

**DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO:
EL CRÍTICO COMO TRADUCTOR
DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE**

Laura B. Uzcátegui Moncada
Universidad de Los Andes
Mérida - Venezuela
ulaurabeatriz@gmail.com

Recibido: 2016-10-09

Aceptado: 2016-12-17

RESUMEN

Nuestra propuesta en este trabajo consiste en hacer una lectura de los textos del modernismo venezolano: *Camino de perfección* de Manuel Díaz Rodríguez, “A los críticos” de Pedro César Dominici y “Examen de conciencia” de Pedro Emilio Coll en relación con la hermenéutica que propone Gadamer desde *Verdad y método* y *Estética y hermenéutica*, con la finalidad de inscribirlos en una tradición hermenéutica analógica que intenta mediar entre la razón y la imaginación.

Palabras clave: Literatura, Modernismo, Crítica Literaria Hermenéutica.

*Of The Hispanic American Modernism:
The critic as a translator of the experience of art*

ABSTRACT

Our proposal in this work is to read the texts of Venezuelan modernism: *Camino de perfección* (*On the way to perfection*) by Manuel Díaz Rodríguez; “A los críticos” (“To the critics”) by Pedro César Dominici and “Examen de conciencia” (“an examination of conscience”) by Pedro Emilio Coll in order to link those to

the hermeneutic proposed by Gadamer on *Truth and Method and Aesthetics and hermeneutics*, which will allow us to record Venezuelan modernism texts on a analogical hermeneutic mediating between reason and imagination.

Keywords: Literary, Modernism, Literary criticism, Hermeneutic

INTRODUCCIÓN

El modernismo, como movimiento literario en Hispanoamérica, se configura en el último tercio del siglo XIX. Aunque su relación con las estéticas francesas de esa misma época (decadentismo, simbolismo e impresionismo) y con la literatura decadentista italiana es incuestionable, no es del todo evidente su relación con la literatura y filosofía alemana, con la literatura rusa y noruega. Hay que notar que, en la mayoría de los casos, esta relación viene mediada por las traducciones que la misma literatura francesa hace de textos en otras lenguas. Por ejemplo, una de las lecturas fundamentales y desveladoras, que da un giro a los modos de entender lo literario, es la de Nietzsche. En el caso del modernismo venezolano, no hemos podido registrar que estas lecturas se hicieran directamente del alemán, pero sí podemos inferir que muchas de las ideas de este filósofo, al igual que las de Hegel, Schopenhauer, Hoffmann y Wagner, se transmitieron a través de las lecturas que de ellos, a su vez, hicieron los franceses Villiers de l'Isle-Adam, Jules de Gaultier, Henri Albert, Joris Karl-Huysmans (holandés de nacimiento) y Remy de Gourmont. El mismo de Gourmont, en un texto titulado "L'influence étrangère", se ocupa del problema de la asimilación de la literatura alemana por parte del simbolismo francés y señala que todo cambio en la literatura nacional se debe en gran parte a la lectura de otras literaturas, a las influencias y a los procesos de transmisión de ideas y recursos entre una literatura A (la francesa, por ejemplo) y una literatura B (la alemana):

La récente littérature française a subi plusieurs influences; ce fut d'abord l'ascendant des idées germaniques. Villiers de l'Isle-Adam, jusque vers ces dernières années, avait été un hégélien éloquent et convaincu; (...). Il nous a familiarisés, par exemple, avec la notion de l'identité des contraires, à laquelle plusieurs jeunes écrivaines doivent d'avoir gardé un certain équilibre intellectuel et le sens du désintéressement. Schopenhauer nous apprit à reconnaître dans les phénomènes sociaux la lutte de l'intelligence et de l'instinct; il nous apprit aussi à mieux analyser les causes de l'amour, et aussi à ne pas nous effrayer du mal et même à reconnaître sa nécessité. Enfin, avant même que Nietzsche n'eût été traduit en français, ses idées avaient pénétré en France et déterminé pour les idées d'individualisme une sympathie qui, d'abord, ne fut pas toujours très clairvoyante. Mieux connu, Nietzsche nous sera peut-être un rempart contre les révoltes de la barbarie. Je considère la popularisation en France de Nietzsche par les Pages choisies qu'en a données M. Henri Albert comme un bienfait public; en même temps, par son volume de Kant à Nietzsche, M. Jules de Gaultier nous a fait mieux comprendre l'importance de l'œuvre du grand penseur et du grand poète. Dès à présent Zarathustra a marqué de son signe plus d'un écrivain. (1902: 160).

Si quisiéramos hacer una genealogía de la literatura modernista venezolana y de cómo en ella se entrecruzan otras tradiciones literarias tendríamos que destacar, en primer lugar, que

hay suficientes textos programáticos y literarios (poesía, novelas, relatos y ensayos) que conviven con estas traducciones “de segunda mano” en la prensa de finales de siglo, en los que la mención de los escritores alemanes, franceses, italianos, noruegos, rusos, entre otros, es reiterativa. En segundo lugar, habría que decir que dichas tradiciones literarias son puestas a dialogar constantemente con ciertos elementos formales y temáticos que se recuperan de la tradición grecolatina heredada, por un lado, de la literatura colonial y del neoclasicismo hispanoamericano, y, por otro lado, de esa especie de “Helenofilia” europea del siglo XIX que surge a partir de los estudios de la filología alemana. En tercer lugar, como una manera de argumentar y justificar las lecturas de este cúmulo de tradiciones “extranjeras”, el modernismo plantea una relación con su propia tradición que, a simple vista, parecería ambivalente: el modernismo quiere distinguirse del realismo nacionalista, conservar la noción de autonomía del romanticismo y el gusto por el cuidado formal de los neoclásicos, además de su interés por el uso de la referencia culta.

Esta postura, frente a lo nacional y a lo heredado genera una actitud de ruptura a partir de la cual se plantea una revisión profunda de la lengua y de las reglas impuestas por la Academia, así como de los modos de leer y valorar lo literario. Con esto, el modernismo pretende no sólo ganar autonomía con respecto a la literatura española –de la que hasta el momento era considerada “su apéndice” – sino adquirir reconocimiento e intervenir en el diálogo de la literatura universal. En otras palabras, insertarse en el mercado literario sin tener que pasar a través de España. De todo esto, se deduce que el modernismo hace una lectura democrática de lo que considera las tradiciones literarias “más importantes” en su época, modernas y antiguas; y que en esta lectura sitúa sus influencias a un nivel en el que lo jerárquico desaparece, es decir, se trata de asimilar todo lo que se pueda a través de una misma perspectiva: lograr la originalidad. En este sentido, el modernismo, como muchos de sus

especialistas ya lo han planteado¹, se presenta como un punto de fuga, “una quintaesencia”² de las más variadas y divorciadas tendencias estéticas decimonónicas. Lo heterogéneo, lejos de representar una debilidad, es enriquecedor, pues lo que este movimiento precisamente se plantea es aquello que ellos llaman el problema de la “sugestión” del escritor y lector. Esto es: la toma de conciencia de que escritor y lector, en tanto sujetos que pertenecen a una cultura y están dentro de ella, son herederos de una tradición y tienen la capacidad de transformarse mediante el acceso a otras tradiciones que les permite, a la vez, abrir sus horizontes de expectativas y experiencias. La lectura³, en este sentido, es la práctica que permite entrar en contacto con lo otro y procurar nuevas experiencias que enriquecen al lector y, por lo tanto, a la propia literatura.

En este punto, nos parece pertinente preguntarnos ¿cómo el modernismo construye su idea de lector-crítico?, en otras palabras, ¿cómo el modernismo percibe el texto literario y el ejercicio de la escritura?, ¿cuál es la relación que se establece a partir de la lectura entre el autor, el texto y el lector? El tema central del modernismo hispanoamericano, más allá de la decadencia, de héroe moderno (el *flâneur*), de la ciudad y los paraísos artificiales, del spleen y la neurastenia, es la reflexión acerca de la autonomía del acto de escribir, leer y comprender. El corpus que aborda este tema es extenso, pero hay tres obras que, a nuestro modo de ver, exponen desde perspectivas distintas el problema de la configuración del crítico-artista. Estas son: *Camino de perfección*, de Manuel Díaz

1 Pedro Henríquez Ureña, Manuel Gutiérrez Girardot, Boyd Carter, José Olivio Jiménez, Maurice Belrose, Miguel Gomes y Mihai Grünfeld, entre otros tantos, han caracterizado el modernismo hispanoamericano de heterogéneo, ecléctico. Los títulos de los trabajos en los que se aborda este tema se señalan en las referencias bibliohemerográficas de este trabajo.

2 Ver Juan Varela, “Carta – prólogo de Juan Valera”, en *Azul...*, p. 22

3 El viaje (geográfico) también es para los modernistas una forma de leer nuevos mundos y abrir horizontes. La crónica de viajes fue una forma literaria bastante explorada por el modernismo, en parte porque ella refuerza el carácter cosmopolita del movimiento y su inclinación hacia “lo extraño”. Darío, Gómez Carrillo, Díaz Rodríguez traducen así sus experiencias contemplativas en tanto paseantes-artistas por otros mundos, exponen sus modos de ver, oler, escuchar, saborear los sitios que visitan: París, el Mediterráneo, Medio y extremo Oriente, la Italia del Renacimiento, según cada caso.

Rodríguez, “A los críticos” de Pedro César Dominici y “Examen de conciencia” de Pedro Emilio Coll. En la primera de estas obras, Díaz Rodríguez propone una crítica modernista en contraposición al método de la positivista. En la segunda, Dominici establece las diferencias entre la crítica modernista y la tradicional. En la tercera, Coll aborda estas mismas cuestiones y las describe desde su propia experiencia. Para Gadamer, “Todo encuentro con la obra de arte significará un encuentro con nosotros mismos” (1998: 55), y esto es precisamente lo que muestra Coll, un ejercicio especular que le permite disertar, desde su contexto y como parte de la nueva estética modernista, sobre su papel como escritor, de su responsabilidad ante el lector y la crítica del arte moderno. En función de lo planteado, nuestra propuesta en este trabajo consiste en hacer una lectura de los textos citados en relación con la hermenéutica que propone Gadamer desde *Verdad y método* y *Estética y hermenéutica*, con la finalidad de inscribirlos en una tradición hermenéutica analógica que intenta mediar entre la razón y la imaginación (Beuchot, 2011: 19-30).

1. EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Por más que el tema de la decadencia francesa en el modernismo hispanoamericano sea lugar común en todo trabajo que pretenda abordar esta materia, queremos insistir en la necesidad de comprender el papel que jugó la traducción en el proceso de configuración de este movimiento. Para los modernistas la traducción es parte de su programa estético de renovación. Su importancia se percibe mejor desde los periódicos literarios y desde los estudios críticos sobre la literatura extranjera que los modernistas hicieron a manera de reseñas o de crónicas literarias. Estas traducciones no son únicamente de fragmentos de textos narrativos (novelas y cuentos, prólogos, discursos y conferencias) o poéticos, también son traducciones de maneras de percibir, procedimientos y recursos

para abordar lo literario. La traducción, en este sentido, no se reduce únicamente a la traslación de un texto de su lengua de origen a otra, sino al proceso mediante el cual un lector (sugestionado por la Historia y la Cultura) intenta transmitir a otro lector su propia experiencia estética de la obra de arte.

Como señala Silvia Molloy, en la base de toda configuración cultural poscolonial (que son en fin todas las literaturas del mundo), se da un proceso de traducción y *bricolaje* (2012: 25) que es irregular. En la incorporación del discurso europeo de la decadencia a la literatura hispanoamericana de finales de siglo, los modernistas no solo se valieron de los textos literarios finiseculares sino de un corpus pseudocientífico, integrado por Nordau y Lombroso, que ofrecían una terminología “nueva” que intentaba definir las patologías modernas. Estos discursos, aunque disímiles en el contexto francés, se leen en Hispanoamérica y, como señala Molloy, se traducen de manera dispareja en el sentido de que, a pesar de que la decadencia tiene un trasfondo negativo, para los modernistas esta se convierte en la manera de entrar a la modernidad y pasar a formar parte del concierto de las literaturas de vanguardia (Ibídem).

Así como se da un proceso de traducción dentro de lo estrictamente literario (la creación de poesía y narrativa), en el campo de la crítica literaria (una práctica que a nivel de la prensa y en la Hispanoamérica de finales de siglo no goza de mucho prestigio) se reproduce este fenómeno con la misma intención de “renovación”. Como destaca José A. Barisone, esta disciplina incipiente “se renovó al incorporar métodos de la filología y de la crítica literaria francesa en sus diferentes líneas: Charles Agustin Sainte-Beuve, Ernest Renan, Ferdinand Brunetière, Hippolyte Taine y la corriente impresionista, según los casos” (2012: 81). Desde estas perspectivas la crítica se ejerció de tres maneras: la dogmática, la positivista y la impresionista (Ibídem). Para Barisone, la tendencia impresionista, en la línea de Baudelaire, Proust y Paul Válerly, “de índole fragmentaria

y más ligera, fue la que practicaron mayoritariamente los escritores modernistas en el espacio periodístico” (Ibídem), no obstante, pensamos que el discurso de los modernistas no es “puramente” impresionista; está (1) salpicado de términos propios del positivismo y de la psicología objetivista, corrientes que precisamente emplean los modernistas –a decir de Molloy– para evidenciar la duplicidad de sentido de la decadencia⁴; (2) continúa prestando especial atención a lo biográfico⁵, en correspondencia a la famosa sentencia sobre el estilo del conde de Buffon; y (3) manifiesta profundo interés por la comprensión y reconstrucción del contexto histórico en que surge la obra, echa mano de recursos propios de la filología⁶ para argumentar sus propios criterios de lo literario y establecer analogías entre la literatura moderna y la que forma parte del canon hispanoamericano.

En este sentido, en el discurso crítico de los modernistas se entrecruzan los diferentes modos de evaluar y valorar lo literario que aportan las que ellos consideran las corrientes de pensamiento más importantes del siglo XIX. Desde esta perspectiva que asimila y condensa una serie de recursos críticos, precisamente mediante un proceso de lectura y traducción, el modernista propone una lectura del texto literario que no pretende ser ni objetiva (que privilegie al autor), ni subjetiva del todo (que privilegie al lector). Dicho de otro modo, a través del ejercicio de este tipo de crítica se busca establecer

4 Ver Silvia Molloy, “Deseo e ideología a finales del siglo XIX”, trabajo que trata sobre la crítica de Martí y Darío a Oscar Wilde, específicamente en relación al tema de la homosexualidad.

5 Dice Barison: “un aspecto que comparten la crítica positivista y la impresionista es la atención que le otorgan a la biografía de autores, aunque la significación y el peso que esta cuestión adquiere son diferentes en cada una de ellas. En tanto que para la perspectiva positivista, la vida del escritor posee una influencia determinante (raza, medio, herencia, etc.); para el impresionista, lo biográfico constituye una influencia que condiciona, pero en el sentido en que el creador es una individualidad poseedora de experiencias vitales propias, de una determinada visión del mundo y una sensibilidad estética particular que se condensan en las obras, dotándolas de matices singulares” (2012: 83).

6 Uno de los textos claves del modernismo es el de Rubén Darío titulado: *Ricardo Palma [Fotografía]* (1890), en el que el modernista aprovecha la valoración de la obra del escritor tradicionalista peruano para darle nombre al modernismo, definir el movimiento, enumerar sus características y resaltar el valor que se le da al trabajo del lenguaje en la obra literaria. Sobre el estudio de las relaciones entre la filología y el modernismo es indispensable considerar también el libro de Anibal González reseñado en nuestra bibliohemerografía.

una especie de equilibrio entre la reconstrucción de “lo que quiere decir el autor”, el texto y lo que pueda entender el crítico en tanto lector, sin dejar al margen la autonomía de cada uno de ellos (autor, texto y lector) con respecto al otro, teniendo siempre presente la propia historicidad de los tres.

El lector modernista apuesta por una suerte de crítica en la que sea posible demostrar que la obra de arte es compleja, independiente del autor y de las interpretaciones que genere el lector. Los juicios a Baudelaire, Flaubert y Oscar Wilde por sus respectivas obras (*Las flores del mal*, *Madame Bovary* y *El Retrato de Dorian Grey*) son un precedente en la literatura europea para que los escritores modernista hispanoamericanos, que se enfrentan también a tradicionalistas y positivistas, aboguen porque se entienda que la obra siempre tiene su propio presente y porque el intérprete tome conciencia de que apenas puede aproximarse a la verdad del texto a través de prejuicios.

Es de esta manera como la crítica modernista pasa a dialogar con toda una tradición hermenéutica analógica que media, según Beuchot, entre lo literal y lo alegórico; entre el espíritu geométrico y el espíritu de fineza; entre la razón y el corazón o la imaginación; entre lo monológico y lo dialógico; desde la antigüedad clásica, con Aristóteles; pasando por la época patristica, con San Agustín; la Edad Media, con Santo Tomás de Aquino; la Edad Moderna, con Quevedo y Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz, Pascal, Vico; la Ilustración, el romanticismo y el positivismo –movimientos que surgen de la propia Ilustración, por reacción el primero, por eclosión el segundo–, con Nietzsche, Valéry; hasta la contemporaneidad, con Gadamer, y, en la actualidad, con Ricoeur y Rorty (Beuchot, 2011: 22-25).

2. LOS MODERNISTAS Y LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA

Dice Gadamer en “Estética y Hermenéutica”,

La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se deja limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. Ya se le llame entonces a eso creación inconsciente del genio, ya se dirija la mirada desde el contemplador hacia la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística; en cualquier caso la conciencia estética puede surgir invocando que la obra de arte se comunica a sí misma (1998: 55).

Luego de rehabilitar en *Verdad y método* (1960) la idea de prejuicio, recuperar el *sensus communis* de Vico y la idea de formación de Schiller, en oposición a la idea del genio de Kant; en “Estética y Hermenéutica”, texto del que extraemos la cita anterior, Gadamer concibe el ejercicio de la hermenéutica de la obra de arte como algo inagotable, que no puede reducirse a su tiempo porque traspasa su propio horizonte histórico, el del autor y el de sus lectores. Para Gadamer se apoya en Hegel y en su visión del arte como una forma de autoconocimiento del espíritu, para señalar que el arte “nos habla de un modo más inmediato” (1998: 55), respira “de una familiaridad enigmática” (Ibídem.). Los modernistas, por su parte, sin caer en la

equivocidad de la crítica romántica, defienden la función estética del arte frente a la corriente positivista y su intención de hacer de esta una herramienta para el estudio de la naturaleza del hombre y de su conducta. Al crítico modernista no le interesa recuperar el sentido original de la obra porque considera que el texto “deforma” la idea inicial del autor (Coll, 1894: 36). De igual modo, está consciente de que así como el autor tiene una formación particular y está inmerso en una comunidad (con su tradición), el lector también elabora interpretaciones condicionadas por lo histórico. Por lo tanto, para este tipo de crítico la obra de arte tiene la capacidad de sugerir nuevas experiencias estéticas que se superponen y pueden integrar nuevas interpretaciones que, en lo sucesivo, la tradición se encargará de acumular y sedimentar.

Una interpretación, en este orden de ideas, es una perspectiva, un “punto de vista” que se expresa lingüísticamente, que progresivamente se acumula y garantiza la permanencia de la obra de arte (Íbid., 59). Cada interpretación puede ser distinta, pues es el resultado de la elaboración de lo que la obra le dice a cada lector. No obstante, hay una necesidad más honda: la de comunicar a otros lectores eso que la obra de arte dice, de transmitir la propia experiencia del arte lingüísticamente. Es allí donde entra el crítico modernista con su propuesta de hacer una hermenéutica analógica en la que él sirve de mediador entre la obra y el público en general: como especie de traductor de lo que la obra le hizo experimentar (lo subjetivo), pero también de la tradición y de la historia que ella parcialmente muestra (lo objetivo). Esta propuesta está muy cerca de lo que Gadamer dice de la Hermenéutica y de cómo ésta contiene, en un sentido amplio, la estética:

La hermenéutica tiende el puente sobre la distancia de espíritu a espíritu y revela la extrañeza del espíritu extraño (la obra de arte). Pero revelar lo

extraño no quiere decir solamente reconstrucción histórica del mundo en el cual una obra de arte tenía su significado original y su función; quiere decir también la percepción de lo que nos dice (1964: 60).

Vista así la tarea hermenéutica, para los modernistas la obra de arte solo puede comunicar, “decir”, en la medida en que el intérprete “se deje decir” y pueda entender lo que esta le comunica. Manuel Díaz Rodríguez, en *Camino de perfección*, ve en lo que llama la “alta crítica literaria” (1968: 10) “una filosofía que se expresa de las letras”, “una continuación y perfección de la obra de arte” que solo es posible en la medida en que el crítico abra sus horizontes. El escritor venezolano lo describe como aquel que puede ver a través de distintas ventanas, muchas veces, en direcciones opuestas (Idíd., 10-12). Para ejercer la crítica, dice este, es necesario además del talento y del espíritu de observación, una vasta y honda cultura científica y literaria:

A la crítica no se va sino a través de una larga, lenta y difícil preparación, después de haber adquirido aquella vasta y honda cultura. Sólo en esta cría alas el crítico, al punto de parecer que va sobre las cosas levemente, superficialmente, apenas rozándolas, cuando está en realidad trayendo afuera el alma de las cosas. Entendido así, el crítico viene a ser idéntico al pensador nietzscheano: es un hombre experto en correr danzando sobre cumbres y por el borde temeroso de los precipicios (Ibíd., 11-12).

Para Pedro Emilio Coll, la crítica modernista “no es ya aquella que hablaba con tono pontifical desde su trono de orgullo, teniendo en una mano el decálogo de la estética y en la otra bulas y

excomuniones (...); hoy la crítica se codea con todos (...)" (1894: 38). La crítica –dice más adelante Coll– “cuenta las aventuras del alma á través de las obras de arte”. A su modo de ver, entre la obra y el intérprete se establece una relación de simpatía, “Y esa simpatía y esa ternura vienen de que podemos comprender las obras de los demás, mediante esa flexibilidad de espíritu que hemos adquirido en el transcurso de siglos (...) (Ibídem.)”, mejor dicho, “podemos entrar en las obras de los otros y sentir lo que ellos en el instante en que la produjeron” (Ibídem).

Pedro César Dominici, en “A los críticos”, define al crítico modernista como un “revelador” (1894: 3), “amigo inseparable de los clásicos” (ibídem.) y de todos los saberes posibles, que “convive” con ellos en perfecta intimidad y “se apodera” del espíritu que desea poseer al mismo tiempo en que se deja sugestionar por la filosofía y la historia (Ibídem). La crítica seria, es la del pensador (Ibíd.: 4). “El crítico debe estudiar al autor, la obra está en el hombre; el medio y las circunstancias arrastran los resultados finalmente caprichosamente, y la verdad del documento humano se presenta de acuerdo con la manera de sentir el escritor” (Ibídem).

Tanto en la hermenéutica modernista de Díaz Rodríguez como en la de Coll y Dominici prevalece (1) la idea de que entre la obra y el crítico se establece una relación dialógica en la que se revela algo de sí mismos mediante la experiencia; (2) que la capacidad de emitir un juicio estético a partir de la experiencia del arte es posible solo cuando el crítico tiene una formación en conocimientos que abren su horizonte de expectativas, la hermenéutica es entonces una especie de gimnasia del espíritu que lo flexibiliza; (3) que la interpretación va dirigida a un público al que se quiere comunicar la comprensión de lo extraño, y finalmente (4) que esta facultad de conectarse con la obra no es, como aseguró la crítica unívoca del siglo XIX, una tendencia esencialmente moderna, un *diletantismo*, sino una práctica que deriva de toda una tradición que se puede

ubicar y datar.

3. EL CRÍTICO COMO ARTISTA

Hemos visto cómo el modernismo concibe al crítico como un lector y traductor de la experiencia del arte, y cómo su crítica puede integrarse a una tradición de la hermenéutica analógica. Ahora bien, este lector-crítico no es cualquier lector. Para los modernistas, el crítico debe ser a la vez un artista, y la definición de sus cualidades y competencias significaron una preocupación que está latente en los ensayos que forman parte de los textos programáticos del movimiento, en los que se les da importancia principalmente a la capacidad de actualización e innovación, al conocimiento de la tradición occidental y de otras culturas “exóticas”, además de un interés por diversificar el conocimiento, por abarcar diferentes disciplinas de las ciencias y el arte. Este interés por caracterizar al crítico-artista y diferenciarlo de otros tipos de críticos como el gramático o el positivista puede entenderse de dos maneras que no necesariamente se oponen: la primera, como una necesidad del escritor modernista por ubicarse dentro del mercado económico de finales de siglo y de adecuarse a las transformaciones de la división del trabajo⁷; la segunda, como un signo de distinción y diferenciación de la manera en cómo se viene haciendo crítica literaria desde las Academias y desde la prensa.

A estos dos modos de hacer crítica el modernista responde porque las considera desproporcionadas: Díaz Rodríguez antepone al crítico modernista el crítico perfeccionista, académico, limitado porque “ve por una sola ventana” (1968: 16); Coll cree que la pretensión de hacer una crítica objetiva es lo que precisamente ha socavado el naturalismo, pues “no es la realidad real la que percibe

7 Ver Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (1985), Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), Tulio Halperín, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas* (1998) y David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria (Tendencias en la segunda mitad del siglo XIX)* (2002).

el observador, sino la parte de ella que le permite apropiarse su temperamento” (1984: 36); por su parte, Dominici observa que

La crítica de la sintaxis y la métrica atraviesa actualmente un periodo de verdadera corrupción: los que quieren ser maestros en la estructura de la frase, en la cadencia del verso, en el ritmo y en el acento, se han quedado siendo graciosos y no han recordado el difícil papel del juez que representaban en el escenario de las letras (1894: 3).

En esa reconfiguración del escritor en el contexto de finales de siglo XIX, el crítico se define como artista. La producción crítica, que tiene su salida en lo periodístico, es elevada al mismo nivel que la producción poética. Halperín Donghi describe el perfil de este tipo de escritor al decir:

Surge como tipo ideal nuevo (...) Pero si el escritor artista sigue siendo periodista o funcionario, su figura pública no reconoce necesariamente esas dimensiones de su actividad: el periodismo y la burocracia se transforman en la actividad privada que sostiene la figura propiamente pública de ese escritor de nuevo tipo (1998: 60).

Los modernistas conservan la tesis kantiana del genio solo en parte. Según el giro que la hermenéutica le da a esta teoría estética, “admirar algo como obra de arte exige ello mismo, a su vez, una capacidad genial, precisamente la congenial, de un disfrutar que recrea” (Gadamer, 1964: 66). Esto sirve de argumento para justificar la superioridad del crítico artista (modernista) frente al crítico tradicional (el gramático, académico, tradicionalista o positivista).

El crítico modernista es aquel que en su juicio recrea la obra de arte con cada interpretación. Pero, la creación por parte del artista no es un hecho inconsciente, de mera inspiración, es también cuestión de técnica (Valéry); y es aquí donde los modernistas se deslastran de la tesis kantiana⁸ porque, para ellos, el lenguaje y su manejo consciente son herramientas para la creación artística que el creador emplea con un fin que solo llega a ser con el tiempo, tras las múltiples recreaciones que pueden realizar sus intérpretes a lo largo del tiempo. Pues, como ellos advierten, sobre todo con respecto a la literatura moderna, el público lego no siempre presenta la disposición para comprender aquello que el artista le muestra. Por lo tanto, como hemos dicho a lo largo de este trabajo, la tarea del crítico artista es la de leer, comprender, interpretar, recrear, transmitir y tratar de hacer comprender al otro, lo que parece extraño: la obra de arte.

CONCLUSIONES

Según Beuchot, un tema central en la hermenéutica de Gádamer “es su idea de que la *phrónesis* o prudencia aristotélica es el modelo de interpretación” (2011: 25), es decir, “el esquema de la hermenéutica, ya que la *phrónesis* es el sentido de la proporción, es el sentido de la analogía” (Ibidem). En esta hermenéutica, continúa diciendo Beuchot, hay una “cierta mediación dialéctica”, con eso que Ricoeur llama “dialéctica fragmentada” (Ibíd.: 28) porque no llega como la de hegeliana a una síntesis. La analógica “permanece abierta”, porque no destruye los opuestos para superarlos, sino que los deja vivir, “Permanece en conflicto”, tensionada, “y aún se ayudan el uno del otro, se favorecen, trabajan para el otro, lo cual es ya un tercer elemento, su colaboración mutua” (Ibíd.: 29).

El crítico modernista piensa que por talento y por formación (sugestión de la Cultura y de la Tradición), por naturaleza y por

⁸ Aunque –como advierte Gadamer al hablar de Valéry– queden atrapados todavía en el mito del genio. “Pues, en verdad, él (Valéry) traslada al lector y al intérprete el poder de crear absoluto que él mismo no quiere reivindicar” (1964: 69).

técnica, puede hacer una interpretación de la experiencia que procura la obra de arte. Esta interpretación es singular en tanto que la obra le revela al parte de sí mismo, y, gracias a su capacidad de establecer un diálogo con el autor y recuperar, sólo parcialmente, aquello que el autor sintió en el momento de hacer la obra de arte, el crítico puede recuperar también aquellos elementos que entraron en juego en el creador a la hora de materializar su idea. Esta interpretación singular, no obstante obedece también a un gusto que puede identificarse con cierta época, valores y tendencias, porque el crítico modernista es antes que nada un hombre de su tiempo. Ahora bien, si el crítico modernista tiene la facultad de conectarse con el creador se debe a que este es también un artista, porque en esa necesidad de comunicar lingüísticamente su propia experiencia, en la que se fusionan su horizonte y el del creador, surge un nuevo texto que tiene un valor igualmente estético. Este es el texto crítico, que se produce con el fin específico de comunicar, tender un puente entre la obra y los lectores, sean pares (artistas) o lectores afines (menos avezados, por ejemplo el lector de revistas literarias iniciado en el modernismo). Este texto crítico modernista se diferencia entonces de la crítica romántica y de la positivista porque evita los extremos de sus dos estilos predecesores, pretende conciliar la noción de inspiración con la de la técnica, mantener las tensiones entre las dos perspectivas y demostrar lo complejo de la experiencia del arte a través de sus juicios estéticos.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Belrose, M. (1991) *La época del modernismo en Venezuela*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Barisone, J. A. (2012) “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”, en *Figuras y figuraciones críticas de América Latina*, Buenos Aires, NJ Editor.

Beuchot, M. (2011) “La hermenéutica y su camino histórico hacia una hermenéutica analógica”, en *A cincuenta años de Verdad y Método. Balance y perspectivas*, Buenos Aires: Editorial UNSTA.

Carter, B. (1967) “En busca de la Revista de América”, en *La “Revista de América” de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Nicaragua: Publicaciones del centenario de Rubén Darío.

Coll, P. E. (1894) “Examen de conciencia”. *Cosmópolis. Revista Universal*. I: 2: 33- 39.

De Gourmont, R. (1902) “l’influence étrangère”, en *Le problème du style. Questions d’art, de littérature et de grammaire*, Paris: Editorial Société du Mercure de France.

Díaz Rodríguez, M. (1968) *Camino de perfección*, Caracas- Madrid: EDIME.

Dominici, P. C. (1894) “A los críticos”. *Cosmópolis. Revista universal*. II: 7: 1- 7.

Gadamer, H. G. (1998) “Estética y Hermenéutica”, en *Estética y Hermenéutica*, Traducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Editorial Tecnos.

___ “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”, en *Estética y Hermenéutica*, Traducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Editorial Tecnos.

___ (2001) “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en *Verdad y método*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gomes, M. (2002) “Prólogo”, en *Estética del modernismo*

hispanoamericano, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

González, A. (1983) *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ensayos Ediciones. José Porrúa Turanzas, S. A.

Grünfeld, M. (1989) “Cosmopolitismo modernista y vanguardista”, en *Revista Iberoamericana*, 146-147: 33-41.

Gutiérrez G., R. (1996) “Sobre el modernismo”, en *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Halperín, T. (1998) *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Henríquez Ureña. P. (1949) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jiménez, José O. y Morales, Carlos (1998) *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid: Alianza Editorial.

Molloy, S. (2012) “Deseo e ideologías a finales del siglo XIX”, en *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rama, A. (1985) *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil ediciones.

Ramos, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.

Paz, O. (1965) “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz.

Varela, J. (1999) “Carta- Prólogo de Juan Varela”, en Rubén Darío, *Azul...* Barcelona: Edicomunicación, S. A.