico, pues al final de su vida se refería con desazón a la revista *Mundial*: “¡Ay, «Magazine» que no es mío! Las cosas de siempre. Si yo hubiera tenido capital para esto, estaría muy rico dentro de poco” y cuando lo convencieron para hacer su última gira de conferencias declara: “Voy, desde luego, explotado. Explotado con mucho dinero, pero explotado.”²⁵

Y si para Martí el periodismo es el menor de los males –al menos comparado con el oficio de empleado de comercio, actividad remunerada, pero indigna porque en ella su vida es “avena de pesebre” –pues escribir es “el único modo de dar fruto. Porque si no, me muero de vergüenza y me parece que desobedezco a la voz de adentro, y falto a mi deber”²⁶, el Duque Job no está muy seguro de encontrarse a disgusto con su suerte de periodista, pues al inaugurar la *Revista Azul* dice que

Vamos remando en las galeras de la prensa, sin columbrar de cerca tierra firme; y arrojarse al agua, fuera, sin duda, perecer. Además, no estoy cierto de que en realidad queramos evadirnos. La mancha de tinta que dejó la pluma en nuestros dedos, es indeleble como la mancha de lady Macbeth. Que pase sobre ella todo el caudal del océano: la mancha, inalterable quedará. Amamos nuestra enfermedad como Alfredo de Musset amaba la suya...²⁷

El periodismo es campo de batalla también porque es el único medio que tienen a su alcance para *sacar* una parte de la producción literaria, ya que, como

²³ M. Gutiérrez Nájera, “Falta liebre” en *Mañanas de otro modo*, p. 119.

²⁴ R. Darío, “Historia de mis libros. Prosas profanas” en *Páginas escogidas*, p. 209.

²⁵ R. Darío, Cartas a Alberto Ghirardo en *Obras completas. Epistolario I*.

²⁶ J. Martí, Carta a Manuel Mercado, 13 de septiembre 1883.

²⁷ M. Gutiérrez Nájera, “El bautismo de la Revista Azul” en *Revista Azul*, tomo I, No. 7, 17 de junio 1894.

escribe Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado, en Hispanoamérica “mercado literario, aun no hay... ni tiene por qué haberlo”.

En el cubano aparece ya la doble valoración del periodismo como imposición de cánones de escritura y como oportunidad, pues en Guatemala confiesa “Amo el periódico como misión, y, lo odio... no, que odiar no es bueno, lo repelo como disturbio.”²⁸

Gutiérrez Nájera al referirse a Francisco Gómez Flores, autor de *Bocetos literarios*, en quien encuentra rara habilidad para la crítica literaria a pesar de haber transitado en muchos periódicos sin dejar en ellos el estilo, la inteligencia y la salud, establece que “Necesitado, como nosotros todos, de ganar la vida, entré de lleno al periodismo; y, ¡cosa rara!— allí donde casi todos se prostituyen y encanallan, perdiendo lo poco bueno que se aprende en las escuelas, adquirió Gómez Flores las excelentes dotes de escritor sensato que hoy posee.”²⁹

También considera que Federico Gamboa anduvo “por los callejoncitos alegres del periodismo, sin que le faltara talento e ingenio para cosas mayores” y, tampoco perdió el talento ni la salud como era muy frecuente en quienes pulían el genio en las páginas de la prensa:

La vida periodística deslustra, mancha mucho en esta tierra. acostumbra al amor corredizo, al dinero fácil, a la holganza tentadora, a las aspiraciones de realización imposible, a las envidias, a los escarceos de venalidad; a la cantina, que es la biblioteca; al vestidor de la actriz en la noche, a levantarse tarde, a leer mal, a no estudiar, y poco a poco... no tan poco a poco, chupa el jugo y tira el bagazo.

Pocos son los que atraviesan por ella de puntillas, a salvo de ese contagio por codo tan difícil de evitar: pocos los que entrando, jóvenes e inexpertos, con hambre de vida y de todas las vidas, conservan para los años serios, íntegro ya que no intacto, el ideal, incólume la dignidad, brillante el nombre; pocos los que aman el estudio salvador dentro del laberinto de los amores, pocos los prudentes, pocos los constantes.³⁰

²⁸ J. Martí, “Los códigos nuevos” en *Obras completas*, tomo II, p. 287.

²⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Bocetos literarios de Francisco Gómez Flores” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 204. El trabajo apareció en noviembre de 1881 y Gómez Flores murió a los 36 años, en 1892.

³⁰ M. Gutiérrez Nájera, “Impresiones y recuerdos, de Federico Gamboa” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 496.

En el caso de Darío ya se mencionó su interés en defender la relación entre literatura y periodismo. Del chileno Francisco Contreras escribe: “Como todos los que no gozamos de rentas producidas por grandes capitales y tenemos que sacar del cerebro para nuestros lujos, caprichos, vicios o simples y precisos elementos de existencia, se ha dedicado al periodismo. Así sus libros de prosa son sus artículos de periodista.”³¹

De todo lo anterior se deriva un tercer componente: el periodismo es un límite tanto como un reto. Límite porque impone condiciones y reto porque con todo y ellas el escritor ha de cumplir en parte sus aspiraciones estéticas. En tanto que límite, el periodismo mercantil relativiza, subordina o simplemente omite —¿función no explorada del seudónimo?— la autoridad del sujeto literario, pero, paradójicamente, al constituirse en reto plantea al escritor una condición de realización del interior, del yo artista dentro de las leyes del mercado periodístico. La protesta contra el periodismo es auténtica, pero no la plantean como ruptura con él. A pesar de que no están de acuerdo con la forma mercantilizada que se impone en él, nadie deja de admitir que es la única posibilidad de demostrar una diferenciación tanto de los discursos como de los campos de acción de los sujetos literario y periodístico y las funciones específicas que cada uno da al discurso. El sujeto literario se sirve del periódico para reafirmarse en su credo no sólo porque hace circular su producción, sino porque desde él confronta las manifestaciones antiestéticas de la industria cultural y su principal mecanismo de distribución que es el periódico.

A pesar del tono de lamento que embarga al discurso modernista, siempre se trata del modo como el genio creador se diluye, se dispersa o se distorsiona en las redacciones y en las páginas del periódico sin posibilidad de trascendencia.

³¹ R. Darío, “Francisco Contreras” en *Op. Cit.* p. 635.

En Gutiérrez Nájera es recurrente ese lamento, sobre todo cuando se refiere a sus compañeros muertos en la brega. Según él, Agustín F. Cuenca (1850-1884) “Recurrió, para mantenerse, al periodismo y así fue dando vueltas a la noria de los sueltos de gacetilla”³²; a Ricardo Domínguez (1852-1894) “la impía necesidad lo tiene atado a la mesa de redacción. Y aquí está dando –no vendiendo– su talento, a esa usurera que se llama prensa y que acaba por devorar, acumulando réditos, todo el caudal de nuestra inteligencia”;³³ Leopoldo Zamora “Nada dejó, porque dio todo a la prensa, esa estafadora que nunca devuelve lo que recibe”³⁴ Y a José Negrete (1855-1883)

La prensa mordió su nuca con afilados dientes de vampiro y le sorbió la sangre hasta acabársela. Es la sirena que atrae, cautiva, besa, abraza y nos devora luego sin piedad. Le damos todos nuestros ensueños, nuestro amor y nuestra vida. ¿Para qué? La implacable se burla de nosotros, y cuando estamos pobres, enfermos o viejos, nos despidе con frialdad y menosprecio. Y no se sacia, y cuando ya nada tenemos, robamos para aplacar sus apetitos.³⁵

Alfredo Bablot (¿-1892) se desperdició en la prensa a pesar de su enorme genio y capacidad: “¡Y todo eso perdido...! ¡Todo ese talento ya apagado como el esqueleto del castillo que tan deslumbrantes cohetes lanzó al aire! ¡Allá en las colecciones de periódicos que encierran el pensamiento como en ataúd! ¡Allá en la memoria de los amigos que también se va apagando...! ¡El periodista crea para el olvido!”³⁶

En general, a los jóvenes con talento que ingresan al periodismo, éste

les va sorbiendo paulatinamente todo el jugo. En la prensa la uva pronto es pasa. Acostúmbrense, por fuerza, a que el pensamiento no guarde el decoro debido, a que no se acicale para salir a la calle. Muy pocos conservan las energías vitales de su inteligencia tras tan dura faena. ¡Y cuántos mueren, como

³² M. Gutiérrez Nájera, “Agustín F. Cuenca” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 244

³³ M. Gutiérrez Nájera, “Ricardo Domínguez” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 293. Fue compañero de GN desde la fundación de *El Partido Liberal* en 1885.

³⁴ M. Gutiérrez Nájera, “Leopoldo Zamora” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 385. Se ignora el año de nacimiento de Zamora y se presume que murió a finales de 1889. El artículo de MGN apareció el 10 de noviembre de 1889 en *El Partido Liberal*.

³⁵ M. Gutiérrez Nájera, “Pepe Negrete” en *Mañana de otro modo*, p. 64

³⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Alfredo Bablot” en *Obras Prosa II*, p. 470. Bablot nació en Burdeos, fue cronista de *El Siglo XIX* y *El Federalista*.

Luis Ponce y otros muchos, sin haber tenido el tiempo suficiente para hacer un trabajo de selección de sus propios escritos.³⁷

Gutiérrez Nájera es el más prolífico, pero no el único. Rubén Darío, a propósito de la muerte de Jean Hulda considera que la vida del periodista es peor que la de los obreros del hacha o el azadón porque

No tan sólo a consecuencia de la vida que les puede dar el jornal, no muy diferente de la vuestra, sino porque poco a poco esas lámparas de luces blancas y doradas les van comiendo los sesos, por el pico de la pluma se les van con frecuencia los pulmones, cuando encorvados, a altas horas de la noche, en frío o en calor, cumplen con dar la medida cantidad de aliento que les toca para el viento del periódico.³⁸

El encono nace también de las condiciones de explotación a que se somete a los escritores, restándoles energías. Para ellos el periodismo simplemente es la forma física de la intensificación del ritmo de la vida y rompen lanzas contra él al descubrir que esa intensificación no respeta límites, se impone como ley social y no entienden el desdoblamiento del escritor como una facultad, sino como imposición externa, producto de una incompreensión más que de un desplazamiento.

¿Cómo es que el periodismo se convierte en la omnipresencia de la intensificación de la vida sobre los escritores? Habla el Duque Job:

La necesidad, la dura ley, azuza y espolea su entendimiento. Dividen su obra en mil y mil pedazos, y la esparcen a merced de las brisas y de los huracanes —como el niño que rompe y desmembra su muñeco para tener así muchos juguetes

La idea no arraiga en su entendimiento. Es como la semilla que el sembrador arroja en los abiertos surcos y que las aves hurtan con el pico. Todo el germen de un drama se sepulta a veces en la insignificante gacilla de un periódico. El cerebro ha menester nutrirse y digerir, pero la digestión requiere espacio, y el periodista arroja casi crudo el alimento intelectual que ha recibido.³⁹

Desde luego que ponen resistencia a dejarse arrastrar y si lo hacen siguen tratando de conservar su identidad con el espíritu. Así se deduce de la afirmación de Martí: “la inteligencia tiene su pudor, y es faltar a él escribir a destajo, sin el frescor y la fuerza de la libertad, con un correo a la derecha y otro a la izquierda, sobre

³⁷ M. Gutiérrez Nájera, “Buscando casa” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 448.

³⁸ R. Darío, “Rethoré” en *Escritos inéditos*, p. 159.

³⁹ M. Gutiérrez Nájera, “La prensa” en *Los imprescindibles*, p. 45-46.

cosas que deben quedar, y sobre personas a quienes se mira con un afecto delicado y tierno...⁴⁰

El periodista no tiene tiempo: el yo se dispersa en muchos para cumplir con sus obligaciones múltiples, indispensables para ganar el sustento. A la muerte de Gutiérrez Nájera escribió uno de sus fieles seguidores, muy posiblemente Carlos Díaz Dufoo: “El cajista le arrebatava las cuartillas, una tras otra, y él las abandonaba sin arrojarles una segunda mirada, desdeñosamente, sin parar mientes aflojaba la sarta de perlas de su diadema intelectual y las arrojaba a puñadas, dilapidador de un talento inagotable.”⁴¹

El Duque Job se defiende de quienes lo acusan de pereza con estas reveladoras palabras.

escribo de seis a ocho horas diarias; cuatro empleo en leer, porque no sé todavía cómo puede escribirse sin leer nada, aun cuando sólo sea para ver qué idea o qué frase se roba uno, publico más de treinta artículos al mes; pago semanariamente mi contribución de álbumes, hago versos cuando nadie me ve y los leo cuando nadie me oye, porque presumo de bien educado ¡Y todavía me llaman perezoso !⁴²

No es extraño que hable de robar frases e ideas porque padece lo intenso de la vida en cuanto a su actividad como periodista que quiere estar en todo. En sus “Confesiones de un plagiarío” se autocritica culpándose de que “Tú plagias con descaro, porque quieres escribir más de lo que humanamente puedes, porque vas a todos los bailes, a todos los teatros, a todos los paseos , sin que te quede tiempo para nada, y porque tienes en muy poco a tus lectores”.⁴³

De Díaz Dufoo escribe Amado Nervo que no consideraba la tarea periodística dura, sino bonita, sólo era cuestión de tomarle el *modus operandi* y señala su itinerario del día, que podría ser el del Duque Job o de cualquier otro escritor-periodista.

⁴⁰ J. Martí, Carta a Vicente G. Quesada, 20 de junio 1890 en *Obras completas*, tomo 7.

⁴¹ Anónimo, “La obra de Manuel Gutiérrez Nájera” en *Revista Azul*, tomo II, Num. 16, 17 de febrero 1895.

⁴² M. Gutiérrez Nájera, “Un banquete al maestro Altamirano”, *Obras. Crítica literaria I*, p. 366.

⁴³ M. Gutiérrez Nájera, “Confesiones de un plagiarío” en *Las imprescindibles*, p. 819.

Sale de su casa y se dirige al *Partido*, media hora después sale del *Partido*, dejando ahí una traducción para *La Revista*, va a *El Universal* y escribe una *Luz de bengala*, dirígese de ahí a *El Mundo* y entrega un editorial o un cuento siniestro, o un soliloquio humorístico, o un florido artículo para calzar un retrato de mujer; vuelve a *La Revista* y escribe una crónica para tornar de nuevo más tarde y escribir un cuento, y cuando por la noche regresa a su casa, pónese a forjar la crónica dominguera de *El Universal*.⁴⁴

Como compañeros de viaje que son, Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo comparten el mismo credo acerca de la prensa. En sus expresiones se manifiesta cómo el ejercicio del periodismo los somete a un ritmo de vida intenso acorde con la dislocación que acompaña a la modernización.

Para el primero el periodismo es absorbente, es un tirano que no se conforma con servirse de la capacidad de escribir, sino consume la energía del individuo, lo despoja de su intimidad, lo convierte en banda de transmisión de los hechos que interesan al público. En este sentido:

No hay suplicio ninguno comparable al que padece el periodista en México. El carpintero, el sastre o el pintor, pueden conformarse con conocer principios y reglas de su arte; pero el periodista tiene que ser no solamente el *homo duplex* de que hablaba el latino, sino el hombre que, como los dioses de Valhalla, puede partirse en mil pedazos y quedar entero. Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deban ser ignorados por su entendimiento. La misma pluma con que anoche dibujó la crónica del baile o del teatro, le servirá para trazar ahora un artículo sobre ferrocarriles o sobre bancos. Y todo esto sin que la premura del tiempo le permita abrir su libro o consultar un diccionario.⁴⁵

A Díaz Dufoo la experiencia le ha enseñado que el escritor de diario tiene que ser una especie de maniquí que luce sonriente con la ropa que le pongan, que no se canse ni demuestre incompetencia para abordar desde las materias más simples hasta las más difíciles y haga todo contra el tiempo. Así

para llegar a ser redactor, se necesita, ante todo, desconocer el reposo, estar apto a cada momento del día, a una hora dada, a forjar un párrafo de gacetilla o un primer artículo, una crónica de teatros o una revista de modas, a gusto del director, reloj en mano, con el cajista encima de la última cuartilla, el compañero enfrente que os habla, el regente que os dice *lo que falta*, el importuno que os espera... Y hay que citar al autor que no se recuerda, y consultar el Diccionario que hojea el compañero, y el tiempo urge, y no hay que cansarse, ¡eso nunca! Si usted se cansa alguna vez, no sirve para periódicos! ¡Cuánto esfuerzo intelectual derrochado a manos llenas, sin previsión, sin cálculo! -El artículo, dice el director, no debe ser ni demasiado corto ni demasiado largo, ni muy serio ni muy ligero, serio y con

⁴⁴ Amado Nervo, "Carlos Díaz Dufoo" en *Obras completas*, tomo II, p. 28.

⁴⁵ M. Gutiérrez Nájera, "El periodista" en *Los imprescindibles*, p. 94.

chispazos de humorismo, que divague a los lectores frívolos y haga pensar a los sabios, poca o ninguna política y no mucha literatura; hable usted de estadística sin abusar de los números, de arte sin ninguna escuela, de filosofía sin sistema.⁴⁶

La división del trabajo que se impuso como parte de la reorganización social provocada por la modernización europea y secundada con matices en Hispano-América no alcanzó tan pronto al periodismo. El Duque Job considera que la prensa mexicana está rezagada frente a la extranjera, pues mientras en ésta última el trabajo se distribuye de acuerdo a las aptitudes y el saber de los intelectuales, en México:

el periodista es uno y es diez mil. Es preciso que resuelva las crisis económicas y que tenga recetas para sanar los catarrros, que anuncie si lloverá al siguiente día y que indique los medios oportunos para combatir la flojera. Esta pasmosa ciencia enciclopédica fue posible en los felices tiempos de Pico de la Mirandola. A medida que las ciencias se han ido desarrollando y extendiendo, se han hecho imposibles esas grandes generalizaciones. Estamos en la época de los especialistas. Sólo el periodista tiene por fuerza que conocer, siquiera sea superficialmente, la escala toda de los conocimientos humanos. Sólo él tiene que ser músico y poeta, arquitecto y arqueólogo, pintor y médico.⁴⁷

Tanto como el lamento y la crítica, la autocrítica es un mecanismo de defensa, una forma de bregar en el campo del periodismo aceptando las condiciones materiales de su ejercicio. Al autocriticarse desvían el interés de los críticos profesionales que juzgarían sus textos como obras de literatos no de periodistas. La autocrítica puede manifestarse como desconfianza en que lo escrito no esté a tono con el periódico “porque tengo que tomar primero el tono al diario, y siempre un público nuevo asusta” hasta un sincero rechazo “por repulsión a lo que escribo, que me parece un pecado o un enano deforme, luego que lo veo en pie”.⁴⁸

También obedece en parte a su afán de diferenciación. En la autocrítica está inmanente el interés de distinguir la obra poética como íntima, de complacencia personal y la periodística como forma de ganarse la vida. En este sentido, es rica la aportación de Gutiérrez Nájera. Como Martí, no tiene la certeza de que el escrito del día sea perfecto, cuando mucho “será algún artículo banal, alguna piecесita de

⁴⁶ C. Díaz Dufoo, “El periodismo por dentro” en *Op. Cit.*

⁴⁷ M. Gutiérrez Nájera, “El periodista” en *Op. Cit.* P. 94.

⁴⁸ J. Martí, Cartas a Manuel Mercado, 15 de mayo 1886 y 13 de diciembre 1883.

tocador, un juguete de porcelana o terracota. El artículo en que condense mis ideales, el artículo en que ponga el alma toda, es el artículo que jamás escribiré”.⁴⁹

El escribir acerca de lo escrito es un acto de congruencia, de afirmación del yo literario: al enunciar los defectos posibles del escrito periodístico se advierte al lector que no espere mucho de él, salvo lo pasajero y espontáneo de la vida. Saben que son productos de la inestabilidad y la fragmentación, no esperan que se las iguale a las macizas y corpulentas obras producto del reposo y la meditación perdidos. No es obra de reposo, sino de viajero expuesto cada día a sensaciones diferentes, buenas unas y otras amargas. Nada de eso falta en amplia cita de el Duque Job, en la que el escrito es el propio artista:

Estos artículos míos siempre han vivido vida de hotel u hospedería. Su trajín nunca cesa y en la existencia trashumante a que el destino los condena, corren tierras sin más maleta que el rugado y descolorido saco de viaje, en el que apenas caben los menesteres absolutamente indispensables. el tinterito en su estuche de plomo, la pluma en su cañuto de latón, el lápiz y el cuaderno descocido, cuyas páginas apenas recuerdan ya que fueron blancas. Libros ¡qué han de llevar! Cuando mucho algún diario de la mañana en la bolsa del cobre polvo. No tienen tiempo de leer obras ajenas, y como sólo se leen a sí mismos, cada día están más ignorantes y más necios. Ya los llama imperativamente un asunto político, ya los requiere el teatro, ya la novela nueva o la flamante colección de versos: ora se lanzan entre los amigos reñidores para separarlos, ora asisten a alguna fiesta religiosa; y todo aprisa, inopinadamente, sujetos al antojo y al capricho de los editores, como esos malaventurados cómicos de la legua que van a donde le place al empresario y representan lo que él quiere.

...
No, estos artículos mal vestidos, mal peinados; estos artículos que no leen, estos artículos cansados siempre de sus perennes correrías y de sus andancias sempiternas, no son para *La Revista Ilustrada* de usted, amigo mío. Son para que yo los deje de paso y vergonzantemente en el mostrador de una imprenta, como si dejara a canija y enclenque criatura en el torno de una casa de expósitos. Son para que los lance a medio vivir, poco menos que desnudos, a la calle, a la prensa, como si la casa en que viven se incendiara. Su papel en el mundo es el papel de estraza en que se imprimen los periódicos.⁵⁰

Esto nos lleva a pensar que la autocrítica también es una forma de despreciar al lector, de decirle que se escribe para complacerlo. A fin de cuentas, aunque tal vez de manera no consciente, se le da gato por liebre. Y cuando el guiso le gusta una vez, se le hace costumbre y lo exige.

⁴⁹ M. Gutiérrez Nájera, “Mi último artículo” en *Revista Azul*, tomo I, No. 21, 23 de septiembre 1894

⁵⁰ M. Gutiérrez Nájera, “Luis G Urbina” en *Obras Crítica literaria I*, p. 432.

El periodismo es, indiscutiblemente, el *modus vivendi* de los escritores. Después de todo, no ha de ser todo lo ingrato que parece. Es una actividad digna como la del sastre y quien lo ejerce tiene derecho a exigir remuneración, pues según Gutiérrez Nájera “quien el altar sirve, del altar come”. Él da fe de que puede ser trabajo lucrativo, ya que “periodistas hay que tienen coche, palco y dinero como García Torres, García Esteva, Cumplido y otros varios. En los tiempos actuales no hay sacerdocio que produzca tanto”⁵¹, aunque tal vez confunde entre editor y periodista porque los tres mencionados fueron ambas cosas

¿Cuánto gana un periodista de finales del siglo XIX? Martí es de los que mayor información dan. *La Nación*, de Montevideo, le paga 25 pesos por cada correspondencia, *La Opinión Nacional* 100 pesos por dos colaboraciones al mes. En 1887, época en que ya es conocido en todo el continente e indica que pasan de 20 los periódicos que publican sus escritos sin pagarlos, sus ingresos provienen de: \$50.00 de *El Partido Liberal*, \$40.00 de *La Nación* (2 cartas mensuales), \$30.00 del consulado de Uruguay y \$25.00 de *El Economista*, pero de los dos últimos no está seguro porque lo del consulado acaba a fin de año y lo de *El Economista* es inconstante, así que \$100 es el ingreso constante, aunque años atrás había escrito que “con \$120.00 me basta para la vida”. refiriéndose siempre a pesos oro.

Enrique Gómez Carrillo lamenta que en ninguna ciudad hispanoamericana se pueda vivir del periodismo. Escribe a Darío, cuando éste permaneció en Buenos Aires: “dicen que Julián Martel se muere de hambre, y que hasta usted ha tenido que aceptar un empleo”⁵² y afirma que los consulados apenas dan para vivir y si no fuera por 3 periódicos que le pagan cada crónica a 30 francos y reciben cada uno dos al mes, estaría muy mal. En otra ocasión se queja de que ha agotado todos los medios a

⁵¹ M. Gutiérrez Nájera, “¿Quién le paga al periodista?” en *Las imprescindibles*, p. 87.

⁵² Enrique Gómez Carrillo, Carta a Rubén Darío en *El archivo de Rubén Darío*.

su alcance para ganarse la vida “y nunca logro salir de los trescientos francos de Garnier”.⁵³

De Gutiérrez Nájera el peruano Carlos G. Amezaga escribió, cuando el mexicano se hallaba en su apogeo, que fue testigo de cómo, por falta de tiempo, el Duque despedía con cajas destempladas a editores que le ofrecían “no despreciables sumas” por un artículo. Sus artículos, reitera, eran bien pagados: “Bien pagados, ¿habéis oído esto sin abrir tamaña boca, los que en Sud-América os figuráis que escribir en la prensa equivale en todas partes a morir de hambre?”⁵⁴

Aunque el aludido reconoce que “el editor nos paga y nos paga bien”, es difícil establecer qué se consideraba bien pagado. Sería lo suficiente, al menos, para pagarse gustos y gastos de una vida social activa de la que es ejemplo el Duque Job, pero insuficiente para menesteres editoriales como los comprendidos por Martí y el mismo Gutiérrez Nájera. Sin embargo, comparados estos ingresos más o menos regulares con los de un escritor de éxito, como Darío, fácil es caer en la cuenta de la ventaja que tenían los dedicados al periodismo.

Por una edición de mil ejemplares, por separado, de *Azul, Rimas y Cantos de vida y esperanza* Darío recibió del editor Gregorio Pucyo 500 pesetas; por *Opiniones y Parisiana* la editorial Fernando Fe pagó 700 pesetas; Gregorio Martínez Sierra propuso, una vez cubiertos los costos de edición, 40% de ganancias al autor señalando: “Este es el único arreglo posible, teniendo en cuenta lo arriesgado que es en España un negocio de esta índole, y más para nosotros que pensamos hacer ediciones elegantes y de buen gusto”⁵⁵. Por *Todo al vuelo* la editorial Renacimiento ofreció 400 francos y por *Canto errante* Gregorio Pueyo propuso pagar 500 francos o darle el producto de la cuarta parte de libros vendidos porque tenía certeza de que:

⁵³ Enrique Gómez Carrillo, Carta a Rubén Darío en *El archivo de Rubén Darío*.

⁵⁴ Carlos G. Amezaga, “Manuel Gutiérrez Nájera” en *Florilegio crítico conmemorativo*, p. 98.

⁵⁵ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Rubén Darío, sin fecha en *El archivo de Rubén Darío*.

“Sé perfectamente que los libros de usted, en verso, tienen más salida que los de otros autores, pero como esta clase de obras tienen tan poca venta, ignoro el tiempo que tardaríamos en colocar la edición”⁵⁶ Un editor barcelonés ofrecía 250 francos, “el máximo porque tengo gusto en que figure su nombre en mi colección.”⁵⁷

Si a Gómez Carrillo 300 francos al mes le parecen pocos ¿cuántos meses podría sobrevivir un escritor con la misma cantidad? ¿Podía un escritor escribir, publicar y vender por lo menos un libro cada dos meses para garantizar ingresos más o menos favorables?

De cualquier manera, inconformes y explotados, tal vez faltos de visión para entender al periodismo como cauce natural de sus aspiraciones estéticas, los escritores modernistas lo dignifican. Da lo suficiente para sobrevivir sin deber al sastre y no ser perseguido por el casero, aunque no es éste un denominador común, si se piensa, por ejemplo, en un agobiado Darío. Los lamentos y maldiciones, para su fortuna, se diluyen en tinta, se convierten en papel de periódico que consume el fuego o arrastra el viento. Son víctimas que se crecen al castigo. El acceso al mercado de la escritura por la vía periodística les permite acercarse al público para conocerlo, para desentrañar su comportamiento, medir el alcance de las propias orientaciones y los límites de su sensibilidad en la complacencia de los gustos ajenos y, queriendo o no, debieron vivir de la única ubre a su alcance, con manotazos y mordidas.

⁵⁶ Carta de Gregorio Pueyo a Rubén Darío, 10 de agosto 1907 en *Ibid.*

⁵⁷ Carta de Manuel Maucchi a Rubén Darío, 9 de diciembre 1901 en *Ibid.*

La crónica, señoras y señoritas...

Si la intensificación del ritmo de la vida es la energía que mueve al hombre moderno, la forma de palpar la intensidad es el tiempo. Como nunca antes, todo se disloca, se acelera, se pierde con el paso del tiempo. Es obvio que el paso del tiempo alcanza y marca a los escritores de tal forma que en la crónica –como concepto y como acto– está la temporalidad plena y absoluta. Pero no es solamente un tiempo que pasa volando para no volver ni uno que se estaciona en los textos, sino todos los tiempos: el tiempo de la historia –externo, incontrovertible, hasta cierto punto ajeno–; el tiempo de la fantasía –interno y eterno, personal y libre–; el tiempo que da sustento al texto –el presente, que al llegar al lector se ha convertido en pasado–; el tiempo que media entre lo moderno como realidad –Europa, París, Norteamérica– y como posibilidad –Hispanoamérica–; el tiempo como experiencia y aprendizaje de nuevos modos de percepción y códigos de lecto-escritura –en el periódico–; el tiempo de que dispone el lector –escaso–; el tiempo que tarda el periódico en convertirse en obsoleto –un día, unas horas, tal vez–; el tiempo que exige una obra literaria y el poco de una pieza escrita para el periódico.

El tiempo, todos esos tiempos, condicionan al cronista y a la crónica. Aníbal González lo expresa así: “Una de las características fundamentales del género de la crónica es que éste se mueve en el tiempo y con el tiempo, y a la vez reflexiona acerca de ese movimiento. La escritura de la crónica conlleva implícitamente una cierta noción del tiempo, de la historia.”⁵⁸

Partiendo de la linealidad y la progresividad del tiempo –así sea un instante y no necesariamente en orden cronológico– el cronista se permite analizar tanto lo que viene como lo que se fue sin hacer referencia al futuro ni al pasado: separa la progresión temporal en pequeños trozos que va uniendo para forjar la historia del

⁵⁸ A. González Pérez, *Op. Cit.*, p. 120.

presente, que es la que importa porque es la única que tiene el hombre. La historia diaria está hecha de retazos que el cronista recoge, selecciona y depura en el acto de la escritura para fijarla en una trama narrativa que pareciera atrapar y congelar el tiempo, cuando lo que hace es trascenderlo.

Hay que decir, además, que la dinámica del tiempo aparece como parte estructural de la crónica en tanto que es el mecanismo –tanto como el pretexto– para la escritura artística. No es un tiempo que se quede atrapado en letras de molde, es un tiempo que se actualiza en el momento en que el lector abre el periódico, y que es el elemento que determina la trascendencia del texto. En este sentido, Anibal González encuentra que en el periodo inicial del modernismo (1886-1893) el componente narrativo de las crónicas es casi nulo o inexistente, con excepción de Martí, y atribuye esto a que los escritores tienen un marcado recelo a aceptar una concepción lineal y progresiva de la historia, como queriendo no seguir el paso al acontecer diario, sino ignorándolo, pero llegó el momento en que no fue para ellos posible ni deseable ignorarlo. Lo cierto es que aun cuando traten de evadir la temporalidad convencional, lo que siempre hacen es someterla a una temporalidad subjetiva desde la que hacen suyo el exterior.

Porque es el espacio propicio para percibir, entender y transmitir la temporalidad, el periodismo es la forma como el individuo entra a la vida pública, independientemente de que esta incorporación sea sólo una masificación forzada, una despersonalización o una asimilación consciente por diversas causas. Es también el medio ideal para tomar el pulso a la nueva sociedad, para conocer al hombre que en ella actúa y hasta para proyectar al artista deseable y a su público. Al interrogar e interrogarse acerca del tiempo, al criticar el desprecio del arte como acompañante del progreso, al escribir acerca del presente como rescate del pasado y previsión del futuro, al orientar la sensibilidad hacia fines trascendentes para el espíritu manteniendo los ojos abiertos a todo el movimiento de lo inmediato, el

escritor encuentra en la subjetividad el mecanismo que lo adhiere al adentro y le permite asomarse al afuera. La brecha que separa al espíritu de la materia, o, mejor dicho, el intento de crear un puente entre ambas dimensiones, es el resquicio que da lugar a la crónica. Su escritura –más que su lectura por el público– revela el ir y venir entre el afuera y el adentro.

El enfrentamiento con la temporalidad genera un desajuste de la vida física y mental de los ciudadanos; ello da lugar a tensiones que varían en relación directa con la sensibilidad de los protagonistas. En el caso de los artistas, la tensión es el mecanismo de defensa del yo literario de las agresiones del exterior; de defensa del derecho a la subjetividad; de planteamiento y experimentación de posibilidades de escapar a la invasión que acarrea la intensificación del ritmo de la vida para quienes la perciben como disgregación, fragmentación, deterioro del arte, condicionamiento del individuo a los intereses de la masa.

En su calidad de periodistas, los escritores se someten a otros tipos de tensiones: la pluralidad de temas a que deben responder, con deterioro de su cabal vocación artística; la velocidad con que deben atender a los encargos de sus patrones, en demérito de su dedicación a la escritura; la obligación de comunicarse con un público sin ilustración o escaso de ésta, lo que los obliga a sustituir la seriedad del tratamiento profundo por la amenidad, el humor y juegos verbales que además de fácilmente comprensibles sean agradables; el tomar como punto de partida una realidad a veces hiriente, cuando querrian alejarse de ella; el tener que “limpiar” un lenguaje de moldes y prejuicios, pero sin dar lugar a que lo adviertan editores y lectores; el omitir la propia experiencia perceptiva para decantar de la novedad –ajena, siempre distante cuando se refiere a Europa o los Estados Unidos– lo esencial de tal manera que el lector la sienta cerca; el no esperar que el lector anónimo comprenda el verdadero sentido de lo escrito, pero garantizando que quede complacido. La tensión viene de ese querer escribir bien y de prisa, ese navegar en el agua sucia del periodismo deseando diferenciarse del común de los periodistas.

La tensión interna se resuelve con la erupción violenta del yo. Pero es un ejercicio de la violencia que del planteamiento mental pasa al papel y se diluye como por encanto. “No tema Ud., la abundancia de mis censuras, que se desvanecen delante de mi pluma, como los diablos delante de la cruz”, escribe Martí a Mitre.⁵⁹ Es una violencia que no llega al exterior con el mismo ímpetu con que explota en el interior porque se convierte en batallar del escritor contra sí mismo: “Vine al mundo para ser vaso de amargura. Que no rebosará jamás, ni enseñará sus entrañas, ni afeará el dolor quejándose de él, ni afligirá a los demás con su pena”. clama el prócer cubano.⁶⁰

En el ánimo de armonizar lo disperso, la tensión se convierte en dolor existencial. El dolor es el nicho del interior. De él surge el ímpetu creador, ese afán de tener los ojos y todos los demás sentidos abiertos a la modernidad; de él viene la incertidumbre que a su vez alimenta la certeza de que sólo lo vivido, lo experimentado, lo subjetivo, es lo único seguro que queda en el mundo. Pero en el camino del dolor se experimenta el deseo de exploración, de búsqueda, de absorción, de síntesis, asimilación, comprensión. Díaz Dufoo dice a este respecto. “Nuestras lecturas se *padecen* extrañamente. Nos sentimos todos invadidos de la cruel dolencia. Quisiéramos crear un lenguaje nuevo que nos diera idea de las emociones nuevas.”⁶¹

Ocupados en defender y preservar el interior —única posibilidad de refugio para el arte— liberándolo primero de la tensión y del dolor, los modernistas deben enfrentarse al exterior y el puente es la crónica. Con ella el afuera se despoja del efecto mortífero. A medida que el escritor la explora y la conoce le descubre amplios espacios libres para expresar su afán estético que anida en el interior, de tal modo que la crónica es el espacio donde el anfibio cohabita con la modernidad.

⁵⁹ J. Martí, Carta a Bartolomé Mitre en *Op. Cit.*

⁶⁰ J. Martí, Carta a Manuel Mercado, 19 de febrero 1888

⁶¹ C. Díaz Dufoo, “El dolor de la producción” en *Revista Azul*, tomo III, No. 14, 4 de agosto 1895.

Sometida la sensibilidad a ofrecer objetos útiles –mercancías– encuentra en la crónica la manera idónea de “adoptar la «materia prima» de los sucesos cotidianos al molde de la ficción”,⁶² si bien el autor no tiene que pararse a discurrir cómo y en qué medida lo hace, pues tiene el imperativo de escribir al ritmo de los sucesos. Pero los sucesos valen en tanto que motivos o pretextos que liberan la capacidad creadora aunque de pasada queden inscritos en el libro de la historia y como tal sean leídos por los exigentes espectadores de la modernidad que hacen de la lectura una manera de participar en el mundo moderno.

Aun si se desliza la crítica, ésta funciona como parte de la vestimenta con que el arte se pasea por las calles. Puede ser que los patrones –los de Martí, señaladamente– descubran uno que otro texto impostor y lo expulsen antes de que llegue al público, aunque generalmente o los dejan pasar por cortesía o no los descubren. Con la crónica el artista anda a sus anchas por el mundo sin que nadie le diga perezoso, desobligado o parásito; aun cuando se pare en una esquina a fumar un cigarro no se le confundirá con un malviviente.

Si antes asentamos que la disputa entre literatura y periodismo es en el fondo un escaqueo no tan violento como se quiere ver y a ratos amistoso por cómo usar el discurso para llegar al público, este es el lugar para ahondar en el asunto. Si el paso del periodismo visto como obra personal al industrial está marcado por el paso de lo bello, lo constructivo, el reposo y la tranquilidad a lo útil, lo novedoso, lo perecedero, ¿no tiene todo esto su correspondencia en la alteración de las formas de percepción, en el establecimiento de nuevos códigos de lectura y escritura? En términos económicos, es una cuestión de mercados: se trata de crear, atender, incrementar y mantener una demanda para la literatura, mientras el periodismo gozaba –merced al prestigio ganado a lo largo del siglo– de lectores cautivos cuyos gustos responden a nuevos estándares impuestos por el progreso y su espejismo

⁶² A. González Pérez, *Op. Cit.*, p. 176.

manifiestos en mayor y más rápida movilidad, más mercancías, nuevas clases sociales, mejor y más veloz comunicación, nuevas modas, nuevos gustos y, sobre todo, la esperanza en el advenimiento de un nuevo siglo de prosperidad generalizada.

Hermanados por el uso y la finalidad común de coadyuvar a la consolidación de las naciones, de pronto literatura y periodismo se descubren intentando especificar formas precisas de obtener y ejercer el control de su discurso, forzados primero por una división del trabajo externamente determinada y luego porque sus hacedores descubren que pueden tener –tienen– propósitos diferentes, que les parecen contrarios e irreconciliables. Viene al caso replantear la pregunta ¿qué podía hacer la literatura para modernizarse al ritmo de la sociedad conservando su papel de centinela, difusora y visionaria, si el periodismo se apropió de esas funciones y las cumplía a satisfacción al hacerse cargo de inscribir los cambios casi con la misma rapidez con que sucedían? porque ella explica la búsqueda de mecanismos de asimilación-condensación de la realidad moderna y el arte; de separación-encuentro del interior y el exterior, de fragmentación-recuperación del individuo y la sociedad, de tensión-distensión entre realidad y fantasía; de confrontación-aceptación de la vida material y el deseo artístico.

¿Por qué es el público, mejor dicho el lector, el centro de la disputa? La motivación es ciertamente distinta: el periodismo necesita al lector para justificarse, pues requiere consumidores de noticias, necesita generar demanda de productos, quiere un auditorio que aplauda a la modernidad que él presenta y representa; se conforma con la cantidad, con la aceptación de la opinión pública y con la supuesta participación del público en la definición del rumbo de la economía y la política. En cambio, los escritores ven en el lector –a menudo hipotético– el fermento de una sociedad civilizada: la sociedad realmente moderna empieza por un público que lee, que va al teatro, que discute los asuntos públicos; la cultura no es una pose ni un culto a la exquisitez, sino una fuerza de cohesión, de fortaleza y de progreso. No

extrañe encontrar en Darío la exigencia de un público preparado y auténtico, no conformista y superficial. Precisa:

No basta poseer un Ateneo y una academia; es indispensable un público, por así decir, *artista*, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte: las cosas bellas del espíritu, un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento.⁶³

El atraso, la ignorancia, el analfabetismo son lo contrario del público deseable, pero la degradación, el mal gusto, los desvíos de lo artístico son producto de la sociedad. Por eso, si bien a veces hay crítica, tono de burla o desprecio, casi siempre se impone la mesura, el ánimo de comprensión del artista. En particular, Gutiérrez Nájera reconoce que no será leído por todos, se dirige a un desconocido que entiende sus ideas y participa de ellas y cuando supone que ha sido comprendido lo agradece:

¡No estoy solo! Fue mi nombre en el aire, como arrancada hoja de árbol, y no cayó en el mar ni en pozo entenebrido. ¡hubo una mano que la recogió! No se extinguió como el sonido, no se apagó como la luz; le abrigaron, le infundieron aliento, y ¡vive aún! Pobre es el mío; pero sería blasfemo si se quejara de la suerte: sería ingrato si no amase a los que, apiadados de la desnudez que le vieron, hanle ataviado con las regias galas de ellos.⁶⁴

Por eso, informar-hacer literatura son tareas excluyentes que se enfrentan en el periódico, mas sus causas están tanto en el desprecio del arte como en una efectiva aunque soterrada disputa por qué autoridad o qué sujeto controla el discurso y para qué; uno y otra se interpelan y pugnan no por destruir al otro, sino simplemente por demostrar poderío al obtener la preferencia del lector. A fin de cuentas, el flujo informativo es aliciente para la estilización y límite de la autonomía del lenguaje.

Se establece, en consecuencia, una convivencia forzada entre literatura (deber ser) y periodismo (poder ser), la cual los lleva a salir por la misma puerta y a dejar que el lector —a veces tratando de aleccionarlo, dejándole pistas— decidiera qué uso

⁶³ R. Darío, "La vida literaria" en *Escritos inéditos*, p. 69.

⁶⁴ M. Gutiérrez Nájera, "A los ausentes" en *Divagaciones y fantasías*, p. 116-117.

dar al discurso leído: en el periódico no hay distinción formal entre las cartas, los editoriales, los cuentos, los folletines novelescos –salvo por la seriación de capítulos– y las notas científicas. Si los escritores mismos vacilan en llamarse escritores o periodistas y aun dentro de esta profesión confunden entre folletinista, gacetillero, cronista y reportero ¿con qué contaban los lectores para diferenciar géneros? Nada más con su gusto, el cual busca la novedad y lee todo con ese sentido: como reportaje algo escrito como fantasía, una nota científica como fantasía. El único género inconfundible en el periódico era la poesía, pero ella es gala de suplemento o de celebración especial, incapaz de ingresar al circuito comercial porque no tiene demanda.

No había otra manera de definir la disputa. No se pelea por el espacio que hace posible el discurso, sino por cómo moldear ese discurso para llevarlo a una finalidad precisa: conquistar, agradándolo, al lector. En el ánimo de complacerlo se da la verdadera batalla. El arma ofensiva y defensiva para el periodista es el reportaje y para los escritores es la crónica. Pero si el reportaje es el primogénito del periódico, la crónica es la entenada indeseable, por eso es un espacio impreciso e indefinido, inseguro y endeble; es heterogéneo, sometido, limitado, en crisis. No es autónoma del periodismo, pero es incapaz de hacerse reconocer plenamente como literatura. De ahí que no se cuide de invadir ni de ser invadida.

Para los escritores modernistas el periodismo encarna la modernidad y su caudal de contradicciones. Su imperativo es utilitario y la utilidad es la base de su autoracionalización. Como se ha visto en otros apartados, las reacciones de los modernistas frente a la modernidad son aspectos de un estado de ánimo social latente que ellos o subliman o subvierten para reducir sus efectos y crearse espacios de sobrevivencia. Ya que no pueden renunciar al periódico, han de cubrirse con el manto del inconformismo, han de emular a las grandes figuras que fueron sus predecesores en su faceta de periodistas, han de buscar la manera de distinguirse de

la generalidad de los periodistas de la mercantilización y han de mantenerse siempre a la expectativa de los acontecimientos para referirlos poniendo en cada uno de ellos algo de su personalidad literaria. El periódico es el baluarte de los dispositivos y espacios antiestéticos que agreden y demeritan al arte, no obstante lo cual es el medio de distribución de la crónica, confirmando que el interior cobra sentido en oposición a los exteriores que lo asedian.

A diferencia de otros discursos que nacieron con una especificidad dotada por la propia modernidad —entre otros, la ciencia— el de la literatura-periodismo tuvo que buscar su especificación a partir de su conceptualización social tradicional como acompañante de la fundación-consolidación-mantenimiento de las nacionalidades. Lo que hacen los modernistas es percatarse de que a nuevas imágenes —las de la modernidad— correspondían nuevas maneras de percepción que no estaban definidas. Su empresa no es definir un para qué (lo intuyen en tanto que artistas), sino un con qué: ¿cuál es el mecanismo capaz de servir para captar y representar (reelaborar) la realidad fugaz mientras estaba viva? La exploración no busca el qué decir, va en pos del cómo decirlo.

En el camino descubrieron

que sólo podía captarse con un lenguaje que tuviera su mismo ritmo, su misma fugacidad, mutabilidad, inmediatez, pero que al mismo tiempo expresara la potencia de esos cambios con una poética igualmente inventiva, en tensión, en estado de búsqueda, continuamente insatisfecha de sí misma. Ese lenguaje encontró su nueva épica en la crónica periodística, y la convirtió, como las viejas sagas, en un campo de batalla y creación literaria sembrado de victorias y derrotas.⁶⁵

Por eso, con la crónica el discurso literario cobra sentido de originalidad, se demuestra cómo dentro de la referencialidad tradicional —que enseñen los hechos— y la exigencia de objetividad moderna —que hablen los hechos— prevalece el arte verbal: es un nuevo modo de narrar, una nueva forma de decir. La crónica es el espacio múltiple de distensión, resolución, asimilación y condensación. En ella está

⁶⁵ S. Rotker, *Op. Cit.*, p. 241-242.

la inmediatez, la expansión, la velocidad, la comunicación de multitudes; la posibilidad de experimentar con el lenguaje para hacerlo adecuado a la nueva realidad; la forma menos cruel de acercar el interior y el exterior, aunque no sin violencia; la oportunidad de atrapar la historia en los moldes de la ficción; la realización del afán de armonizar las dimensiones espiritual y material aunque fuera en el estricto acto escritural; la manifestación pública de la sensibilidad artística sometida a las presiones mercantiles.

Es el canal que libera la tensión interior y al mismo tiempo entrega al exterior un conjunto de imágenes hilvanadas como reflejo de la realidad, pero en las que el cronista enuncia, denuncia, desentraña, subvierte y revierte –si puede– los discursos que forman el exterior. la información como mercancía, la tecnología, la racionalidad mercantil, la crisis de los valores, la cultura de masas, el desprecio del arte, la distorsión de los gustos del público, la falsedad de los artistas improvisados e impostores, la “crisis” de la literatura.

En la orfandad de la crónica los modernistas encuentran el campo fértil que necesita su sensibilidad; como no hay compromiso absoluto ni con la objetividad que impone el periodismo ni con la subjetividad que reclama el cultivo del arte, lo mismo se cuestiona que se intenta responder; se niega y se ensalza; se contempla y se agrade; se expone al exterior y se guarda el interior; se aprecia lo bello y se exhibe lo grotesco.

Familiarizada con la crónica francesa en la forma y no del todo desligada del cuadro de costumbres, la crónica es, en manos de los escritores modernistas, el campo aparentemente neutral en que se encuentran literatura y periodismo. Imposible es, por lo mismo, pedirles un criterio único para definir la crónica y, sobre todo, para ejercitarla. Así, en Julián del Casal la labor del cronista debe ajustarse a las demandas del público lector ofreciéndole no sólo lo que pide, sino como lo pide:

La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase

algo a la del domador que se ve obligado a echar todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren.⁶⁶

En Martí aparece claramente el afán de librar a la crónica de algunos de los lastres que le imponen lectores y editores, cuando defiende precisamente un libro de crónicas. Dice: “Es curioso lo de pedirle a la crónica, que es la novela de la historia, la verdad absoluta en los detalles, cuando en ellos precisamente es donde se permite campar a la fantasía, para que sin la menudencia fatigosa presente en cuadros vivos las costumbres y caracteres reales de la época.”⁶⁷

Realidad, historia y fantasía, he ahí la llave con que los escritores abren el periodismo a su concepción personal de la literatura. En Gutiérrez Nájera el trabajo de cronista es más personal y fantasioso que en Martí y sin comprometerse tanto con la realidad que motiva la crónica. Su forma de trabajar es: “Escojo el tema, y dejo correr la pluma, sólo guiada por mi capricho. Para noticias, está ahí la gacetilla. Yo tomo, de los sucesos más recientes, aquel que se presta a comentarios menos graves y tediosos, como escoge el galán, entre las muchas flores de un ramo, la más hermosa y perfumada, para prenderla en el corpiño de su novia.”⁶⁸

Pero también ven a la crónica como terreno vedado o invadido, en desuso o convertido en tiradero de desperdicios. En la *Revista Azul* encontramos referencias que coinciden con la muy referida afirmación de Gutiérrez Nájera de que “la crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo”. Cítese con amplitud:

La crónica, mi buena amiga, es una vieja canción ya olvidada, un *ritornello* que os sabéis de memoria. Sucede con ella como con la música de esas operetas nuevas, que se conoce de antemano, antes de haberla oído. —Los cronistas bordan en el vacío, desecan pantanos con las joyas de sus palabras, visten con recamadas telas este pobre cuerpo anémico...

—La crónica, la vieja crónica, señorita, es una vieja canción que os sabéis de memoria, una olvidada melodía que os trae siempre reminiscencias de cosas pasadas. Y nosotros, los atareados hijos de este

⁶⁶ Julián del Casal, *Crónicas habaneras*, citado en Rubén Darío y el modernismo, p. 75-76.

⁶⁷ J. Martí, Carta a Vicente G. Quesada, 20 de junio 1890 en *Obras completas*, tomo 7.

⁶⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Crónica de la ópera”, citada en Introducción de Elvira López Aparicio a *Espectáculos*, p. 21.

fin de siglo, apenas si tenemos tiempo para recordar. *Ayer* es una falta de galantería y un cronista ante todo es un muchacho bien educado⁶⁹

Para el autor de la cita los cronistas son “narradores de arte” que “habitan fuera del país, se han desterrado voluntariamente”. Mas el que reconozcan que la crónica es despreciada como género no los hace dar marcha atrás. Gutiérrez Nájera reconoce el mérito de quienes logran romper las trabas impuestas por el periodismo para dar lugar a obras más dignas del literato. Así, de Francisco Gómez Flores escribe que

Es en verdad dificilísimo y penoso el dar alguna vida a esos artículos de gaceta, que, como las bellas rosas de Malherbe, duran un día. Para lograrlo, se requiere toda la gracia intencionada, toda la malicia y toda la destreza de Mariano José de Larra. Si el escrito de actualidad es una crítica literaria, necesita para sobrevivir al día en que aparece, ser tan creación como la misma obra que discute y justiprecia, si es una crítica social, exige que el autor imprima en ella su poderosa personalidad y encaje el bisturi en la carne viva. Sólo así, sobrenadan esos pobres escritores de gaceta, en los que se gasta y despilfarra tanto ingenio, para comunicarles una vida efímera. ¡Vida de vibración o de luciérnaga!⁷⁰

Y en Gonzalo A. Esteva reconoce a un equilibrista, a un dependiente encargado de adornar aparadores cuando de él afirma:

No se estima bastante en México el valor de estas crónicas elegantes, no se aprecia como debiera apreciarse el arte de narrar cosas frívolas con cierto esmero literario. El género, por su misma delicadeza, es muy difícil. Es necesario que la pluma del cronista tenga alas de colibrí y que sus dientes muerdan de cuando en cuando, pero sin hacer sangre. Debía haber dicho con mayor verdad, es fuerza que la pluma del cronista pellizque con los labios. De otro modo, la crónica oscila entre la gacetilla incolora y el artículo descriptivo. Para quedar en el justo medio se requiere un prodigio de equilibrio.⁷¹

El cronista que ve el Duque Job es un artista muy hábil y experimentado que “No pinta cuadros de historia, ni pasajes, ni siquiera cuadritos de géneros, trabaja en seda, en porcelana, en telas que se rompen al día siguiente de un baile, en pastas que hace añicos la camarera al sacudir el tocador.” Y también es un descubridor, un

⁶⁹ Petit Bleu (Carlos Díaz Dufoo), “Azúl pálido” en *Revista Azul*, tomo V, No. 17, 23 de agosto 1896.

⁷⁰ M. Gutiérrez Nájera, “Bocetos literarios, de F. J. Gómez Flores” en *Op. Cit.*, p. 202-203. Mariano José de Larra “Figaro” (1809-1837), escritor español educado en Francia, espíritu inquieto, explosivo y mordaz. Se suicidó.

⁷¹ M. Gutiérrez Nájera, “Las crónicas de Marcial (Gonzalo A. Esteva)” en *Obras. Crítica literaria I*, p. 263-264.

cirujano capaz de "convertir los muñecos de trapo y las figuras de barro plebeyo, en estatuillas de Sévres" ⁷²

Preocupados en construir la crónica y puesto que no abrigan certeza de estar en el camino correcto, los escritores no se ocupan de definirla. No obstante, algunos intentos de sus contemporáneos demuestran que no estaban equivocados quienes veían en el nuevo género una pieza atractiva, pero difícil de encasillar. Una es la opinión de José Rodríguez Cerna en el sentido de que

Crónica es comentario, glosa, sensación: nube, anécdota, cuanto pasa o rehila en el viento. Suceso que se ase brevemente antes de que se vaya en el fluir de cuanto existe. Album apenas que no aspira a doctrinar juicios o indicar criterios (que se le pueden quedar dentro al autor), ni menos a selección antológica. Tiene algo de la vida de algunos insectos: brilla un momento y muere. Una colección de crónicas es amarillenta y mustia, aunque no tanto como las de antiguos retratos en que todos tienen aires de fantasmas o desenterrados. O de anticuados, que es peor. En resolución, es trabajo un poco estúpido. ⁷³

Otra es de Rafael Mainart, en su *Manual de periodismo*, fechado en 1906:

„Qué es la crónica“ „Un artículo? Por la apariencia tipográfica, sí; por el contenido y la factura, no.. Una información... ¡quá! Puede serlo, y por dentro más tiene de eso que de artículo; pero tampoco es puramente una información. No pregunte más el lector. La crónica es comentario y es información con muchas ideas; es la información comentada y es el comentario, como información, es la historia psicológica o la psicología de la historia. La crónica es el trabajo síntesis del periodístico trabajo. La crónica deriva de pequeños hechos, grandes consecuencias; de ideales grandes, pequeños hechos de la vida; por eso, unas veces arrancando del suceso vulgarísimo, que ni aun para una gacetilla había dado tema, se eleva y se eleva en el comentario para llegar hasta las sublimidades del ideal puro y a las graves cuestiones de las ciencias biológicas; por eso otras veces, desde las alturas del humano saber, desciende de deducción en deducción al hecho evidenciado del humano error; por eso y porque es reflejo del vivir, instantánea de la vida, la crónica está en el contraste hábilmente presentado, en la paradoja ingeniosamente razonada y documentada... Porque es vida y del vivir imagen, la crónica no puede ser monótona.“ ⁷⁴

Los observadores del trabajo de los escritores de crónicas, descubren en rasgos generales la especificidad del nuevo género: instantaneidad no sólo la que reproduce, sino la que encarna como cuerpo textual significativo, libertad del autor para transitar entre la información, pero sin que su obra quede en eso, divorciada de la monotonía que impone la urgencia de contar hechos que se amontonan en la

⁷² M. Gutiérrez Nájera, *Tramé*, p. 263-264.

⁷³ José Rodríguez Cerna. Citado en *Enrique Gómez Carrillo*, p. 166.

⁷⁴ Rafael Mainart, citado en *Ibid.*, p. 166-167.

realidad, el ejercicio de autoridad que implica el que el autor pueda detenerse a contemplar detalles pequeños de los que derivan lecciones para la humanidad que de otra manera se hubiesen perdido en la maraña noticiosa.

El modo de trabajar la crónica que tiene cada uno depende de la sensibilidad personal, del carácter de la percepción social en que cada uno se encuentra, de las causas reales que los enrolan en las filas del periodismo, del trato cordial o despreciativo que reciben de los editores, de cómo estiman o desprecian a los lectores

Pero la entropía, el desorden de la vida se armonizan sólo en el texto cuando el escritor traduce la realidad para sí, cuando hace su propia lectura de ella, pues la lectura del lector será conforme a sus expectativas de lo espontáneo, lo novedoso, lo efímero. Sólo en virtud de esta dualidad de lectura es que la crónica tiene lugar en el periodismo

De esa manera la crónica es “una voz cuya identidad se alimentaba naturalmente de la apropiación de todas las culturas, de todos los pasados, y que se legitimaba —como el mestizaje— al pasar esos lenguajes por el tamiz de la propia experiencia, de la propia historia y de la naturaleza originaria.”⁷⁵

Al enfrentarse al periódico como disturbio, los modernistas abren un doble frente de lucha: diferenciarse del escritor mercantil de los diarios e ingresar al mercado periodístico con la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación, base de una legitimidad intelectual no concedida en atención a su vocación literaria, sino por su participación en el periodismo. La modernización rompe la armonía construida por la “república de las letras” y con ello plantea la disolución de los elementos que le daban razón de ser, entre ellos la literatura, como agente capaz de generar, administrar y distribuir los valores de la nacionalidad.

⁷⁵ S. Rotker, *Op. Cit.*, p. 241.

Si el cronista es un buscador y experimentador, la crónica es el medio precioso para comunicar los hallazgos. Gutiérrez Nájera lo dice así: “este ahinco de producir, de echar al mundo las criaturas de nuestro entendimiento, crece a medida que la existencia avanza... El artista no llora lo que deja en el mundo, sino lo que se lleva”.⁷⁶ Martí, en cambio, somete su trabajo de corresponsal a la narración de hechos a partir de juicios emitidos y debatidos por periodistas, políticos o ciudadanos que su genio pendiente de agotarlo todo depura, pues “de mí no pongo más que mi amor a la expansión –y mi horror al encarcelamiento del espíritu humano.”⁷⁷

La crónica responde a esos afanes de sacarlo todo. Por eso es sincrética: producto de sensaciones pasadas, presentes y futuras –incluso subjetivas–; síntesis de literaturas o corrientes artísticas extranjeras; muestrario de transformaciones, distorsiones y confusiones que la modernidad suscita; polvo levantado en el ir y venir adentro-afuera; sangre reseca de las heridas del desencanto y ramas de laurel ciñendo la cabeza del progreso; evocación de lo que ya no existe y añoranza de lo que todavía no llega; contraste entre la saturación material y el vacío espiritual. Forma menor por recién nacida e imprecisa por no acabada; muestra de periodismo fuerte o de débil literatura, la crónica es múltiple como materia prima y como producto. Rotker la identifica ampliamente como

un laboratorio de ensayo permanente, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo con imágenes sensoriales y los símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes, de la democracia y la épica, la naturaleza y la realidad social e íntima, el dolor decadente de parnasianos y simbolistas y a la vez la fe en el futuro, la armonía cósmica, el liberalismo, la duda como sistema que anuncia ya al hombre anfibio de la modernidad.⁷⁸

Si aceptamos que el periodismo es el campo de batalla de los modernistas –a veces pelean consigo mismos–, la crónica es el arma de defensa y de ofensa cuya

⁷⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Humoradas dominicales”, citado en Prólogo a *Mañana de otro modo*, p. 3

⁷⁷ J. Martí, *Carta a Mitre, Obras completas*, tomo I.

⁷⁸ S. Rotker, *Op. Cit.*, p. 257-258.

pólvora es el lenguaje; el botiquín de primeros auxilios para curar las heridas del artista; la bandera que ondea en las victorias y las derrotas, pero nunca cae en manos del enemigo; la trinchera forjada a base de sensibilidad, y el caballo de Troya con que se pasa la línea defensiva del contrincante. Y hace todo eso en el espacio efímero del periódico.

Pese a su condición de obra del día comprometida con la realidad,

implica una postura ambigua aunque en general crítica hacia el poder institucional y la burguesía, una forma de reactivar casi cotidianamente un orden real que se ha fragmentado, un estilo que mezcla diversos recursos para lograr la expresión de cada idea en imágenes, que cuida la forma y pesa las palabras incorporando para ello, si es necesario, e incluso acentuando, el procedimiento con neologismos, criollismos, arcaísmos y citas en otros idiomas.⁷⁹

Surge aquí un asunto ya abordado en los capítulos anteriores y es si la crónica implica la ruptura con la referencialidad de que se acusa al modernismo. En primer lugar, la crónica es una construcción que se levanta en sí misma teniendo como cimiento al lenguaje que quiere ser autónomo: las imágenes cobran sentido dentro del espacio textual, semejante a la de una fotografía, pero conservando un dinamismo interno, un mecanismo lingüístico que las actualiza. El lector no es sacado de la dimensión de la realidad de los hechos, al contrario, se le hace partícipe de esa realidad. El cronista utiliza el dispositivo del estilo para introducir un modo de percepción que responde a sus aspiraciones estéticas, pero no para omitir la realidad, sino para disputar el derecho del artista a percibirla a su manera, para defender la capacidad del lenguaje para producir nuevos significados, para explorar las potencialidades de la expresión de la belleza con palabras nuevas y viejas.

Susana Rotker aclara con precisión que el enjuiciamiento de los modernistas como imperdonables evadidos de la realidad surge de una confusión, porque

es distinto analizar la toma de conciencia sobre el acto poético como definición del campo propio del discurso literario y otra cosa es creer que esa toma de conciencia es estetizante en un sentido peyorativo: deformadora de lo real, indiferente al acontecer, embellecedora del statu quo. La toma de

⁷⁹ S. Rotker, *Ibid.*, p. 194.

conciencia permite crear códigos, que a su vez generarán la capacidad de percibir –a través de ellos– la realidad de un modo nuevo.⁶⁰

La llevada y traída ruptura con la referencialidad no es el abandono del mundo para vivir en otro, sino la exploración de mecanismos para hacer compatibles la realidad posible y la realidad deseable. La autonomía del lenguaje que descubrió la crónica no quiso ser un divorcio del artista con la vida y quedó en un intento de reconciliar a la belleza con el hombre y con la naturaleza; no se trató de fragmentar lo de por sí fragmentado, sino de descubrir en el lenguaje y en el artista la calidad de constructores de armonías; no es que se haya reinventado el lenguaje, simplemente se le descubrió la capacidad de valerse por sí mismo –en un texto– independientemente de que su finalidad estuviera determinada o sancionada por la sociedad o sus representantes, al margen de que si lo narrado había sido real o no, sin responder a criterios de verdad o falsedad, sino al ejercicio escritural autorizado por el mismo autor.

La verdad a que aspiran los modernistas –convencidos del valor de la experiencia como condición de veracidad– no está ni adentro ni afuera, sino precisamente en el empuje, en el encuentro, en la analogía, en la armonía que –con la crónica– pueden establecer entre el interior, la vida moderna y la naturaleza como único agente capaz de garantizar la armonía definitiva. De ese concepto de verdad nace la ficcionalización: puesto que entre espíritu y materia se interpone la vida moderna –haciendo imposible encontrar la verdad– el yo se toma el papel de representante de la naturaleza para ordenar una nueva vida, renombrar los objetos, dar nuevo sentido a las palabras y a las cosas, regresar al hombre los poderes plenos que le dio su creador. Esa es la ficción, una ficción que se nutre en la referencialidad hasta querer agotarla.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 254.

La crónica es acto creador no en tanto que asimila, sino en cuanto enuncia, nombra a los fenómenos de la modernidad para ambientarlos, para darles un cariz de pertenencia aunque en ello vaya el sacrificio del comprender que –por irreal– es vana, incomprensible, intolerable. La crónica es ese espacio gris que oscila entre la literatura y el periodismo, que de aquella antigua literatura empeñada en vencer a la barbarie conserva el interés en observar los hechos y relatarlos sacando de ellos alguna lección, exhibiendo un vicio o una exageración e invitando a seguir un ejemplo, pero al mismo tiempo es capaz de construir una realidad aparte, autosuficiente en tanto que objeto de sí misma, autónoma independientemente del valor que el público le conceda, con valor fundado en su propia autorización como espacio de armonía al margen del valor que otorgue una clase social o una sociedad.

La objetividad que reclama el periodismo está en la crónica, pero es otra objetividad: la objetividad de la vivencia, de lo sentido y lo experimentado por el sujeto creador. Es una objetividad del sujeto artista que va cobrando autoridad sobre lo vivido de tal forma que los datos reales que percibe no se arman en moldes de tipografía prellenados como las noticias. De un hecho puede derivarse una crónica, pero también de un ángulo de él, de un recuerdo que él actualiza, de un afán no cumplido. Es el yo artista que no admite caóticamente los hechos, sino que se convierte más que en administrador de ellos –eso son los periodistas– en el dependiente de mostrador o diseñador de aparadores con el que Gutiérrez Nájera compara al cronista. Si el periodista es el cazador que guisa la liebre antes de matarla, el cronista es el cocinero exigente que prepara el guiso exquisito una vez que la liebre ha sido descuartizada usando condimentos de gran variedad.

José Olivio Jiménez redondea así acerca de cómo la referencialidad

no se precipita caóticamente sobre el narrador, sino que el yo de éste, discreta o explícitamente actuante, le da una fuerte organización y coherencia. Vale decir, que el yo del poeta (aquí se puede hablar de un poeta que escribe prosa) vivifica la materia narrativa, la humedece y hace más cálida -y

ello no sólo por la verificable presencia de la primera persona del singular sino a través de una serie de recursos expresivos, de oriundez subjetiva.⁴¹

El autor es el yo ordenador, el encargado de relatar y relacionar la dispersión de las noticias en un acto de doble organización: primero porque es capaz de imponerle orden al caos informativo –veloz, inacabable– y segundo porque al ordenar la realidad y presentarla al lector se construye otra realidad. El cronista parte de lo fragmentario, lo odioso, lo no deseado para proponer la unidad, la articulación, la belleza, lo deseable. Si a ratos parece que añora lo perdido, que vuelve a la tradición, que se lamenta de lo que ya no existe, que denuncia la agresión de la vida al individuo, todo ello lo hace en su papel de armonizador, de organizador y visionario. Fácilmente caemos en la trampa de etiquetar a los cronistas como guías en el mercado del refinamiento, como inanimadas vitrinas de la modernidad o enemigos irreconciliables de ella porque no entendemos sus motivaciones ni sus fines.

Por eso, la crónica oscila entre la realidad y la utopía: está con la realidad en tanto que del diario acontecer deriyan los motivos, los datos, los detalles; es utopía en el sentido de que el lenguaje se convierte en esencia creadora o al menos anunciadora del hombre y del reino nuevos en el que existe la armonía entre todos los elementos humanos y naturales, hermanos desavenidos en el mundo moderno. En la crónica el lenguaje aglutina, cuestiona, responde, propone, construye, fortalece y anticipa.

Por eso, en la crónica el acontecer diario no es lo cotidiano, lo ordinario, sino lo extraordinario que el genio del artista puede sacar de la ordinariez del transcurrir de la vida moderna. El artista no es el sujeto que se deja llevar por la corriente, sino el que se sabe arrastrado por la vorágine sin posibilidad de salvación, pero guiándose en lo posible por la orilla; no es la homogeneidad de los apegos a la

⁴¹ José Olivio Jiménez, *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, p. 201-202.

tradición, sino la heterogeneidad de lo que una vez disperso quisiera volver a unirse sin hallar el cómo; es el lugar de las interpelaciones y los aplausos a lo moderno sin dejar de responder a las leyes del mercado; es la tribuna desde la que se observa el espectáculo del mundo que se sabe lejano aunque se vive su euforia.

La lógica mercantil que sienta sus reales en el periodismo se topa en la crónica con un muro de contención que parece endeble y se deja traspasar o se hace a un lado para no recibir el embate, pero persiste en el propósito de violar las reglas del periodismo, y lo logra efectivamente desde las páginas de los periódicos. La información que vale como mercancía en el periódico, en la crónica adquiere otro valor: la creación en la recreación. La lógica piramidal y cronológica del periodismo industrial no funcionan en la crónica, ni ésta se esmera en contestar las preguntas básicas del qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué que dan estructura a las noticias; por eso la crónica trasciende a la función asignada por el periódico de mercancía de lujo a bajo precio.

De la crónica como realización específica del modernismo no puede decirse que es batalla ganada, es armisticio propuesto y aceptado por los contendientes. Es crisis y producto en elaboración; si ahora la juzgamos un logro, en su momento fue una transición. Más que distensión es intención; su indefinición es la espuela que empuja al creador a buscar su definición personal, precipitándolo al arte, lo que más quería.

El ejercicio de cronista es la forma adecuada de desentrañar el comportamiento del público, de conocer el mercado para saber por dónde entrar a él, de valorar los límites y alcances de la propia sensibilidad. Adaptación fácil o difícil, aceptada o negada, ella abrió la ruta para reafirmar la personalidad artística sobre el materialismo imperante, para hacer de la subjetividad el elemento distintivo de la producción periodística.

CONCLUSIÓN

Como una y otra vez se reiteró en este trabajo el modernismo es un conjunto de actitudes que a pesar de sus distorsiones reales o aparentes desembocan en prácticas escriturales. Tales actitudes son unas veces excluyentes, otras complementarias, siempre asumidas frente a una modernidad deseable y posible, nunca consumada del todo. Es decir, los modernistas adelantan a los modernizadores hispanoamericanos en la medida que mientras aquéllos aspiran trasplantar al menos los beneficios de la revolución económica e industrial que consolidó a los estados nacionales europeos, éstos obran como si la modernidad hubiese llegado y amenazase con no detenerse. No fue nuestro propósito recuperar la historia del modernismo, sino simplemente tratar de entender cómo el tránsito de los artistas hacia su comprensión, descripción, asimilación y reconstrucción es complejo e implica tanto un proceso de adaptación —siempre doloroso, por lo general oculto— como un replanteamiento del para qué del hombre sobre la tierra, debiendo buscar con qué enfrentar las premisas indiscutibles del mundo moderno: producir, consumir, disfrutar; trabajo, riqueza, progreso.

Lo que en principio fue para la filosofía el intento de reformular el postulado ético de la sociedad se convierte para los modernistas en compromiso estético: el arte y la belleza son los únicos valores universales, aunque un tanto despreciados o distorsionados, capaces de constituirse en luz que guíe al hombre cuando descubra su orfandad de Dios y vea que los ídolos que construyó en su afán de secularización se derrumban con una tempestad. El arte representa tanto un poder de comprensión como uno de salvación y el papel del artista es mantenerlo vivo mientras llegan el “hombre nuevo” y la “religión nueva”. El nuevo apóstol sabe el fin, pero ignora los medios: es un explorador que se expone por sí mismo a pasiones, sensaciones y sentimientos hirientes porque la experiencia es la base de su credo; se ha de involucrar en todo lo que alcanza a percibir con los sentidos porque no sabe si algo

de ello será indicio de que Juan el Bautista viene en camino con la buena nueva de salvación; expone su espíritu a la tempestad para merecer el refugio interior que se ha construido para resarcirse del gasto de energía y curarse las heridas.

Es preciso entender que la modernidad rompe con los esquemas tradicionales de relación hombre-sociedad tanto como las formas en que se relacionan los países atrasados con los avanzados. Por un lado la tecnología revoluciona la velocidad de las comunicaciones y los transportes, por el otro crecen las ciudades y con ellas sus necesidades, se especializan las profesiones, cambian las formas de percepción de las cosas y se reconstituye la jerarquía de valores.

Nuestro foco de atención es el periodismo, no sólo porque es aparato dotado de su propia modernidad, sino por el estrecho vínculo que con él establecieron nuestros modernistas. El periodismo de finales del siglo XIX es dueño de un prestigio ganado a lo largo de décadas en que apoyó y difundió los proyectos de consolidación nacional, siempre compartiendo con la literatura el discurso único —el letrado—, pero al consolidarse industrialmente se define objetivo, factual y veloz como la sociedad a la que sirve. No es que despoje a la literatura, solamente se adelanta a ella en la apropiación del lenguaje como herramienta utilitaria y finalista: comunicar a la sociedad. La crisis de la literatura y el arte de que se quejan los artistas no es un despojo ni un abandono, sino una recomposición de mecanismos de elaboración y distribución de la comunicación social. La batalla que libran literatura y periodismo es por la eficiencia, por la finalidad del discurso más que por el discurso mismo. Pelean si acaso por una legitimidad social que el periodismo ha ganado y la literatura aspira a recobrar o conquistar por sí misma, pues nunca antes se había cuestionado al dominio de la letra como capaz de garantizar al poseedor múltiples roles en la sociedad.

Por ello es que, como esperamos haber ilustrado, periodismo y literatura salen a conquistar a los lectores. A fin de cuentas, con su aceptación o su rechazo, ellos decidirían si el discurso estaba en buenas manos. La angustia de los escritores viene

del reconocer que están en desventaja frente a un periodismo que capitaliza tanto los adelantos tecnológicos como los gustos del público, además de que socialmente está dotado de autoridad para crear necesidades e inclinaciones. Como tal, no es solamente representante de la modernidad, sino la modernidad misma; es producto y productor, la anticipa y la construye, es soldado y estratega.

Es innegable que en los modernistas hay malestar que surge de las condiciones que los rodean: vivir aprisa y materialmente, comprobar que los ingresos casi siempre imprescindibles para la sobrevivencia dependen del éxito de su trabajo en el incremento del capital, tener que sujetarse a producir conforme a la ley de la oferta y la demanda, carecer de un lugar definido en la sociedad no en tanto que individuos, sino como cultivadores del arte. La reacción de algunos es la autonegación, el ocultamiento de la vocación adoptando profesiones socialmente aceptadas o bien remuneradas. Otros perseveran en una actitud dual: se escinden en un poeta escondido y un hombre adaptado a un ejercicio profesional que, aunque sea en el campo intelectual, presta un servicio que la sociedad paga. Estos últimos son los verdaderos artistas, los que llamamos pararrayos de la vida moderna, los que sufren sin gritos y sin lágrimas evidentes, los que se hunden en los placeres de la vida para agotarla o para pagar el precio de la libertad, los que se exponen a la modernidad para transformarla, los que hacen del dolor la semilla de lo grandioso. A ellos corresponden muchos de los hombres cuyos retazos de pensar y de sentir retomamos, a veces en forma tal que parece excesiva.

Si la vida moderna es una tempestad en que naufraga el navío del arte, el periodismo es el ancla que da a la tripulación esperanzas de salvación. Es el mal necesario, el conducto preciso para mantener contacto con un mundo ingrato, pero, por ello, imposible de dejar pasar desapercibido. A fin de cuentas, el escritor reclutado por el periódico no es el mercenario que sirve al mejor postor, es el soldado de convicciones firmes que sabe a quién sirve, para qué y cómo. Profesión ingrata no por sí misma, sino por el modo como se le toma, por la función que se le

asigna, la del periodismo es capaz de proporcionar alimento al cuerpo y llevar aire fresco al espíritu atormentado que se refugia en lo más profundo del interior en espera de la oportunidad de expandirse.

El periodismo es más que fuente de aprendizaje o garantía de subsistencia: es el hueco que la sensibilidad encuentra para salir a la vida material con la posibilidad de retornar a su escondite cuando lo necesite. El estilo es la marca que el artista deja en el camino para no perderse. Éste hace la diferencia entre la escritura del diario que se agota en sí misma porque se conforma con mostrar y la que trasciende porque dice más de lo que se lee, porque al mostrar demuestra, descubre, critica, advierte. Sin esta huella, el escrito se extingue al cumplir su cometido de llamar la atención.

Aunque todo el contenido del periódico se parece por la forma, la presencia del estilo marca el origen de un género nuevo que sin aspavientos va ganando un lugar. Recibe el nombre de crónica porque se le asigna el deber de atrapar y referir la actualidad —es decir, el tiempo. Es un género rico por híbrido, abierto por indefinido, en renovación por su marginalidad, sincrético por moderno, armónico por su falta de acomodo. Es un espacio de condensación por excelencia porque se encuentran todas las mezclas, pero ella es la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma: una vez que descubre al lenguaje su capacidad de servirse de sí mismo para crear y recrear, se independiza del periódico y del autor e, incluso, del tiempo y de la realidad. Es múltiple como espacio donde se condensa la modernidad, pero es única como acto estético, pues está acabada una vez que sale de la pluma del escritor, por más que él lamente la prisa con que la plasmó o la menosprecie como indigna de su genio; la exhiba no como hija del espíritu deseoso de expandirse en obras grandes, sino de la necesidad de complacer a un lector distante y desconocido con obras pequeñas y superficiales de hechos que por pequeños, materiales e intrascendentes hieren la sensibilidad.

Como único mecanismo de distribución de la escritura modernista, el periódico impone sus condiciones. Pero como es la locomotora de la modernidad

—que es múltiple, inestable y siempre novedosa— en realidad los editores ignoran cuáles son esas condiciones y determinan que su responsabilidad es complacer al lector, un lector que, para variar, también está mareado, confuso y desconcertado —aunque no lo sabe—, así que se satisface con todo lo que sea o parezca moderno. Por eso la crónica entra al mercado como un satisfactor más para el público, como una cajita de chuchería que al ser abierta es capaz de reproducir ciertos detalles de la vida moderna que por su mismo ritmo y por la distancia no están al alcance de todos los espectadores. La crónica es otra puerta por la que el público ingresa al circuito de la comunicación, la cultura, y el progreso.

La definición de la crónica como género perdurable radica en que es periodismo y literatura a la vez. Venga de una tensión dolorosa o de un regocijo espiritual, lo mismo si se torna en lamento de lo que nos falta para ser modernos que si se elogia la construcción de un ferrocarril, la crónica tiene la virtud de entregar la visión de los hechos de forma tal que las imágenes se actualizan y cobran sentido en la medida que las construimos con las palabras del escritor: palabras ricas, medidas, precisas, significativas, únicas en tanto que no adornan ni afean, sino dicen lo que quieren decir como quiso decirlo el escritor. De esta manera, la crónica es otra forma de decir que se descubrió mientras los modernistas remaban en las galeras del oficio periodístico. Para el periódico y para el lector de la época importó mucho lo dicho, para quienes hoy leemos las crónicas interesa más como está dicho: éste es el fruto maduro de las nuevas prácticas escriturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Anónimo, "La obra de Manuel Gutiérrez Nájera" en *Revista Azul*, tomo II, No. 16, 17 de febrero 1895.
- ÁVILA, Francisco, *Martí en el periodismo caraqueño. El estilo prospectivo de un maestro de la comunicación social*. Imprenta municipal de Caracas, 1968.
- BACHE CORTÉS, Yolanda et al, *Memoria del Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. Febrero 27 a marzo 3 de 1995, UNAM, 1996.
- BARRIENTOS, Alfonso Enrique, *Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, Ministerio de Educación, 1973.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1988.
- CASAL, Julián del, *Crónicas habaneras*. La Habana, Universidad Central de las Villas, 1963.
- CEBALLOS, Ciro B., "Seis apologías. Balbino Dávalos" en *Revista Moderna*, tomo I, No. 1, 1o. de julio, 1898.
- CONTRERAS V., Francisco, "El arte nuevo" en *Revista Moderna*, año VI, No. 2, 2a. quincena de enero 1903.
- DARÍO, Rubén, *Impresiones y sensaciones. Obras completas XII*. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1925.
- *Crónica literaria. Obras completas IX*. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, sin año.
- *Obras completas, tomo I. Crítica y ensayo*. Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1950.
- *Obras completas, tomo II. Semblanzas*. Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1950.
- *Escritos inéditos Recogidos en periódicos de Buenos Aires*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.
- *Obras completas. Epistolario I, Volumen XIII*, Biblioteca Rubén Darío. Villarejo del Valle (Ávila), España, 1926.
- *Páginas escogidas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- *Los raros*, Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe Argentina S.A, 1952.
- DÍAZ DUFOU, Carlos, "La mascarilla del duque" en *Revista Azul*, tomo V, No. 15, 9 de agosto 1896.
- "Fantaseos" en *Revista Azul*, tomo V, No. 1, 3 de mayo 1896.
- "Venenos literarios" en *Revista Azul*, tomo V, No. 4, 24 mayo 1896.
- "La bohemia" en *Revista Azul*, tomo IV, No. 21, 22 de marzo 1896.
- "Un problema fin de siglo" en *Revista Azul*, tomo I, No. 23, 7 de octubre 1894.
- "Los tristes" en *Revista Azul*, tomo I, No. 25, 21 de octubre 1894.
- "El dolor de la producción" en *Revista Azul*, tomo III, No. 14, 4 de agosto 1895.
- "El periodismo por dentro" en *Revista Azul*, tomo I, No. 22, 30 de septiembre 1894.
- FLORES, Manuel, "El Duque Job" en *Revista Azul*, tomo IV, No. 14, 2 de febrero 1896.
- GHIRALDO, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel, *Textos. Una antología general*. México, SEP-UNAM, 1982.

- GUTIÉRREZ GIRARDOY, Rafael, *Modernismo*. Barcelona, Montesinos Editor, 1983.
- *Los imprescindibles Manuel Gutiérrez Nájera*. Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay, México, Cal y Arena, 1996.
- *Florilegio crítico conmemorativo*. Introducción, edición y notas de Boyd G. Carter y Joan L. Carter, México, Ediciones de Andrea, 1966.
- *Obras. Crítica literaria I*. Investigación y recopilación de E. K. Mapes, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1959.
- *Mañana de otro modo*. Edición, selección y notas de Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio, México, UNAM, 1995.
- *Divagaciones y fantasías*. Selección, estudio preliminar y notas de Boyd G. Carter. México, SEP Setentas, 1974.
- *Escritos inéditos de sabor satírico. "Plato del día"*. Estudio, edición y notas de Boyd G. Carter y Mary Eileen Carter, University of Missouri Studies, 1972..
- *Espectáculos*. Selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio, México, UNAM, 1985.
- *Obras. Prosa I y II*. México, Tipografía de la oficina impresora del timbre, 1898.
- "Mi último artículo" en *Revista Azul*, tomo I, No. 21, 23 de septiembre 1894.
- "El bautismo de la *Revista Azul*" en *Revista Azul*, tomo I, No. 7, 17 de junio 1894.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Camila. *El periodismo en José Martí*. La Habana, Editorial Orbe, 1977.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1954.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, FCE, 1978.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Eliseo Torres& sons, New York, 1975.
- *La rala y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Valencia, España, Editorial Pre-Textos, 1993.
- JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México, El Colegio de México, 1978.
- KAPLAN, Marcos, *Formación del Estado nacional en América Latina*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1969.
- LEDUC, Alberto, "Carta a José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguibel y Luis Vera" en *Estudio Introductorio a la Revista Moderna*.
- LITVAK, Lily, (comp.) *El modernismo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- MARTÍ, José, *Obras Completas*. La Habana, Editorial Lex, 1953, tomos I y II.
- *Obras Completas*. La Habana, Editora Nacional de Cuba, tomos 5, 7, 8, 13, 18, 21, 22.
- *Cartas a Manuel A. Mercada*. México, UNAM, 1946.
- Monaguillo, "Palique" en *Revista Azul*, tomo I, No. 25, 21 octubre, 1894.
- NERVO, Amado. *Obras completas*. Madrid, Editorial Aguilar, 1956. Tomo II.
- PACHECO, José Emilio, prólogo a *Poesía modernista. Una antología general*. Selección, prólogo y cronología JEP, México, SEP-UNAM, 1982.
- PAYRÓ, Roberto S., *Obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1964.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, en *Obras completas I*. México, FCE, 1993..
- PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina*. México, Siglo XXI, 1978.
- Petit Bleu (Carlos Díaz Dufoo), "Azul pálido" en *Revista Azul*, tomo V, No. 17, 23 de agosto 1896.

- PICON GARFIELD, Evelyn e Ivan A. Schulman, «Las entrañas del vacío» ensayos sobre la modernidad hispanoamericana. México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1984.
- POLO GARCÍA, Victorino, *El modernismo. La pasión por vivir el arte*. Barcelona, Montesinos Editor, 1987.
- QUESADA Y MIRANDA, Gonzalo. *Martí periodista*. La Habana, Imprenta y papelería de Ramba, Bouza y CA, 1929.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*. Hannover, EU, Ediciones del Norte, 1984.
- *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- *Rubén Darío y el modernismo*. C.A., Venezuela, Alfadil Ediciones, 1985.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989.
- RODÓ, José Enrique, *Obras completas*. Editorial Aguilar, 1967.
- ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1976.
- ROTKER, Susana, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- SAENZ HAYES, Ricardo, *Miguel Cané y su tiempo*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1955.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Obras*. Tomo XLVI, *Páginas literarias*. Buenos Aires, 1900
- TABLADA, José Juan, "Cuestión literaria. Decadentismo" Reproducido en Estudio introductorio a la *Revista Moderna*, Edición facsimilar, México, UNAM, 1987
- URUETA, Jesús, "Hostia a José Juan Tablada" en *Revista Moderna*. año II, No. 2, febrero, 1899. Edición facsimilar, UNAM, 1987.
- VALDÉS, Héctor. "Estudio introductorio" a la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, México, UNAM, 1987.
- VALENZUELA, Jesús E. "Los modernistas mexicanos" en *Revista Moderna*, números 9 y 10, 1o. y 15 de diciembre, 1898.