UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

JUAN FELIPE RESTREPO DAVID

**Líneas de fuga: valores menores en la crítica literaria de Mário
de Andrade, Baldomero Sanín Cano y Alfonso Reyes**

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Líneas de fuga: valores menores en la crítica literaria de Mário
de Andrade, Baldomero Sanín Cano y Alfonso Reyes**

Juan Felipe Restrepo David

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-
Americana do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo
2013

Agradecimientos

A Elkin Obregón, porque en su zarzo comenzó el Camino.

A Pablo Montoya, porque su voz siempre me Acompañó.

A Alexander Castaño, porque siempre me iluminó su Amor.

A Eufrasio Guzmán, porque nunca me Abandonó.

A Isabel Villamil, porque me dio su Palabra.

A Aleyda Gutiérrez, porque me entregó su Corazón.

A Liliana Marles, porque me tantas veces me Salvó.

A Mariana Sierra, porque construimos un Hogar.

A Adriana Kansepolsky, porque me recibió de brazos Abiertos.

A Karina Segantini, porque me dio al Brasil.

A Luis Cardona, porque me ofrendó su Amistad.

A Gloria David, mi Madre.

A Annabel Pérez, porque a ella me llevaron los Caminos.

A Ana Cecilia Olmos, porque fue mi Maestra.

Viernes, 26 de abril de 2013.

Resumen

Esta disertación tiene como objetivo realizar el análisis de la crítica literaria en tres autores: el brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), el colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957) y el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), dentro de los contextos histórico-culturales del Modernismo Hispanoamericano de entre siglos y el Modernismo Brasileiro de los años 20 y 30, así como de la Revolución Cultural mexicana de inicios del siglo XX. El concepto que sustenta tal análisis es el de valor ‘menor’ que remite, a partir de la idea barthesiana de ‘imagen’, a una palabra que, estando dentro del texto crítico mismo, funciona como clave reveladora y potencializadora del sentido de esa lectura crítica. El valor ‘menor’, a diferencia del valor ‘mayor’ que sería la expresión de una época y de una generación, se propone aquí como la expresión subjetiva que mejor se alía a la práctica de la crítica literaria ejercida desde el ensayo como escritura de búsqueda de sentido y no de certezas conclusivas.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise da crítica literária em três autores: o brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), o colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957) e o mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), nos contextos histórico-culturais do Modernismo Hispano-Americano da passagem do século XIX ao XX, o Modernismo Brasileiro dos anos 1920 e 1930, assim como da Revolução Cultural mexicana de inícios do século XX. O conceito que sustenta tal análise é o de valor ‘menor’ que remete, a partir da ideia barthesiana de ‘imagem’, a uma palavra que, fazendo parte do próprio texto crítico, funciona como chave reveladora e potencializadora do sentido da leitura crítica. Se entendermos o valor ‘maior’ como a expressão de uma época e de uma geração, o valor ‘menor’ propõe-se aqui como a expressão subjetiva que melhor se alia à prática da crítica literária exercida desde o ensaio como escritura de busca de sentido e não de certezas conclusivas.

Abstract

The aim of this this thesis is to analyze the practice of literary criticism in Brazilian Mário de Andrade (1893-1945), Colombian Baldomero Sanín Cano (1861-1957), and Mexican Alfonso Reyes (1889-1959), inside the historical and cultural context of Hispano-American Modernism (between centuries) and Brazilian Modernism (20's and 30's) as well as the Mexican Cultural Revolution at the beginning of the XX century. "This analysis relies upon the concept of "Minor Values", which departs from Barthes' proposed "image". It refers to a word which, being part of the critical text, works as a revealing key, strengthening the sense of the critical text. Different from the "major" value -true expression of an epoch and generation-, the "minor" value is the most subjective expression that best adheres to the practice of literary criticism from the point of view of the literary essay as a quest for sense instead of certainties.

Contenido

Introducción, 5

Mário de Andrade, 17

Baldomero Sanín Cano, 61

Alfonso Reyes, 99

Líneas de fuga (a manera de conclusión), 132

Bibliografía, 136

Introducción

El ensayo aspira a la verdad, dice Lukács, pero le sucede lo mismo que a Saúl, quien saliendo a buscar los asnos de su padre se encontró con un reino, Israel. Así también el ensayista, que siendo realmente capaz de buscar la verdad, alcanza al final de su camino la meta no buscada, la vida.¹ Pues el ensayo, precisamente, es una forma de la vida misma, es vida que trata *de* la vida, que trata *la* vida, en suma, es vida *re-tratada* que aún no ha cedido al “modo cristalizado en el que ha devenido temerariamente la filosofía”: “forma perfecta, helada, definitiva”, comenta Gregorio Kaminsky.²

Una verdad que es la vida en cuanto existencia que se pregunta y se lanza al abismo sin la certeza de hallar un piso. Hay un inicio, una motivación que nace en el mismo proceso vital: una curiosidad, una preocupación, un cambio. Así, no hay posibilidad de certezas y perfecciones, pues tales instancias le son ajenas a la vida. Ir en busca de la verdad, entonces, no es más que movimiento. Y, por ser vida pura que se mueve, ahí está su virtud, ya que dentro de sí abriga el carácter genuino, tibio, imperfecto y provisorio; tal es su principio fundante, su palpitación, su forma única, y que exhibe de modo tan peculiar. Y ello es lo que se encuentra en Montaigne cuando presenta por primera vez sus *Ensayos* en 1588. Él, un hombre que estaba solo consigo mismo, “encontra no seu pensamento bastante vida e, por assim dizer, calor corpóreo suficiente para escrever como se estivesse falando”.³ Darle a la palabra la vida para que en ella se contenga la propia humanidad; pero una palabra que ya tiene en sí su forma, como dijo Montaigne: “No hay nadie que, al escucharse a sí mismo, no descubra en sí una forma suya, una forma dominante”.⁴

Eso fue lo que, entre otras cosas, llamó tanto la atención de Lukács: el hecho de que en Montaigne se nos presentasen escritos nacidos de sentimientos vitales, de necesidades e intereses existenciales, que obedecían a un destino, y en los que se planteaban cuestiones intelectuales, artísticas y humanas en una nueva “forma”. “Forma” que pareciendo

¹ Lukács, George. “Sobre la esencia del ensayo”. *El alma y las formas*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 30

² Kaminski, Gregorio. “El alma y las formas del ensayo”. *Escrituras interferidas*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 195.

³ Auerbach, Erich. “L’Humaine Condition”. *Mimesis*. Traducción de Jacó Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 254.

⁴ Montaigne, Michel. *Ensayos*. Traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo. Barcelona, Cátedra, 2005, v. 1, p. 82.

inicialmente la sencilla expresión de un hombre que se quería mostrar tal cual era a sus amigos, terminó siendo el resultado de lo que no se buscaba, o no se esperaba: una manera diferente de decir las cosas.⁵ Así, el ensayo refleja lo que es amado y odiado, en vez de concebir el espíritu como una creación a partir de la nada. Por eso la alegría y el juego le son esenciales, pues más que de una carencia, esa palabra ensayística brota en la abundancia: es una escritura que se gesta en la madurez; entendiendo además que tal madurez (del espíritu, por así decirlo) nada tiene que ver con la edad. Adorno piensa que el ensayo comienza con aquello sobre lo que desea hablar casi con el tono de quien retoma un viejo tema; y dice lo que al respecto se le ocurre y termina donde siente haber llegado al fin (o donde cree que puede concluir su jornada, como el viajero que se detiene al final del día, pero no de su peregrinaje), no donde ya nada le queda por decir; por eso, una de las actitudes más apreciadas por este género es la “suspensión”.⁶

Ahí, entonces, está uno de los giros decisivos: el ensayista piensa (camina) al mismo tiempo que escribe sobre su objeto; un objeto que es el ensayista mismo, el mundo, una idea o una imagen; y cuyo tiempo siempre será el presente de la enunciación: todo sucediendo al instante, como en una obra teatral, como una puesta en escena del pensar activo: del predicar y del enunciar activos.⁷ Imagen de la obra teatral que recuerda Liliana Weinberg desde la representación y el acontecimiento como una forma de despliegue e interpretación de la realidad humanizada.⁸ En todo caso, se trata de un tiempo presente porque es en ese instante en que la experiencia se está viviendo, en un yo-aquí-ahora, y en la que se trata de plasmar, además, ese carácter “perentorio, eléctrico”, de la indagación del sentido, y mostrarlo en su propia dinámica.⁹

En todo caso, tal discurrir del ensayista en el ‘ahora’ es como el viaje que se emprende en el fluir mismo de aquel que *ensaya*, intentando versiones de verdades que va encontrando en el camino de su reflexión; y en donde se suele cambiar de dirección, inventar atajos o dar rodeos; o como dice Beatriz Sarlo, “se improvisa en un sentido musical, trabajando sobre un tema hasta alejarse por completo de él”, sin el anhelo de los lugares alcanzados o de mostrar

⁵ Op. Cit., p. 18.

⁶ Adorno, Theodor. “O ensaio como forma”. *Notas de literatura I*. Traducción de Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades, 2003, p. 17.

⁷ Cfr. Colombi, Beatriz. “Representaciones del ensayista”. *Cuadernos de reciénvenido* / publicação do programa de Pósgraduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. – no. 19 (2004). São Paulo, Humanitas, 2004, p. 6.

⁸ Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, F.C.E., 2001, p. 87.

⁹ Id. *Situación del ensayo*. México, UNAM, 2006, p. 62.

lo que ya se sabe.¹⁰ Y en ese andar, buscando mientras se conoce, lo que va apareciendo también es lo que impulsa a continuar. Por eso recuerda Sarlo el modelo de novela de Proust: “Veo en mi pensamiento con claridad las cosas hasta el horizonte. Pero me empeño en describir solo aquellas que están al otro lado del horizonte”.¹¹ Una reflexión en movimiento que va ofreciendo descubrimientos siempre provisorios, imperfectos, inciertos, pero siempre sinceros e inacabados; por eso, es un movimiento que, antes que tratarse del error, es más bien el puro sentido del error.

De un lado, inacabados porque el concepto de escritura definitiva no corresponde sino a la religión o al cansancio, afirma Alberto Giordano -recordando a Borges-, nunca a la búsqueda del ensayo, a la búsqueda de la literatura, que recomienza incesantemente, que no tiene más límites que el infinito.¹² Es decir, si un ensayo es provisorio, ese no acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesoria sino esencial. Todo ensayo rechaza la certeza al mismo tiempo que renuncia al ideal de esa certeza: “Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados”, declara Adorno precisamente sobre esa naturaleza de lo inacabado.¹³ Así, la forma del ensayo se estructura como si en cualquier momento pudiese ser interrumpida; de modo que también pueda pensarse por fragmentos, es decir, él encuentra su unidad al buscarla a través, justamente, de esas fracturas (interrupciones), y no al tratar de unificar esa realidad fracturada, como quien intenta alisar un terreno irregular.

Y, de otro lado, ese carácter de lo sincero ya mencionado es parte “essencial do seu método de representação da vida própria”, dice Auerbach; pues al ensayista no puede sucederle que el hombre y la obra no estén en concordancia. Es imposible, por ejemplo, que se admire la obra pero que se considere a su autor bastante mediocre en el trato, o viceversa.¹⁴ Un hombre sabio no es sabio en todo, pero un hombre entero siempre será entero en todo, incluso en aquello que ignora, cuando es su humanidad la que lo integra: un ensayista y su ensayo son una misma cosa, quien habla del uno habla del otro. Confiesa Montaigne que “nosotros, mi libro y yo, vamos de acuerdo y con la misma marcha [...] si se ataca al uno se ataca al otro”.¹⁵ Lo que se presencia del ensayista en ese instante de la escritura es lo que él

¹⁰ Sarlo, Beatriz. “El otro lado del horizonte”. *Boletín 9*, Centro de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001, p. 18.

¹¹ Op. Cit., p. 17.

¹² Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005, p. 224.

¹³ Adorno, Theodor. Op. Cit., p. 30.

¹⁴ Auerbach, Erich. Op. Cit., p. 267.

¹⁵ Montaigne, Michel. Op. Cit., vol. 3, p. 237.

entrega de sí, por eso no habría posibilidad de preguntarle a aquella escritura por la verdad o la mentira ya que no es verdad ni mentira lo que allí se dice, y se desnuda, sino pura y sincera búsqueda del intento y de la errancia.

Ahora bien, esa “forma” particular de ser del ensayo ha sido descrita, generalmente, con ciertas características mínimas en las que han coincidido estudiosos y pensadores: un vínculo muy cercano a la prosa generalmente no ficcional así como la apertura a un amplio espectro de temas y maneras de tratamiento, concisión, contundencia, voluntad de estilo, y la concentración en un punto de vista y una perspectiva muy personales en las que se ha construido algo propio con lo propio, y que, en última instancia, se nos muestra y se nos entrega en su poética del pensar, abriéndose ante nosotros como un mundo.¹⁶ Este punto de vista personal, desde la aparición de los ensayos de Montaigne, será una condición definitiva; de allí que no sea casual que el origen del ensayo coincida con la misma época en que los pintores renacentistas hacían de la perspectiva y de la representación su caballo de batalla. El ensayo es una mirada que observa a la vez que evalúa, y remite al observador a la vez que al objeto mirado a través de una configuración del lenguaje que supone la consolidación de esa nueva forma de prosa que propone.

De allí que se le llame al ensayo género “abierto”, “inestable”, “ambiguo”, “mestizo”, “centauro” o “proteico”; y en especial esta última denominación por su increíble capacidad transformadora en múltiples cuerpos y rostros, adquiriendo elementos de los demás géneros y de la vida, el conocimiento, la ciencia y el arte. Proteico, finalmente, por esa actitud inasible y de extrema plasticidad en permanente movimiento camaleónico que, justo cuando se cree tener en las manos, ya se ha transformado. Por eso la sugestiva propuesta de Weinberg, al considerar el ensayo no solo desde su naturaleza “proteica” sino “prometeica”, en el sentido de puente entre dos mundos: un género que toma el fuego de la obra para ofrecérselo al lector, arriesgando justamente su libertad en ese movimiento incesante del pensar las ideas y las imágenes.¹⁷ Un género mensajero que no es el inicio ni el final sino siempre el lugar intermedio, mediando siempre entre el allá y el acá; por eso su forma heterónoma, vinculadora.

En ese puente “prometeico”, entonces, aparece ese rostro del ensayo que suele ocuparse, la mayoría de las veces, de libros y de ideas: la crítica literaria.¹⁸ Un rostro que prefigura al crítico literario, que ya desde Montaigne comienza a edificar y ejercer su propio lugar, por decirlo así, en la medida en que la misma obra de Montaigne ya supera el mero

¹⁶ Cfr. Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2007, p. 18.

¹⁷ Op. Cit., p. 17.

¹⁸ Lukács, George. Op. Cit., p. 28.

comentario de los libros de otros autores para convertirse en una verdadera escritura a partir de la lectura, que a su vez mostraba a un nuevo tipo de lector de textos y de mundos. Un crítico literario que es pensado y asumido como un ensayista, un artista que crea con ese mundo que le pertenece, haciendo de su palabra una sabiduría que nace y que se proyecta en los libros y para con los libros.¹⁹ Por eso su singularidad, sus rasgos, características y visión no son otros que los de aquella estirpe que se inició cuando Montaigne nombró ‘ensayo’ al fluir de su escritura.

En ese sentido es que Barthes menciona una “conciencia de la palabra” que iguala al ensayista, al crítico, al poeta, al novelista, al cronista, a una misma condición de escritor, que nada tiene que ver con un estatuto sino con una intención de ser: no una estática de lo que se nombra y permanece sino una dinámica de lo que está en tensión, moviéndose y transformándose²⁰. En fin, un ‘ser’ de escritor para quien el lenguaje representa y constituye un problema que vive y experimenta en toda su profundidad. Concebido así, el crítico en su ‘ser’ de creador se podría seguir a Blanchot, cuando dice que, precisamente, el crítico no es otro que un hombre hecho de lecturas y de vida, que no sabe leer sino escribiendo, que no escribe más que sobre lo que lee, y al mismo tiempo da la impresión, escribiendo, leyendo, que no hace nada, nada que no sea dejar hablar a la profundidad de la obra, a lo que permanece en ella.²¹ Un dejar ‘hablar’ a la obra que nada tiene que ver, por ejemplo, con intentar *traducirla* del modo más claro porque no hay nada más claro que la misma obra; cuando mucho, lo que puede lograrse es engendrar un cierto ‘sentido’ pero derivado de una forma que es la obra misma.²² De allí, antes que *descubrir* a la obra, a lo que se llega es a *cubirla* lo más completamente posible con su propio lenguaje, y más que reducir sus metáforas a explicaciones lo único que puede hacer el crítico es continuarlas, como un río que va, no detrás, sino al lado de otro río.

Antes que traducción, la crítica es perífrasis: se trata de una cuestión de límite.²³ Es decir, aunque la crítica pueda vislumbrar y andar paralela a la obra, acompañándola, cuando se trata de dar cuenta de ella entonces solo puede hacerlo de manera oblicua, sirviéndose de palabras que nombran a la obra y que son casi versiones (continuidades); palabras que rodean a la obra, pero que no pueden mirarla de frente, a los ojos. La perífrasis, entonces, no es más

¹⁹ Lukács, Op. Cit., p. 16.

²⁰ Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 210.

²¹ Blanchot, Maurice. “¿Qué es la crítica?”. Traducción de Jorge Jinkis. *Sitio 4/5* (1985), Buenos Aires, p. 75.

²² Barthes, Roland. Op. Cit., p. 221.

²³ Ibid., p. 226.

que el continuo recordarle a la crítica que tiene sus límites, y que ellos realmente existen, y que su prueba como crítica no es el sentido de la obra sino el sentido de aquello que ella dice de la obra. Esa derrota de la crítica, justamente, es la que le impulsa y le permite ser ella misma: otra escritura.

Ahora bien, respecto a esas distancias y cercanías, dice Barthes que todo novelista, todo poeta, cualquiera que sean las hipótesis que pueda hacer la teoría literaria, habla sobre objetos y fenómenos reales, incluso imaginarios, pero siempre exteriores y anteriores al lenguaje: el mundo existe y el escritor habla, “he ahí la literatura”.²⁴ Pero el objeto de la crítica es muy diferente: no es el “mundo”, es un “discurso”, el discurso de otro discurso: “é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem*, que se exerce sobre uma linguagem primeira”. La crítica, mientras construye su forma, habla de algo que ya tiene forma, de algo que ya ha sido mientras ella empieza a ser. La crítica no crea nada nuevo de la nada vacía, más bien, dentro de su forma, vuelve a ordenar de un modo nuevo algo que ya ha tenido vida. Por eso su discurso, como dice Lukács, aunque sean explicaciones de los hechos de los otros, o cuando mucho de los propios conceptos, tendrá en su escritura un nuevo mundo creado con sus tonos, colores y acentuaciones propias.²⁵

Continuando con Barthes, toda crítica también debe incluir en su discurso, aun siendo del modo más indirecto, otro discurso implícito sobre ella misma: “toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma”.²⁶ Pues toda crítica no es de ningún modo una simple lista de resultados o un conjunto de juicios. Ella es esencialmente una actividad, un movimiento, es decir, una serie de actos intelectuales (y artísticos en cuanto creación de otro discurso) profundamente arraigados a la existencia histórica e íntima de aquel que los lleva a cabo. Y el lenguaje que cada crítico escoge no lo obtiene ni le llega como de la nada: es un lenguaje que su época le propone, y es objetivamente el punto de una cierta madurez histórica del saber, de las ideas y de las pasiones intelectuales. Un lenguaje que es una necesidad y que es escogido por todo crítico en función de una cierta forma de ser, una organización existencial propia, como un ejercicio intelectual que le pertenece particularmente; ejercicio en el cual pone toda su profundidad, y su humanidad (recordando a Montaigne). Así, en esa escritura crítica están cada una de sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones, sus sinceridades e incluso sus fragmentaciones.

²⁴ Ibid, p. 160.

²⁵ Lukács, George. “Sobre la esencia del ensayo”. *El alma y las formas*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 30

²⁶ Ibid, p. 160.

La crítica sería, para el autor de *O grau zero da escrita*, un diálogo que se inicia y se continúa entre dos historias: la del autor y la del crítico y que, sin dejar de ser cada una, son como una sola voz y un múltiple coro al mismo tiempo, individualidad y pluralidad, y como todo diálogo hecho de lo imprevisible, lo íntimo y lo cómplice; concepción del diálogo también semejante a la de Todorov cuando dice que la crítica es el encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico, donde ninguna tiene un privilegio sobre la otra: así, la crítica habla *con* las obras y no *de* las obras²⁷. En fin, un diálogo que ocurre en el “presente” y que es construcción de la inteligencia de nuestro tiempo.²⁸ Así, la crítica no es un homenaje a la verdad del pasado o a la verdad del otro, o una proclamación de lo que será. La crítica es un hacerse en el ahora, y en ese presente suyo es que encuentra la posibilidad infinita de volver a comenzar y de recorrer los caminos posibles para con la obra y su autor. De ese ‘estoy aquí’, ‘estamos aquí’, es que depende su vida, su fuerza y su riqueza.

En la medida en que lo único que puede lograr la crítica es engendrar un cierto ‘sentido’ cuando se trata de interpretar la obra, podría pensarse que hay primero una búsqueda que pretende ir tras ese sentido. Y, a su vez, tal búsqueda sería el hallazgo de ciertos “términos” reveladores de sentido que se encontrarían dentro de la obra crítica misma, ya sea por repetición o diferencia, por contraste o semejanza. Un término que funcionaría en un sistema de exclusiones y de relaciones. Términos que no serían otra cosa que palabras, y que son un modo de pensar del crítico: hallazgos, huellas, palabras, que el crítico muestra, y a través de las cuales reconstruimos su mirada.

Se trata de una palabra crítica que bien podría ser formulada solo una vez dentro del discurso crítico, y por su fuerza y contundencia estar presente de tal manera que demarque y delimite una visión completa; una palabra que podría revelar varias facetas en una sucesión de transformaciones dentro de sí misma, operando así como una especie de clave, una llave. Dicho de otro modo: una palabra que desnuda y expone la visión sobre la obra abordada tanto como de la crítica misma. Una palabra que bien puede conducir ese primer discurso que la crítica construye de la obra pero que puede resultar más decisivo aún para el segundo discurso, aquel que la crítica hace de sí misma.

Barthes, de su parte, prefiere llamar a tal palabra “imagen”, pues propone una visualidad como espacio y lugar de exploraciones y expansión de la crítica como pensamiento

²⁷ Todorov, Tzvetan. “¿Una crítica dialógica?”. *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós, 1991, p. 149.

²⁸ Cfr. Barthes, Roland. Op. Cit., p. 163.

y como escritura.²⁹ Una imagen que por sí sola no podría constituir un imaginario, sin embargo, dicho imaginario no podría ser descrito sin esa imagen, por más “frágil” o “solitaria” que ella sea. Y dicha imagen que propone la crítica sobre la obra no pretende designar una última verdad sino ‘otra’ posibilidad de ver y de leer. Posibilidad que ha aparecido en el movimiento mismo, por más implícito o silencioso que este pretenda ser: cuando el crítico lee no lo hace con la ‘imagen’ anticipada de lo que se encontrará, pues ella surge, justamente, en ese andar. Esa imagen es, en cierta manera, una cuestión de invención en la medida en que hace parte del discurso crítico, considerado éste a su vez como un acto creativo: discurso de un discurso. En otras palabras, no se lee a partir de criterios establecidos sino que, al leer, se crean esos criterios.

Cuando se hace referencia a esa ‘imagen’ podría pensarse que se trata de un detalle que pretendería indicar y llegar a abarcar gran parte de ese imaginario que construye la obra crítica. A propósito, dice Eduardo Grüner que esta idea sería como el siguiente giro: comenzar con la atención puesta en un ‘detalle’ (como una nimiedad que lo ilumina todo por su importancia y trascendencia) que anticiparía el conjunto para regresar luego a ese mismo detalle, pues éste contendría unas de las decisivas interpretaciones, o, como se anotó antes, una llave, una clave, de lectura de la obra crítica.³⁰ La misma propuesta de una lectura del detalle, de la crítica literaria como búsqueda del detalle, la sugiere Alberto Giordano: una palabra aislada, un lugar mínimo, que parece hablar en bajo volumen, casi transparente pero que todo lo trasluce (hasta la oscuridad), y que puede contener una unidad: aquel pensamiento de una obra crítica.³¹

En ese orden de ideas, ya se plantea aquí una lectura crítica que consistiría en dar sentidos, en encontrar criterios, en sincronizar y en vivificar, en hallar un detalle decisivo, y, sobre todo, como lo afirma Leyla Perrone-Moisés, en escoger y señalar valores.³² No importa cuál sea el ‘método de análisis’: cada vez que una obra es elegida por un crítico como objeto de su discurso y como práctica de su lectura, esa selección ya es de por sí una muestra fehaciente de un juicio: “*Lire, élire*” (‘Leer, Elegir’), recuerda Perrone-Moisés parafraseando a Valéry.³³ Y, por ese juicio y esos valores en movimiento, se trata de una lectura crítica activa; ya sea constructiva porque pretende ser orientadora de caminos futuros proponiendo un plan y un programa, indirecta o directamente, de forma estructurada o a través de

²⁹ Ibid, p. 223.

³⁰ Grüner, Eduardo. “El ensayo, un género culpable”. *Sitio* 4/5 (1985), Buenos Aires, p. 54.

³¹ Giordano, Alberto. Op. Cit., p. 238.

³² Perrone Moysés, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 60.

³³ Ibid, p. 10.

esquemas irregulares; ya sea destructiva, o simplemente afirmativa, porque ultrapasa, valida o invalida, según sea el caso, las reglas y las leyes de medida vigentes de su época; o, aun más complejo, una lectura que contiene en sí misma una serie de juicios y un tipo de valores que funcionan como un conjunto, a veces contradictorio o complementario, donde las intenciones de destruir, construir y afirmar parecen moverse en una misma dirección.

El caso es que dicha lectura crítica es una acción y por eso mismo viva y arriesgada. Pues un crítico que asuma su labor y su práctica desde una búsqueda que de entrada no acepta ‘tablas’ y ‘listas’ de valores previamente ordenadas, ya declara de antemano el deseo de aventurarse en la creación de criterios para la instauración de un nuevo orden, al menos provisorio, que dialogue con su propia época, tal como lo dice Leyla Perrone-Moisés.³⁴ Así, su obra, su crítica literaria, se convierte en una apuesta. Criterios y juicios que sustentan los valores del crítico, y que como afirma Lukács son su ‘fuerza juzgadora’, su ‘autoridad judicial’. Pero, ¿de dónde proviene tal fuerza, tal autoridad?; pues bien, esta ha sido una de las cuestiones más polémicas justamente por su nivel de abstracción y por sus múltiples interpretaciones desde casi todos los campos del saber. El mismo Lukács, de su parte, y apoyándose en una reflexión filosófica, resolvía la pregunta cuando declaraba que el crítico “crea de sí mismo sus valores juzgadores”, adjudicándole no sólo independencia sino una total libertad de pensamiento para juzgar y pensar el mundo y los libros por sí mismo.³⁵

No otra fue la postura de Nietzsche respecto a la genealogía de los valores, a esa pregunta por el origen; y aunque él llevaba su pensamiento mucho más lejos, pensando la cuestión desde su raíz más profunda, o sea, la moral, no dejaba de lado la preocupación por la escritura crítica pues todo valor estético ya implicaba una misma pregunta por el destino de ese valor. Así, dice Nietzsche: “Con la necesidad con que un árbol da sus frutos, así brotan de nosotros nuestros pensamientos, nuestros *valores*, nuestros síes y nuestros noes, nuestras preguntas y nuestras dudas –todos ellos relaciones y emparentados entre sí, testimonios de una única voluntad, de una única salud, de un único reino terrenal, de un único sol”.³⁶ Un “brotan de nosotros” porque todo juicio y cualquiera que sea su fundamento está predeterminado única y exclusivamente por aquello que Kant llamaba “principio subjetivo” pues las cualidades no están en los objetos sino en el sujeto que le atribuye esas cualidades, en otras palabras, esos valores.³⁷ Así, pensando en la escritura crítica, a partir de los valores

³⁴ Ibid, p. 59.

³⁵ Ibid, p. 36.

³⁶ Nietzsche, Friedrich. “Prólogo”. *Genealogía de la moral*. Traducción de David Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1998, p. 23.

³⁷ Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*, § 7. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 58.

morales y estéticos (Nietzsche y Kant) se podría establecer, por lo menos para tener un punto de partida, que para un crítico literario la imposición de su subjetividad es un acto inevitable. Y, ciertamente, esa aparición de la subjetividad, puesta ya en un primer plano, es también sin duda una acción, un gesto deseable y necesario, pues si se piensa que la crítica es una escritura creativa entonces lo más urgente que un crítico debe hacer es escuchar su propia voz –mientras ella se mueve, leyendo, escribiendo– y en ella sus valores. Una voz y unos valores contenidos en lo que Barthes llamaba esos dos discursos: el que la crítica construye de la obra y el que construye de sí misma.³⁸

Esta investigación de Maestría se propone justamente la exposición y el análisis de los valores críticos en tres autores latinoamericanos: el colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957), el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) y el brasileiro Mário de Andrade (1893-1943). Juntos, a inicios de la década del cuarenta del siglo XX, coincidieron en la publicación de sus obras de crítica literaria más importantes, en las que se encuentran no solo sus valores críticos (unas veces explícita, otras implícitamente) sino aquello que se nombró como la subjetividad del crítico, que es el fundamento y el punto de partida para la concepción del discurso crítico. Es decir, en aquellos ensayos, esos autores se revelaron a sí mismos. De allí que la pregunta es por los valores en sí mismos. Por eso la estrategia ha sido explorar sus obras en busca de lo que Barthes llamaba la ‘imagen’, que no era otra cosa que una palabra, un sentido o un detalle que cada crítico proponía en el hacer. En el propio movimiento de la práctica literaria, en cada uno fueron surgiendo esos valores que se comenzaron a constituir en sus principios, en su poética del pensar crítico.

Por ejemplo, en Baldomero Sanín Cano, a lo largo de sus críticas sobre la literatura colombiana, apareció como un valor constante y determinante el ‘gusto’; por su lado, Alfonso Reyes, con su continua preocupación por la literatura mexicana, hizo de la ‘concordia’ una

³⁸ Hay que hacer un paréntesis aquí para aclarar que dicha ‘subjetividad crítica’ es ante todo un acto de la modernidad. Dice Leyla Perrone-Moisés que ese ejercicio particular de la crítica, que es la crítica literaria, debe pensarse en un contexto mucho mayor dentro de la modernidad, de profanización del ámbito de los valores, de la valorización de la subjetividad, de la pérdida de las autoridades ‘legislativas’ y paralela reivindicación del libre examen y del libre arbitrio. De modo que en la práctica, el ejercicio de la crítica por los propios escritores se debe en gran parte al hecho de que los principios, las reglas, los valores literarios hayan dejado de ser, desde el romanticismo, predeterminados por las academias o por cualquier autoridad o consenso. Se diluyeron, y se perdieron, poco a poco, los códigos que orientaban la producción literaria: código moral (el Bien), código estético (lo Bello), código de género (determinados por la expectativa social), de estilo (orientado por el gusto), código canónico (la tradición concebida como conjuntos de modelos a imitar). Cada vez más libres, a través del siglo XIX y sobre todo del XX, los escritores sintieron la necesidad de buscar individualmente sus razones para escribir, y las razones de hacerlo de determinada manera. Decidieron establecer, entonces, ellos mismos, sus principios y valores y pasaron a desarrollar, paralelamente a sus obras de creación, extensas obras de tipo teórico y crítico. *Altas literaturas*. São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 10-11.

referencia inagotable en su pensamiento; y Mário de Andrade, entre otros valores, defendió la ‘sinceridad’ en su quehacer de crítico de la literatura brasileira. Por supuesto, estos valores que aquí se proponen, al lado de otros, son apenas una sugerencia de lectura de esta investigación, y la sustentación de los motivos del porqué de esta sugerencia es precisamente el desarrollo de los tres capítulos siguientes, cada uno dedicado a un autor.

Ahora bien, es indudable que cada uno de estos críticos participó y se proyectó en un medio cultural y en un momento histórico que fueron decisivos y determinantes para su pensamiento y práctica críticas. No hay manera de no encarar el propio presente: estamos dentro de él y a él nos sometemos. Ya dijo Said que los textos son mundanos, y hasta cierto punto acontecimientos, “e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan”.³⁹ Sin embargo, la pregunta que aquí se hace por los valores de estos tres críticos no se concentra únicamente en la reconstrucción de la época de cada uno, limitando el diálogo a la búsqueda de conexiones con el pasado: junto al enfoque histórico también se propone aquí un rastreo de la imagen de cada uno de esos valores de los tres críticos.

Así, cada capítulo intenta en términos generales exponer las condiciones temporales y espaciales más evidentes que tuvieron que ver directamente con estos críticos. Y se hace a partir de los textos en los que cada uno de ellos plasmó la visión de su generación y su posición ante su época: para el caso de Baldomero Sanín Cano, el Modernismo Hispanoamericano de finales del siglo XIX en Colombia; para Alfonso Reyes, la recuperación del Humanismo Clásico a inicios del siglo XX en México; y para el caso de Mário de Andrade, el Modernismo Brasileiro en 1922 con la Semana de Arte Moderna.

De manera que, expuesto ese contexto histórico y cultural en su generalidad, cada capítulo en su parte central se dedica a reunir y a analizar aquellos que serían los valores más sobresalientes en cada crítico, y que desde la subjetividad de su hacer se impusieron, a su vez, como criterios individuales para la construcción crítica. Se trata de crear un pequeño mapa en el que se muestre aquel valor, o aquellos valores, que constituyeron su poética de la crítica literaria. Por eso la propuesta de lectura es la de una búsqueda que tiene como objetivo ir reuniendo los rastros de esos valores para intentar conformar un discurso, es decir, recoger los detalles para armar la imagen.

Como epílogo, en una consideración final, se intenta poner en diálogo a los tres autores, creando puentes entre ellos a partir de sus diferencias y cercanías en la concepción de

³⁹ Said, Edward. *El mundo, el texto, el crítico*. Traducción de Ricardo García Pérez. Buenos Aires, Debate, 2004, p. 15.

los valores por cada uno propuestos. Aquí, la intención de la pregunta sería por la singularidad de cada crítico en relación a los otros: cómo en Latinoamérica, a inicios de la década del cuarenta del siglo XX, convivieron esas tres miradas, esas tres imágenes, que, aunque diversas, confluyeron en una misma actitud que fue la de proponer una forma de hacer crítica literaria desde el presente de cada uno. Fue como si, en un mismo tiempo, hubieran convivido varios presentes. Y, en ese sentido, es aquí hacia donde se dirige la hipótesis de esta investigación: cuestionarse por los valores críticos en la obra de crítica literaria de estos tres autores es un trabajo que, de cierta manera, ya ha sido realizado por otros investigadores en una amplia bibliografía; ahora bien, relacionarlos entre sí es un gesto que puede abrir otros sentidos de lectura, y uno de ellos es el siguiente: los tres autores, desde sus contextos y desde su participación como escritores, críticos e intelectuales, se inscribieron necesariamente en preocupaciones de época que significaron ciertos valores coyunturales, y uno de ellos fue aquel de la crítica literaria como un lugar para pensar y elaborar una literatura nacional. Ese fue, en términos generales, un valor que atravesó la obra de los tres, así como a la generación a la que pertenecieron cada uno. De manera que podría considerarse, como una idea provisional, aquella que resalta ciertos valores ineludibles y determinantes, es decir, ‘mayores’, por su presencia abarcante.

Y ‘mayor’ en el sentido de que, aunque lo hubieran querido, ninguno (ni Reyes, ni Sanín Cano, ni Andrade) pudo haberle dado la espalda a la preocupación y a la reflexión por la literatura nacional. Pero si dentro de esa misma idea provisional de un valor ‘mayor’ apareciera una nueva pregunta por un valor ‘menor’, entonces ese valor ‘menor’ ¿tendría las mismas características de ‘ineludible’ y ‘determinante’ en relación a la época?, o acaso ¿podrían existir valores ‘menores’ para cada uno de los autores y que a su vez fueran marcas personales de la subjetividad? Es decir, ¿aparte de los valores ‘mayores’ necesarios de la época, podría leerse la obra de estos autores a la luz de ciertas palabras que revelan otro tipo de categorías, de valores, que, antes que revelar la imagen de un momento histórico, revelan una imagen individual?

Es como si, frente a una reflexión general y pública, el crítico literario pudiera plantear, abriendo pequeños espacios dentro de su obra, ciertos valores ‘menores’ y personales que en algunos momentos parecieran ‘líneas de fuga’ frente a esos valores ‘mayores’. Esta pregunta, finalmente, es la que dirige la lectura y el estudio de esta investigación; de allí su nombre: *Líneas de fuga: valores menores en la crítica literaria de Mário de Andrade, Baldomero Sanín Cano y Alfonso Reyes*.

Mário de Andrade

Mucho antes de que se celebraran los eventos que luego serían llamados como la Semana de Arte Moderno de 1922 y que serían el inicio oficial del Modernismo brasileiro, Mário de Andrade ya había presentado públicamente varias de sus opiniones y reflexiones sobre lo que significaba para él una nueva etapa en la cultura y el arte brasileiros. Y ese lugar de divulgación y proclamación de tales opiniones fueron una serie de críticas literarias publicadas en *Journal do Comércio* en 1921 sobre algunos de los más reconocidos poetas parnasianos.⁴⁰ Ese primer Mário de Andrade que se estrenaba como crítico literario es el punto de partida aquí, pues se trata de la faceta de un autor que, en sus múltiples oficios de escritor e intelectual, también participó desde la crítica literaria en su época. Y así como el Modernismo brasileiro supuso un proceso que fue transformándose en algunas de sus orientaciones estéticas e ideológicas, también se podría plantear un mismo proceso de cambio constante en el crítico literario que fue Mário de Andrade, tanto desde su pensamiento como desde su sensibilidad. Así, en este contexto que se desarrollará más adelante, es que cabe la reflexión por los valores críticos en este escritor, y en especial lo que se ha propuesto como una posibilidad de lectura: los valores “menores”.

Mário de Andrade entra al Modernismo

⁴⁰ Aquí nos remitiremos a la clasificación cronológica y conceptual del Modernismo brasileiro que proponen los siguientes historiadores, críticos y pensadores de la literatura brasileira: Antonio Candido (“Literatura e cultura de 1900 a 1945”, de *Literatura e sociedade*), José Aderaldo Castello y Antonio Candido (*Presença da literatura brasileira: Modernismo*), Mário da Silva Brito (*História do Modernismo brasileiro I: Antecedentes*), Afrânio Coutinho (*A literatura no Brasil: Era Modernista*) y Alfredo Bosi (*História Concisa da Literatura Brasileira*). Aunque se ha discutido ampliamente sobre la complejidad en la demarcación exacta de fechas y de tiempos, existe un consenso general en considerar que hay un primer momento que inicia en 1922 hasta 1930 y que consiste en una fase de ruptura y superación para con la tradición inmediatamente anterior que estaba representada en la literatura vigente, formada en los principios del Naturalismo, Parnasianismo y Simbolismo; luego, una segunda etapa que se extiende de 1930 hasta 1945 en la que las circunstancias estéticas hacen parte de las preocupaciones ideológicas, políticas y sociales; y una tercera que empieza en 1945 hasta mediados del siglo XX, en la que las perspectivas y elaboraciones estéticas se acentúan. Bien es cierto que tal cronología es discutible y meramente práctica en cuanto a la separación de problemas, sin embargo, ayuda a enmarcar discusiones donde la literatura se relaciona directamente con situaciones sociales; lo que sería en este caso el periodo de posguerra, la crisis económica de 1929 y las mismas actualidades que enfrentaba la estructura política brasileira en ese entonces, como el Centenario de Independencia en 1922, año en el que también ocurre el primero de los acontecimientos político-militares que acabarían por triunfar con la Revolución de Octubre en 1930. En todo caso, ese extenso periodo que inicia en 1922 (con sus antecedentes) hasta 1945 (y sus consecuencias), abarca integralmente la obra y las intervenciones intelectuales de Mário de Andrade ubicándolo como una figura que está en el centro de su época.

Pero antes de exponer y analizar esos primeros textos de Andrade como crítico literario, es importante tener claro, al menos como una imagen de fondo, lo que se movía en el ambiente y lo que ya hacía parte como un anuncio del Modernismo brasileiro y de las discusiones que se planteaban desde los ámbitos literarios, culturales y sociales. Y a este respecto, dice Antonio Candido que en la literatura brasileira existen dos momentos decisivos que cambian los rumbos y vitalizan toda la “inteligencia”: “O Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética local e do cosmopolita”.⁴¹ Candido se refiere a los dos periodos literarios desde el lugar y el tiempo en que fueron escritas y publicadas estas líneas: entre 1953 y 1955.⁴² Y aunque han pasado más de 50 años hasta nuestro momento presente, aún continúan vigentes por la posibilidad que brindan de seguir pensando problemas sobre la literatura y el modernismo brasileiro que, de muchas maneras, son actuales por su riqueza y complejidad. De manera que aquí se retomarán algunas de esas ideas para intentar comprender aquel contexto en el que Andrade ingresó al Modernismo.

Pues bien, qué quiere decir Candido con aquello de “dialética local e cosmopolita”: lo primero que afirma es que si fuese posible establecer una ley de evolución de la vida espiritual brasileira, se podría decir quizás que ella se regiría por una “dialética do localismo e do cosmopolita” que se manifiesta de maneras diferentes. “Ora afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”.⁴³ No obstante, tal actitud y posición ideológica e intelectual se presenta mucho más en el plano de los “programas”, ya que en el plano “psicológico” los matices y los límites suelen ser más difusos y vagos entre las dos tendencias; y es justo en este último plano en el que se mueve la producción y la creación de las obras de arte.

“O que temos realizado de mais perfeito como obra y como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Tabuco, um *Mário de Andrade*), representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências”, afirma Candido.⁴⁴ De allí que se pueda llamar a tal proceso ‘dialético’ porque ha consistido realmente en una integración progresiva de experiencias literarias y espirituales, a través de tensiones entre, de

⁴¹ Candido, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Editora Nacional, 1976. p. 112.

⁴² Primero aparecería el artículo al que se hace referencia aquí, “Literatura e Cultura de 1900...”, en una revista alemana, *Staden-Jahrbuch*, em 1953 y 1955. Después, en 1965, sería publicado por primera vez en libro en *Literatura e sociedade*.

⁴³ Ibid., p. 109.

⁴⁴ Ibid., p. 110.

una parte, el “dato local”, que se presenta como “substância” de expresión; y, de otra, los modelos heredados de la tradición europea, que se presentan como “formas” de expresión. Y un momento concreto de esa ‘tensión’ que gira en torno al equilibrio y a la discusión, entre la afirmación y la negación, es justamente el Modernismo, del que piensa Candido que es el punto de partida para comenzar a reflexionar sobre la literatura brasilera del siglo XX. Un Modernismo que viene para inaugurar un nuevo momento en esa dialéctica de lo universal y lo particular. Por ejemplo, deja de lado las corrientes literarias establecidas que existían con alguna intensidad, y retoma ciertos temas ya un tanto caducos de esa tradición literaria: “Dentre estes, a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro; a busca de uma forte convicção”.⁴⁵

De manera que la semana de Arte Moderno de 1922, realizada en São Paulo, fue entonces, para Candido, un real “catalizador” de esa nueva literatura, que orientaba gracias a su dinámica, fuerza y osadía, algunas de las tendencias más vivas de renovación en la poesía, el ensayo, la música y las artes plásticas. “Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Casiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, no ensaio”, dice el pensador de la literatura brasilera; y agrega, como un dato aparte, que hubo otro personaje muy especial y que pertenecía a la generación pasada de escritores, Graça Aranha, que dirigió “aparentemente” por un momento, y que por mucho tiempo participó de la divulgación y la proclamación del movimiento.⁴⁶

Fueron esos integrantes entonces los que mejor asimilaron las influencias del dadaísmo y del surrealismo francés, y del futurismo italiano, en todo lo que tuvo que ver con las técnicas de investigación y de expresión artística. Así, el Modernismo, junto con la presencia de Manuel Bandeira, pudo mostrar aquello que llama Candido “estilo moderno”, y que encuentra su mayor representación en la poesía y la prosa.⁴⁷ Partiendo de estas ideas propone Candido que quizás sea dicho movimiento, concebido en su sentido más amplio de expresión de ideas y no solo de creación literaria, la tendencia más auténtica del arte y del pensamiento brasilero,⁴⁸ pues se trató de un esfuerzo contundente, y acertado, de reajuste de la

⁴⁵ Ibid., p. 119.

⁴⁶ Ibid., p. 118.

⁴⁷ Ibid., p. 123.

⁴⁸ Ibid., p. 124.

cultura a las condiciones sociales e ideológicas que venían, desde el fin de la Monarquía en un lento proceso de cambio, y que fueron aceleradas por las fisuras que había provocado la Primera Guerra Mundial en las estructuras sociales, económicas y políticas. La fuerza del Modernismo radica en la amplitud, y la generosidad, con la que se propuso enfrentar esa nueva situación social, cultural y política, facilitando el desarrollo hasta entonces “embrionário” de la sociología, la historia social, la etnografía, el folclore, la teoría educacional y la teoría política.⁴⁹ Situación histórica que consistía en importantes transformaciones que vivía Brasil en ese momento de 1922 en que el Modernismo entra en escena oficialmente; por ejemplo, 1922 es un año que coincide con el Centenario de la Independencia, lo que de por sí marca un corte que fue asumido por los modernistas. Además, la Guerra Mundial de 1914-1918 había influido en el crecimiento de la industria y en el conjunto entero de la economía, así como en las costumbres y en las relaciones públicas. Surge también una mentalidad renovadora en la educación al igual que empiezan a sentirse los cuestionamientos a la legitimidad del sistema político, dominado por la oligarquía rural. Dicen Antonio Candido y José Aderaldo Castello, “Modernismo”: “Torna-se visível, principalmente nos Estados do Sul, que dominam a vida política e econômica, a influência da grande leva de imigrantes, que forneceram mão de obra e quadros técnicos depois de 1890, trazendo elementos novos ao panorama material e espiritual”.⁵⁰ En todo caso, ese año de 1922 llega junto con una poderosa transformación literaria, presentándose paralelamente los primeros levantamientos político-militares que terminarán por triunfar con la Revolución de Octubre de 1930; y se funda el Partido Comunista Brasileiro, otra etapa significativa de la política de masas, que ya se mostraba y que crecería cada vez más.

En este orden de ideas, era de esperarse que la generación modernista se interesara por el ensayo y por la crítica literaria, sostiene Antonio Candido: “Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio sociológico e histórico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional —é grande a tendência para a análise”.⁵¹ Por eso los que se acercaron al ensayo, no solo como práctica sino como posición artística, exploraron el análisis, buscaron explicaciones, clasificaron, rechazaron, aceptaron,

⁴⁹ Ibid., p. 134.

⁵⁰ Candido, Antonio y José Aderaldo Castello. “Modernismo”. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo, DIFEL, 1983, p. 8.

⁵¹ Candido, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Editora Nacional, 1976, p. 123.

propusieron: actitudes, todas ellas, que querían redefinir la cultura brasilera a la luz de una evaluación nueva de sus factores y aspectos.

Es importante aclarar, dentro del Modernismo, qué había sucedido con la crítica literaria antes de la aparición de las voces modernistas, entre las cuales la de Mário de Andrade comenzó a destacarse por su fuerza y convicción en la defensa de los postulados modernistas. Y para el caso, Antonio Candido propone un breve pero suficiente panorama que ilustra la dinámica que venía desde el siglo XIX hasta desembocar en 1922: “Em crítica literária, a fase 1880-1900, por suas três figuras principais –Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo– havia desenvolvido e apurado a tendência principal do nosso pensamento crítico, isto é, o que se poderia chamar a *crítica nacionalista*, de origen romántica”.⁵² ‘Tendencia’ que tenía a su vez una propia historia, pues como en todos los países latinoamericanos empeñados en la independencia política, la actitud y la posición ideológica romántica fue también en Brasil un firme e inquebrantable esfuerzo de afirmación nacional, tanto más cuanto se trataba de la construcción de una conciencia literaria, en la que cada país veía la posibilidad más rápida y duradera de proyectar aquellas condiciones y características que consideraba hacían parte de su historia y de su destino. Dice Candido que la crítica literaria brasilera, precaria antes de la aparición de una de sus grandes figuras, Sílvio Romero⁵³, hizo parte del movimiento romántico y de su reafirmación nacionalista a través del ‘critério da nacionalidade’, tomado como elemento fundamental de interpretación; que se aplicaba siempre en la evaluación de la legitimidad de un escritor, o su obra, por medio del grado mayor o menor con que pudiera expresar la tierra y la sociedad brasilera.⁵⁴

Los modernistas habrían de enfrentar ese mismo problema de la conciencia nacional pero desde su propio frente, y en particular Mário de Andrade que volvería a él una y otra vez desde sus críticas literarias y desde las distintas áreas del conocimiento y del arte que abordaría. Así, ellos heredaban una tradición pero al mismo tiempo la negaban y la rechazaban: es como si del problema solo hubieran aceptado su enunciado, su nombre, pero no su tratamiento ni mucho menos sus respuestas. Dice Afrânio Coutinho que los casos de Sílvio Romero y de José Veríssimo representaban esa herencia de unos tiempos que ya no eran suficientes para las nuevas voces; y aunque fuera la obra de unos críticos que había llegado hasta el inicio del siglo XX, conservaba el espíritu decimonónico por los problemas

⁵² Ibid., p. 115.

⁵³ A respecto de la época, vista a través de la crítica literaria, el mismo Antonio Candido desarrolla ideas semejantes en su primer libro: *O método crítico de Sílvio Romero*, publicado en 1945. En especial dos capítulos que ilustran los antecedentes y el momento histórico en el que habría de surgir la crítica literaria modernista: “A crítica pré-romeriana e o modernismo” y “A marcha das idéias: 1888-1914”.

⁵⁴ Ibid., p. 116.

que discutía y por el estilo que creía acorde a la escritura crítica; el Modernismo no demoró en arremeter: “Não apenas a terrible ‘crítica falada’ das ruas, dos salões e das livrarias, a que se referia Sainte-Beuve, mas até contra a crítica dos jornais e das revistas, a crítica ‘oficial’ e atuante”.⁵⁵ Sin embargo, fue desde los ‘oficiales’ periódicos y revistas de Brasil que muchas de las nuevas ideas y de las tendencias vanguardistas se pudieron divulgar, y donde los modernistas se dieron a conocer en plena efervescencia de las discusiones.

Y tal fue el caso de Oswald de Andrade que mantenía una columna en *Journal do Comércio* en la edición de São Paulo, y que el 27 de mayo de 1921 publicó un artículo titulado “O meu poeta futurista”⁵⁶. Allí presentaba a Mário de Andrade nombrándolo como un autor “de um livro supremo neste momento literário”⁵⁷. Ahora bien, la genealogía del concepto “Futurismo”, especialmente para las transformaciones que tendrá en los antecedentes del Modernismo Brasileiro, ya es bastante dispendiosa y requeriría un capítulo aparte para reconstruir las variaciones que con los años fue sufriendo. Pues no solo hay que tener en cuenta el momento en que regresa Oswald de Andrade de Europa trayendo consigo el manifiesto Futurista de Marinetti, sino las influencias posteriores en las estéticas de los poetas y prosistas brasileiros, además de la decisiva recepción del público y del medio social y cultural que a su vez participaba de la interpretación y transformación continua del movimiento vanguardista. Pero, permaneciendo en el marco de esta discusión, sí se podrían señalar las palabras de Mário da Silva Brito cuando afirma:

Em 1920 já é grande, em São Paulo, o consumo da palavra futurista. Os modernos não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que a combatem, mas são todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força –e até contra a vontade– dentro do futurismo. Nem sempre são oponentes sistemáticos da renovação os que assim agem o procedem. São, antes, representantes das idéias aceitas que põem sob os denominados comuns –futurismo– tudo quanto lhes pareça diferente, inusitado. Basta que o crítico –ou simplesmente o observador– depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum, para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta, futurista, que tem

⁵⁵ Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. São Paulo, Globo, 2001, p. 591.

⁵⁶ Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da semana moderna*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978, p. 161.

⁵⁷ Op. Cit., p. 227.

sentido peyorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio. Tudo é futurismo e todos são futuristas.⁵⁸

Antes que hablar sobre la poesía futurista o sobre el mismo Mário de Andrade como poeta, pues su nombre ya se conocía en pequeños círculos literarios y artísticos de São Paulo, lo que hace allí Oswald de Andrade es ir y venir en una prosa rápida y agitada por algunas de las imágenes del poemario aún inédito *Paulicéia desvairada*: “Cinqüenta páginas da más rica, da mais inédita, da mais bela poesia citadina”. Y al final del artículo entrega a los lectores uno de los poemas de *Paulicéia* que aparecería un año después con algunas variaciones, en especial de ortografía: “Tu”.⁵⁹ Y justo aquí se inicia un diálogo que Mário de Andrade emprende consigo mismo y con su generación, y que con el pasar de las décadas representará el principio de su obra como crítico literario, pues rápidamente Mário de Andrade responde a las palabras de Oswald de Andrade. Esto es lo que propone Mário da Silva Brito como uno de los momentos históricos decisivos no solo del Modernismo sino de la literatura brasileira, porque la publicación de *Paulicéia desvairada* poco después, al lado de los artículos que se seguirían como respuesta a la provocación y presentación de parte de Oswald de Andrade, “acirraram os ânimos e contribuíram, sem dúvida, para que se precipitassem os acontecimentos: seis meses depois de publicados na imprensa, realizava-se a Semana de Arte Moderna”.⁶⁰

“Os Mestres do Passado” (1921)

El primero de los artículos apareció el 6 de junio de 1921 en el mismo *Journal do Comércio*, y fue la directa respuesta a la denominación de Oswald de Andrade de “poeta futurista”. Allí, Mário de Andrade, a través de una prosa que ya empieza a ser característica suya no solo por lo fecunda en explicaciones y devaneos en torno a sí mismo sino por la riqueza en imágenes y conocimientos, intenta explicar el sentido de *Paulicéia desvairada* y lo que sus poemas, en su mayoría inéditos, tienen de modernos. Se refiere a sí mismo en tercera persona, y dice en su propia ortografía: “Êle é bem infeliz, asseguro, não porque a vida lhe seja inimiga e inhóspito o chão do Brasil, mas porque no trato continuado das teorias estéticas ainda não achou a base, para êle verdadeira, onde se assentase e porque o apuam dúvidas sôbre o criterio da arte e a

⁵⁸ Op. Cit., p. 161.

⁵⁹ Ibid., p. 161.

⁶⁰ Ibid., p. 311.

concepção da beleza”.⁶¹ Rechaza la categoría de futurista dada por Oswald de Andrade y prefiere que “o deixem na paz das ossadas”; reclama para sí el derecho a su silencio y que nadie podrá recusarle “porquanto não ofende a ninguém, não faz mal a paróquia alguma, não perturba a pascacice universal, pois não se publica”.⁶² En este sentido, es importante el primer artículo, ya que se trata de unas primerísimas manifestaciones oficiales en la que Mário de Andrade se sabe poeta y parte de un tiempo histórico, aunque, como él mismo lo repite con insistencia, se sienta fuera de cualquier movimiento estético, poético o cultural. En 1925, nuevamente, insistirá, discutirá y defenderá, en *A escrava que não é Isaura*, sobre las nociones de belleza pero con mucha más amplitud, postulando su estética modernista y lo que comprendía por ella; solo que este texto será de una importancia capital pues se trata de un manifiesto y no ya de una mera crónica en la que discute y responde. Dice, por ejemplo, en *A escrava que não é Isaura*:

O que fez imaginar que éramos os modernistas uns degenerados, amadores da fealdade, foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século acreditou-se principalmente entre os espectadores que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que o sujeitou a humana estultice.⁶³ [...] Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinárias, eloquências, exageros, como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, Virgílio, Dante, o que cantam é a época em que vivem. E é por seguir-me os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos.⁶⁴

Comenta Mário da Silva Brito a partir de las crónicas de la época, en especial la de Fernando Goes sobre la historia de la *Paulicéia desvairada*, que el nombre de Mário de Andrade comienza a tener popularidad en la ciudad gracias a esta respuesta suya al artículo de Oswald de Andrade; pero, asimismo, se trató de una celebridad paradójica. El atrevimiento de

⁶¹ Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da semana moderna*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978, p. 324. La serie de crónicas que Mário de Andrade publica en *Journal do Comércio* son reproducidas en su totalidad por Silva Brito en el libro citado.

⁶² Ibid., p. 238.

⁶³ Andrade, Mário de. *Obra imatura*. Estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques / Coordenadora da edição Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, Agir, 2009, p. 238.

⁶⁴ Ibid., p. 257.

la forma y de las ideas del poema que Oswald de Andrade dio a conocer de su amigo, junto a la defensa que el propio autor hacía de sí (“haverá por acaso um livro mais atual que “Paulicéia desvairada – análise de um estado de alma?”), fueron recibidos por el público como algo más que raro “futurista”: “enxergaram um maluco, um cabotino”.⁶⁵ Y en el pleno calor del diálogo que empieza, Mário de Andrade levanta su voz y sube el volumen. Antes de aparecer *Paulicéia desvairada*, el 21 de julio de 1922, es con estos artículos de crítica literaria que él da a conocer muchas de sus posturas modernistas; sin embargo, a su vez los artículos son consecuencia de la divulgación de sus versos, que justo en ese momento comenzaban a tener la forma definitiva de libro y de manifiesto. Así, ese año de 1927 significó una decisiva coyuntura pública para este escritor, en la que se vio llamado a pronunciarse.

Pues bien, entre el 2 de agosto y el 1 de septiembre de 1921 en *Journal do Comércio* aparecerán por entregas, entonces, siete estudios sobre algunos de los más conocidos poetas parnasianos: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, precedidos de un prólogo (“Glorificação”) y de un epílogo (“Prelúdio, Coral e Fuga”). En realidad, se trataba de la columna, “Questões de Arte”, que Oswald de Andrade tenía frecuentemente en dicha publicación y desde la cual combatía; columna que Oswald le cede a Mário de Andrade temporalmente para que publique sus críticas y lo presenta así: “Cesem os meus irregulares e frouxos apontamentos críticos: outro valor mais alto se levanta. Vamos ouvi-lo”.⁶⁶

Lo primero que Mário de Andrade discute es que sus líneas están lejos de ser críticas literarias, o que tal vez lo serían pero solo en el sentido de puras “impressões sinceras”: verdades en las que creía, soluciones a las que acudía por su conmovida y cariñosa lectura de aquellos “Mestres do Passado”. Tampoco sus escritos eran estudios ni mucho menos análisis en los que repasara, uno por uno, a los hijos del parnasianismo (ni a los “pobres herdeiros perdulários”), queriéndolos “autopsiá-los”, “disecá-los”, “escorchá-los”, “deixando-os sem vida nem alma”.⁶⁷

“A crítica se faz com seriedade e método”, y recalca que él no se sujeta a ningún método justamente por incapacidad. Declara que escribió aquellas impresiones con alma y sonriendo, y que al decir sus verdades era consciente de que aquello no implicaba la novedad: “É muito possível que a grande parte destas observações já tenha a velhice da letra de fôrma, que importa? Isso prova simplesmente que não estou sózinho”. Su afanada visita al panteón de los parnasianos ni siquiera implicaba una negativa absoluta al valor y a la obra “dêsses

⁶⁵ Op. Cit., p. 231.

⁶⁶ Ibid., p. 254.

⁶⁷ Ibid., p. 255.

defuntos”: “Gosto pouco dêsses fantasmas, porém admiro-os bastante”.⁶⁸ A Mário de Andrade, ser nombrado como crítico era lo que menos le interesaba, es más, tal denominación ya respondía a un insulto por la concepción que para entonces ya tenía del oficio, pues él consideraba que los críticos de su época habían abandonado la verdadera inteligencia y el cultivo esmerado de la cultura y del conocimiento, de tan “atarantados” que estaban con el “venenoso esplendor dos Mestres do Passado”, hablando solo de los parnasianos, ensordecidos con ellos, glorificándolos y elogiándolos. Una crítica tan miope con el propio parnasianismo que había abandonado la historia, la evolución y la tradición.⁶⁹

En aquellas entregas en *Journal do Comércio* él lanza sus primeros ataques, curiosamente, contra la crítica, y lo hace tanto al principio como al final de sus escritos: “Mas sereis mesmo críticos? Morreu Gourmont! Mas Papini ainda vive graças a Deus!”⁷⁰ Quanto a vós, ó críticos de pedra (...) julgando uma só poesia que não podíeis compreender (...) Críticos ou arruaceiros?”. Y luego enardecido, el joven modernista continúa: “Nós, os novos de hoje, os Dragões do Centenário, tombamos de nossa paz para os guararapes da guerra. E não nos curvamos diante de vós, porque diante de vós somos como homens diante de homens. E homens superiores, mais belos, mais terríveis, porque não mentimos, porque somos sinceros”.⁷¹ Y para dejar en claro que su intención de dialogar es con los poetas parnasianos, repite en el epílogo como quien insiste en que memoricen a toda costa su coro de voz que se reconoce nueva, que no es a los críticos a quienes están dirigidas las saetas: “Não vos amaldiçoamos, ó críticos, porque nossa maldição vai mais alto. Atinge a mão que vos segura, alcança a lua que vos cegou”.⁷²

Sin duda, tales artículos de Mário de Andrade, que pueden plantearse como un inicio de su obra de crítico literario, están permeados de principio a fin por el mismo y constante

⁶⁸ Ibid., p. 305.

⁶⁹ Ibid., p. 306.

⁷⁰ Ya estas dos referencias a figuras centrales de la crítica literaria del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, hacen parte de una discusión que habría que plantear con mucha más investigación y en otro lugar que fuese quizás más conveniente: las lecturas de formación de los integrantes del Modernismo brasileiro. No obstante, la aclamación por Remy de Gourmont podría pensarse muy rápidamente a partir de sus relaciones con Marinetti y a partir de la influencia que el crítico francés tendría sobre el primer poemario de Blaise Cendrars, *Secuencias*, y el posterior impacto y representación que éste, a su vez, llegaría a tener sobre el grupo modernista de São Paulo, incluso, desde mucho antes de su visita al Brasil en 1924. Y Respecto a Papini podría proponerse, a su vez, una lectura sobre la obra, la labor y el apoyo del crítico italiano en los primeros momentos del manifiesto Futurista de Marinetti, en las dos primeras décadas del siglo XX. A lo largo de la obra de Mário de Andrade no son muchas las referencias a críticos literarios (tanto decimonónicos como contemporáneos), digamos, en el sentido de ser considerados como maestros o inspiradores de una visión o estilo. De allí que pueda plantearse una continua actitud del crítico modernista por la independencia en las búsquedas intelectuales y estéticas. Y, yendo aún más lejos, más que reconocer el magisterio de los otros sobre él, lo que había en Mário de Andrade era más bien una presencia de “maestro” sobre los otros, lo que podrá verse especialmente en sus cartas y en las críticas literarias de sus últimos años.

⁷¹ Ibid., p. 307.

⁷² Ibid., p. 308.

espírito que luego vendría a llamarse Modernismo brasileiro. Sus artículos, entonces, pueden ser leídos como otra manera de manifiesto pues allí también polemiza, condena, combate, cuestiona y se instaura como artista e intelectual. Así, dedica la mayoría de sus palabras y de su aliento a los poetas; comenta a cada uno e insiste desde su actitud vanguardista que los tiempos han cambiado y que ahora es necesario otro arte que camine paralelo a tales tiempos. A los parnasianos les grita: “Cumpristes plenamente o destino fecundo que Deus vos reserva! E nos infernos, onde, à sombra dos maiores, agora descansais da árdua rota vencida, sorride a relembrar vossos dias extintos, em que cardando a luz do Cruzeiro do Sul, bordastes no oiro dos versos estelares o coturno do Sonho e a Flâmeo da Ilusão! Que a paz seja convosco!”.⁷³

Estos textos, además de ser un fiel y vivo testimonio de ese primer momento histórico de Mário de Andrade, también muestran sus intereses por ciertos asuntos que serían constantes en él y que luego divulgaría como parte de las transformaciones de los años 20 y que aparecerían con evidencia, por ejemplo, en *Macunaíma*: la forma, la técnica y la lengua. Por eso, además de contener algunas de las ideas que serían el estandarte de sus principales manifiestos, como su “Prefácio interessantíssimo” en *Paulicéia desvairada* (1922) y *A escrava que não é Isaura* (1925), estas críticas literarias se preocupan por comentar, acalorada o seriamente, algunos aspectos de los parnasianos. Por ejemplo, de Alberto de Oliveira dice que “foi perseguido por uma grande infelicidade na vida: não teve que dizer. Mas era poeta. E como não tinha que dizer, sentiu os seus amorezinhos, as suas verdadezinhas... Quando não sentia coisa nenhuma, escrevia poemas parnasianos”.⁷⁴ Y de Olavo Bilac criticó las repeticiones desafortunadas con una cuidadosa atención en sus versos y en sus estructuras: “Francamente não esperava que as minhas asserções tivessem tão esmagadora comprovação: 13 sonetos terminados pelo mesmo processo estatístico!”.⁷⁵

Al final de cuentas, en estas siete entregas publicadas en *Journal do Comércio* en 1921, hay un Mário de Andrade que juega y se burla al mismo tiempo que proclama y declara. Aquel que es el epílogo, y presentado de último en el orden de sus artículos, él lo llama “Prelúdio”, y lo hace así porque “êste é a explicação do meu intento. É o prefácio. Colocado no fim: porque assim é mais futurista. De nada valeu esquivar-me ao ágape do Futurismo e rir-me dele como de todas as escolas. Depois que o autor da *Estrêla de absinto* – estrêla de calvario- me chamou de futurista, não posso mais nem espirrar: é Futurismo. Pois seja!”.⁷⁶ Un epílogo que es un “prefacio”, y que nos lo menciona quizás como un abre bocas

⁷³ Ibid., p. 258.

⁷⁴ Ibid., p. 274.

⁷⁵ Ibid., p. 290.

⁷⁶ Ibid., p. 304.

del que en unos meses aparecerá: “Prefácio interessantíssimo”, que abrirá su *Paulicéia desvairada*.⁷⁷

Momento decisivo de transición: 1930

Dice Telê Porto Ancona Lopez en *Mário de Andrade: Ramais e Caminho* (1972) que desde 1917 en la introducción de *Há uma gota de sangue em cada poema* se marca en Mário de Andrade el sentido de una relación del arte con la realidad inmediata, en función de la participación y reformulación de esa misma realidad.⁷⁸ No en vano el temprano interés de Andrade para con aquellos ‘poetas sociales’ como Jules Romains; poetas de honda preocupación por la situación del hombre como ser social e histórico, y que representaban el vivo reflejo, en concordancia de obra y vida, del compromiso que Andrade irá asumiendo a lo largo de su carrera como escritor, crítico e intelectual. Por eso es importante señalar, siguiendo a Ancona Lopez, que Andrade no publica sus primeros versos inspirados en lirismos amorosos como la mayoría de los poetas jóvenes de su tiempo, entre ellos Manuel Bandeira o Guilherme de Almeida, sino que “anula a introspecção e procura a poesia de participação”.⁷⁹

Sin embargo, en la época modernista de la Semana del 22, Andrade es más un “contestante” estético que un “contestante” político; o al menos no en ese sentido político que asumiría años después, a partir de los 30. Actitud que puede entenderse por las necesidades mismas de la discusión en la época -los años 20-, que daba preponderancia a unos temas y no a otros. Tal como se ha visto en *A escrava que não é Isaura*, donde la pregunta y la reflexión por la belleza acapara toda la atención. Y siendo un “contestante” estético a inicios de los 20 es que puede formularse que la trayectoria ideológica de Mário de Andrade se comienza a mostrar completa a partir del conflicto que resulta de las ansias de querer comprender y controlar su destino en función del compromiso que escoge para sí mismo, dándole la importancia y la coherencia que cree necesarias. Así, para mencionar un tema concreto de ese

⁷⁷ Sin embargo, afirma Mário da Silva Brito que meses después de publicadas estas críticas de Mário de Andrade, el ya conformado grupo Modernista del 22 no solo se opondría al parnasianismo sino también al romanticismo brasileiro, al realismo, al pasado completo; así, tampoco, el nuevo intelectual modernista, deslumbrado con la metrópoli, “não encontra justificativa para a literatura de iaiás e ioiôs, para as letras caipiras”, dice el historiador. Y en esa línea están las palabras del mismo Oswald de Andrade, en otro artículo de *Journal do Comércio*, del 3 de octubre de 1921, cuando declara animadamente que “São Paulo avança numa afirmativa de maravilhas. A sua literatura liberada como a sua arte, tanto quanto a sua indústria e o seu comércio, têm que representar um alto papel e uma alta missão: não podem parar ante o choro *senil* dos infecundos”. Op. Cit., p. 201.

⁷⁸ Lopez, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1972, p. 231.

⁷⁹ Ibid., p. 29.

compromiso y destino que Andrade elige como un camino ideológico está la idea de patria, tal como lo confirmó en una entrevista en 1925 en la que declaró: “Todo o segredo da nossa revolta estava em dar uma realidade eficiente e um valor humano para nossa construção [...]. Ora o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa realidade [...], porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só veremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia”.⁸⁰

Ahora bien, dice Ancona Lopez que el Modernismo en su primera fase de 1922 a 1929 se concentró en la absorción y en la total apertura de las asimilaciones, por lo que inevitablemente sus representantes tenían que ser contradictorios y duales, conciente o inconcientemente.⁸¹ Por ejemplo, en *A escrava que não é Isaura* se mencionan una serie de teóricos y artistas que se organizan dentro del conjunto con miras a establecer una unidad dentro de una gama de autores y nombres: pluralidad en movimiento. De allí que se trate más de un gesto de presentación y de introducción que de discusión en sí, aclara Ancona Lopez.⁸² Sin embargo, fue dentro de esas contradicciones esenciales que se pudo plantear una posición estética y luego ideológica, pues el ánimo que avivaba la llama era el de descubrir y no el de imponer.

Pues bien, al final de esa primera etapa modernista, ya en Mário de Andrade empieza a sentirse con fuerza aquella cuestión que piensa el arte desde su función social. Por eso, en 1928, en el segundo prefacio de *Macunaíma*, Andrade comenta su preocupación sobre la cultura brasilera que había intentado exponer y analizar en la publicación de su trilogía: *Clã do Jabuti*, *Amar, verbo intransitivo* y *Macunaíma*. Una trayectoria que Ancona Lopez sintetiza así: “O sintoma de cultura proporcionaria a ligação do Brasil com a sua contemporaneidade particular e com a universal: *Clã do Jabuti* valeria como a representação de elementos populares e de passado; *Amar, verbo intransitivo*, como exposição do presente urbano e da burguesia; *Macunaíma*, como síntese de passado e presente, com classes sociais focalizadas, mas totalizando o povo, no presente e no passado, urbano e rural”.⁸³ Es a partir de 1928 que Andrade deja claro que pensar Brasil, y que el “abrasileiramento do Brasil culto”, no podía resumirse en la fusión y mezcla de regionalismos de todos los colores y formas, pues el regionalismo era ante todo una consecuencia surgida de la caracterización de la cultura

⁸⁰ Andrade, Mário. *Entrevistas e depoimentos*. “1925-Assim falou o papa do Futurismo”. 1944-“Minha obra pode servir de lição”. Edição de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983. p. 18.

⁸¹ Op. Cit., p. 196.

⁸² Ibid., p. 196.

⁸³ Ibid., p. 236.

nacional en todas la facetas que pudiese presentar. Lo importante en ese año de 1928, sostiene Ancona Lopez, era distinguir las atribuciones de cada una de las partes y no adjudicarles una autonomía que pudiese amenazar el todo, es decir, el nacionalismo.⁸⁴

De allí que en 1929, en cuanto a esta discusión por la idea y la realización de la nación, Andrade se muestre partidario y defensor; y un lugar en el que pudo extenderse en la reflexión fue en las crónicas que publicó en el *Diário Nacional* durante este año, mientras participaba en la preparación de la Revolución de 1930 analizando la política nacional. “Preocupando-se menos em idealizar, em imaginar como deveria ser o mundo sem pátrias, torna-se mais objetivo e analisa a pátria diretamente em função da nacionalidade, em seus aspectos do passado e do presente”, afirma Ancona Lopez respecto a ese instante decisivo de Andrade.⁸⁵ Pues en su columna en el *Diário Nacional* lleva a cabo lo que la misma Ancona Lopez califica como una “feliz escolha”, ya que al mismo tiempo que establece una vinculación con su tiempo, tan coherente con sus principios modernistas, también sugiere y practica su empeño como intelectual participante que a la vez se sirve de los medios de masa, como la imprenta, para vehículo de sus ideas.⁸⁶

El caso es que a partir de ese momento de su vida, en el año de 1929, se pueden escuchar del mismo Andrade afirmaciones que ya muestran un notorio y decisivo cambio en sus maneras de pensar y de concebir el compromiso que cree que debe tener como intelectual para con su país. Y como ejemplo basta citar dos fragmentos de una de sus más significativas crónicas: “Intelectual I”, publicada el domingo 10 de abril de 1932; allí, primero se queja y se lamenta por la situación que vive en ese instante: “Nós estamos ainda exatamente naquele mesmo ponto desumano, imbecilmente egoístico em que banzavam a sua inteligencia vasta, cultivada, saudosista, Joaquim Nabuco, Machado de Assis e todos os outros fazedores de academias celestiais”⁸⁷. Para Andrade, el intelectual brasileiro continua “tocandinho na viola o toque rasgado da sua pasmosa inércia humana”, de allí que muchos se ufanen y se vanaglorien de socialistas y comunistas, porque serlo, justamente, está de “moda”, y, peor aún, porque es una forma de “ambição”. Toda esa protesta en tono alto, tal como Andrade solía hacerlo cuando se trataba de dar su opinión, y mucho más en asuntos políticos, tenía como objetivo, al final de la misma crónica, dejar por sentado su propio pensamiento sobre lo que debería ser

⁸⁴ Ibid., p. 210.

⁸⁵ Ibid., p. 58.

⁸⁶ Lopez, Telê Porto Ancona. “Mário de Andrade no Diário Nacional”. En: Andrade, Mário. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 18-21.

⁸⁷ Andrade, Mário. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 515.

un intelectual; y es que éste, como tal, bien puede, y deberá siempre, estar comprometido con su obra y con su vida, y deberá asimismo estar al servicio de una ideología, “duma dessas verdades temporárias... Verdades locais, episódicas, frutos de idealizações”.⁸⁸

Ahora bien, no solo para Andrade era decisivo ese momento de transición que representaba la década de 1930, y la culminación de todos los años 20. En general, esa transformación que vivía Andrade en el terreno político e ideológico hacía parte de un conjunto de mayor influencia en el que él participaba activamente; y bien lo señalan Antonio Candido y José Aderaldo Castello cuando dicen que el año de 1930 fue una fecha simbólica porque dentro del mismo Modernismo marcó otros rumbos, en el sentido literario, especialmente para la prosa: “A renovação começa a parecer menos um movimento do que uma transformação, destinada a predominar no estilo na literatura brasileira”.⁸⁹ Pues, como dice otro investigador y pensador de la literatura brasileira, Alfredo Bosi: lo que permanecía vivo para 1930 era el deseo de plasmar una palabra que honrara todas las potencialidades de lo real sin perder la coherencia y el rigor de un punto de vista personal que todo lo articula y expresa, ya sea ideológica o poéticamente.⁹⁰ Hasta entonces, la literatura oficial era aceptada sin reservas por la opinión pública, ya que estaba representada por la Academia Brasileira de Letras, y prolongaba con ciertos matices de variación, el Naturalismo, el Parnasianismo y el Simbolismo; de modo que, como espejo deformador, los modernistas mostraban una figura de rebeldes excéntricos. Es a partir de 1930, con una brusca rapidez, que las orientaciones modernistas se van realizando, de modo que poco a poco se imponen como legítimas, hasta transformarse en patrones que rigen la creación. Y todo ello ocurría dentro de otro marco más general, pues Candido y Castello insisten que ese año clave de 1930 fue trascendental para los cambios de la sensibilidad y la mentalidad brasileiras porque: “Sofríamos, como todo o mundo civilizado, os efeitos da grande crise económica mundial, aberta em 1929, que motivou um decênio de depressão. Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural, e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de Outubro”.⁹¹ Así es como ocurre una intensa radicalización política, tanto para la izquierda como para la derecha, y esa conmoción de las viejas estructuras sociales favorece el deseo de describir y clasificar la realidad social y espiritual del país.

⁸⁸ Ibid., p. 516.

⁸⁹ Candido, Antonio y José Aderaldo Castello. “Modernismo”. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo, DIFEL, 1983., p. 17.

⁹⁰ Bosi, Alfredo. “Mário de Andrade, crítico do Modernismo”. *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades, 2003, p. 238.

⁹¹ Op. Cit., p. 8.

“O movimento modernista” (1942)

El otro momento decisivo, en ese proceso que inicia a principios de los años 20, para comprender la actitud y las posturas de Mário de Andrade es su canónico ensayo “O movimento modernista” (1942), publicado justo tres años antes de su muerte. Se trató, originalmente, de un discurso que pronunció por motivo de los 20 años que ya habían transcurrido de la Semana de Arte Moderno de 1922. Por eso, la intención de la reflexión de Mário de Andrade fue ante todo la de evaluar y pasar revista a lo hecho, reforzando lo que aún permanecía vivo desde entonces y descartando los errores y desaciertos.

De cierta manera, entre aquellos primeros artículos de 1921 y este ensayo se abría y se cerraba su trayectoria como crítico literario. Una trayectoria que tuvo múltiples momentos en su producción: en los años 20, en función de los cambios modernistas y en especial de la producción narrativa y poética, Mário de Andrade se concentra en su creación y en la que luego será una de sus principales labores como investigador y estudioso de la música y del folclor de la cultura brasileira. También fueron esos los años de sus viajes al norte y nordeste del país impulsado por sus inquietudes como artista en función de lo que ha sido nombrado en la trayectoria del movimiento modernista como una etapa de construcción y establecimiento de una propuesta por una propia lengua, que a su vez estuviese enmarcada en el plan de un proyecto por una conciencia y una entidad nacionales.

Los años 30, para Mário de Andrade, serán quizás el momento en que inicie, de una forma más o menos regular, la escritura de sus principales y más fecundos ensayos y críticas literarias, que luego serían recogidas en libros que reúnen, casi en su totalidad, dicha producción: *O baile das quatro artes* (1943), *Aspectos da literatura brasileira* (1943) y *O empalhador de passarinho* (Edición póstuma, sin fecha). Tal circunstancia se debió a las específicas situaciones históricas del país que se reflejaban también en Mário de Andrade como intelectual: “Por volta de 1930 amadurece no Brasil o processo de reforma institucional de que as revoltas militares e literárias da década anterior tinham sido as manifestações simultâneas, complementares e afins. É natural, portanto, que os movimentos estéticos tenham cedido à tentação da idéia política e da ação social: a gratuidade artística começava a parecer simples bizantinismo ou simples mandarinismo a esses homens que viam, enfim, chegado o momento de ação”.⁹² Pues bien, dicho trasfondo social e histórico de participación académica e incluso institucional por parte de Mário de Andrade, junto a una vida de variadísima creación artística en el cuento, la novela, la crónica, el diario de viajes, el ensayo

⁹² Coutinho, Afrânio. Op. Cit., p. 619.

de arte de música, de pintura y de literatura, al lado de un monumental epistolario con algunos de los más importantes artistas e intelectuales de la época, es el que sostiene el discurso de Mário de Andrade en 1942: “O movimento modernista”.

El ensayo es una severa y muy desencantada retrospectiva, aunque puede ser leído en varias direcciones, pues en la medida que la narración es la columna de la crítica que se lleva a cabo tanto de la propia obra como del movimiento en general, la escritura adquiere esa hibridez muy propia del tono que mezcla recuerdos personales con profundas reflexiones estéticas e ideológicas justamente por saberse el autor directo participante de su época y de tal movimiento. El crítico se va tornando, también, su propio objeto de análisis y discusión. Anota Jorge Schwartz, de otro lado, que este ensayo presenta dos dificultades de lectura que residen en el carácter oscilante de los juicios de Andrade; primero, lo que tiene que ver con el reconocimiento de la “importancia trascendental de la Semana del 22”; y, segundo, lo que se relaciona con los “fenómenos sociales que cambiaron drásticamente el perfil político del Brasil durante la década del 30, la desilusión de ciertos proyectos no realizados y el enjuiciamiento lacerante por la impresión de que el trayecto podría haber sido hecho de forma diferente”.⁹³ Pues bien, en ese sentido estructural del discurso de Mário de Andrade, otros críticos han señalado las oposiciones frecuentes en las que se movía el modernista, destacando, por ejemplo, el más complejo binomio vivido y pensado por Mário de Andrade: individualidad / colectividad.⁹⁴ Además señalan que en la reflexión de Mário de Andrade pueden pensarse tres planteamientos que dirigen la meditación y que le permiten moverse entre una pregunta y otra o, mejor dicho, entre un recuerdo y otro: uno narrativo que cuenta los principales momentos del movimiento; uno histórico que interpreta los hechos a la luz de la primera posguerra; y uno estético que discute sobre el lenguaje, la investigación y la difícil relación arte y política, que viene a traducirse en la pregunta por la función social del intelectual como transformador.

De aquí, desde esta discusión entre el intelectual y la sociedad, Andrade afirma que el Modernismo brasileiro fue “uma ruptura”, “um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes”, y “uma revolta contra o que era a inteligência nacional”. Y sostiene que en su fase “verdadeiramente modernista”, tal movimiento no fue el de los cambios político-sociales que se darían años después en el Brasil, en la década del treinta; fue, más bien, un movimiento de preparación, creador a su vez de un estado de espíritu revolucionario y de un sentimiento,

⁹³ Schwartz, Jorge. “Introducción”. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 53.

⁹⁴ Entre ellos están Alfredo Bosi (1992), Carlos G. Mota (1978), Mari Elisa Pereira (2006), Silviano Santiago (2002) y João Luiz Lafetá (2001).

como él dice, de “arrebentação”.⁹⁵ Luego, resalta con suma importancia que lo que caracterizó ese instante de preparación de una revolución dirigida a la reevaluación de las bases culturales y estéticas en el país fue una fusión de tres principios fundamentales: “o direito permanente à pesquisa estética” como una libertad inalienable; “a atualização da inteligência artística brasileira” a través, por ejemplo, del intercambio con otras culturas y del conocimiento hondo del propio entorno; y “a estabilização de uma consciência criadora nacional” que fuese una especie de ética de la misma creación, un horizonte y una guía.⁹⁶ Principios que se conjugaron en un todo orgánico de conciencia colectiva. Dice Andrade, continuando en la evaluación de esos años modernistas, que fue a partir de 1930 que inicia una etapa en esa inteligencia brasilera más calmada, más modesta, más cotidiana, mucho más proletaria por así decirlo, de construcción, en todo caso.

Es desde este fragmento, junto a ciertas condiciones sociales, culturales e incluso económicas, de donde parte Lafetá para proponer que el proyecto modernista, en sus posturas estéticas, también representó otro proyecto de línea ideológica, que comprendía posturas éticas (varias de ellas asumidas desde el activismo), como aquella de participación pública no sólo como intelectual sino desde la obra como orientadora de un proyecto nacional que incluyese la lengua y el arte como expresiones genuinas y verdaderas de lo brasilero, recalcando la fidelidad a la diversidad y lo múltiple;⁹⁷ de allí, entre otras cosas, el acercamiento a la lengua popular y a los relatos míticos y tradicionales. Sobre esa idea de la participación pública y del sentirse comprometido, no solo como intelectual y artista sino como hombre, como persona conciente e integrante de su sociedad, le decía Andrade en su última carta a Oneyda Alvarenga: “Sou do meu tempo e fui favorecido por circunstâncias especiais”, 14 de septiembre de 1940.⁹⁸ Tal como el mismo Andrade en 1943, el 2 de diciembre, declaró en una entrevista que dio a Mário da Silva Brito, luego publicada en el *Diário de São Paulo*, que cuando estaba en Rio de Janeiro escribiendo su novela inconclusa *Quatro pessoas*, quedó tan consternado con el inicio de la Segunda Guerra Mundial que ya no fue posible, nunca más, seguir preocupado con el destino de sus cuatro personajes envueltos en un caso de amor: “O mundo sofria tanto e a cultura recebia um golpe profundo”.⁹⁹ Una vez más, Andrade, rectificaba su compromiso social. Y lo mismo había dado a entender en otra

⁹⁵ Andrade, Mário. “O movimento modernista”. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 265.

⁹⁶ Ibid., p. 266.

⁹⁷ Lafetá, João Luiz. “Ética e poética”. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, Livraria duas Cidades, 2000, p. 185-223.

⁹⁸ Andrade, Mário. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983., p. 285.

⁹⁹ Andrade, Mário. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983., p. 96.

entrevista, un año antes, el 28 de abril de 1942, publicada en *Diário da noite*, poco antes de dar su famosa conferencia “O movimento modernista”: “No estado de espírito em que me encontro atualmente, não posso fazer nada com gratuidade, com certa isenção, porque me acho profundamente penetrado dos acontecimentos do mundo, quase perturbado com os dolorosos e trágicos espetáculos da guerra”.¹⁰⁰

Como dice Alfredo Bosi: ese hombre que fue Mário de Andrade, excepcionalmente sincero, con el arte, con el prójimo, consigo mismo, asumió un compromiso para con su tiempo como pocos lo hicieron; la tensión ideológica de toda la década del 30, el Estado Nuevo y la Segunda Guerra Mundial, sobre cuyo impacto tanto habló, dilaceraban su conciencia, y le proponían, sin resolverlo, a cada momento, el problema de las relaciones entre el artista y el hombre integral.¹⁰¹

En ese sentido, hizo parte de ese proyecto estético-ideológico lo que el mismo Andrade denominó como “princípio de revolução”, principio del arte de “nosso tempo”; revolución que para él era “solapar”, “envenenar”, promover, investigar, rechazar, crear, reelaborar y, más que nada, “destruir”. No obstante, lo paradójico de ese “destruir” como revolución, Andrade lo vio desde la contradicción, es decir, “destruir” no fue otra cosa que “construir”. Tal concepción aparece en *O Banquete* que data de 1944 (aunque se publicó póstumamente como libro inacabado en 1977), y que de alguna manera también fue un espacio para evaluar ese pasado: “O engraçado é que os que chamaram aos modernistas de ‘destruidores’ assim como os modernistas que se imaginaram tais, todos se enganaram. Na verdade, embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez foi sempre construção a serviço dessa mesma burguesia”.¹⁰²

Dice nuevamente Lafetá que, en esa última reflexión de Andrade sobre el movimiento modernista, una palabra clave es “consciencia”.¹⁰³ Pues si algo se muestra con clarísima nitidez, no solo en sus críticas sino en sus cartas y crónicas, es una firme, en cuanto coherente y continua, conciencia de la obra de arte como hecho estético así como del poema como resultado de las proyecciones de las experiencias individuales, tantas veces oscuras y afincadas en ese yo profundo; conciencia, finalmente, de la necesidad de participar constructivamente en la vida intelectual, social y cultural de su tiempo, como función y responsabilidad de su decisión de saberse y pensarse como artista. A propósito, dice el

¹⁰⁰ Ibid., p. 85.

¹⁰¹ Bosi, Alfredo. Op. Cit., p. 240.

¹⁰² Andrade, Mário. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 66-68.

¹⁰³ Lafetá, João Luíz. Op. Cit., p. 154.

personaje de Janjão, en el segundo capítulo de *O Banquete*: “Mas vozes ‘coletivas’ que não interessam a meu individualismo nem podem me fazer feliz nem desinfeliz?... Mas de que tenho de participar, porque a isso me obriga a minha própria satisfação moral de indivíduo?... É a superação do boneco... Me fiz boneco... Tudo está em ser boneco ‘consciente’ da sua própria bonequice, o que também é uma paixão, é amor e desse amor se morre...”.¹⁰⁴ Y cerca de allí, hay otro apartado que cuenta en una imagen contundente el centro de este dilema: “Janjão estaba bastante envergonhado com a fraqueza que tivera de mostrar as suas contradições de artista, consciente da servidão social das artes mas incapaz de se libertar do seu individualismo. Continuo andando, perdido lá no seu mundo nebuloso, murmurando...”.¹⁰⁵

Andrade se asumía como un artista e intelectual “fora-da-lei” que se ufanaba del derecho de decirse y desdecirse, de afirmarse y negarse, como una de sus inviolables libertades. Para él, se trataba de tener una teoría y una personalidad, y luego saber ultrapasar todo ello, elevándose, en esa ansiedad de superación, como le gustaba decir. En 1940, Andrade declara en una entrevista que: “O movimento modernista se originou essencialmente de um estado de não-conformismo. Em sua transcendência ele foi, por tanto, uma força revolucionária e se identificou com outras forças revolucionárias que, aberta ou caladamente, se desenvolviam no país e no mundo”.¹⁰⁶ Había reiterado la misma opinión años antes, como una opción de participación y casi como una manera de ser, en una crónica publicada en 1932: “Hoje mais que nunca o intelectual ideal é o prototipo do fora-da-lei, fora de qualquer lei. O intelectual é o ser livre em busca da verdade. A verdade é a paixão dele [...] O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora-da-lei”.¹⁰⁷ Si algo puede afirmarse es que en Andrade hay ante todo una vocación y ella es defendida con la coherencia que dan los años creyendo con fe y agresividad en los mismos principios.

“Começo de crítica” (1939): los valores menores del crítico

En Andrade no se encuentran expuestos de manera sistemática los valores de su crítica literaria. Antes que una postura y una concepción teórica, lo que se descubre en cada uno de

¹⁰⁴ Andrade, Mário. Op. Cit., p. 63.

¹⁰⁵ Ibid., p. 65.

¹⁰⁶ Andrade, Mário. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983, p. 76.

¹⁰⁷ Andrade, Mário. “Intelectual I”. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 516.

sus textos (publicados en libro, revista o periódico) es un hacer, una práctica. Y dentro de este cotidiano ejercicio de leer a los demás con la pluma en la mano es donde se hallan, como de pasada, algunos de sus comentarios y reflexiones sobre la crítica, o, mejor dicho, de su manera de concebir la crítica. Para él, la meditación sucede en el movimiento. En la medida en que publica sus críticas desde los años veinte hasta los cuarenta, y en la recepción y respuesta de ellas, él va transformando y afinando sus concepciones, a veces hasta la contradicción: ese es su andar. Podría decirse, entonces, que si hay un sistema es el de la continua y frecuente práctica del oficio; de allí su coherencia y constancia, su riqueza y variación.

Y fue gracias a su activísima participación en periódicos de São Paulo y Rio de Janeiro lo que le permitió sustentar tal frecuencia. No obstante, la mayor oportunidad como crítico literario la tuvo en el *Diário de notícias*, en el período de 1939-1940, cuando se instaló en Rio de Janeiro durante tres años, 1938-1941, a causa de severas confusiones políticas que le valieron la salida del Departamento de Cultura de la entonces municipalidad de São Paulo, tal como lo relata Moacir Werneck de Castro en *Mário de Andrade: exílio no Rio* (1989); salida que significó para Andrade un traumático golpe como intelectual y artista pues desde allí, en su cargo público, había iniciado una serie de procesos de apoyo a las artes y la cultura, especialmente en música y en patrimonio. Tres años después habría de regresar a São Paulo, aun más decaído.

Ahora bien, durante ese año en el *Diário de notícias*, Andrade publica algunas de sus críticas más importantes, muchas de ellas reunidas en *O empalhador de passarinho*. Y como lo afirma Lafetá, serían como una segunda etapa en su faceta de crítico; la primera, en consecuencia, la representaría aquella de los años veinte cuando apareció en la escena del país como un pionero de los presupuestos del Modernismo; la tercera, continuando con la cronología, sería la retrospectiva que él mismo emprendería en 1942: “O movimento modernista”.¹⁰⁸ Lo que llama la atención de su segunda etapa, en Rio de Janeiro, es el texto con el que inicia su participación en dicho periódico, y que contiene, de una forma incompleta, lo que podría llamarse una *poética* de su crítica literaria: “Começo de crítica”, del 5 de marzo de 1939.¹⁰⁹ Si bien allí no están desarrollados extensamente los valores, por lo menos nombra algunos de ellos (Técnica, Combate y Sinceridad) como para hacerlos sus

¹⁰⁸ Lafetá, João Luíz. *Mário de Andrade*. São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 18.

¹⁰⁹ Publicada por primera vez en libro en 1993: *Vida literária*, junto con las otras críticas aparecidas en *Diário de notícias* de Rio de Janeiro.

estandartes a lo largo de los siguientes meses en los que aparecerían con alguna regularidad sus demás críticas.¹¹⁰

Técnica

Fue uno de los valores que más le preocuparon a Andrade, y que pensaba a partir de una de las herramientas necesarias para llevar a cabo, al menos constructiva y materialmente, la obra de arte. Y fue en esos años durante su participación en el *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro que hizo de la técnica justamente su caballo de batalla, tal como lo declara en “Elegia de abril”, aunque se queja de no haber sido asimilado en toda la dimensión de su pensamiento y propuesta: “Muitos poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo –los años veinte–, agora combatia pela aquisição de uma consciência profissional, num período de liberalismo artístico –los años treinta–”.¹¹¹ En el arte, la forma debe prevalecer siempre estéticamente sobre el asunto;¹¹² así como confesó, en “A fábrica dos fantasmas”, que sabía muy bien que la complejidad “atordoante” del fenómeno artístico no implicaba apenas un gesto de forma, sin embargo, era conciente de “que é especialmente da técnica e da forma que me vem o prazer da beleza”.¹¹³

Ahora bien, lo que Andrade entendía por aquello que llamaba técnica intentó definirlo en su ya citado *O Banquete*: “O conjunto de conhecimentos práticos com que o artista move o material para construir a obra-de-arte”.¹¹⁴ Una técnica que dependería, entonces, de sus usos racionales, aprendidos de una forma conciente, y que unida a los otros procesos psicológicos y misteriosos del ser del artista, viene a convertirse en un movimiento esencial del crear. Andrade consideraba que los medios de realizar las intenciones y deslumbramientos del arte,

¹¹⁰ “Começo de crítica” inicia justamente afirmando que lo que le interesa discutir a Andrade es, desde su presente, la literatura brasileira. Por eso, hasta el 18 de agosto de 1940 desfilarán, por su mesa de crítico, autores y temas de la más distinta índole en sus propuestas literarias, tanto poéticas como narrativas, e incluso ensayísticas y críticas. La lista es bastante completa en relación a lo publicado durante esos años; en ese sentido parece que la pluma de Andrade, más que leer a sus contemporáneos, los vigilaba, pasando revista. Son estudiados y analizados autores ya consagrados para entonces como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Menotti del Pichia, Drummond de Andrade, Raquel de Queirós, entre otros. Y varios que se estrenaban fueron motivo de su aguzada mirada que, como el mismo Andrade le escribió una vez a Moacir Werneck “não deixo passar nada”; entre esos “estreados comentados” solo dos se consagraron con el tiempo Dinah Silveira de Queirós y Jorge Amado. Werneck, Moacir. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 175.

¹¹¹ Andrade, Mário. Aspectos da literatura brasileira. Aspectos da literatura brasileira. Belo Horizonte, Itatiaia, p. 211.

¹¹² Ibid., p. 12.

¹¹³ Id. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec, 1993, p. 72.

¹¹⁴ Id. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 78.

y de la crítica literaria por extensión, solo pueden surgir de la gramática y de la creación de la forma; es decir, palabra como técnica, y como herramienta fundamental del escritor y crítico. De allí que recalque en “Elegia de abril”, ensayo de 1941, que no entendía por la técnica del intelectual simplemente la artesanía de “colocar” bien las palabras en perfectos juicios: “Participa da técnica [...] não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mais a maneira de realizar o seu assunto”.¹¹⁵ Y, en la misma dirección, aclarando dicha idea, afirma también en “A raposa e o tostão” (1939), otra crítica de *Diário de notícias*, que jamás le preocuparon los errores de la gramática como errores del lenguaje que debilitan la expresión, así como tampoco exigió a nadie la forma rígida del ditirambo. “Mas repudio e hei de profligar o amorfo, as confusões do prosaico com o verso-livre, a troca da técnica por um magro catecismo de receitas, o monótono realismo escamoteando em sua estupidez muluscoide aquela trasposição para o mundo da arte, em que o mal de um se converte em mal de muitos”.¹¹⁶

Pero es en la última carta que Mário de Andrade le envía a Oneyda Alvarenga donde se extiende en ciertas consideraciones sobre la técnica, e intenta ofrecer sus clasificaciones y dentro de ellas su personal manera de conceptualizar; que es, en esencia, un gesto de comprenderse a sí mismo y su propio proceso de creación. En Mário de Andrade, la reflexión es ante todo un movimiento íntimo, un volver hacia adentro el mundo y encontrar allí sus explicaciones, sus posibilidades y limitaciones. Pues bien, en un apartado de la carta pregunta que “um artista não deve preliminarmente possuir o conhecimento técnico da sua arte? Deus me livre afirmar semelhante absurdo, por isso tenho me batido até com certo heroísmo! Na minha distinção da técnica em artesanato, técnica tradicional e pessoal, o ‘conhecimento técnico’ único que se aprende, pois que o resto já é criação, se confunde com o artesanato e a técnica tradicional e os congloba”.¹¹⁷ Sin duda, Andrade asegura que cualquier artista los necesita sin remedio (los conocimientos técnicos), no para comprender sino para “fazer-criticadamente”.

De otro lado, extendiendo Andrade esa reflexión, propone en “O artista e o artesão” (1938)¹¹⁸, definitivas consideraciones sobre el arte en general que bien podrían aplicarse a la crítica literaria. Afirma, entre otras cosas, que todo artista tiene que ser al mismo tiempo un

¹¹⁵ Id. “Elegia de abril”. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, p. 217.

¹¹⁶ Id. *Vida literária. O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 109.

¹¹⁷ Id. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 278.

¹¹⁸ Ensayo recopilado posteriormente en *O baile das quatro artes* (1943).

artesano, pues la artesanía no es diferente del arte, son inherentes, es más, es la parte del arte que puede enseñarse como técnica.¹¹⁹ Además de la artesanía, los otros aspectos de la técnica para hacer obras de arte serían el virtuosismo, interpretado como el conocimiento del hacer y la solución personal hallada por el artista para su trabajo; así como otros aspectos, mencionados en “Noção de responsabilidade” (1939): “limpidez correntia”, originalidad, elegancia, seguridad, amplio conocimiento e ideas novedosas.¹²⁰

Afirma Coutinho que quizás una de las más notorias características de Mário de Andrade fuera justamente ese constante espíritu crítico con la técnica, que no solo se manifiesta en las obras de los otros sino en la propia.¹²¹ Esa conciencia artística o “concientização do artesanato” es lo que le comenta Andrade, de otro lado, a Moacir Werneck en una carta cuando le cuenta sobre su novela *Café*: “O plano eu sei que é bom, mas isto não é nenhuma garantia de valor”; y luego le confiesa sus enormes y angustiantes preocupaciones con las soluciones formales que lo fuerzan, una y otra vez, a reiniciar el libro, lamentando además “não ter pegado ainda bem o ritmo”.¹²² Tal preocupación técnica era lo que subyacía a su vez en la investigación experimental de todas sus búsquedas estéticas. La técnica, la insistencia en la estructura, también le formaron a Mário de Andrade un carácter, por decirlo así; de modo que a cada instante, en cartas o críticas literarias, se refería al tema, y siempre insistía en la palabra una y otra vez, y no solo como herramienta de construcción sino como sentido de expresión de una nación. Palabra que es contenido de realidad del país y que por ello es el germen y la esencia de una conciencia artística nacional. Una lengua culta que fuera parte de las búsquedas constantes y de la que él se sabía parte con su obra y sus investigaciones. Un empeño que jamás abandonó y que Rosenfeld cataloga de heroico. Heroico por concebir una lengua sintética, “falada-escrita”, capaz de “abraçar amorosamente todas as regiões do Brasil”. Una lengua que debía condensarse y, por así decirlo, anticipar la multiplicidad nacional “encarnada” en la futura unidad de un nuevo espíritu colectivo autóctono.¹²³ Empeño que fue una elección intuitiva y asumida desde sus primeros años, pues el 24 de octubre de 1924 ya Mário de Andrade le escribía en una carta a Manuel Bandeira: “Meu destino não é ficar. Meu destino é semear que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já

¹¹⁹ Id. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins, 1963, p. 13.

¹²⁰ Id. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 27.

¹²¹ Coutinho, Afrânio. Op. Cit., p. 289.

¹²² Werneck, Moacir. Op. Cit., p. 128.

¹²³ Rosenfeld, Anatol. Rosenfeld, Anatol. “Mario e o cabotinismo”. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 192.

cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir”.¹²⁴

Combate

Fue otro valor que destacó como indispensable de la actitud crítica, y que creyó fundamentalmente relacionado a la pasión y a la entrega, a la fe de ojos abiertos. En *O banquete* afirmó que las “técnicas do inacabado são as mais próprias do combate” y que toda “obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado”.¹²⁵ De allí una cierta tendencia, algunas veces, a dejar sus críticas justo en el instante en el que se han expuesto casi todas las cuestiones problemáticas pero sin resolverlas: poner punto final a las provocaciones haciendo de ellas la continuación de una misma discusión: las actualidades de la literatura brasileira; y entiéndase actualidad también en el sentido de hacer del pasado un presente y un porvenir, por eso Andrade aceptaba valorar y analizar a muchos de los autores del siglo XIX, explorando en ellos lo que había de vigente y lo que podría interesar a las generaciones futuras.

No resolver ni detenerse en las preguntas cuando se ha llegado al punto más alto de ellas representaba la posibilidad de mantenerlas en movimiento para enriquecerlas a través de las coyunturas sociales, históricas, estéticas y, por qué no, personales, emocionales y psicológicas, como decía el mismo Andrade. Como revolviendo las fichas de un rompecabezas que entre todos se encargarían de resolver; todos, incluyendo el tiempo. Al fin y al cabo, una provocación que había heredado desde muy temprano cuando su carácter comenzó a forjarse públicamente en las discusiones de 1921, por ejemplo, en “Mestres do passado”.

De igual manera dice que por la pasión y el combate la crítica no puede ser nunca flexibilidad ni mucho menos respeto por lo que se analiza: “crítica e condescendencia são coisas divorciadas desde sempre”.¹²⁶ Entusiasmo, arremetida, abrazo y rechazo: emoción suelta y afirmada. Y es así porque el arte, en esencia, es un “fenômeno de amor”, pero no del amor “sexual” sino de esa “charitas vermelha, incendiada”.¹²⁷ Eso fue lo que Andrade una vez elogió tanto en Newton Freitas, exaltando que su actitud de crítico, rara de encontrar, estaba alimentada de pura simpatía y de una generosidad sin ceguera: admirable “afeição”. O como

¹²⁴ *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000, p. 137.

¹²⁵ Andrade, Mário. Op. Cit., p. 62.

¹²⁶ Id. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, p. 105.

¹²⁷ Id. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 69.

diría, a propósito de sí mismo, en uno de sus versos memorables de “Meditação sobre o Tietê”: “Porque os meus gestos e os meus ritmos nascem do incêndio puro do amor”.¹²⁸

En esa medida, ese combate apasionado lleva a otro aspecto inevitable: la libertad en las elecciones: “o que importa é preservar intacta a nossa escolha”.¹²⁹ Esa es la crítica literaria que puede considerarse “feliz”, pues esa “escolha” es una de las expresiones más íntimas y personales, y por ello incuestionable, ya que nace de una “elasticidade instintiva”. Es una independencia que no se agota jamás, pues se sustenta paradójicamente de una “dependencia”, sujeción, que es la propia interioridad, es decir, los intereses y las motivaciones primarias, visibles o no, del crítico. No en vano, en otra crítica, Andrade reprocharía a Milliet una nítida voluntad que busca encontrar la “justa razão das coisas e melhorá-las”, y que se trasluce en la escritura como un desapasionamiento, sereno y delicado, que no es propio de la crítica que se atreve con las invenciones y los atrevimientos; un crítico que pretende la calma, una suave tranquilidad, y el equilibrio en la expresión y en las ideas “jamais impingirá gato por lebre, mas também jamais tirará nem gato nem lebre da manga, lealmente amarrada ao pulso”.¹³⁰ Por eso una crítica que pretende acertar en una “verdade” cuidando cada uno de sus pasos para no rozar con la mínima polémica no podrá nunca suscitar el saludable movimiento de transformación que compete a toda creación literaria.

Así, Andrade se permite aprobar la discusión crítica que se apoye en los tonos y las expresiones a veces agresivas, directas, contradictorias, sinuosas, arlequinescas y odiosas (en la medida que concebía el amor en relación a sus contrarios), y que no eran otras que la sátira, la burla, la ironía, el sarcasmo, la “vaia”, la “coaçada”, en suma, el combate en la palabra, como si para un crítico no existiese terreno vedado; ya decía Andrade, de otro lado, en la citada carta a Oneyda Alvarenga: “Não será possível encontrar crítica minha que não seja ato de amor, quer para aceitar, quer para repudiar. Há sempre e fundamentalmente nelas a descrição da minha compreensão estética. É engraçado mesmo se observar como em peral sou áspero, sou violento”.¹³¹ Pasión, entonces, como rebeldía y protesta, semejante a aquella actitud que tanto promulgó y defendió en los años veinte. Esa agitación fue la que se mantuvo con vivacidad y tenacidad en esas críticas, o al menos en la mayoría de ellas. Una actitud que defendía con firmeza el flujo continuo de las ideas, permitiéndoles libre paso sin el control de la prudencia. Ese debe ser, para Andrade, el ritmo de la escritura del crítico: que se escuchen las piedras de sus ríos corrientes.

¹²⁸ Id. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec, 1993, p. 252.

¹²⁹ Ibid., p. 32.

¹³⁰ Id. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 30-31.

¹³¹ Op cit., p. 281.

Dijo en una entrevista el 15 de noviembre de 1939 que siempre estuvo de acuerdo con aquellos artistas que veían en el arte un exclusivo instrumento de combate: “E aí estão admiráveis instrumentos de luta como o “Inferno”, de Dante, o *Dom Quixote*, de Cervantes, o *Guerra e Paz*, do Tolstoi, e tantos mais”. Sin embargo, lo que nadie podía negar era que esos grandes escritores y combatientes nunca dejaron de ser sublimes artistas justamente por la belleza de la exposición formal de su pensamiento.¹³² A este respecto, quedaría una pregunta, entre varias por supuesto, que es más una especie de contradicción necesaria: cómo podría relacionarse esta actitud apasionada de combate, amorosa en su rebeldía, con aquello que una vez él mismo aprobó como correcto en la escritura crítica que fue la elegancia, la limpidez y la seguridad en el estilo, es decir, cómo unir sin problematizar dos movimientos que parecen tan antagónicos: una actitud ética un tanto dionisiaca con un principio estético de tendencia apolínea; o como diría Lafetá: Andrade suele ser muy subjetivo en ciertas ideas y objetivo en las expresiones.¹³³

Sinceridad

Este es el valor ‘menor’ más singular y fecundo en la crítica literaria de Andrade; pues a través de él dibujó y legó una imagen de sí mismo como artista e intelectual, que nos ofrece con una considerable fidelidad, no su pensamiento completo pero sí el movimiento de ese pensamiento. Andrade, entre otras muchas cosas, fue un estupendo vigía de sus propias ondulaciones, variaciones y contradicciones: las huellas de ese registro, siempre por escrito, son lo que ilumina el camino para concebirlo mejor. El lugar en el que Andrade se permitió ir más lejos en la reflexión sobre la sinceridad fue en uno de esos ensayos del ya mencionado *Diário de notícias*: “Do cabotinismo” (1939).¹³⁴ Lo que más le interesa allí es asentar su defensa de la máscara y del fingimiento, de la falsificación y de la simulación, como partes integrales de la sinceridad completa.

Antes de continuar es importante detenerse un poco en dicha palabra: “cabotino”. En su etimología puede comprenderse mejor el sentido dramático y escénico que conserva, y al que Mário, por supuesto, en un momento de su reflexión, acudirá para intentar ilustrar mejor su concepción de la sinceridad, no sólo como un gesto racional sino como una expresión del mismo cuerpo. No en vano, la traducción al español que empleó Santiago Kovadloff (*Obra*

¹³² Id. “1944-“Minha obra pode servir de lição”. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983, p. 74.

¹³³ Lafetá, João Luíz. *A dimensão da noite*. São Paulo, Duas cidades, 2004, p. 357.

¹³⁴ Andrade, Mário. “Do cabotinismo”. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.

escogida de Mário de Andrade, Venezuela, Ayacucho, 1979) para este mismo ensayo sobre el “cabotino” fue la de “hipócrita”, recordando su raíz de “actor”. Pues bien, cuenta Margot Berthold en *História mundial do Teatro* (2004:208) que una vez, en el siglo XVII, en la corte de Luis XIII, existió en Francia un actor ambulante (muy semejante a aquella primera época de Molière, quien representaba sus farsas de provincia en provincia ganándose, literalmente, el pan) llamado “Cabotin”; al principio su éxito fue rotundo (aunque la decadencia y el descrédito no habrían de demorar en llegar a su bolsillo y a su escena), pues su método de publicidad era infalible: llegaba a cada pueblo y anunciaba que a la noche siguiente acontecería en la plaza una de las más increíbles representaciones del mundo, que era imperdible, que sólo habría una vez... Y vaya la sorpresa cuando asistían todos los pueblerinos: aquel mensajero de voz recia en pecho, de aspecto desgastado pero enérgico, resultaba ser también el actor, el único actor en toda la obra que podía multiplicarse en diez personajes.

Pues bien, Andrade parte de una queja, tal como suele iniciar la mayoría de sus críticas: objetando, es decir, sutil o directamente, combatiendo. Reprueba los excesos de la sicología moderna (para entonces, la de los años veinte y treinta), y especialmente se refiere a sus lecturas de Freud, por estimular los análisis para comprender mejor los orígenes de la creación artística desde las razones y motivaciones más profundas. Para Andrade, tales avances esconden un arma de doble filo: “os artistas estão se tornando conscientes dos mil e um cabotinismos que adornam a arte verdadeira”.¹³⁵ Lo que sin duda representa un giro hacia el otro extremo: el poeta, de ser enviado de las musas cabalgando en caballos alados, pasa a ser la representación más ordinaria y silvestre de lo humano entre la común cotidianidad de las horas.

Un artista no es sólo “tripas”, dice. Y tales justificaciones tan “intestinais” de la existencia y el origen del creador y de su obra (dígase motivaciones financieras, sexuales, fobias, incapacidades, ambiciones, mezquindades) avanzan menos en el conocimiento estético del arte que, por ejemplo, un análisis de aquella anécdota de los hambrientos pajaritos picoteando las uvas del sublime cuadro del pintor Apeles del siglo IV a.c., protegido de Alejandro Magno. En ese sentido, y aquí es donde entra el “cabotinismo”, asegura Andrade que no son únicamente las ideas “secretas” (“as pequeninas vilanias”, inconfesables, peyorativas, perniciosas, todo aquello que existe adentro de nosotros y que tan bien escondemos a los demás y a nosotros mismos) las que nos dirigen sino las máscaras que les damos, el vestuario que damos al desnudo cuerpo:

¹³⁵ Ibid., p. 82.

Sei e afirmo que os móveis secretos, ambições desprezíveis, imorais, anti-sociais e cabotinismos em geral, principalmente esse terrível e deformador desejo de agradar aos outros, são a origem primeira de todos os nossos gestos de sociedade, dos nossos gestos enquanto sociais. E, conseqüentemente, a origem da maioria infinita das obras de arte *também*. Mais isso de ser o móvel originário, não significa de forma alguma que seja o móvel dirigente. Esses motivos secretos são recalcados, são vencidos dentro de nós, embora vencidos só aparentemente, ou só momentaneamente derrotados.¹³⁶

Aquello que nombra Andrade de “recalcar”, reprimir, tales motivos secretos sería la batalla que se libra dentro del artista. Y la victoria alcanzada con “paciência” y una “infatigável atenção” no es el resultado de un “sacrificio” sino de la “necessidade” por encontrar, crear, dejar aparecer, esos “móveis dirigentes”, que son en suma las “idéias-finalidades”. Es en este movimiento donde se funda aquel cabotinismo “puro”, gracias a la falsificación de los nuevos motivos. Un gesto “nobre”, “necessário”, “maravilhosamente fecundo”. Para Andrade allí se origina el tono de las creaciones artísticas y su destino. No es que la sinceridad muera por ello, al contrario, gracias a estos motivos aparentemente deshonestos, máscaras de una realidad primera y originaria, es como se logra construir y edificar una sinceridad completa íntegra.

Así, aquellas ideas secretas e inconfesables —esos motivos despreciables— son secuestradas, silenciadas, ocultas. Pero de ellas, desde lo hondo, es de donde nace la intención de escribir una novela, esculpir una estatua, cantar las hazañas de un capitán. Y así es como, desde el adentro, “iremos gritar na praça pública que vamos castigar os costumes, criar a beleza com maiúscula, celebrar o herói. E vamos repetir esta mesma insinceridade cabotina, quando de noite a consciência nos aparece com o seu espelho”; pues esa misma obra de teatro ocurre tanto adentro como afuera, y es menester no parar la función jamás.¹³⁷

Y, entonces, ¿qué tipo de obra de arte surge?, se pregunta Mário. Pues *Guerra y Paz*, la *Venus* de los Médicis, *Lusiadas*. Y lo más sorprendente, lo “sublime”, es que estas obras están, al final de cuentas, ciertamente juzgando las costumbres, creando belleza, cantando a los héroes. Aquella idea segunda, la máscara que cubre la profundidad, es la directriz generadora: ese es el cabotinismo creador. Esto es lo que Anatol Rosenfeld llamaría la curiosa

¹³⁶ Ibid., p. 83.

¹³⁷ Ibid., p. 84.

teoría de las dos sinceridades de Mário de Andrade: una, transmitiendo el paisaje hondo; y, la otra, trabajando en el nivel artesanal de la comunicación, o sea, del espíritu colectivo.¹³⁸ O, dicho de otra manera, el juego de los dos “cabotinismos”: uno feo, que impele al artista y al hombre a la creación, alimentado de motivaciones muchas de ellas inefables; el otro, pura máscara, levantado sobre razones oficialmente confesadas aunque aparentes. Dos momentos, instantes de una misma verdad, o de una verdad múltiple, si se quiere. Pues la paradoja no está en que las motivaciones originarias se acallen y se conviertan en otras y que esas otras sean tan creativas como las primeras, sino que esas “otras” sean tan sinceras como las originarias. Es decir, frente a las máscaras todos parecemos, de cierta manera, iguales en cuanto apariencias; lo difícil es, aun con las máscaras, parecer diferente y lograr que la expresión del arte sea y continúe siendo un gesto de la individualidad y de la peculiaridad creadora.

Andrade, en su misma crónica “Do cabotinismo”, recuerda los casos de Arnold Bennet y de Edgar Allan Poe, y de éste último dice que es tan verdadero su poema “El cuervo” como aquella explicación que de él ofrece en su “Filosofía de la composición”: pues nada más cabotino que reducir la creación poética a motivos y fórmulas meramente racionales, a intenciones oficiales y públicas.¹³⁹ Es decir, aunque Poe haya ocultado los verdaderos motivos por los cuales surgió su inmortal poema (incluso desconociéndolos el poeta mismo) es tan legítimo su ensayo como mentiroso. Y tal versatilidad entre la “verdad” y la “mentira” le permite la creencia en una sinceridad que crea adentro “um corimbo de almas diferentes”, dijo Andrade en 1921 cuando publicó sus artículos sobre los poetas parnasianos. En aquella ocasión él mismo se quejaba porque había sido acusado de “cabotino” con tales artículos por el simple hecho de expresar libremente sus “verdades”, sus “conmoções”, “sem preocupação consciente de fabricar beleza. Como chamar todos aqueles que sorratoriamente mascaram com comoção e sentimento uma moda caduca e passageira de beleza? Serão naturalmente chamados de artistas”.¹⁴⁰

Regresando a Rosenfeld, precisamente dice éste que una de las cuestiones más marcadas del modernismo brasileiro fue justamente la de la sinceridad, a través de la conquista de una expresión inmediata, espontánea, elemental.¹⁴¹ Esa búsqueda direccionó y se hizo sentir desde el primer momento en Andrade. Ya desde su “Prefácio interessantíssimo”

¹³⁸ Rosenfeld, Anatol. Op. Cit., p. 191.

¹³⁹ Andrade, Mário. Op. Cit., p. 85.

¹⁴⁰ Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da semana moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 299.

¹⁴¹ Rosenfeld, Anatol. Op. Cit., p. 187.

abogaba por ese registro que era paisaje de su ‘yo’ profundo, expresión de una originalidad que era parte de él, que le pertenecía, y por eso no era necesario buscarla afuera. Hasta las máscaras son propias: creaciones de las apariencias en sociedad; por eso tal gesto de multiplicarse, de duplicarse entre las multitudes, pero sin perderse ni diluirse, sin fundirse y desaparecerse entre ellas. Esa fue una defensa que siempre mantuvo en pie, aun en *A escrava que não é Isaura* (1925) lo afirma otra vez: “Estou convencido que a simultaneidade será a maior conquista da poesia moderna”, aunque en este texto se refiera, casi exclusivamente a la musicalidad poética, aún así, no excluye la referencia ética, siempre presente en él.¹⁴²

Entre sus cuentos hay uno bastante significativo referente al tema: “Frederico Paciência”. Allí se cuenta la historia de la amistad entre Juca y Frederico; Juca, justamente, uno de los alter ego de Mário, según Daré Rabello.¹⁴³ Pues bien, ellos dos, apenas adolescentes, son compañeros de colegio y poco a poco se convierten en los mejores amigos al punto de reducir el mundo a la presencia del otro. El drama, narrado por el mismo Juca, comienza a complicarse cuando aparecen, por uno u otro motivo, las caricias y los besos insinuados, los constantes acercamientos ya no solo en privado sino en público: mientras caminan por el parque. Ellos no se separan propiamente huyendo de los contactos, o avergonzados de sí mismos, condenando o abominando del amor de su amistad; es más, había cierto orgullo en exhibir la fortaleza y la seguridad de ese cariño. Se separan porque Frederico se traslada a Rio de Janeiro. Con el pasar de los años, de los amores, de las soledades, los amigos se ausentan y escasamente vuelven a saber el uno del otro. Al final, en la narración, hay un tono de amargura. Con frecuencia, Juca se cuestiona sobre la pertinencia de confesar su amor a Frederico, o ese cariño más o menos inclasificable para con él, que tanto lo perturba y lo reconforta, que le ha cambiado la vida y que incluso lo ha llevado a sentir y experimentar emociones desconocidas como aquella de crear, de hacer arte: Juca empieza a escribir poesía y a sumergirse en los libros, día tras día. Y en una de esas cavilaciones llega a preguntarse sobre el sentido de confesar su deseo y su “tesão”, y perder lo que tiene solo por ser sincero, por querer “varrer a florada que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessario, mais ‘real’ que a florada?)”.¹⁴⁴

Y es en este sutil paréntesis donde está, una vez más, la clave de la sinceridad, del cabotinismo y de las máscaras. Por más fascinación que provoque el lodo, desde lo oculto, lo inconfesable, hay una instancia que se ha hecho pública y que es la representación del “lodo”

¹⁴² Andrade, Mário. *Obra imatura*. Estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques / Coordenadora da edição Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, Agir, 2009, p. 309.

¹⁴³ Rabello, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia, Ateliê, 1999, p. 82.

¹⁴⁴ Andrade, Mário. *Contos novos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1983, p. 91.

mismo ante los demás: la “florada”. Y ambos son parte de una misma multiplicidad, completa y pura verdad, fecundidad creadora. Por ello se trata también de una reflexión sobre la unidad y la integridad. Pues lo más inquietante y llamativo es lo que provocan tales perspectivas; primero, tanto por su sentido hasta por su misma etimología, la sinceridad es un valor relacionado con la pureza, con lo que se presenta sin mezcla y de manera simple, o sea, lo que puede traspasar cualquier instancia y continuar incólume. Una transparencia total en todas las camadas íntimas del ser hasta los matices más externos de la auto-expresión: así es como podría interpretarse en el caso de Mário de Andrade.

Sin embargo, para el escritor, justo por esa defensa del *cabotinismo*, habría que agregar un elemento más que hace decisiva, y mucho más compleja y rica, su postura de una crítica y de una escritura sinceras: una pureza y transparencia desde la multiplicidad que, en cuanto integral y compuesta de “lodo” y “florada”, puede ser también única, unitaria; y por el hecho mismo de confesar que existe lo inconfesable, y por exhibir las máscaras, y confesar, asimismo, que se trata de máscaras (que son reales por la razón misma de pertenecer a un conjunto), ya se está frente a una honestidad total: es como ocultar y al mismo tiempo decir que se está ocultando. Se trata de un acto de buena voluntad y de profesión de fe: un crítico contando sus intenciones y el origen de ellas.

Mário de Andrade se supo crítico y por eso se asumía como juez. Una de sus más polémicas críticas, “O pegador de andorinha” (1939), inicia así: “Eis uma crônica difícil de escrever porque infelizmente não estou entre os que morrem de amores pela personalidade de Tobias Barreto”; y luego, en el mismo párrafo inicial, aparecen estas dos afirmaciones, como quien no puede callar y deja sus impulsos a rienda suelta: “As páginas piores de Sílvio Romero, são justamente as em que se propôs, completamente cego, a exaltar Tobias Barreto, rebaixando a Castro Alves”. Y, finalmente, para no dejar dudas de su opinión: “Tobias Barreto não amou a vida, não gostou da vida, apesar da sua proclamada sensualidade. Tobias Barreto só gostava de si mesmo”.¹⁴⁵ Pero su tono solía cambiar según el autor y la obra, para hacerse más amable o más agresivo, sin embargo, deteniéndose en análisis graves y minuciosos o, como decía él mismo, “meticulosos”, y siempre con su confesada buena voluntad y su “verdadeiro entusiasmo” hacia el arte de las letras.

Una vez, comentado el poemario *Lume de estrelas* de Alphonsus de Guimaraens Filho, y después de una crítica pormenorizada a sus versos “fracos” y a sus poemas desiguales, Andrade termina: “Talvez tenha sido muito severo nesta crítica, mas é que me prende a este poeta moço uma tripla responsabilidade: a adoração que tenho pelo pai dele, a adoração muito

¹⁴⁵ Id. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec, 1993, p. 47.

amiga pelo João Alphonsus, e a melhor das lembranças, a mais grata imagem de um rapaz sério, leal para consigo mesmo e de sustância. A condescendência, no caso, seria um desrespeito. Aliás, eu só exerço a verdadeira severidade com os bons”.¹⁴⁶ Quizás, por todo esto, podría pensarse que las críticas de Andrade son el resultado de un drama enorme. Y como él mismo diría de los *Estudos* de Tristão de Athayde alguna vez, igual podría afirmarse del autor de *Macunaíma*: “Apaxionantes, irritantes, cultísimos, nobilísimos, se não representam porventura o mais característico da personalidade do grande pensador católico, representam melhormente o seu martírio”.¹⁴⁷ Un drama que jamás perdió su foco, su objetivo y el mayor de sus sentidos: el oficio de ser sincero.

Otro ejemplo bastaría para demostrar en definitiva ese oficio empecinado, y es aquella parte de su magistral ensayo “O movimento modernista” cuando termina el análisis de las actitudes de sus contemporáneos para luego seguir con él mismo, como si se tratase de una tremenda autobiografía: “Mas aqui meu pensamento se torna tão delicadamente confissional, que terminarei este discurso falando mais diretamente de mim. Que se reconheçam no que eu vou dizer os que puderem”; y remata:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivam de uma ilusão vasta. E é que eu sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.¹⁴⁸

Sincero, siempre sincero, haciendo de su criterio fundamental un oficio para cultivar. Fue “sinceríssimo”, deseando ser fecundo, jugando todas las cartas “à vista”, aun a pesar de saberse “inatual” al final de sus años; y aunque fuera en una crónica o en una carta, no importaba, volvía una y otra vez el clamor, o el reproche, el lamento o el grito: “O que é verdade, o que é mentira em nós. Meu Deus, meu Deus, onde a sinceridade!... [...] Mas ser... Sincerissimamente!”.¹⁴⁹ Y en eso que él llamaba “vaidade” también fue radicalmente

¹⁴⁶ Ibid., p. 219.

¹⁴⁷ Id. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 35.

¹⁴⁸ Ibid., p. 277.

¹⁴⁹ Andrade, Mário. “Epistolografia”. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, notas e introdução de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, p. 260-261.

honesto: “Ora, uma certa dissensão, em artigos de crítica, não fica mal”.¹⁵⁰ Honestidad, en su sentido más íntimo, tenía que ver, para él, con ser fiel al arte como creador. Por eso no dudaba en llamar a los contemporáneos suyos que se descuidaban en las técnicas de la escritura como “deshonestos”.¹⁵¹ El valor de la sinceridad, a la manera de Andrade, era una obligación, un compromiso ineludible que, más que depender de la época misma, hacía parte de la confirmación integral del artista, del intelectual, y, especialmente, del hombre.

Machado de Assis, la intimidad del maestro

Fueron muchos los autores a los que Andrade se acercó desde su pluma de crítico, tanto para censurar como para elogiar, analizar y comentar, a veces con cierta ligereza y a veces con una profundidad que lo ubican en el lugar que actualmente se le da como uno de los escritores fundamentales para pensar la cuestión nacional y para comprender todo lo que significó el Modernismo brasileiro. Autores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, José Lins do Rego, fueron algunos de ellos. Ni siquiera en los casos de figuras clásicas de la literatura brasileira, como Castro Alves y Manuel Antônio de Almeida, él fue condescendiente; sus ensayos sobre estos dos autores son una muestra fehaciente de su intención por presentarse completo como crítico, intentando evaluar la importancia y actualidad de dichos autores, que no era otra cosa que demostrar la utilidad de su lectura para las generaciones venideras.

Y entre estas críticas, quizás una de las más representativas es la que dedicó a Machado de Assis en el centenario de 1939, y que publicó en tres entregas en el *Diário de notícias*. En estos escritos no es decisivo considerar el aporte de Andrade a la bibliografía machadiana¹⁵²; lo que en realidad llama la atención es lo que Andrade retrata de él mismo, que a su vez permite, con una considerable amplitud, demostrar algunos de los aspectos más relevantes de sus concepciones críticas. Frente a Machado, Andrade se permitió ser él mismo con toda la libertad crítica que siempre defendió fundada siempre en la sinceridad.

¹⁵⁰ Id. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 17.

¹⁵¹ Ibid., p. 22.

¹⁵² Este no sería el lugar para estudiar y discutir la pertinencia y actualidad de estos textos en función de los ya existentes sobre el autor de *O alienista*. Además, de acuerdo a los temas que tratará Andrade en sus críticas sobre Machado de Assis, podría pensarse un contrapunteo con los estudios y también críticas literarias de Roberto Schwarz, como *Ao vencedor as batatas*.

Las tres entregas “Machado de Assis” se presentaron sucesivamente el 11, 18 y 25 de junio de 1939. En cada una, Andrade propone discutir temas diferentes sobre el “Mestre”, sin embargo, están dirigidas a un mismo interés: demostrar que el más grande escritor de Brasil es el menos representativo como hombre pues fue un “ausente de si mesmo”, un “escasso de nós em si mesmo”. Dice que el recuerdo del hombre “faz com que me irrite frequentemente contra a obra, ao passo que o encanto desta exige de mim dar a quem a fez um amor, um anseio de presença e concordância a que meu ser se recusa”.¹⁵³

Desde la primera hasta la tercera entrega, Andrade arremete y combate, lanza en ristre, con entusiasmo y pasión, contra el hombre que fue el “Mestre”; y con habilidad se dedica a destacar algunas de sus cualidades memorables, y, para ello, en la segunda entrega, presenta su análisis sobre el que considera el mejor poema de Machado de Assis, y uno de los más sublimes de la literatura escrita en portugués. Se trata de “Última jornada” del poemario *Americanas* de 1875. La elección de este poema no es gratuita, ya que Andrade no se sirve de él para demostrar la grandeza del autor de *Quincas Borba* sino para reforzar algunas de sus teorías sobre el hombre y el alma de ese genio.

El primer elemento estudiado es el tiempo en relación a la evolución de la obra machadiana: este poemario pertenece a esa primera fase en la que el poeta se encontraba en un largo y minucioso aprendizaje técnico, haciéndose un artífice del lenguaje en el anhelo de la perfección por su artesanía.¹⁵⁴ Y para Andrade, sin duda, cumplió tal anhelo a cabalidad en esos versos perfectos de “esplêndida energia”, que en sus “manifestações sintéticas de descrição” son solo comparables a los mejores momentos de esa otra obra maestra de Gonçalves Dias, “Y-Juca Pirama”. Y añade, justificando aun más la grandeza, que tales versos además son admirables como belleza formal por la riqueza de sus sonidos, la nobleza de su dicción y por la delicada escogencia de sus términos. Y, finalmente, “se percebe um sereno desprendimento que não hesita em usar imagens conhecidas e lugares comuns, desses que dão à obra-de-arte, se habilmente empregados, um sabor tradicional de boa linhagem”.¹⁵⁵

Ahora bien, el análisis se detiene sobre todo en la historia del poema: se trata de una hermosísima indígena que es motivo de los suspiros de un guerrero; pero, por razones que no son contadas, el guerrero al sentirse traicionado por el abandono de su enamorada decide matarla en un gesto terrible: la atraviesa con una flecha. Andrade relaciona tanto la estructura como la historia del poema con el canto V de *La Divina Comedia*, donde se cuenta el drama

¹⁵³ Andrade, Mário. “Machado de Assis III”. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1993, p. 65.

¹⁵⁴ Ya en 1921, en sus artículos sobre “Mestres do Passado”, Mário de Andrade había reconocido en Machado de Assis la habilidad y el cuidado en la palabra: la absoluta corrección. Andrade, Mário, Op. Cit., p. 295.

¹⁵⁵ Id. “Machado de Assis II”. Op. Cit., p. 60.

de los desventurados Paolo y Francesca: esos otros dos amantes que por adulterio son condenados al infierno. Esta comparación es la que le permite sustentar sus comentarios sobre la personalidad de Machado a través de su misma obra.

Sostiene, por ejemplo, que en Dante los dos amantes son “buenos” pero en Machado son “malos”, y especialmente la mujer; pues ella tiene esa “perversidade impiedosa” que hace que las mujeres, en la obra del “Mestre”, sean “peores” que los hombres: “Elas dominam a vida do homem, que sofre e se torna um destino nas mãos femininas. As mulheres são mais inteligentes, mais capazes de dar uma finalidade mais complexa à vida. As mulheres são francamente mais fortes que os homens. Estes são pobres animálculos sem mistério nem sutileza. Estúpidos. Baços. Tímidos.”¹⁵⁶. A Machado, más que el amor, le interesaba el “eterno femenino” como dominador. Ahora bien, “não que os homens sejam bons, está claro, mas são mais animais, se posso me exprimir assim, mais espontâneos”, lo que pasa es que en ellas yace una inteligencia más “calculista”. Y dice una vez más respecto a las mujeres machadianas: “Vênus nasce do mar, salgadíssima, e a maré montante, que triunfalmente a transporta, inunda a terra dos homens. E é vê-los se debatendo, os coitados. No fim, se afogam.”¹⁵⁷

Pues bien, regresando al poema, es la indígena quien sin una razón se va y abandona al amado. Y eso no se lo perdona Andrade a Machado ni a la indígena, y sobre todo que el poeta indague en el misterio de ese abandono sin resolverlo.¹⁵⁸ Y lo que le cuesta aún más comprender al crítico es el final de los versos, en los que se cuenta que el guerrero es castigado y enviado a la oscuridad por su crimen mientras la indígena se pierde entre las auroras de los cielos, perdonada por su hipotética afrenta. Lo que más cuestiona Andrade, acercándose a su interés central, son los motivos por los cuales nació la historia de “Última jornada”. Y se arriesga afirmando que “essa invenção não se origina propriamente de uma história a contar, de um caso que é uma realidade possível de suceder, mas de uma intuição íntima do poeta, da inquietação de um ser que se define e procura o sentido imanente das coisas, a triste alma das coisas”.¹⁵⁹ De allí que se encuentren, en este poema, esos aspectos que dominan toda la obra de Machado: sentimiento de fatalidad y pesimismo como una “maldição de trágica impossibilidade de perfeição e alegria”.

Lo que concluye Andrade, a propósito de esa “intuição íntima do poeta”, es que tal historia no tiene la menor preocupación de basarse en la lógica de la vida o de una moral

¹⁵⁶ Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 56.

¹⁵⁷ Ibid., p. 56.

¹⁵⁸ Id. “Machado de Assis II”. Op. Cit., p. 63.

¹⁵⁹ Ibid., p. 63.

prestablecida; por eso el drama de los amantes no se deriva de ningún conflicto con los intereses vitales ni de un dilema existencial; es más una creación de un sentimiento que se hace pensamiento, producto de un trance lírico que se abstrae y crea libremente fuera de cualquier realidad vital. Y es ahí, para el crítico, donde está la grandeza, la maestría y el misterio del poema, pero, asimismo, uno de los datos fundamentales para comprender la obra de Machado que, como hombre, “se recusava o dom precioso da cegueira e de poder se embebedar da vida”, aunque como artista tenía “o dom da magia e de escuriza criadora de fantasmas e gritos”.¹⁶⁰

Y aquí aprovecha Andrade para exponer sus razones, todas ellas en un tono casi exaltado. Dice, por ejemplo, que aquellos artistas a los que les falta ese don de la esperanza y la generosidad, como a Machado, esa confianza en la vida y en el hombre, son imposibles de amar; se les rinde culto y se pueden admirar, pero no amar, no como se ama a Gonçalves Dias, a Castro Alves, a Euclides da Cunha, pues en éstos ocurre que la vida y la obra que dejaron sobrepasan los dones humanos más generosos en que el individuo se reconforta, se perdona, se fortalece. “A perfeição, a grandeza da arte é insuficiente para que um culto se totalize tomando todas as forças do crente”.¹⁶¹ Y no para ahí. Afirma que como lección de vida, lo que más sobra en la biografía de Machado de Assis es el golpe total que él da a la disponibilidad amorosa “dos nossos românticos”. Pues se casó, vivió, con “uma só mulher”. Él simboliza ese concepto del amor burgués, del amor familiar, que lo bendice con magnificencia en su obra; y desautoriza por completo la inquietud sexual, e incluso la inquietud moral del artista, por esa “vida honestíssima que viveu”, sabiendo ocultar con precisión, y lográndolo con éxito, sus posibles defectos, sus orígenes de mulato, las singularidades de su formación intelectual y, sobre todo, su enfermedad.

En ese sentido, en la que juzga Andrade como lejanía humana de la emoción y el sentimiento, en ese no entregarse con todas sus máscaras y sinceramente, Machado tampoco logró “sentir” a Rio de Janeiro, su ciudad. “Não nos deu o sentimento da cidade, o seu caráter, a sua psicologia, o seu drama irreconciliável e pessoal”, que ya existía desde Manuel Antônio de Almeida. Con su ciudad fue como un “memorialista” de “meticulosidade freirática” por esa necesidad absoluta de nombrar las calles y barrios y datar con exactitud los acontecimientos de sus ficciones, mezclándolos a figuras reales y hechos históricos de su tiempo, aferrándose a la verdad para poder “andar na imaginação”.¹⁶² Su mayor facultad como narrador, y como poeta, no fue crear sobre lo vivo sino recrear lo vivo, por eso hay más Rio

¹⁶⁰ Id. “Machado de Assis II”. Op. Cit., p. 59.

¹⁶¹ Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 53.

¹⁶² Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 57.

en los folletines de França Júnior o de João do Rio, hay mucho más “quid” en los barrios, clases y grupos sociales de Lima Barreto o en los de Aluísio Azevedo, que no tienen fechas ni calles ni nombres históricos. Y agrega Andrade en este rendir suyo de cuentas con el “Mestre”:

Machado de Assis ancorou fundo as suas obras no Rio de Janeiro histórico que viveu, mas não se preocupou de nos dar o sentido da cidade. Na estreiteza miniaturista das suas referências, na sua meticulosidade topográfica, na sua historicidade paciente se percebe que não havia aquele sublime gosto da vida de relação, nem aquela disponibilidade imaginativa que, desleixando os dados da miniatura, penetra mais fundo nas causas intestinas, nas verdades peculiares, no eu irreconciliável de uma civilização, de uma cidade, de uma classe.¹⁶³

Dice, asimismo, que el “Mestre” fue un vencedor en todo –aun siendo individual y socialmente desgraciado, como buen artista, como lo fueron Beethoven o Camões– menos en algo: no supo derrotar su propia infelicidad. No la superó; al contrario, se vengó de ella, y ni la olvidó ni la perdonó nunca. Por eso fue, como lo cuenta su obra, un ser amargado, sarcástico, apenas aristocráticamente humorista, burlador de la vida y de los hombres.

El “Mestre” es un fin y no un comienzo, ni siquiera un aliento nuevo recogido en el camino, pues representa la continuación de los viejos clásicos, obediencia a la academia y observación de los prototipos.¹⁶⁴ Pero lo más reprochable para el crítico es que Machado de Assis no profetizó nada, no combatió nada, no ultrapasó ningún límite infecundo: “Viveu moral e espiritualmente escanchado na burguesice do seu funcionarismo garantido e muito honesto, afastando de si os perigos visíveis”. Sin embargo, las obras valen más que los hombres. Ellas cuentan (en el sentido de valor y de narración), muchas veces, más que los hombres. Ellas “dominam muitas vezes os homens e os vingam deles mesmos”, se refuta a sí mismo Andrade dando un giro a su alegato contra el “Mestre”.

E intentando ser justo, valiéndose en lo posible de una “opinião perfeitamente filosófica, que contemple a Machado de Assis na sua realidade finita e permanente”, dice que si no reconoce al “Mestre” dentro de él ni tampoco lo acepta como prototipo del hombre brasileiro, entonces, “em compensação sou Brás Cubas, noutros momentos sou Dom Casmurro, noutros o velho Aires. Tenho encontrado dezenas de Vergílias e de Capitus. E

¹⁶³ Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 57.

¹⁶⁴ Id. “Machado de Assis III”. Op. Cit., p. 68.

qualquer um de nós traz um bocado de Alienista em si”.¹⁶⁵ Y después de esa crítica de entusiastas reproches, Andrade se pregunta, como quien se siente derrotado, aun después de haberlo entregado todo en un saldo de cuentas contra un emblema y una institución como lo es Machado de Assis: “Haverá alguma utilidade em procurar no genial inventor de Brás Cubas, o que ele não teve a menor intenção de nos dar!”.¹⁶⁶ Y sigue, ahora cambiando de tono, que como artista él fue el mayor artesano que ya tuvo la literatura brasileira. Y es su mayor lección y su formidable victoria. Él vence, lo domina todo, por el artista incomparable que supo ser. Tomando en serio su arte, Machado de Assis se entregó a su conocimiento. Y tal como dijo Andrade en “O artista e o artesão” que si un artista “é verdadeiramente artista, quero dizer, se está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte”.¹⁶⁷ Por eso es un ejemplo, fuente de experiencia, entrenamiento indispensable: dador fecundo de salud técnica. Y concluye, regresando a su lugar y a su tiempo de crítico comprometido, sincero y severo, logrando quizás para su conforto aquella visión “perfeitamente filosófica” del “Mestre”: “Agora, mais do que nunca, neste período do domínio do espontâneo, do falso e primário espontâneo técnico em que vivem quase todos os nossos artistas, teríamos que buscar em Machado de Assis aquela necessidade, pela qual todos os grandes técnicos são exatamente forças morais”.¹⁶⁸

Un escritor crítico: pluralidad hecha unidad

En la medida en que nuestra intención era presentar al crítico literario que fue Mário de Andrade, poco importaba discutir si él tenía razón o no sobre sus argumentos contra Machado de Assis o qué tan fundamentados o lógicos o literarios eran, pues tal como concluye en su exposición y discusión sobre el “Mestre”, al final de cuentas qué utilidad puede haber en discutir algo que no se quiso dar: es pedirle peras al olmo¹⁶⁹. Lo importante era recordar tal serie de ensayos críticos para ahondar mucho más en la figura de Andrade como crítico, y sin duda allí está completo con sus encantos y limitaciones, con sus mayores habilidades de observador y analista, pero también con sus restricciones e intolerancias, sus alegrías y molestias; todo ello al lado de sus destrezas como prosista e, incluso, de narrador, aun

¹⁶⁵ Id. “Machado de Assis III”. Op. Cit., p. 67.

¹⁶⁶ Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 58.

¹⁶⁷ Id. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins, 1963, p. 8.

¹⁶⁸ Id. “Machado de Assis I”. Op. Cit., p. 58.

¹⁶⁹ Meses después de publicar sus entregas en el mismo *Diário de notícias*, presenta un balance sintético sobre los estudios publicados en ese año de 1939, dedicado al centenario del autor de *O alienista*.

tratándose de ensayos, pues bien es cierto que él apreciaba y ponderaba la crítica literaria como arte y creación literaria, hecha de pensamiento y emoción.

Él creía y promovía una crítica construida desde la pasión, la humanidad, el compromiso y cuidada en su técnica de escritura así como destinada a serle útil a las generaciones venideras de escritores y artistas, para comprender las obras creadas en el país y en Hispanoamérica, pues muy bien se sabe que sus intereses no se restringieron a Brasil.¹⁷⁰ Andrade se sentía con la autoridad, la libertad y las razones, justamente por saberse sincero consigo mismo y con su obra, para arremeter contra Machado de Assis, es decir, aun con la figura más respetada e intocable de la literatura brasileira, él no se detuvo, y llevó su mirada tan lejos como pudo en la comprensión de la vida del “Mestre”, en la que identificó sus puntos más “reprochables”. Defendía, por eso, la posibilidad de servirse de elementos psicológicos para analizar a los personajes, los temas y a los autores mismos, pues el arte no está hecho sino por los mismos humanos que se usan en sus obras para retratarse o desvirtuarse, rebajarse o vanagloriarse. En ese sentido, decía Antonio Candido que hay ciertos críticos, y que a su vez son artistas, que se preocupan sobre todo con el “problema pessoal”, “o drama psicológico”.¹⁷¹ Así, para Andrade era legítimo pensar la vida de Machado de Assis, y sus peculiaridades como ser, desde el punto de vista literario. Y no era simplemente que diera preponderancia al elemento biográfico de por sí, en el sentido de discutir la existencia de Machado casi desde sus cotidianidades como esposo, amigo, hombre público, solitario o enfermo. Lo que sucede es que Andrade -se podría pensar- creía en la posibilidad y en la libre elección de ver la vida como una prolongación de la obra; o, más bien, la vida como otra obra del artista en la que deberían reflejarse sus coherencias e inconsistencias.

De allí que tampoco se negara a compartir sus razones, también nacidas del corazón, justamente en ese movimiento de la sinceridad y de entregarse completamente en su escritura. Habla de odios, de amores, de querellas, de desencuentros; habla de no poder amar a Machado de Assis aunque lo admire como a ningún otro; habla, también, del miedo al amor y no a la muerte en su ensayo “Amor e medo” de 1943. La crítica y la vida, en él, estaban unidas. Eran expresiones inherentes de una misma escritura y de una misma manera de ver el mundo de las letras: si un hombre y un artista escogía las letras como oficio y destino era porque, de muchas maneras, ya implícita y secretamente, su vida estaba hecha de letras. En una entrevista que le hicieron en 1944, a mediados de enero, ya bastante enfermo, él dijo que

¹⁷⁰ En la bibliografía final se hace referencia al estudio realizado por Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os Hispano-Americanos)* (1986). Entre los autores leídos por Andrade se encontraron, por ejemplo, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges.

¹⁷¹ Candido, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 33.

lo que le interesaba de su obra, al fin de cuentas, era lo que ella representaba como biografía moral, experiencia vital, como vivencia de identificación de un artista con lo que un artista debe ser: “Neste sentido é que a minha obra pode servir de lição”.¹⁷²

Andrade reconoce (y quizás sea el único lugar de su obra crítica y ensayística en el que lo hace de forma tan categórica) que la crítica “é uma obra-de-arte”.¹⁷³ Y la define como “uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte é uma invenção sobre um determinado fenômeno natural”. En la medida en que la crítica se presenta como una invención de otra invención (un discurso sobre otro discurso, en las palabras de Barthes), considera que allí existe un trascendental grado de irrealidad y de síntesis que pretende revelar las bases, secretos y orientaciones de la obra. Por eso la crítica pretende la totalidad, no de sí misma (pues siempre se sabe incompleta) sino de la obra, que es al mismo tiempo su objeto de estudio y reflexión así como su fuente de creación. Sería una síntesis irreal que aspira a una perfección “intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea”, que a su vez no es “exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática”.¹⁷⁴ Pues la mirada que se limita solo al arte, desligada de su realidad y su tiempo, estéticamente miope, es justamente lo que llama Andrade de “infértil”; e incluso, lo reprocha como un individualismo irresponsable y atemporal: ni la crítica, ni la literatura, son apenas realizaciones de la belleza, son un arte y, como tal, “coisa social de prodigiosa complexidade” imposible de comprender desde la sola estética, piensa Andrade en otro lugar.¹⁷⁵

Y es desde allí que podríamos pensar a Mário de Andrade como un “escritor crítico”, tal como desarrolla el concepto Leyla Perrone-Moisés en *Altas literaturas* (1998). Pues además de ser esta una categoría y un fenómeno propios del siglo XX, el escritor crítico es aquel que establece y asume personalmente “os princípios que regem seus julgamentos de valor”; de allí que los autores escogidos por ellos son, al mismo tiempo, una fuente y confirmación de sus principios, o de contradicción. La concepción que cada uno tiene de autor “clássico”, “imortal” o “paidêumico” “repousa sobre um conjunto de valores, que ora são comuns (os da tradição ou os de seu tempo), ora pessoais”, pero siempre “ligados aos projetos de suas próprias obras de criação”.¹⁷⁶

Y tal cual sucedió con Mário de Andrade cuando se propuso estudiar personalmente a los poetas parnasianos, a los románticos, a sus propios contemporáneos y a Machado de

¹⁷² Andrade, Mário. “1944-“Minha obra pode servir de lição”. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983. p. 111.

¹⁷³ Id. “Começo de crítica”. Op. Cit., p. 14.

¹⁷⁴ Id. “Começo de crítica”. Op. Cit., p. 15.

¹⁷⁵ Id. “Pintores e pinturas”. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002, p. 228.

¹⁷⁶ Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 144.

Assis, defendiendo ante todo la libertad de sus elecciones así como el movimiento de sus pensamientos y sensaciones. Por eso, dice una vez más Perrone-Moisés que las elecciones de los críticos escritores no son dictadas por ninguna autoridad o institución; el punto de partida, de tales elecciones, suele ser el gusto personal, justificado por argumentos estéticos y por la propia práctica y el constante oficio.¹⁷⁷ Y, a pesar de asumir la limitación de las elecciones, cada uno de los escritores críticos modernos tiene una vital preocupación pedagógica de ofrecer a los más jóvenes un currículo mínimo de lecturas formadoras, y del análisis de ellas. Ese trazo pedagógico fue uno de los ánimos esenciales en Mário de Andrade, pues allí como escritor crítico, escritor artista, estaba una de las claves del proyecto de una lengua nacional: conocer la propia literatura, comprenderla y transformarla.

Ahora bien, se hace continua referencia a las varias etapas de la producción literaria de Andrade, desde su primer poemario *Há uma gota de sangue em cada poema* hasta *Meditação sobre o Tietê*, desde sus cuentos de *Primeiro andar* hasta *Contos novos*, y desde *Amar, verbo intransitivo* y *Macunaíma* hasta sus novelas y narraciones inconclusas *Quatro pessoas* y *Balança*, *Trombeta* e *Battheship*. Una producción que transitó por múltiples momentos de experimentación tanto en los temas como en la expresión. Sin embargo, tal vez podría afirmarse que Andrade siempre fue el mismo en cada una de sus críticas literarias, ya fueran destinadas a libros o periódicos. Ellas fueron la oportunidad de vivir simultáneamente todos esos procesos que conformaron su trayectoria vital como artista e intelectual. Como crítico, más que de un tiempo, quizás lo más adecuado sea hablar de un espacio: el espacio de su escritura.

La crítica fue un taller, su laboratorio de discusión en el que sopesaba las ideas y en el que se arriesgaba en los intentos por nuevas perspectivas que, sin embargo, no sobrepasaban el límite de la comunicación: para Andrade era prioridad que se comprendiera su pensamiento; su crítica no fue el lugar de la experimentación estética pues esta la reservó a sus poemas y narraciones. A ese respecto se pregunta Roberto Schwarz: “Se em seu universo conceitual não cabia a experiência estética, como admitir que esses mesmos conceitos servissem à elaboração de uma crítica literária admirável?”. Pues bien, lo que responde el autor es que buena parte de su crítica se mantuvo “num campo neutro, embora legítimo”; en Andrade, el gesto crítico se trataba ante todo de una escritura “introdutoria”, incluso “familiar”, por su cercanía y su pretensión siempre de invitar a pensar.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Op. Cit., p. 63.

¹⁷⁸ Schwarz, Roberto. “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 22.

Y en la misma línea dice Antonio Candido: “À prosa de ensaio, Mário levou a mesma liberdade, contribuindo para quebrar a solenidade e fazer dela um instrumento flexível e vivo, aproximando o leitor do autor, o que foi, de modo geral, uma conquista definitiva do moderno.”¹⁷⁹ En esa primera década del Modernismo, de 1922 a 1930, la prosa no tuvo tanto realce como la poesía, pero luego, con los siguientes años, sí viviría transformaciones de ineludible importancia: y ya fuera en la ficción y la narración o en los escritos polémicos o ensayísticos, tales cambios serían notorios, asumiendo formas novas: “Fez-se em períodos curtos densa, não raro elíptica, pesada de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expresiva de cada palavra”.¹⁸⁰ Por cierto, también es una opinión en la que insiste Wilson Martins cuando dice que aunque se puedan encontrar en sus ensayos una fuerte presencia literaria y poética a través de una escritura crítica que muchas veces está cerca de la crónica, el diario, la epístola y la narración misma, prevalece ante todo el pensamiento, las ideas.¹⁸¹

En todo caso, si hay menos presencia de la experimentación en sus críticas, entonces podría afirmarse que, lo que se perdía por un lado, se ganaba por otro: mayor presencia de la intimidad y de sus múltiples facetas, y más en un escritor e intelectual que siempre promulgó y defendió su pluralidad¹⁸². Entonces, lo que se perdía en amplitud experimental se potenciaba en profundidad filosófica, psicológica y en pensamiento. Por esa razón es importante su crítica a Machado de Assis, así como tantas otras, pues en ella se encuentran las huellas tangibles de su ética de crítico, sus valores, que ejercitó y sostuvo hasta el último momento. Un crítico que se supo siempre creador tanto como fue respetuoso de sus propias elecciones que en su caso no son otra cosa que la configuración de un destino. Así, para el Andrade crítico se puede repetir lo que él mismo decía con tan honda convicción de su escritura en general: “Conservo uma espécie de invenção em tudo quanto escrevo”.¹⁸³

¹⁷⁹ Candido, Antonio. “Modernismo”. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo, DIFEL, 1983, p. 25.

¹⁸⁰ Ibid., p. 24.

¹⁸¹ Martins, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002, p. 265.

¹⁸² Hay que tener en cuenta que José Aderaldo Castello en su *Antologia do ensaio literário paulista* de 1960, incluyó *A escrava que não é Isaura* dentro de su antología.

¹⁸³ Andrade, Mário. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarega: Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 277.

Baldomero Sanín Cano

En las dos últimas décadas del siglo XIX, Baldomero Sanín Cano publica los textos que serían el inicio de la crítica modernista en Colombia. En ellos se encuentran los principales postulados y discusiones que el crítico habrá de continuar en décadas posteriores, ya comenzado el siglo XX. Lo que aquí compete es exponer y analizar algunos de esos postulados, enmarcados dentro de la tradición modernista hispanoamericana de entre siglos, y cómo ellos son la prefiguración de algunos de los valores críticos para Sanín Cano.

Hacia la defensa del arte

El primer texto data del 21 de abril 1888, publicado cuando el autor tenía 27 años (había nacido en 1861 en Rionegro, Antioquia, y habría de morir en 1957, en Bogotá) en el periódico *La Sanción* en Bogotá, y se titula “Núñez, poeta”. Allí, la principal defensa es a favor de la autonomía del arte y de la necesidad de emancipar la obra artística en relación a cualquier finalidad extraña y ajena a la belleza misma:

El arte verdadero, sin mezcla de tendencias docentes ni exageraciones de escuela, no es cosa, según se ve de sus versos, muy conocida ni respetada por Núñez. Para él, el arte, más que otra cosa, es un utensilio político de que ha hecho uso con muy buena prosa. No hay para qué censurar una tendencia que está hoy día tan extendida, como es reducido el número de los que adoran el arte por el arte; pero a lo menos el público debía hacer diferencia entre esos versos profesoriles y la poesía verdadera que vive tan solo de la naturaleza y antepone el sentido de lo bello a toda otra clase de consideraciones.¹⁸⁴

Es de vital importancia anotar que el hecho de que Sanín Cano haya escogido la obra de Rafael Núñez como motivo de su análisis, le da a sus ideas un fundamento histórico concreto, pues pone su pensamiento en diálogo con toda una tradición poética anterior:

¹⁸⁴ Sanín Cano, Baldomero. “Núñez, poeta”. *El oficio del lector*. Prólogo, Notas de Juan Gustavo Cobo Borda. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 18.

Núñez, casi por completo, representaba en Colombia precisamente el movimiento contrario a lo que se proponían las ideas modernistas, pues el poeta mencionado había sido presidente de la República de Colombia y se había servido de sus versos, incluso, para atacar a la oposición liberalista, mientras intentaba defender las buenas costumbres cristianas y los principios conservadores de la Regeneración; un poeta que, junto con Miguel Antonio Caro, había intentado instaurar en el país una crítica cimentada en justificaciones religiosas, es decir, divulgar y proyectar una literatura con el único objetivo de ser una forma que albergara ideas conservadoras y cristianas.

Así, lo que postula Sanín Cano comienza a ser bastante perturbador desde 1888: la poesía no debe subordinarse a nada, no debe ponerse al servicio de ningún poder, de ninguna doctrina, de nada distinto a la poesía misma. Ni la política ni la religión, ni mucho menos los principios morales derivados de estas, pueden ser instancias superiores que legitimen o justifiquen el arte. Son esferas independientes, y cada una con su propia legalidad y su sistema de valores. El poema, entonces, solo se salva como poema, no como soporte de verdades que provengan de otros lugares. Dice Sanín Cano: “La obra de arte ha venido a ser considerada como un fin y no como un medio, no es un recurso de dominación, es universal. Se basta a sí misma”.¹⁸⁵

Como crítico modernista, y como divulgador de sus postulados, hay en Sanín Cano una actitud de cuestionamiento ante dichos aspectos de la tradición; por ejemplo, el contenido de un poema no consiste simplemente en las ideas que se enuncian en sus versos sino en la experiencia individual que se expresa en la obra. Las ideas, por más filosóficas que puedan ser, deben pasar por el filtro de la sensibilidad y transformarse en verdad subjetiva, pues de lo contrario la poesía no tendría otro interés que el meramente informativo. De ahí también la importancia que le otorga a la originalidad formal como búsqueda de la propia expresión individual y no como repetición de procedimientos consagrados de antemano por una preceptiva.

Pero la defensa de la autonomía del arte no paró allí: en 1904 aparece en la revista *Contemporánea*, de Bogotá, “El impresionismo en Bogotá”. Se trató de una crítica a propósito de la exposición en la Escuela de Bellas Artes de las obras de Andrés de Santamaría. El debate comenzó cuando fueron publicadas unas duras y hostiles críticas por parte de Max Grillo, en las que condenaba y abominaba la nueva estética “impresionista” pues no reflejaba verdaderamente la vida y la esencia de las cosas; antes bien, tales pinturas, no hacían más que desvirtuar el arte y la vida.

¹⁸⁵ Ibid., p. 19.

Sanín Cano, entonces, trata de explicar la novedad así como las resistencias que dicha novedad genera en el público. Lo primero que hace el crítico es exponer algunos principios científicos acerca de la luz y del color en los que se basa el arte impresionista; una táctica usual en Sanín Cano, en la que hace uso de argumentos de la ciencia para construir una base que le permita iniciar una discusión seria y con fundamentos: es como si partiera de la ciencia para luego abrir paso a los argumentos personales. Se trata de una breve y sencilla disertación en la que se apoya en textos de científicos europeos: Chevreul, Rood, Helmholtz, con el fin de demostrar que la naturaleza no procede por manchas uniformes de color como lo hacía la pintura anterior al Impresionismo, sino por copiosas variedades de colores que al fundirse en la retina producen una impresión cromática compleja, simplificada después en la palabra verde o rojo.

Puestas entonces las bases frente a la queja de que los “impresionistas no representan las cosas tal como son”, Sanín responde que la estética naturalista, fijada en la reproducción exacta de lo real, se encuentra en una encrucijada histórica: “¿Sabemos nosotros cómo es el mundo real?”. Y continúa diciendo que “para representar los objetos solo podemos ofrecer imágenes aproximativas, y desde luego forzosamente selladas con todas las señas de nuestro temperamento personal, de donde resulta que lo que importa, en materias de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso”.¹⁸⁶

Aquí, tal como lo había mencionado Sanín Cano en 1888, se vuelve sobre aquel argumento a favor del Modernismo hispanoamericano que consistía en enaltecer la subjetividad y la experiencia personal e íntima: la autonomía de la obra artística. En suma, es el mismo principio de ‘el arte por el arte’, que se abría puertas al esteticismo en la crítica literaria colombiana. Dice Sanín Cano más adelante:

Cuando los impresionistas vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese a ser lo que no había sido sino pocas veces y eso a manera de ensayo. Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente pintura. ¡Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones teológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de las notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de

¹⁸⁶ Id. “El impresionismo en Bogotá”. Op. Cit., p. 149.

los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y ex profeso.¹⁸⁷

De manera que Sanín Cano encuentra muy saludable la negativa del pintor impresionista a convertir su obra en un vehículo de ideas generales o en narración histórica o en elogio de los poderosos. La consigna, entonces, es que la pintura se limite a ser pintura, poema de la luz, interesándose solo en la armonía del color y la transparencia del aire. Esa era, una vez más, la propuesta modernista por un arte puro, sin didactismos ni tendencias moralizantes. El poema debía ser solo eso y nada más. Belleza pura hecha de palabra. Es lo mismo que afirmaría Ángel Rama sobre los escritores modernistas: “El rasgo clave es la ‘subjektivación’ que asciende a valor único”.¹⁸⁸ Es decir, un principio que antes que nada ubica a la propia subjetividad del creador, del artista y del escritor, en la categoría de distinto, de único, de aislado, y que antes que reflejar la necesidad de una escuela literaria, lo que quiere es resaltar un comportamiento, una manera de ser. Dice Rama que la ‘subjektivación’ refuerza el criterio de la semejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera “patente de fabricación”, sea preservada de toda imitación.¹⁸⁹ Así, cuando Darío ingresa a la literatura, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley: ‘Sé tú mismo’. “Si esa es la clave del sistema, y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana”, concluye Rama.¹⁹⁰ Pero tal proceso tuvo asimismo una historia, y esa es la que cuenta Henríquez Ureña cuando afirma que aquel periodo iniciado en 1890 había sido el resultado de los movimientos de Independencia (de 1800 a 1830) que a su vez siguió a un periodo de anarquía dirigido por las tendencias románticas (de 1830 a 1860), y este a su vez fue la antesala a un periodo de organización, para provocar al fin, a partir de 1870, una etapa en la que se empezaron a cosechar los frutos de la estabilidad; por eso, en 1890, ya se comenzaba a sentir la prosperidad: periodo que Henríquez Ureña nombró como “Literatura Pura” por las búsquedas estéticas y literarias, y lo demarcó entre 1890 y 1920, justo cuando se empezaron a sentir las vanguardias. Tal prosperidad nació “de la paz y de la aplicación del liberalismo económico”. Ahora bien, en los países sometidos todavía al dominio y poder español, Cuba y Puerto Rico, el desarrollo económico continuó

¹⁸⁷ Ibid., p. 150-151.

¹⁸⁸ Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985, p. 12.

¹⁸⁹ Ibid., p. 16.

¹⁹⁰ Ibid., p. 17.

por los mismos caminos que en los países libres de la “América hispánica”. Pero los hombres de letras siguieron tomando parte de la vida pública, luchando por la libertad de las dos islas. La independencia lograda por Cuba, en 1895, se debió principalmente a los esfuerzos de José Martí: “El último de los grandes hombres de letras en la América hispánica que fueron al mismo tiempo dirigentes políticos”. Exceptuando la mayoría de sus poemas y algunas obras en prosa de su juventud, Martí no escribió nada que no fuese para fomentar la liberación de Cuba o para ganarse la vida. Afirma Henríquez Ureña que no tuvo Martí la intención de iniciar una revolución literaria, entregado como estaba a su planes de insurrección política, pero el año de 1882, en que se publicó su *Ismaelillo*, suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía, conocida más tarde bajo el incoloro título de *modernismo*. Y lo que fue aún más notorio es que la “América española” se mostró independiente de España en cuanto a la literatura, siendo justamente un hispanoamericano, Rubén Darío, quien llevó el mensaje del nuevo movimiento a la madre patria, en 1899. Y, de otro lado, tal como ocurrió en 1832 en la “América hispánica”, las influencias europeas que surgieron del cambio vinieron de Francia, o a través de Francia, pero el movimiento dejó bien atrás sus orígenes y adquirió un carácter típicamente hispanoamericano. El consenso general, dice por último Henríquez Ureña, reconoce en Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Rubén Darío a sus mayores dirigentes.¹⁹¹

Pues bien, se trata de la autonomía del arte por la que aboga Sanín Cano que es, al fin y al cabo, el mismo fundamento que describe entonces Rama: el artista debe ser él, y, por encima de todas las cosas, debe estar su propia subjetividad. Y asimismo lo declara Peter G. Earle cuando dice que uno de los motivos más evidentes, y potentes, fue la lucha por la independencia del arte entre los modernistas hispanoamericanos: “el deseo de ellos no solo era devolver a las artes su merecido prestigio, sino situarlas en su clásico pedestal de bien supremo”.¹⁹² Ahora bien, respecto a esa misma relación sobre la autonomía del arte desde la pintura respecto a la literatura, había dicho José Martí en 1881 que “la frase tiene sus lujos, como el vestido, y cuál viste de lana, y cuál de seda, y cuál se enoja porque siendo de lana su vestido no gusta de que sea de seda el de otro. Pues ¿cuándo comenzó a ser condición mala el esmero? Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos

¹⁹¹ Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F. C. E., 1994, p. 165-170.

¹⁹² Earle, Peter G. “Sentido de la forma en el ensayo modernista”. Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 231.

de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno”.¹⁹³ En ese sentido, cuando Sanín Cano había emprendido esa defensa del arte por el arte había encontrado, sin duda, un ambiente hostil por parte de la tradición a la que enfrentaba, representada como se vio en Rafael Núñez, pero también encontró el crítico colombiano unas posibilidades de discusión que justamente las daba ese nuevo espíritu de la época.

Posibilidades que provenían de lo que se ha llamado “secularización”, concepto que ha tenido su origen en la sociología según Gutiérrez Girardot, y dentro de cuyo horizonte pudo formarse aquel principio de autonomía del arte en la lírica moderna. Y que se puede comenzar a comprender, según el mismo Gutiérrez, desde las expresiones de la época que aparentemente eran “ateísmo” en el sentido más clerical de la palabra; aparentemente porque, en realidad, ninguna de ellas pretendía ser una demostración de la inexistencia de Dios.¹⁹⁴ Así, Gutiérrez Girardot recuerda aquella formulación de José Martí que anunciaba el resultado de ese pensamiento ‘secular’, en su prólogo al poema *Al Niágara* del venezolano Pérez Bonalde, en 1882:

“Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben. No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y transparencia de otro tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha. A todos los besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están airadas y hambrientas la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta”.¹⁹⁵

Ahora bien, este prólogo le permitió a Martí dar su explicación del porqué no se pueden escribir más aquellas “luengas y pacientes obras”, los *epos* de otros tiempos; pero como lo señala Gutiérrez Girardot, tal explicación se vuelve una descripción narrativa sobre la situación del arte en la que, teniendo o no en cuenta las influencias, se hacen sentir los ecos de Jean Paul, de Hegel, de Hölderlin, y muchos otros, que antes o después de la escritura de este

¹⁹³ Apud Jiménez, José Olivio. “El carácter de la *Revista Venezolana*”. *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 1998, p. 59.

¹⁹⁴ Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: Presupuestos históricos*. México, F. C. E., 2001, p. 81.

¹⁹⁵ Martí, José. *Obra literaria*. Prólogo, Notas de Cintio Vitier. Caracas, Ayacucho, 1989, p. 207.

prólogo, habían ya iniciado ese movimiento en el que el mismo lenguaje también se había secularizado, inundando e invadiendo cada uno de los géneros literarios, haciendo de ellos una expresión que jamás volvería a ser la de antes. Así, los versos de Rilke, de Darío, de Mallarmé, de Baudelaire, de Machado, dice Gutiérrez Girardot, representaron no solamente la mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también la pérdida del mundo; paradoja que se entiende si por pérdida del mundo hay, igualmente, una pérdida de la realidad, de un soporte en el mundo en el que, tras la “muerte de Dios”, no se puede encontrar más que desorientación.¹⁹⁶ Y en tal estado caótico, entonces, se hace necesario explorar y descubrir nuevas experiencias del pensamiento y del sentimiento. Y que, para el caso, no son más que inauditas formas de la poesía; y para que ello fuese posible, tal como lo hizo Martí, Sanín Cano defendió y promulgó la libertad del arte, la autonomía, la razón de la belleza de ser por sí misma.

Esos nuevos tiempos es lo que Rubén Darío, en 1890, llamaría Modernismo, en un artículo dedicado a Ricardo Palma: “..., el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro”.¹⁹⁷ Dentro de ese marco modernista hispanoamericano de entre siglos es donde se ubican las primeras críticas de Baldomero Sanín Cano; y, a su vez, dentro del medio colombiano propiamente dicho, es como puede comprenderse y asimilarse su obra como el primer intento de hacer ingresar a la literatura colombiana al espíritu que animaba a ese “soberbio grupo de escritores” que buscaban lo nuevo.

Con la mirada en el mundo

Dice Octavio Paz que entre los modernistas hispanoamericanos de fin de siglo, el cosmopolitismo fue la tendencia predominante en la fase inicial,¹⁹⁸ y ese fue uno de los aspectos que más intentó desarrollar e instaurar Sanín Cano dentro de su pensamiento modernista. Ivan Schulman, de su parte, elige llamar a tal tendencia “perspectiva

¹⁹⁶ Gutiérrez Girardot, Rafael. Op. Cit., p. 84.

¹⁹⁷ *Apud* Jiménez, José Olivio. Op. Cit., p. 69.

¹⁹⁸ Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 184.

extranjerizante”, aunque conceptualmente se trate de la misma necesidad: expansión;¹⁹⁹ y entre las causas que propone Schulman como origen de la ‘perspectiva’ cosmopolita es que el positivismo decimonónico le dio al Modernismo hispanoamericano, más que nada, su insistencia sobre el espíritu crítico, reformador, y la refutación de nociones tradicionales, absolutas por consagradas. De ahí, en la literatura, el deseo de abrirse a los cuatro vientos, de recibir influencias extranjeras, de reconocer otras culturas, de saberse en ellas.²⁰⁰ En ese sentido, en Sanín Cano, es fundamental el artículo “De lo exótico”, publicado en 1894 en la *Revista Gris*, de Bogotá. Lo primero que hace el crítico es retomar la vieja cuestión romántica de las literaturas nacionales, y su posición, frente a la discusión del momento, resulta completamente opuesta a la de sus inmediatos antecesores: José María Samper, Salvador Camacho Roldán, que veían en las letras nacionales una tarea cultural y política como parte integrante del proceso de consolidación del país. Pero para Sanín Cano, cualquier tipo de denominación que se refiriese a literaturas nacionales era puramente artificial y no tenían más fundamento que la lengua en que las obras fueron escritas: “quitándole el guía material y externo a los idiomas, los clasificadores andan a tientas en el laberinto de la producción literaria”.²⁰¹ Además, dice él, con cierta vehemencia, que sería una conclusión ridícula pensar que el hacer una obra nacional consiste en difundir en ella las cualidades con que esa nación se ha distinguido de las otras del globo. Sus argumentos son los siguientes: primero, “tales cualidades dominantes” no son más que una bella “ilusión antropomórfica”; y, segundo, “supongamos que sea obligación de la literatura nacional ensalzar aquellas virtudes”, aunque sean pura falacia, entonces la obra de crítica de costumbres no pertenecería a la literatura patria, “y el *Quijote* no sería español”.²⁰² Hay que ver al respecto, en contrapartida, cómo las grandes obras literarias no fueron nunca fundamentalmente regionales, piensa Sanín Cano:

“El influjo de Rousseau sobre el Goethe de *Werther* es más que palpable. *Hermann y Dorotea* resulta ser un idilio bellísimo, estilo neo-clásico, siglo dieciocho francés en grado excelente. Las poesías del *Divan* pretenden los honores del estilo oriental. *Las metamorfosis de las plantas y de los animales*, un ejemplo entre muchos, nos hacen pensar en Virgilio y en Lucrecio revividos por un Darwin que tuviera hasta lo excelso el sentido poético. La *Ifigenia* es para Taine arte heleno sin mezcla y sin mancha. El *Fausto* es un microcosmos,

¹⁹⁹ Schulman, Ivan. “Modernismo / Modernidad: Metamorfosis de un concepto”. Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 37.

²⁰⁰ Ibid., p. 37.

²⁰¹ Sanín Cano, Baldomero. Op. Cit., p. 85.

²⁰² Ibid., p. 88.

como lo fue su autor, el que vaticinó el advenimiento de la literatura universal y la preparó con su ejemplo”.²⁰³

En esa medida, siguiendo ese estímulo universal de Goethe, el amor a la patria y la estrechez de la mirada le parecen a Sanín Cano dos caras de la misma moneda. Pues el patriotismo en literatura no consiste en apegarse exclusivamente a las imágenes del entorno propio, tal como querían los románticos según él, para fundar una tradición y una identidad. El nacionalismo en literatura supondría, más bien, actuar al revés: abrirse a los influjos y movimientos nuevos y extraños para enriquecer lo propio. De allí que piense, también, que lo que verdaderamente cuenta en una obra literaria moderna es su capacidad para captar y dar forma a las inquietudes e ideas vivas de la época: “Acertar con las ideas modernas” es lo que distingue a los verdaderos talentos.²⁰⁴ Y son esas ideas nuevas, que fulguran en el ambiente, las que obligan a la renovación de las formas e infunden vida nueva a los géneros literarios, ampliándolos.

Pues bien, es en esta articulación de la literatura con la época, y a través de su participación en los problemas fundamentales que definen un momento histórico determinado, en donde Sanín Cano sitúa su concepción del exotismo, el cual, según Jiménez Panesso, equivale perfectamente por su contenido al concepto mismo de modernismo, en especial la reflexión que tiene que ver con el cosmopolitismo.²⁰⁵ Concepción del exotismo que no se trataba, aclara Sanín Cano de entrada, de aquella imagen que perseguían los escritores románticos: formas, colores, ambientes lejanos y fantásticos, paisajes inverosímiles. El exotismo moderno, era para él, una especie de “nostalgia de universalidad”, como un impulso hacia aquellas regiones de la sensibilidad y del pensamiento del hombre que aún no han sido exploradas.²⁰⁶ Abrirse a la riqueza multiforme, infinita, de la raza humana en toda su diversidad, en lugar de limitarse a una sola tradición; aspirar a aprender toda el alma humana y no solo el supuesto espíritu de un pueblo.

De allí que Sanín Cano deseara la incorporación de la literatura en lengua española en esa corriente de universalidad cosmopolita. Activar el intercambio intelectual en las repúblicas hispanoamericanas, e internacionalizarlo, en lugar de limitarlo, por ejemplo, solo a España y a la tradición clásica.²⁰⁷ Así, se refiere a la posibilidad de fundar “colonias

²⁰³ Ibid., p. 89.

²⁰⁴ Ibid., p. 90.

²⁰⁵ Jiménez Panesso, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá, UNAL, 1992, p. 80.

²⁰⁶ Ibid., p. 81.

²⁰⁷ Esta relación con España, su tradición y literatura, no fue tan sencilla como parece, y mucho menos fácil de interpretar. Dice, por ejemplo, Ivan Schulman en “Modernismo / Modernidad: Metamorfosis de un concepto”

intelectuales donde sea fomentado el espíritu moderno” sin considerarlo un proyecto imposible sino, más bien, una necesidad para las ciudades tan aisladas del resto del mundo, como Bogotá. Y esa, de otro lado, fue también la misma concepción de Martí cuando dijo en 1882, en su crónica titulada “Oscar Wilde”, que “conocer diversas literaturas es el mejor medio de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así cómo no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y como en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas”.²⁰⁸

Ser moderno, para Sanín Cano y para el nuevo espíritu de la época, era la más imperiosa de las necesidades. Por eso se sintió tan apartado de la tradición española: “En España lo que llaman modernos lleva atrasadilla la fecha”, afirmaba Sanín Cano con ironía.²⁰⁹ También decía que no es falta de patriotismo, ni “apostasía de raza”, intentar y querer tratar de comprender lo ruso o de asimilar lo escandinavo. “Lo que resulta no precisamente reprensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de allí”.²¹⁰ De ahí que pensara que el colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contentaran con lo francés únicamente, pues aunque Francia diera para mucho allí no se acababa el mundo: “Es doloroso, de veras, quedarse uno en el borde de las formas cuando estudia una literatura o cuando se pone a reproducir sus excelencias en lengua diversa”. Y aunque su reproche iba dirigido a Darío, hay que entenderlo sobre todo en el sentido de que el crítico pensaba especialmente en todos aquellos que ensalzaban ciegamente a uno que otro autor francés como la suma literaria del mundo.

“Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento”, declaró Sanín Cano, anunciando y abriendo paso a lo que muchos escritores, ya en el siglo XX, defenderían como una de las herencias más fecundas del modernismo hispanoamericano: poder beber de las aguas del conocimiento sin límites ni fronteras. “Lo malo no es imitar

(en Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 37), que a pesar de las actitudes de rechazo y de conflicto para con España, hubo también defensores, o posiciones que giraban entre en extremo y otro; Darío y Gutiérrez Nájera, de su parte, “si rechazaron las huera expresiones poéticas de la España de aquellas calendas, incorporarán elementos de la literatura peninsular del Siglo de Oro a su estilo maduro. Estos, ya desde 1875, los había introducido José Martí en su prosa rítmica, plástica y musical, tan hispánica, pero, a la vez, tan reveladora de las huellas del parnasismo, del simbolismo, del impresionismo y del expresionismo franceses”. Era el mismo Martí que también se había servido, para la construcción de prosa, de aquellos autores españoles que también consideraba sus maestros: Teresa, Cervantes, Quevedo, Gracián.

²⁰⁸ Apud Jiménez, José Olivio. *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 1998, p. 66.

²⁰⁹ Sanín Cano, Baldomero. Op. Cit., p. 87.

²¹⁰ Ibid., p. 93.

autores extranjeros. Lo malo es calcar a oscuras; lo más reprobable es escoger pobres modelos. Seguir una corriente literaria que nos atrae es tan legítimo como el dejarla cuando nos desplace”.²¹¹ Por eso, condenar a los latinoamericanos a vivir exclusivamente de España, en la filosofía y la literatura, era someterlos a la más terrible de las miserias intelectuales y espirituales: “Vivificar regiones estériles o aletargadas de su cerebro debe ser la grande ocupación, la preocupación trascendental del hombre de letras”. Y ese grito de libertad, una vez más, lo lanzaba contra la tradición hispanófila que encabezaban, en aquella década de los noventa en el siglo XIX, los colombianos José Manuel Marroquín y Miguel Antonio Caro. Un grito que era, otra vez, un alegato a favor de la autonomía del arte, pues Sanín Cano afirmaba que en el “tiempo nuevo” la obra de arte ya era un fin y no un medio. Por eso la patria no puede ver en el arte un arma contra las otras patrias ni mucho menos un recurso de dominación o de exterminio: “El arte se basta a sí mismo. El arte es universal. Y que lo fuese quería Goethe cuando dijo en su epigrama sobre la literatura universal que ‘bajo un mismo cielo todos los pueblos se regocijen buenamente de tener una misma hacienda’”.²¹²

El modernismo hispanoamericano contenía para Sanín Cano, en su más honda significación, también aquella consigna de que las letras no pueden vivir “seguidamente de unos mismos valores”. Pues si la manera de entender el universo, de apreciarlo, cambia por causa de la experiencia acumulada, o en razón de hipótesis científicas más o menos plausibles, deben modificarse asimismo las perspectivas morales: “Los valores éticos se van alterando”, de manera que es necesaria una revisión de ellos en la medida de ese cambio. Justamente parte del malestar que “se siente hoy por dondequiera, nace de que ciertas conclusiones de la ciencia se han impuesto brutalmente en la vida, al paso que el código de los valores morales sigue siendo el mismo, el que corresponde a otra visión del mundo y a otra etapa de los conocimientos”, dice Sanín.²¹³ De modo que hay una enorme necesidad, recuerda el crítico a Nietzsche, de revaluar todos los valores; y prepararse para tamaña empresa es uno de los oficios que ha de suplir, sin precipitaciones, justamente el estudio de las literaturas extranjeras.

Por eso, podría entenderse como una auténtica actitud modernista aquella decisión de Sanín Cano de aprender danés para poder leer a Brandes²¹⁴, una vez que éste le contara, en

²¹¹ Ibid., p. 92.

²¹² Ibid., p. 92.

²¹³ Ibid., p. 93.

²¹⁴ Georges Brandes (1842 –1927) fue un ensayista danés muy influyente en la literatura europea entre 1870 y principios del siglo XX. Sanín Cano lo conoció en la década del ochenta, en el siglo XIX, entre sus lecturas de formación en Bogotá. Desde entonces, el crítico danés se convertiría en uno de los pilares teóricos del colombiano; sin embargo, no existen en la obra crítica de Sanín Cano muchas referencias a Brandes en el sentido, por ejemplo, de desarrollar o exponer sus interpretaciones sobre los libros y postulados de aquel que

una carta personal, que las versiones alemanas de su obra, en las que Sanín Cano lo leyó por primera vez, no conservaban las virtudes y talentos artísticos del estilo de su obra de crítica literaria. Así, el colombiano se da a la tarea hasta lograr leerlo en ese ‘lejano’ idioma. Dice Sanín al respecto: “La lengua hablada danesa es para mis oídos un instrumento de aspereza suma, una serie de sonidos rocalosos, excesivamente guturales e inarmónicos. Escrita la entiendo; hablada se me escapa. Sin embargo, la frase de Brandes, leída en silencio, ejerce sobre mis sentidos interiores una influencia inexplicable”²¹⁵.

Sanín Cano pensaba que era una injusticia no explotar una forma de arte nuevo solamente porque salió de un alma esclava. Ensanchemos nuestros gustos, repetía él parafraseando a Lemaitre. “Expandamos y proyectemos nuestros gustos en el tiempo y en el espacio”, continuaba. No hay que limitarse a un pueblo, aunque sea el propio, ni a una sola época histórica ni a una sola tradición literaria. “Pongámonos en aquel estado de alma tan inteligente que nos sugiere Bourget cuando dice que se sentiría avergonzado si cayera en la cuenta de que hay una forma de arte o una manifestación de la vida que le fueran indiferentes o desconocidas”.²¹⁶ Tal actitud y predisposición de la inteligencia es más humana, afirma Sanín, que la de los que proscriben lo extranjero, aunque sea bello y grande, para enaltecer lo propio que resulta mezquino con evidencia; y termina el crítico: “Tal actitud es más humana, sin duda, pero, sobre todo, más elegante”. Y además, en una especie de confesión, en el prólogo a *Crítica y arte* de 1932, Sanín agrega: “veo de lejos menos mal que de cerca”, lo que definitivamente hace de esta actitud no sólo un principio estético sino vital, o, en otras palabras, una manera ética de enfrentarse al mundo y a la literatura, pues él creía que se gozaba de mucha más libertad, y casi que de absoluta independencia, cuando se hablaba y se juzgaban las obras extranjeras; o, por lo menos, para él, la distancia daba aquello que podría llamarse una perspectiva histórica, permitiendo relacionar y comprender mejor.

Una generación de críticos

Dentro del grupo de modernistas hispanoamericanos que se dedicaron especial y únicamente a la prosa, como Larreta, Rodó, Reyles, Quiroga, Díaz Rodríguez, hace parte también Baldomero Sanín Cano.²¹⁷ Y fue en la prosa, dice Henríquez Ureña, donde los modernistas

consideraba su maestro. Sus referencias, cuando mucho, se limitan a confesiones y experiencias personales. Por eso, aquí se menciona a Brandes pero solo en función de Sanín Cano y teniendo en cuenta lo poco, o casi nada, que éste dijo del danés.

²¹⁵ Id. *La civilización manual y otros ensayos*. Buenos Aires, Babel, 1925, p. 140.

²¹⁶ Id. *El oficio del lector*. Caracas, Ayacucho, 1977, p. 93.

²¹⁷ Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F. C. E., 1994, p. 172.

hispanoamericanos abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico, que había invadido muchos campos, entre ellos la oratoria; así, “adoptaron un periodo breve y simple”, y en esto habían sido predecesores González Prada y Varona.²¹⁸ Para Henríquez Ureña, tal prosa modernista perdió sabor y elocuencia pero, en cambio, ganó en elegancia, hasta entonces desconocida en el idioma; y asimismo fue también un completo descubrimiento, una fina libertad y movimiento más rápido y agraciado, hechos de una delicada destreza en matices de ritmo. “Como de costumbre, Martí fue la excepción: era a un tiempo agudo y elocuente, sin caer en las costumbres mecánicas del pasado reciente”. En ese sentido, muchos de los nuevos prosistas, como Sanín Cano, no apreciaron la elocuencia (ni mucho menos la cultivaron ni la consideraban de gran valor estético), y en cierta medida no tuvieron necesidad de ella ya que poco, o casi nada, figuraron en la vida pública; y cuando lo hacían era como diplomáticos o agregados culturales.²¹⁹ Las mejores plumas, en fin, llegaron a tener el arte de la prosa imaginativa, que “Walter Pater consideraba típica de los últimos años del siglo XIX”.²²⁰ Y agrega Henríquez Ureña, justamente hablando de la obra y de la actitud del crítico colombiano, diciendo que “él no se formó repitiendo ajenas lecciones ni se quedó engreído en la rustiquez, antes bien, ha sido un esclarecedor, iluminador, pulverizador de prejuicios, defensor de verdades sencillas; pero no solo defensor de verdades: defensor también de virtudes”.²²¹

En ese orden de ideas, afirma nuevamente Henríquez Ureña, que teniendo en cuenta “el despliegue de imaginación y perfección técnica en la poesía de los modernistas”, se podría pensar, y esperar, un semejante desarrollo en las obras de ficción. No obstante, la mayor parte de la prosa, “y por regla general lo mejor de ella”, adoptó la forma de ensayos, artículos, crónicas, libros de viaje y críticas literarias. Y fue esta última la que tuvo una “extraordinaria importancia” para el movimiento, pues, entre otras cosas, fue un medio de defensa y de explicación contra los ataques de los reaccionarios y la inercia del público.²²²

Por ejemplo, *Los raros* de Darío de 1896, fue un valiente intento de dar a conocer algunos maestros europeos y otras figuras menores famosas por entonces; a esa selección, Darío añadió los nombres de Poe y Martí. De otro lado, el persuasivo ensayo de Rodó sobre

²¹⁸ Ibid., p. 181.

²¹⁹ En 1905 Sanín Cano formó parte de la Asamblea Nacional, en calidad de suplente del general Rafael Uribe Uribe, y trabajó en la Subsecretaría de Hacienda, durante el gobierno de Rafael Reyes. En 1909 viajó a Londres, enviado por el gobierno de Reyes; durante su estadía, Reyes fue derrocado y Sanín Cano no tuvo cómo regresar de Europa, quedando por casi 20 años en Inglaterra. En 1933, en España, fue nombrado ministro plenipotenciario de Colombia en Argentina. En 1941, ya de nuevo en Colombia, se desempeñó como rector de la Universidad de Popayán.

²²⁰ Ibid., p. 182.

²²¹ Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960, p. 468.

²²² Id. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F. C. E., 1994, p. 182.

Darío, “tan bellamente escrito”, convenció “probablemente a muchos lectores”. Y aún en 1907 seguía escribiendo Díaz Rodríguez su polémico *Camino de perfección*, y Gómez Carrillo dirigiendo un simposio sobre el modernismo en *El Nuevo Mercurio*, revista literaria que editaba en París. Y fue Sanín Cano desde Bogotá quien figuró entre los primeros críticos que pusieron su saber y su erudición al servicio de la causa modernista. Y tal como se intentó exponer al principio, también Sanín Cano se sirvió de sus críticas literarias para defender y promulgar algunas de sus más intensas e importantes ideas sobre ese “nuevo espíritu” de la época que anunciaba una estética para concebir con otros ojos a la misma literatura; y eso no han dejado de señalarlo los críticos y estudiosos en varias ocasiones; por ejemplo, Teodosio Fernández, en su propuesta historiográfica del ensayo hispanoamericano, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, dice que “desde fecha muy temprana, Sanín Cano se había servido de la prensa para defender sus planteamientos [...] y que el modernismo nacional le debió en buena medida su existencia y sus peculiaridades”.²²³

De su lado, José Miguel Oviedo en *Breve historia del ensayo hispanoamericano* ya propone pensar la obra crítica de Sanín Cano dentro del marco de los años modernistas y, especialmente, dentro del ensayo de finales del siglo XIX y principio del XX; y lo primero que afirma, a pesar de la supuesta y rápida ubicación temporal del crítico colombiano, es que no es fácil darle un lugar a Sanín Cano pues su obra tiene pocos paralelos en Latinoamérica (a no ser Alfonso Reyes al que se acerca por “la voraz curiosidad y el saber enciclopédico”), y además hay que tener en cuenta que cronológicamente Sanín Cano es mucho mayor que cualquiera de los ensayistas que comenzaron a hacerse notar en la década del veinte, treinta y cuarenta del siglo XX (como Borges, Mariátegui, Martínez Estrada, Arciniegas, Picón Salas, por solo nombrar algunos), justo cuando el crítico colombiano comienza a publicar sus libros.²²⁴ En realidad, Sanín Cano solo es ocho años menor que Martí y seis años mayor que Rubén Darío; por eso, aunque comparte las preocupaciones generales de los ensayistas y de los críticos literarios de las primeras décadas del siglo XX, lo más importante de su obra marcha en otra dirección: hay que verla y concebir su contexto en el propio movimiento modernista, donde el crítico colombiano dio sus primeros y más definitivos pasos. En esa medida, entonces, el diálogo de Sanín Cano, como ensayista, sintoniza mucho más, por ejemplo, con Rodó o Lugones, que con Reyes o Borges, aunque comparta con estos la mirada y el interés por las literaturas europeas además de su actitud cosmopolita.

²²³ Fernández, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid, Taurus, 1990, p. 82.

²²⁴ Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza, 1991, p. 71.

Ahora bien, ubicado en su tiempo como crítico literario modernista, y concordando con tal clasificación historiográfica, Enrique Anderson Imbert en *Historia de la literatura hispanoamericana*, anota un concepto sobre el crítico colombiano que, para el caso, se hace bastante llamativo como discusión y estudio de su obra de crítica literaria: “Su prosa articula su pensamiento con la misma contenida energía con que los artistas de su generación articulaban el cuerpo de la belleza: modernista, aunque parezca lo contrario, es, pues, el frío y elegante afán de precisión de Sanín Cano”.²²⁵ Y ese “aunque parezca lo contrario” no tiene tanto que ver con “el frío y elegante afán” propiamente, pues, como se vio antes, la ‘elegancia’ ya era unas de las preocupaciones estilísticas fundamentales de los modernistas justamente por ser uno de los valores nuevos y fecundamente explorados. Lo notorio en Anderson Imbert es el adjetivo de “precisión” que parece alejar, según él, al mismo Sanín Cano de sus contemporáneos. Una precisión que, igualmente, fue señala por Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* como una de las características habituales y más reconocibles en la escritura ensayística del colombiano.²²⁶ No es que Sanín Cano haya practicado la ‘precisión’ como una forma de la lejanía entre sus contemporáneos: él se sabía modernista y como tal, desde su lugar de crítico literario, había asumido su escritura. Solo que habría que aclarar y analizar algunos apartes de su obra en las que él mismo da las claves de lo que concibe como escritura crítica; concepciones que bien pueden pensarse como sus valores, sus criterios y postulados.

Los valores ‘menores’ de Sanín Cano: ‘el buen gusto’, las lenguas y el ‘alma’

Aquella precisión a la que se refieren Rama y Anderson Imbert no era más que “cautela” para Sanín Cano. Y ‘cauteloso’ era como debía ser todo crítico, según él, y, dentro de esa lentitud del que mide y cuenta cada uno de sus movimientos como quien no escribe por palabras sino por letras, saber leer en las entrelíneas algunas de las intenciones y propósitos.²²⁷ Y es que aquel que traspasara los límites de dicha cautela estaría incurriendo, en el peor de los casos, en la polémica, que para Sanín era uno de los ejercicios deformados de la crítica.²²⁸ Por eso, según él, “escribir para probar que un señor yerra y que el crítico tiene razón es una forma tolerable de la vanidad, pero no es propiamente labor de crítico. Es trabajo de apóstol, de reformador, de evangelista, a todo conceder, pero no de crítico”. Y en ese sentido es que

²²⁵ Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I*. México, F. C. E., 1991, p. 393.

²²⁶ Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985, p. 64.

²²⁷ Sanín Cano, Baldomero. “La crítica en Colombia”. *El oficio del lector*. Caracas, Ayacucho, 1977, p. 344.

²²⁸ Ibid., p. 346.

Sanín Cano reprochaba, justamente, en la obra de Carducci, a quien tanto admiraba, que su crítica adolecía en “sus partes más personales y más graciosas” de ser “calurosamente polémica”, a pesar de ser rica en enseñanzas y deleitosa por las singularidades y donosura de la frase; pero con todo y polémica, no dejaba de justificar Sanín Cano al escritor italiano: “Aun así, se conservará [sus críticas] por lo desinteresado y vehemente de sus convicciones y la reverberación gozosa de su buena fe”.²²⁹ Ya lo decía a su modo, justamente sobre esta actitud, uno de los estudiosos de la obra del crítico colombiano, Cobo Borda: “Prefiere pensar antes que increpar, matizando el lenguaje”.²³⁰

Una precisión y una cautela que, a su vez, eran para Sanín Cano la expresión de una de las mayores virtudes de lo que él consideraba la escritura de crítica literaria: “el buen gusto”. Se trataba, para él, en definición, de una virtud espiritual susceptible de cultivo cuando existe “orgánicamente”, sin embargo, de “imposible adquisición cuando no se ha recibido como dote de la naturaleza”,²³¹ y, de otro lado, él creía firmemente que el hombre “sincero” no puede ser absolutamente imparcial, porque en materias literarias el ‘gusto’ les da color y fuerza a las opiniones y el ‘gusto’ es una “cosa personal por más que esté sometido a las leyes de la lógica y de la estética”.²³² Para Sanín Cano había sicologías privadas de este “don de la pródiga y gentil naturaleza”, pues hay personas en las que el “mal gusto” persiste a través de los viajes, de las más abundantes lecturas, y contra las enseñanzas de la experiencia y del medio. En suma, sin esta condición “esencial”, “sin este leve utensilio en la provisión intelectual”, no se puede ejercer la crítica literaria con dignidad y con altura; ni la crítica literaria ni la crítica de arte, ni tampoco el análisis de las formas y de sentimientos, “competentemente y en la extensión que piden sus objetos”.

Vistas así las cosas, no es sencillo proponer, conceptualmente, qué es lo que entiende exactamente Sanín Cano por “buen gusto”, pues justamente él mismo acude al contraste de definición del “buen gusto” con el “mal gusto”; así, el uno viene a ser lo que es porque no es lo otro, lo que termina siendo un complicado juego tautológico y laberíntico. Sin embargo, hay algunas pistas, a lo largo de su obra, que van indicando, más o menos, qué es aquello del “buen gusto”. Por ejemplo, en la crítica que realiza a los versos de Núñez, aparece un apartado en el que se afirma que tales versos no habrían podido ser menos ‘elegantes’ debido a unos ‘queismos’ y a una enorme falta de sonoridad o, por el contrario, un reprochable

²²⁹ Ibid., p. 344.

²³⁰ Cobo Borda, Juan Gustavo. “Prólogo”. Sanín Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas, Ayacucho, 1977, p. XIX.

²³¹ Sanín Cano, Baldomero. “Ocaso de la crítica”. Op. Cit., p. 296.

²³² Id. “Actualidades en la poesía colombiana”. Op. Cit., p. 357.

exceso de rimas fáciles y estridentes.²³³ Después, refiriéndose a Silva y a sus aportes a la lírica hispanoamericana, dice del poeta que fue el “iniciador de un gusto” que vendría a mostrar algunas de las más altas posibilidades sonoras de la lengua;²³⁴ en otro ensayo, Sanín Cano dice de Rubén Darío que no “siempre siguió la senda del buen gusto” pues en ocasiones forzó la nota, y “a veces trajo sobrepuestas ropas innecesarias”, a pesar de que ejerció sobre la lengua un gran influjo de renovación, dando elasticidad a la frase, rompiendo la académica “cejijuntez”;²³⁵ igualmente, en varios momentos, para referirse a las buenas cualidades de un crítico, el colombiano se refería “a los gustos refinados”, como cuando describió la escritura de Juan de Dios Uribe;²³⁶ y, finalmente, otro ejemplo bastante esclarecedor: “El frasear de Menéndez y Pelayo, a pesar de la extensión inmoderada de los periodos es pobre hasta producir a veces la impresión de lo insustancial; su más socorrida manera de ligar las sentencias, en oraciones interminables, era aquel gerundio lánguido y desmazalado a que recurren sin decoro los inagotables escribas de las oficinas públicas”. Así, para el colombiano, la prosa del español no incurría más que en los “senderos” del mal gusto.²³⁷

Pues bien, lo más cercano que podría afirmarse es que, para Sanín Cano, el gusto tenía que ver, entre otras cosas, con la elegancia, como cuando defendió la posibilidad de explorar las literaturas extranjeras: para él, era un gesto de ‘buen gusto’ aprenderlas mucho más que las literaturas nacionales. Un ‘buen gusto’ que al estar cerca de la elegancia también tenía que ver mucho con la eficacia y con la sencillez en la escritura, de allí la mencionada ‘precisión’ de su palabra crítica. ¿Y la razón de estas relaciones de Sanín Cano entre unos conceptos y otros? Pues dice Levin Schücking, *En el gusto literario*, que la manera de ver el hombre las cosas, sus valoraciones éticas y sus preferencias sentimentales se transmiten a esa expresión inmediata de lo sentido que, en este caso, es el arte; que es una especie de “sismógrafo” que registra las menores variaciones del estado de reposo espiritual dominante. En otras palabras, si algo pertenece a esa instancia de la “subjetividad” y de las elecciones más personales e íntimas, sería entonces aquello llamado ‘buen gusto’, que, como dice Schücking, se hace aun más complejo porque también tal elección hace parte de una motivación y de un estado de la época; de un estado, o de varios.²³⁸

Pero un crítico literario no solo debe tener buen gusto. Para Sanín Cano, uno de los valores fundamentales de la escritura de la crítica es el conocimiento entero y desapasionado

²³³ Id. “Núñez, poeta”. Op. Cit., 27.

²³⁴ Id. “En el cincuentenario del poeta José Asunción Silva”. Op. Cit., p. 341.

²³⁵ Id. “Rubén Darío”. Op. Cit., p. 181.

²³⁶ Id. “Juan de Dios Uribe”. Op. Cit., p. 84.

²³⁷ Id. “Menéndez Pelayo”. Op. Cit., p. 159.

²³⁸ Schücking, Levin. *El gusto literario*. México, F. C. E., 1960, p. 15.

de la propia lengua: “No se puede adelantar en la carrera de juez literario sin tener conocimiento de las obras maestras de la antigüedad, fuentes en que abrevan por necesidad unos literatos, por ostentación no pocos, por amor documentado a las viejas culturas algunos de ellos”. De otro lado, no es posible adquirir una visión, aunque sea restringida, de la vida del pensamiento “en nuestra época de fáciles comunicaciones entre los pueblos”, sin conocer la literatura de una o dos naciones de las que “figuran como avanzada de la cultura moderna”. También afirma Sanín Cano, en la lista de sus requerimientos mínimos para formarse un crítico, que para conocer a fondo una literatura, o el pensamiento y la forma en la obra de un autor, es indispensable saber la lengua en que se han expresado el autor y su literatura. “No podría exigirse a un crítico dedicado solamente a la comprensión y análisis de obras francesas y españolas, que conozca también la literatura alemana; pero no le sería permitido ignorar la obra de Goethe y la significación de su genio”.²³⁹ Por desgracia, para apreciar la forma, inseparable de la idea en la obra de un poeta, es absolutamente indispensable conocer la lengua en que tales formas e ideas han sido vertidas, piensa Sanín Cano; y basa su argumento, especialmente, en aquella sentencia del mismo Goethe que dice que “para entender a un poeta es preciso ir a la tierra de su nacimiento”. En fin, para el crítico es irrefutable aquella idea pues termina diciendo que es notorio que visitar un país sin conocer la lengua que en él se habla, ni habilita para conocer el país, ni mucho menos para penetrar en el alma de sus habitantes.

De otro lado, dice Sanín Cano, complementado esta imagen de los deberes del crítico: “Tiene importancia primordial en literatura, para juzgar una obra, conocer la *patria* del autor, la *fecha* de su nacimiento, los *rasgos* de su educación, las *condiciones físicas del medio* en que nació y el *ambiente moral de la época*”.²⁴⁰ La *fecha* es de importancia para determinar las influencias y juzgar sobre las semejanzas que puedan señalarse entre un escritor y sus contemporáneos, justifica él. La *educación* es fundamental ya que por medio de ella pueden explicarse los rumbos del escritor, sus predilecciones y los caracteres, por ejemplo, de sus gustos. El *ambiente físico* tiene influencias inequívocas, aunque no siempre fáciles de estudiar. Las costumbres de la época, las preocupaciones dominantes, las ideas sociales dejan huella en las obras literarias de un autor sin duda alguna, aunque no siempre verificables y visibles pues también depende de un autor lo que quiere mostrar y lo que no.

Es en este sentido que continúa Sanín Cano diciendo que hubo “un escritor y filósofo francés de gran renombre, Hipolito Taine”, que pretendió fundar un sistema de crítica,

²³⁹ Sanín Cano, Baldomero. “Ocaso de la crítica”. Op. Cit., p. 295.

²⁴⁰ Id. “Prólogo”. *Letras colombianas*. México, F. C. E., 1944, p. 7.

“llamado por él método”, según el cual se podían apreciar los caracteres de talento de un escritor y las peculiaridades de su obra estudiando su raza, el medio donde se desarrollara y las ideas y sentimientos de su época. En tesis general esto es innegable, pero en la determinación de estas influencias se presentan insalvables tropiezos de detalle, observa el crítico colombiano. “Una misma época, un mismo ambiente moral y físico producen talentos tan diversos como Merimée y Alfredo de Musset, por ejemplo, como Greogorio Gutiérrez González y Juan de Dios Restrepo”.²⁴¹

Y, como contraste, anota Sanín que es de “notoria ocurrencia” que el verdadero genio literario suele imponerse al medio, “obrar sobre él tan vivamente que logre modificarlo”. Más aún: “Es casi distintivo de las grandes inteligencias un impulso natural a obrar contra las tendencias de su época y a crear nuevos rumbos y nuevos horizontes”. De acuerdo con Brandes, para Sanín, “no es necesario conocer del poeta, del novelista o del autor dramático más que sus obras, para deducir de ellas toda la vida espiritual del autor”. De modo que no son el ambiente y la raza y el momento los que determinan la obra y dan datos para fijar la personalidad del autor, “sino las obras del autor las que capacitan al hombre de estudio para definir el nivel espiritual, el temperamento y la inteligencia de quien las ha escrito”.²⁴²

Puede aceptarse que tal vez ambos pensadores tenían razón, es la conclusión de Sanín, y lo que prefiere proponer es una especie de estrategia ecléctica que en gran parte fue una de las reconocibles marcas de su pensar, o, mejor dicho, de su negociación y de su manera de lidiar con las ideas de los otros: cada uno, desde su punto de vista, tiene razón. No es de extrañar su actitud de tomar de un lado y del otro. De manera que, partiendo de Taine y de Brandes, puede encontrarse esta reflexión en el crítico colombiano: “Es pues, de grande importancia, conocer la vida, el lugar y la fecha de nacimiento de un autor, la historia de su patria y las costumbres de sus contemporáneos para formarnos una idea clara y documentada de su personalidad y de su valor literario; por otra parte la obra sola de un autor puede servir de indicio valiosísimo para calificar sus talentos, para sacar deducciones acerca de su vida y de su tiempo”.²⁴³

Como crítico, lo que más apreciaba Sanín Cano de una obra era que en cada una, en su fondo, evidente o no, está el alma de un artista, y más que de un artista, de un hombre.²⁴⁴ Él pensaba: importa conceder que la crítica se difunde por muchos y variados rumbos del conocimiento y que su labor es comprender, pero se ocupa también en “investigar orígenes”,

²⁴¹ Ibid., p. 7.

²⁴² Ibid., p. 8.

²⁴³ Ibid., p. 8.

²⁴⁴ Id. “Ocaso de la crítica”. Op. Cit., p. 293.

“aquilatar influencias”, “sorprender olvidos” y “fijar escuelas”. Sin embargo, con todo ello, su más noble función es buscar en la obra de un autor “al hombre que la ha escrito”.²⁴⁵ De allí, también confesaba, como una de sus maneras de obrar y de andar por los mundos literarios, que “estudiando los libros” le interesaba “menos el producto que la persona del autor”, y si en las páginas de esa obra no podía “hallar todo el individuo mental” que buscaba, entonces rastrearía en otro lugar los “rasgos de su persona moral”.²⁴⁶

Por eso creía Sanín, a este respecto, que la crítica no puede hacer ninguna separación al estudiar al hombre. Y ello se puede presenciar en varias oportunidades en su escritura crítica; por ejemplo, volviendo a Núñez, decía de este: “Acaso parecerá extraña la confusión en uno solo, del Núñez que fue poeta de la juventud y el político que ha desarrollado vastos planos reaccionarios. La naturaleza espiritual ha de ser escudriñada en todos sus matices para poder presentar una idea justa”.²⁴⁷ Y, más adelante, continúa diciendo que al malogrado poeta “le quedan lunares con qué darles a sus obras venideras el título de pésimas, porque los defectos de que adolece son en número superiores al de las arenas del mar y apenas comparables con los que resaltan en su persona moral”.²⁴⁸ E intentando justificar su ética crítica, su principio estético que es a la vez finalidad de todo ejercicio de juicio crítico, Sanín Cano cita a Brandes en un decisivo y revelador fragmento en el que se encuentran algunas claves :

Considerado el punto de vista estético, es el libro, como obra de arte, un todo que existe de por sí, aparte de las relaciones con el mundo exterior. Del punto de vista histórico es el libro, aunque tenga los caracteres de una obra de arte perfecta, solo una arbitraria sección de un tejido sin fin, vario y complicado. Estéticamente se le puede explicar por medio del pensamiento dominante que lo ha inspirado, sin referirse al autor o a su medio y sin considerarle como organismo. Históricamente, sin embargo, contiene, como el efecto su causa, la mentalidad del autor que se hace presente en todas sus creaciones, que determina la obra y cuyo conocimiento es necesario para explicarla. La *marca espiritual* del escritor solo se hace perceptible cuando se conoce y se describe la atmósfera de ideas que respiraba y la posición de los espíritus que, rodeándole, influyeron sobre él.²⁴⁹

²⁴⁵ Id. “La crítica em Colômbia”. Op. Cit., p. 346.

²⁴⁶ Id. “A manera de excusa”. Op. Cit., p. 65.

²⁴⁷ Id. “Núñez, poeta”. Op. Cit., p. 19.

²⁴⁸ Ibid., p. 32.

²⁴⁹ Id. “Brandes”. *Indagaciones e imágenes*. Buenos Aires, Babel, 1926, p. 169-170.

Aunque Sanín, siguiendo como su magisterio el pensamiento de Taine y de Brandes, creyese firmemente que es la época una de las guías principales para comprender la obra de un autor, en realidad iba siempre, en última instancia, tras lo que había más allá de lo escrito, por así decir: eso que él llama el “alma” del escritor. Pues era en la ‘marca espiritual’, diciéndolo en las palabras de Brandes, donde realmente podía leerse un momento de la historia de la humanidad, y para Sanín era aquí donde la literatura comenzaba a cumplir una de sus más esenciales y nobles funciones: revelar algo del mundo. Una ecuación que podría resolverse en un movimiento que partía de la época del escritor para ubicar mejor sus ideas y comprender sus causas e implicaciones; para luego, con todo esa información y claves de interpretación, poder llegar, añadiendo otras cualidades ya no tan lógicas ni racionales, a ese momento en el que se descifran las formas del alma del autor; formas que, a su vez, más que mostrar la esencia de la historia, desvelan la condición humana en sí.

Por una defensa de José Asunción Silva

En 1944 Baldomero Sanín Cano publica *Letras colombianas*, su único libro de ensayos que pretende seguir una unidad y plantear un sistema: mostrar un panorama, lo más completo posible, de la literatura colombiana desde la Colonia hasta 1940, a través de descripciones breves sobre la vida de cada autor y las condiciones de su medio social y político, incluso económico, y dos o tres indicaciones sobre su obra; aunque muchas de ellas irregulares: pues cuando en uno podía referirse a su estilo en el otro mencionaba el tema, o cuando en uno hacía referencia a su méritos en otro solo se concentraba en sus problemas y debilidades. En todo caso, si en el trato de cada autor no hay uniformidad, al menos se podría afirmar que el crítico continúa con sus mismos criterios y valores que años anteriores había expuesto, aunque sin una conceptualización completa, en varias de sus críticas literarias; en cierta manera, podría decirse que Sanín Cano dejó algunas pistas de su pensamiento crítico mientras ejercía el oficio mismo de la crítica. Así, en *Letras colombianas* hace gala de su indiscutible coherencia.

Ahora bien, hay que anotar que solo fue en la década del 40 del siglo XX que él emprendió un proyecto para abordar, de manera un tanto magisterial por el tono didáctico del libro, una reflexión y revisión de la literatura nacional. Aunque es verdad que décadas antes, en diversas revistas y periódicos, había publicado ensayos, reseñas y comentarios sobre algunos autores colombianos, como Luis Carlos López, Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo,

Tomás Rueda Vargas, Cordovez Moure, Tomás Carrasquilla, Santiago Pérez Triana, Guillermo Valencia, Jorge Isaacs, entre otros. Uno de los motivos para llevar a cabo este proyecto, casi a sus 85 años de edad, es que siempre defendió aquella postura modernista de mantener puestos los ojos en el mundo: conservar su absoluta libertad de viajar por todas las literaturas, pues de otra manera no hay posibilidades de agrandar las alas del espíritu; como tampoco hay posibilidades de dignificar y enriquecer la propia literatura nacional. Por eso, entre aquel espíritu cosmopolita y un siempre pronunciado silencio ante los escritores colombianos en general, él se decide entonces a mostrar su propia revisión de la que consideraba su tradición nacional. No se trataba, como podría suponerse, de una contradicción con aquel espíritu cosmopolita suyo sino más bien de una actitud de concesión y de deuda: justo al final, con todo el bagaje a cuestas, decide mirar de cerca, no como a regañadientes, al contrario, intentando poner en diálogo la propia literatura colombiana en un marco más amplio, el universal, para que, de esta forma, pudieran verse mejor sus riquezas y miserias.

Finalmente, otro motivo para la realización de aquel proyecto de escribir una historia comentada de la literatura colombiana, deteniéndose en cada autor y algunas de sus obras, también tiene que ver, de forma indirecta o no, con la discusión que plantearon las vanguardias literarias latinoamericanas en las décadas del 20 y del 30: el estudio, acercamiento y formulación de una literatura nacional; o, como tanto se promulgó: una literatura en la que pudiera discutirse y fecundarse la conciencia de una tradición nacional. Jorge Schwartz, en la introducción a *Las vanguardias latinoamericanas*, dice que una de las mayores preocupaciones de los movimientos vanguardistas fue justamente la búsqueda y la instauración de una expresión que fuera el reflejo, en el arte y en la cultura, de las tradiciones que contenían la historia y el destino de los países latinoamericanos.²⁵⁰ En este sentido, no es que el esfuerzo que emprende Sanín Cano esté en contradicción con su postura modernista de la expansión cosmopolita; lo que sucede es que el crítico colombiano, de alguna manera, obedece a las tensiones de la época: ya en la década del 40 del siglo XX se podían sentir las fuerzas y las voces que las vanguardias habían proyectado desde los años 20. En suma, se podría postular que el gesto de Sanín Cano de escribir una serie de críticas que compusieran *Letras colombianas* hacía parte de aquel propósito vanguardista de mirar hacia adentro; sin embargo, el crítico colombiano, por su formación y sus posturas, lleva a cabo una escritura y unas concepciones en las que continúa con su talante y sus posturas modernistas. Así, el gesto es vanguardista pero el contenido es modernista.

²⁵⁰ Schwartz, Jorge. "Introducción". *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 25-62.

Ahora bien, ese silencio para con los escritores nacionales rara vez se interrumpía, y cuando lo hacía era para enaltecer y divulgar, una y otra vez, a los que creía los dos mayores logros de la literatura nacional: Guillermo Valencia y José Asunción Silva; en especial este último, al que a su vez consideraba no solo el mayor poeta colombiano sino una de las voces más altas de la literatura hispanoamericana, que había llevado el verso tan lejos como pudo, renovando e insuflándolo casi hasta con su propia vida. Además, Silva era el autor de una obra fundada en los mismos principios de emancipación y pureza que tanto defendió Sanín Cano desde la publicación de “Núñez, poeta”, en 1888: la poesía de Silva era, a los ojos del crítico, el perfecto cumplimiento de todo aquello que había echado de menos en los versos de Núñez, es decir, poesía que solo se apoya en la experiencia individual, búsqueda formal nueva para un contenido original, independencia con respecto a toda instancia extra-poética, en suma, modernismo²⁵¹; el pensamiento hecho arte, la filosofía que se transformaba en poesía: Silva era para Sanín la realización de todo lo mejor que pudo tener aquella “nueva época” del espíritu renovador. De allí que sea a Silva, justamente, el autor al que Sanín Cano le dedicó más críticas a lo largo de su trayectoria: “Notas a la poesía de Silva” (1923), “Una consagración” (1928), “Recuerdos de J. A. Silva” (1938), “José Asunción Silva” (1944), “Valencia y Silva”, (1945), “En el cincuentenario de José Asunción Silva” (1946), “José Asunción Silva” (1949).

Por eso, es este poeta el que quizás permita descubrir algunas de las más importantes facetas del crítico que fue Sanín Cano en cuanto se trata de los postulados y valores del crítico puestos en práctica, y mucho más teniendo en cuenta que entre ambos autores hubo un puente de unión que se mantuvo, incluso, mucho más allá de la prematura muerte del poeta en 1896: una fiel y famosa amistad que de tema íntimo pasó a ser una cuestión casi literaria²⁵². Lo que

²⁵¹ Aunque el mismo Henríquez Ureña (en *Las corrientes literarias en las América Hispánica*, 1994, p. 171), que considera a Silva dentro de los primeros dirigentes del modernismo hispanoamericano, dice que el poeta colombiano fue “también un romántico indolente”, pues su elegía más famosa es ante todo una tragedia que retoma incluso imágenes que bien hacen parte de esta tradición. Así, un poema, el *Nocturno*, que es romántico en cuanto al sentimiento, “pero revolucionario por el tema, el estilo y metro, que hizo sentir un *frisson nouveau* a millares de lectores”.

²⁵² Respecto a los testimonios de esta amistad “literaria” –tal como ocurrió entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, entre Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña– solo se pueden consultar como testimonios, hasta la fecha, los diferentes ensayos y notas de Sanín Cano sobre Silva, así como una carta que el poeta envió al crítico cuando estuvo en misión diplomática en Caracas en 1894, pues las cartas que Silva conservaba de Sanín se perdieron en el naufragio que sufrió el poeta un año después, justamente, cuando regresaba de Venezuela. Dice Sanín Cano: “Fue animada aunque no muy copiosa nuestra correspondencia. El público conoce algunas de sus cartas. Las mías, por fortuna, buscaron en el fondo del mar el archivo más adecuado a su frágil naturaleza” (“José Asunción Silva”, *El oficio del lector*, 1977, p. 137). Por supuesto, existen biografías (como las de Ricardo Cano Gaviria, Fernando Vallejo, Enrique Santos Molano) y algunas crónicas que mencionan o describen algún episodio de dicha amistad, pero difícilmente puede leerse una versión ampliada de tal historia, y mucho menos de sus pormenores, pues la cara de la moneda que conocemos es la del crítico, mientras que la otra, la del poeta, se ha perdido entre las aguas, como agradece Sanín Cano.

en última instancia hace de estas críticas un documento mucho más personal y revelador sobre el mismo Sanín Cano, pues al hablar del poeta no puede evitar hablar del amigo, y al hablar del amigo mucho menos puede evitar hablar de sí mismo.

Sobre la amistad entre los dos, dice Sanín Cano que la relación pudo ser íntima y desinteresada porque, de un lado, sus aficiones literarias eran “inaplicadas e inaplicables”, y, de otro, por el hecho de no ser Sanín Cano “poeta, ni periodista, ni escritor de costumbres, sino simplemente un aficionado, sin aspiraciones a clasificarse ni a difundirse en el gremio”.²⁵³ Ese aspecto, el de la no rivalidad sino el de la posibilidad de complementarse, es uno de los que más continuamente resalta el crítico: pues si Silva fue la oportunidad para que el crítico conociera la literatura francesa de entonces y el espíritu de renovación que reinaba entonces en la poesía, éste representó para el poeta la opción de profundizar en el pensamiento y en la filosofía de varios autores ingleses y alemanes (como Nietzsche), que Sanín conocía gracias a esa sed de cosmopolitismo que se acrecentaba, además, por sus habilidades con las lenguas. Este fragmento explicita, con suficiencia, lo que significó la amistad:

He tenido que hablar de mí mismo para desvanecer una leyenda y reparar una injusticia. No puedo lisonjearme de haber influido sobre la formación intelectual de Silva. En cambio, cuando comenzó la amistad estrecha entre los dos mi concepto de la vida se modificó sustancialmente. De Silva recibí la iniciación en las corrientes literarias de la época. Stendhal, Flaubert, los Goncourt, Bourget, Lemaître, Zola, me fueron conocidos, en volúmenes graciosamente encuadernados que él trajera de París. La iniciación prendió con la rapidez del incendio. No había gran diferencia en nuestras ideas. Parecía yo mucho más maduro, porque mi juventud y mi adolescencia habían sido oscuras y melancólicas. Un concepto puritano y profundamente triste de la existencia me hizo conocer el frío de la vejez antes de llegar a la plenitud de la edad madura. Pero la noción plácida de la vida en Silva, su alegría de vivir, el concepto fáustico de las relaciones humanas y del fin de la inteligencia, trastornaron absolutamente mi tabla de valores. El hombre frío, melancólico, exento de interés en las cosas del arte, se fue apasionando insensiblemente por los aspectos bellos de la existencia. Fue la obra de Silva. Nunca podré expresar

²⁵³ Sanín Cano, Baldomero. “José Asunción Silva”. *El oficio del lector*. Caracas, Ayacucho, 1977, p. 134.

la gratitud que me inspira el haber experimentado por su causa aquella transformación.²⁵⁴

Aquel “desvanecer una leyenda” se refiere, como es dicho, a la verdadera influencia del uno sobre el otro, y “reparar un injusticia” tiene que ver con las múltiples versiones que sobre la vida se fueron creando después de la muerte del poeta; es en este sentido que el crítico apuntó sus fuerzas: reconstruir una verdadera imagen y genio de Silva que pudiera enseñar, hasta donde fuese posible, las vicisitudes y avatares por los que atravesó el poeta. Y uno de esos aspectos esenciales fue la poesía de Silva en relación a su vida.

Para Sanín Cano, y lo repite con insistencia, uno de los mayores problemas que desvirtuó la lectura del *Nocturno* de Silva fue la publicación de la primera selección de sus poemas en Barcelona en 1908; pues allí apareció, junto al poema, un grabado que ilustraba dos imágenes: dos sombras, dos presencias oscuras que caminan bajo la luna; una de ellas es la misma figura del poeta José Asunción Silva, y la otra es una leve sugerencia de su hermana Elvira Silva. O al menos así lo quiso ver el público lector: un hombre y una mujer, de la mano, que son la expresión del amor en la noche iluminada.

Esa intención de ver en el poema una imagen íntima e incestuosa de la vida del poeta enervaba al mismo Sanín Cano, pues no solo empobrecía el *Nocturno* (y malograba aún más la vida del poeta) sino que mostraba a un “curioso género de lectores que no ha podido todavía llegar a disociar el amor de sus manifestaciones sexuales”, lo que era más pobre aún.²⁵⁵ De manera que él se dedica, en “Notas a la poesía de Silva” de 1923, a rectificar y a enderezar tal desvío de lectura que no tiene “nada de verdadero”. Y su estrategia es narrar el origen del poema, es decir, Sanín Cano acude a la vida del poeta, ya que se cree con el derecho de amigo y con la legitimidad de crítico.

Antes de continuar, habría que detenerse un instante en esta preocupación, y en esta defensa moral, en la que Sanín Cano intenta ‘limpiar’ el nombre de Silva. Y para ello es importante recordar aquel ensayo breve que Rubén Darío escribió sobre Verlaine por causa de su muerte.²⁵⁶ En la semblanza que hace el poeta modernista, dice que Verlaine padecía “de pesadillas espantosas y visiones en las cuales los recuerdos de la leyenda oscura y misteriosa de su vida, se complicaban con la tristeza y el terror alcohólicos”. E insiste en que no hubo hombre más prisionero del deseo que su “Maestro”: la carne lo venció, y el “Sexo” lo mordió con su “ponzoña” y con toda la furia que un hombre puede resistir. Al final, no había otra

²⁵⁴ Id. “Una consagración”. Op. Cit., p. 226.

²⁵⁵ Id. “Notas a las Poesías de Silva”. Op. Cit., p. 198.

²⁵⁶ Darío, Rubén. “Paul Verlaine”. *Los raros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 46-51.

opción para el “Maestro” que el abismo del pecado. No es que su alma fuera “mala”, es que estaba “enferma”. Y termina Darío: “En la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el *pan-muflisme*. No me detendré en tales miserias”.²⁵⁷ Pues bien, el tema de la homosexualidad fue para Darío, por las circunstancias de la época (y basta recordar el caso de Wilde), un tema que en realidad sobrepasaba lo difícil: era lo innombrable. La moral del artista, en el Modernismo hispanoamericano, es una de las cuestiones más complejas que pueden tratarse, pues requiere ojo de cirujano, ya que no solo habría que considerar el arte en sí, la poesía, sino todas las implicaciones sociales, culturales e históricas que atraviesan las mentalidades.²⁵⁸ Así, Darío lo que intenta es dejar ‘limpio’ el nombre Verlaine y solo legar a la posteridad la grandeza del poeta dejando de lado, en el silencio, lo inefable, la vida del hombre. Es en este sentido que debe leerse, también, el intento de Sanín Cano para con Silva.

Lo primero que deja en claro el crítico colombiano es que sus palabras nacen de un espíritu “desligado de toda clase de consideraciones”, lo que no es otra cosa que una cierta intención de imparcialidad para que los hechos hablen por sí solos, mostrándolos en su riqueza y complejidad; Sanín Cano, en principio, no quiere juzgar en términos morales ni literarios; lo que, bien visto, no es más que una mera formalidad diplomática pues rápidamente abandona esa supuesta ‘imparcialidad’ para asumir su lugar: una crítica atravesada por la emoción. Así, hecha la ‘advertencia’, el ensayo comienza a adquirir ese otro rostro narrativo que se mezcla y se hace uno con la argumentación. Entonces, Sanín Cano se permite ser narrador junto al ensayista.

En 1894 Silva aún no se había recuperado del dolor que le habían causado las muertes de su padre y de su hermana, y lo que agravaba aún más la situación eran las enormes dificultades comerciales, que tenían que ver a su vez con la inestable situación política del país que tras largas guerras civiles había agrietado terriblemente la economía nacional. Ricardo Silva, el padre, había dejado al morir una deuda de miles de pesos “respaldada tan solo por su gran voluntad y por su buen crédito”; deuda que hubiera requerido una inmensa

²⁵⁷ Ibid., p. 50.

²⁵⁸ Otro ejemplo, que iría en esta línea de los poetas y su vida, es justamente el del ‘espiritismo’ en el Modernismo hispanoamericano. Ya Ricardo Gullón, entre otros, se ha intentado acercar en “Espiritismo y Modernismo” (en Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 86-107), pero antes que la descripción, lo que caracteriza a este artículo es la tremenda cautela para con los poetas, y, se podría decir, para con su memoria; de manera que se limita a comentar ciertos apartados literarios, como artículos de prensa, en los que se menciona, casi de pasada, el tema del espiritismo entre los poetas modernistas, como en Rubén Darío.

fortuna para pagarla, pues en realidad eran los intereses los que la hacían cada vez más y más grande.²⁵⁹

Cuenta Sanín Cano que Silva creyó que era necesario por respeto a la memoria de su padre y por la reputación de su familia asumir personalmente dicha deuda, darle garantías a los acreedores y continuar los negocios de su padre hasta restablecer su buen nombre. Justamente fue en esa lucha por el dinero que murió su hermana en 1891, por causa de una tuberculosis que la consumió en menos de un mes. “Este suceso lastimó duramente la estructura sentimental de Silva”. En esos días el poeta se fue a vivir al campo para intentar sobrellevar el duelo. Por las noches paseaba por el mismo camino que recorría con su hermana cada vez que visitaban aquellas tierras frías y neblinosas: “Era una vereda alta, tajada en un barranco, y arriba se veía la colina enhiesta. Abajo, y a lo lejos, se extendía la sabana uniforme vestida de trigos secos, consonancia de una desolación incomparable”.²⁶⁰ Cuando la luna llena salía, por entre los cerros, en las primeras horas de la noche, reflejaba como “espectros” por la llanura solitaria las sombras de los que iban por allí. El poeta y su hermana se entretenían en ese recorrido contemplando sus sombras “deformadas” y “evanescentes” sobre el silencio “inexpresivo” de aquella sabana.²⁶¹

Regresando a ese camino cada noche, “a solas o en compañía de un amigo predispuesto por su natural a la tristeza y al silencio”, perseguían al poeta los recuerdos de su hermana, y cada vez se sumía más en el sufrimiento callado, antes que calmarse, se agudizaba. (Un amigo que pudo ser Sanín Cano, aunque no existen registros ni confesiones por parte del crítico de que fuera él mismo el acompañante, es decir, no se sabe si Sanín Cano fue testigo de esas caminatas o simplemente escuchó del poeta tal anécdota). En todo caso, fue ese “dolor irrefrenable” el que vino a transformarse en esos versos “inmortales”, “exquisitas cadencias”, que componen el *Nocturno*: una desnuda emoción del abandono de dos seres que se unen en ese acorde surgido de la amargura de los recuerdos. Tal es la historia de ese poema.

Esa explicación “sin consideración alguna” que da Sanín Cano al poema de Silva no es tan sencilla de leer. Primero porque el mismo crítico no se atrevería a inventar los hechos ni mucho menos a modificarlos en la que él suponía que era la versión ‘correcta’, tal como la había vivido o recibido, y luego conservado a lo largo de los años. Aquí también es necesario dejar en claro que sobre ese trascendental momento de la creación, de la aparición del *Nocturno*, mucho se ha escrito. Hay dos casos que ilustran suficientemente bien las

²⁵⁹ Sanín Cano, Baldomero. “Nota a las Poesías de Silva”. Op. Cit., p. 199.

²⁶⁰ Ibid., p. 199.

²⁶¹ Ibid., p. 199.

tendencias: la biografía novelada de Enrique Santos Molano, *El corazón del poeta* (1997), que por la naturaleza misma de su escritura y de su género se permite recrear el episodio de la muerte de la hermana y posteriormente trazar una línea de dolor que iría hasta las largas caminatas nocturnas por la sabana y por las deterioradas calles de la Bogotá de entonces, en las que se gestarían los versos; es decir, una versión más detallada y patética que la de Sanín Cano. La otra tendencia sería la de Fernando Vallejo y su biografía *Alma en pena, chapolas negras* (1995), pues en ella el autor se dedica a presentar con detalle de cirujano cada uno de los pormenores de la vida del poeta comprobables en documentos legales y asequibles; diciéndolo así, un tipo de biografía que aspira, con un método más o menos científico, a presentar los hechos, personas y época que rodearon al poeta, por eso el mismo Vallejo declara que al no haber, por mano del mismo poeta (en una carta por ejemplo), el relato del origen del *Nocturno*, entonces no hay cómo dar validez ni a las palabras de Sanín Cano ni a las de cualquier otro.

Para el objetivo que aquí compete no importa si tales hechos existieron tal como los cuenta el crítico, pues ni él mismo se atreve a confesar si estuvo aquellas noches al lado de Silva o no. Es más, también oculta el cómo llegó a sus manos la anécdota, y ello muy a pesar de que, como lo dice repetidamente el mismo Fernando Vallejo documentado especialmente en cartas del poeta, haya sido Baldomero Sanín Cano la persona y el amigo más cercano que llegó a tener José Asunción Silva; el más cercano pero al mismo tiempo el más lejano: hay múltiples crónicas de la época en las que se cuenta que se les veía a los dos caminar juntos por las calles y detenerse horas conversando, pero asimismo en el trato se escuchaba que cada uno se refería al otro de “usted” o “señor”.

Se hace mucho más complejo asumir que Sanín Cano tiene como autor de sus críticas literarias precisamente al que fue uno de sus más entrañables amigos, y que antes que escribir impulsado por el ánimo de explicar o de ahondar en la poesía y la vida de Silva, lo que lleva a Sanín Cano en la mayoría de los casos a tomar la pluma es el afán por rectificar y corregir las versiones que para él nada tienen que ver con la realidad de ese hombre que fue Silva. En cierta manera, podría pensarse que dicha cercanía, hecha de pura amistad, arte y humanidad, sería una parte coherente de uno de sus mayores postulados críticos, que es aquel que responde a la finalidad de la crítica literaria: conocer el alma del hombre que escribió la obra.²⁶² Así, explicar la obra, al fin y al cabo, es intentar llegar hasta la visión que un hombre tuvo del mundo, su manera de sentir y de percibir. No en vano las otras críticas en las que Sanín Cano intentó profundizar partiendo de referencias a la vida tienen como foco autores que no solo

²⁶² Id. “Ocaso de la crítica”. Op. Cit., p. 293.

conoció sino con los que tuvo alguna relación de amistad más o menos cercana: Guillermo Valencia, Tomás Carrasquilla, por ejemplo. Aquí, precisamente, surgiría una pregunta, no solo con relación a Sanín Cano sino a la crítica literaria del Modernismo hispanoamericano, en especial en lo referente a los valores: las críticas que los escritores modernistas escribían entre ellos y sobre ellos; es decir, cómo puede entenderse una crítica literaria entre poetas, narradores, cronistas y ensayistas que está mediada por la amistad y por relaciones de cercanía fuertes e intensas. Por ejemplo, hasta dónde llegaba aquel principio de la ‘subjetivación’ (mencionado antes por Angel Rama) y de la libertad. En todo caso, respecto a Silva, no se trata únicamente de cercanía o amistad. Para Sanín Cano hay otros aspectos de igual importancia que comprender en el ámbito de la crítica. Así, en “Una consagración” afirma que al estudiar la obra de Silva no puede obviarse una “sugestión torturante”: el poeta no llegó a dar cuanto podía.²⁶³ De allí que terminada la lectura del único volumen preparado por Silva antes de su muerte, se experimenta la sensación de estar en presencia de un “hermoso fragmento de estatua”; en otras palabras, completo como fragmento “pero apenas indicativo de las infinitas capacidades del autor”. Así, lo que dio Silva es un símbolo de lo que hubiera sido su obra de madurez y de sereno empeño.

¿Qué impidió que la obra, o, mejor dicho, la vida del poeta hubiera alcanzado la madurez de su genio? Para Sanín Cano es claro: el ambiente. Fue su medio el que le cerró el camino, el que lo privó y, palabras más palabras menos, lo hundió. Dice el crítico, casi con ferocidad, que “Bogotá –la ciudad de Silva, que abandonó solo en dos ocasiones, cuando fue a París y a Caracas– no es campo favorable al desenvolvimiento total de la inteligencia”. Pues hay ciertas influencias de “carácter físico”, que son opuestas a las funciones “sanas” y “completas” de las más “amplias potencias del alma”. Sin embargo, tales influencias físicas fueron menos perjudiciales que las morales, “cuya presión impide el curso natural de las altas capacidades artísticas o de pensamiento”. Por ejemplo, recuerda Sanín fundamentado en la experiencia personal de sus viajes, que los grandes centros culturales como Londres, Viena, y en algunos focos intelectuales de Latinoamérica como Buenos Aires, “hay una cierta actitud de reverencia o simpatía para con el verdadero talento”. Pero en Bogotá no ocurre igual: hay una actitud extendida no solo en las “cavernas de la mediocridad” sino también “entre las gentes colocadas en los altos peldaños de la ciencia y de la filosofía”, que consiste en una sospechosa y enconada indiferencia para con el talento que surge, “especialmente si da señales de candor o independencia”. Se trata, para el crítico, de un régimen semisecular que se apoya en la “estudiada desconfianza” ante las manifestaciones del talento superior, y se

²⁶³ Id. “Una consagración”. Op. Cit., p. 227.

complica “con una ternura” también estudiada por las “medianías acomodaticias”. Y esa desconfianza se hace mayor y adquiere tonos de mayor agresividad si el talento se muestra independiente con tendencias a la innovación; de cierta forma, se vuelve intolerable, según Sanín.²⁶⁴ Bogotá, declara Sanín, existe justamente por su temor a la renovación. El régimen que desde la capital se impone al resto del país se mantiene en perpetuo estado de reacción contra las manifestaciones de la vida que son fenómenos de renovación. Es aquí, en esta “dolorosa inconsecuencia”, donde se encierra la tragedia vital de José Asunción Silva, que “pagó su bella y audaz inteligencia” al medio en que le tocó desenvolverse. La ciudad, su ciudad, le fue escéptica y burlona: desconfió de toda su superioridad y se rió porque no lo entendió o porque lo entendió demasiado. Y el poeta, a pesar de su gran talento, o tal vez por eso mismo, no pudo más que sucumbir²⁶⁵.

Para Sanín Cano, las opciones de sobrevivencia eran en realidad pocas, pues además de la indiferencia, la desconfianza, habría que sumar otro detalle decisivo y es que “la capital de Colombia es uno de los ambientes más propicios a la locura”; todas las circunstancias de la vida cotidiana conspiran a “hacer caer al individuo en las acechanzas de la vida fija”.²⁶⁶ Y aun

²⁶⁴ Ibid., p. 228.

²⁶⁵ Una opinión semejante tenía Gutiérrez Girardot (*Modernismo: Presupuestos históricos*. México, F. C. E., 2001, p. 65) de las sociedades hispánicas, a propósito de la Bogotá que describe Sanín Cano. Solo que este crítico es aún más directo y agresivo: “Sociedades en las que reinan los artificios católicos de la mentira, del rencor, de la calumnia, convertidos en medios para realizar una forma extrema de los valores burgueses: el egoísmo de los ‘cuantos miles de hombres’ que toman parte en esta ‘perpetua contienda por subir’, para decirlo con Valera. Aunque Valera, Martí, Silva, Díaz Rodríguez y Martínez Ruiz habían nacionalizado el modelo: el mundo en el que se había formado no era menos rastacuero que el hispánico”. Por supuesto, Gutiérrez se refiere a ese contexto en el que los valores burgueses fueron asentándose paulatinamente en las grandes ciudades, ejerciendo una enorme presión de “acomodamiento” en todos los demás estratos de la sociedad, y aunque no modificaron inmediatamente la estructura, sí cambiaron las mentalidades, esto es, la selección de las valoraciones, las preferencias por los valores de la nueva sociedad: los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza; unas sociedades hispánicas que aunque no tuvieron en el siglo XIX una clase burguesa amplia y fuerte, tales principios burgueses sí se impusieron en ellas, y junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, “semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos” (Ibid., p. 49).

²⁶⁶ En contraste a esta radical opinión sobre Bogotá y su aplastante medio, diría Sanín Cano en 1948 en otro ensayo, esta vez dedicado a Guillermo Valencia, que, justamente a finales del siglo XIX y principios del XX, la capital era un medio espiritual excepcionalmente propicio para una inteligencia de altos vuelos, de una curiosidad insaciable y de una capacidad feliz de asimilación, como fue la de Valencia. Y dicho ambiente se daba porque Bogotá pasaba en aquellos momentos por un periodo febril de agitación literaria: acababa de morir José Asunción Silva, cuya vida de combate contra las circunstancias personales “tenazmente adversas despertó grande emoción y simpatía después de su muerte”; así, el ambiente estaba lleno y contaminado de su memoria y de su influencia como explorador y descubridor de nuevos caminos. De manera que para hablar de Valencia es absolutamente necesario hacer referencia a Silva y lo que la muerte del uno significó para el posterior desarrollo de la obra del otro. En este sentido, lo que plantea Sanín Cano es que la muerte de Silva mostró la posibilidad de los alcances que un poeta colombiano podía llegar a tener en el medio hispanoamericano, y mucho más dentro de un movimiento, el modernista, con una obra que buscaba nuevos ritmos y que se arriesgaba con nuevos sonidos del verso; en suma, el reconocimiento que Silva obtuvo, inmediatamente después de su muerte, por parte de los poetas de habla española, animó a los escritores colombianos a integrarse al modernismo; uno de ellos fue precisamente Guillermo Valencia, que según la cronología y catalogación de Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F. C. E., 1994, p. 172), vino a ser parte del segundo grupo modernista.

un hombre como él que fue “modelo de equilibrio mental” no logró salir indemne; es más, durante muchos años se divulgó la versión de que su suicidio había sido ocasionado por la novela de D’Annunzio que leía el poeta por aquellos días, *Triunfo de la muerte*, y que fue encontrada en su mesa de noche la misma madrugada en que se pegó un tiro en la mitad del pecho. Para Sanín Cano nada más fuera de la realidad, y aclara, aún continuando con ese afán por rectificar las injusticias, que los libros le rozaban la piel a Silva pero “sin rubificarla”. Se le quedaban en la memoria, pero no le afectaban “la estructura mental”. Someter su vida a la enseñanza de un filósofo, aceptar humildemente la fascinación de un mero apóstol, como Tolstoi, eran actitudes conformes con la “clara visión de la vida que siempre tuvo Silva”. Adoptar las soluciones definitivas como el suicidio, de acuerdo con el argumento de una novela, es “una inferioridad”. Y concluye afirmando que “importa buscar otras razones en presencia de tamaña desgracia y de tamaño temperamento”.²⁶⁷

A pesar de las dificultades del medio, del ambiente que desde el principio hasta el final siempre le fue adverso, sumado a la corta vida del poeta, Sanín Cano no deja de reconocer en otro lugar que lo que ha llegado del poeta es de alguna manera necesario y suficiente para hacerse a una idea de su genialidad, “de su prodigioso talento literario”.²⁶⁸ Y enseguida plantea el crítico una reflexión que se hace aun más interesante por su riesgo y penetración en el “alma” del poeta: Silva anhelaba acumular riqueza, vivir una vida de holgura para dedicarse al cultivo intenso de las letras y al goce de contemplar la naturaleza y las obras maestras en otras esferas del arte. Pero si se hubieran realizado esas esperanzas tal vez hubieran desaparecido sus impulsos creadores: “como a otros muchos artistas de su género la prosperidad le hubiera cerrado los caminos de la producción”. Pues fue en el periodo de mayor “encarnizamiento” en la “batalla máxima de su vida” cuando llevó a cabo las mejores obras de su genio. La muerte de su hermana mayor, “perfecta criatura de belleza, sensibilidad, gracia e inteligencia”, le inspiró uno de los más hermosos poemas de la literatura en español, “Nocturno”; así como en otro, “El día de difuntos”, palpita el “desengaño, arde la ironía, y vaga la tristeza “entre las brumas del paisaje”. Por su temperamento, por la idea que se había formado del hombre y de la sociedad, por la calidad de sus experiencias en el conflicto vital, Silva no hubiera encontrado motivos para su arte, su poesía, en la opresiva monotonía de la riqueza y la prosperidad. “La fuerza de su estro, la profundidad de su sentimiento, la gloria y delicadeza de su expresión”, nacen precisamente de haber sido una *complicada y maravillosa máquina de sufrir*. Un sufrimiento que a su vez era pura amargura, y que fue el resultado de la

²⁶⁷ Sanín Cano, Baldomero. “Notas a las Poesías de Silva”. Op. Cit., p. 204.

²⁶⁸ Id. “En el cincuentenario del poeta José Asunción Silva”. Op. Cit., p. 342.

experiencia diaria en su choque con la sociedad y con la vida: Silva se sintió absolutamente solo; buscó apoyo en amigos y conocidos, esperó hallar simpatías y auxilio, ayuda y estímulo, pero siempre encontró el rechazo y el reproche. Ese también fue el centro de su pesimismo y de sus posturas de descrédito ante cualquier posibilidad de mejoría de la sociedad, o al menos en la que a él le tocó en suerte.²⁶⁹

“La vida le llamaba al comercio de las ideas, y él tuvo que decidirse por el comercio simple en un almacén de novedades”; pero el comercio simple en un almacén de novedades señalaba también el camino de la tragedia”.²⁷⁰ No en vano toda la tragedia de su vida se explica en una imposibilidad matemática de adaptación.²⁷¹ El que fue el gran poeta de Colombia para Sanín Cano también había sido uno de los hombres, según él, más desgraciados y tristes que había conocido. Un hombre que pudo haber llegado a ser el más grande poeta del modernismo si la vida y el tiempo no le hubieran sido tan adversos; dice Sanín Cano: “José Asunción Silva habría sido el poeta máximo y su obra el testimonio más genuino del modernismo, si hubiera dedicado toda su inteligencia a la poesía, si hubiera vivido más largo tiempo y si las circunstancias especiales de su vida, de su familia, del medio en que corrió su existencia, no hubieran sido tan poco propicias al rumbo natural de sus excepcionales talentos”.²⁷² Pero, en todo, caso, el orgullo del crítico se vanagloriaba más, sobre todo, por haber conocido el ‘alma’ de ese poeta, de ese hombre, que además de todo fue su amigo. De alguna manera, con Silva y gracias a él, Sanín Cano pudo haber sentido que alcanzó sus mayores logros como crítico, como escritor.

De otro lado, no fueron muchos los comentarios, ni tampoco extensos cuando los había, que Sanín Cano haya dedicado a la poesía de Silva. En cierta manera ya la reconocía como suprema e incuestionable. Cuando la mencionaba, en realidad, siempre era para afirmar lo mismo: su admiración perenne. Por ejemplo, en 1946 dice el crítico que la poesía de Silva

²⁶⁹ Ibid., p. 342.

²⁷⁰ Id. “Notas a las Poesías de Silva”. Op. Cit., p. 204.

²⁷¹ Id. “Una consagración”. Op. Cit., p. 224.

²⁷² Id. “José Asunción Silva; Guillermo Valencia”. Op. Cit., p. 108. Ahora bien, respecto a aquello que señala Sanín Cano de Silva haber sido una víctima de su tiempo, Ángel Rama parece darle una vuelta de tuerca a ese argumento cuando dice que fueron la incredulidad y la desconfianza el contrapeso de su actividad artística, debido a su endeudamiento con las actividades comerciales. Si su fracaso se magnificó no fue porque careciera de facultades o de tiempo, sino porque la mayoría de sus años juveniles fue devorada por la hostilidad del mundo: ni consiguió dinero ni glorias mundanas a pesar de ocultar al poeta que era, ni tampoco pudo construir una obra amplia que expresara por entero sus virtuales potencias. Además, hubo una dualidad que perseveró dentro de él: se escindió en un poeta escondido vergonzosamente y en un hombre acondicionado a las profesiones intelectuales que la sociedad reconoce como legítimas, comerciales y productivas. Silva prácticamente no publica en vida para mantener la fachada social de su postiza naturaleza comerciante. Vicio nefando tenía que ser para la sociedad bogotana que un comerciante, por exquisito que fuera, también cultivara la poesía. ¿Quién lo respetaría? Y puede sospecharse que en su fracaso comercial pesó la confianza de financistas y negociantes por este colega demasiado refinado. Rama, *A Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985, p. 59-67.

es de carácter personalísimo “aunque en ellas se noten influencias vagas y remotas de poetas franceses”; pero a pesar de estas influencias, Silva fue siempre original no solamente en la forma sino en el espíritu de sus versos: “tenía una refinada sensibilidad en materia de sonidos y armonías. No le pasaban inadvertidos ni los sonos de la naturaleza ni las modulaciones más delicadas de la voz humana. Percibía las medidas del verso en lenguas extrañas, con la misma precisión con que juzgaba de la armonía en la lengua propia. No conocía el italiano ni el alemán, pero se hacía leer versos en estas lenguas buscando nuevas armonías o discordancias que pudieran aplicarse a la versificación castellana”.²⁷³ Las opiniones de Sanín Cano varían de acuerdo a la versión ya que suelen, más o menos, ir siempre en la misma dirección. Solo en 1923 había dicho que el *Nocturno* no fue valorado sino muchísimo después de su publicación. Los admiradores lo juzgaron, según él, como una “pasmosa” innovación, pero nadie, en el fondo, conocía los “secretos” formales y estructurales del poema; así, dice Sanín Cano, en la defensa del poema, e intentando una explicación más detallada, que a los “intonso les pareció metro nuevo”, porque las cuatro sílabas de cada verso, en vez de estar distribuidas en renglones cortos, se añadían a las siguientes hasta exceder el ancho de la columna “en las hojas periódicas”.²⁷⁴ Y dice Sanín Cano, provocando aún más, que a “los capaces de cortar sílabas y de aquilatar el ritmo, les sorprendió el arte exquisito y la intolerancia refinada con que estaban distribuidos los acentos”, pero, incluso así, no eran capaces de considerar ni descubrir la verdadera belleza de la creación del “triste” poeta.²⁷⁵ Y agrega Sanín Cano, ofreciendo, según él, algunas pistas sobre el *Nocturno* y lo que se esconde en su creación: “Iriarte, que era un magno versificador, y de quien Silva extrajo más de un buen consejo en esta materia, no conserva en su fábula los acentos con la misma virtuosidad que Silva. Todavía leo en gentes discretas que había allí una forma métrica renovada. No había más que un perfeccionamiento. Había un pulso firme guiado por una conciencia poética incorruptible”.²⁷⁶ Para Sanín Cano, la pureza del ritmo del *Nocturno* era tan absoluta que su novedad solo era una consecuencia. Un ritmo que para él era explicable, pues la métrica latina y la griega tenían pies de dos, de tres y cuatro sílabas; y las lenguas modernas, las latinas especialmente, se han contentado con los pies de dos y tres sílabas en sus varias combinaciones, no siempre seguidas con rigor por los poetas, aun los más escrupulosos; pero los pies de cuatro sílabas han desaparecido. De forma que en la fábula de Iriarte cada verso está dividido en dos pies de a dos sílabas, lo mismo que en Silva: pero en el *Nocturno* hay una

²⁷³ Sanín Cano, Baldomero. “En el cincuentenario del poeta José Asunción Silva”. Op. Cit., p. 340-341.

²⁷⁴ Id. “Notas a las Poesías de Silva”. Op. Cit., p. 197.

²⁷⁵ Ibid., p. 197.

²⁷⁶ Ibid., p. 197.

“feliz” tendencia a hacer desaparecer en cada cuatro sílabas el acento de la primera, segunda y cuarta, y a afirmarlo en la tercera, lo que en realidad le da al metro una apariencia de novedad, porque no parece que se tratara de dos troqueos “sino de un verdadero pie griego de cuatro sílabas, caso que en rigurosa métrica romance ya no existe”.²⁷⁷

Un crítico escritor

Finalmente, uno de los temas que no pueden obviarse en la obra crítica de Baldomero Sanín Cano es su firme postura de considerar a la crítica como otra forma de la escritura literaria: “La crítica tiene el derecho a que se la considere un género literario, a la manera de la novela, la poesía, el cuento, la historia y el drama, con mayores derechos tal vez a la consideración de los estudiosos porque supone una preparación más amplia y de más conciencia que los demás géneros”;²⁷⁸ incluso, porque si en un género no cabe la improvisación es en este, por eso es una escritura más de la madurez: hecha de acumulación y no de inicios. El crítico es el personaje que viene a explicar la obra de los verdaderos artistas. Ahora bien, dice Sanín Cano, que no es necesario que existan los críticos para que las generaciones actuales gocen con la observación de la estatuaría griega conservada y de las obras de arquitectura de los helenos, los egipcios y los romanos. Los críticos, pues, no hacen falta. Si brillan en las historias de la literatura y si encantan a las generaciones de su tiempo o a las que les siguen, es porque poseen “la sensibilidad de los poetas”, “la imaginación de los novelistas”, “las gracias de estilo del buen escritor”. Para él, quizás dos críticos que pudieron haber estado cerca de estos ideales, en Latinoamérica, fueron Rodó y José Veríssimo. Así, la capacidad de un crítico no es más que su facultad “adventicia”: ser escritor, artista, pero también pensador, filósofo.²⁷⁹

El crítico colombiano, dice al respecto Jiménez Panesso, “se forjó un estilo, no simplemente como herramienta utilitaria de comunicación, sino también como órgano de expresión personal, sofocando excesos emotivos, exagerando la precisión, buscando el asombro de los símiles y de las metáforas en las ciencias naturales y en las matemáticas”.²⁸⁰ Esto, leído así, parece una actitud, antes que artística, meramente antiliteraria, pero no es así. Más bien se trataba de una actitud estética para con la crítica que quería ser diferente y que tenía como objetivo producir un efecto reflexivo en el lector más que una respuesta emotiva inmediata. No es que la belleza no le interesara a Sanín Cano, al contrario; solo que

²⁷⁷ Ibid., p. 198.

²⁷⁸ Id. “Ocaso de la crítica”. Op. Cit., p. 297.

²⁷⁹ Id. “La crítica en Colombia”. Op. Cit., p. 343.

²⁸⁰ Jiménez Panesso, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá, UNAL, 1992, p. 92

concentraba sus fuerzas en el pensamiento y en lo que pudiera tener de bello. Para Sanín Cano, la crítica trataba con las ideas y las imágenes, no con la música. Por eso su escritura concreta y sintética, pretende más el brillo de lo que se piensa, y no tanto el sonido de las palabras. “Sanín Cano congelaba el problema antes de abordarlo. Y lo hacía con tanta mayor sutileza cuanto más caliente lo encontrase por el ardor de una polémica”, dice nuevamente Jiménez Panesso. Y su estrategia para mantenerse en ese camino es justamente el comentario irónico, y todo despojamiento de cualquier tono retórico, apasionado o enardecido, y una impresionante reducción del texto a frases y proposiciones lógicas que llegaban a funcionar como un encadenamiento donde se iba perfectamente del principio al final. No es que él fuera un constructor de aforismos, ni mucho menos. Como estilista, Sanín Cano era un tejedor de filigrana, regido por la mayor limpieza, transparencia y concisión. Y más que silencio, lo que se encuentra en sus textos es un principio de brevedad; por eso la ambivalencia, oscuridad, contradicción o abstracción, eran movimientos que él no se permitía.

Podría pensarse, entonces, respecto a la actitud de Sanín Cano ante la crítica como literatura, que con sus naturales precedentes que irían desde Andrés Bello y Esteban Echeverría hasta Manuel González Prada, el modernismo hispanoamericano representó de una manera unánime y decisiva la fase en que la reflexión crítica sobre la escritura incide en el artista y en el ejercicio de la propia creación. Dice Olivio Jiménez que el poeta, el narrador, el crítico y el cronista, que a veces coinciden en el mismo autor, meditan sobre su obra y sobre las exigencias generales de la profunda renovación que emprendían y a la vez orientaban reflexivamente, “frente al imperio del clisé pseudoclásico, la ampulosidad romántica y la general penuria del lenguaje a que impulsaba el realismo”.²⁸¹ De forma que si se considera que Sanín Cano no solo fue un crítico literario en ejercicio sino que también incluyó reflexiones sobre la crítica misma en sus escritos, sobre sus posibilidades, finalidades y valoraciones; y que además fue publicando algunos cuentos a lo largo de su vida (y que luego serían reunidos póstumamente con el título de *Apólogos literarios* en 1958), entonces bien podría proponerse que el crítico colombiano pertenece, por varias de las características mencionadas, a la categoría que Todorov llama “crítico-escritor”.²⁸²

Para construir el modelo que propone, Todorov deja en claro que se trata de aquella forma de la crítica que se convierte en escritura, o sea, en literatura; y justamente, para intentar revelar algunos de los matices de dicha escritura, acude entonces a las obras de tres escritores franceses que, a su modo de ver, son ejemplos perfectos del “crítico-escritor”:

²⁸¹ Jiménez, José Olivio. *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 1998, p. 47.

²⁸² Todorov, Tzvetan. “Los críticos escritores”. *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós, 1991, p. 49.

Sartre, Blanchot y Barthes. Dice a propósito de Sartre que éste, al hablar de la crítica, se deslizaba entre los sentidos opuestos de subjetivo-objetivo, y que construía su escritura moviéndose “insensiblemente” del primer sentido al segundo: “El hombre es objeto para el hombre”, de forma que así emprendía su lucha contra la subjetividad crítica;²⁸³ sin embargo, Sartre descubrió más en su práctica que en su teoría, que en el conocimiento del hombre y de sus obras, “la forma adoptada por nuestra investigación es indisoluble de la investigación misma”; así su propio estilo metafórico es una necesidad, no un adorno. De Blanchot, dice Todorov, que él no vio nunca la crítica como radicalmente distinta de la literatura: “No se contenta, como Sartre, con escribir libros de crítica tan bellos como novelas; de esa continuidad construye también su teoría”;²⁸⁴ y en este punto es donde introduce a Barthes, pues éste, como Blanchot, es asimilado como crítico-escritor no solo por las cualidades de su estilo sino porque ponen “entre paréntesis la dimensión de la verdad de la crítica”, y porque, en cambio, parecen insistir en sus aspectos ficcionales o poéticos, “donde el lenguaje deja de ser un mero instrumento para volverse problema”.²⁸⁵

Aquí precisamente puede comprenderse lo que a su vez anotaba Perrone-Moisés sobre la “crítica-escritura”, con ella quizás esté “despontando não mais um gênero, mas uma nova arte intelectual”, un discurso novelesco que no es ni literatura (novela), ni crítica (disertación), cuyo sujeto no es lo intelectual identificado con aquello que enuncia sino un “sujeito romanesco” que puede emitir, entre otras cosas, ideas y juicios. “A literatura e a crítica (a própria cultura do passado) se transformariam assim em objetos ficcionais, sobre os quais poderia exercer-se a imaginação, a invenção. A crítica-escritura é, portanto, um discurso dúplice (duplo e ambíguo), que mantém em si o velho e o novo, como uma serpente em muda”.²⁸⁶

No es que Sanín Cano se haya propuesto hacer de su crítica literaria otra manera de la ficción, o que haya explorado en su escritura, como Blanchot o Barthes, lo que Perrone-Moisés llama un “sujeito romanesco”; ni mucho menos que el crítico colombiano haya considerado que su crítica era pura invención y que, por ejemplo, sus pensamientos y comentarios a Silva fueran hechos de su imaginación: que Silva, su amigo, fuera su mejor personaje, por ejemplo. Lo que acerca a Sanín Cano al concepto de crítico-escritor es su actitud para con la crítica misma, practicándola y pensándola como una posibilidad de la escritura que también requiere y merece los mismos atributos de un poeta, narrador,

²⁸³ Ibid., p. 56.

²⁸⁴ Ibid., p. 61.

²⁸⁵ Ibid., p. 67.

²⁸⁶ Perrone-Moisés, Leyla. *Texto, crítica y escritura*. São Paulo, Martin Fontes, 2005, p. 160.

dramaturgo, cronista, y que él traducía en aquellos que consideraba los valores fundamentales, aunque menores en el sentido de personales y subjetivos, como el “buen gusto” de la palabra misma, el cuidado esmerado de las ideas, el aprendizaje por las lenguas y la búsqueda del alma de los autores en sus obras, porque allí es donde se miden los quilates del arte de representar la realidad con palabras: la literatura.

Alfonso Reyes

En tres ensayos, de tres épocas diferentes, Alfonso Reyes relató lo que significó para su formación intelectual y literaria su primera y más decisiva vivencia: la llamada revolución cultural mexicana a cargo del Ateneo de la Juventud, y que precedió a la revolución política y militar que vendría después. Tales ensayos son: “Dedicatoria” de 1917, “Testimonio de Juan Peña” de 1923 y “Pasado inmediato” de 1939. Uno de los aspectos al que el mismo Reyes dedica especial atención desde el primer ensayo es justamente lo que llegaría a representar para él la Cultura de las Humanidades y todo el cambio de pensamiento que en México se inició con el ingreso del positivismo.

En “Dedicatoria”, que aparece por primera vez como epílogo a su libro de ensayos *El suicida* publicado en Madrid en 1917, Reyes dijo que su generación se educó “...como en Plutarco, entre diálogos filosóficos que el trueno de las revoluciones había de sofocar. Lo que aconteció en México, el año del Centenario [1910], fue como un disparo en el engañoso silencio de un paisaje polar: todo el circo de glaciales montañas se desplomó, y todas fueron cayendo una tras otra.”²⁸⁷ Así, con el pasar de esos siete años cada cual, dice Reyes, se salvó como pudo asiéndose a su tabla e intentó renovar sus proyectos literarios e intelectuales desde el lugar adonde lo llevó “el destino de las horas”, Cuba, Nueva York, Madrid o París, Lima o Buenos Aires, otros en el mismo México. “¡Adiós a las noches dedicadas al genio, por las calles de quietud admirable o en la biblioteca de Antonio Caso, que era el propio templo de las musas!”²⁸⁸ dice Reyes deteniéndose al final de su ensayo en la imagen que para él sería la síntesis precisamente de esos años; una imagen en la que el ensayista entrega su sentimiento y algunas reflexiones personales, pues a raíz del inicio de la revolución mexicana y del fusilamiento de su padre, el general Bernardo Reyes, a manos del ejército de Madero en las puertas del Palacio Nacional, el ensayista decide partir con su familia hacia Francia en 1913, donde trabajará como agregado de la embajada de México en París, y después, a causa de otra guerra en 1914 (la Primera Guerra Mundial) tiene que exiliarse nuevamente, pero esta vez en Madrid. Es desde allí donde hace resonar su lamento y su nostalgia; su *nostos*, tierra, su *algia*, dolor: su sufrimiento por lo dejado atrás.

²⁸⁷ Reyes, Alfonso. “Dedicatória”. *Obras completas*, v. III. México, F. C. E., 1980, p. 302.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 302.

Preside las conversaciones el enorme busto de Goethe, del que solíamos colgar el sombrero y gabán, convirtiéndolo en un convidado grotesco. Y un reloj, en el fondo, va dando las horas que quiere; y cuando importuna demasiado, se le hace callar: que en la casa de los filósofos, como en la de *El pato salvaje*, no corre el tiempo. Caso lo oye y comenta con todo intenso fervor mental; y cuando, a las tres de la mañana, Vasconcelos acaba de leernos las meditaciones del Buda, Pedro Henríquez Ureña se opone a que la tertulia se disuelva, porque, alega entre general escándalo, ‘apenas comienza a ponerse interesante’. A esa hora de la vida dedicamos hoy copiosos recuerdos, seguros de que fue la mejor. Cómplice de nuestros cuidados, el alma se nos disculpa con antiguos proverbios: Soles me pusieron negra, que yo blanca me era.²⁸⁹

Cinco años después, en “El testimonio de Juan Peña” de 1923, Reyes regresaría sobre los mismos temas pero esta vez para dar muchas más pistas de lo que para él representó ese momento en el que todos los puntos confluyeron. Lo primero que se pregunta es “¿cómo explicarlo”, y a lo primero que acude es al “desdén”: “los muchachos de mi generación despreciábamos lo que nos precedía”; lo que ya deja por sentada la descreencia en todas las cosas que el México anterior a ellos había fundado: “cierto que no penetrábamos bien los esbozos de revaloración que algún crítico de nuestra historia ensayaba en su cátedra oficial, hasta donde se lo consentía la atmósfera de Pax Augusta. Pero comenzábamos a sospechar que se nos había educado, inconcientemente, en una impostura”.²⁹⁰ Y dice, intentando ofrecer muchas más claves del porqué de aquella actitud de “jóvenes desdeñosos”, que no pudo ser otra: “El positivismo mexicano se había convertido en rutina pedagógica y perdía crédito a

²⁸⁹ Ibid., p. 303.

²⁹⁰ Id. *Obras completas*, v. XXIII. México, F. C. E., 1980, p. 199. Respecto a la situación social y política que dio como resultado aquella ‘Pax Augusta’, y a la que irónicamente se refiere Alfonso Reyes, vale la pena acudir a las palabras de Tulio Halperin Donghi cuando dice, en *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid, Alianza, 1996, p. 326), que México elabora en las últimas décadas del siglo XIX el ejemplo más maduro de dictadura progresista que se conocerá en Latinoamérica: “Herederio muy libre de la reforma, Porfirio Díaz es, ante todo, el restaurador del orden deshecho en el campo por la herencia demasiado pesada de las guerras; es también el ‘tirano honrado’ que pone su poder al servicio de la causa del progreso. Bajo su gobierno se tiende lo principal de la red ferroviaria mexicana, se restaura la minería de la plata, se expande en el Yucatán árido el henequén y retorna a sus viejos rincones del declive del Anáhuac hacia el pacífico la prosperidad azucarera. [...] Ese México de Díaz era cada vez más un México europeo, a la vez proyecto y ficción; en muchas ocasiones, las gentes de aspecto indígena son alejadas por la policía de las calles centrales de la capital [...] Esa actitud no es por cierto nueva (aunque lo es la fundamentación racista que suele justificarla); junto con ella avanza la reconciliación con los apoyos sociales de la anterior hegemonía conservadora: el gobierno de Díaz, que es el de los terratenientes, comienza a ser cada vez más el amigo secreto de la iglesia que ha luchado tenazmente contra la reforma. Pero su conservadurismo no es sino la otra cara de su progresismo: el avance de los ferrocarriles y cultivos va acompañado de otro más rápido, el de la gran propiedad de viejos y nuevos terratenientes, que avanza sobre tierras de comunidades indígenas y campos despoblados y es beneficiaria principal del sometimiento del territorio antes en manos de indios de guerra”.

nuestros ojos. Nuevos vientos nos llegaban de Europa. Sabíamos que la Matemática clásica vacilaba, y la Física ya se guardaba muy bien de la Metafísica”.²⁹¹ Y después hace uno de sus mayores reclamos que habría de convertirse en una de las banderas de aquella nueva generación: “Las humanidades estaban en decadencia”. Por eso, para él, ya no se podría creer en aquellos maestros brillantes que habían formado a las generaciones anteriores. Además, “sorprendíamos los constantes flaqueos de cultura en los escritores modernistas que nos habían precedido”, lo que haría, de cierta forma, que este nuevo grupo del que él se sentía parte tan vivamente, quisiera tomar otros rumbos estéticos e intelectuales para sus propios descubrimientos. “Sabíamos que los autores de nuestra política, acaso con la mejor intención, nos habían descastado un poco, temerosos de que el tacto de codos con el resto de la América Española nos permitiera adivinar que nuestro pequeño mundo, de hecho aristocrático y monárquico, apenas se mantenía en un equilibrio inestable”.²⁹²

Esto es a lo que nos permite acceder Reyes de esa historia de una generación que al mismo tiempo es el relato de su formación más íntima como pensador, ensayista y crítico literario, son algunos datos y escasos horizontes; en realidad, para poder dimensionar con cierta objetividad el pensamiento que como crítico desarrollaría en las décadas del 30 y sobre todo del 40, habría que ir mucho más hondo en los diversos textos en los que él, por decirlo así, se desnuda como intelectual y, a veces, como hombre. Y el principal de ellos es aquel mencionado “Pasado inmediato” de 1939, que apareció en su libro de memorias y de crítica, *Pasado inmediato* (1941), y que junto con *Grata compañía* (1948), contienen los aspectos centrales de la generación a la que perteneció: la del Centenario de 1910.

Sin embargo, para comprender mejor y más cabalmente la generación de Alfonso Reyes y su participación literaria, social y cultural, hay que remitirse a ciertos hechos históricos que vendrían a configurar y determinar los procesos que se dieron en la primera década del siglo XX en México, y que son el corazón donde palpité la crítica literaria de Alfonso Reyes, sus concepciones y perspectivas. Y uno de esos *hechos* es aquel que fue un esencial integrante de aquella generación, Pedro Henríquez Ureña, crítico dominicano, que a su vez fue amigo personal y, en muchas formas, maestro. Testimonio de esa relación es el impresionante epistolario entre esos dos críticos literarios y pensadores de la literatura, que abarca casi cuarenta años de ininterrumpidas cartas²⁹³.

²⁹¹ Reyes, Alfonso. Op. Cit., p. 199.

²⁹² Ibid., p. 199.

²⁹³ Juan Jacobo Lara (Comp.). *Pedro Henríquez Ureña / Alfonso Reyes: Epistolario íntimo 1906-1946*, Tomo I, II y III. Santo Domingo, Universidad Nacional “Pedro Henríquez Ureña”, 1981. Existe otra edición corregida y aumentada pero que solo abarca una primera etapa: Martínez, José Luis (Edición e introd.). *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México, F. C., E., 1986.

En ellas están registrados no solo la evolución de su pensamiento y de su espíritu sino parte del nacimiento de la moderna inteligencia mexicana además del preludio del gran desarrollo cultural y artístico de México. Para Reyes, sin el estudio de las cartas, la cultura en general, la historia, la biografía, las letras, presentan zonas de silencio o, a veces, carecen de explicación: “Ellas, como decía el Dr. Jonson, nos permiten apreciar los actos en sus motivos, los sistemas en sus elementos. Sin contar con el deleite desinteresado de viajar por estos paisajes interiores del hombre que sólo las cartas nos franquean”²⁹⁴. El epistolario de Henríquez y Reyes son los escritos de dos hombres que representan el nítido retrato de su época, sin embargo, no se puede perder de vista el hecho de que son cartas de dos escritores e intelectuales; por ello la claridad, la precisión y la constante reflexión se muestran como directrices fundamentales; no en vano, de otro lado, muchas cartas fueron las prefiguraciones de ensayos que después desarrollarían, o el origen de libros que morirían en la mitad del camino. En fin, la presencia de Henríquez Ureña en Alfonso Reyes puede resumirse en las palabras que una vez diría Julio Torri, también amigo de los dos y compañero de generación: “Sus escritos, con serlo tanto, son menos valiosos que su influencia personal en la juventud de hacia el segundo decenio del siglo XX (...)”²⁹⁵. Y para confirmar aquella sensación le escribe Henríquez Ureña, con tan solo veintinueve años, a Reyes, el 13 de agosto de 1913: “Me he convencido, con tristeza, de que soy superior en la vida a lo que soy escribiendo (...). En fin, quedaré como influencia ya que no como obra”.²⁹⁶

Teniendo en cuenta esto, es en el diálogo del ensayo de Reyes, “Pasado inmediato” (1939), con otros dos ensayos de Henríquez Ureña que igualmente reconstruyen su versión de la generación del Centenario de 1910, “La cultura de las humanidades” (1914) y “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” (1924), como puede plantearse una imagen cercana de lo que fue el ambiente intelectual de la época.

El Humanismo: del libro al compromiso

Dice Henríquez Ureña en “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”, de 1924, que hay en la historia de México dos grandes movimientos de transformación social después de la independencia de 1810; uno de ellos es la reforma inspirada en los principios

²⁹⁴ Reyes, Alfonso. “Estudio preliminar”. *Literatura epistolar*. Selección de Ricardo Baeza y Alfonso Reyes. México, W. M. Jackson INC., 1936, p. X.

²⁹⁵ Torri, Julio. “Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes”. *Diálogo de los libros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. p. 173.

²⁹⁶ Martínez, José Luis (Edición e Introducción). *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 228.

liberales y que abarcó las décadas de 1855 a 1867; el otro es el llamado “Revolución”, y que se inició en 1910 hasta su culminación en 1920. Este segundo movimiento representó una extraordinaria influencia en la vida intelectual al igual que en casi todos los órdenes del país: “Raras veces se ha ensayado determinar las múltiples vías que ha invadido aquella influencia, pero todos convienen, cuando menos, en la nueva fe, que es el carácter fundamental del movimiento”.²⁹⁷ Una nueva fe que consistió en la educación popular, en la posibilidad y la esperanza de que toda persona en el país debería ir a la escuela, incluso teniendo en cuenta que este ideal puede llevar varias generaciones en cumplirse. En este sentido es que informa el mismo Henríquez que al terminar la lucha de Independencia en 1821 fue creciendo poco a poco el número de escuelas públicas y privadas, de manera que todo hombre, en teoría, podía permitirse ir a clases. La educación estaba abierta a todos, pero en la práctica las cosas eran muy diferentes, pues la asistencia escolar estaba limitada a las minorías cuyos recursos económicos les permitían ciertas libertades; de manera que entre los pobres, es decir, casi el total de la población, eran muy pocos los que lograban trascender esa línea de una primera formación.

Hasta el comienzo del siglo XIX, Latinoamérica vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de un ideal medieval de la cultura, muy a pesar de las imprentas y de cierta actividad literaria. “Nada recordaba la Edad Media como sus grandes universidades (las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí, el latín, era el idioma de las cátedras; la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca el estatuto vivo del país; la medicina se enseñaba con textos árabes, y de cuando en cuando el regreso a Hipócrates significaba una renovación”.²⁹⁸ De forma que sobrevino lo que parecía inevitable: después de cien años, la nación se dio cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente; y hacia allí es adonde apuntó la Revolución con sus insistentes demandas y sus cambios, al menos en su primer momento, antes de la lucha armada y de tanta sangre que habría de derramarse.

Hubo un primer momento que fue el preludio de la liberación en los años de 1906 y 1911, según Henríquez.²⁹⁹ En esos años, la vida intelectual mexicana bajo el gobierno de Porfirio Díaz, había adquirido una rigidez medieval, aunque las ideas que se promulgaban eran del siglo XIX. Toda la formación cultural y la visión intelectual estaba determinada, no tanto por la teología de Santo Tomás como por el sistema de ciencias modernas que

²⁹⁷ Henríquez Ureña, Pedro. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960, p. 610.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 610.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 611.

encontraban en Comte, Mill y Spencer sus mayores apóstoles. En este sentido, sostiene Octavio Paz en *Los hijos del limo*, que no todas las consecuencias de la Revolución de Independencia fueron negativas: “En primer lugar, nos liberó de España; en seguida, si no cambió la realidad social, cambió las conciencias y desacreditó para siempre al sistema español: al absolutismo monárquico y al catolicismo ultramontano. La separación de España fue una desacralización: nos empezaron a desvelar seres de carne y hueso, no los fantasmas que quitaban el sueño a los españoles”.³⁰⁰ Así, los nombres cambiaron y con ellos la ideología de los hispanoamericanos, de forma que la separación de la tradición española se acentuó en la primera parte del siglo XIX, y en la segunda hubo un corte tajante; y ese corte fue el positivismo. Dice Paz que en esos años las clases dirigentes y los grupos intelectuales de América Latina descubren la filosofía positivista y la abrazan con entusiasmo: se cambian las máscaras de Danton y Jefferson por las de Auguste Comte y Herbert Spencer. En los altares erigidos a la libertad y la razón, se coloca entonces a la ciencia y al progreso: el ferrocarril, el telégrafo. A partir de ahí es que comienzan a divergir los caminos, y los destinos, de España y América Latina: “Entre nosotros se extiende el culto positivista, al grado de que en Brasil y en México se convierte en la ideología oficiosa, ya que no en la religión, de los gobiernos [...]”. El positivismo en América Latina no fue la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes”.³⁰¹ Y al mismo tiempo se trató de una corriente filosófica que se volvió una crítica radical de la religión y de la ideología tradicional, haciendo tabla rasa de la mitología cristiana así como de la filosofía racionalista. “El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las grandes conciencias”, dice Paz.³⁰² El pensamiento y las concepciones positivistas habían reemplazado, ciertamente, a las ideas escolásticas en las escuelas oficiales, y ninguna verdad, entonces, podía ya existir fuera de él. “En teoría política y económica, el liberalismo del siglo XVIII se consideraba definitivo. En la literatura, a la tiranía del ‘modelo clásico’ había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admirables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales, se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa”, afirma Henríquez. Y aquella Europa no era otra sino la de los “deplorables salones oficiales”.³⁰³

Y es aquí, justamente, donde entra Henríquez Ureña a ese grupo que se fue consolidando por primera vez, y al que se sentía tan llamado como obligado para acompañar

³⁰⁰ Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 125.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 126.

³⁰² *Ibid.*, p. 126.

³⁰³ Henríquez Ureña, Pedro. *Op. Cit.*, p. 611.

en sus empresas intelectuales. A pesar de lo jóvenes que eran, pues muchos ni siquiera habían cumplido los 20 años como Alfonso Reyes que contaba con escasos 18 años, ya habían sentido que los cambios eran ineluctables. Y además del dominicano y de Reyes, comenzaron a hacer parte integral del grupo Antonio Caso, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto y Rivera el pintor (mucho después se uniría a ellos Ricardo Arenales, que diez años después se cambiaría el nombre por Porfirio Barba Jacob, uno de los poetas modernos más importantes de Colombia). En realidad, fue a raíz de la fundación de la revista *Savia Moderna* en 1906, por parte de Alfonso Gravioto y Luis Castillo, que algunos integrantes del grupo se conocieron, o por lo menos sí es seguro que Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña iniciarían allí su memorable amistad; aunque la revista duró poco, y aunque rápidamente dejaría de lado los postulados de corte modernista que había heredado a su vez de *Revista Azul* y de su director Gutiérrez Nájera, y asimismo de la *Revista Moderna* y de su equipo de dirección integrado por Jesús Valenzuela, Luis Urbina, Juan José Tablada, Manuel J. Othon, y posteriormente por Amado Nervo, es decir, la pléyade de los modernistas mexicanos. Es importante señalar que para finales del siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México; incluso, puede afirmarse que en ese periodo de entre siglos la capital mexicana fue el centro del Modernismo, o su meridiano, tal como lo había sido Buenos Aires, justo hasta el momento en que Rubén Darío parte para Europa. Y no poco influyó, además, la desaparición de la *Revista Azul* en 1896 y la posterior fundación, un año después, en México, de la *Revista Moderna*, que acogería en sus páginas a la plana mayor y menor del Modernismo.³⁰⁴

En este punto habría que explicar la distante relación que tuvieron los jóvenes del grupo del Centenario, entre ellos Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, con el Modernismo hispanoamericano, que los precedía tan solo por generación en las figuras, por ejemplo, de Gutiérrez Nájera y de Amado Nervo. Una de las pistas para comprender esta relación la da nuevamente Octavio Paz cuando dice que el Modernismo fue, al menos en México, una respuesta más al positivismo: “La crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y al cientismo positivista”.³⁰⁵ Por eso dice el mismo Paz que su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. De ahí que haya que plantear que la conexión entre el positivismo y el modernismo es de orden histórico y psicológico, para entender en qué consiste esa relación y no olvidar que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia: “Su

³⁰⁴ Este hecho es suficientemente descrito por Max Henríquez Ureña en *Breve historia del Modernismo* (México, F. C. E., 1978, p. 472).

³⁰⁵ Paz, Octavio. Op. Cit., p. 127.

influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menos que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales. El modernismo, siendo un estado del espíritu y no solo una tendencia literaria, fue una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad”.³⁰⁶ Por eso, en un primer momento, el grupo al que perteneció Alfonso Reyes, y el mismo Henríquez Ureña, se sirvió de principios del Modernismo hispanoamericano, tales como la actitud y la necesidad cosmopolita, en cuanto filosofía y posición intelectual. Pues bien, dicha generación del Centenario, que luego pasaría a llamarse el Ateneo de la Juventud, habría de emprender nuevas experimentaciones formales en la prosa, siguiendo además un proceso que se anunciaba desde fines del siglo XIX, y que Liliana Weinberg denomina como el surgimiento del periodismo cultural y de la crítica de arte;³⁰⁷ era, en suma, regresar al ensayo y a la crítica literaria como herramientas de interpretación, convertidas ahora en formas de indagación de las formaciones artísticas y culturales y en crítica de los valores.

Pues bien, fue así como Alfonso Reyes continuó con los principios modernistas en tanto posturas estéticas y filosóficas. Por ejemplo, en sus producciones poéticas y narrativas, ya señala claramente Octavio Paz, que Reyes intentó otro camino, quizás un “simbolismo dotado de una conciencia clásica”, más o menos inspirado en Valéry, y el mayor testimonio de esta conciencia es su poema dramático *Ifigenia cruel* de 1924.³⁰⁸ Tendencia que explica, de su parte, Beatriz Colombi cuando afirma que “vanguardia”, “barroco” y “clasicismo” se conjugan en los intereses de Reyes hacia 1915 cuando ya ha hecho una importante investigación en la obra de Góngora, ha incorporado a los clásicos desde la experiencia en el Ateneo de la Juventud y ha establecido un contacto fluido con las vanguardias durante su breve estadía en París.³⁰⁹ Y de igual manera se auto-clasifica Reyes cuando en “De poesía hispanoamericana” de 1941, en *Pasado inmediato*, en una especie de breve panorama del modernismo hispanoamericano, dice que su poesía puede ubicarse como una especie de reacción clásica en relación a los poetas que comenzaron a publicar su obra a inicios del siglo XX, en los que “habrá de todo” justamente porque después de Rubén Darío lo que se conquistó fue la libertad en la creación, lo que hizo posible la manifestación de todas las tendencias y la adopción de todas las técnicas, “trayendo sobre América el ambiente general del mundo”.³¹⁰ (Sin embargo, aunque no se consideró a sí mismo como un modernista, sí

³⁰⁶ Ibid., p. 127.

³⁰⁷ Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México, UNAM, 2006, p. 288.

³⁰⁸ Paz, Octavio. Op. Cit., p. 184.

³⁰⁹ Colombi, Beatriz. “Alfonso Reyes y la cultura del viaje”. *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 147.

³¹⁰ Reyes, Alfonso. “De poesía hispanoamericana”. *Obras completas*, v. XII. México, F. C. E., 1983, p. 268.

estuvo muy cerca de uno de ellos, Amado Nervo, al que leyó desde su lugar de crítico literario, tal como se verá más adelante).

Ahora bien, tal generación del Ateneo de la Juventud veía, según Henríquez Ureña, que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Así, “nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro maestro mayor, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce”.

³¹¹ Y continúa diciendo en la lista de aquellos temas y preferencias dentro de los que se formaron, que en literatura no se limitaron a la “Francia moderna”, al contrario, quisieron ir mucho más allá: la literatura griega, que fue la gran pasión de esa generación; pero, también, exploraron las literaturas inglesas, alemanas, italianas, rusas y escandinavas. Y pretendieron regresar, “a nuestro modo”, y “contrariando toda receta”, a la literatura española, que desde hacía años había sido relegada a los “académicos de provincia”.

En el calor del estudio, el grupo decidió llegar al público, divulgando su conocimiento, y no encerrarse en la ‘torre de marfil’, tendencia que habían criticado de parte de los modernistas; dieron paso a la conformación de conferencias, a la divulgación de artículos, libros y exposiciones de arte. “Nuestro mayores, después de tantos años de reinar en paz, se habían olvidado de luchar”, dice Henríquez Ureña, entre las comodidades que brindó el pensamiento positivista y sus aplicaciones prácticas y aparentemente seguras. “Toda la juventud pensaba como nosotros”.³¹² Así que en 1909, durante la agitación y la tensión política del país, y en medio de los nuevos movimientos culturales que también comenzaban a hacerse sentir, Antonio Caso fue llamado a ocupar la cátedra de filosofía de la Universidad Nacional, y su entrada significó el principio del fin: “Cuando Madero llegó al poder en 1911, tras derrocar el gobierno de décadas de Porfirio Díaz [que se mantuvo firme de 1876 a 1910], los principales representantes del antiguo pensamiento oficial, que eran en su mayoría personajes políticos del *antiguo régimen*, se retiraron de la Universidad y su influencia se desvaneció”. Pero ese primer triunfo de la revolución no significó que se modificaran y se adoptaran las orientaciones modernas en el mundo universitario mexicano, ni mucho menos en la vida intelectual y artística del país entero. El proceso hubo de ser más lento. Las actividades del grupo del Centenario, constituido en Ateneo en 1909, no estuvieron ligadas a las de los grupos políticos, pues no había entrado en “nuestros planes el asaltar las posiciones directivas en la educación pública para las cuales no creíamos tener la edad suficiente”:

³¹¹ Henríquez Ureña, Pedro. “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960, p. 612.

³¹² *Ibid.*, p. 612.

aquellos jóvenes solo habían pensado en la renovación de las ideas, y dentro de ellas la acción. “Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos, y no podíamos sustituir a los viejos maestros”.³¹³

Aquella agitación política iniciada en 1910 se había recrudecido en esos terribles años de 1913 a 1916: la Revolución Mexicana; sin embargo, los sufrimientos de las muchas heridas para con el mismo país y las almas de los mexicanos no dieron fin a la vida intelectual, justamente gracias a la persistencia en el amor de la cultura “que es inherente a la tradición latina”, dice Henríquez.³¹⁴ Mientras la guerra asoló el país, y hasta algunos grupos intelectuales se convirtieron en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual siguieron adelante, si bien desorganizados e incompletos. “Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente. Faltaba solo renovar, en el mundo universitario, la ideología jurídica y económica, en consonancia con la renovación que en estos órdenes precisamente traía la Revolución”.³¹⁵ Solo hacia 1920 vino a sentirse en el ambiente y en la realidad, el cambio paulatino en las orientaciones de la enseñanza de la sociología, la economía política y el derecho. En todo caso, para Alfonso Reyes, en el marco de esos años agitados en los que además decide partir a Europa en un autoexilio, es el ensayo mismo junto con la crítica literaria, como herramientas, los que le dan la posibilidad para llevar a cabo uno de los mayores desafíos que le proponía la Revolución Mexicana: multiplicar el conocimiento y hacerlo llegar a la mayoría de la población, vinculando lo particular con lo universal, expandiendo los saberes sin empobrecerlos, sin simplificar ni devaluar discusiones; por eso el ensayo fue una pieza clave ya que, a partir de él, Reyes podría pensar la inteligencia y su propia tradición.

Una tradición de cuño positivista que había hecho de la ciencia una forma del inmovilismo político, donde las mayorías habían sido relegadas, casi de manera irreversible, por una minoría ilustrada y omnisapiente que concentraba el poder y gran parte de la riqueza de la tierra; pero fue la Revolución Mexicana que demostró hasta dónde esta estrategia había resultado inútil, desnudando las imposturas del poder porfirista y mostrando el agotamiento del potencial científico cuando la política lo convierte en su santo y seña: el conocimiento deja de ser garantía de transformación para volverse garantía de conservación. Ahí es cuando la generación ateneísta combate con sus armas simbólicas, sustentadas en el Humanismo que promulgaban. De esa manera, afirma Liliana Weinberg: “Reyes fue sin duda un intelectual orgánico capaz de responder a esos desafíos, luchando en distintos frentes de la acción pública

³¹³ Ibid., p. 612.

³¹⁴ Ibid., p. 613.

³¹⁵ Ibid., p. 613.

y la intervención simbólica, fundador o cofundador de revistas (*Cuadernos americanos*), centros de altos estudios (El Colegio de México), editoriales (Fondo de Cultura Económica), pensados como puntos estratégicos para levantar una nueva armazón cultural”.³¹⁶ A este respecto del Humanismo y la participación pública, el compromiso con el propio presente y la búsqueda de un común en el tiempo y en la historia, Edward Said sostiene que: “Não perceber que a essência do humanismo é compreender a história humana como un proceso contínuo de autocompreensão e autorealização para todo mundo é não perceber nada.”³¹⁷ Para Said no puede haber verdadero Humanismo si su ámbito se limita solo a exaltar con patriotismo las virtudes de una cultura, su lengua y sus monumentos. El Humanismo no es otro que el empleo de las facultades lingüísticas de un individuo para comprender, reinterpretar y luchar cuerpo a cuerpo con los productos del lenguaje en la historia, en otras lenguas y en otras historias, para luego intentar construir, desde las propias contradicciones de la época y desde su misma diversidad, una mirada a partir de la cual pensar y proponer. El espíritu humanista no busca consolidar y afirmar lo que ya se conoce y se siente; por el contrario, trata de agitar y de reformular todo aquello que se da por sentado, y especialmente las certezas que parecen inmodificables e, incluso, las mismas obras ‘clásicas’ que se muestran incólumes.³¹⁸ Para Reyes, y su generación, el estudio de la cultura clásica, Grecia y Roma, fue un punto de partida.

Por eso, si hubo un concepto que para Alfonso Reyes fue crucial para la configuración y la concepción de su crítica literaria fue el de Humanismo que, en ese primer momento de formación de la experiencia del Ateneo de la Juventud y de la Generación del Centenario, tuvo matices. Es a través de sus propios ensayos como puede lograrse un acercamiento más o menos exacto de lo que significó dicho concepto, pues antes que una postura teórica, se trató para el ensayista de una elección de vida que fue fortaleciendo y aclarando (en el sentido de dar más luz), y que fue permeando toda su obra.

Dice José Miguel Oviedo en su *Breve historia del ensayo hispanoamericano* que “como los humanistas del siglo XVI”, Reyes fue un amante de la antigüedad clásica, a la que no concebía como algo distante o exótico, sino como un ejemplo inmediato que los hispanoamericanos debían seguir si querían ser fieles a sí mismos. De allí que para encontrar y definir nuestra esencia no debíamos renunciar al gran legado universal, ni sentirnos ajenos a él; más bien, debíamos apropiárnoslo y hacerlo nuestro, como de hecho ha ocurrido en los

³¹⁶ Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México, UNAM, 2006, p. 295.

³¹⁷ Said, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo, Cia das Letras, 2007, p. 47.

³¹⁸ Ibid., p. 49.

grandes momentos de la historia humana.³¹⁹ Reyes había comprendido, en su convivencia con los clásicos griegos y latinos, que las humanidades constituían parte fundamental en la tradición cultural mexicana, y que prescindir de ellas era renunciar a las raíces propias. ¿Pero qué era el Humanismo, en sí, como concepto, como cosmovisión, para Alfonso Reyes? En uno de los pocos textos que se permitió hablar directamente del tema fue en “Palabras sobre el Humanismo”, epílogo de su breve ensayo *Andrenio: Perfiles del hombre* (1958). Por eso desde su primer libro, *Cuestiones estéticas* (1911), pueden encontrarse escritos sobre Grecia, como “Las tres Electras”, pero no una reflexión sobre el porqué de Grecia.

Pues bien, dice Reyes en “Palabras sobre el Humanismo” que a muchas cosas se ha llamado Humanismo: en el sentido más pobre, el término abarca todo lo humano, “y por aquí, el conjunto del mundo, que al fin y a la postre solo percibimos como una función humana y a través de nosotros mismos”. En el sentido más amplio, y tal como todas las nociones generosamente amplias, esta explicación, sin ser verdadera ni falsa, no explica nada. Y en el sentido más estrecho, el término suele reducirse al estudio y práctica de las disciplinas lingüísticas y las literarias, lo que, viéndolo más de cerca, restringe demasiado el concepto y no señala con nitidez suficiente su orientación definitiva. De otro lado, en un sentido ya completamente equivocado, se ha llegado a confundir el humanismo con el humanitarismo.³²⁰ En aquel proceso de reeducación durante la Edad Media se llamó Humanidades a los estudios consagrados a la tradición grecolatina: Mediante ellos se procuraba modelar otra vez al hombre. Durante el Renacimiento, posteriormente, el Humanismo procuró contemplar y asirse al pensamiento teológico, y más de una vez rompió la estructura férrea en que se llegó a encerrar la ecuación del cuerpo y del alma: “El hombre terrestre merecía un sitio junto al hombre entendido como criatura divina”.³²¹ De modo general, el Humanismo se mantuvo como agencia útil y progresista, y se recomendó el uso de la preciosa razón frente a los bárbaros impulsos del instinto: se propuso el ideal del *homo sapiens*, el hombre como sujeto de sabiduría humana. Sobrevino el desarrollo de las ciencias positivistas en el siglo XIX, y estas promulgaron e instauraron el *homo faber*, el hombre como dueño de técnicas para dominar el mundo físico. “Y un buen día, el Humanismo aparece, por eso, como un vago y atrasado espiritualismo”.³²²

³¹⁹ Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza, 1991, p. 77.

³²⁰ Reyes, Alfonso. “Palabras sobre el Humanismo”. *Andrenio: Perfiles del hombre*, v. XX. México, F. C. E., 1981, p. 403.

³²¹ Ibid., p. 403.

³²² Ibid., p. 404.

Para Reyes, este movimiento histórico, se resuelve así: más que en el cuerpo cambiante de conocimientos determinados, el Humanismo se ocupa de las características estables del hombre, “características que tales conocimientos meramente atraviesan dejando en ellas sus depósitos”.³²³ Un Humanismo que no puede asemejarse al río heraclíteano de ser siempre diferente: ni estatismo ni muerte; más bien una permanencia parmenideana de la convivencia en armonía de los contrarios y del movimiento dentro de sí mismo.

El Humanismo no era, pues, ni podía ser, “un cuerpo determinado de conocimientos, ni tampoco una escuela. Más que como un contenido científico, se entiende como una orientación”.³²⁴ Dicha orientación está en poner al servicio del bien humano todo el saber y todas sus actividades. Para poder llegar a ella no hace falta ser especialista en ninguna ciencia o técnica determinada, pero sí registrar sus saldos, conocer el camino que los hombres han recorrido; y después contar con una topografía general del saber y fijar su sitio a cada noción. “Por lo demás, toda disciplina particular, por ser disciplina, ejercida la estrategia del conocimiento, robustece la actitud de investigación y no estorba, antes ayuda, al viaje por el océano de las humanidades”. Es así como se establece la conversión entre el hombre y el mundo, o, “como alguna vez hemos dicho, entre el yo y el no yo, el Segis y el Mundo, que tal viene a ser el eterno soliloquio de Segismundo”.³²⁵ En suma, tal función del Humanismo, su vitalidad y finalidad, solo podría llegar a ser en plenitud en su suelo más seguro, tal como se ha demostrado en esa historia ya vivida: la libertad. “Y no solo la libertad política –lo cual es obvio y ni siquiera admitimos discutirlo por no agraviar a quien nos lea o nos escuche rebajándolo al novel de la deficiencia mental–, sino también la libertad del espíritu y del intelecto en el amplio y cabal sentido”, que era para Reyes la perfecta independencia ante toda tentación o todo intento por subordinar la investigación de la verdad a cualquier otro orden de intereses que nada tengan que ver con la naturaleza misma del Humanismo.

Ahora bien, quien también pensó, e incluso quiso intentar un poco de más conceptualización acerca de lo que representaba el Humanismo en aquella generación en la que Reyes se formó, fue el mismo Pedro Henríquez Ureña. Y es a través de sus dos escritos, “La moda griega” de 1908 y “La cultura de las Humanidades” de 1914, que se podría reconstruir y quizás complementar la imagen de lo que Reyes comprendió y vivió en su práctica como intelectual, crítico y pensador. Dice Henríquez Ureña que en aquel año de 1907, cuando ya se veían los cambios decisivos en las orientaciones filosóficas, en el grupo que se había conformado también se sentían con fuerza, las aspiraciones humanísticas: entre

³²³ Ibid., p. 404.

³²⁴ Ibid., p. 405.

³²⁵ Ibid., p. 403.

todos pretendieron organizar un ciclo de conferencias solo dedicado a Grecia. “Y bien, nos dijimos: para cumplir el alto propósito es necesario estudio largo y profundo. Cada quien estudiará su asunto propio; pero todos unidos leeremos o releeremos lo central de las letras y el pensamiento helénicos y de los comentadores... Así se hizo; y nunca hemos recibido mejor disciplina espiritual”³²⁶. El caso fue que no llegaron a realizarse aquellas prometidas conferencias sobre Grecia pero en esas lecturas, sin duda, renació, como se ve en Reyes, el espíritu de las Humanidades clásicas en México; que a su vez habrían de ejercer, desde su orilla, “sutil influjo espiritual” en la reconstrucción de la sociedad del país, según Henríquez; porque ellas son más, mucho más, que el esqueleto de las formas intelectuales del mundo clásico: “son la musa portadora de dones y ventura interior, *fors olavigera* para los secretos de la perfección humana”.³²⁷ Así, para los ateneístas que aceptaban las hipótesis del progreso indefinido, universal y necesario, era justa la creencia en el milagro helénico. Pero una fe en esa “otra” Grecia que no era aquella que estuvo tanto de moda: una que el modernista Gómez Carrillo quiso divulgar y mostrar en su libro *Grecia*, con el espíritu cosmopolita modernista muy diferente al cosmopolitismo de las Humanidades que el grupo de jóvenes del Centenario quiso promulgar; que no querían que su concepto y su imagen de Grecia se redujera al viaje o a experiencia “sentimental”, corporal, sensible, para luego transformarse en visión poética o relato de las sensaciones. Este cosmopolitismo de las Humanidades era concebido como un derecho propio de acceder al conocimiento con la libertad de sentirse también hijos de la cultura occidental. Por eso la Grecia que Reyes quiso crear y recrear fue aquella del pensamiento, lo que para él significaba una experiencia mucho más directa: en cierta manera, el pensamiento estaba primero que el cuerpo. Dice José M. Oviedo que, de su parte, Reyes, como humanista, superó y trascendió el modernismo “rescatando de él la actitud cosmopolita, el interés por la cultura universal, tal vez la pretensión de ser, más que filósofo sistemático, un poeta con preocupaciones sociológicas y metafísicas”.³²⁸ De una misma opinión fue Teodosio Fernández que afirmaba que aquel interés por Grecia, aunque fue una moda en ese momento en Europa y Estados Unidos, no se limitaba en Reyes y en el grupo de su generación a un simple interés turístico o poético: había ante todo una búsqueda filosófica, que luego se confirmaría en la producción intelectual de los siguientes años.³²⁹

Eso fue lo que tantas veces intentaron dejar claro, como cuando Henríquez escribió aquella reseña al libro de Gómez Carrillo, *Grecia*, en 1908, condenando el viaje del cronista

³²⁶ Henríquez Ureña, Pedro. “La cultura de las Humanidades”. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960, p. 598.

³²⁷ *Ibid.*, p. 599.

³²⁸ Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza, 1991, p. 91.

³²⁹ Fernández, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid, Taurus, 1990, p. 89.

modernista por frívolo y superficial: una Grecia “de los parnasianos”³³⁰, surgida de esa otra Grecia “enterrada de los clasicismos”;³³¹ una Grecia de la que también diría Reyes que fue la “francesa”, al “modo parnasiano y del modo sensual”.³³² Por eso, para ellos, en esa primera década del siglo XX, e incluso acercándose ya la Primera Guerra Mundial, la más valiosa y la verdadera era aquella Grecia que aún seguía en pie y que estaba representada en esas “excepciones ilustres” que eran los casos de Santayana y Paul Valéry. Esa era la Grecia en verdadero apogeo: la Hélade agonista, la que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad a las obras del espíritu y vivificando el sueño de perfección que en su “embrionaria vida resultaba imposible”. Una Grecia que siempre ha estado viva, escondida o iluminadamente, pues desde el Renacimiento hasta nuestros días, o sea, desde el platonismo florentino hasta la resurrección del teatro al aire libre, no transcurre un cuarto de siglo sin que en Europa, en el medio intelectual, no se comente, estudie y piense “la cuestión helénica”.³³³ Una Grecia que introdujo la inquietud del progreso, y que descubrió que el hombre podía individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive. Un pueblo que juzga y compara, que busca y experimenta sin tregua. Y que mira hacia atrás y crea la historia, que mira hacia el futuro y crea las utopías. Grecia inventa la discusión, y, sobre todo, la crítica; y funda el pensamiento libre y la investigación sistemática; y como no tiene “aquiescencia fácil con los orientales, no sustituye el dogma de ayer con el dogma predicado hoy: todas las doctrinas se someten a examen, y de su perpetua sucesión brota, no la filosofía ni la ciencia, que ciertamente existieron antes, pero sí la evolución filosófica y científica, no suspendida desde entonces en la civilización europea”.³³⁴

En lo que más creían Henríquez Ureña y Reyes era en el conocimiento del antiguo espíritu griego pues representaba una fuente de fortaleza, tan nutrido con el vigor puro de su esencia “prístina” y avivado con la “luz flamígera de la inquietud intelectual”.³³⁵ Por eso no hay ambiente, ni pueblo, más lleno de estímulo y de impulso que el griego: todas las ideas provienen, sustancialmente, de él. Pero Grecia no solo es la proyección de la inquietud del espíritu y de sus ansias de perfección, sino ejemplo incuestionable de disciplina. “De su aptitud crítica nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica; pero otra virtud más alta todavía la erige en método de disciplina moral”. El griego deseó la perfección

³³⁰ Henríquez Ureña, Pedro. “Grecia”. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960, p. 159.

³³¹ Id. “La moda griega”. *Op. Cit.*, p. 194.

³³² Reyes, Alfonso. “Pasado inmediato”. *Obras completas*. v. XII. México, F. C. E., 1983, 258.

³³³ Henríquez Ureña, Pedro. “Grecia”. *Op. Cit.*, p. 159.

³³⁴ Id. “La cultura de las Humanidades”. *Op. Cit.*, p. 599.

³³⁵ *Ibid.*, p. 600.

pero creyó en la perfección de hombre como ideal humano, por humano esfuerzo asequible, y preconizó como conducta encaminada al perfeccionamiento, como *prefiguración* de la perfecta, la que es dirigida por la templanza, guiada por la razón y el amor. No es que el pueblo griego haya negado, en sí, la importancia de la intuición mística, del delirio, y menos teniendo al mismo Sócrates; lo que pasó es que la vida superior, el ideal de perfección, no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que debía llegarse a tal ideal a través de lo que los griegos entendieron por *sophrosine*: “Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos”. Entonces, al final, las Humanidades, cuyo fundamento y esencia son el estudio de la cultura griega, serían enseñanza moral al igual que placer estético, pero sobre todo, y Henríquez recuerda aquí al crítico inglés Matthew Arnold, “fuente inagotable de disciplina moral”.³³⁶

El valor crítico menor más esencial: la *concordia*

Henríquez Ureña ofrece lo que para él es la clave del Humanismo entero: *sophrosine*.³³⁷ Y entiende el concepto como comúnmente se ha traducido, ‘templanza’. Pero quizás se puede aclarar mucho más si se acude a uno de los mayores helenistas del XX, Werner Jaeger, justamente uno de los pensadores más admirados por Reyes, con quien llegó a escribirse algunas cartas en las que intercambiaron inquietudes y obras sobre Grecia y los estudios clásicos. Pues bien, Jaeger dice en su *Paideia* que el descubrimiento del hombre, por parte de Grecia, no fue el *yo* subjetivo, sino la conciencia gradual de las leyes que determinan la esencia humana; el principio espiritual de los griegos no es el individualismo sino el “humanismo” en su sentido más clásico y originario: ‘humanismo’ viene de ‘humanitas’, y por lo menos desde el tiempo de Varrón y de Cicerón esta palabra tuvo, al lado de la acepción vulgar y primitiva de lo humanitario, un segundo sentido mucho más rico y complejo por lo ‘noble’ y ‘riguroso’. Humanismo significó, así, la educación del hombre de acuerdo con la verdadera forma humana, con su auténtico ser. Y esa es la genuina *paideia* griega: ideal del hombre, según el cual se debe formar a los individuos; de allí que no se trate de un esquema vacío, independiente del tiempo y del espacio. Es, al contrario, una forma viva que se desarrolla en el suelo y alma de un pueblo y persiste a través de los cambios históricos, recogiendo y aceptando todas las transformaciones de su destino.³³⁸ Dentro de ese ideal de educación humana, precisamente, es en donde tiene su lugar la *sophrosine*, que para Jaeger

³³⁶ Ibid., p. 601.

³³⁷ Ibid., p. 601.

³³⁸ Jaeger, Werner. *Paidéia*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 14-15.

sería la “exhortación a no perder de vista los límites del hombre”.³³⁹ Y habría que añadir, aun más, que el sentido del concepto sería mal comprendido si fuese interpretado únicamente como una doctrina que es la expresión de una naturaleza innata, de índole armónica e imperturbable. La *sophrosine* es ante todo una concepción, una cosmovisión, viva y palpitante, del aprender a vivir consigo mismo dentro de los propios límites que el mismo espíritu reconoce para sí.

De allí partió alguna vez Octavio Paz, en “El jinete del aire” (1960), a propósito de la muerte de Reyes, para decir que éste siempre fue un enamorado de la medida y la proporción: “un hombre para el que todo, inclusive la acción y la pasión, debería resolverse en equilibrio”, aunque estemos rodeados de caos y silencio.³⁴⁰ Un “caos” que a su vez está hecho de lo bruto, lo informe y lo vacío, y que Reyes nunca intentó “aherrojar”, así como tampoco al instinto: este humanista no suprimió la parte “oscura” del hombre. “Ni en la esfera de la ética ni en la estética –menos aún en la política– predicó las virtudes equívocas de la represión. A la vigilia y al sueño, a la sangre y al pensamiento, a la amistad y a la soledad, a la ciudad y a la mujer, a cada parte y a cada uno, hay que darle lo suyo”. Para Reyes, aquella porción de instinto que nos habita (y de la que a veces ni sabemos cuál es su poder sobre nosotros y sobre los demás) no era menos sagrada que la del espíritu; ¿pero cuáles son los límites? No los hay, todo se comunica: somos una “vasta alquimia”.

Y justo en esta misteriosa y a veces inasible comunicación de nuestro interior se fundó el amor de Reyes por la cultura helénica; amor que fue más allá de un mero interés intelectual.³⁴¹ Aquella *sophrosine* fue una opción ética, un modo de vida: una elección por el equilibrio, un alejarse de la lucha, al menos en el sentido de tomar las armas o en el de la venganza por la muerte de su padre. La lucha de Reyes fue, eso sí, en el pensamiento y en la acción, un poner en práctica y en movimiento ese Humanismo suyo, tal como ya se dijo, en la educación y en la cultura mexicanas, pensando además la posibilidad de crear una propia conciencia histórica que fuese el sustento de una inteligencia americana; ejemplo de ello es su ensayo “Notas sobre la inteligencia americana” de 1936. En cuanto a la creación literaria, otro ejemplo de su actitud y coherencia fue su personaje de Ifigenia, en *Ifigenia cruel* (1923): Reyes, cambiando la tradición que del mito habían creado Eurípides y Goethe, hace que su

³³⁹ Ibid., p. 210.

³⁴⁰ Paz, Octavio. “El jinete del aire”. *Puertas al campo*. Madrid, Seix Barral, 1989, p. 50.

³⁴¹ Y hay que ver la cantidad de estudios que Reyes dedicó a Grecia, casi desde todos los ámbitos posibles: teatro, lengua, literatura, historia, religión, filosofía, ciencia, mística, e incluso una traducción de la *Iliada*. Entre sus obras ‘griegas’ estuvieron: *La crítica en la edad ateniense* (600 a 300 a.C.) (1941), *La antigua retórica* (1942), *Panorama de la religión griega* (1948), *Junta de sombras. Estudios helénicos* (1949), *En torno al estudio de la religión griega* (1951), *Interpretación de las edades hesiódicas* (1951), *La filosofía helenística* (1959), *Al yunque* (1960), *La afición de Grecia* (1960).

heroína pierda la memoria de su pasado y, yendo aún más lejos, decide no irse con su hermano Orestes cuando los dos se reconocen: la Ifigenia de Reyes prefiere quedarse en Tauride y no continuar con la venganza que ya tanta sangre había hecho derramar a su propia casta; un mito que, sin duda alguna, tenía resonancias con la historia del propio Reyes: el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes. Por eso, se sentía a sí mismo como una Ifigenia, cambiando el curso de un destino al elegir su camino.

“Reyes veía en Grecia un modelo porque lo que le descubrían sus poetas y filósofos era algo que estaba ya en su interior y que, gracias a ellos, recibió un nombre y una respuesta: los poderes terribles de la *hybris* y el método terrible para conjurarlos”, dice Paz.³⁴² Por eso la literatura griega le reveló a Reyes una ética pero no en el sentido estricto de un “deber ser” sino en el de la complejidad misma de ese “ser”: más que resolverle las dificultades, le mostró las dificultades de frente, cara a cara. Dice Paz que se trató de una revelación del “ser” en su “marea”, en su “ritmo alternativamente creador y destructor”. No en vano pensaba Reyes que la tragedia es la forma más alta y perfecta de la poesía porque en ella la desmesura encuentra al fin su tensa medida y, así, se purifica y redime. “La pasión es creadora cuando encuentra su forma”, y para él la forma no era una envoltura ni una medida abstracta sino el instante de reconciliación en el que la discordia se transforma en armonía. El verdadero nombre de esta armonía es “libertad”: “la fatalidad deja de ser una imposición exterior para convertirse en aceptación íntima y voluntaria”, dice Paz.³⁴³ De esta manera es como para Reyes se enlazan ética y estética: la libertad no es más que un acto estético, un momento de *concordia* entre pasión y forma, energía vital y medida humana. Al mismo tiempo, esa medida, esa forma, constituyen la dimensión ética pues “nos salvan de la desmesura, que es caos y destrucción”.³⁴⁴

Para Octavio Paz, quizás las palabras centrales en la obra de Reyes sean “pacto”, “acuerdo” y “equilibrio”, pues ellas definen y configuran, crean la imagen, de una de las direcciones centrales de su pensamiento.³⁴⁵ Y no se trata de moderación, ni tibieza, ni mucho menos timidez; se trata más de un espíritu que aspira a la medida en la que los puntos conviven en armonía. De esa búsqueda constante y a veces insatisfecha, es de donde se sustenta ese gran apetito universal, ese deseo de abarcarlo todo, desde las disciplinas del conocimiento, tanto de las épocas más cercanas así como de las más distantes: “viajero

³⁴² Paz, Octavio. Op. Cit., p. 51.

³⁴³ Ibid., p. 51.

³⁴⁴ Ibid., p. 52.

³⁴⁵ Ibid., p. 55.

intelectual”, tal como lo llama Beatriz Colombi.³⁴⁶ Pero un deseo que al pretender saber tanto cuanto pudiera, no quería eliminar las contradicciones sino integrarlas en afirmaciones más extensas, abarcadoras, no totales, pero sí magnas. Y esa curiosidad suya, a la vez tan llena de prudencia y respeto por el otro, por lo otro, no deja de buscar también el rasgo individual, la variación personal, aquello que distingue y crea el verdadero sentido al conjunto. Y encontrada esa singularidad, intentar ponerla en función de visiones y universos más vastos.

Ese movimiento de conocimiento y creación es la clave, pues justo allí se encuentra el concepto más rico y más cercano, incluso más que el mismo equilibrio, y que desnuda mejor la intención de Reyes: *concordia*; que no solo debe entenderse como concesión, pacto o compromiso, unión o convenio, sino como juego dinámico de los contrarios, concordancia del ser y lo otro, reconciliación del movimiento y el reposo, coincidencia de la pasión y la forma; o como dice Paz: “oleada de vida, vaivén de la sangre, mano que se abre y se cierra, dar y recibir y volver a dar [...] palabra central y vital, que en el humanista no es cerebro, ni vientre, ni sexo, ni mandíbula: corazón”.³⁴⁷ Pues *concordia* guarda, como un fruto, lo máspreciado adentro de sí: su etimología, justamente, es ‘cor-cordis’, es decir, corazón. Nada con más sentido que esto, ya que para un humanista formado en la más exclusiva tradición clásica lo que más se quiere y se respeta, junto a la inteligencia y el conocimiento, es la sensibilidad, el sentir de los demás: la alegría, la piedad, el sufrimiento, el sueño, la amistad; como cuando Antígona va en busca de su hermano, o Príamo se arrodilla ante Aquiles, u Odiseo llora al ver Ítaca en su regreso. Se piensa con la emoción pues de ellas estamos hechos. Ese, y no otro, es el equilibrio deseado, la armonía procurada. La *concordia*, entonces, es ese valor menor, esencial y discreto, del que está hecha la crítica literaria de Alfonso Reyes, y que protege y orienta el destino de su escritura así como sus elecciones.

Los grados de la crítica

En 1942 Alfonso Reyes publica “Aristarco o anatomía de la crítica” en *La experiencia literaria*. Y allí, por primera vez, intenta ordenar sus reflexiones y concepciones personales sobre la crítica literaria; quizás sea este ensayo el más importante al respecto. En otros dejará pistas e ideas pero de alguna manera son la prolongación o los antecedentes de este ensayo. Y aunque se trata de un escrito más bien breve, hay en él una condensación de conceptos en que a veces parece haber más síntesis que desarrollo. En todo caso, lo primero que habría que

³⁴⁶ Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

³⁴⁷ Paz, Octavio. Op. Cit., p. 57.

decir es que Reyes plantea su propia definición de la crítica literaria y, tal idea en él, tiene mucho que ver con sus principios humanistas del equilibrio y la concordia.

Pues bien, lo primero que anuncia Reyes es que la crítica es un “enfrentarse”, un “confrontarse”, con “el otro”, aquel que va “conmigo”.³⁴⁸ Así, en el constante trascender de las cosas, donde todo es y no es como en el río de Heráclito, no podríamos confiar ni siquiera en nosotros mismos, en el hombre que somos, “en nuestro único punto de referencia, que a lo mejor es también, igual que en la Física moderna, un punto en movimiento, o mejor aún, una entidad múltiple y cambiante”.³⁴⁹ Somos acción y contemplación, actor y espectador, lucha y conciliación de principios antagónicos, anverso y reverso y el tránsito que los recorre, acción y juicio, “Poética y Crítica” en un mismo decir. Aquel término medio que proponía Aristóteles, lo define Reyes como la virtud entre los vicios extremos y no puede mirarse como un “hito estático”, al contrario, debe ser una zona dinámica “cruzada por furiosos vaivenes”. Y agrega que la naturaleza opera por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos: todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. Por eso, la esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. Pero ese ‘enfrentamiento’ tiene que ver, y ocurre, en el nivel del equilibrio, pues cuando las partes, cualquiera de ellas, vence o es derrotada, no hay allí esa comunicación: la crítica es un acto de comunicación en ese intenso movimiento. Pero un acto entre iguales.

Ahora bien, planteada esa relación de la crítica como diálogo interno, Reyes propone una “escala” entre los grados de la crítica. El primer grado es aquel que llama la “impresión”, y que la entiende como una condición indispensable para la receptividad de cualquier obra literaria. Sin ella no hay crítica posible, ni exégesis, ni juicio, ni conocimiento ni amor; pero amor comprendido como un acto de valoración, de concordia y humanidad. Dicha impresión es una manifestación general que a nadie puede negarse: “es un derecho natural”. Y puede nombrarse como “impresionismo” cuando tal manifestación se hace desde la informalidad y sin ningún tipo de compromiso específico. Y tiene su razón de ser porque el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis sino “iluminar el corazón de los hombres, de todos los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en esta o la otra disciplina”.³⁵⁰ La crítica impresionista es un puro reflejo de esta “iluminación cordial”: respuesta humana, auténtica y legítima ante el poema, ante la obra literaria. Además, si un crítico literario, no lleva adentro un “impresionista”, carecería del contacto para establecer esa misteriosa comunicación con la poesía y se quedaría “fuera del recinto”. Así, el

³⁴⁸ Reyes, Alfonso. “Aristarco o Anatomía de la crítica”, v. XIV. México, F. C. E., 1983, p. 106.

³⁴⁹ Ibid., p. 106.

³⁵⁰ Ibid., p. 111.

impresionismo es el común denominador de toda crítica; es el punto de inicio, y por eso el momento esencial, el origen. Teniendo en cuenta esto, tal concepto es el indicio indispensable para el filólogo, pues el impresionismo consiste también en el conjunto de reacciones de una época, de una sociedad e incluso de un solo individuo representativo. El impresionismo es el que señala la exégesis, el “rumbo”; llama la atención al erudito y al historiador literario sobre la presencia y el valor del poema. “La cultura, en general, no se construye por extravagancias y singularidades secretas, a menos que éstas vengan a injertar en la sensibilidad del grupo humano que parecía estarlas esperando: caso de las revoluciones estéticas. Y esta delación pública del estado de la cultura es la obra del impresionismo”.³⁵¹

El segundo grado de la crítica sería la “exégesis”, que estaría a medio camino entre el “impresionismo” y el “juicio”; y que se extiende a una zona de laborioso acceso que representa ya un terreno de especialistas. “Es aquella parte de la crítica que puede considerarse como una mera exacerbación de la didáctica. Es el dominio de la filología. Esta crítica, que por ahora prefiero llamar la exegética, admite la explicación de métodos específicos y muchos la llaman la ciencia de la literatura”.³⁵² Ahora bien, como un importante complemento, dice Alfonso Rangel Guerra que Alfonso Reyes ubica la exegética o ciencia de la literatura en el campo de la filología, identificándola como una ciencia del espíritu; pues bien, la larga y rica experiencia de Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, al lado de Ramón Menéndez Pidal, y otros trabajos como el realizado en la Biblioteca Nacional de Madrid, cotejando el manuscrito de Chacón, para la edición de las obras de Luis de Góngora que preparaba Raymond Foulché-Delbosc, le permitieron conocer desde dentro el trabajo de investigación filológica y sus alcances en el estudio objetivo y metódico de la literatura.³⁵³ De otro lado, para Reyes, la exegética es un grado, un movimiento de la crítica, que no podría prescindir del “amor” mientras acentúa el aspecto del conocimiento; así que informa, interpreta, pero también valora y puede llegar hasta el juicio o, en todo caso, lo prepara; y si no llega es porque se detiene y se entretiene con frecuencia en la mera erudición de sus temas, porque sus temas mismos, algunas veces, más que un definitivo valor humano tienen un valor interior a los propios fines eruditos, un valor solo de referencia para establecer el conocimiento. En este orden de ideas, lo que prima en el nivel exegético es ante todo la función educativa: la preservación de caudales, o sea, la cultura para Reyes.³⁵⁴ Divulgar,

³⁵¹ Ibid., p. 111.

³⁵² Ibid., p. 113.

³⁵³ Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1993, p. 315.

³⁵⁴ Reyes, Alfonso. Op. cit., p. 113.

promulgar y transmitir una tradición, no solo engrandeciéndola y dignificándola sino enaltecéndola.

De allí que sea el único grado de la crítica literaria que pueda enseñarse y aprenderse, y en mayor o menor pureza forma parte del sistema académico. Para Reyes, los métodos de la exégesis pueden plantearse como tres caminos, y solo cuando los tres se unen entonces la exégesis podría aspirar a la categoría de ciencia. Tales métodos son el “histórico”, el “psicológico” y el “estilístico”. O, dicho de otra manera: el estudio de la producción de la obra en su época mental e histórica, la formación psicológica y cultural del autor, y las peculiaridades de su lengua y estilo. Pero, de otro lado, también podría añadirse el estudio de las influencias de todo orden, hechos de la vida o del pensamiento, que en la obra misma se puedan descubrir; lo que significa el justo momento en que la obra aparece a la luz, así como los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo específico; y, junto a lo anterior, el destino que la obra empieza a cumplir con los años. Para completar las características y condiciones de la exégesis, Reyes propone que para que sea cabal debe contaminarse, al menos un poco, de miradas y consideraciones sociológicas, pero “no debe aceptarlas como métodos determinantes, sino como simples auxilios, los que proceden de disciplinas extrañas”.³⁵⁵ Así es como la exégesis no se queda, ni puede quedarse, en una especie pura de conocimiento, al contrario, cuando se cumple, llega a fertilizar y renovar el goce estético: “por donde presta, con la tarea de conservación, su más alto servicio”.³⁵⁶

El último grado de la escala crítica es el mismo “juicio”. Es la última instancia de la crítica que sitúa a la obra en el “saldo de las adquisiciones humanas”. Como el impresionismo, se funda en el amor, aunque, por supuesto, no es ajena a las técnicas de las exégesis, dado que no procede conforme a ellas porque anda y aun vuela por sí sola y ha “soltado ya las andaderas del método”.³⁵⁷ Es el punto alto de la crítica, adquiriendo trascendencia ética y operando como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende, más bien, podría acomodársele la denominación: “es acto del genio”. Este grado, el juicio, que no todos alcanzan porque no todo es impresionismo ni todo es método. Por disponer de una naturaleza sensible ante la obra literaria y por haber vencido las duras pendientes del método no se tiene la certeza de haberlo agotado todo.

“Si todos los soldados del Pedid Caporal llevan el bastón en la mochila, a pocos fue dado el mariscalato. Los sátiros que se acercan al fuego, en el

³⁵⁵ Ibid., p. 114.

³⁵⁶ Ibid., p. 114.

³⁵⁷ Ibid., p. 114.

fragmento esquiliano del *Prometeo piróforo*, solo consiguen chamuscarse las barbas. La gracia es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: El dulce lamentar de dos pastores”.³⁵⁸

Expuestos los grados críticos, solo queda un punto que resolver, y es aquel que tiene que ver con una pregunta que suele rondar el pensamiento crítico con frecuencia, y sobre todo cuando se hacen evidentes los intentos por teorizar a la crítica misma: se trata de ver en el hecho crítico un gesto de creación, un acto estético. “¿Que la crítica solo brota ante la provocación del poema ajeno? ¿Y qué decir entonces de los que ni siquiera reciben la provocación del poema?”.³⁵⁹ Lo primero a decir es que quien reacciona ante el “engaño” del arte es porque ya ha “superado” el nivel de la “vulgaridad”, de manera que ha incorporado el arte entre las demás realidades de su vida. ¿Sería como un modo de subordinación a la obra ajena? ¿Siempre estaría debajo la crítica? Se auto replica Reyes, como quien inicia un diálogo consigo mismo (recordando aquella imagen de la “confrontación” con el propio interior). Y dice: “Entendámonos: atención para las más excelsas manifestaciones humanas; lo cual es muy distinto”.³⁶⁰ Solo bastaría pensar en las muchas veces en que la impresión supera con ventaja a su “pretexto”, y cuántas veces más lo iguala. En este punto, precisamente, acude Reyes a dos posiciones que para él han sido representativas en la discusión aunque no las desarrolla a profundidad en este ensayo ni en otro; la primera es la de Wilde: la crítica es una creación “dentro” de otra creación; y la segunda es la de T. S. Eliot: la crítica impresionista procede por fecundación ajena y es “casi” una creación sin poder llegar a la expulsión completa de la “criatura”. En todo caso, en cualquiera de las dos posiciones, “resulta que la criatura es un parásito”.³⁶¹ No obstante, para Reyes, la biología recuerda que hay una palabra más comprensiva: inquilino. Entonces, de la crítica a la que se refieren Wilde y Eliot se podría decir que es una “inquilina”, pero de la vida misma. Así como lo es la poesía, y cualquier expresión literaria, “puesto que el objeto poético ha ascendido aquí a la categoría de objeto de la vida”. De manera que la poesía es para la crítica una expresión más de la vida; ambas, poesía y crítica, son dos órdenes de creación: “eso es todo”.³⁶² Y si aún el modesto comentario gramatical sobre el poema es una forma de creación, mucho más lo será entonces la expresión de las emociones provocadas por el producto del arte. Es más, “puede ser que la crítica

³⁵⁸ Ibid., p. 115.

³⁵⁹ Ibid., p. 112.

³⁶⁰ Ibid., p. 112.

³⁶¹ Ibid., p. 112.

³⁶² Ibid., p. 113.

impresionista no sea tal crítica, en el sentido riguroso de la palabra, y conserve por sí misma un alto valor poemático”.³⁶³ Eso es lo que ocurre con el comentario de Walter Pater sobre el retrato de *Mona Lisa*; pero tal comentario vale, para el crítico mexicano, por muchos tratados de crítica. Es verdad que no hay en él exégesis en el sentido de método, pero en la sola impresión del crítico, del ensayista inglés, se desnuda un alma que mira. Entonces, no es ya la *Mona Lisa* en sí misma sino los ojos que la ven los que nos llevan y que al final de cuentas revelan un poco más del misterio de la belleza, que, para Reyes, no es otra cosa que la vida.

Los amores de Amado

Los intereses críticos de Alfonso Reyes abruma por la cantidad casi inabarcable. Pretendió explorar la casi totalidad de la literatura griega, o al menos la que estuvo a su alcance; igualmente fue un asiduo lector, con lápiz en mano, de las literaturas latina, española, inglesa, francesa; y de la latinoamericana, se podría decir que continuamente se pueden encontrar en su obra notas y comentarios críticos sobre autores y obras de las literaturas argentina y cubana, y en parte fue así por sus amistades y por su labor como diplomático. Ahora bien, dentro de la literatura mexicana, se podría proponer, de cierta manera, una especie de historia personal de la literatura nacional. Desde los hallazgos de la poesía prehispánica hasta las Crónicas de Indias, así como la literatura de la Colonia y del siglo XIX, y gran parte de la literatura de la primera mitad del siglo XX, puede encontrarse en sus diferentes libros de crítica literaria. Eso sí, como se ha dicho, el tratamiento varía desde los más detenidos, analíticos e históricos, “exegéticos”, como en *Letras de la Nueva España* (1948), hasta los más “impresionistas” como *Capítulos de literatura mexicana* (1911).

Entre los autores mexicanos que más llamaron su atención estuvieron Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, José Manuel Othon, Manuel Gutiérrez Nájera, o por lo menos eso puede deducirse por la extensión de sus ensayos o por la insistencia, a los largo de los años, en el mismo tema o en el mismo autor. Pero quizás hubo un escritor que prevaleció por encima de los otros, por el que Reyes llegó a sentir un especial afecto, al punto de confesarse devoto. Se trató de Amado Nervo (1870-1919), del que publicó en 1937 *Tránsito de Amado Nervo*, en el que recopila los ensayos, notas y cartas que en el transcurso de quince años, 1914-1929, escribió sobre el poeta modernista. La primera crítica, “La serenidad de Amado Nervo” es de 1914; la segunda, “El camino de Amado Nervo”, de 1919; la tercera, “Carta a Juana de Ibarbourou”, de 1929; y la cuarta, “El viaje amor de Amado Nervo,” de

³⁶³ Ibid., p. 113.

1929. Es en esta última donde se condensa gran parte de los pensamientos e ideas de Reyes, pues las tres anteriores son la preparación de la cuarta, en la medida en que ésta es más elaborada por el detenimiento y por el ritmo más lento de su escritura; habría que agregar, de otro lado, que fue Reyes el primer editor de las obras completas de Nervo, lo que sin duda le dio mucha más cercanía.

Lo primero que anota Reyes en el “Prefacio” es que sus críticas se refieren al Nervo de la “segunda manera”, o sea, de la segunda época, la que se constituye después de 1907 hasta su muerte, justo su momento poético más maduro. Y, “por buenas razones, solicita más la exégesis humana”³⁶⁴. Pero entrar en la interpretación de un hombre es cosa que requiere delicadeza y piedad: “si se entra en tal interpretación con una filosofía hostil a la que inspiró la vida y la obra de aquel hombre, se incurre en un error crítico evidente y se comete, además, un desacato”. Así, insiste Reyes que no hace falta comulgar con Nervo para intentar comprenderlo, y más cuando se le ha querido y se le recuerda “devotamente”.³⁶⁵ Es decir, para el crítico mexicano lo más importante, al iniciar su crítica, o su exégesis humana es dejar claro que ante todo se trata con un hombre y ello, de por sí, merece todo aquel humanismo en el que él mismo se había formado: la “concordia”.

“Hoy, a los diez años, es de creer que la constelación que había de brotar de su alma ya esté encendida”, inicia Reyes su crítica, y el tono poético e íntimo continuará hasta el final, pues la “piedad” a la que se refería tenía que ver, por decirlo así, con una dulzura en el trato, y solo la poesía podía darle ese tono. “Todo él será ya puro espíritu: regalo de todos, como una fuente en una plaza. Ceñido al estilo del recuerdo, ya se despojó de los aditamentos y estorbos de todo aquello que se mueve. Ya está hecho como de cielo. Se fue del todo, y comienza, por eso, a ser nuestro. Su misma intimidad es parte de nosotros mismos”.³⁶⁶ Y luego propone que no hay mayor respeto que pueda ofrecérsele al poeta que la intención de conocerlo bien, de entender bien su amor y su dolor; pues, como dice Max Henríquez Ureña, Nervo representó como pocos poetas modernistas, la inquietud del espíritu contemporáneo, la angustia de vivir, el sufrimiento y la incertidumbre de las emociones, la preocupación por la muerte, de modo que su actitud, su tono, y hasta sus silencios, alcanzan en ocasiones el relieve de una gran tragedia interior.³⁶⁷

Una de las pocas partes que podrían iluminar la comprensión de la obra de Nervo, en ese segundo momento, es la historia del amor en su vida, o, mejor, de sus amores. Y en

³⁶⁴ Reyes, Alfonso. “Prefacio”. *Obras completas*, v. VIII. México, F. C. E., 1981, p. 11.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶⁶ Id. “Tránsito de amor de Amado Nervo”. *Obras completas*, vo. VIII. México, F. C. E., 1981, p. 40.

³⁶⁷ Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México, F. C. E., 1979, p. 474.

especial lo que tiene que ver, lo que le incumbe “a la mujer en la modelación del poeta, punto que ninguna crítica debiera olvidar”, dice Reyes.³⁶⁸ Y primero está su niñez, pues en esos años está el deseo de “sentir en la caricia ciertos resabios de sacrilegio”: la locura no lo abandona en esos versos iniciales, “donde el aparato de los oropeles litúrgicos encubre, más de una vez, otros afanes”. Pero también hay “afectación satánica”, que para Reyes era de esperarse. Se trataba del cambio entre el siglo XIX y el XX, un momento de búsquedas y de crisis, de modo que son las pasiones el lugar de su canto. “Y decir que, aun para caer en tales desvíos de lujuria (porque, más que amor, aquello era todavía lujuria), hacía falta llevar adentro la lumbre de la inquietud religiosa”.³⁶⁹ Pero nada de ello era gratuito y pronto el poeta traslada el sentimiento del amor a una esfera más alta en la *Lira heroica* (1902). Esa es su hora de vasto romanticismo juvenil del ‘amor de amor’ que lo mismo se encuentra en san Agustín que en Espronceda.

Así es como se avecina su segunda época de amor que comienza exactamente en París, el 31 de agosto de 1901, y acaba, en Madrid, el 7 de enero de 1912. Se trata de la presencia de Ana, la Amada Inmóvil, que es, en el reino de la poesía, esa mujer que trae consigo la misión de “consumir en el joven las últimas llamaradas de las adolescencia, de ir acendrando y posando el vino de sus apetitos”, para luego hacer subir al poeta, llevándolo a encontrar esa voz suya que marca y resuena, desde la aventura callejera hasta el sentimiento donde la amante es poseída en cuerpo y alma.³⁷⁰ La Amada Inmóvil es para Nervo el fuego profundo y lento: la que da al barro humano su última y definitiva cocción. Nada de ello hay que cuestionar, ya que todo el sigilo y la prudencia, el secreto con que Nervo llevó su relación con su Amada, con Ana, era necesario a su corazón: “necesitaba querer así”, afirma Reyes.³⁷¹ Su amor era una fábrica oculta, “como la que se obra en la crisálida”. De allí “brotarán” sus versos más “nobles”, hasta ese poemario que es *Serenidad* (1914). Pero ella, Ana, después de muerta, continuará irradiando la vida del poeta, y *La amada inmóvil*, que solo llegará a conocerse póstumamente (a excepción de algunos poemas), muestra todo el dolor del arrancamiento y el comienzo de la resignación. En el alma del poeta, entonces, se instala un hueco: su poesía baja un poco el vuelo y se hace prosaica por instantes. Algo le falta: “todo”, dice Reyes.³⁷²

A partir de 1912, vendrán los largos viajes: de Madrid a México, de México a Mar del Plata y a Buenos Aires. Colabora con diarios y revistas de la época (*Revista Azul*, *Revista*

³⁶⁸ Reyes, Alfonso. Op. Cit., p. 41.

³⁶⁹ Ibid., p. 42.

³⁷⁰ Ibid., p. 42.

³⁷¹ Ibid., p. 43.

³⁷² Ibid., p. 42.

Moderna, El universal, El Nacional, El imparcial, El Mundo), es embajador, representante, agregado cultural y participa de la oficialidad³⁷³. Empieza a mantener correspondencia con algunas poetas y mujeres de Mar del Plata, ejerciendo muchas veces aquella función de confesor laico o de consejero espiritual que correspondía tan bien a su talante. “Pero él ya no creía pertenecerse, y tenía razón: empezaba a ser de los otros. Solo le faltaba la muerte para volcarlo en los demás por completo”, dice Reyes.³⁷⁴ En todo caso, después del silencio, del olvido casi completo en que discurría ya su vida en Madrid, haber llegado a Buenos Aires fue como una bendición para su vida lenta, aunque viajada: era el año de 1918, y el gobierno de México lo había nombrado Ministro plenipotenciario para Argentina, Uruguay y Paraguay. Y de qué manera tuvo que defenderse en esos últimos años y meses: compromisos diplomáticos, visitas, banquetes, conferencias, cancillerías, pero de todas ellas lograba escabullirse, escondiéndose, y ofreciendo a unos la excusa del compromiso con los otros. Es más, hasta para quedarse solo en su casa entre los amigos tenía que contar a sus empleados que estaba ausente, “y qué alivio cuando lo dejaban en libertad para callejear un par de horas”.³⁷⁵ Reyes insiste que en aquella soledad acompañada todo llegaba a divertirlo, en especial lo que los demás no miraban: si quería dar un regalo no se le ocurría comprar una piedra preciosa sino que recogía del suelo una piedrecita de color y buscaba por todo Buenos Aires hasta dar con una cajita, adecuada al tamaño de su tesorito. “Así, me figuro, comenzó a remansarse en su alma, al paso que la enfermedad se enseñoreaba cada vez más del cuerpo”.³⁷⁶

Su sed de amor no tuvo fin. Y su último amor fue un amor candoroso, agradecido, tímido y tierno: verdadero noviazgo espiritual. Nervo, el poeta de las cartas y de la sonrisa magnética, se creyó rejuvenecido y hasta se entregó a ejercicios corporales para deshacer las “agujitas de vidrio que la enfermedad y los años le habían metido en los músculos”.³⁷⁷ Pero fueron ejercicios que muchas veces solo sirvieron para empeorarlo, aunque fue en esos instantes en que se olvidó un poco de la muerte teniéndola ya tan cerca. Fue a ese amor al que le escribió sus últimos versos que, sin embargo, jamás llegarían a conocerse: esta Amada, su última Amada, la de la despedida, fue pura intimidad. Fue puro sentimiento en esos postreros

³⁷³ Es importante aclarar que desde mucho antes Amado Nervo había comenzado sus viajes, tal como lo harían muchos de los escritores modernistas. En 1900, el diario *El imparcial* lo envió como corresponsal a la Exposición Universal de París; fue en ese viaje donde conoció a Rubén Darío, que habría de convertirse en uno de sus más cercanos amigos. También conoce al colombiano Guillermo Valencia, a Oscar Wilde, a Catulle Mendes y a Jean Moréas. Y fue en ese viaje, finalmente, en el que conoció a Ana Cecilia Luisa Dailliez, el más grande amor de su vida y su compañera inseparable, que primero fue nombrada en sus versos como “Damiana” y luego, y por último, como la “Amada inmóvil”. Henríquez Ureña, Max. Op. Cit., p. 475.

³⁷⁴ Reyes, Alfonso. Op. Cit., p. 46.

³⁷⁵ Ibid., p. 47.

³⁷⁶ Ibid., p. 47.

³⁷⁷ Ibid., p. 47.

días de su vida. Y Nervo, al menos en ello, quiso ser celoso, pero a su manera, que ya era triste, silenciosa y débil. Dijo Luis G. Urbina, en 1917, que en esos años Nervo era un hombre que llevaba el alma “herida por la tristeza, por el infortunio y por la muerte, y que se queja en voz baja y llora sin amargura porque tiene la seguridad de su liberación”.³⁷⁸ Un amor que estuvo relacionado, o al menos ese era el matiz que lo atravesaba, por un fuerte sentimiento religioso;³⁷⁹ sentimiento del que dijo otra vez Luis G. Urbina que se trataba de un temperamento místico que, antes que alterarse, se depuraba con el tiempo.³⁸⁰

Reyes recuerda y recrea esos últimos días: el 11 de mayo de 1919, Nervo embarcó para Montevideo, donde presentó sus credenciales. Muy vencido por su mal, aún le quedaban un poco de fuerzas para resistir algunos actos públicos. Todos los días intentaba escribir al menos tres o cuatro cartas. Prometía siempre regresar a Buenos Aires el 24 de mayo: exactamente el día que moriría. Pero no quería morir, lo retenía un dulce “afán”, su amor. El día 20 no pudo más escribir cartas: la pluma era más pesada que su propio cuerpo. Pero unos versos intentan escaparse en el dolor: “Ya pronto estaremos juntos. Hasta luego”. “¿A quién le escribe? ¿A una mujer? ¿O a la sombra inmensa que lo espera?”. Y termina Reyes la historia, es decir, su propia versión:

“¿Os acordáis de Peer Gynt, en la muerte de su madre? Entrando en las alucinaciones de la agonizante, se finge cochero, monta en una silla, arrea el caballo imaginario, y no para hasta que la moribunda cree haber llegado al cielo: Atravesado ya por la espada, el poeta se iba arrastrando hacia la promesa de la vida. Un ángel lo pasó a los brazos de otro ángel”.³⁸¹

En el “Prefacio” de *Tránsito de Amado Nervo*, Reyes advierte que el camino que había elegido para proponer una interpretación de Nervo era la “exégesis” humana; y luego, en el desarrollo de su crítica, opta por el tema del amor, y dentro de él, la mujer en la vida de

³⁷⁸ Urbina, Luis G. “La presentación de Nervo”. En: Díaz Ruíz, Ignacio. *El modernismo hispanoamericano: Testimonios de una generación (Antología)*. México, UNAM, 2007, p. 404.

³⁷⁹ Desde los inicios literarios de Amado Nervo, tal tendencia religiosa y mística ya se había hecho sentir de una forma poderosa y muy influyente. En sus años de juventud, por ejemplo, es sabido que quería seguir la carrera sacerdotal y que sus estudios en el seminario marcaron muchos de los temas espirituales que aparecerían en sus poemas posteriores. Pero tal como lo dice Reyes en “El camino de Amado Nervo” (*Obras completas*, v. VIII. México, F. C. E., 1981, p. 20-30), y tal como lo corrobora Max Henríquez Ureña (*Breve historia del Modernismo*. México, F. C. E., 1979, p. 473), fue solo en su última etapa de producción donde se podría encontrar un sentimiento de afirmación religiosa y mística, dentro del cual se mezclan y se confunden las doctrinas de cristianas e hindúes; dichos poemas serían: *Serenidad* (1914), *Elevación* (1917) y los póstumos *Estanque de los lotos*, *La Amada inmóvil* y *El arquero divino*.

³⁸⁰ Urbina, Luis G. Op. Cit., p. 403.

³⁸¹ Reyes, Alfonso. Op. Cit., p. 50.

Nervo. Lo que no era una elección nada gratuita, pues en 1937 (el mismo año en que aparece el libro de Reyes), José Santos Chocano, reitera que Nervo fue un hombre enamorado de la mujer: “pero no licencioso, y su poesía lírica tiene que ser la erótica –no sensual, ni pasional, sino sentimental–, que así se manifiesta, a través de la obra salida del espíritu, empezando en la galantería de muchos madrigales para acabar en el tono mayor de una gran elegía”.³⁸² Así, es la mujer lo que más se agita con fuerza en el fondo del espíritu de Nervo, por eso su sinceridad está en su erotismo sentimental, aunque “inconfundiblemente masculino”, insiste Santos Chocano, para luego afirmar que lejos del ascetismo y de la sublimación, la verdadera musa de Nervo es a la vez su amante, a quien le hace la consagración sentimental de su arte y de su vida.³⁸³

Es decir, más humana, y al mismo tiempo más subjetiva, no pudo haber sido la escritura e incluso las ideas de Alfonso Reyes. Podría parecer, de entrada, una paradoja: al elegir “exégesis” debería proponer un camino más “científico” tal como él mismo entendía el concepto y el método, pero escoge una propuesta mucho más poética. Reyes quiso tomar del poeta lo más íntimo, y quizás lo más secreto, o al menos lo que éste procuró siempre mantener oculto para protegerlo. Podría plantearse también, que antes que “exégesis”, lo que pretendió Reyes fue darle una vuelta de tuerca a dicha “exégesis” e inclinarse por una mirada “impresionista”, justamente porque esta posición era la que podía permitirle más libertad como narrador. De forma que aquella “exégesis humana” no es más que una versión del “impresionismo”, con la que el crítico mexicano da un arriesgado salto: el juicio, afirmando que fue la mujer y el amor de ella, pero también su ausencia y su dolor, la que dirigió y dio la respiración a Amado Nervo; por eso el punto más alto fue aquel poemario *La Amada inmóvil*: los poemas del amor perdido pero guardado en el alma de esos versos. La pérdida, que asimismo fue lo que tanto señalaron los poetas y críticos modernistas contemporáneos de Nervo; y entre ellos Darío cuando decía que la evolución del poeta mexicano -desde *Místicas* (1897) y *Perlas negras* (1898) hasta sus últimas producciones de irónica o piadosa filosofía, junto a sus poemas breves y sentimentales de un gran dolor, íntimo y profundo- le hizo producir “rítmicos” sollozos y llantos, que no revelaban más que su personalidad y la trayectoria singular de su vida y de sus amores.³⁸⁴ Y uniéndose a la misma intuición de Reyes, termina Darío: “¡Todo pasa, en verdad, y la juventud más pronto que todo! De aquellos años

³⁸² Santos Chocano, José. “Redescubrimiento de Rubén y de Nervo”. En: Díaz Ruíz, Ignacio. *El modernismo hispanoamericano: Testimonios de una generación (Antología)*. México, UNAM, 2007, p. 410.

³⁸³ Ibid., p. 411.

³⁸⁴ Rubén, Darío. “Amado Nervo”. En: Díaz Ruíz, Ignacio. *El modernismo hispanoamericano: Testimonios de una generación (Antología)*. México, UNAM, 2007, p. 386.

quedaron para el poeta los versos, imperecederos, y un amor, perecedero [el de la Amada inmóvil]”.³⁸⁵

Un crítico humanista

Esa crítica subjetiva, que tiene como fondo aquel principio humanista suyo de la “concordia” (el conocimiento y la creación como un gesto del corazón y del amor), puede pensarse, entonces, como una forma de la “crítica humanista”. Y tendría como fundamento el concepto de Beatriz Colombi, el “ensayista maestro”, que hace parte de su clasificación de las representaciones del ensayista para la tradición hispanoamericana, desde el siglo XIX y XX.³⁸⁶ Representaciones que se definen, de acuerdo a la autora, por la intercesión de posiciones –autorales y retóricas– y de ficciones –sociales, estamentales, profesionales–, relaciones con una particular valoración por medio de las cuales el ensayista legitima su discurso. “Tres tipos centrales dominan la ficción enunciativa del ensayo hispanoamericano del siglo XIX: el polemista, el profeta y el *maestro* [...] y están relacionados con la autoridad del intelectual en la cultura”, afirma Colombi.³⁸⁷ Ahora bien, respecto al “ensayista maestro”, el antecedente más prestigioso de este tipo de representación es Ralph Waldo Emerson, que fue parte esencial de la formación de la juventud norteamericana; en la necrología que escribe Martí sobre Emerson, en 1882, hace uso explícito de una “tropología que acude a imágenes de elevación para magnificar la jerarquía intelectual y moral del gran maestro americano”, y añade Colombi que en Hispanoamérica esta posición fue adoptada de modo ejemplar por José Enrique Rodó en *Ariel*,³⁸⁸ que, a su vez, fue la posibilidad para que la literatura se presentara como una instancia capaz de crear un saber “regenerador de la sociedad, diseñando en este sentido un nuevo espacio social para el ensayista y para el intelectual, en una línea que desembocará en los neo-humanistas del siglo XX”.³⁸⁹

Aunque Beatriz Colombi llama “neo-humanista” al grupo de intelectuales y ensayistas hispanoamericanos que aparecen, especialmente, con sus obras e intervenciones públicas en el periodo de entreguerras y dentro del cual incluye a Alfonso Reyes, aquí se elige por una cuestión de cronología ubicar a Reyes como “humanista” simplemente. Pues hay que tener en

³⁸⁵ Ibid., p. 387.

³⁸⁶ Colombi, Beatriz. “Representaciones del ensayista”. *Cuadernos de reciénvenido* / publicação do programa de Pósgraduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. – no. 19 (2004). São Paulo, Humanitas, 2004, p. 5-18.

³⁸⁷ Ibid., p. 5-7.

³⁸⁸ Ibid., p. 10.

³⁸⁹ Ibid., p. 11.

cuenta, primero, que su obra y sus posturas estéticas y éticas ya se habían empezado a conocer desde la publicación de su primer libro, *Cuestiones estéticas*, en 1911, es decir, antes de la Primera Guerra Mundial; y, de igual manera, la cercanía que el mismo Alfonso Reyes tuvo con la obra y la personalidad de José Enrique Rodó, considerando al ensayista uruguayo como un sabio y un director del pensamiento y de la juventud americana, permite una cierta aproximación por parte de Reyes a la clasificación del “maestro” y, por ende, a la del humanista. Y, segundo, habría que discutir, e intentar definir, cómo se distinguen, se relacionan y se separan las categorías de “humanista” y “neo-humanista”, lo que por demás implicaría una cierta historia de tal clasificación, por lo menos en la tradición hispanoamericana. Por eso, se escoge aquí el sentido de humanista tal como lo concibió Alfonso Reyes en su trayectoria vital como intelectual, viajero y creador, junto a su generación del Ateneo de la Juventud de México de 1910, sobre todo Pedro Henríquez Ureña. Por último, Reyes siempre se consideró un humanista y en ningún momento, en su obra, se encuentra algún tipo de denominación como la de “neo-humanista”; cuando mucho, lo más novedoso que creía Reyes como aporte suyo, en sus principios humanistas, era su postura de la “concordia”.

Entonces, continuando con Beatriz Colombi en su descripción de esa “representación” del ensayista “maestro” y “neo-humanista” de las primeras décadas del siglo XX, plantea que este estableció una figuración de sí mismo como un “sujeto crítico”, “universalizante”, “filológico”, “normativo del pasado” y “optimista del futuro”. Reyes, de su parte, recurre a diferentes estrategias de validación de su palabra, empeñado como estaba en superar el “derrotismo” del pensamiento positivista, con una “inflexión” que se nutría tanto de la academia como de la esfera pública;³⁹⁰ lo que ocurría, de otro lado, con otros intelectuales, como Mariano Picón Salas, Germán Arciniegas. Por ejemplo, Reyes renueva los procedimientos del ensayo en *Visión de Anáhuac* (1915), donde afirma un sujeto nacional y a la vez universal, personificado en un bibliófilo que revisa las imágenes múltiples proyectadas sobre México por todos aquellos que participaron de su conquista, colonización, en suma, de su historia viva y humana: cronistas, viajeros, traductores, anónimos. Para Colombi, tal renovación del procedimiento radica en que Reyes recorta y monta un collage “vanguardista” e “irónico de las esencias patrias”, en el que la única posibilidad de verdad es aquella que afirma una herencia cultural intervenida, frágil, heterodoxa, fragmentada;³⁹¹ *Visión de Anáhuac* es como un “retablo churrigueresco”, complejo, barroco, recamado, o, dicho de otro

³⁹⁰ Ibid., p. 12.

³⁹¹ Ibid., p. 13.

modo, es como un objeto vanguardista que obedece a la lógica del montaje, a la yuxtaposición y la simultaneidad del cubismo, pero al mismo tiempo responde a una tradición clásica en su búsqueda por el equilibrio, la armonía y la síntesis de todos los elementos, dice Colombi.³⁹² En todo caso, Reyes fue un humanista que trabajó intensamente por el prestigio del género, intentando nunca salir del centro mismo de su ejercicio como ensayista. Asumió el rol de intelectual “con alta intervención en los asuntos que hacen a la definición de una cultura nacional y continental, sin por ello desatender su consonancia universal”.³⁹³

Teniendo en cuenta el modo como Alfonso Reyes exploró, quiso entender y orientó su creación, se podría proponer en él a un crítico que fue, como tal, un humanista. Y eso lo deja claro su lectura de la obra y la vida de Amado Nervo cuando hace que su juicio literario sea la expresión, no solo de la literatura en sí, sino de la vida. La concordia es acudir a la buena voluntad de tratar al artista, y a la cultura misma, como una expresión humana, y por ello mismo sensible y delicada. No en vano, en la obra de crítica literaria de Alfonso Reyes es difícil encontrar algún instante en que se vitupere o, tan solo, se polemice, o se quiera iniciar una controversia. Ante el desacuerdo, Reyes prefería callar, pero no en el sentido pasivo de la sumisión o de la huida, sino con la actitud del que escucha y espera que sea el diálogo mismo el que descubra un punto, un lugar, en el que puedan encontrarse las voces para el anhelado intercambio; porque si en algo insiste su humanismo es en la conversación, en la construcción de puentes; y si hay un compromiso es, ante todo, consigo mismo: esa es la fidelidad y la lealtad. Aunque puedan encontrarse en su obra algunos momentos, aunque mínimos, de ciertas tendencias vanguardistas, tal como lo propone Colombi a propósito de *Visión de Anáhuac*, se puede afirmar que en su postura como intelectual no había ninguna intención por negar la tradición, o destruirla, o edificar sobre ruinas. Reyes respetaba, justamente, la cultura como un monumento, ya que era desde ella que se podían proyectar las utopías y los intereses del porvenir. Es de esta actitud de respeto, de simpatía y de cordialidad, de la que está hecha su crítica literaria, por eso puede pensarse su obra como el resultado firme y coherente de un ‘crítico humanista’: casi como una profesión de fe en tanto que cree y confía en el espíritu. A este respecto, dice Alfonso Rangel Guerra que en Reyes la dirección del espíritu es el nivel supremo de la crítica, y en cierto sentido es la manifestación de respuesta acorde con la naturaleza y esencia de la literatura.³⁹⁴ Para Reyes, al final, la crítica y la creación, desde su experiencia más íntima como intelectual y artista, se hacían una misma escritura pues ambas

³⁹² Id. “Alfonso Reyes y la cultura del viaje”. *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 147.

³⁹³ Ibid., p. 13.

³⁹⁴ Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1993, p. 320.

se regían por los mismos principios: la palabra, para él, tenía como misión revelar al espíritu, mostrando al hombre entero en toda su capacidad de creación e interpretación. La crítica, así como la poesía (o la narración, o el drama, o la crónica, o la carta) son la manifestación de un mismo amor a la palabra, que era imagen y destino del hombre: tal era la honda convicción de Reyes, crítico humanista.

Líneas de fuga

(A manera de conclusión)

En la Introducción de este trabajo se había propuesto, como una hipótesis de lectura, leer a los tres autores desde la perspectiva de los valores ‘menores’, descubriendo en cada uno la palabra o las palabras que conforman el conjunto de sus valoraciones críticas, o al menos una parte de ellas. Dicha intención de búsqueda había partido de aquello que Barthes entendía por ‘imagen’, que en el mismo texto crítico podía funcionar como una clave, un lugar que potencializa la comprensión de la crítica; en suma, una palabra que revela y desnuda la concepción crítica del autor.

De forma que en cada uno de los tres autores se pudo plantear una serie de palabras, o a veces una tan solo, que conforman la estructura de su sistema crítico; un sistema que, en algunas ocasiones, se presentaba expuesto de forma relativamente sistemática por el mismo crítico (como sucedió en el caso de Alfonso Reyes), en otras, el descubrimiento de tal sistema se debía a un rastreo (como en los casos de Mário de Andrade y Baldomero Sanín Cano); es decir, a lo largo de la lectura se iban reuniendo poco a poco las pistas: repeticiones e insistencias, por parte del crítico, sobre un concepto.

Así, en Mário de Andrade se pudieron comentar y analizar: el ‘combate’, la ‘técnica’ y la ‘sinceridad’. En Baldomero Sanín Cano, el ‘buen gusto’, la ‘lengua’ y el ‘alma’. Y en Alfonso Reyes, la ‘concordia’. Uno de los aspectos importantes es cómo algunos de esos valores, la ‘técnica’ y el ‘combate’ en Andrade y la ‘lengua’ en Sanín Cano, eran el directo resultado de sus contextos históricos y culturales, que para el caso fueron el Modernismo Brasileiro y el Modernismo Hispanoamericano; de igual forma sucedió con la ‘concordia’ en Reyes, que, directa e indirectamente, también fue el resultado de lo que representó para su época y sus contemporáneos la visión y práctica de la ‘Cultura de las Humanidades’.

Pero, siendo algunos de estos valores críticos la consecuencia de la participación y de la formación de los autores en su tiempo, también podría plantearse que ciertos valores van mucho más allá de la época, pudiéndose pensar como un aporte del crítico para su época y no al revés. En otras palabras, se plantea aquí como conclusión que, justamente, el valor ‘menor’ más presente, y a su vez más decisivo e influyente dentro de la crítica de cada autor, es el más personal, el más ‘subjetivo’: es un concepto con que el crítico piensa su tiempo y a sus

contemporáneos. Un valor que ha nacido de él, de sus obsesiones y de su condición, y no, por el contrario, de la imposición de su medio. Los valores menores, entonces, son un espacio de libertad y de individualidad; por eso, de alguna manera, permiten más movimiento que los mismos valores ‘mayores’.

Por ejemplo, en Mário de Andrade, la ‘sinceridad’ llega a ser una posición moral y estética mucho más reveladora que la ‘técnica’ y el ‘combate’, pues desde la sinceridad Andrade se permitió ciertas libertades como crítico que quizás de otra manera hubiera sido más complejo explorar; y una muestra de ello fue el diálogo que entabló Andrade con Machado de Assis. No es que la ‘técnica’ y el ‘combate’ fueran menos efectivos como valores reveladores de la condición de crítico en Andrade: es que tales valores eran la marca vanguardista del autor de *Macunaíma* y en ellos se refleja primero una posición estética del debate contemporáneo antes que una subjetividad.

Y de igual forma sucede con Sanín Cano: en este crítico colombiano se puede pensar la relevancia que adquiere la ‘lengua’ como una ansiedad que es propia del Modernismo Hispanoamericano de entre siglos, y que a su vez es la ansiedad cosmopolita de conocer diferentes lenguas para acceder a las literaturas y culturas, en especial europeas; pero son ante todo el ‘buen gusto’ y el ‘alma’, los valores que le permitieron a Sanín Cano dejar una marca mucho más personal, y que paralelamente funcionaban como una posibilidad de movimiento contrastante: eran como dos llaves que le ofrecían la posibilidad de salir de los moldes estéticos y éticos de su época.

En Alfonso Reyes ocurre que la ‘concordia’ es la elaboración íntima de los principios que orientaron la revolución cultural que dirigió el Ateneo de la Juventud de México, bajo el estandarte de la Cultura de las Humanidades, a inicios del siglo XX. Y aun proponiendo un sistema de crítica literaria, a través de los grados de ‘impresión’, ‘exégesis’ y ‘juicio’, Reyes siempre se mostró partidario y defensor de ver en la ‘concordia’ la posibilidad de practicar, y casi que de profesar, una visión de la literatura: el amor y el respeto hacia los demás, y en especial a los autores que se estudian y se piensan; ejemplo de ello fue su manera de abordar a Amado Nervo. Una ‘concordia’ que, entre otras cosas, significaba la oportunidad de encontrar más libertad como creador sin dejar de ser crítico.

Hay que aclarar nuevamente que no se trata, aquí, de un alegato de legitimidad y de jerarquía: darle más estatus a los valores ‘menores’ frente a los ‘mayores’. No es esa la intención. Para ser un crítico ‘sincero’, Andrade tuvo que ser antes un crítico vanguardista, ya que fue esta posición estética, y luego política tal como se vio, lo que le abrió las puertas para una exploración más personal. Así con Sanín Cano, que antes de ser un amante del ‘buen

gusto' y un buscador del 'alma' de los escritores, fue un crítico modernista hispanoamericano; e igualmente con Reyes, que antes de ser un promulgador de la 'concordia' como posición crítica, fue un humanista formado en la tradición clásica greco-romana. Por eso, se trata también de reafirmar el lugar de los valores 'menores'. Lugar que es el de la intimidad, quizás de la discreción, pero en todo caso, el lugar de la complicidad que habla siempre en voz baja. Justamente, por ser 'menor' es que puede conservar y proyectar su libertad dentro de la obra, moviéndose con la facilidad que permite lo que no está sujeto a normas ni reglas: el valor 'menor' es lo que mejor se asemeja, o lo que más se acopla (casi en el sentido espacial de ajustar una pieza a la otra), con aquella intención del ensayo y de la crítica literaria de ubicarse en el lado opuesto de las certezas. No en vano el ensayo, como se abordó en la Introducción, es lo que más pudo potencializar la subjetividad como forma del discurso en que la voz, y la visión propia de un mundo, encontró un lugar. Los valores 'mayores' inevitablemente llevan a dogmas, o al menos a afirmaciones que pretenden instaurarse en términos colectivos, por eso la subjetividad crítica encuentra una afinidad casi que inherente al lado de los valores 'menores'. Entonces, si algo puede leerse como una expresión genuina de la subjetividad de la crítica literaria en Mário de Andrade, Baldomero Sanín Cano y Alfonso Reyes es lo que, en los diversos capítulos sobre estos autores, se ha llamado como 'sinceridad', 'buen gusto', 'alma' y 'concordia'.

Ahora dos comentarios más sobre los límites del corpus literario y el orden de los capítulos.

Respecto al corpus, el límite que se respetó aquí fue el de las literaturas nacionales. Y fue así no solo por motivos de espacio y de tiempo en la investigación sino porque cada uno de ellos fue un crítico que, tarde o temprano, se concentró en las literaturas nacionales antes que en las universales; y fue a partir de allí que se planteó la lectura de los valores críticos, de modo que en Andrade se exploró su mirada sobre Machado de Assis, en Sanín Cano su relación con José Asunción Silva y en Reyes su visión de Amado Nervo. Así, este límite permitió cerrar de manera más o menos satisfactoria el movimiento que se propuso esta disertación: del contexto histórico y literario hacia los valores 'menores' como práctica de una reflexión sobre las literaturas nacionales. Este aspecto del límite del corpus se recalca porque en los casos de Mário de Andrade existe una línea que se ha venido explorando cada vez más, y es su lectura de la literatura argentina; en el caso de Reyes existe toda una bibliografía, y no poca, sobre su mirada continental, en especial Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay; en el caso de Sanín Cano aún falta por investigar su diálogo con la literatura argentina en su estadía en Buenos Aires como colaborador de *La Nación* en la década del 20 y del 30: crónicas y

ensayos que permanecen inéditos en su mayor parte. Haber incluido en la bibliografía este corpus hubiera implicado una lectura que incluía otros conceptos y abordajes que sobrepasaban la intención de esta investigación, sin embargo, aquí se da por sentada la importancia de estos textos que bien podrían complementar y ampliar, haciendo más compleja, la concepción crítica de cada uno de estos tres autores. Ese fue, de otro lado, uno de los criterios por los cuales no se incluyó finalmente a Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), pues este crítico literario se concentró primero en el diálogo de las literaturas continentales antes que en su literatura nacional: República Dominicana; y aunque existen críticas y ensayos suyos sobre autores y temas dominicanos, este no fue el foco principal de sus intereses.

La decisión de poner primero a Mário de Andrade y luego a Sanín Cano y después a Alfonso Reyes se debió a la siguiente propuesta: plantear una lectura, y una reflexión crítica, que abordara a los autores desde el presente hacia el pasado, en una intención retrospectiva; presente que sería la década del 40 del siglo XX, cuando los tres publican, de forma coetánea, sus obras de crítica literaria más significativas. En cuanto a la participación con la actualidad de su tiempo, Andrade (1893-1945) es el más actual pues fue parte del Modernismo Brasileiro, que fue para Hispanoamérica el momento de las vanguardias: los años 20 y 30 del siglo XX. Y luego Sanín Cano (1861-1957), que siendo parte del Modernismo Hispanoamericano de entre siglos no fue del todo indiferente a los movimientos estéticos de inicios del siglo XX, en especial a la vanguardia, como lo demuestra su gesto de escritura en *Letras colombianas* (1944). Finalmente, Alfonso Reyes (1889-1959) que, aunque hay en él ciertos gestos vanguardistas como se comentó en relación a su ensayo poético *Visión de Anáhuac*, también puede considerarse que hay en él una actitud un tanto anacrónica por su insistencia y defensa de un Humanismo clásico que, en pleno florecimiento del Modernismo Hispanoamericano y luego de las vanguardias latinoamericanas, quiso permanecer afincado en el estudio de Grecia y Roma; aunque no se trata de un anacronismo en un sentido negativo, pues, también como se pretendió demostrar, el Humanismo en Reyes fue una posición esencial, con la que luego edificaría un pensamiento latinoamericano que tuvo como base su concepto de “inteligencia americana”. Por eso, este orden de los capítulos quiso ser una lectura de adelante hacia atrás, que mostrara en lo posible cómo esos tres críticos, en un mismo momento histórico, la década del 40 del siglo XX, hacían parte de un presente múltiple; un presente que no era de pura actualidad, sino algo más complejo, un presente de la crítica literaria de América Latina en el que repercutían, con diferentes grados de intensidad, los diferentes pasados de cada uno de estos escritores.

Bibliografia

- Adorno, Theodor. "O ensaio como forma". *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas Cidades, 2003.
- Alvarenga, Oneyda. *Mário de Mário, um pouco*. Rio de Janeiro, José Olimpo, 1974.
- Alvares, Henrique. "Mário de Andrade e a crítica". *Mário de Andrade*. São Paulo, Editora do Escritor, 1973.
- Anderson Imbert, E. "Defensa del ensayo". *Ensayos*. Tucumán, T. G. Manuel Violette, 1946.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana I*. México, F. C. E., 1991.
- Andrade, Mário. 1963: *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins.
- _____. *Balança, Trombeta e Battleship ou o Descobrimento da alma*. São Paulo, Instituto Moreira Salles ; Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.
- _____. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *Vida literária*. São Paulo, Hucitec, 1993.
- _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- _____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, notas e introdução de Telê Porto Ancona Lopez São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- _____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, notas e introdução de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- _____. *Cartas a um jovem escritor. De Mário de Andrade a Fernando Sabino*. R. de Janeiro, Record, 1981.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. *Entrevistas e depoimentos*. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.
- _____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- _____. *Contos novos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1983.
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.
- _____. *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henrique Lisboa*. R. de Janeiro, J. de O, 1990.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000.
- _____. *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. R. de Janeiro, Bem-Te-Vi, 2002.
- _____. *Contos de Belazarte*. Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- _____. *Obra imatura*. Estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques / Coordenadora da edição Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro, Agir, 2009.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.
- Antelo, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo, HUCITEC/INAL, 1986.
- Arciniegas, Germán. "El ensayo en nuestra América". *América ladina*. México, F. C. E., 1993.
- Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Cuenca, U. de La Mancha, 1997.
- Auerbach, Erich. "L'humaine Condition". *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- Avila, Affonso (org). *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- Barili, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes*. México, F. C. E., 1999.
- Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 210.
- Basave Fernández del Valle, Agustín. *Alfonso Reyes*. México, UNAM, 1976.
- Berriel, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo, Ensaio, 1990.
- Bioy Casares, Adolfo. "Estudio Preliminar". *Ensayistas ingleses*. Buenos Aires, Jackson, 1950.
- Blanchot, Maurice. "¿Qué es la crítica?". *Síto 4/5* (1985), Buenos Aires.
- Bloom, Harold. "Dr Samuel Jonson". *O cânone occidental*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1994.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- _____. "Mário de Andrade, crítico do Modernismo". *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades, 2003.
- Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro I: Antecedentes da semana moderna*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978.

- Candido, Antonio. *Iniciacão à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2007.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- _____. “Lembrança de Mário de Andrade”. *O observador literário*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2008.
- _____. “O poeta itinerante”. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.
- Candido, Antonio y José Aderaldo Castello. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo, DIFEL, 1983.
- Castañón, Aldolfo. *Alfonso Reyes: caballero de la voz andante*. México, Tercer Mundo, 1991.
- Castello, José Aderaldo. *Antologia do ensaio literário paulista*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- Castro, Moacir Werneck. *Mário de Mário: exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- Chesterton, G. K. “El ensayo”. *Correr tras el propio sombrero*. Barcelona, Acantilado, 2004.
- Cobo Borda, J. G. y J. E. Ruiz. *Diez ensayistas colombianos*. Bogotá, Colcultura, 1977.
- Cobo Borda, J. G. “Prólogo”. Sanín Cano, B. *El oficio del lector*. Caracas, Ayacucho, 1989.
- Colombi, Beatriz. “Representaciones del ensayista”. *Cuadernos de reciénvenido* / publicação do programa de Pósgraduação em Língua Espanhola e Hispano-Americana [do] Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciencias Humanas [da] Universidade de São Paulo. – no. 19 (2004). São Paulo, Humanitas, 2004.
- _____. *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Compagnon, Antoine. “O estilo”. *O demônio da teoria literária*. Belo Horizonte, UFMG, 1999.
- Coutinho, Afranio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. São Paulo, Globo, 2001.
- Crespo, Regina (ed.). *Ensayistas brasileños*. México, F. C. E., 2005.
- Daré Rabello, Ivone. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia, Ateliê, 1999.
- Darío, Rubén. “Paul Verlaine”. *Los raros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Dassin, Joan. *Política y poesia em Mário de Mário*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- Eagleton, Terry. *A função da crítica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- Earle, Peter G. “Sentido de la forma en el ensayo modernista”. Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.
- Ellison, Fred. *Alfonso Reyes e o Brasil*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2002.
- Fernández, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid, Taurus, 1990.
- García Gual, C. “Ensayando el ensayo”. *Revista de Occidente*, 116, Madrid.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005.
- Gomes de Faria, João Roberto. “Mário de Andrade e a questão da língua brasileira”. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba, Criar, 1982, p. 49.
- Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México, UNAM, 1992.
- Gonçalves, Marcos Augusto. *1922: A semana que não terminou*. São Paulo, Cia das Letras, 2012.
- Grüner, Eduardo. “El ensayo, un género culpable”. *Sitio 4/5* (1985), Buenos Aires.
- Gutiérrez Girardot, R. “Formas del ensayo latinoamericano”. *Tradición y ruptura*. Bogotá, Debate, 2006.
- _____. “Prólogo”. Reyes, Alfonso. *Ultima tula*. Caracas, Ayacucho, 1989.
- _____. *Modernismo: Presupuestos históricos*. México, F. C. E., 2001.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. México, F. C. E., 1960.
- _____. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F. C. E., 1994.
- Homero Senna, org. *Cartas de Mário de Andrade a Sousa da Silveira*. São Paulo, *Revista do livro*, No. 26, p. 117-133, setembro, 1964, p. 132.
- Jaeger, Werner. *Paidéia*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- Jarauta, Francisco. “Para una filosofía del ensayo”. *Revista de Occidente*, 116, Madrid.
- Jiménez, José Olivio. *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 1998.
- Jiménez Panesso, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá, UNAL, 1992.
- Kaminsky, Greg. “El alma y las formas del ensayo”. *Escrituras interferidas*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*, § 7. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Kossovicht, Elisa Ansotti. *Mário de Andrade, plural*. Campinas, Unicamp, 1990.

- Lafetá, João Luíz. *Figuração da intimidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 2000.
- _____. *Mário de Mário*. São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- _____. *A dimensão da noite*. São Paulo, Duas cidades, 2004.
- Lins, Álvaro. “Crítica de Mário de Andrade”. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983.
- Lopez, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- Lucas, Fábio. “Aspectos da crítica de Mário de Andrade”. *Mário de Andrade*. Belo Horizonte, Edições MP, 1965.
- Lukács, George. “Sobre la esencia del ensayo”. *El alma y las formas*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- Marichal, Juan. *La voluntad de estilo*. Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- Martí, José. *Obra literaria*. Prólogo, Notas de Cintio Vitier. Caracas, Ayacucho, 1989, p. 207.
- Martínez Estrada, Ezequiel. “Estudio preliminar”. Montaigne, Michel. *Ensayos*. Buenos Aires, Clásicos Jackson, 1952.
- Martínez, José Luis (Edición e Introducción). *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *El ensayo mexicano moderno I*. México, F. C. E., 1984.
- Martins, Wilson. *A idéia modernista*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2002.
- Mattoni, Silvio. “El género”. *Las formas del ensayo en la Argentina del los años 50*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Córdoba, 2003.
- Meireles, Cecília. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- Mello e Souza, Gilda. “Prólogo”. Mário, Andrade. *Obra escogida*. Caracas, Ayacucho, 1989, pp. IX-LVI.
- Montaigne, Michel. *Ensayos*. Barcelona, Càtedra, 2005.
- Monterroso, Augusto. “Cervantes, ensayista”. *Literatura y vida*. México, Alfaguara, 2003.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo, Atica, 1978.
- Nicol, Eduardo. “Ensayo sobre el ensayo”. *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid, Tecnos, 1961.
- Nietzsche, Friedrich. “Prólogo”. *Genealogía de la moral*. Traducción de David Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1998.
- Olmos, Ana Cecilia. “Discursos de la subjetividad: la crítica de los escritores. Marcelo Casarin y Ana Cecilia Olmos (eds.). *Ensayos de narradores*. Córdoba, Alción, 2007.
- Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza, 1991.
- Paes, José Paulo. “Cinco livros do modernismo”. *Armazém literário*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- Páginas sobre Alfonso Reyes: edición homenaje*. Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1957.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- _____. “El jinete del aire”. *Puertas al campo*. Madrid, Seix Barral, 1989.
- Pereira, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo, Unesp, 2006.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- _____. *Texto, crítica y escritura*. São Paulo, Martin Fontes, 2005.
- _____. *Altas literaturas*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- Picón Salas, Mariano. “Y va de ensayo”. *Viejos y nuevos mundos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Rabello, Ivone Daré. *A caminho do encontro: uma leitura de Contos novos*. Cotia, Ateliê Editorial, 1999.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985.
- Ramos, Graciliano. “Os tostões do Sr. Mário de Andrade”. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro, Record, 1980.
- Rangel Guerra, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México, El Colegio de México, 1993.
- Real de Azua, Carlos. “¿Un género ilimitado?”. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo, Universidad de la República, 1964.
- Rest, Jaime. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Reyes, Alicia. *Alfonso Reyes: genio y figura*. México, F. C. E., 2004.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. v. XIV. México, F. C. E., 1983.
- _____. *Tres puntos de exegética literaria*. v. XIV. México, F. C. E., 1983.

- _____. *Pasado inmediato*. v. XII. México, F. C. E., 1983.
- _____. *Tránsito de Amado Nervo*. v. VIII. México, F. C. E., 1981.
- _____. *Andrenio: Perfiles del hombre*. v. XX. México, F. C. E., 1981.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
- Rodríguez Genovés, F. "El ensayo y lo sopesado". *Saber del ámbito*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Rosenfeld, Anatol. "Mario e o cabotinismo". *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- _____. "Mário de Andrade". *Letras e leituras*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Madrid, Paidós, 2003.
- _____. *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004.
- _____. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo, Cia das Letras, 2007.
- Sánchez Lozano, Carlos. "Rafael Maya y Baldomero Sanín Cano: Tradición y Modernidad en la crítica literaria en Colombia". Bogotá, *Gaceta*, Colcultura, No. 36, 1995.
- Sandroni, Luciana. *O Mário que não é de Andrade: o menino da cidade lambida pelo igarapé Tietê*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- Sanín Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- _____. *Letras colombianas*. México, F. C. E., 1944.
- _____. *La civilización manual y otros ensayos*. Buenos Aires, Babel, 1925.
- _____. *Indagaciones e imágenes*. Buenos Aires, Babel, 1926.
- Santiago, Silviano. "O intelectual modernista revistado". *Nas malhas da letra*. Rio de J., Rocco, 2002.
- Sarlo, Beatriz. "El otro lado del horizonte". Boletín 9, Centro de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001.
- Schwarz, Roberto y Beatriz Sarlo. "Literatura y valor". *Leituras do ciclo*. Ana Luiza Andrade et. al. (orgs.). Florianópolis. ABRALIC, 1999.
- Schwartz, Jorge. "Introducción". *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Schücking, Levin. *El gusto literario*. México, F. C. E., 1960.
- Schulman, Ivan (ed). "Modernismo / Modernidad: Metamorfosis de un concepto". Schulman, Ivan (ed). *Nueve asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.
- Sierra Mejía, Rubén. *Baldomero Sanín Cano*. Bogotá, Planeta, 1990.
- Skirius, John (ed.). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México, F. C. E., 1981.
- Souza, Eneida Maria. "Autoficções de Mário". *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte, UFMG, 1999.
- Starobinski, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 525 (1998), Madrid.
- Téllez, Hernando. "El compromiso de la crítica". *Literatura*. Bogotá, Argra, 1951.
- Todorov, Tzvetan. "Los críticos escritores". *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós, 1991.
- _____. "¿Una crítica dialógica". *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós, 1991.
- Torres Duque, Óscar. *El mausoleo iluminado*. Bogotá, Presidencia de la República, 1997.
- Torri, Julio. "El ensayo corto". *Tres libros*. México, F. C. E., 1981.
- _____. "Epistolario Julio Torri-Alfonso Reyes". *Diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tufano, Douglas. *Modernismo: Literatura brasileira (1922-1945)*. São Paulo, Paulus, 2007.
- Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México, UNAM, 2006.
- _____. *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2007.
- Urriago Benítez, Hernando. *Bajo el signo del centauro*. Cali, Univalle, 2007.
- Vélez, Jaime Alberto. *El ensayo: entre la aventura y el orden*. Bogotá, Taurus, 2000.
- Vitier, Medardo. *Del ensayo americano*. México, F. C. E., 1945.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.
- Willis Robb, James. *El estilo de Alfonso Reyes*. México, F. C. E., 1965.