

EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO COMO MODERNIDAD ESTETICA

Ricardo Roque-Baldovinos

El crítico rumano-norteamericano Matei Calinescu afirma en su libro *Cinco Caras de la Modernidad*¹ que "los primeros en usar, en un sentido positivo, la etiqueta de 'modernismo' para designar un gran movimiento de renovación estética fue Rubén Darío, el reconocido fundador del *Modernismo*² a principios de la década de 1890" (69)

Los modernistas americanos habrían logrado "una síntesis de todas las grandes tendencias innovadoras que se habían manifestado en la Francia de finales del siglo diecinueve" (70). Por contraposición a los 'modernistas' franceses, demasiado involucrados en reyertas parroquiales, la perspectiva extranjera habría permitido a los latinoamericanos "penetrar las ilusorias diferencias para aprehender el subyacente espíritu de radical renovación, el cual ellos promovían bajo el nombre de *modernismo*" (ibid.). El crítico rumano otorga así un sitio privilegiado a los hispanoamericanos en el desarrollo de lo que el define en su libro como "modernidad estética",³ es decir "un concepto de crisis que implica una triple oposición dialéctica a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad, pragmatismo y progreso), y, finalmente, como una oposición a sí misma, por cuanto [la modernidad estética] se autopercebe como una nueva tradición o forma de autoridad"(10).

La posición de Calinescu estaría en consonancia con el reclamo de Gutiérrez Girardot⁴ para quien "...el Modernismo no fue un

fenómeno específicamente hispano o latinoamericano, sino un fenómeno de la sociedad occidental en la 'era del capital'..."(9). "La secularización, la situación del artista en la sociedad burguesa, las consecuencias de la vida en las grandes ciudades, constituyeron los presupuestos sociales, psicológicos y culturales de la literatura hispánica de fin de siglo llamada Modernismo" (11). Habida cuenta de los desfases temporales con los desarrollos europeos, para el crítico colombiano, los procesos culturales estarían concatenados y se haría necesario, por tanto, reconstruir 'el Modernismo incognito' negado por la historiografía, es decir "una literatura hispana finisecular que no solamente intentó ponerse al día, sino que de un salto alcanzó calidades de dimensión europea" (Ibid.).

Los críticos latinoamericanistas contemporáneos partidarios de la 'reivindicación' del Modernismo hacen énfasis en su papel de 'negatividad' crítica frente al proceso de modernización y a su impulsor, las oligarquías liberales.⁵ En ese sentido, el concepto de 'modernidad estética' como antítesis de la 'modernidad' como proyecto de desarrollo social propuesto por Calinescu calza a perfección. Sin embargo, encuentro extremadamente difícil aceptar la ecuación de dos procesos culturales sobre la base de la coetaneidad y la adhesión más o menos explícita de algunos escritores latinoamericanos a programas estéticos europeos. La modernización, es decir el proceso de secularización y racionalización de las sociedades latinoamericanas, si bien se emprende siguiendo el modelo europeo, tiene características que lo hacen irreducible a estos últimos: vinculación dependiente y subordinada al sistema mundial; atraso de la infraestructura productiva; la marcada vigencia de las estructuras de poder del antiguo régimen heredadas del período colonial; y, finalmente, el agente modernizador, la fracción liberal de la élite criolla. Para el caso el problema en cuestión, se nos hace difícil entender la función que pueda tener una modernidad estética anti-burguesa en sociedades donde apenas existe una 'burguesía' en el sentido moderno del término y donde la transformación de las estructuras productivas fundamentales aún está en una fase temprana.

Se hace necesario examinar con mayor detenimiento las condiciones en que se efectúa la apropiación de la 'modernidad estética' europea, llamada modernismo, por sectores de la intelectualidad latinoamericana. Asimismo, se hace necesario responder a la interro-

gante de si se puede hablar de una modernidad estética latinoamericana en los mismos términos en que Calinescu define a la modernidad estética europea, es decir en un principio hostil y luego esencialmente antitética al proceso social de modernización.⁶

Para responder esta pregunta conviene reconsiderar el segundo aspecto de la triple dialéctica de la modernidad estética expuesta por Calinescu. Durante la primera mitad del pasado siglo "tuvo lugar una escisión irreversible entre la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental... y la modernidad como un concepto estético" (41). A partir de entonces, se tendría por un lado a la modernidad del progreso, la ciencia y el avance tecnológico, y por el otro, una modernidad "inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas" (42). Este proceso se remontaría a finales del siglo XVIII, con la crítica romántica al filisteísmo burgués. Los primeros románticos alemanes habrían hecho de la estética "un instrumento de crítica política e ideológica" (44). Sin embargo, lo que habría sido, en el caso alemán el fundamento de una postura radical, sufre a lo largo del siglo posterior una gradual despolitización. Hacia 1835 Gautier, la figura más visible del llamado movimiento Parnasiano, reformula agresivamente el 'desinterés' de la estética kantiana como gratuidad: "los partidarios *l'art pour l'art* promueven un concepto de belleza fundamentalmente polémico, derivado no tanto de un ideal de desinterés sino desde una afirmación agresiva de la total gratuidad del arte" (45). A partir de entonces la consigna será *épater le bourgeois*. Estaríamos así ante la culminación de "un gran transformación cultural desde una ancestral estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendental e inmutable, hacia una estética de la transitoriedad y la inmanencia, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad" (3). En otras palabras, estaríamos ante una estética refractaria a ser reglamentada y controlada por una autoridad externa. El terreno estético sería así la libertad incumplida por la otra modernidad.

Un estudio más detallado de la evolución de la ideología estética moderna, como el que propone Jochen Schulte-Sasse⁷ pone en evidencia que el salto que hace Calinescu de la estética kantiana a los parnasianos franceses pasa de lado desarrollos importantes. Efectivamente, el proyecto estético kantiano supone menos un rechazo

que una revisión⁸ del proceso de modernización.⁹ Kant al proponer una esfera estética autónoma, es decir libre de intereses utilitarios, busca fundar un espacio de crítica social libre. Dicho en términos habermasianos se estaría buscando las condiciones en las que pudiera funcionar efectivamente una esfera pública que reflexione y controle las acciones del Estado.¹⁰ Dicho espacio, a su juicio, resulta ya inconcebible en un ámbito en que las relaciones sociales aparecen teñidas de particularismos irreconciliables y en el que las facultades humanas se ven instrumentalizadas por una racionalidad instrumental restringida, cada vez más reacia a reflexionar sobre sus fundamentos, y donde el progreso se define cada vez más exclusivamente en términos de eficiencia y acumulación de bienes materiales. Schulte-Sasse propone que la *Crítica del Juicio* se lea como “un intento intelectual de institucionalizar y volver legítimo un terreno en el cual, la fantasía, separada del mundo de los deseos y satisfacciones mundanas, pueda sobrevivir y ser ejercida como una facultad innovadora”(42). Sin embargo, en la Alemania de los últimos años del XVIII y los primeros del XIX, después del desencanto con la Revolución Francesa así como del rechazo de la modalidad de despotismo ilustrado puesto en práctica en Prusia y otros principados alemanes, el escepticismo hacia el proyecto de modernización es ya abierto. Los románticos alemanes aparecen así como la primera ‘vanguardia’ artística¹¹ en el sentido de que conciben las prácticas estéticas no deben tener un carácter meramente complementario, es decir corrector de los defectos de la modernización en los otros ámbitos de la vida de los sujetos, sino que deben ser el foco de oposición a las condiciones existentes de alienación que permita el ejercicio de la libertad: “la meta específica del proyecto romántico era destruir el poder universal de la ‘razón petrificada y petrificante’ (Novalis), de tal forma que una subjetividad reflexiva libre pudiera ser constituida a pesar de la totalidad social...”.¹²

Es difícil pues encontrar una verdadera discontinuidad entre el proyecto estético del temprano romanticismo alemán y el de los ‘decadentes’ franceses de mediados del XIX. Lo que sí ha cambiado radicalmente son las condiciones en las que opera la esfera literaria. Los primeros son conscientes de la disolución gradual de la esfera pública burguesa en general y del deterioro de la articula-

ción de la esfera literaria dentro de ella en especial; sin embargo, los románticos siguen siendo fundamentalmente optimistas con respecto a la posibilidad de incidir políticamente desde su propio proyecto y, de hecho, muchos de ellos mantendrán algún grado de protagonismo dentro de la vida pública.¹³ Llegados a los movimientos literarios de mediados del XIX, sin embargo, encontramos un panorama totalmente distinto. Asistimos a un grado aún mayor de especialización de los distintos subsistemas sociales y, dentro de la esfera literaria, presenciamos no sólo una mayor autonomización sino una mayor diferenciación interna.¹⁴ Tenemos así una serie de subesferas que cumplen distintas funciones sociales: la de la producción literaria en sí, la crítica literaria, la historia literaria, etc.... Aunque la teoría estética crítica de los primeros románticos ha sido totalmente co-optada y transformada en el como mecanismo de reproducción ideológica *par excellence.*, todavía funciona una esfera autónoma de producción literaria cada vez más restringida en su ámbito de acción, cada vez más conciente de su propia marginalidad e impotencia y cada vez más hostil a las relaciones sociales predominantes.

Hemos visto, hasta ahora, cómo se puede explicar el sentido *anti-burgués* de la modernidad estética europea. Ello deriva de las contradicciones que surgen de la puesta en marcha del proyecto de racionalización y secularización de las sociedades de ese continente, y de los intentos de las sectores intelectuales por superarlas. En el caso de América Latina enfrentamos condiciones totalmente distintas. En primer lugar, debe entenderse que la modernización europea se da en el contexto de la transición de una sociedad estamental a una sociedad funcionalmente diferenciada.¹⁵ Este proceso de ninguna manera se origina en los siglos XVIII, aunque este siglo sea un momento especialmente crucial en la 'conciencia' que de ese proceso. Muy por el contrario, es un proceso lento y complicado que viene desde la Baja Edad Media y que culmina con el desarrollo del sistema capitalista mundial.

Ahora bien, la modalidad de inserción de las sociedades latinoamericanas en dicho sistema y el pasado colonial hacen enormemente problemático sostener que el proceso antes apuntado siga el mismo rumbo. El desarrollo desigual hace aún hoy en día difícil de aceptar que la racionalización y secularización haya tenido un

alcance similar al de Europa. Vastos sectores de las sociedades latinoamericanas no han sido 'alcanzados' por la modernización. Ello, lejos de ser una anomalía, es una parte constitutiva de la dialéctica de la modernización latinoamericana. Hablar de una modernidad estética sustancialmente opuesta a la modernidad socio-histórica, a la luz de lo apuntado, es bastante arriesgado. Especialmente, si se tiene en cuenta que estamos haciendo referencia a las últimas décadas del XIX, cuando las reformas liberales apenas, a lo más, comenzaban a ponerse en marcha en los países más avanzados de la región. Quisiera, sin embargo, evitar una solución apriorística del problema. El paso que daré, a estas alturas de la investigación, es demostrar cómo en una lectura detenida y contextualizada de algunos textos programáticos del Modernismo Hispanoamericano¹⁶ vuelve necesario introducir matices importantes a un planteamiento como el de Calinescu.

Cualquiera que busque fundamentar la tesis de Calinescu con respecto a la modernidad estética en Latinoamérica no tiene más que acudir uno de los manifiestos modernistas más emblemáticos, me refiero el editorial¹⁷ del primer número de la *Revista de América*. Esta revista fue fundada en Buenos Aires el año de 1894 por Rubén Darío y su colega boliviano Jaimes Freyre,¹⁸ cuando ambos eran miembros del equipo periodístico del diario *La Nación* de esa ciudad.¹⁹ Dicho editorial, titulado "Nuestros Propósitos", termina de la siguiente manera: "Luchar por que prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatida por las *invasoras tendencias utilitarias*; /Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y *práctica* de la América latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española; esos son nuestros propósitos" (47-48, énfasis nuestro). Es sabido que Darío jamás se ahorró epítetos para denostar a los 'burgueses', y al hacerlo recurre evidentemente a lugares comunes de la retórica anti-capitalista del romanticismo. En el artículo de protesta frente a la guerra hispano-estadounidense, publicado en 1898, define a los norteamericanos en los siguientes términos:

Y los he visto a esos yankees; en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra y las horas que entre ellos he vivido las he pasado con una vaga angustia... El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones. Cantan *Home sweet home!* y su hogar es una

cuenta corriente, un banjo, un negro y una pipa. Enemigos de toda idealidad, son en su progreso apoplético, perpetuos espejos de aumento.²⁰

En esta condena al naciente *american way of life* encontramos ecos no sólo de Martí sino de cierta tradición del liberalismo europeo (Alexis de Tocqueville es la figura más saliente) crítico a los 'excesos democráticos' de la joven nación del norte, que vista así, encarnaría la culminación de la modernización deshumanizante denunciada por los románticos. No es casualidad que la identificación del personaje shakespereano Calibán con los Estados Unidos sea retomada un año más tarde por otro modernista, el uruguayo José Enrique Rodó, quien en su *Ariel* construirá una alegoría de la situación de Latinoamérica en el llamado mundo Occidental cuya importancia en la historia intelectual latinoamericana será de primer orden. Así, Rodó en cierta forma confirmaría la tesis de Calinescu, al dividir al Occidente en materia y espíritu. La materia representada por Calibán sería la cultura del dinero y del utilitarismo, elevada al rango de religión por los Estados Unidos de América. El espíritu, la idealidad, por otra parte, sería la alta cultura europea, donde, curiosamente, no se haría una distinción entre la cultura 'afirmativa' de la burguesía y el esteticismo iconoclasta de ídolos del Modernismo americano como Baudelaire y Verlaine.

Sin embargo, una lectura más detenida de los textos estéticos de Darío²¹ nos revela dos aspectos que complican más el panorama. En primer lugar, la primera vez que se emplea el término 'modernismo' en 1888, se hace en un contexto que está muy lejos de ser un ataque al proyecto de modernización. En segundo lugar, consistentemente junto al 'burgués' aparece otro antagonista en el corpus teórico dariano. Se trata del académico, es decir el representante de la tradición de las 'Bellas Letras', de la gran tradición literaria hispánica. Consistentemente el ataque de Darío se enfoca sobre este otro enemigo. El académico representa así las concepciones 'neoclásicas', es decir las que derivan el valor estético no de criterios inmanentes sino en virtud de cánones preceptivos y normativos. Ahora bien, como ya se ha dicho repetidas veces el móvil reconocido por Darío para lanzar este ataque y para defender la autonomía artística es un proyecto político-cultural concreto, la construcción una identidad cultural propia para Latinoamérica²²

que implica como primer paso una ruptura (aunque no necesariamente un rechazo) con la tradición literaria española. Esta identidad cultural propia tendrá como locus la elaboración de un lenguaje literario propio, o para usar términos de la época una "expresión poética". El derecho a elaborar una propia escritura, independiente de las normas impuestas por la metrópolis, es una de las banderas más sobresalientes de los modernistas, y una de las claves para comprender la especificidad socio-cultural de los debates de la época.

El término modernismo se utiliza positivamente para designar un nuevo movimiento o corriente estética por primera vez, de acuerdo a Calinescu, en un texto publicado en Chile el año de 1888.²³ Darío cuenta entonces con 21 años, recién comienza su carrera periodística en Sudamérica y está por publicar lo que un sector de la crítica considera como la primera obra modernista: *Azul...* El artículo se titula "La Literatura en Centro América" y contiene una propuesta de historia literaria centroamericana. Teniendo en cuenta el fervor con el que Darío defenderá la autonomía artística, es de notar que en este artículo el término 'literatura' se emplee en su sentido más tradicional, es decir no como sinónimo de la literatura 'de arte', sino de "toda la producción intelectual" (186). Sin embargo, el empleo del término 'modernismo' evidencia que esta inconsistencia conceptual no tiene mayores consecuencias, el sentido amplio del término literatura se utiliza más bien para recuperar una serie de obras del pasado cuya exclusión nos dejaría un corpus canónico centroamericano aún más escueto del que Darío es capaz de enumerar. En determinado momento de la relación, se hace mención a los extranjeros que han contribuido al cultivo de las letras en esa región. Entre ellos destaca al mexicano Ricardo Contreras, quien según Darío tuvo el infortunio de no haber elegido como residencia Chile o la Argentina, donde habría encontrado una audiencia más agradecida:

Es preciso haber leído algo de este literato, conocer los chisporroteos de ingenio que riega a cada paso en sus períodos, su erudición maciza, llena, fundamental, su facilidad de producir, sus principios literarios razonados, el brillante encadenamiento de su prosa, su pureza en el decir al par que *el absoluto modernismo en la expresión*, de manera que es un clásico elegante, su estilo

compuesto de joyas nuevas de plata vieja, pura, sin liga, para apreciarle (198).

La modernidad de Contreras radica en ser una síntesis de lo novedoso con lo tradicional: "su pureza en el decir al par que el absoluto modernismo en la expresión"; esta afirmación se subraya luego en una cadena de imágenes "clásico elegante [es decir que va a la moda, que viste nuevos ropajes]; "su estilo compuesto de joyas nuevas de plata vieja". Más adelante, la definición del 'modernismo en la expresión' se puede ampliar en virtud de su oposición a lo que el ensayo califica negativamente en lo que podríamos denominar hipotéticamente como 'antigüedad en la expresión'. Al presentar el balance del estado de las letras centroamericanas Darío concluye: "Allá, sin formas propias, sin encontrar hacedero sino aquello que el canon antiguo señala, los escritores y poetas han tenido como norma, de una manera principal, los clásicos españoles hasta hace poco tiempo; después por nuevas vías han procurado seguir a tal cual astro grande o mediano que en la madre patria se ha levantado" (208). La carencia de una forma de expresión propia se vincula en este pasaje a una servidumbre a los cánones clásicos de la tradición literaria española. La expresión moderna adquiere importancia pues en la problemática de afirmar una identidad cultural propia que sólo puede resultar de una independencia de la tradición arriba citada. El proyecto poético dariano se inscribe, a juzgar por este pasaje, más en una problemática de nacionalidad que de crítica a un ethos burgués moderno: "tenemos el convencimiento de que hemos llegado a un estado tal en nuestra América, hemos vivido una vida tan rápida, que es preciso dar nuevas formas a la manifestación del pensamiento, forma vibrante, pintoresca y, sobre todo, llena de novedad y libre y franca" (Ibid.).

Más adelante se nos revelan otros aspectos aún más complejos del proyecto político-cultural de Darío, que derivan de una percepción de la dificultad de su implementación en condiciones sociales como las existentes en la América Central:

Mientras no haya unión siquiera en la vida del alma, ya que no ¡ay! en la vida política, entre las cinco pequeñas naciones en que está dividida la antigua federación centroamericana, las letras, como manifestación verdadera de la existencia de un pueblo, no pueden ser allí sino escasas, débiles, pobres... Trabajad

¡Oh hermanos! por que se efectúe esa unión, que sin ella seremos desconocidos, no digo en el otro continente, donde si ha llegado nuestro nombre ha sido con nuestros azucares, nuestro café caracolillo y nuestro buen cacao que ha hecho famoso a M. Menier, sino —¡algo que da tristeza!— en estas mismas naciones de nuestra raza, como este soberbio país de Chile, desde donde os dirigimos estas palabras (212).

Hemos visto que el proyecto estético de los románticos tempranos buscaba fundar un espacio autónomo de crítica social. Dicho proyecto sufre una despolitización en los románticos tardíos cuando dicho proyecto produce en cambio el espacio por excelencia de conciliación imaginaria de los antagonismos sociales y termina por afectar decisivamente el modo de reproducción ideológica.²⁴ Lo que encontramos en este pasaje de Darío es una modalidad muy especial de este adopción de esta segunda versión del proyecto estético romántico. La actividad artística no se concibe ya como un restaurador de la 'unidad del alma' que permita la reconciliación política necesaria para la construcción de la 'nación'. Darío acepta la desintegración política de centroamérica como hecho consumado e irreversible. Ante el proyecto nacional fallido la única esperanza que ve es la construcción de una cultura nacional sana. Ya que Centroamérica no puede aspirar a un reconocimiento legítimo en el plano internacional puesto que lo único que aporta es productos prescindibles y hasta ridículos; por lo menos en el plano de las letras, "manifestación verdadera de la existencia de un pueblo", puede no sólo participar en el concierto internacional en condiciones de igualdad sino integrarse a una comunidad de la cultura hispanoamericana. En esta paráfrasis de lo que parecería una reiteración de las explicaciones canónicas del modernismo he tratado de poner en evidencia como el proyecto cultural de literatos como Darío se separa cada vez más de un proyecto de desarrollo nacional para concebirse como un sustituto de ese proyecto.²⁵

Esta visión de la Modernidad estética, es decir del *Modernismo*, como vía hacia la Modernidad, se mantiene a lo largo de los escritos relacionados con asuntos estéticos del poeta nicaragüense. En el "Prefacio" a *Cantos de Vida y Esperanza*²⁶ de 1905 afirma: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado" (109).

Años antes, en 1901, en una crónica sobre el Modernismo en España²⁷ había afirmado respecto a su poesía: "esto no será modernismo; pero es verdad, es realidad de una vida nueva, certificación de la viva fuerza de un continente... Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana" (284-285). Así queda formulado lo que más adelante la historiografía literaria hispanoamericana adoptará como su relato fundacional. Sin embargo, es más importante para nuestro argumento notar que cuando Darío tiene que explicar por qué el modernismo se inicia en el nuevo continente y no en la antigua metrópolis afirma:

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia (283-284).

El "deseo de progreso", el "inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo" de ninguna manera se utilizan para atacar la modernización, sino como rasgos positivos que distinguen a las nuevas naciones americanas de la metrópolis, anticuada y cerrada sobre sí misma.

En el mismo artículo encontramos referencia a lo que sería el segundo aspecto problemático que habíamos señalado sobre la modernidad estética en latinoamérica, el desplazamiento del sentimiento anti-burgués al antiacademicismo. Al principio del artículo arriba citado, Darío formula el móvil conciente de su proyecto poético que ha sido el de combatir "[e]l formalismo tradicional... la concepción de una moral y de una estética... el españolismo" (281). El antagonista de Darío, pues, no es propiamente el "burgués", sino al "burgués literario" como denomina a los académicos en un ensayo temprano,²⁸ de 1888:

nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón... Aborrece a los gramáticos, a los filólogos de pacotilla, a los descuartizadores de las partes de la oración, por sus disciplianas, por sus

anteojos, porque aturden con sus reglas y se sientan sobre sus diccionarios (170-171).

El término 'burgueses' en este pasaje aparece vaciado de toda referencia a un grupo social concreto, se emplea como parte de un artificio retórico mediante el cual puede invocarse el prestigio del antifilisteísmo romántico para zaherir a los adversarios.²⁹ Construir la libertad que él demanda para la emergencia de una literatura americana requiere combatir la normatividad lingüística impuesta desde España por la Real Academia y sus correspondientes latinoamericanas: "*Celui-qui-ne comprend-pas* es, entre nosotros, profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española...".³⁰ Debe recordarse que hacia finales del XIX se fundan la mayor parte de las academias correspondientes³¹ y se moderniza el aparato educativo. ¿Cuál es la motivación ideológica última que lleva a Darío a tener una oposición tan encarnizada de Darío frente a los académicos y los guardianes de la 'tradición? Por el momento sólo podemos afirmar que es una consecuencia lógica de su campaña por la causa de una práctica artística libre, por un lado de dictados normativos, y por otro, subsidiaria a una tradición cultural de la que ya es una necesidad expresa independizarse.³²

El énfasis de Darío en la independencia con respecto a la tradición española no es una preocupación nueva, ni tampoco se puede explicar exclusivamente como consecuencia de la despolitización de su proyecto cultural. La contradicción entre necesidad de fundar a través de la literatura una 'tradición' propia y la necesidad de vaciar dicha tradición de todo contenido 'español' fue una aporía para los primeros intelectuales latinoamericanos que se plantearon la necesidad de construir literaturas nacionales, tal como lo demuestra Beatriz González.³³ Sólo fue hasta finales del siglo pasado cuando ya hay una producción literaria autóctona suficientemente amplia y cuando la relación frente a la tradición española ha dejado de ser motivo de disputa entre conservadores y liberales (fundamentalmente porque sus posiciones se han aproximado), que se está en capacidad de tener las primeras propuestas historiográficas articuladas. El trabajo de Stephan centrado como está sobre el problema de las historias literarias nacionales pasa por alto el componente panamericanista y la construcción paralela de una historiografía latinoamericana. En este sentido debe tenerse en cuenta la

contribución de autores como Darío y la mayoría de los modernistas (como Martí o Freyre), que difícilmente se sienten a gusto dentro de los límites de una de las 'patrias chicas'.

La solución que propone Darío a la aporía de la historiografía liberal tiene repercusiones considerables, a pesar de lo audaz y descabellada que aparezca ante los ojos de sus detractores. La solución aparece sugerida cuando explica en su "Prefacio" a los *Cantos de Vida y Esperanza* su rechazo a la servidumbre a la preceptiva clásica y al españolismo: "[e]sto impide la influencia de todo sople cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista" (281). Puesto que el Latinoamericano no se siente ya indígena ni se quiere español entonces, propone Darío, resulta factible asumir una identidad cosmopolita, sincrética construida por conducto de la apropiación *in toto* de la alta cultura europea:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagradano? Pudiera ser a despecho de mis manos de marqués..." Abuelo, preciso es decíroslo; mi esposa es de mi tierra; mi querida de París.³⁴

El llamado "galicismo mental"³⁵ de los modernistas puede ser sintomático del modo y de los móviles de la apropiación latinoamericana de la modernidad estética europea. Cuando Darío dice: "*Qui pourrais-je imiter pour être original?*"³⁶ no se está planteando una alienación cultural, sino todo lo contrario, un modelo de trabajo poético en el que se está operando una síntesis que él cree de grandes consecuencias: "La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento [se refiere a una fusión de las cualidades expresivas del catellano y del francés], habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo" (51). Para subrayar el valor profético de sus afirmaciones recurre a una cita de Lautréamont:³⁷ "La fin du dix-neuvième siècle verra son poète...: il est né sur les rives américaines..." (49). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el modo de lectura de los 'modernos' europeos por parte de Darío es *sui generis*, y está lejos de ser una verdadera síntesis. En *Los Raros*, se reúne a la más abigarrada convinación de figuras literarias, que sin embargo son reducidas a una o dos notas que Darío monótonamente encontrará

en todos. El énfasis que hay en la estilística, en el sentido más reductivo del término, hace que Darío se preocupe más en reproducir patrones métricos y sonoridades que en comprender las minucias proyectos estéticos de sus modelos. Ello parece ser, sin embargo, un problema de segundo orden para Darío. Lo importante es poder invocar una geneología literaria universal para poder afirmar su independencia frente a la antigua metrópolis.

El venezolano Pedro Emilio Coll, una figura 'menor' dentro del canon modernista, demuestra una sorprendente lucidez en captar las implicaciones del proyecto dariano. En un ensayo que lleva el título revelador de "Decadentismo y americanismo",³⁸ Coll rechaza que el modernismo pueda reducirse a un encandilamiento por lo francés.³⁹ La etiqueta de 'decadentes' que hermana a los modernistas con los simbolistas es engañosa: "En mi concepto los simbolistas franceses han ejercido poco o ninguna influencia en América, donde son casi desconocidos; lo que se llama 'decadentismo' entre nosotros no es quizá sino el romanticismo exarcebado por las imaginaciones americanas" (84). Darío pues habría leído y asimilado mal a sus maestros franceses, pero eso no es lo importante: "Tal vez la nombrada 'decadencia' americana no sea sino la infancia de un arte que no ha abusado del análisis, y que se complace en el color y en la novedad de las imágenes..." (85). La paradoja de que el surgimiento de un arte nuevo recurra a un ropaje decadentista lo explica Coll así:

Ha habido sin duda una revolución técnica... pero, según mi criterio, esta evolución en la técnica es paralela a una evolución sentimental; a nuevos estados de alma, nuevas formas de expresión, y si esos estados de alma son vagos y 'crepusculares', débese a ondas causas sociales, a la educación, al angustioso momento histórico cuyo aire respiramos. Por ejemplo, es más visible hoy la desproporción entre el hombre y el medio: el progreso individual de gran número de inteligencias ha sido, naturalmente, más rápido que el del medio social rebelde, en cierto modo, al perfeccionamiento armonioso...vinieron demasiado pronto a un mundo demasiado nuevo. En las ciudades más o menos incipientes de América sufre más que en las de Europa quien se eduque en una dirección artística...Es de creerse que cuando la cultura intelectual se generalice y los 'casos' de

hoy constituyen una fuerza ésta tenderá a elevar el nivel social, acelerando el progreso de la sociedad (85-86).

Este pasaje es valioso por dos razones. En primer lugar deja en claro que la oposición del 'modernismo' a la modernidad social no es por sus efectos alienantes sino por su ausencia, tal como lo señala Joan-Lluís Marfany se trata más bien de una "conciencia de atraso",⁴⁰ es decir una discontinuidad radical entre las aspiraciones de cierto sector de la *intelligentsia* y las condiciones sociales que permitieran su realización. Es decir, un reclamo por parte de los sectores intelectuales, por cuanto se los está marginando de ser la conciencia y los portavoces de la nación. En segundo lugar, el desarrollo de una 'cultura intelectual' no se ve como irreconciliable con el proceso de modernización, sino muy por el contrario, como un coadyuvante. El modernismo sería entonces un momento en la construcción de esa cultura:

Existe también hoy una noble impaciencia por apresurar el advenimiento de lo que unos llaman 'criollismo' y otros 'americanismo', es decir de la cristalización estética del alma americana y su objetivación por medio del arte...Se cree que las influencias extranjeras son un obstáculo para el americanismo; no lo pienso así, y aún me atrevería a suponer lo contrario...Son las literaturas extranjeras algo como un viaje ideal, que nos enseña a distinguir lo que hay de peculiar en las cosas que nos rodean y entre las cuales hemos crecido (88-89).

De esta manera, se propone un proyecto de síntesis cultural, es decir un proyecto de construir una identidad propia a través de la asimilación de la cultura europea cuyas repercusiones llegarán mucho más allá de las figuras que la historiografía literaria denomina 'modernistas', y que estará presente en las propuestas subsiguientes aún en aquellas más ferozmente autoctonistas. Volviendo a la proclama de la *Revista de América*⁴¹ donde se denunciaba "las invasoras tendencias utilitarias", debe notarse que allí mismo ocupa un lugar más destacado otro propósito: "Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística" (47). Los modernistas, puesto que veían en la práctica negado el ideal bolivariano de una América unida, deciden construirlo en la 'idealidad' del terreno estético, sobre todo en el momento que el desarrollo de las comunicaciones permite tener una audiencia y un

mercado latinoamericano.

Conviene investigar hasta que punto puede mantenerse que el proyecto dariano sea reformulación estetizada y despolitizada del proyecto de Martí. El hecho de que buena parte de las polémicas en torno al modernismo hayan girado en torno a Darío y Martí como figuras opuestas, desestima el hecho de que Darío fue un confeso admirador de Martí y un partícipe nada despreciable en su canonización. Hemos de recordar que Martí figura en el panteón de *Los Raros*. Deben superarse de una vez por todas las bizantinas polémicas en torno a si Martí era revolucionario y Darío reaccionario, o si el Modernismo se inicia con la publicación de *Ismaelillo* o de *Azul...*; y ello sólo se puede lograr reconstruyendo el itinerario del pensamiento de esos autores dentro de la dinámica socio-cultural de la época. Mucho se venera el antinorteamericanismo de Martí y se lo opone al cosmopolitismo afrancesado del resto de los modernistas. Se olvida que de una u otra manera la preocupación por la penetración norteamericana en Latinoamérica es un sentimiento compartido por un sector amplio de la intelectualidad de la época. No es gratuito que a las 'tendencias utilitarias' lleven el adjetivo de 'invasoras', es decir que se las percibe como algo que no surge de la propia dinámica social sino que proviene de la interferencia de un agente externo. Pese a tener alguna conciencia del problema, intelectuales como Darío tienen una actitud fundamentalmente derrotista: "Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter".⁴²

Hasta aquí se ha tratado de esbozar las condiciones en las que tiene lugar la recepción y apropiación de la modernidad estética europea en latinoamérica, dadas las peculiaridades que reviste el proceso de modernización en la periferia del mundo capitalista. Pueden detectarse ambigüedades bastante importantes en la relación entre el proyecto literario de los modernistas y al proyecto de modernización emprendido por las élites de poder. El poeta modernista se verá a sí mismo como un abanderado de esa modernidad capaz de realizar en el terreno de la cultura lo que no se llega a realizar en el terreno de las estructuras sociales.

En conclusión, el proyecto de cultura propuesto por los modernistas es una vía hacia la modernidad a través de la asimilación de

la alta cultura europea, de una alta cultura elitista, pero que se enfrenta en lo fundamental a lo que los modernistas perciben como el principal obstáculo para la constitución de América: el proyecto particular de modernización en el que se han embarcado las élites económica y políticamente poderosas, una modernización que margina de toda participación importante a la intelectualidad. El espacio de la 'cultura' tal como es diseñado por los modernistas cumple con un doble propósito. Por un lado, otorgarse a sí mismos legitimidad sociales como constructores de dicha cultura; y, por otro, darle a un público lector disperso y débil la fortaleza de compartir un destino continental.

Notas

1. Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987. La traducción de los pasajes aquí reproducidos es nuestra.
2. En español en el original.
3. En el capítulo anterior, se ha explicado por qué se prefiere usar el término Modernismo para referirse a lo que Calinescu llama modernidad estética.
4. Gutiérrez Girardot, Rafael, "El Modernismo Incognito" en *Quimera*, Nº 27, Enero 1983.
5. Línea iniciada por Angel Rama y defendida por otros críticos tales como Iván Schulman, Rafael Gutiérrez Girardot, Juan Carlos Rodríguez y A. Salvador.
6. Quisiera dejar en claro que las consecuencias de este problema exceden al campo de la producción literaria. Como veremos más adelante, la forma como se institucionalizan las prácticas estéticas en la modernidad tiene repercusiones importantes para comprender los mecanismos de reproducción cultural en las sociedades modernas.
7. Me baso fundamentalmente una serie de trabajos de Jochen Schulte-Sasse que citaré oportunamente.
8. Schulte-Sasse, J. "Imagination and Modernity: the taming of the human mind" en *Cultural Critique*, Nº 5, 1987.
9. De ninguna manera modernización debe verse como un proceso propugnado exclusivamente por la burguesía, ni identificarse exclusivamente con la construcción del estado liberal moderno. Esto último es una fase relativamente avanzada de un proceso iniciado en Europa con el desarrollo incipiente del capitalismo y los programas de reformas sociales promovidas desde el estado monárquico por una lianza de la alta burguesía y los sectores políticamente más avanzados de la nobleza.
10. Cf. Habermas, Jürgen. *The Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
11. Cf. La historia del concepto de vanguardia en el propio Calinescu. El concepto de vanguardia pasa del terreno político al terreno propiamente artísticos. Las vanguardias deben su extremada ambigüedad en ser 'élites Anti-

- elitistas', es decir un grupo selecto al que le ha sido concedido vivir en el presente el futuro para el resto de la humanidad. Ver también Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. *The Literary Absolute*. Albany: SUNY Press, 1987.
12. Schulte-Sasse, J. "Do we need a Revival of Transcendental Philosophy?", prólogo a *Romantic Vision, Ethical Context. Novalis and Artistic Autonomy* de Géza von Mólnar. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
 13. No debe olvidarse que dos figuras del romanticismo francés tienen una relevancia política de primer orden. Víctor Hugo, por un lado, se concibió a sí mismo como una especie de conciencia crítica nacional, y así fue reconocido por sus conciudadanos. Lamartine, por su lado, legó a ser presidente de la Segunda República.
 14. Para el caso alemán este proceso aparece detallada y brillantemente expuesto en Hohendal, P. U. *Building a National Literature*, Ithaca: Cornell, 1989. Guardando las reservas necesarias podemos suponer un desarrollo de alguna manera homólogo para el caso francés, el más inmediatamente relevante para el estudio del Modernismo Hispanoamericano.
 15. Cf. Los trabajos de Niklas Luhman citados por Schulte-Sasse, J. en "Art and the Sacrificial Structure of Modernity: a Sociohistorical Supplement to Jay Caplan's *Framed Narratives*" (Postfacio a Caplan, J. *Framed Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985); y "Can Imagination be Mimetic under Conditions of Modernity?" (Postfacio a Costa Lima, L. *The Control of the Imaginary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).
 16. De ninguna manera asumo una identidad entre la construcción de la historiografía literaria que hemos venido a conocer como Modernismo y el proceso mucho más amplio y complejo de la modernización de los aparatos culturales en Latinoamérica. Gutiérrez Girardot ("Problemas de una Historia Social del Modernismo", en *Escritura*, V. 11, Caracas, enero-junio 1981) ha señalado acertadamente que este proceso abarca un período histórico más amplio y comprende otros procesos más allá de lo puramente literario, tales como la adopción de nuevos códigos jurídicos y la modernización del aparato estatal. Justifico la concentración en los textos del Modernismo en la medida que el presente trabajo aspira desde una crítica del canon a problematizar la ecuación antes planteada.
 17. Reproducido en Gullón, R. (ed.) *El Modernismo visto por los Modernistas*, Madrid: Guadarrama 1980. Págs. 47-48.
 18. Cf. Carter, Boyd. "El Modernismo en las Revistas Literarias: 1984", en *Chasqui*, Volumen VIII, Febrero de 1979, p. 11-12.
 19. La importancia que tuvo ese rotativo en la constitución del llamado movimiento modernista no debe pasarse por alto. Muchas de las figuras del modernismo o eran miembros del equipo periodístico, como Darío y Freyre, o eran corresponsales como Martí. Acaso por primera vez tengamos reunido un colectivo literario hispanoamericano en un órgano de difusión masiva.
 20. Reproducido en la edición de sus Escritos Inéditos por E. K. Mapes. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1937. P. 160.
 21. Darío no es el único modernista que reflexiona sobre su práctica literaria. Sin embargo, por ocupar un lugar central dentro de la historiografía y por haber sido él quien acuñó el término 'modernismo', considero estratégica-

mente válido concentrarme, al menos por el momento, en una discusión de sus textos.

22. Este proyecto no estaría del todo separado de los proyectos de construcción de culturas nacionales. Panamericanismo y nacionalismo no parecen ser a estas alturas posiciones excluyentes ni contradictorias. Cf. Pizarro, Ana (coordinadora). *Hacia una Historia de la Literatura Latinoamericana*. México y Caracas: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987, p. 17 y las ponencias dedicadas a discutir el problema de la literatura nacional y regional.
23. "La Literatura en Centro América" [publicado por primera vez en la Revista Artes y Letras, T. XI y XII, Santiago de Chile], reproducido en Darío, Rubén. *Obras Desconocidas*. Ed. de Raúl Silva Castro, Santiago: Prensa de la Universidad de Chile, 1934.
24. "The early Romantics' desire for harmony, which was initially an aspect of an anarchic, deconstructive, culture-revolutionary strategy directed against the present, hardened noticeably in late Romanticism into a restorative utopia". Schulte-Sasse, J. "The Concept of Criticism in German Romanticism, 1795-1810" en Hohendahl, P. U. *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988, p. 172. La crítica literaria materialista siguiendo la tradición lukácsiana ha tendido a definir al romanticismo negativamente teniendo en cuenta tan sólo este segundo desarrollo.
25. Al igual que hemos aclarado antes, lo nacional no implica una ruptura insalvable entre la América Hispánica y las distintas naciones que la componen. En el caso de Darío, el clamor panamericanista se entiende por al menos dos razones. En primer lugar, siendo centroamericano ha vivido las consecuencias negativas del desmembramiento de la Federación. En segundo lugar, la "modernidad" que encontró en países como Chile y la Argentina sólo acentuó su interés por formar parte de una entidad nacional mayor.
26. Darío, Rubén. *Azul... El Salmo de la Pluma, Cantos de Vida y Esperanza, Otros Poemas*. México: Porrúa, 1985.
27. "El modernismo" en Darío, Rubén. *España Contemporánea*, Volumen XXI de su obra completa, Madrid, sin sello editorial, ni fecha.
28. "Catulo Mendez: Parnasianos y Decadentes" reproducido en *Obras Desconocidas*.
29. Habría que tener mucha cautela en leer el tan citado cuento "El Rey Burgués" como una sátira a la burguesía y a su indiferencia frente a la literatura. Estamos ante un Burgués que no trabaja. Es un rey cuya ocupación es acumular, pero no para reproducir sino para producir prestigio. Es un personaje construido en base a un ethos que ni es burgués ni aristocrático, sino una mezcla de los dos.
30. Darío, Rubén. "Palabras Liminares" a *Prosas Profundas*. Madrid: Espasa-Calpe, 196, p. 9.
31. Cf. Rama, Angel. *La Ciudad Letrada*. New Haven: Ediciones del Norte, 1984, p. 82.
32. Cf. González Stephan, Beatriz. *La Historiografía Literaria del Liberalismo Hispanoamericano en el siglo XIX*. La Habana, Casa de las Américas, 1987.
33. Cf. González Stephan, B. Op. Cit., p. 97-113.

34. "Palabras Liminares" en Darío, R. *Prosas Profanas*, p. 10-11.
35. Acuñado por Valera para referirse al proyecto poético de Darío en el prólogo que virtualmente legitimó a Azul... dentro de la escena literaria de habla española, hasta entonces definida principalmente desde España.
36. "Los colores del estandarte" reproducido en Gullón, R. *Op. Cit.*, p. 52.
37. El hermetismo de la poesía de Lautréamont y el aura de misterio con el que se construye su figura en la escena literaria francesa habrían sido de un atractivo irresistible para Darío quien ya lo había incluido en su panteón de "raros".
38. Reproducido en Gullón, R. *Op. Cit.*
39. Representativo de estas acusaciones que suelen venir sobre todo del lado español es el siguiente pasaje de Pío Baroja: "Los hispanoamericanos alejados actualmente de la influencia española, viven del reflejo de la literatura francesa. Ciertamente que hay entre ellos escritores distinguidos... pero no llegan a la altura de [los] españoles... La literatura hispanoamericana es la que sigue más servilmente la moda parisiense; la atmósfera parisiense, llena de perfumen estéticos y de esencias ultrarrefinadas, ha trastornado los cerebros de los ciudadanos de América la virgen dedicados a lánguidos", en "Literatura y Bellas Artes" (1989), reproducido en Gullón, R. *Op. Cit.*, p. 80.
40. Cf. Marfany, Joan-Lluís. "Algunas Consideraciones sobre el Modernismo Hispanoamericano". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 382, Abril 1982, p. 95-96.
41. Cf. Gullón, R. *Op. Cit.*
42. "Prefacio" a *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) tomado de *Azul...*, *El Salmo de la Pluma, Canto de Vida y Esperanza, Otros Poemas*, México: Porrúa, 1985, p. 110. La dedicatoria a José Enrique Rodó es altamente significativa.