

LA CRÍTICA LITERARIA EN LA *REVISTA DE AMÉRICA*  
DE RUBÉN DARÍO Y RICARDO JAIMES FREYRE  
O EL ECLECTICISMO MODERNISTA EN LAS PUBLICACIONES LITERARIAS  
HISPANOAMERICANAS DE FIN DE SIGLO

POR

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ  
*Universidad de La Laguna*

I

Tanto en la gestación como en la evolución de los movimientos estéticos y literarios, las revistas, como portadoras de ideas revolucionarias, han desempeñado siempre un papel trascendental cuyo alcance, pese a haber sido reconocido por algunos críticos, apenas ha sido tenido en cuenta con la debida atención. Sólo en los últimos años algunos trabajos de esta índole han visto la luz pública.<sup>1</sup> Decisivo órgano de difusión intelectual, fruto secundario de la imprenta, la revista representa un valioso documento que, tanto dentro de los límites de un intervalo sincrónico o en el discurrir diacrónico de la historia literaria de un país, atestigua el estado real de la cuestión literaria, las líneas fundamentales de las letras nacionales, las preferencias, el gusto o los gustos imperantes, el complejo abanico de formas, de tendencias, de posibilidades que convergen. Ya lo dijo José Ortega y Gasset (1883-1955): en las revistas, mucho mejor que en la escritura reposada del libro, se halla la literatura de un tiempo en la influyente realidad de hacerse cada día.<sup>2</sup> Realidad que va cambiando, que oscila entre fuerzas magnéticas extremas, que recicla el pasado y que es

---

<sup>1</sup> En el campo de las revistas finiseculares Pilar Celma Valero es una de las investigadoras que se ha ocupado de estudiar estas publicaciones en España. En su libro *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del "fin de siglo", 1888-1907)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), expone: "Gran parte de la literatura del fin de siglo se gesta en las revistas. No quiero decir sólo que los autores utilicen éstas como cauce para sus tanteos literarios, para ofrecer anticipos de su obra. Quiero decir, ante todo, que las revistas —con la difusión de textos literarios españoles y extranjeros, con sus valoraciones críticas, con sus comentarios de aspectos ideológicos, sociológicos, estéticos, etc.— son espléndidos instrumentos para la formación de la sensibilidad —del pueblo y de los propios artistas. Las revistas anticipan, creando el ambiente adecuado, el gusto, al que después vendrán a responder creaciones señeras" (168).

<sup>2</sup> Citado por Guillermo de Torre en "El 98 y el modernismo en sus revistas" *Del 98 al Barroco* (Madrid: Gredos, 1969, 14). Para un acercamiento a las revistas hispanoamericanas véanse los libros de Boyd G. Carter *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido* (México: Ediciones De Andrea, 1959) e *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas* (México: Ediciones de Andrea, 1968), además de las diversas colecciones de índices, completos o parciales, disponibles en la actualidad.

capaz de avizorar el porvenir, que se decanta, que va fluyendo. Lo expresaremos de otro modo: su rostro surge bifronte, es decir, registra una ambivalencia de funciones (al tiempo que perpetúa, a través del testimonio escrito, los modelos literarios institucionalizados, quizás en situación de declive, pero todavía subsistentes, da cuenta también de las creaciones de incipiente cuño, en donde la pugna contra el oficialismo y el *statu quo* de la literatura resulta ser la nota dominante; obras que introducen discordancias, bifurcaciones, que, cuando menos, intentan superar por la vía de la ruptura el anquilosamiento expresivo). En realidad, el nacimiento de las revistas literarias suele estar más ligado a la innovación y a la aparición de movimientos revolucionarios que al oficialismo, es decir, se conecta por lo habitual a la labor de aquellos grupos culturales “que buscan hacer oír su voz, abrir cauce a sus inquietudes dentro de un ambiente cultural establecido que, también por lo común, es poco flexible ante las figuras jóvenes”.<sup>3</sup> De esta manera se va gestando todo un núcleo de intensa efervescencia que favorece la praxis en comunidad de un tipo de estética literaria que pasa luego a ser objeto de culto. También, por supuesto, de aversiones. Si a eso agregamos las dificultades que ha significado publicar en períodos en los que la ausencia de una sólida infraestructura editorial constituye un agravante insoslayable —como ocurrió durante la época finisecular en Hispanoamérica—<sup>4</sup> comprenderemos mejor la razón de ser de las revistas, el notable auge que experimentan en torno a las postrimerías del siglo XIX y las décadas primeras del XX. Se entiende mejor entonces que muchos escritores noveles acudieran, en medio del árido panorama literario que les tocó vivir, al vehículo difusor de la revista como canal útil para dar a conocer sus flamantes creaciones.

Revitalización de la cultura, participación en la difusión de la creación estética, construcción de un espacio literario. Éstas son, entre otras, las estimulantes funciones cumplidas en la práctica por la revista literaria y que especialistas en la materia ya han asentado como verdades incuestionables. No vamos a insistir en ello. Lo que sí querríamos subrayar, refiriéndonos estrictamente a las revistas hispanoamericanas del período de fin de siglo, es el hecho siguiente: puesto que se imantan de lo foráneo, de numerosos elementos extranacionales de la cultura y —lo que es más importante— extracontinentales, dan cabida por primera vez —o al menos como nunca antes en América Latina— a la conciencia de lo “moderno”, que se vuelve problemática, al concepto de lo “nuevo”; articulan estas revistas en el contexto latinoamericano, instauran, podríamos decir, el discurso de lo moderno, en

---

<sup>3</sup> Jorge Ruffinelli, “Prólogo” a Mario Barite y Gladys Ceretta, *Guía de las revistas culturales uruguayas, 1895-1985* (Montevideo: Ed. El Galeón, 1989, 5).

<sup>4</sup> En relación con la literatura modernista, Ángel Rama ha estudiado las transformaciones sociales, económicas e ideológicas vividas en los países americanos hacia el fin de siglo. Acerca de la pobreza mercantil de la literatura durante aquellos años (1870-1910) apunta el crítico uruguayo: “... el ‘mercado’ literario no existía; los libros no tenían compradores y, por lo mismo, tampoco había editores. Permanecían vigentes las formas que procedían de la época del ‘patrocinio’, o sea, el mecenazgo ocasional de algunos amigos ricos que pagaban una edición y la costumbre de los conocidos de solicitar al poeta que les regalara un ejemplar de sus poesías ...” A la vista del cúmulo de circunstancias desfavorables para el desenvolvimiento del artista finisecular, Rama termina afirmando que en América Latina “... el libro no tenía valor en el mercado económico cotidiano” (*Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985, 52-3).

suma, de la modernidad.<sup>5</sup> Modernidad en cuanto ésta tiene de ecléctica, de universalista, de fragmentaria, de transitoria, de (auto)crítica. Ecléctica, por una parte, porque no desecha distintas tendencias, gustos diferentes, maneras de ser contrapuestas, sino que lo asimila todo y lo compatibiliza, requisito que cumplen sin excepción las revistas literarias finiseculares al acoger, siguiendo un criterio desprejuiciado, a obras y autores de las más variadas épocas, estéticas y nacionalidades, desde románticos, realistas, naturalistas y costumbristas hasta parnasianos, simbolistas, decadentistas franceses o modernistas hispanoamericanos. Por otro lado, engloban en sus páginas las revistas hispanoamericanas de fin de siglo (también, cómo no, las extranjeras, con las que enlazan)<sup>6</sup> la totalidad de los géneros literarios (lírica, drama, crónica, cuento, novela, etc.) y diversos tipos de escritura: desde la prosa oratoria al estilo clásico de los Siglos de Oro hasta el ornamental e impasible verso parnasiano, desde la descriptiva y analítica hasta otra más impresionista y subjetiva. Sin embargo, se puede deducir a la vez, atendiendo a la heteróclita nómina de autores coexistentes, que muy pocas de estas revistas, que inician su andadura durante los años 92-94 del siglo pasado, son más “modernistas” que algunas de las que circulaban durante los años anteriores, la década del 80.<sup>7</sup> Quizás la diferencia más notable respecto a aquéllas estriba en la presencia de un mayor número de simbolistas y “decadentes” franceses y de escritores hispanoamericanos adheridos al “arte nuevo” que por entonces empezaba a florecer en las letras en lengua castellana. Eclecticismo por tanto —y “poética de englobamiento”, tal como ha denominado Yurkievich,<sup>8</sup> aunque pensando sobre todo en el género lírico, a la acumulación típicamente modernista de heterogeneidades— que a un tiempo es espíritu universalista, define el carácter de las publicaciones periódicas de fin de siglo. Merced a este ecumenismo cultural, y a la fuerza motriz que hace posible su consumación, Hispanoamérica se incorpora por fin al tren de la modernidad. De ahí que por vez primera sincronice el ritmo de su literatura con la de la moderna Europa. Se trata de un cosmopolitismo de la expresión intelectual, de la idea, del pensamiento; por tanto, un cosmopolitismo de las artes y de casi toda la literatura hispanoamericana.

Como estructurante consecuencia de lo ecléctico, obtenemos el carácter fragmentario, otro de los condicionantes que demarcan los elementos gráficos y semánticos de la revista. ¿No es buena muestra de ello la imagen acumulativa de textos reunidos en el breve marco

---

<sup>5</sup> Véase Ivan A. Schulman y Evelyn Picón Garfield, “Las entrañas del vacío”. *Ensayo sobre la modernidad hispanoamericana* (México: Cuadernos Americanos, 1984) y Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana. (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)* (Madrid: Orígenes, 1985). Después de los trabajos de Federico de Onís, Ángel Rama y Octavio Paz, el libro de Schulman y Garfield, por un lado, y, por otro, el de Burgos, son, de los estudios publicados en los últimos años, los que mejor contribuyen a una redefinición de la modernidad en la literatura hispanoamericana.

<sup>6</sup> Citemos a modo de ejemplo las londinenses *The Yellow Book* y *The Savoy*, fundada por Arthur Symons (1884-1945) en 1894, la italiana *Il Convito Romano*, la portuguesa *Arte*, la holandesa *Nieuws Gids* o la flamenca *Van Nu en Straks*.

<sup>7</sup> Véase John Englekirk, “El periodismo en los albores del modernismo”, en Renato Rosaldo y Robert Anderson (eds.), *La literatura iberoamericana del siglo XIX. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (Tucson: Universidad de Arizona, 1974, 91).

<sup>8</sup> Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets Editor, 1976, 62).

de la página? Con todo, la fragmentariedad opera aquí en dos direcciones: una requiriendo la publicación de obras no muy extensas que puedan ajustarse a las exigencias del limitado espacio del medio en que aparecen: cuentos, poemas, crónicas, artículos cortos, etc. De novelas sólo se estampan fragmentos, un capítulo como mucho; fragmentos y/o capítulos que si ven continuidad con la publicación de los números sucesivos podrán ofrecernos con el tiempo la obra novelesca en su conformación total.<sup>9</sup> Ahora bien, ésta, como hemos señalado, se nos da fragmentadamente, en pequeñas dosis destinadas a ser ingeridas por el lector. De otro lado, la disposición de textos de índole diversa en el espacio en blanco de la página, donde cohabitan, en compartimentos estancos, pero simultaneando, estimulando el contraste, aunque en armonía, nos sugiere una vez más el criterio fragmentario diseminado en los lineamientos genésicos de la revista. La revista literaria finisecular (¿acaso no casi todas?) estructura así su parcelamiento compositivo. Es más: la fragmentación de estos medios impresos de difusión no sólo nos da una imagen de sí mismos, de su concepción de la cultura como un hecho que, ante la imposibilidad de ser abarcado en su integridad, debe ser seleccionado, fragmentado; también nos da una visión no menos parcial, aunque ecléctica (y quizás por eso mismo) de la literatura en general, de la historia, del hombre y (¿por qué no?) del mundo tal como ha llegado a ser percibido en la Edad Moderna: fragmentario, dividido en segmentos, disperso, discontinuo, abierto y desprovisto de unidad. Algunas de las obras parceladas en el marco de la revista (retazos de poemas, de cuentos, fragmentos de piezas artísticas, ...) rebasan su tiempo para pasar a la posteridad. Otras, con menos fortuna, caen en el olvido. Menos las que en su día vieron la luz en forma de libros —lo que permite mejor su rescate— o aquéllas que con posterioridad a la muerte de los autores que las crearon serían recopiladas.

Y estas observaciones preliminares nos abocan a otro problema sintomático, a otra secuencia, por llamarla de alguna manera, o a otro de los signos que en esta ocasión Charles Baudelaire (1821-1867) en *L'art romantique* (1868) se encargaría de atribuir a la época moderna: la transitoriedad (“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”, diría el poeta de *Les fleurs du mal*).<sup>10</sup> En efecto, el destino efímero y perecedero define los componentes esenciales de la revista. De forma similar a como ocurre en el periódico, en la revista literaria cada texto pierde actualidad tras la edición de otros nuevos textos publicados en las siguientes entregas; su vigencia se mantiene —debido, claro está, a lo fugaz del medio en que ve la luz— mientras conserve vigencia el número de la revista en que figura. Al aparecer, el texto literario o el ensayo crítico no tienen más aspiración que la instantaneidad, pues al poco, regido por leyes ineludibles, se sume en la oscuridad de las deteriorables hojas de la revista. No se trata de una cuestión de calidad (no nos confundamos) sino de existencia material, de materialidad innata arraigada en el espacio y sometida al tiempo. Nacer y morir en un lapso de días, de semanas o, como mucho, de meses

---

<sup>9</sup> Sobre la aceptación masiva del folletín en el siglo XIX, primero como forma de divulgación cultural múltiple a través de los periódicos, y posteriormente como expresión de una sociedad conflictual en su crecimiento y “modernización”, consúltense el libro de Álvaro Barrios-Lemez, *Vidas de papel. El folletín del siglo XIX en América Latina* (Montevideo: Monte-Sexto, 1992).

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”. *Oeuvres complètes. L'Art romantique* (Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1894, 64). La traducción es nuestra.

es el destino que aguarda a tales obras. Además hay que añadir que las revistas literarias hispanoamericanas modernistas, así como también las de las vanguardias del siglo XX, no se caracterizan precisamente por su longevidad. Éstas en muchas ocasiones tuvieron que interrumpir sus tiradas al poco de empezar a funcionar, urgidas generalmente por imperativos económicos, tras lo cual, subsiguientemente, sobreviene el olvido. Por tanto, como trasunto de la realidad externa, de la que son un producto cultural, las revistas participan de una de las dinámicas que organiza los tiempos modernos; son, por así decirlo, su víctima: *imprimen* (en un sentido literal) y reflejan la rapidez con que se sucede cualquier cambio, la galopante fugacidad de las modas, el código urbano de la aceleración y la contingencia. Son hijas de su tiempo; viven durante una temporada, larga o corta (en el caso de las modernistas más bien breve) antes de eclipsarse y de que tanto ellas como los textos que recogen pasen a engrosar los estantes de las hemerotecas y a convertirse, en última instancia, en material para la investigación erudita.

Señalados estos presupuestos teóricos, la mención de la crítica como otro de los agentes que manipula la cosmovisión de la revista, aflora por sí misma. ¿No encarna uno de los caracteres que institucionaliza lo histórico en sus manifestaciones más fugaces, que dinamiza el imperativo de lo nuevo?. "... Es la facultad crítica quien inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Es el instinto crítico a quien debemos cada nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte halla al alcance de la mano", escribió Oscar Wilde (1854-1900) en 1890.<sup>11</sup> El arte surge cuando existe conciencia de nosotros mismos, al calor de una conciencia crítica. Y autoconciencia y espíritu crítico son nociones equivalentes que coexisten garantizando la novedad, propulsándola. La crítica, el instinto crítico o la "pasión crítica", que es como prefiere llamarla Octavio Paz en el presente siglo, son frutos de nuestra época. El poeta y ensayista mexicano ha relacionado la modernidad con la crítica, la identifica con dicho concepto y asimismo con la noción de cambio: "... no es la afirmación de un principio atemporal sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo".<sup>12</sup> En este sentido, crítica significa tanto reflexión, cuestionamiento, conciencia de uno mismo, inspección, conocimiento como desarrollo, avance, cambio, variación, temporalidad.<sup>13</sup> En la derivación semánticamente intelectual más importante que sufre el término "crítica", la crítica en su dimensión literaria, encontramos implícita inevitablemente la idea de modernidad. No puede ser menos. La crítica literaria, concebida en su actual significado, lleva impresa de forma ostensible la huella inestable de lo moderno. En su origen (su nacimiento no se remonta más allá del siglo XVIII) y en su destino (está expuesta a un proceso continuo de perfeccionamiento y

<sup>11</sup> Oscar Wilde, *El crítico como artista. Ensayos* (3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968, 53-4).

<sup>12</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix-Barral, 1987; 50).

<sup>13</sup> En su examen del término *modernisme*, cuya primera aparición la podemos verificar a mediados del XIX, sostiene Alfredo A. Roggiano que dicho concepto elaborará, sobre la base de la época moderna, "época de la disolución del ser y de la fragmentación del mundo [...], una nueva noción de la belleza, el arte, la poesía, sobre todo en Francia, a partir de simbolistas y parnasianos, en quienes bebió Rubén Darío su visión del mundo y su sentido de lo poético" ("Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en AA.VV. *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987, 49). La cursiva es del autor.

superación, sujeta, como todo, a la evolución del pensamiento humano). Bajo la luz de la Razón dieciochesca se diseñan, como nunca antes, una red de sistemas estáticos, de preceptos con los que se va a juzgar la obra artística. La literatura occidental contaba ya con algunos siglos de tradición, por lo que hora era de que se potenciara y se desarrollase una voluntad de reflexión teórica sobre la práctica literaria. Cuestiones que, vistas desde una óptica moderna, se empiezan a debatir en el seno del siglo XVIII. ¿Rigidez en el planteamiento? ¿Dogmatismo clasicista? Sin duda. Pero lo cierto es que a partir de entonces—marcados por el conocimiento de las reglas neoclásicas y del buen gusto artístico en sus primeros pasos; más tarde se sumarían a ello la sensibilidad y el sentimiento románticos—el comentario, la reseña o el prolijo estudio hermenéutico serán una necesidad de primer orden, se convertirán en práctica habitual generando con ello un proceso que se extiende hasta los límites de nuestro siglo XX: el artista ya no sólo crea, ahora reflexiona sobre la creación y la obra se va gestando en esa tensión reflexiva. Y puesto que el arte moderno no sólo es fruto de la edad crítica sino también crítico de su propia sustancia, de su mismo ser; puesto que desde hace dos siglos la imaginación creativa eleva sus arquitecturas sobre un campo minado por el perpetuo enjuiciamiento, donde decimos “crítica” podemos añadir también el concepto de “autocrítica”: la crítica manifiesta la disponibilidad de replegarse sobre sí misma, de socavar sus cimientos, tratando de descubrir sus propios resortes. Crítica de la crítica, esto es, análisis literario o enjuiciamiento valorativo que mira—tratando de autoexplicarse—en su interior como si se contemplara en un espejo.

## II

En la *Revista de América* (1894), fundada en Buenos Aires por el nicaragüense Rubén Darío (1867-1918) y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), sobresalen algunas marcar escriturarias que revelan el proceso gestacional de una *intelligentsia* latinoamericana en vías de modernización.<sup>14</sup> La vertiente crítica en dicha publicación está ejemplificada por las colaboraciones de sus mismos fundadores (Darío y Jaimes Freyre), además de las de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y otros autores de menor interés. La asociación, aquí sugerida, de la crítica literaria con las revistas no debe sorprendernos pues desde los inicios del siglo XIX el acontecer de la labor crítica, ese “ejercicio del criterio” (según la definió José Martí) ha discurrido circunstancial aunque no exclusivamente unido al destino de las revistas literarias. La vida de la crítica y la de la revista han solido marchar por senderos bien parejos, en íntima relación dialógica, entrelazándose unas veces, otras fundiéndose. Digamos que una y otra se alimentan de manera recíproca. Coinciden en un tiempo—en un intersticio de la historia—y en un espacio. Y de ahí surge el parentesco, la necesidad

---

<sup>14</sup> Contamos con una edición facsímil, introducida por un estudio preliminar de Boyd G. Carter, de la *Revista de América* (Managua: Comisión Nacional para la celebración del Centenario del nacimiento de Rubén Darío, 1966-1967). Sobre la revista ha hablado principalmente Rafael Alberto Arrieta en *Introducción al modernismo literario* (Buenos Aires: Columba, 1956, 23-6) y en *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959, 445-450), reproducido en la antología preparada por Lily Litvak, *El modernismo* (Madrid: Taurus, 1975, 265-9).

que muestran ambas de saber aprovecharse mutuamente, como corresponde a dos artefactos culturales sometidos a disyuntivas en parte homólogas, fraguados bajo el estigma de la inmediatez, en solidaridad con la actualidad puntual, a la que guardan fiel tributo — esclavos, como productos de consumo que son, del agitado ritmo de las megalópolis modernas que dieron lugar a las neurosis diagnosticadas por algunos analistas de la vida social durante el período de entresiglos, como Max Nordau (1849-1923); objetos escriturales e impresos tironeados, asimismo, por vaivenes económicos, móviles productivos, sociales, ideológicos, los cuales jerarquizan la dialéctica de su fluir cotidiano.

Hemos utilizado el adverbio “circunstancialmente” para describir la simbiosis crítica-revista literaria, y ahora exponemos esas circunstancias. Hemos visto que unas son de orden infraestructural: publicar un texto crítico en una revista no crea tantos problemas como editar un libro, máxime si la industria editorial — en una situación de precariedad— no ha alcanzado aún el suficiente desarrollo. Y otras, de orden temporal: el ensayo crítico, su escritura y posterior publicación se insertan muchas veces dentro del engranaje actual de la transitoriedad en un perentorio intento por evaluar el acontecimiento literario reciente. ¿No es una materialización tipográfica específica inspiradora del vértigo, del afán de actualidad, de la inmediatez cambiante que movilizan la vida moderna, la literatura y sus mutables tecnocracias? Todo, un libro recién aparecido, un movimiento intelectual nuevo, la traducción de algún autor extranjero, el desacuerdo con determinadas opiniones críticas, etc., merece ser dilucidado, criticado en el escenario textual, centrifugo de la revista. Añadamos otro dato de interés: desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante el número de revistas literarias fundadas en Hispanoamérica aumenta de manera considerable, con lo que a la par —sobre todo teniendo en cuenta la interdependencia de ambas instancias discursivas— la actividad crítica se acrecienta.

En el primer número de la *Revista de América* Enrique Gómez Carrillo publica un artículo titulado “Los jóvenes poetas de Francia” iniciando con él una larga serie que proyecta continuar en números sucesivos. Asentados sobre presupuestos hermenéuticos variables, en los que en líneas generales sobresale la ausencia de un aparato crítico riguroso, con caracteres “científicos”, los fugaces textos de Gómez Carrillo aparecidos en la *Revista de América* tienen por finalidad dar a conocer al público hispanoamericano de la época los nombres más destacados de la poesía francesa de última hora. En algunos casos esos nombres eran toda una revelación, como los de Jean Morèas (1856-1910), Maurice du Plessys (1864-1924), Adolphe Retté (1863-1930), Saint-Pol-Roux (1861-1940) o Charles Morice (1861-1905), es decir, se los mencionaba por primera vez en el contexto hispánico. En este sentido, el cronista frívolo e intrascendente de la vida cotidiana moderna da paso al propagandista, al divulgador de las directrices fundamentales de las corrientes poéticas contemporáneas, haciendo así una concesión a su vocacional cosmopolitismo, moneda de cambio corriente en la era de las comunicaciones que empieza a despuntar a finales del siglo XIX con el comercio marítimo transcontinental, intensificado, y los viajes de hispanoamericanos a la civilización europea, a los principales focos de irradiación cultural (París, Londres, diversas ciudades italianas, ...). La sed cosmopolita latente en Gómez Carrillo y en los representantes de una estética similar se sintetiza en la siguiente antinomia: universalismo *versus* nacionalismo. Esta divisa torna al escritor guatemalteco en un ser agraciado con un espíritu abierto, receptivo, que va ostentando por Europa su condición de

hombre transculturado, su papel de “judío errante”, de esnob intelectual y artista que durante su larga residencia en París es testigo presencial de las corrientes literarias más nuevas. Desde esta posición privilegiada, y con el vivo dominio que sólo otorga el conocimiento de un aprendizaje directo que le viene de su abundante actividad lectora, de la introducción en los círculos literarios de la época y de una mínima independencia de ideas, Gómez Carrillo, afrancesado *chroniqueur*, analiza, comenta y emite juicios sobre temas literarios de actualidad. Su función de diarista, de escritor vinculado a la acelerada dinámica de la producción periodística,<sup>15</sup> de habitante de una sociedad regida por un sistema de valores mercantiles —que definen también los rasgos de nuestra modernidad agonizante— le obligaba a estar al día y a refugiarse, siempre y cuando le fuera posible, en la autoconsigna de lo prestigioso. Su crítica queda así configurada, de modo que para leerla debemos instalarnos en su momento. Y es que los ensayos de nuestro guatemalteco —textos recopilados luego, junto a otros de indole semejante, en su libro *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (1895), volumen temáticamente heterogéneo, cuyo contenido está sólo hilvanado por la contemporaneidad de las obras y de los autores examinados en él— es un producto híbrido, misceláneo del culto modernista a lo nuevo, que en literatura, como en otros órdenes de la vida, es un concepto transitorio, evanescente, fugaz, una esquivia idea que se supera a sí misma, lo que no emborrona su amplitud de miras, ese carácter proteico postulado por María Luisa Bastos que lo salvaguarda. La dependencia “respecto a la novedad promulgada, cotizada en el mercado de valores, le dio, junto con el ascendiente sobre los lectores, la versatilidad necesaria para mantener la expectativa del público, y le impidió —con algunas excepciones, determinadas por la moda— refugiarse en nostalgias fáciles”.<sup>16</sup> Los artículos publicados en la *Revista de América* no constituyen una excepción a esta regla.

En el primero de ellos, con una perspicacia fuera de duda, nos da una nota caractereológica que engloba lo que podría ser la consigna que separa y a la vez unifica a casi toda la literatura del momento: su signo marcadamente individualista.

Hoy los literatos que comienzan a ser célebres no están unidos entre sí por ningún lazo verdaderamente sólido. Unos se llaman romanos, otros místicos, otros instrumentistas, otros ideólogos, otros estetas y otros magníficos; pero en realidad estos adjetivos no son sino términos vagos que apenas deben emplearse para hablar de algunos círculos estrechos

---

<sup>15</sup> Vid. el libro de Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica* (México: El Colegio de México, 1978, 97-102), el de Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983), el estudio de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: FCE, 1989, especialmente las páginas 82-111) y, por último, el de Susana Rotker, *La invención de la crónica* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992), entre otros ensayos, en los cuales se explica la expansión del periodismo en América Latina a partir de 1880 y la valoración de las revistas y de diarios como medios productivos en donde libraron su batalla los autores modernistas.

<sup>16</sup> María Luisa Bastos, “La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”, *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos* (Buenos Aires: Hachette, 1989, 57), publicado inicialmente como artículo en la revista *Sur* (enero-diciembre 1982).

y de algunas personalidades aisladas. La única palabra que aún puede pronunciarse con justicia, cuando se trata de los poetas jóvenes de Francia, es: INDIVIDUALISMO.<sup>17</sup>

En la galería de retratos esbozados por Gómez Carrillo, la mayoría de escritores hoy olvidados o considerados de segunda fila, se combina a grandes rasgos la sensibilidad del artista con la ecuánime serenidad del crítico. Así y todo, no se escatima a veces el término gratuitamente elogioso, pero mucho menos la exquisitez formal, la delicadeza expresiva en la escritura que salva muchas veces a estos ensayos de caer en la generalización apreciativa o en la falta de profundidad ideológica. Por ejemplo, a propósito del primer libro de versos de Adolphe Retté, *Cloches dans la nuit* (1889), afirma que “es un concierto de armonías agonizantes que exaltan la maravilla de lo oscuro y de lo pálido en epitalamios líricos y monótonos cuya belleza no está al alcance de los pobres de espíritus”.<sup>18</sup> De Ernest Raynaud (1864-1936) esboza un retrato literario en el que deja volar su fantasía: “Cuando salta por los matorrales de un parque, siguiendo con el olfato la huella de las visiones carnales, parece un efebo primitivo. Cuando dice sus inquietudes juveniles, hace pensar en un eco de flautas áticas tocadas por artistas sutiles del siglo XVIII”.<sup>19</sup>

En cualquier caso la exposición del crítico es clara; su estilo ágil, fluido; su prosa, rítmica, musical, amenizada por el uso de concurridos apóstrofes y aun de esquemas dialógicos que pretenden acercar al lector no familiarizado aún con la lírica de los poetas estudiados una imagen vívida y casi cinematográfica de los mismos. Gómez Carrillo, además, posee el don de saber sintetizar en un par de frases lo que mejor caracteriza la personalidad o la figura que retrata y, en consonancia con eso, dado que es un integrante del movimiento modernista en lengua castellana—del que fue uno de sus máximos artífices en el arte de manejar la prosa—, da muestras de simpatía hacia el simbolismo poético francés o hacia el decadentismo más delicuescente.

Mayor entusiasmo, si cabe, que el escritor guatemalteco es el que manifiesta su colega nicaragüense Rubén Darío. Declarado defensor del decadentismo, el poeta de *Azul ...* (1888) justifica los secretos mecanismos que dan originalidad a este tipo de poesía acudiendo a nociones como “misterio” o “ensueño”, tan frecuentes en su imaginario. Aunque la escuela “decadente”, según da a entender Darío, hunde sus raíces en la tradición, actualizando antiguos mitos, la breve eclosión de la misma a fines del siglo XIX en Francia, con modulaciones hasta entonces inéditas, legitima su naturaleza reciente ligada a la idea de un relativismo histórico que instituye la noción del cambio y el culto inasible a lo nuevo. Que encontremos una defensa de la poesía decadentista en los escritos darianos no es un hecho incidental. Por el contrario, la conciencia que posee el escritor de las novedades literarias, apresadas en su inmediatez e irresistible transitoriedad, aparece como una de sus principales fuentes de creatividad e inspiración. En su artículo “Gabriel D’Annunzio. I- El poeta” asegura que a los “nuevos” es a quienes se debe

---

<sup>17</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas* (París: Casa Editorial Garnier Hermanos, s. f., 133).

<sup>18</sup> *Ibidem*, 148.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 166-7.

el anhelo renaciente de los vuelos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo, la renovación de los antiguos símbolos, la exploración de los inmensos y viejos bosques de la Historia en donde se hallan los ocultos templos de las pasadas religiones.<sup>20</sup>

En el entonces reciente estudio *The Religion of a Literary Man* (1893), su autor, el poeta y crítico inglés Richard Le Gallienne (1866-1947) había reducido el decadentismo a la pura sensualidad, despojándolo de todo hálito espiritualizante. Su arte, decía Le Gallienne aludiendo con ello a uno de los blancos favoritos de la crítica antimodernista, “no se dirige sino al ojo sensual, al oído sensual, y pretende desesperadamente limitar la belleza a la forma y al color ...”.<sup>21</sup> La respuesta de Darío ante tales juicios es bastante categórica. Precisa que si bien “Los llamados decadentes [...] han consagrado gran parte de sus cuidados a los prestigios de la forma [...] no se han quedado solamente en el mundo marmóreo de la Grecia, tan caro a las escuelas académicas por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo”, sino que

Han buscado por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el Oriente un mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el Norte una vasta región de sueños y de misterios; han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han aspirado a la consecución de una fórmula definitiva y a la vida inmortal y triunfante de la Obra. Jamás desde los tiempos en que florecieron las grandes obras místicas, ha tenido el alma tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos ...<sup>22</sup>

Parece ser que Darío, con argumentos que dejan entrever su preferencia por semejante estética, complementa la sensualidad de la literatura decadentista con otra cualidad inherente a las letras modernas de fin de siglo: el neoespiritualismo floreciente que viene a sugerir un escape, con caracteres seudomísticos, de la alienante realidad social (por entonces burguesa y, en consecuencia, enemiga del arte), añadiendo a ello numerosos ingredientes propios de la poesía simbolista, como la conocida teoría de las “correspondencias” (ley de la analogía universal, unión divina del microcosmos con el macrocosmos, ...). Darío, que está al tanto de la “otra orilla” del mundo visible, sabía bien de lo que hablaba. Sabía que detrás de la pulcritud en la forma, que bajo la vestimenta de elementos aparienciales podía detectarse en numerosos textos de la época la huella de referencias ocultistas, pitagóricas, teosóficas, de claves esotéricas que cifraban cierto desligamiento de las ataduras con lo material, con el ámbito de la razón. En su origen más recóndito esta huida al mundo espiritual del arte revestía, entre otros significados, una protesta contra el radicalismo naturalista, contra el utilitarismo. Por eso se “secularizan”, por tomar prestado un término de la sociología, los elementos religiosos de la vida a la par que se sacraliza lo profano. Ni siquiera las complejas escisiones del alma humana (carne frente a espíritu,

<sup>20</sup> Este artículo fue posteriormente reproducido en la *Revista Azul* de México (V [16] 16 ag. 1896) con el título de “Páginas de arte”, de donde extraemos las citas (249).

<sup>21</sup> Citado por Rubén Darío, *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

erotismo frente a misticismo) están ausentes de las obras de muchos autores decadentes. Como en el *Sagesse* (1881) de Paul Verlaine (1844-1896), la experiencia de la vida se desdobra en una dualidad agónica irreconciliable entre el deseo sensual y el ansia de paz. En otras palabras: se agudiza la tensa pugna —por lo demás también muy rubendariana— entre la angustia del pecado y la esperanza del perdón, de modo que podríamos afirmar que lo que para el escritor inglés es mero sensualismo, para el poeta nicaragüense, inyectado de nuevos cánones estéticos y de una cosmovisión del Eros casi pre-batailleana, encarna un modo de asumir el mundo, erótica y rítmicamente, de un trasfondo ideológico no tan elemental como pretendían algunas mentes conservadoras, sino con implicaciones más complejas vinculadas, sobre todo, con el ansia del ser humano por integrarse en la Divinidad y fundirse así en unión con el Cosmos.

La lúcida penetración de Darío en el significado de las nuevas corrientes literarias no impide que sus observaciones, como en el caso también de las de Gómez Carrillo, estén mediatizadas por el tamiz subjetivo de su imaginación. El lenguaje y los procedimientos de la crítica determinista se literaturizan en sus respectivas manos y en las de casi toda la joven generación de escritores, a los cuales, por cierto, no les resulta nada fácil disociar su doble faz intelectual, de literatos y de críticos. Recordemos que el cultivo de la poesía o de la prosa de ficción, llevaba aparejada generalmente una fina labor de exégesis literaria, cuando menos divulgativa. Por ello es natural que en la actividad ensayística de muchos de ellos se transparente más de una vez su simultánea condición de artistas. (De tal dualidad se dirime la racionalización moderna y modernista de los procedimientos creativos de la escritura). En definitiva, estos creadores sienten la necesidad de asumir la función crítica como un reconocimiento de la importancia que tiene ésta para su ejercicio artístico. Son autores que, en su afán de distanciarse de la crítica literaria científica, aquélla que acumula datos precisos y verificables y que había sido introducida por la ideología burguesa y positivista de los países industrializados, abogan, en cambio, por el subjetivismo analítico, se inclinan hacia una crítica personal que nos comunique sensaciones más que ideas, que proyecte el “yo” lírico del lector que comenta sobre la creación ajena, a medio camino (sin decidirse) entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima. Por lo tanto, el foco de atención se desplaza desde el objeto al sujeto. Ahora la intervención activa del lector que discierne y su aportación son fundamentales. Como admitía José Enrique Rodó (1871-1917), el máximo y más fecundo ensayista del modernismo, la operación crítica se engendra a partir de la emoción, desde una suerte de destello amoroso, como un arrebato que traspasa siempre la objetividad del juicio imparcial, si es que éste existe. Hombre partidario de la elasticidad del gusto, ubicuo, poseedor él mismo de un espíritu maleable, el autor del *Ariel* (1900) asegura que uno de los requisitos indispensables que ha de tener todo crítico es la adaptabilidad: el crítico, medita en uno de sus apuntes fragmentarios, es el hombre de las perpetuas metamorfosis de inteligencia y corazón, el hombre de muchas almas, capaz de sintonizar con los más variados caracteres y con las más opuestas concepciones de la belleza y de la vida. Porque, lejos de fundarse en la norma de la intolerancia, lejos de alimentarse del dogmatismo intransigente, el eje de su mirada metamórfica “reposa sobre el sentimiento de la complejidad [*sic*] y la diversidad infinitas de la humana naturaleza”.<sup>23</sup> Claro que esta

---

<sup>23</sup> José Enrique Rodó, “Proteo”, en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967, 970).

visión proteica del que ejerce con lucidez la facultad crítica no la teorizan otros modernistas con la misma profundidad con que lo hiciera el escritor uruguayo, aunque en realidad todos, sin excepción, la compartieron hasta desarrollarla en la práctica. En cambio, de lo que al menos sí eran bien conscientes fue de la necesidad de elaborar una crítica subjetiva, simpática, impresionista de acuerdo con la convicción de Anatole France (1844-1924), según la cual estamos condenados a conocer las cosas nada más que por la impresión que ellas ejercen en nosotros, lo que llevó a más de uno a transformar así la concepción enunciativa de sus discursos a la manera de verdaderas “aventuras del alma”, es decir, en un diálogo abierto, fluido entre la obra y el lector, vagabundeo estético-doctrinario, a veces lírico, a propósito del libro que acaba de leerse.<sup>24</sup> Impresionismo, entonces, pero también crítica creadora, tal como la deseaba Oscar Wilde, para quien la obra de arte era sólo el punto de partida, el excitante, podríamos decir, para la creación a su vez de una nueva obra de arte, que sería el texto crítico. Otro uruguayo, Víctor Pérez Petit (1871-1947), también de formación modernista, utilizaría, ya dentro de nuestro siglo, el nombre de “crítica artística”,<sup>25</sup> para referirse a este peculiar estilo de discernimiento que ensambla la observación objetiva de reglas y principios con la visión simpática e impresionista de la obra.<sup>26</sup> Intuición y reflexión, sensibilidad y conceptualización, este género de crítica, que Pérez Petit y otros, inspirándose en sus maestros franceses, califican de “artística”, posee en el plano formal unos valores literarios de los que carecen, por lo menos en sus puntos de partida, testimonios como los de un Paul Groussac (1848-1929), quien desde las páginas de *La Biblioteca* (1896-1898), publicación fundada y dirigida por él, censura con juicios ortodoxos las “extravagancias” darianas, pese a la independencia de su revista,<sup>27</sup> o las de un Calixto Oyuela (1857-1935), quien en una conferencia pronunciada en abril de 1893 en “El Ateneo”

---

<sup>24</sup> La imagen del crítico-vagabundo es un lugar común relacionado con la crítica impresionista. Carmelo Bonet señala que esta manera de comentar arraiga enseguida en España y en Hispanoamérica porque la naturaleza egotista del impresionismo se aviene muy bien con el carácter español, “aficionado a la vagancia lírica” (*La crítica literaria*. 3ª ed. Buenos Aires: Ed. Nova, 1982, 80). La participación de lo subjetivo en el enjuiciamiento literario no es desdeñada del todo por algunos críticos modernos que reivindican una “subjetividad sistematizada o cultivada” (Roland Barthes, *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco [Buenos Aires: Siglo XXI, 1972] 71-2) o “simpatía armada”, según Serge Doubrovsky, *Razones de la nueva crítica*. Trad. de Francisco Rivera (Caracas: Monte Ávila, 1972) 272, una vez verifican que el sujeto que tasa el texto literario no podrá renunciar nunca a sus preferencias personales, a sus gustos, a su pasado, a su cultura o a sus valores.

<sup>25</sup> En su prólogo a *Humaniores Litterae* (1925).

<sup>26</sup> Las diferencias que engloban a estas distintas denominaciones son mínimas, si bien hay que destacar que numerosos investigadores de las teorías literarias —es el caso de Sultana Wahnnon Bensusan, *Introducción a la historia de las teorías literarias* (Granada: Universidad de Granada, 1991) 65-7— prefieren distinguir, dentro del panorama europeo y norteamericano, entre una “crítica impresionista” (practicada en Francia por Lamaitre, A. France y en España por Azorín) y lo que se ha llamado “crítica modernista” (la de un Poe, un Baudelaire, un Mallarmé o un Valéry, por citar algunos ejemplos conocidos). En Hispanoamérica ese deslinde no es posible realizarlo con la misma precisión que en Europa, y lo que percibimos en todo caso es una síntesis integradora de ambas tendencias, cuyo máximo exponente se halla en los trabajos del uruguayo José Enrique Rodó.

<sup>27</sup> Vid. Carlos Alberto Loprete, *La literatura modernista en la Argentina* (Buenos Aires: Poseidon, 1955, 27-9).

de Buenos Aires tachaba a los jóvenes poetas de Francia de “insufrible plaga de decadentes imberbes”. Estamos entonces en disposición de amplificar lo que sobre la crítica literaria de Darío ha apuntado María de los Ángeles Conejero, observando que también en el resto de sus compañeros de promoción “Tanto los recursos estilísticos como las figuras retóricas: anáforas, sujeciones, exclamaciones y asíndeton junto a la imaginería propia de la creación en verso [o en prosa de estos autores] van estructurando el discurso ensayístico que a diferencia del literario es una forma no acabada, abierta, y cuyo valor depende no de las ideas expuestas, sino del poder de sugerencia que ellas pueden despertar en el receptor, convertido en lector activo.<sup>28</sup> De nuevo se impone aquí la relación con el proceso modernizador de las ciudades hispanoamericanas dilucidado, aunque con intenciones divergentes, por José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* y, años más tarde, por Ángel Rama en *La ciudad letrada*.<sup>29</sup> Desde este ángulo nos parece lógico que la intensificación de la vida nerviosa engendrada por el aceleramiento metropolitano de fin de siglo exigía también en el plano crítico-literario, como en el social, la cristalización de un texto moderno, un texto que sepa reflejar la imagen y que, como una lente fotográfica, capture la sensación fugaz y nos la transmita escrituralmente. Más aún: a semejanza ahora de la obra de índole literaria, el discurso crítico de los modernistas, al abordar la médula de un objeto estético singular como es el literario, se apropia en muchas ocasiones del mismo lenguaje emanado del objeto sobre el que se reflexiona, de sus estructuras formales, de su mismo “barniz”, de modo que se literaturiza transformándose en un auténtico metadiscurso. Dicho con palabras de David William Foster, ahora “el texto se vale no solamente de ciertos rasgos retóricos” sino que asimismo “proyecta conscientemente su imagen autorreflexiva de escrito literario”.<sup>30</sup>

Al margen de los ejemplos textuales de Rubén Darío y de Enrique Gómez Carrillo, en la *Revista de América*, por otra parte, ve también la luz otra serie de obras que exhiben idénticos síntomas de modernidad: versiones en castellano de algunas piezas de Leconte de Lisle (1818-1894), poemas de Salvador Rueda (1857-1933), de Darío, de Jaimés Freyre. Este último incluye un estudio titulado “La poesía legendaria” y además traduce el “prólogo” de Emmanuel Signoret (1872-1900) a su poema *Daphne* (1894) en el que, según Boyd G. Carter, “aparecen quizá, por primera vez en español los nombres de André Gide, de Paul Valéry y de Paul Claudel”.<sup>31</sup>

Pero ésta constituye sólo una de las caras posibles en que se segmenta el *corpus* total de la *Revista de América*: la vertiente más flexible quizás, la más renovadora, ya que simultáneamente a los textos de los representantes de las nuevas tendencias literarias occidentales (modernistas, simbolistas, parnasianos y decadentes) se publican obras de otros autores de sensibilidad diferente. Por ejemplo, Jaimés Freyre realiza la traducción de un poema de un romántico francés: Victor Hugo (1802-1885); también los nada escasos

<sup>28</sup> María de los Ángeles Conejero, “Rubén Darío, crítico literario”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 14 (1985), 230.

<sup>29</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo XXI Editores, 1976) y Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984).

<sup>30</sup> David William Foster, *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 45).

<sup>31</sup> Boyd G. Carter, “El modernismo en las revistas literarias: 1894”. *Chasqui*, VIII, 2 (febrero 1979), 12.

cuadros de costumbres, de ascendencia romántica, corren a cargo de Brocha Gorda, seudónimo de Julio Lucas Jaimes (1845-1915), padre del codirector de la *Revista de América*. Del escritor naturalista Julián Martel (José María Miró, 1867-1893) se extraen dos capítulos de *El anarquista*, novela que preparaba por esos años, y del autor venezolano Miguel Eduardo Pardo (1865-1905), cuya línea narrativa se caracteriza por un marcado sentido nativista, se incluyen otros dos capítulos tomados de *Al trote*, libro en curso de publicación en París. Por otra parte, el socialista argentino José Ingenieros (1877-1925), “cuyo examen de la evolución y condición del hombre, tanto como su ética, reconocen un origen matizado en el científicismo y el determinismo que la filosofía positivista había puesto en circulación”,<sup>32</sup> también estampa su firma. Y así otros muchos ejemplos sobre los que no nos detendremos.<sup>33</sup>

### III

¿Por qué esta conciliación de la vieja estética y la materia americana con lo nuevo y lo cosmopolita en el marco de la revista? El hecho tiene una explicación clara. En la vaga terminología conceptual del editorial “Nuestros propósitos”, similar al enunciado ese mismo año por Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) en su *Revista Azul* (1894-1896), encontramos entre los objetivos de sus directores “el culto del Arte puro” y la búsqueda de “la perfección ideal”, junto a otro principio que evidencia ecuanimidad de perspectiva: “Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los maestros”.<sup>34</sup> En consecuencia, emerge de la revista bonaerense una pluralidad de tendencias que afecta lo mismo a las obras literarias en que se manifiesta que a los estudios o artículos de crítica. ¿Puede acaso imperar un criterio monolítico donde se guarda culto desinteresado a la belleza, cualquiera que sean las formas bajo las que ésta se presenta, donde la xenofilia cultural, preferentemente galicista, se asume como vehículo de conducta o como guía de estímulo intelectual y donde, en tercer lugar, se pregona el individualismo, así como la libertad expresiva y el acratismo estético en el proceso formativo de la obra de arte? No. Por el contrario, de cada uno de los tres números que componen el total de la *Revista de América* se escapa una polifonía de voces creadoras, tanto literarias como críticas (románticas, realistas, naturalistas, parnasianas, simbolistas, modernistas, ...), que van describiendo un perfil panorámico marcado por el signo de la diversidad, de lo variopinto, a menudo de la abierta contraposición, de la conciliación de opuestos. Conciliación debida a la casi absoluta ausencia de una actitud selectiva y

<sup>32</sup> José Olivio Jiménez, “El ensayo y la crónica del modernismo”, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Coordinada por Luis Íñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1987) 543.

<sup>33</sup> Por ese sincretismo textual investigadores como H. René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso, que han consultado la publicación, aseguran que “No refleja la beligerancia que era dable esperar ni adopta una posición estética definida” (*Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, 20), olvidando interpretar que ese mismo eclecticismo literario es típico también de otras revistas hispanoamericanas finiseculares.

<sup>34</sup> El editorial lo recoge Ricardo Gullón en *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Labor, 1980), de donde citamos. El pasaje reproducido se encuentra en la página 47.

discriminadora y cuyo resultado no es otro que el equilibrio mistificante de esferas de pensamiento, de sensibilidad alejadas una de otras, opiniones enfrentadas, dispares concepciones del mundo, de la vida y, por supuesto, se sobreentiende que también de la literatura; en definitiva, todo un crisol de cultura moderna y universal. Esta circunstancia policromática, propia de una óptica modernizadora, condiciona el *corpus* global de la *Revista de América* permitiendo la entrada a una rica diversidad de discursos, a un repertorio general de modulaciones críticas y de estilos literarios que modelan la composición de dicho órgano difusor en forma de un escaparate de papel impreso abastecido de elementos disímiles que obstaculizan su encasillamiento en una sola línea programática, aunque hay algunas más visibles que otras. Ello nos lleva a sostener que además de invalidar la tradicional oposición “gente vieja”/“gente nueva”, la simultaneidad de discursos heterogéneos que incorpora la revista obliga a un serio replanteamiento de la periodización hasta ahora establecida de la literatura hispanoamericana. Recordemos que la confluencia, dentro de una misma época, de códigos literarios distintos —unos institucionalizados, erigidos en norma; otros emergentes, y unos terceros en desgaste— pone de relieve la existencia de una realidad mucho más compleja que la visión simplista que nos ofrecen las historiografías concebidas a la antigua usanza. La discontinuidad, superposición o desfase entre “segmentos” (término utilizado por Ángel Rama para aludir a la diferenciación de módulos funcionales en literatura)<sup>35</sup> en un mismo período temporal, como sucedió durante el fin de siglo en América Latina, apuntan al cuestionamiento de la ordenación lineal y cronológica de los hechos literarios. Por lo tanto, historiar la literatura hispanoamericana en un segmento sincrónico de su desarrollo histórico exigiría un criterio de observación y de deslinde exento de las debilidades metodológicas que entrañan los viejos enfoques exclusivistas, unilaterales. Sin embargo, la *Revista de América*, al igual que otras revistas literarias, supera dicho inconveniente. El criterio reduccionista, dado que participa del abierto eclecticismo que garantiza la inserción de una literatura exhibida en sus poliédricas dimensiones, no la afecta. La concepción que nos transmite así de la literatura se ajusta bastante a la de su evolución auténtica: la de un fenómeno que se va haciendo cotidianamente, en la práctica diaria, que cada día avanza, se afirma, se matiza, vacila, y que en su constante fluir se transforma, evoluciona; un proceso cultural lleno de altibajos, de claroscuros, de un vasto espectro de notas que oímos de manera irregular, aunque a veces al unísono, pero siempre originando un arte humano que no conoce la inalterabilidad, manipulado por el gusto cambiante, en permanente tensión y en lucha continuada entre el pasado agonizante, un presente vivo y los proyectos de futuro. Así es. Tanto los lastres rezagados que advertimos en los idearios estéticos conservadores como aquellas voces que especulan con la búsqueda de nuevos modelos expresivos concitan en la superficie del papel efímero un hueco en donde pueden constatar su presencia. Unos, según el punto de vista que se adopte, prolongan la tradición; otros, en cambio, insinúan la ruptura. Y todos a la vez, por lo que al tema que nos ocupa se refiere, revisten al aparato textual de la publicación de una amalgama instantánea de

---

<sup>35</sup> En “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica” (AA. VV. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974, 85-6) Rama sugiere ordenar la historia literaria por segmentos delimitados atendiendo a criterios artísticos, no a razones extraliterarias (autores, clases sociales, ubicaciones geográficas, etc.).

discursos críticos y literarios (en este caso, dentro de las posibilidades que nos brinda el repertorio decimonónico del último tercio de siglo) aparentemente contradictorios.

Motivos de este género confirman la modernidad de un órgano de difusión literaria como el ideado por Darío y Jaimes Freyre en 1894. Motivos que habría que engarzar a un segundo núcleo de instancias explicativas e indicadoras de su esencialidad moderna: la evidencia de que, como hemos señalado en páginas anteriores, guarda dentro de sí la semilla de lo pasajero; de que documenta, según la terminología de Paz, la época de la pasión reflexiva, la discontinuidad contemporánea, la fragmentación; de que el dispositivo de lo nuevo cala en el centro de su espacio, amalgamando lo aparentemente heterogéneo, disímil en un producto configurador de un objeto nuevo inserto en una realidad diferente.<sup>36</sup> Por ello, creativo espectáculo de variedades, si bien deteriorable, fugitivo (tengamos en cuenta que desaparece tras su tercer número por motivos fundamentalmente económicos),<sup>37</sup> la *Revista de América* obtuvo, sí, varias conquistas: avance, remozamiento momentáneo de las letras hispánicas. Ahora bien, en otro nivel de convergencia se atiende, en tanto hija de nuestra época, a las leyes dinámicas por las que se rige todo proceso intelectual en los medios actuales de divulgación. Su destino no es otro, por tanto, que la disolución; en consecuencia: el olvido. Su carácter “modernista” entonces, tanto como su modernidad, surge de sí mismo;<sup>38</sup> o si queremos mejor, su matiz finisecular, que en función del ecumenismo febril y de la visión ecléctica del pensamiento que vehiculizan se hace bien perceptible en su escritura, determina tanto su imagen externa como su contenido. Universalismo que, como sabemos, implica una mirada centrífuga que estimula el encuentro con otros ámbitos, con el Occidente civilizado (sobreeñtiéndose Europa) y con sus productos; y eclecticismos que no sólo aúna la diversidad de textos reunidos en las páginas de la colección que revisamos y en muchas otras —tanto en las obras de creación como en los ensayos de crítica literaria, sino que también legítima —olvidarlo sería imperdonable— casi todas las manifestaciones

---

<sup>36</sup> No todos los críticos la han valorado con el mismo optimismo. Rafael Alberto Arrieta, por ejemplo, admite que los números publicados “respondieron escasamente a los propósitos y decepcionan al investigador que logra dar con ellos, y [que] su presentación tipográfica no supera y en más de un caso no alcanza la de otras revistas de la ciudad en aquellos días” (*Historia de la literatura argentina*, III, ed. cit., 449-450).

<sup>37</sup> No sólo la escasez de fondos condenó la *Revista de América* a su desaparición, sino que, como rememora R. Darío en unas notas autobiográficas, influyeron también otros factores: la ausencia de suscriptores, pero sobre todo el robo que hizo un astuto señor del escaso dinero que Jaimes Freyre y el escritor nicaraguense, con mucho esfuerzo, habían conseguido acumular: “un administrador italiano de cuerpo bajo, de redonda cabeza calva y maneras untuosas, se escapó, llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger”. Rubén Darío, *Autobiografías*. Prólogo de Enrique Anderson Imbert (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976) 113.

<sup>38</sup> Uno de los primeros intentos de trabar la relación modernismo-modernidad proviene del crítico Federico de Onís en el artículo “Martí y el modernismo”, presentado en el Congreso de Escritores Martianos (1953), donde aventura que “Nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre ‘modernismo’ y ‘modernidad’, porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de modernidad”. Así, abandonando la idea de modernismo como movimiento literario, escuela o generación, de Onís busca una connotación más amplia que desemboca en la definición de época. *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. 2ª ed. (Barcelona: Universidad de Puerto Rico, 1968) 625.

sociales y culturales de América Latina durante el período modernizador de fin de siglo (1870-1910, aproximadamente).