

Historia de la literatura argentina

3 Las primeras décadas del siglo



Centro Editor de América Latina

Dirección: Susana Zanetti
Secretaría de redacción: Graciela Beatriz Cabal
Asesoramiento artístico: Oscar Díaz
Diagramación: Alberto Oneto, Diego Oviedo
Coordinación y producción: Natalio Lukawecki,
Fermín E. Márquez, Elisa Rando, Alejandro E.
Nicoletti, Gabriel Drogo.

© 1980/1986

Centro Editor de América Latina S.A.

Junín 981 - Buenos Aires

Hecho el depósito de ley

Impreso en la Argentina

en: Litodar. Viel 1444, Buenos Aires

ISBN Edición completa 950 25 1601 X

ISBN Volumen 3 950 25 1613 3

El modernismo

Noé Jitrik

Rasgos: La historia de la literatura argentina ha venido mostrando, desde sus orígenes, que la manera de constituir escuelas en la literatura argentina es doble. Por un lado, se da una deliberada importación de formas prestigiosas europeas; por otro, se produce un proceso casi espontáneo que tiende a hacerse cargo de condiciones lingüísticas peculiares. En el primer rubro, sea cual fuere el camino seguido para la importación, están el seudoclasicismo, el romanticismo, el naturalismo, el realismo y, posteriormente, como se verá a su turno, el ultraísmo; en el segundo, las distintas líneas de la gauchesca, el teatro criollo, la poesía del tango. No quiere decir que ambas líneas se excluyan necesariamente. Se dan penetraciones recíprocas. Pero sí que en ellas, ambas modalidades aparecen en primer plano, y como condicionando el proceso.

Dentro de este esquema, el modernismo posee caracteres particulares. Es implantado, por cierto, pero no importándolo de Europa sino a través de una compleja experiencia literaria americana de la que la literatura argentina se hace cargo por primera vez en su historia. Desde luego que no por eso el modernismo debe considerarse como un proceso casi espontáneo. Pero en todo caso tiene una situación peculiar en la historia de la conformación de nuestra expresión literaria. Por otra parte, el trabajo de apropiarse de lo europeo le viene ya realizado, y sólo le queda tomar los resultados como un punto de partida.

Esta primera observación tiene además importantes consecuencias. La principal es que, seguramente, las razones que fueron necesarias en la Argentina para que pudiera utilizarse una retórica forjada en América latina, difirieron de las que en América latina fueron necesarias para que se creara esa misma retórica. En suma, que el origen del movimiento tiene un contexto que no es ni remo-

tamente el mismo que ayuda a su florecimiento y expansión en nuestro país. Eso explica, además, diferencias de alcances en los intentos de los modernistas latinoamericanos y argentinos, y relativiza las coincidencias. En el conjunto, ofrece un panorama menos simple de lo que a primera vista los tan divulgados versos de algunos modernistas prometen. Por lo tanto, para estudiar el modernismo en la Argentina, en sus peculiares circunstancias y en las formas que adoptó, es necesario previamente describir el proceso americano que lo precedió. Hay que tener en cuenta que el punto de contacto entre América y Argentina se da en un hombre y una obra que sirven de puente o de eslabón; es Rubén Darío que, cuando llega a Buenos Aires en 1893, posee ya un sistema poético completo que influye y se desarrolla. Será necesario, en consecuencia, estudiar ese sistema, sus características y su génesis, es decir, los elementos que han concurrido a su formación, además de las circunstancias que han ayudado a que el movimiento se produzca.

El modernismo latinoamericano.

— A partir de la extraordinaria tarea cumplida por Rubén Darío a través de su obra y de su presencia en Santiago, en Buenos Aires y en Madrid, así como a través de sus propias declaraciones en su *Autobiografía*, se ha engendrado la idea de que por un lado es algo así como el creador del modernismo, mientras por otra parte, y en consecuencia, el modernismo se define por los rasgos que Darío le ha impuesto a su propia obra. Esa versión es parcial e históricamente incorrecta. Modernas investigaciones, lo mismo que testimonios de la época (Encuesta de *El Nuevo Mercurio*, publicada por Enrique Gómez Carrillo en París en 1907), demuestran fehacientemente que lo que en Darío aparece como un sistema temático-verbal característico, no es más que

El vocabulario modernista

A — Palabras procedentes de la afición por la zoología:

cisnes, pavos reales, mariposas, tórtolas, cóndores, leones.

B — Palabras procedentes de la botánica heráldica y mitológica:

lirios, lotos, anémonas, nenúfares, acantos, laurel, mirtos, olivos, pámpanos, adelfas, jacintos.

C — Palabras procedentes de la mineralogía y la arquitectura:

oro, columnatas, capiteles, rubíes, zafiros, pórfido, mármol, esmeriles, bromuro, talco, opalina.

D — Neologismos de origen latino o griego:

liróforo, aristo, áptero, apolonida, criselefantino, faunalias, homérida, ixionida, lilial, nictálope.

E — Neologismos de origen criollo:

tocuyo, retacón, bizquear, proclamista, polla, chanfaina.

F — Arcaísmos:

jamordar, ansina, repujar, concubic, arcabuz.

G — Palabras extranjeras interpoladas: baccarat, gin.

H — Palabras extranjeras castellanizadas:

muaré, esplín, cabriolé, champaña, fiacre, bufete.

I — Palabras procedentes de la física, la química, la astronomía

y la geografía:

hidroclórico, hiperbórea, aerostación, hipermetría, febrífugo, hidrostático, quirúrgico, cosmogonía, redoma.

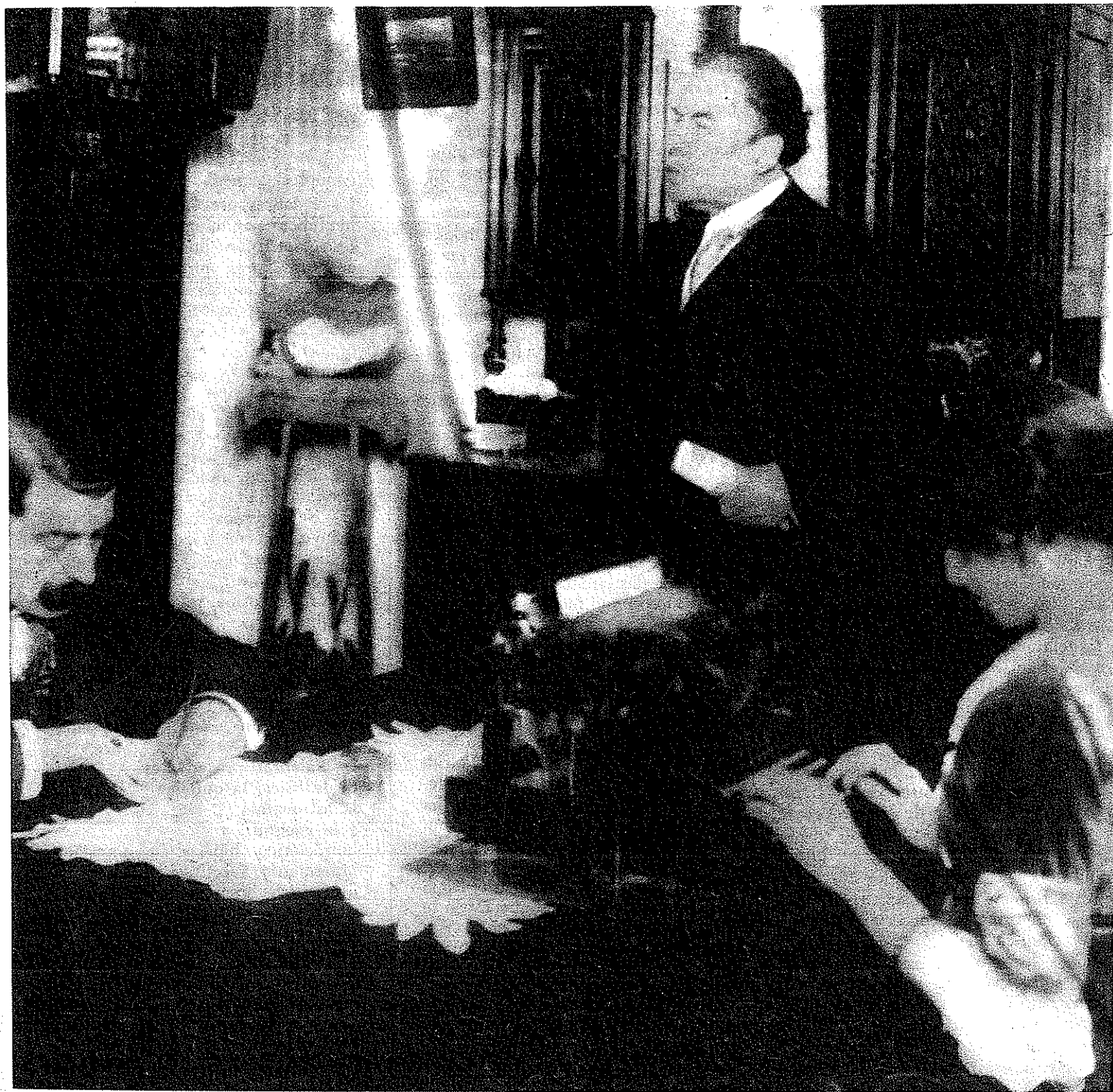
J — Palabras cultas, de origen latino: consuetudinario, febril, azur.

K — Palabras que remiten a la afición nobiliaria del modernismo:

heráldica, princesas, pajes, clavicordios, lises, blasones.

L — Abundancia de sustantivos y adjetivos de color:

dorado, violeta, azul.



Rubén Darío, mientras dicta sus memorias a Julio Castellanos

el desarrollo genial de tendencias registradas con absoluta firmeza y conciencia en los poetas que se ha dado en denominar "precursores", pero que en verdad son los iniciadores reales y sistemáticos del movimiento. Otra consecuencia de esta rectificación es que de este modo la estética modernista se diversifica, no queda reducida y encerrada en los lineamientos rubendarianos, sino que éstos entran simplemente a formar parte de un movimiento más complejo. En este sentido, ya se puede casi afirmar, de acuerdo con los juicios más recientes de Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Manuel Pedro González, Max Henríquez Ureña y Ricardo Gullón, que los iniciadores del modernismo fueron el cubano José Martí (1853-1895) y el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) entre los años 1875 y 1882, a través de sus tentativas de innovación de la prosa. Precisamente, las versiones que atribuyen a Darío la exclusiva paternidad del movimiento, radican en el verso y atribuyen a la prosa un papel si no secundario en todo el proceso de renovación literaria, por lo menos posterior y emergente de aquel.

Ahora bien; Martí y Nájera empezaron sus trabajos desde México flexibilizando una prosa hasta entonces sometida excesivamente al modelo español; Nájera mediante elementos verbales estilísticos de origen francés en una adaptación muy inmediata de las principales novedades del simbolismo y del parnasianismo, y Martí, partiendo de esos mismos elementos pero introduciéndolos en estructuras clásicas del español, especialmente el español de la oratoria del siglo de oro. En Nájera, lo francés fue indeclinable y tiñe toda su obra.

De todos modos, ya en la obra de ambos se registra con nitidez el proceso de ablandamiento y de actualización de la lengua literaria, que es el mayor mérito del modernismo consolidado por Darío.

Pero aparte de esos dos maestros, hay

otros iniciadores cuya obra tiene parecidos alcances; integran, entre todos, una extraordinaria generación de renovadores que expresó similares concepciones estéticas como respuestas requeridas por similares necesidades. Se trata del colombiano José Asunción Silva (1865-1896) y del cubano Julián del Casal (1863-1893) que, con los dos anteriores, llevaban realizada una vasta obra exploratoria de los recursos y sistemas que caracterizarían el modernismo años antes que Darío publicara su *Azul* (1888) y sus *Prosas Profanas* (1896), prosa y verso el primero y verso el segundo.

Es cierto que estos cuatro nombres no eran excluidos de la historia del modernismo pero se los consideraba como "precursores". Devolverles su carácter de iniciadores y reconocerles jerarquía de modernistas tiene numerosas consecuencias, aparte de la rectificación cronológica. Significa reconocer que el movimiento tiene, en la pluralidad de respuestas obtenidas, inserción histórica, que surge de situaciones históricas comunes a varios países y a sensibilidades diversas; y, en segundo lugar, significa reconocer que sus alcances son más variados que el mundo de imágenes lujosas implicado en el primer Darío y sus seguidores. Por lo menos, en su origen.

De acuerdo con estas recuperadas significaciones, el modernismo surge como una concepción estética de una época y de una zona. Su surgimiento, e incluso el camino estético concreto adoptado, puede en consecuencia explicarse en dos niveles, el cultural y el político. Conviene detenerse un instante en esto.

La cultura hispanoamericana del centro y norte, no había conseguido liberarse de la marca española durante todo el siglo. Quizás porque en estas zonas lo español fue muy fuerte, y porque el romanticismo, que es el primer intento de una expresión original y propia, no prendió



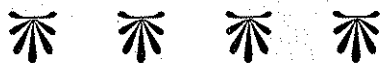
Manuel Gutiérrez Nájera. Dibujo de Ross, en el Almanaque Sudamericano, 1896

RUBÉN DARÍO

**

Prosas Profanas

y otros poemas



BUENOS AIRES

IMPRENTA DE PABLO E. CONI É HIJOS
680, CALLE PERÚ, 680

1896

Portada de la primera edición
de *Prosas profanas*, de Darío

RUBÉN DARÍO

OBRAS COMPLETAS

AZUL...

MADRID

IMPRENTA DE JUAN PUEYO
Lan 1, 21. Teléfono 14-31

Portada de una de las ediciones de *Azul*,
de Darío

con la profundidad necesaria como para dinamizar las rígidas pautas neoclásicas convertidas en academia, en preceptiva. Gutiérrez Nájera, por su parte, ya en 1876 atacaba también al realismo y al naturalismo, a la vez que defendía la poesía sentimental. En el fondo, había una nostalgia de romanticismo, actitud que organiza por otro lado sus rechazos y sus búsquedas. Pero lo que prevalece es la antipreceptiva, lo cual se traduce en una afirmación de la unidad entre fondo y forma: "las formas tienen que guardar una estrechísima conexión con la idea que el autor se ha propuesto desarrollar en su obra", dice Gutiérrez Nájera en el tomo I de sus *Obras*. Este tipo de conceptos es repetido por Martí en 1890: "cada emoción tiene sus pies, y cada hora del día... Un juncal se pintará con versos leves y como espigados, y el tronco de un roble con palabras rugosas, retorcidas y profundas". Hay aquí una vinculación con el Víctor Hugo del *Prefacio a Cromwell* y el Gautier de *Mademoiselle de Maupin*, con el añadido de los alcances nacionalistas y espiritualistas que ya desde 1875 Martí preconizó: "...los engendros franceses, el bizantinismo moral, la imitación servil de un pueblo enfermo, no convienen a una patria naciente..." A partir de conceptos como éstos, Martí, que como Nájera teoriza románticamente, se anticipa a las formulaciones estrictamente modernistas: "El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la generación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color... La música es más bella que la poesía porque las notas son menos limitadas que las rimas...", ideas que se vinculan con los hallazgos del simbolismo verlainiano, según la célebre fórmula de Verlaine: *la musique avant toute chose* (la música ante todo).

La apetencia por el romanticismo se pone en evidencia sobre todo en

los conceptos. Lo que hace que Nájera y Martí sean modernistas, es la expresión en la cual se pueden recoger palabras e imágenes típicas, lenguaje figurado, cromatismos, trasposiciones de arte. Para estudiar las fuentes del modernismo de estos dos iniciadores hay que recurrir básicamente a los mismos elementos necesarios para estudiarlos en Darío. Pero en Darío tendrán una revolución diferente que no agota, sin embargo, el fenómeno modernista. De todos modos, ya los románticos mismos, especialmente Gustavo Adolfo Bécquer, de quien todos los primeros modernistas eran admiradores, planteaban la insuficiencia de la palabra, "chata y gris", en el período en el que el poeta español tuvo que escribir. La renovación por lo tanto se imponía, tanto más laboriosa para los americanos cuanto que el ciclo romántico todavía no se había cumplido. Pero la importancia de Martí en el momento inicial reside en el hecho de su voluntad revolucionaria en el campo social y político: su voluntad de renovación verbal, su vehemente deseo de poner al día el instrumento literario, se incrustan en el propósito central ideológico político, y en virtud de ella trascienden el mero campo estilístico para convertirse en un aspecto del proceso de cambio americano. Del mismo modo, obligan a tener en cuenta el trasfondo histórico sobre el que se constituye este importante movimiento más allá de las condiciones culturales propiamente específicas.

Recordemos brevemente este trasfondo histórico. Hacia el último cuarto del siglo XIX, el proceso de la independencia de las naciones americanas está complicado con su propia evolución social. Las guerras civiles han postergado el desarrollo de formas económicas y de producción en general, lo cual ha hecho que lo español como mundo cultural permaneciera enquistado y ligado a todo lo que quería superarse. En el campo

político, con la derrota española en Cuba concluye la etapa de la dominación militar y política peninsular, y los países americanos se empiezan a contemplar a sí mismos con otra actitud. El caso de México es en este sentido ejemplar. Debatiéndose todavía en el plano cultural contra lo español tremendamente arraigado, sin dejar de lado lo indígena, se despierta a una conciencia social que se manifiesta en la cadena de revoluciones agrarias que ocupan muchos años, prácticamente hasta 1936. En los restantes países especialmente centroamericanos, los contrastes son igualmente exigentes y la voluntad de la transformación exige expresiones en todos los órdenes, e incluso formalizaciones filosóficas que justifican nuevos destinos. El uruguayo José Enrique Rodó (1872-1917) ejemplifica, sin olvidar a Martí, esa voluntad de síntesis que se hace cargo de los términos entonces en conflicto y choque: nuevo destino latinoamericano, superación de lo anacrónico, nuevos instrumentos intelectuales, búsqueda de formas. En su *Autobiografía*, Darío cuenta divertidamente sus angustias y sustos por toda Centroamérica, protegido por presidentes que son derrocados o, a veces, por presidentes más bien despóticos que ayudan a los artistas. Sus sobresaltos dan cuenta del revulsivo clima que se está viviendo, y que tiene un marco continental expresado, en 1889, por el Primer Congreso Panamericano reunido en Washington, en el cual se da carta de origen a la presencia norteamericana en el resto de América, consecuencia de la nueva política considerada como "imperialista". Pero estos factores internos y exteriores no se agotan aquí. En Europa la rivalidad entre grandes potencias busca también como campo a América latina, por medio de las inversiones de capital. Además, en virtud de los planes iniciales de las recientes burguesías, comienza un proceso de inmigración



Grupo de inmigrantes italianos llegados al país en 1904



Portada de El Mosquito (28-4-1889),
que ridiculiza la presunta intención
del socialismo internacional (representado
en el personaje de la izquierda)
de conquistar al obrero argentino

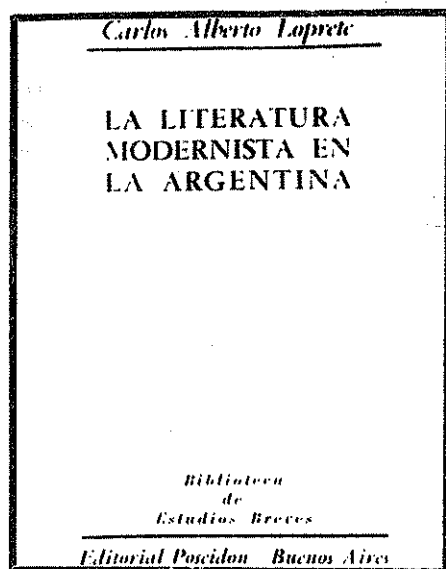
cuya intensidad varía según los países, y cuyo punto máximo está dado por la Argentina, provocando esa serie de situaciones nuevas cuyo comienzo vimos en la generación del 80. Correlativamente, nuevas ideas pretenden interpretar los desajustes de la realidad, las injusticias y las imperfecciones: especialmente el socialismo y el anarquismo, que se muestran llenos de ingredientes científicos derivados del positivismo y de la actitud experimental.

Algunos intérpretes y protagonistas del movimiento creen que este trasfondo político social no es mero telón sino agente o, por lo menos, como lo dice el poeta español Juan Ramón Jiménez, condición necesaria para producir manifestaciones particulares. Pero además, indica la ideología concreta de los primeros modernistas, esencialmente revolucionaria, disconforme y transformista. Al mismo tiempo que Darío discierne sutiles adjetivos y empieza a manejar jarrones de la China o cisnes o princezas, manifiesta sentimientos profundamente burgueses y, en general, una posición militante en lo político, esquema que llega a su culminación con el primer Lugones que participa de la fundación del Partido Socialista de la Argentina, en 1896. Es decir que si el modernismo es rebeldía en el campo estético, voluntad de sacudimiento de formas y concepciones oprimentes, ello no está desconectado de la rebeldía social aunque en el plano exterior las dos rebeldías parezcan de un signo completamente opuesto.

En estas condiciones hace su aparición Rubén Darío, es decir, cuando ya se han realizado serios intentos de actualización de la palabra poética, luego de un análisis bastante profundo de aquello de lo que se parte y de aquello a que se quiere llegar. Como es conocido, se convierte en el sumo sacerdote del movimiento, en la síntesis más brillante que ha dado el modernismo en América y en Es-

paña, hasta el punto de que decir *Darío* implica casi decir *modernismo*, por lo menos en una de sus vertientes estéticas, la que más fortuna ha tenido. Por otra parte, Darío ha sido un maestro y un divulgador incesante, y sobre la base de su esfuerzo así como de su genio poético ha posibilitado el pasaje estético generalizado de una época a otra, ha preparado el terreno para un lenguaje incomparablemente diferente a aquél mediante el cual se arrastraba penosamente la literatura hispanoamericana. Darío es el que introduce el modernismo en la Argentina, aquí forma discípulos tan brillantes como Lugones, y desde aquí el movimiento se proyecta hacia España consagrándose indiscutiblemente.

Intentos de definición del modernismo. — ¿Pero qué es el modernismo? Veamos las interpretaciones que se han hecho de la significación del movimiento, que ha sido ligado, en la búsqueda de conexiones de fondo, con un proceso de tipo religioso que se manifiesta hacia 1880, llamado también "modernismo", y que pretendía una explicación a fenómenos diversos: política, filosofía, religión, literatura, ciencia. El Papa Pío X condenó esta "herejía" en su encíclica *Pascendi domini gregis*, considerándola gnoseológicamente trascendente, es decir, que según el modernismo las cosas se conocen por su apariencia y no por su esencia. Alguna epidérmica vinculación puede establecerse en la medida en que el modernismo que nosotros conocemos trabaja con la materia verbal y de su reordenamiento espera obtener significaciones. Pero no puede decirse que haya habido correlación ni determinación ninguna. Muchos poetas modernistas se niegan, no obstante, a creer que el modernismo sea algo restringido a las bellas letras; aluden, en cambio, a un estado de ánimo general que es, tal vez, el sentimiento ya descripto de asfixia cultural y



Portada del estudio de Loprete sobre el modernismo en la Argentina

de necesidad de cambio social. Esa es por lo menos la opinión de Juan Ramón Jiménez, que le atribuye ser "un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza". Es Rubén Darío el que emplea la expresión "modernismo" refiriéndola a la literatura. Lo hace en 1890 en un ensayo sobre Ricardo Palma; en 1899 el término, con esta significación, es incorporado al Diccionario de la Real Academia a propuesta y precisión de Marcelino Menéndez y Pelayo. Esta versión es la que prevalece y la que define el destino posterior de la tendencia: la rebelión inicial encuentra su salida en el lenguaje y se queda allí, aunque sea resultante de condiciones más generales; y cuando logra ese lenguaje empieza a repetirlo.

En el libro de Carlos A. Loprete (*La literatura modernista en la Argentina*) se enumeran las principales interpretaciones críticas que se han hecho del modernismo. Federico de Onís le adjudica calidad de pasaje del siglo XIX al XX, pues al resolver la crisis de las letras y del espíritu hispánicos manifiesta un carácter amplio, y es claramente una resultante de un proceso total y profundo. Luis A. Sánchez, en cambio, lo restringe y lo reduce a lo literario: "reacciona contra el realismo, devuelve a la palabra su valor artístico; revela una sensibilidad aguda; es eminentemente esteticista, individual y egolátrico". Amado Alonso, desde una perspectiva estilística, consagra su carácter de arte combinatorio en tanto que para Sanín Cano "es una derivación del romanticismo... tentativa de rectificación, por lo que hace al excesivo dominio de la facultad imaginativa". Prescindiendo tal vez de su encuadre pero teniendo muy presente su ámbito muy característico posterior a Darío, Pedro Henríquez Ureña lo describe así: "Este movimiento renovó íntegramente las formas de la prosa y de la poesía: vocabulario, giros, tipos de verso, estructu-

Proyección del modernismo en América y España

A partir de la síntesis rubendariana, el modernismo proyecta sus líneas fundamentales en América y en España. En América, se registran dos tendencias fundamentales, las llamadas mundonovismo y torre de marfil, según nomenclatura de Torres Rioseco. En el primer caso se alude a una vocación de originalidad, a cierta relación con la realidad americana; en el segundo al aislamiento exquisito, a la pura immanencia de la realización literaria. A decir verdad, esta segunda línea, que sale de Darío, no tiene su máximo representante en el poeta nicaragüense que en muchos momentos actuó en los dos campos, ya sea alternativamente, ya tratando de no perder elementos de uno y otro. Se trata de un problema que no puede, desde luego, resolverse según esquematismos por los cuales Darío o Lugones vendrían a ser básicamente cosmopolitas mientras que Chocano sería americanista, pues en el movimiento modernista hay elementos contradictorios que no terminan por fundirse del todo en una expresión propia y una u otra inclinación dan cuenta sobre todo de una búsqueda más que de una clara pertenencia. En lo que concierne al influjo sobre los poetas españoles es evidente que la persona y la estética de Darío tienen que haber hecho impacto en ocasión de su primer viaje. La crisis de 1898 en España reinstaló en el país una suerte de conciencia crítica que en el nivel de los poetas se manifestó por medio de una gran receptividad. En este sentido la relación de Juan Ramón Jiménez con Darío es ejemplar: deslumbramiento, respeto, continuidad. Hasta tal punto el desastre

de Cuba impregna a todos los sectores españoles que los escritores que entonces actúan son conocidos como la generación de 1898. Es indudable que el modernismo sirvió a este movimiento que se encontró con él en la rebeldía, en la búsqueda de salidas. Valle Inclán, Manuel Machado, Jiménez y otros se dejaron impregnar por Darío y sus descubrimientos pero, según Luis Cernuda, la influencia de Darío se instaló en una corriente ya existente encarnada en Salvador Rueda, Ricardo Gil y Manuel Reina, razón por la cual conviene diferenciar y no creer, contrariamente a lo que se afirma desde Latinoamérica, que España fue tributaria del descubrimiento americano. Visto en su conjunto, americano y español, el modernismo se presenta como una experiencia fundamentalmente artística-verbal que termina por propugnar un esteticismo completo. Como tal, propende desde el comienzo a una calificación de los medios expresivos que se organiza en torno al concepto del buen gusto. Desde luego, el buen gusto restringe el público, lo cual hace a su vez que el receptor sea minoritario, buscadamente aristocrático. Por lo tanto, el sistema expresivo conduce a esta suerte de sofocamiento que se vive sin pena pero su sentimiento concomitante es una decidida repugnancia, fácilmente comprensible, por los burgueses que se convierten en los fariseos del arte, los imposibilitados de comprender. Este sentimiento conexo, que en definitiva tiene curso básicamente en el campo del arte, impregnó de todos modos lo político, especialmente de los primeros modernistas. De ahí el socialismo y el anarquismo de todos ellos, que preconizaron la muerte de la burguesía en lo social así como la rechazaban, por vulgar, en lo literario. Con el tiempo, esta distancia habría de borrarse. Lo que se vio con toda nitidez en la Argentina.

ra de los párrafos, temas, ornamentos. El verso tuvo desusada variedad, como nunca la había conocido antes, se emplearon todas las formas existentes, se crearon formas nuevas y se llegó hasta el verso libre a la manera de Whitman y el verso fluctuante a la manera de la poesía española en los siglos XII y XIII. La prosa perdió sus formas rígidas de narración semi-jocosa o de oratoria solemne con párrafos largos; adquirió brevedad y soltura. En nuestra opinión, este punto de vista es ampliamente descriptivo y agota el aspecto filológico-lingüístico del modernismo y, aunque excluya la inserción total en la realidad histórica, permite comprender lo que se ha propuesto y ha sido este intento tan profundo de renovación. Guillermo Díaz-Plaja incluye a la generación del 98 española en la experiencia, lo cual se justifica en la medida en que el modernismo implica una crítica a lo español, considerado por otra parte como algo irrenunciable. Digamos por nuestra parte que esta crítica se realiza como es tradicional en la cultura de lengua española, especialmente americana, y en nuestro país a partir de Echeverría; es decir, recurriendo a lo francés que se siente como un modelo superior y excelso en el cual se bebe toda la posibilidad de flexibilización, de puesta al día, de apertura. Lo español, en cambio, se muestra como dominado por una tendencia a encerrarse y oscurecerse, como si careciera de recursos propios para la actualización.

En 1907, la revista *El Nuevo Mercurio*, dirigida por Gómez Carrillo, organizó una encuesta sobre el modernismo. Las respuestas tienen especial interés por la cercanía del fenómeno. Sólo dos interrogados señalan a Darío como iniciador del movimiento. La mayoría vincula el movimiento estético, ya plenamente triunfante, con determinantes de época y ambiente. "El modernismo en el arte es simple-

mente una manifestación de un estado del espíritu contemporáneo" afirma Roberto Brenes Mesén; y para Eduardo Talero "pugna por restablecer la comunicación directa entre la sensibilidad y el mundo externo". Manuel Machado, por su parte, opinó que "el modernismo era la anarquía, el individualismo absoluto".

Como se ve, los juicios, que podrían seguirse acumulando, son coincidentes y divergentes; su denominador común es la voluntad de cambio, y otro la radicación en el lenguaje literario de dicha voluntad. Lo que tal vez estas interpretaciones o descripciones omitan sea el hecho de que el modernismo no previó un dinamismo del cambio, razón por la cual cayó rápidamente en una retórica que afirmó en el orden general social aquello que venía a combatir. Pero eso se verá más detenidamente al considerar el modernismo argentino. Conviene, por ahora, considerar los antecedentes en que se enraíza la experiencia modernista.

Las fuentes de la experiencia modernista. — Ya se ha dicho que sobre la base de un lenguaje endurecido, el modernismo realiza transformaciones tendientes a flexibilizarlo. Dichas modificaciones se realizan con la ayuda de influencias asimiladas en la literatura francesa ya desde Gutiérrez Nájera, y notoriamente con Rubén Darío. A partir de los iniciadores, la dependencia de lo francés es visible tanto en lo que respecta a escritores o poetas como a los materiales manejados y a las estructuras verbales características. Verlaine es la gran referencia, pero igualmente importantes según los autores son Baudelaire, Gautier, Samain, Laforgue, Leconte de Lisle, Moréas, Lautréamont, Kahn, Barbey d'Aureville, etcétera. Culto a estos innovadores, a estos maestros, pero básicamente homenaje a las escuelas de las que son representantes. Ser modernista

es ser moderno y eso está encarnado en el proceso poético francés. Veremos cómo, a partir de la asimilación de dicho proceso, se van configurando los caracteres estilísticos principales del modernismo. Esto no significa que lo estrictamente español no haya sido tenido en cuenta. Darío, especialmente, vivificó viejos metros abandonados, versos caídos en desuso, como resultado de un formidable conocimiento de la tradición poética española.

En todo caso, lo importante es el influjo francés no sólo porque implica un gesto tradicional y repetido, sino también por la profundidad de los cambios que respaldó y las paradojas a que dio origen su implantación.

El proceso comienza en la culminación del romanticismo. El mismo año de 1830 Víctor Hugo estrena el *Hernani*, con el gran triunfo conocido, y publica *Las Orientales*. Son dos obras de carácter opuesto, ambas emanadas de las contradicciones románticas: la primera, mediante la cual culmina la campaña por la destrucción de la rígida preceptiva de las unidades, se aproxima, gracias a su combatividad y también en cuanto al tema, al romanticismo social; la segunda, en cambio, afirma una tendencia a la decoración, al lujo verbal y, en suma, a la gratuidad. En virtud de estos elementos se constituye poco después el grupo o la tendencia del "Arte por el Arte" capitaneada por Teófilo Gautier: este grupo lanza una nueva "Ars poetica" que se basa en cambios métricos y acentuales, en un desarrollo del instrumento expresivo. Desde el punto de vista temático se propugna un retorno a la antigüedad pagana, se celebra la belleza física y palpable, las líneas y las formas, el desnudo, el color. La poesía debe describir como la pintura y presentarse armoniosa como la música. Ya Gautier hace las "trasposiciones" de arte, o sea llevar a la poesía monumentos, frescos, cuadros, bajorrelieves, estatuas. Actúa

también en la tendencia "artística", Teodoro de Banville, que preconiza la religión del Arte y el desprecio al burgués; en su *Pequeño Tratado de Poesía Francesa*, recupera versos y estrofas arcaicas: rondel, soneto, rondó, triolet, villancico, lai, virelai, canto real, sextina, glosa y pantu. El *Arte por el Arte* afirmaba una poesía hábil, de perfecta confección, y se despojaba de vinculación con la realidad actual enfrentando, de paso, a los "intimistas", a los poetas sociales. Pero pasa el furor y toca el turno al movimiento llamado *Parnaso*, que retoma las actitudes básicas teáticas de los "artistas" pero dejándose impregnar por el espíritu positivista que dominaba la escena. Como resultado de este vínculo surgen nuevos temas que exigen un tratamiento propio, y la "ciencia" penetra la poesía a través de la investigación filológica, arqueológica y culturalista. De ahí los temas germánicos, las epopeyas hindúes, los libros judíos, los cantos homéricos, las tradiciones chinas. Las religiones entusiasman a los filólogos y luego a los poetas. Se empieza a vivir una dimensión alegórica y simbólica, todo es símbolo, todo tiene un sentido místico. Pero no es místico en sí sino en relación con la fe positivista de cambio social en auge. De modo que los poetas son al mismo tiempo helenistas o hinduistas, o esotéricos y republicanos, demócratas y socialistas. Leconte de Lisle propugna una obra de arte que combina todos estos elementos y que, como tal, es un producto intelectual, una obra equilibrada y perfecta en la armonía de todas sus partes. Se comprende que haya una recuperación de la serenidad clásica como ideal del arte y del artista. Pero el esculturalismo y la impasibilidad matemática del Parnaso cumplen su ciclo y de algún modo, a partir de su ideal de perfección formal, se vuelve a algo más vivo y animado, por "tedio" vital. Ya Baudelaire había descubierto el tema ciudadano y la cotidianeidad de



Jean Moréas. Dibujo de La Gándara



Jean-Arthur Rimbaud.
Boceto de Fantin-Latour para
su cuadro Rincón de mesa

la experiencia, a las que iluminó desde dos puntos de vista: un verso perfecto, como lo exige ahora el gusto después del Parnaso, y una flexibilización del lenguaje en virtud de la musicalidad. Además había explorado las correspondencias en la naturaleza: perfumes, colores, sonidos, son intercambiables, son fórmulas que se traducen recíprocamente. Estos últimos aspectos hacen escuela.

Apoyados en estos elementos del gran precursor aparecen los llamados "simbolistas": Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. "De la musique avant toute chose", la divisa de Verlaine que tanto influyó sobre el modernismo, no significa otra cosa que la búsqueda de una atenuación de la rima y de la sólida arquitectura del verso; ahora se trata de transmitir lo impreciso, el matiz, las sugerencias, las sensaciones leves, las inquietudes, los malestares, los sueños. Versos mundanos, místicos, sensuales, se dirigen a transmitir un estado espiritual de "tristeza" que rompe la eficacia de Leconte de Lisle. Rimbaud, a su vez, había desarrollado el tema baudelairiano de las correspondencias añadiéndole la idea poética del "desorden de los sentidos". Se trata de captar lo inasible por la razón, de capturar las fugitivas sombras que de la realidad emergen para deslumbrar al poeta y dejarlo solo. La ciencia y su infalibilidad son cuestionadas, la sensibilidad exige su puesto. Nada más natural que aparezca el llamado "decadentismo" y que se llegue a los límites de la experimentación de la sensibilidad. Pero es en el campo del verso donde se realizó la lucha, no en el de los temas que se fueron acumulando a lo largo del proceso. Verlaine y Rimbaud animaron el alejandrino multiplicando las formas del verso y avivando los versos impares, tradicionalmente descuidados, trastornaron los cortes, simplificaron la rima con asonancias, innovaron con vistas a la musicalidad, efecto que por cierto lograron en su

resultado máximo que es el verso "libre" en el cual lo único que subsiste del verso tradicional es el ritmo.

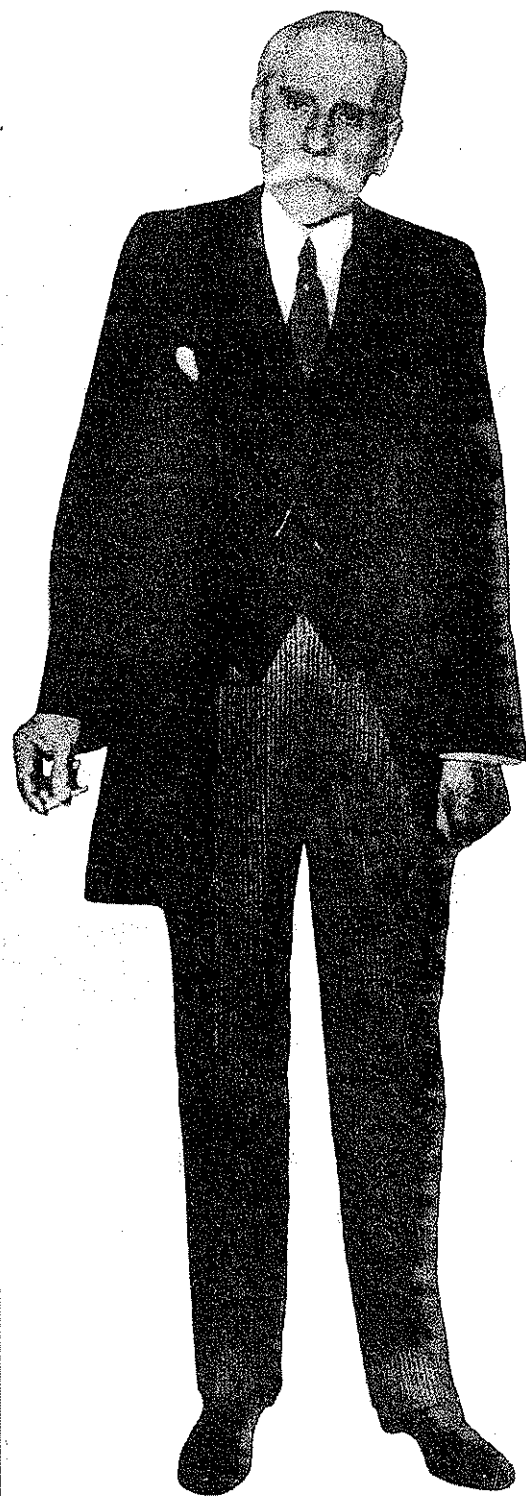
Y bien, todo este proceso sirve de modelo e impregna al modernismo; le entrega incluso temas, no solamente la actitud de renovación. De hecho los caracteres del modernismo se reencuentran en el conjunto de escuelas francesas con un respeto tal que de ningún modo el modernismo es una continuación de aquéllas sino un movimiento claramente epigónico y en ciertos aspectos claramente anacrónico. De todos modos, para que se vea hasta qué punto existe una relación con el proceso francés, señalemos dichos caracteres del modernismo: ejercicio riguroso de un oficio impecable (por lo tanto, proclividad al virtuosismo); reacción contra el lenguaje fácil y remanido; práctica del impresionismo descriptivo (describir las impresiones que producen las cosas y no las cosas mismas); descubrimiento y puesta en práctica de las correspondencias sensoriales (colores son olores, son ideas, son imágenes); mecanismo de trasposiciones de arte apoyado en la idea de la unidad de las artes (poesía monumental o pictórica o musical); ampliación de la temática a los motivos bellos, exquisitos, pintorescos y decorosos (temas mitológicos nórdicos, greco-latinos, temas galantes versallescos y medievales, teratología medieval y zoológica, etc.); culto a lo intuitivo y subconsciente, a lo impreciso y vago, a las fuerzas oscuras que gobiernan la realidad.

La Argentina a la llegada de Darío. Inserción del modernismo. — Todo esto llega con Rubén Darío a la Argentina, en 1893. Cuando en ese año el poeta nicaragüense arriba a Buenos Aires, ya ha publicado *Azul* y lo principal del modernismo tiene forma y cuerpo. Con *Prosas profanas* ya no quedarán dudas acerca de la coherencia y la efec-

tividad del nuevo lenguaje. El mensaje de Darío prende, especialmente, en el joven poeta cordobés Leopoldo Lugones que asombra a Buenos Aires a su llegada por su poder verbal. A partir de entonces, 1896, puede considerarse implantada la escuela en la Argentina, cuyo clima es altamente propicio para esta y otra clase de novedades. Hay que señalar, ante todo, que junto con el modernismo florece una actitud estéticamente antagónica, el realismo. Lo cual prueba la necesidad de hallar formas que canalicen necesidades profundas. Favorece la introducción del modernismo la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, el clima de desarrollo periodístico, la presencia de Groussac y su revista *La Biblioteca*, la decadencia o la asfixia del naturalismo y de la poesía posromántica.

Vamos a describir en seguida el clima social en que se instala el modernismo pero, ante todo, digamos que en el campo estrictamente cultural las condiciones son diferentes a las mejicanas, cubanas o nicaragüenses en cuyo marco surgiera el movimiento. En primer lugar, aquí el romanticismo prendió de una manera definitiva y alcanzó hasta los niveles políticos. Toda la literatura fue, desde 1840 en adelante, romántica, y el neoclasicismo caducó en las primeras escaramuzas. Lo mismo ocurrió con la influencia española combatida ya muy enérgicamente por la generación echeverriana de 1837. En cambio arrastraba penosamente su existencia una especie de posromanticismo lánguido y sentimental, junto con los productos menores de la gran literatura gauchesca. Entre ambas líneas se asfixiaba la poesía, estrechada por el localismo que las respectivas estéticas propugnaban. De modo que la diferencia se nota con claridad. Si es así, ¿por qué razones prende con tanta vehemencia el modernismo? Probablemente haya que buscarlas en el campo polí-

tico social. Después de 1880 se empieza a vivir un clima de gran cosmopolitismo. El grupo dirigente, la alta burguesía liberal, se plantea un proyecto cuyo nervio fundamental es la voluntad de incorporación al mundo de la cultura, a la civilización occidental. Desde luego que ese proyecto reposa sobre un modo de producción económica, la de materias primas, lo cual torna al país dependiente de los mercados compradores, que a la vez venden productos elaborados y, para cerrar el ciclo, modelos culturales. Se vive, en consecuencia, un clima de gran mundanidad, de lujo y ostentación, de vuelco a Europa. Es claro que hay también contradicciones. Apoyados en la fe por lo europeo los dirigentes argentinos favorecen la inmigración con la idea de que eso terminará por producir un cambio étnico y cultural por mero trasplante. Como se ve, esta política es coherente con la general de occidentalización, pero una vez puesta en marcha, una vez llegados los inmigrantes al país, comienzan las contradicciones y los rechazos. A partir de 1885, aproximadamente, la clase dirigente escinde su pensamiento y, por un lado, se vuelca cada vez más hacia un mundo de esencias, hacia lo refinado y lo exquisito, mientras que por el otro rechaza los conglomerados de extranjeros que están cambiando la ciudad, el idioma, y que se están mezclando avasalladoramente. Por otro lado, en virtud del impulso adquisitivo cultural, el grupo dirigente se hace positivista—doctrina que justifica su política y su futuro— y naturalista en lo literario, instrumento a la moda cuyos alcances críticos van derivando hacia el ataque al molesto extranjero. La voluntad cultural del 80 logra sus resultados: hay una mayor alfabetización y un acceso mayor a los objetos culturales; hay un ideal cultural. Y estas son ya condiciones favorables para recibir por un lado innovaciones y puestas al día, por el otro un



Paul Groussac (1848-1929)



Manifestación de trabajadores en Buenos Aires. Foto en Caras y Caretas, el 13-6-1903

movimiento cuyos elementos principales apelan a un superconsumo. En definitiva, el modernismo prende porque promete un acceso mucho más rápido al deseado universo cultural europeo, porque augura una literatura digna y de alto nivel, según la exige un núcleo que se cree en posesión de los medios más refinados de la expresión artística. Si modernismo en Centroamérica era superación del localismo, en la Argentina es corroboración de que ya se lo ha superado. Por eso, en tan pocos años el modernismo evoluciona en la Argentina hasta convertirse en la literatura académica y oficial, y por eso también, uno de sus aspectos logra escaso desarrollo así como se pierde muy rápidamente la inicial rebeldía que rozaba también ardientemente lo político-social. En sólo ocho años, el modernismo en la Argentina llega, con *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones, a su máxima tensión verbal y a su fisonomía más perdurable. Su otra cara, la de los poetas que tratan de mantener viva la rebeldía, es infinitamente menor y confusa.

En virtud de lo dicho, tal vez la palabra "modernismo" tenga un sentido más preciso en la Argentina, tal vez signifique claramente "actualización" y la tendencia reivindicque todo lo que ese término contiene. Es decir, que el modernismo estaría instalado en lo actual y sería una de las expresiones de lo actual. Y eso parece cierto sobre todo en sus comienzos, cuando Lugones, "cachorro de hecatónquero" como diría Darío, lanza sus primeros rugidos estéticos y promete un mundo de formas nuevas. Lo extranjero, tamizado ya en el sistema de Darío, vendría a incorporarse a una voluntad de ser estética incrustada en un tiempo que la exige.

Darío abre el camino para una protesta específica en un campo específico. Se trata de oponer lo actual a todo lo que viene cargado de pasa-

do. Es un camino que se abre frente a todo lo que la crisis de 1890 mostró como compulsivamente obstruyente. La crisis hace sentir que tanto el sistema de vida como la palabra que lo expresaba han caducado, y que hay que tener en cuenta nuevos aspectos de la realidad. Veamos brevemente estos matices que constituyen para ese entonces lo actual:

1. En lo económico, a raíz de la crisis se generaliza la idea de la necesidad de nuevas formas de producción; el monocultivo ganaderil ha desguarnecido al país y se confía en la diversificación que por el momento reside en la agricultura; además se están importando nuevas técnicas, la vieja estancia criolla da lugar a aplicaciones científicas mediante las que se buscan rendimientos óptimos. Se divulga una conciencia económica activa, que contrasta con el fatalismo semifeudal anterior. Por otra parte, antiguos inmigrantes han entrado con éxito en la etapa artesanal robusteciendo nuevas clases sociales.

2. En lo social estos nuevos grupos, en competencia con los emergentes de la alta burguesía liberal, producen ya sus elementos activos, especialmente en el campo cultural: escritores, profesionales, educadores, periodistas. Todos estos actores del proceso, para poder proyectarse mejor, asumen una clara conciencia de los males sociales y empiezan a defender a los desheredados. A partir del 90 todo el mundo es obrerista al mismo tiempo que aspira a integrar los cuadros sociales tradicionales.

3. En lo político, se asiste a la desintegración definitiva del P.A.N. (Partido Autonomista Nacional) y se respira la necesidad de nuevas formas políticas acordes con la voluntad de los nuevos grupos sociales así como del progreso político del mundo. El radicalismo y el socialismo serán los encargados de hacer la síntesis con las estructuras populares precedentes y, al mismo tiempo, de



Es del arte experto nauta:
buzo y bonzo, de las perlas costosísimas se incauta
y en la flauta de sus rimas las incrusta pronto y bien.
¡La gran flauta! ¡La gran flauta!
¡La gran flauta de Rubén!

Rubén Darío. Caricatura
en Caras y Caretas, 8-9-1906



Eugenio Díaz Romero (1877-1927)

canalizar la virulencia de ideas rebeldes que estaban teniendo curso: el anarquismo y el marxismo. Se denuncia el atraso latinoamericano, crujen los sistemas liberales de todos los países de América, y empieza a proyectarse la sombra de los Estados Unidos que inicia su violenta política de "protección" a Latinoamérica.

4. En lo ideológico, la penetración de las nuevas tendencias del pensamiento europeo hacen de Buenos Aires sobre todo un hervidero de ideas; el positivismo empieza a entrar en crisis y se abre sobre sí mismo en subproductos como la metapsíquica, la metaciencia y el espiritismo al mismo tiempo que se afirma en el campo psiquiátrico y sociológico.

5. En lo cultural, rebrote del cosmopolitismo y nuevo prestigio de lo francés con afirmación también de la lengua y las instituciones destinadas a preservarla, tal como la Facultad de Filosofía y Letras.

La lucha por la implantación del modernismo.

— Y bien, todo este telón de fondo se moviliza y es tenido en cuenta para permitir la fructificación del modernismo y proyectarlo con la fuerza que ha tenido. No obstante, hubo una lucha para imponer la escuela. El campo de batalla fueron las revistas, periódicos, diarios, peñas y libros. La primera revista porteña que dio impulso al movimiento fue la *Revista de América* fundada en 1894 por Darío y Jaimes Freyre; duró poco por falta de fondos pero sirvió para reunir las huestes que, por otra parte, se estaban reuniendo ya en redacciones (*La Nación*, *El Diario*) y en cafés y peñas, como lo narra Manuel Gálvez en sus *Memorias*. En 1896 aparece *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac. Este intelectual francés, rector del pensamiento y la expresión argentina, cabal representante del espíritu del 80, no simpatizó con el in-

aciente modernismo pero abrió sus puertas a sus representantes. Colaboraron allí Darío, Larreta, Alberto Williams, Eduardo Schiaffino, Luis Berisso, Almafuerte y Lugones junto a prohombres del 80. En otras secciones de la revista Groussac hacía pedazos la nueva literatura acusándola de imitación lisa y llana de escritores franceses. En 1896, no obstante, publicó el *Artemis*, de Enrique Larreta, hecho importante porque implica la inauguración de la prosa modernista argentina.

En julio de 1898 apareció el *Mercurio de América*, dirigida por Eugenio Díaz Romero. El nombre es claramente imitado del *Mercur de France*. Uno de sus objetivos era "levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño; mantener al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y a la jerarquía de los Maestros". Colaboraron Darío, Lugones, Jaimes Freyre, José Ingenieros, Leopoldo Díaz, Víctor Pérez Petit, Eugenio Díaz Romero, Charles Soussens, Carlos Ortiz, Martín Goycochea Menéndez, Alberto Chiraldo, Mauricio Nirenstein y otros. Esta revista se hizo cargo de aspectos polémicos del modernismo, especialmente los concernientes a la defensa de la escuela o las acusaciones de presunto satanismo e inmoralidad. *La Montaña*, fundada por Ingenieros y Lugones, trató de sintetizar modernismo con socialismo ("Periódico Socialista Revolucionario" decía el subtítulo). Por un lado publicaban encendidas proclamas (hay que tener en cuenta que ambos directores habían participado en 1896 de la fundación del Partido Socialista) y por otro, colaboraciones literarias extranjeras en su idioma original. *La Quincena* y *Atlántida* (Luis Berisso) completan el cuadro de revistas que impusieron el moder-

nismo en Buenos Aires, además de otras de segundo orden como *Revista Moderna*, *La Ilustración Argentina*, *La Ilustración Sud-Americana*, *Iris*, *El Sol de los Domingos*, *El Sol y Argentina*. Los diarios *La Nación* y *La Prensa* favorecieron el desarrollo de la escuela publicando originales de poetas franceses y comentarios y traducciones de los modernistas argentinos. Completaban así el circuito iniciado en las revistas y propendían a una popularización de las modalidades más notorias del modernismo. No sería improbable que cierta memoria modernista que conservan expresiones populares, a saber especialmente el tango, provenga de la difusión realizada por dichos diarios. Lo mismo ocurrió con *La Tribuna* y *El tiempo* dirigido por Carlos Vega Belgrano, donde aparecieron "Cinegética" y "Septiembre" de Lugones.

La aparición en 1896 de *Prosas profanas* engendró un mar de críticas y polémicas. Tradicionalistas como Oyuela condenaron la novedad pero las posiciones ocupadas por Darío y sus amigos (*El Diario*, *La Nación*) sirvieron de barrera de contención. Con Lugones el movimiento cambia de signo, se contagia de anarquismo rebelde y encuentra en la subversión del orden su sentido. Ya hemos señalado qué propicias eran las condiciones para hacerlo. Todos, y especialmente Darío, celebraron al joven cordobés, incluso el general Roca que se encontró con él de casualidad en la redacción de *La Nación*. Ricardo Jaimes Freyre, boliviano, integra el trinomio del modernismo militante. La militancia consistía, por supuesto, en inventar y escribir pero también en reunirse y hacer la bohemia, un deslumbramiento que costó la vida y la carrera a muchos poetas y artistas, según lo cuenta Manuel Gálvez en sus *Memorias* y lo reelabora en su novela *El mal metafísico*.

El "Ateneo de Buenos Aires" fue otro escenario de las luchas por la

imposición del modernismo. Venerable institución creada para desarrollar las artes y controladas por figuras vetustas y respetables como Calixto Oyuela, Rafael Obligado y Ernesto Quesada, entre otros, tuvo que soportar la presencia de Darío y su cohorte: Luis Berisso, Leopoldo Díaz, Carlos A. Becú, Angel de Estrada y muchos otros. Este grupo se designaba a sí mismo con nombres de poetas simbolistas y decadentes: Larreta (Pierre Louys), Darío (Verlaine), Díaz Romero (Samain), Lugones (Tailhade), recuerda Darío en un artículo publicado en *La Nación* en 1909. Pero los talentos de los recién llegados se impusieron y entraron a formar parte de la institución. De paso, con el ingreso, se empieza a producir la pérdida de la rebeldía y el comienzo de anexión al cabo del cual el modernismo es la poesía oficial y académica argentina.

También *El Almanaque Sud-Americano* (1877) y *El Almanaque Peuser* (1888) contribuyeron a difundir la palabra modernista. Este último fue dirigido por Leopoldo Díaz y desde sus páginas se dieron a conocer importantes piezas de Darío ("Salutación a Leonardo") y hasta de Salvador Rueda. En su conjunto se puede advertir la intensidad del trabajo y la difusión que de entrada no más tuvo este movimiento.

Modernismo, positivismo y fantasía. — Hay ciertos aspectos conexos del modernismo que vale la pena comentar. La propuesta idealista que contiene la poética modernista implica en verdad un nuevo romanticismo. En ese sentido, los modernistas combaten ciertos subproductos positivistas, especialmente en la literatura naturalista. En *Azul* Darío sigue todavía ligeramente atado a modelos zolianos y Horacio Quiroga, en medio de su brote modernista, admira a Maupassant y Dostoievsky pero a medida que la escuela se de-

Los poemas de los modernistas argentinos

En este cuadro se dan algunas muestras de la imaginería modernista por medio de estrofas sueltas pertenecientes a poemas de dos poetas. Son otros tantos ejemplos de la poesía modernista argentina:

"Lope divino consagró el soneto:
orna su yelmo con penachos de oro,
y de su ritmo en el andar sonoro
une la gracia y el reír discreto.

El gran Cervantes le ofreció en secreto
de Aladino las gemas, el tesoro,
y con el fasto de un califa moro
dio el estrambote al último terceto.

(“El soneto castellano”, Díaz.)

“y Ervar sigue con paso acompasado
mientras crujen sus pisadas en la escarcha;
en la escarcha que refleja palideces
[invernales,

cuyos lípidos cristales
se asemejan, suspendidos
de las ramas taciturnas
de los frágiles arbustos
a caireles desprendidos
por el vuelo de las horas en la fiesta.

[de la sombra,
a caireles desprendidos de las lámparas
[nocturnas.”

(“El arado”, Carlos Ortiz)



Carlos Ortiz (1870-1910)

fine los contrastes son más notables. Sin embargo, coinciden con el positivismo en el culto a la metaciencia y al espiritismo. Estas teorías nacen de dicha filosofía hasta tal punto, que uno de sus cultores más decididos, José Ingenieros, está al mismo tiempo en los dos campos: es partidario del ocultismo y a la vez un caracterizado divulgador de la psiquiatría y la sociología. Los modernistas se reencuentran con el positivismo en este sector, unión que favorece la eclosión de la literatura fantástica argentina (Lugones, *Las fuerzas extrañas* 1906).

Caracteres comunes y consecuencias para la historia de la literatura argentina. — Sería largo comentar la obra de todos los poetas que participaron en la Argentina del movimiento modernista. Si en un cuadro se pusieran los nombres de los más importantes, descollaría entre todos Leopoldo Lugones (1874-1938) seguido por poetas como Leopoldo Díaz, Angel de Estrada y Larreta en la novela. Pero esta línea no agota las esperanzas modernistas: Carriego, inicialmente, trabaja con elementos de la escuela pero los abandona por un verso popular. Alberto Chiraldó, en cambio, sigue fiel al modernismo y a la rebeldía social; no declina en su anarquismo así como Almafuerte, como ya ha podido verse, no cede en sus vociferaciones, en las acusaciones terribles a la injusticia, a la desigualdad o al despotismo. Lugones y Larreta deberán ser estudiados separadamente, dada la importancia que su obra asume en la historia de la literatura argentina. Los restantes, son ciertamente epigónicos, a veces seguidores, como Carlos Ortiz o Goycoechea Menéndez o Eugenio Díaz Romero. Otros, como Leopoldo Díaz, de larguísima carrera, se caracterizan por su fidelidad al soneto como forma y al parnasianismo como tendencia. El hecho es que en

JULIO 1898

El Mercurio de América

LA DIRECCION	El Mercurio de América
RICARDO SCHIAFFINO	El Sur de Córdoba
ROSEN DÍAZ	Los Arroyos de Guaya
VICTOR PÉREZ PÉREZ	En Valmiera
RICARDO JIMÉNEZ PÉREZ	Catalina Bataña
JOSÉ INGENIEROS	Psicología Católica
J. V. D.	Cuestiones de actualidad
GUILLERMO D'ARAGON	Lección Nueva
CARLOS BARRA	Sociología y Filosofía
E. S.	Nova Argentina
EUGENIO DÍAZ ROMERO	Los Poetas
ADOLFO DEL MARCO	Los Poetas
LUIS BARRA	Letras Argentinas
L. L.	Letras Argentinas

Responsable: DÍAZ ROMERO.
Director

Portada del primer número
de El Mercurio de América

su conjunto dan idea de una gran pujanza, de una solidez de grupo tan considerable que el modernismo va ganando la partida y desde *Los crepúsculos del jardín* y *La gloria de don Ramiro* es ya indiscutible. Quizás la rúbrica del proceso la da la visita de Ramón del Valle Inclán en 1910. Sus conferencias, patrocinadas por personas como Joaquín González, Osvaldo Magnasco y Juan Argerich entre otros, dan carta de ciudadanía al movimiento, hacen imposible desconocerlo. Al mismo tiempo, indican, que los hombres del 80, que por boca de Groussac pudieron en un momento rechazarlo, ahora lo promueven. Y, como última consecuencia, que el modernismo, nacido como rechazo al mundo poderoso del 80, ahora se integra con él, empieza a ser su instrumento de expresión más poderoso y válido, pues en definitiva realiza el ideal occidentalista del 80. Se advierte entonces que sus sostenedores más eminentes, como Lugones y Larreta, son personajes del sistema liberal y también sus defensores. Se advierte que su antiburguesismo primigenio no ha cuestionado la raíz burguesa del grupo liberal más destacado, sino que, al contrario, le ha servido; pues su ataque, en verdad, era contra lo charro y vulgar, contra lo craso de la burguesía también despreciada por el ochentismo. De este modo, lo importante del modernismo se da en varios órdenes: como aparición de un movimiento que modifica el lenguaje poético y le confiere una dimensión nueva, como cumplimiento paradójico del ideal estético de un poderoso grupo social; como esquema tradicional de rebelión-aceptación.

Pero el modernismo, además, llega a la Argentina en un momento muy oportuno, justo en el instante en que la tensión europeizante de nuestras élites productoras era muy grande, tanto como para proyectarse positivamente en todo intento que les permitiera sentir cuanto antes la llegada a

Europa; por otra parte, esa tensión estaba sustentada en un real intercambio económico en virtud del cual el país, de una manera u otra, había ingresado en la esfera occidental, lo cual hacía sentir, por lo menos a los grupos más jerarquizados socialmente, que también se había conseguido la realización como país, la autonomía en todos los órdenes implícita en la Revolución de Mayo. Justamente, los festejos del Centenario tienen ese claro sentido, y en ellos se destaca la voz de un poeta modernista, Leopoldo Lugones, que en sus *Odas seculares* canta la lograda grandeza nacional, la carne y el trigo, los labrantíos y los trabajos, la fusión de las razas, la armonía iluminada por la diosa del progreso indefinido que fue la que guió a los fundadores de la república liberal.

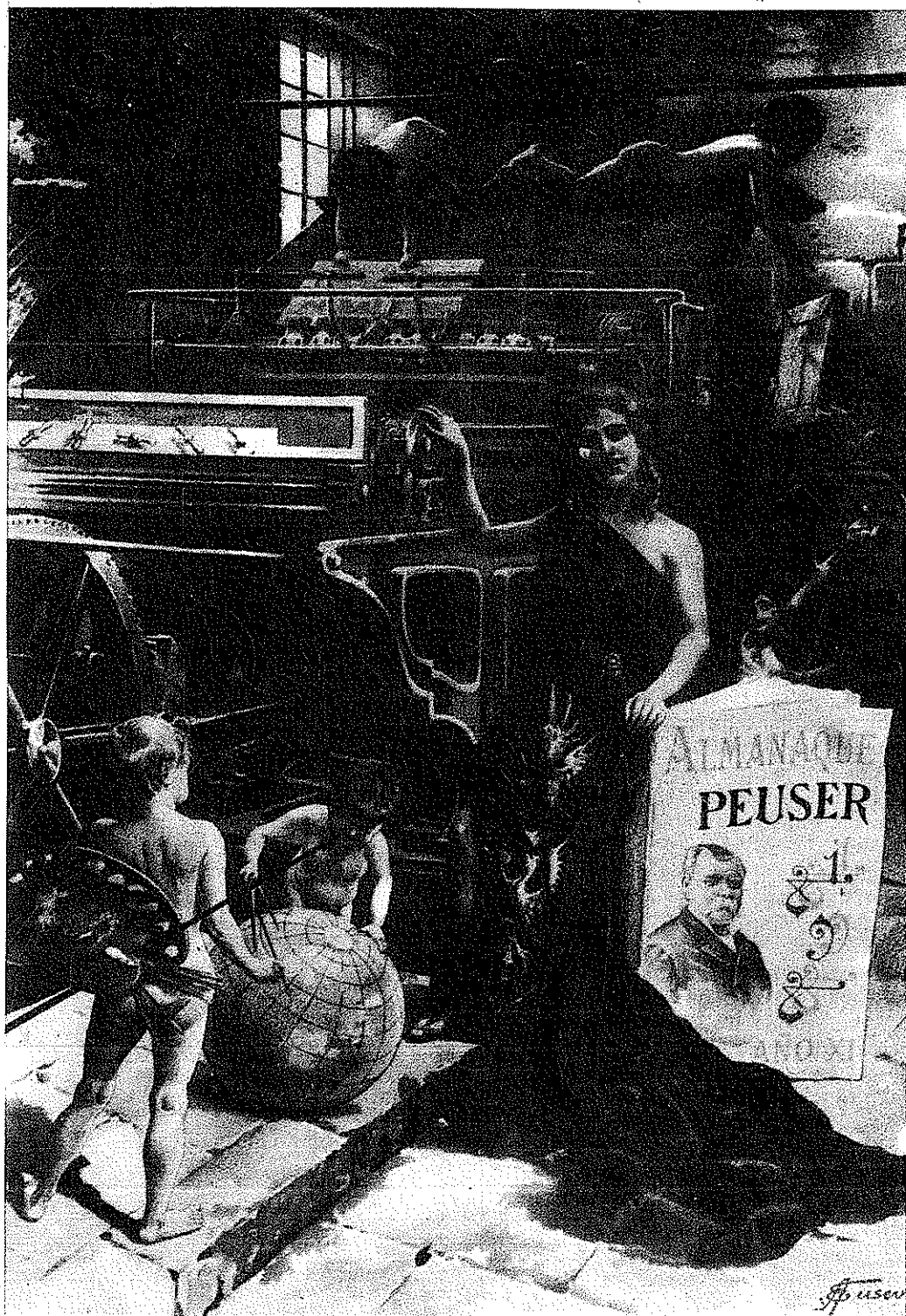
Dentro de ese contexto, el modernismo cumple con toda eficacia su papel porque asegura ilimitadas oportunidades para la manifestación de tendencias individuales, condición indispensable para una cultura de naturaleza individualista. En otros términos, porque proporciona elementos que pueden ser elaborados por los caminos posibles, y además porque dentro de un consolidado conjunto de conceptos que conforman una escuela asegura la fluidez necesaria como para que opuestos contenidos puedan sin embargo encontrar en ella su canalización. Y, finalmente, porque en su manera de ser está instalada una tendencia a la universalidad que podía haber significado la ansiada síntesis entre lo local y universal, objetivo siempre postergado.

Como consecuencias finales de la implantación del modernismo en la Argentina podemos enumerar las siguientes:

a) valoración del arte en sí mismo, como actividad autónoma respetable, como hecho importante en la vida social;



Ramón del Valle Inclán



Portada d.' Almanaque Peuser de 1898

b) renovación, actualización y depuración del lenguaje, forzado y obligado pero por lo mismo llevado a un nivel que la sociedad provinciana estaba necesitando pero cuyos caminos no atinaba a encontrar;

c) consagración de un oficio; las exigencias del modernismo llevan a la discriminación de las capacidades y posibilidades lo cual hace que ser poeta o escritor requiera un aprendizaje, una técnica;

d) establecimiento de una nueva retórica que termina por asfixiar las aperturas logradas por el modernismo y que obliga a nuevas generaciones a luchar contra él.

Los modernistas argentinos en poesía.

— Se ha visto que el más representativo e importante de los poetas modernistas es Leopoldo Lugones quien deberá ser estudiado detenidamente y aparte. En prosa, Enrique Larreta. Este, y la prosa modernista, serán vistos por separado. Interesa ahora pasar revista a los demás poetas de esta tendencia, en cuya obra quedaron impresos los caracteres teóricos del movimiento que hemos venido estudiando. Leopoldo Díaz (1862-1947), fue un viajero caracterizado —diplomático desde 1884— y miembro de la Academia Argentina de Letras. Condecorado por gobiernos extranjeros, publicó algunos de sus libros en otros países (Suiza y Noruega). Perteneció a una familia de literatos. Fue sin duda un poeta menor pero de una constancia formal insólita. Dada la forma que eligió —el soneto—, su relación profunda con el modernismo es contradictoria. Por un lado, en la medida en que se queda en el soneto, rechaza lo variable del movimiento, la capacidad de experimentación; por el otro, esa inmovilidad coincide con la inmovilidad que el modernismo logra dentro de cada variante. El hecho es que a partir de 1888 y hasta su último libro no escribió más que

sonetos y, por añadidura, cada vez más ceñidos a una temática helenizante. Fue sin duda modernista pero acentuó el matiz parnasiano, casi arqueológico y helenizante, aunque sus primeras composiciones (*Fuegos fatuos*, 1885) son románticas y dedicadas a temas o figuras nacionales: "San Martín", "Andrade", "El canto del payador", "La quena". Simultáneamente, comienza a publicar en el *Almanaque Sud-Americano* y en el *Almanaque Peuser* en cuyas páginas hace alternar sonetos y traducciones, que, dicho sea de paso, le serán criticadas por el severo Groussac ("¡cuánta desmaña y desconocimiento de la palabra tónica del verso o de la estrofa"). Lo parnasiano está ya infiltrado en los *Sonetos* (1888) pero se afirmará definitivamente en 1895 con *Bajo-relieves*, libro en el que la presencia del José María de Heredia de *Les Trophées* es fundamental: Grecia, Roma, los hebreos, Shakespeare y toda la mitología indispensable: Anacreonte, Friné, Galatea, Cleopatra, Sulamita, Parsifal y otras figuras conocidas. En 1902, la tendencia aparece consolidada en *Las sombras de Hellas* que, como su nombre lo indica, presenta un elenco más completo todavía de ninfas, sirenas, faunos, atmósfera que recuerda, como lo señala Loprete, a Chénier, sin dejar de perseguir en su estatismo arqueológico una intención estilística típica del modernismo, a saber la transposición del arte. Díaz sigue haciendo sonetos infatigablemente; en 1906 publica *Atlántida conquistada*, donde con la misma distanciación escultural y mitologizante toma temas o mitos americanos; esta tentativa coincide con la absoluta europeización que en ese mismo momento tiene curso en Lugones (*Los crepúsculos del jardín*) quien, como es sabido irá variando a partir de *Lunario Sentimental* hacia lo americano descriptivo.

Díaz trabaja con temas de la conquista y el descubrimiento, leyendas

indias, dioses, plegarias, nombres reumbantes (Atahualpa, Tenochtitlán, etc.). Pero esta americanización es puramente temática y verbal, no sólo porque está realizada mediante sonetos sino también porque sigue recurriendo a modelos extranjeros como vehículo de expresión. Loprete señala que "La embriaguez del cóndor", perteneciente al libro, tiene que ver con "Le sommeil du condor" de Leconte de Lisle. Pero el americanismo, que fue más literario que vivido, cumple su ciclo y el poeta-diplomático retorna a la Grecia tradicional en *Las ánforas y las urnas*, que publica en 1923, proyecto que, puesto en el marco de su época, impresiona como un anacronismo total. Para ese año Güiraldes ha publicado su *Cencerro de cristal*, Fernández Moreno *Las iniciales del misal* y Borges *Fervor de Buenos Aires*, sin contar con el encerrado Macedonio Fernández. Díaz, impertérrito, con la misma actitud de las estatuas que tanto amó, defiende su mundo poético como un destino:

"En mí palpita el alma de razas fenecidas; / De los antiguos faunos soy postrer descendiente. / Y se percibe un surco de cuernos en mi frente. / Como en un vaso quedan esencias extinguidas." / Las dos tendencias temáticas están presentes también en dos libretos de ópera que compuso: *Tucumán* (1916) y *Ariadna y Dionysos* (1919).

Resulta difícil aproximarse a una obra de la del tipo de Díaz, tan cuantitativamente vasta por otra parte. Diferencias básicas de sensibilidad, que no funcionan respecto de importantes sectores de Lugones por ejemplo, dificultan un acceso que no reside tanto en la sensibilidad actual como en los alcances y pretensiones de esa poesía. La inmovilidad estatuaría, que pudo constituir un ideal estético, copiado retóricamente de otras poéticas, se enquistó y obstruye todo cambio, toda apertura, de modo tal que en 35 años de labor todo es



Leopoldo Díaz (1862-1947)

Olegario V Andrade



Poema de Leopoldo Díaz a Andrade,
y retrato de éste, en el
Almanaque Sudamericano (1888)

igual, lo estatuario se ha logrado, no sopla absolutamente ninguna brisa pero tampoco la obra transmite algo que a pesar del tiempo podía ser rescatado.

La estética de Leopoldo Díaz consiste básicamente en un movimiento compuesto de varios pasos: elección de un tema, elección de una forma, elección de un vocabulario, perfeccionamiento del conjunto. El efecto buscado con la síntesis tiende a la perfección y a la serenidad, ideales que se persiguen en lo griego y que, computados sobre la época en que toman forma, resultan un tanto evasivos.

Sobre el primer paso ya se ha dicho en qué fuentes bebe Díaz sus temas. En cuanto a la forma también se ha indicado que es inveteradamente el soneto. El vocabulario es de índole aristocrática, ya sea por los nombres empleados corrientemente, ya por las grafías (cultas en el sentido grecolatino: *lyra, cypreses, harmoniosa*). En cuanto a los efectos, surgen de la estructura siempre igual, aplomada, sólida y perfecta, de los temas tratados por la técnica de las trasposiciones de arte, especialmente de la pintura y escultura, nunca de la música, y de la filosofía por lo general explícita que presentan. En el soneto siguiente, y que da idea del modo de trabajar de Díaz, confluyen todos estos planos y además se puede ver adónde va esa filosofía:

Inscripción funeraria

Pasajero: no turbes mi placidez
[serena
con libación inútil o sufrimiento
[vano;
el vuelo de las horas me arrebató
[temprano
como, al pasar, arrastra la brisa
[una falena.
Mi largo y dulce sueño no
[amargará tu pena;
como de las cigarras el sibilar
[lejano
se perderá en los aires todo
[gemido humano,

rumor de espuma o dulce lamento
[de Sirena.
Mas si tu marcha sigue con rumbo
[a Mytilene,
si ante mi hogar un día tu planta
[se detiene
y cruza los umbrales, y si mi
[madre llora.
¡Besa su frente, donde crecieron
[albos lirios,
ocúltale mi muerte y engaña sus
[martirios
diciéndole que habito las islas
[de la Aurora!

Se advierte la solemnidad del tema y también su tradición; sin duda procede de la literatura pero está acentuado por la ampulosidad del soneto y el vocabulario bien marcado: Sirena, Mytilene, lirios, falena, libación. Pero, una vez que el poema se organiza, se siente algo menos parnasiano y frío, algo menos académico aunque de tradición clásica: el narcisismo, el poeta que se contempla como objeto de elaboración sin llegar a un nivel de confesionalidad ni de sentimiento que no sobrepasa, cuando se encarna, el convencionalismo de la figura de la madre. Y este soneto, con estas significaciones, puede llegar a cubrir la totalidad de las significaciones, de su obra íntegra que, precisamente por estas limitaciones, pone en evidencia los alcances del modernismo mismo: el poeta como objeto de su poesía, la solemnidad de una existencia deshumanizada que parece vivir sólo en las regiones del arte, la dureza y la inmortalidad.

Carlos Alfredo Becú (1879-1924) publicó una *plaque* a los dieciocho años en solo cien ejemplares, que luego fue destruida por él mismo. Darío, en su *Autobiografía*, la elogia, y afirma que en ese libro aparecían —En la plenitud de los éxtasis (1879)— por primera vez en castellano versos libres a la manera francesa.

Becú se destacó además como abogado. Desde luego, su obra no es vasta y lo que se conoce del libro destrui-

do está en revistas como la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Montevideo, en la cual, aparte de los poemas, se anuncia un volumen de crítica titulado *Historia de una evolución*, no registrado luego por la crítica.

De los poemas que quedan puede extraerse su pronunciado decadentismo y su exotismo, que encuentra su cauce en los temas medievales, otra de las vetas modernistas: *Las columnas de incienso, suavemente. / Y los santos, inmóviles, tranquilos, / al coro de las pálidas novicias. /* Quizás lo medieval, quizás una cierta formación cristiana, lo hayan llevado a un suave misticismo, nada arrebatado o, tal vez por el contrario, la formación cristiana lo haya llevado al medievalismo; en todo caso se diferencia de los modernistas, generalmente entusiastas paganos.

Uno de sus temas predilectos es el del mar; el tema le permite una acentuación verlainiana en cuanto al mundo perceptivo: es la música, el entrecrocamiento de las olas, el sonido que quiere ser transmitido por las palabras elegidas: *...el uno detrás del otro, se adelantan / y el ruido robusto de sus pisadas / estalla, retumba y se perpetúa.*

Lo escaso de su obra impide análisis más detallados, lo mismo que referencias personales más concentradas.

Carlos Ortiz nació en Chivilcoy (1870-1910) y empezó tempranamente su labor literaria. Su experiencia inicial campesina no se la borraría jamás, reapareciendo ya sea en sus composiciones modernistas ya en las posteriores, impregnadas de romanticismo. Muy joven aún, pero ya sintiéndose poeta, viajó a Buenos Aires, donde integró las huestes del recién fundado modernismo. Fue un deslumbramiento para Ortiz que no pudo liberarse de la influencia poderosa de Darío, de Lugones y de Leopoldo Díaz. Ortiz publicó un primer libro modernista: *Rosas del cre-*

púsculo (1899) en el cual están presentes el Lugones de *Las montañas del oro* y los poetas franceses que por otra parte tradujo Verlaine, Jean Moréas, Catulle Mendès. Fue en realidad un poeta menor, clasificación registrada en su momento por Luis Berisso, quien lo acusa, a propósito de su primer libro, de "imitador... teniendo talento de sobra..." Su segundo libro tiene menos convicción modernista: *El poema de las mieses* (1902) recupera vivencias campesinas, algo alejadas del decadentismo y el lujo verbal inicial. El poema tiene un personaje, Ervar, consustanciado con la naturaleza, que realiza un periplo virgiliano: *Es la hora del trabajo. En la llanura / De una lívida blancura, / Tiende el alba su luz pálida de ensueño, / Como un velo vaporoso, suavemente luminoso / Extendido en las artísticas vaguedades de un diseño.* Pero campesino y todo, el poeta no ha podido olvidarse de los procedimientos que lo marcaron inicialmente y este libro, como el anterior y los que son publicados después de su muerte, *El grito de los fuertes, El cuerno florido, Mensajes líricos y Cantos de amor, de esperanza y de duda*, informan de un clima tenue, difuminado, donde las pequeñas sensaciones provienen de las cosas y nos las presentan, justamente siguiendo un principio fundamental del modernismo.

Carlos Ortiz murió asesinado. A su muerte se publicó un volumen sobre su obra. Loprete reproduce juicios de Mariano Antonio Barrenechea: "En buena hora se separó del grupo literario que rodeó la personalidad de Rubén Darío... sentía palpitar en su alma preñada de otras fuerzas más sanas y más altas..." Su campesinismo ofrece un contraste con Lugones; pareciera haberlo precedido porque *Los poemas seculares*, con su famosa "Oda a los ganados y a las mieses" es de 1910. Y probablemente los versos campesinos de Ortiz tienen parecidas significaciones, en cuanto



Carlos Alfredo Becú (1879-1924)



"Helena", poema de Díaz Romero, en Caras y Caretas, el 12-4-1913.

exaltan no sólo un mismo modo de vida sino que lo llevan a defender un estilo más general en el que este modo de vida está insertado: es el retorno al campo y la glorificación agraria que sobre el filo del siglo empieza a ser moneda corriente y de la que estos poetas se hacen pleno cargo:

*Cada surco es como un verso,
como un verso en el que vibra
[la canción del universo,
el poema germinal;
se abre un surco que es un verso
[y se entierra una armonía,
y la tierra la fecunda, la convierte
[en poesía,
y alimenta con el jugo de su seno
[maternal.*

En este fragmento se advierte que el elevado concepto que se tiene de la poesía realza lo campesino al proponer una fusión de ambos términos. En conclusión, el trabajo adquiere dimensiones de creación espiritual.

En una segunda instancia, ese trabajo en el campo —el surco— es presentado bucólicamente, dionisiacamente, como una estructura respetabilísima de la realidad, en esta significación del campo que hemos mencionado. Y en este punto mismo es donde establece su parentesco con el Lugones liberal, el cantor de la potencia de la alta burguesía liberal. El 20 de julio de 1898, a tres meses del cierre de *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac, apareció *El Mercurio de América*, fundada y dirigida por Eugenio Díaz Romero (1877-1927), revista que habría de convertirse de inmediato en el órgano más militante y eficaz del modernismo: "Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por las tendencias utilitarias; servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, a la aristocracia intelectual, de las repúblicas de lengua española". Esta propuesta sugiere as-

pectos de la personalidad de Díaz Romero, capacidad de concentrar gente y hacerla actuar por una causa común. De hecho, el *Mercurio de América* concentró los principales nombres: Darío, Lugones, Jaimes Freyre, Ingenieros, Díaz, Schiaffino, Carlos Ortiz, Goycochea Menéndez y muchos otros, sin contar los "raros": D'Annunzio, Rachilde, Samain, etc. Esta revista es la mejor fuente para estudiar las batallas dadas por el movimiento modernista. La Revista duró dos años.

Díaz Romero murió en Bruselas. Sus primeras composiciones aparecen en 1896 en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, y son poemas románticos: "El grito de la carne", "Divagaciones líricas", "Nocturnal". A partir de entonces evoluciona hacia el modernismo. Su primer libro, de 1900, que se tituló *Harpas en el silencio*, mereció un número especial, el último, de *El Mercurio de América*. Allí se lo ubica y se discierne su posición; Doello Jurado señala que es un "romántico con impregnaciones simbolistas, nada parnasiano ni decadente". Se ve, comparándolo con los otros modernistas, que la escuela podía tolerar todas estas diversidades. Posteriormente publicó *La lámpara encendida* (1911) y *El templo umbrío* (1920); también un drama en prosa, *Raza que muere* (1905) y un volumen de crítica literaria, *Horas escritas* (1913).

Carlos Alberto Loprete señala los préstamos de que se valió Díaz Romero para redactar su obra. Lugones es evidente en las primeras composiciones, el Lugones romántico y victorhuiguiano: *De las noches glaciales y sombrías, / De las noches más negras y más pálidas, / De los lóbregos días de la historia... / Grandilocuencias e imágenes terribles, impregnaciones y vaticinios con mucho de ingenuo socialismo en el fondo, dirigen la poesía de Díaz Romero, sin contar con el tributo al rubenismo o a las sutilezas verlainianas. Sin ser*

uno de los casos más estridentes. se ve en sus poemas la intensidad de la retórica modernista: "Sútiles melopeas, jazmines, embelesos". Y también se ve en este poeta de segunda línea que la palabra tuvo para el modernismo una importancia decisiva, constituyó una de las estructuras fundamentales de su poética.

Martín Goycochea Menéndez (1877-1906) era cordobés, como Lugones. Loprete refiere que a su llegada a Buenos Aires fue recibido por el Ateneo que lo incorporó entre sus contertulios. Pero en Córdoba había publicado un libro antes de salir, *Los primeros* (1897). Este dato indica, de alguna manera, si se tienen en cuenta los antecedentes cordobeses de Lugones, la existencia de un medio culturalmente desarrollado en esa ciudad. Con Romagosa y el Capdevilla de los primeros versos, conforman el cuarteto de modernistas que de alguna manera conmovieron la tranquilidad provinciana, evocada posteriormente por Manuel Gálvez en su novela de 1917 *La Sombra del Convento*. En 1899, ya en Buenos Aires, publicó los *Poemas helénicos*, dentro de la nueva tendencia y formó parte del grupo de *La Syringa*, capitaneado por Ingenieros y Lugones. En 1900 apareció en *El Mercurio de América* una pieza dramática en tres actos titulada *A través de la vida*. Loprete menciona igualmente *Un cuento pompadour* (1898) y un volumen de prosas titulado *Guaraní* (1902), inhallable. En 1903 desapareció. Se supone que murió en México a los 29 años.

Este desdichado poeta precoz, se inició en el modernismo con todo el énfasis helenizante; dioses, sátiros y ninfas dialogan entre sí sobre cuestiones muy gratas a la retórica parnasiana y modernista. Para poder hacerlo, recurrió a las fuentes previsibles: D'Annunzio, Pierre Louys, Eugenio de Castro, son nombres que menciona Luis Berisso en su comentario a los *Poemas Helénicos*.



La infanta Isabel de Borbón, representante oficial de España en los festejos del centenario de la revolución de Mayo, entre el presidente argentino Figueroa Alcorta y el presidente de Chile Montt, al salir de la catedral de Buenos Aires (1910)

Bibliografía Básica

- Alonso, Amado, *El modernismo en "La Gloria de Don Ramiro"*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
- Araujo, O., "El modernismo literario", *Revista Nacional de Cultura*, N° 126, Caracas, enero-febrero 1958.
- Arrieta, Rafael Alberto, "Notas al modernismo en Buenos Aires" (La "Revista de América"), en *La Prensa*, 5 de noviembre de 1950.
- Id., *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, 1956.
- Id., "Contribución al estudio del modernismo en la Argentina", *Boletín Academia Argentina de Letras*, N° 99, 1961.
- Cernuda, Luis, "El modernismo y la generación de 1898", en *Estudios sobre la Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.
- Darío, Rubén, *Autobiografía*. Madrid, S.H.A.D.E., 1945.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente al noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- Echagüe, Juan P., prólogo con bibliografía, y Angel de Estrada, *Antología. Prosa*. Buenos Aires, Estrada, s. f.
- Fernández Moreno, César, "La generación modernista", en *La realidad y los papeles*. Madrid, Aguilar, 1967.
- Giusti, Roberto F., "Atilio Chiáppori y su generación", en *Poetas de América*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- González, Manuel Pedro, *Indagaciones martianas*, Santa Clara de Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1961.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras: Crítica literaria I*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1959.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Id., *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.
- Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso*, México, Aguilar, 1962.
- Lacau, M. H. y Manacorda de Rosetti, M., "Antecedentes del modernismo en la Argentina", *Cursos y Conferencias*, 1947, vol. 31.
- Id., id., "E. Wilde y el modernismo", *Expresión*, N° 4, marzo 1947.
- Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D., y Alonso, Fernando Pedro, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Loprete, Carlos Alberto, *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Poseidón, 1955.
- Marinello, Juan, *Sobre el modernismo. Polémica y definición*, México. Universidad Autónoma de México, 1959.
- Monsalve, Carlos, *Páginas literarias*. Buenos Aires, 1881; reeditado, sin el prólogo, en 1884, con el título de *Juvenilia*.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, R.F.E., 1934.
- Pagés Larraya, Antonio, prólogo a Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Salinas. Pedro, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", en *Literatura Española Siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- Schulman, Iván A., *Génesis del modernismo*. México, El Colegio de México, 1966.
- Seluja Cécin, Antonio, *El modernismo literario en el Río de la Plata*, Montevideo, 1963.