

tanto los que escribió en los años terribles de París como antes, en el Perú perdido de entrada que lo motiva claramente en *Los heraldos negros* y en *Trilce*. Esa base es la pobreza pero esa pobreza engendra una riqueza sin igual; en otras palabras, a modestia del referente, deslumbrante proyección, la imaginación como fábrica asombrosa. ¿Característica de la poesía - o de la cultura - latinoamericana? ¿Lo latinoamericano, indefinible, de la escritura de Vallejo consistirá en esa capacidad, reconocible, por lo tanto, en otros productos?

Por el producto - y eso ya se vio en vida de Vallejo por la estima en que se tuvo a su obra - se puede decir que la pobreza y el sufrimiento no lo anularon y, correlativamente, que la pobreza puede anular talento, arte, amor, inventiva. Lo hace en otros terrenos, por ejemplo cuando condiciona el desarrollo de la ciencia y engendra el despotismo pero, al parecer, no sólo puede no afectar la imaginación sino que, acaso, la alimenta con el único alimento de que se puede disponer; la imaginación que crea desde y sobre la pobreza constituye, por lo tanto, "una gran riqueza", el único capital real de que disponemos y cuyo potencial no advertimos, o nos desespera, o nos invalida.

Tal vez esta ecuación sea el fundamento de lo más importante que se haya producido en América Latina, tanto en lo que tales manifestaciones puedan indicar respecto de una identidad como en las propias marcas estructurales, justamente porque esa ecuación es estructurante; que lo ha sido en el plano cultural me parece indudable: inventarse todo, tal como se ve en Sarmiento o en el Modernismo; que lo sea todavía es muy probable, en lo cultural - en cuanto a las circunstancias -, en lo económico y en lo político, como manera de salir del atolladero, como salidas que hay que encontrar para no ser asfixiados desde lo que podríamos crear a partir de lo poco que realmente tenemos.

Desde luego, no se trata de condenarnos a la pobreza sino de producir desde ella, como el dato real; negar ese dato, por el contrario, nos condena a la insignificancia, como sería, por ejemplo, hacer creer que tenemos mucho porque debemos más de lo que tenemos.

Hace algunos años que pienso en estos términos: lo escribí a propósito de Sarmiento, en quien la tensión entre desierto, como verificación de la realidad, y proyección simbólica se hace programa de construcción, despiadado sin duda pero al menos claro. Quizás importe más la lección en Vallejo, su mala suerte, su inmolación, para vislumbrar aquello a que debemos aspirar o, dicho de otro modo, para reivindicar lo que sería la condición básica para ser realmente una cultura junto a otras.

Not jirik - La selva luminosa

USA, 1992.

UNA SOMBRA SE CIERNE SOBRE EL MODERNISMO

27

El modo que fue más corriente de considerar el modernismo se articula sobre la exaltación: algo así como la mirada de una historia de la literatura ávida y carenciada, tener algo por fin, irradiante y feliz. Luego, ese modo fue reemplazado por dos modalidades antagónicas que empezaron a disputarse la escena constante e incesantemente y cuyo enfrentamiento hace que el modernismo siga siendo un tema moderno. La primera de ellas lo entendió y lo entiende como manifestación cortesana o, en otras palabras más gastadas, elitaria o elitista, tanto más condenable cuanto que no existía corte y lo que la remedaba era apenas un primitivo tabladito burgués en el que sólo se escenificaba el enriquecimiento, la depredación, la corrupción, el exterminio, la sobreexplotación y, sobre todo, desde la sensibilidad de quienes adhieren a este modo de ver, la franca sumisión a poderes externos, en lo cultural a Francia, en lo económico a Inglaterra, en lo político a los Estados Unidos, aunque estos tres planos se interactúan historizando el calificativo que inicialmente correspondía a cada uno.¹ En cuanto a la segunda modalidad, consistió en considerar que, pese a las apariencias, entendiendo por tales las superficies de los textos - y porque las apariencias eran sólo el disfraz temático de un proceso más complejo que debía ser visto en su propia y secreta dimensión -, el modernismo implicó un momento de revolución, un recomienzo que, al menos en el campo de la palabra poética - y se sabe cuántos otros planos de una fugitiva realidad puede manifestar la palabra poética - constituyó un modelo, acaso utópico acaso posible, para una cultura que chapoteaba en modelos de una pobreza afligente y, para cierta conciencia de sí, humillante.²

En cuanto al primer camino, dejo de lado su afiliación a los diversos modos de tener en cuenta la relación entre ideología y literatura, para señalar, sin que eso signifique adular ningún hecho, que se nutre de una teoría de la dicción: o bien, según los clásicos, los poemas no dicen nada, o bien dicen sólo lo que puede ser comprensible y admisible para la perversa burguesía que en esos poemas confirma sus necesidades no sólo simbólicas sino también políticas, o bien exactamente lo

¹ Esta es la mirada de Françoise Perus en su libro *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI Editores S.A., 1976.

² Ilustra esta perspectiva el trabajo de Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, EBUC, 1970.

contrario - porque dicen evasivamente - de lo que conviene a un punto de vista que, atento a los signos de un cambio, en todo lo que dice el Modernismo ni se oye ni se ve. Creo que si consideramos, a nuestro turno, otros fenómenos literarios con lo que han iluminado de los procesos semióticos, este conjunto de posiciones pierde algo de su fundamento o deberá ser invalidado un tanto: así, por ejemplo, si dicha teoría de la dicción halla su fundamento en una genérica y luckacsiana teoría del reflejo, quienes más atacaron globalmente al Modernismo fueron los diversos vanguardismos, también atacados por la racionalización referencial de Luckacs. Acaso se pueda replicar diciendo que la teoría del reflejo condena por igual al Modernismo y a la Vanguardia, al primero porque no "dice" lo que debe decirse, al segundo porque no "muestra" lo que debe mostrarse. Sin embargo, tal vez haya que ver en la crítica vanguardista al Modernismo algo más que una querrela entre padres e hijos o entre iguales desavenidos: una nueva manera de considerar los hechos verbales, alimentada de otra clase de apoyos teóricos.

Por lo que respecta a la segunda modalidad, yo mismo fui uno de sus sostenedores y no siento, a diez años de formular mis hipótesis, haber introducido en el debate nada corrosivo de ideales sociales superiores.³ Sin embargo, y es tal vez - por lo de los diez años - el momento de declararlo, no creo haber sostenido una Verdad trascendente y mucho menos reveladora: sí una indicación acerca de otro modo de acercarse a los poemas modernistas. Más aún, ni en uno ni en otro caso, es decir ni en una ni en otra modalidad, se trata realmente de Verdad - declaración que parece una obviedad más o menos democrática - sino de hipótesis constructivas, lo cual no es poco, que pueden tener, a menos que se renuncie a ello, consecuencias en órdenes que van más allá del modernismo mismo puesto que todo acercamiento a una experiencia concreta, por más acotada que sea, se proyecta sobre el sistema literario entero y modifica criterios acerca de la tradición crítica, modificando igualmente los modos de acercamiento a nuevos textos que deben ser vistos de otras maneras. La primera de las consecuencias es que tales hipótesis constructivas de la segunda modalidad han de permitir análisis de texto particulares desde una perspectiva de constitución y/o regeneración de una práctica crítica, cuestión de interés si se le concede valor a los frutos posibles de una relación de la inteligencia consigo misma; diría que la segunda puede ser que, a partir de tales hipótesis, se permita un replanteo o revaloración del curso de la historia de la literatura con, por lo menos, la posibilidad de determinar juegos de fuerzas, radios de acción, surgimiento y declinación de instancias significantes,

³ Ver *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

continuidades y quiebras en el orden de la escritura, intrahistoria siempre por sacarse a luz, sacada a luz muy parcialmente.⁴

Justamente, en relación con estas perspectivas, puedo decir ahora que me asalta cierta perplejidad al referirme yo mismo al modernismo como si se tratara de un sólo bloque. Hay matices que respetar, tanto en lo que concierne a obras como a momentos y a direcciones de la escritura e incluso a efectos producidos por diferentes escrituras. En su momento, yo aludí a lo que me parecía que era la textualidad dariana entendiéndolo que su núcleo era una suerte de administración muy sabia de la fuerza acentual, lo que es decir de toda la fuerza: hoy me ratifica una expresión de José de Diego, formulada en *Cantos de rebeldía*, en 1916, y que he hallado en el exhaustivo volumen de Josefina Rivera de Alvarez:⁵ "El modernismo penetró en el translúcido seno del idioma, de las palabras, de las sílabas, de las letras, del timbre, del acento, de la modulación fonética". Además, razoné acerca del alcance de su particular "investigación" que, me parece, buscaba una fractura dirigida, tan sólo, a modificar el sistema literario, entendiéndolo por tal cosa, el conjunto de prácticas de escritura y sus conceptos operativos e ideológicos, en el sentido posromántico de las innovaciones que, teniendo en cuenta la interacción de los modelos musical, de fondo simbolista, y plástico, de extracción parnasiana, deberían dar cauce a un espíritu de época, acorde con las necesidades de cambio en el sistema social. Si las modificaciones tenían ese límite en cambio empollaban, por así decirlo, el mejor resultado del proceso poético simbolista y parnasiano, la poética espacializante mallarmeana, que Darío intuye en, por ejemplo, "La página blanca", pero que triunfa plenamente en las vanguardias de filiación cubista. Preví, también, o imaginé, que la síntesis dariana implicaba para la poesía una especie de "no va más" respecto de las poéticas atrasadas y de rémora suburbana, pero dejé de lado, ahora lo veo con toda claridad, el lado oscuro del modernismo, el lado de la recuperación social de su modelo y su cristalización, plancha de hierro que, precisamente, la vanguardia de todos los países de América Latina trata de sacarse de encima y que, aunque no tan a la larga, perturba y agota el discurso poético,

⁴ Comencé a esbozar una idea acerca de la posibilidad de pensar una "historia de la escritura" en mis primeros acercamientos al "corpus" colombino. En *Los dos ejes de la cruz*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983, presenté esta perspectiva que se ha convertido en una constante. Ver, más ampliado, el tema en *Historia de una mirada*, México, El Equilibrista y Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

⁵ Josefina Rivera de Alvarez, *Literatura Puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid, Ediciones Partenón, S.A., 1983.

afecta y ahoga principalmente a la prosa, de entrada y de modo tal y con tanta capacidad paralizante que bloquea si no, en casos privilegiados, su brillo, su posibilidad de transformación en la discursividad - recalco el término por todas sus resonancias - de un tipo semejante a la que se produjo durante la aventura romántica - de la cual sale una prosa como la de Sarmiento - y mucho más nítidamente en el curso de la vanguardia - que permite que la narración latinoamericana adquiera una fisonomía de extraordinaria fecundidad.⁶

No es mi propósito incorporar a mi esquema, como lo que me falta para estar completo, el tema de la recuperación social y la cristalización; no obstante podría señalarse brevemente que si todo el discurso modernista se academiza bastante pronto no ha de ser sólo porque ha triunfado y ha vencido las resistencias que se le oponían universalizando sus mecanismos: en esa economización es evidente que ha sido reducido y de manifestación de ruptura pasó a ser norma reguladora, aparato de control; para algunos ello ocurrió porque el sistema social siempre termina por anexar todo gesto que intenta deteriorar críticamente la homogeneidad de su dominio; para otros hubo en el modernismo mismo elementos que permitían profetizar ese final.

Sin ánimo de ir hasta el fondo de esta cuestión, podría decirse que es posible que esta última conjetura tenga de donde sostenerse pero también es cierto que quienes la sostienen con vehemencia estiman que esos elementos son de tipo temático, afectan a la representación y tienen que ver con la mencionada teoría de la dicción. Habría que intentar una explicación de otro fundamento para un hecho innegable y es lo que procuraré hacer a partir de una idea, quizás sólo una impresión, según la cual en la prosa, más que en la poesía, se puede advertir sino la causa al menos una precondición, pero en el orden de la escritura, para que el modernismo haya corrido la suerte que corrió. Esto supone una cierta distinción con la poesía en el sentido de que en virtud de sus innovaciones produjo un "no va más" que no se registra en la prosa, incapaz, creo, de abrir el campo para que aparecieran, como prolongación de sus logros, formas superiores de escritura. Como se ve estoy estableciendo una separación que, desde una teoría de la escritura, no debería admitirse; si lo hago es, en primer lugar, porque para los modernistas la diferencia era fuerte y cada uno de los campos poseía una gran identidad paradigmática; por eso mismo, si hacer modernismo en poesía parecía natural, intentarlo en la prosa fué también un desafío, una tentativa que no tenía

⁶ Bastaría con mencionar las consecuencias que han tenido las propuestas de Macedonio Fernández en el orden de la narración. Ver su *Museo de la novela de la Eterna*.

muchos antecedentes o apoyos; en segundo lugar, para manejar poesía y prosa en un sólo corpus escriturario los respectivos productos deberían registrar una misma semiótica de origen lo que no es el caso, ni desde una perspectiva semiótica fonetista, como la programó Luis Lloréns Torres con su "panedismo", según la cual como no hay unidades rítmicas superiores a las dos y tres sílabas no existe diferencia entre prosa y verso ya que en uno u otro caso son las combinaciones entre esas unidades las que determinan extensión e identidad,⁷ ni desde una semiótica espacializante que choca para aplicarse con los límites que impone la concepción misma de lo que no es convencionalmente poesía. Espero, en suma, encontrar la oportunidad para determinar el continuo entre un gesto y otro de modo que pueda superar lo que parece estar en la voluntad misma de los protagonistas principales del modernismo. Así, pues, trataré de comprender algunos problemas inherentes a la prosa sin renunciar a una perspectiva escrituraria aunque teniendo conciencia de un recorte.

Dos trabajos recientes presentan, sin plantearlo, el problema: la antología de Lea Fletcher⁸ y la recopilación de artículos de Emiliano Gonzalez.⁹ De diferente modo pues lo que en González es exaltación identificatoria y aún mimética, en Fletcher es exposición de textos que dan lugar, precisamente -me dan lugar -, a la idea de un bloqueo en la prosa modernista. Pero empecemos por decir que prosa es palabra amplia, englobante; en primer lugar de géneros, en segundo lugar de logros; respecto de los primeros diría que hay tres zonas bastante recortadas, la de las crónicas, la de los "ensayos" - designación aproximativa - y la de la narración; en cuanto al éxito, se diría que, como novelas, tanto *La gloria de Don Ramiro* como *La Salamandra* o *La muñeca*, de Carmela Eulate, son de brillantes a aceptables o al menos interesantes; en ningún momento los cuentos de Darío podrían ser rechazados aunque los primeros textos de Horacio Quiroga no sean tan memorables; respecto de los llamados "ensayos" la noción de éxito tiene mucho que ver con un doble efecto de recepción y de repercusión en casos como el *Ariel*, de Rodó y el *Manifiesto de Montecristi*, de José Martí, logros únicos el

⁷ Ver Arcadio Díaz Quiñones, *Luis Lloréns Torres* (Antología, Verso y Prosa), Río Piedras, Ediciones Huracán, 1986.

⁸ Lea Fletcher, *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del '80, 1986.

⁹ Emiliano Gonzalez, *Almas Visionarias*, México, F.C.E., 1987.

Jirnik "Una sombra de ciencia sobre el modernismo" en La blue book, USA, 1996.

VI

primero por cómo modeló el pensamiento latinoamericano, el segundo porque fué expresión única de una introducción brillante y fecunda del discurso literario, modernista por añadidura, en el discurso político propositivo. Finalmente, por lo que atañe a las crónicas, además de constituir el grueso de la obra escrita por Darío - y de vincular en el orden de la práctica con el periodismo en tanto estructura de apoyo de toda la escritura modernista entendida como manifestación concreta de procesos tecnológicos modernos -, poco estudiada por añadidura, y de otros, como Gómez Carrillo, podría decirse que constituyó un lugar en el que la modernidad aparecía tematizada, exaltada, recogida e inventariada.

Hecha esta primera aclaración, me gustaría señalar que si para mí la prosa en su conjunto se neutraliza en el sentido de que no da lugar más que a sus propias formulaciones dibujando de este modo una figura de gesto interrumpido, se podría pensar en dos excepciones históricamente válidas, la salida de la ciencia ficción positivista, eficazmente asumida por Lugones y Quiroga y seguramente otros, y la que exalta Emiliano Gonzalez, me refiero a la veta perversa que procede del decadentismo y que tendría, justamente, en Rebolledo una buena encarnación. En mi opinión, y más adelante procuraré desarrollarlo, y en el campo restringido del relato, el modernismo no construyó estructuras, a tal punto que acecha al impulso narrador el fantasma naturalista o, caso más singular, la sumisión al impresionismo que campea en, y salva, a *La gloria de Don Ramiro*; y si el naturalismo es la salida, como ya se observa en algunos de los cuentos de Azul, no otro sería el caso de la idea principal de *Las fuerzas extrañas*. En todo caso lo que rescataría al Modernismo de su indecisión sería la perversión de la que habla Gonzalez y que le permite constituir una galería sombría pero con mucha identidad en la línea de *Los raros* que, como se sabe, sigue el camino de la perversión para justificar y explicar una literatura propia de lo moderno. Gonzalez señala que George Moore es el primero en introducir a los ingleses al impresionismo y a la decadencia propiamente dicha, cuyo núcleo central sería justamente lo perverso, fascinante y, por ello, supongo que altamente productivo. De este modo el decadentismo, como fuente del modernismo, fue una salida, aunque parcial pero no por su filosofía moral, por decirlo así, sino por su sistema operatorio en un doble sentido: por un lado, en su propuesta de eliminar el sustantivo, lo que implica una actitud de borramiento del referente y, correlativamente, de lo material, en favor de una mayor acción del adjetivo, entendido como el valor, lo no tangible, lo evanescente; por el otro, este desbalance dibuja una figura estética, la del "Art Nouveau", que constituye un objetivo, claro que a condición de conferir identidad al discurso, lo que no siempre ocurrió. Si nos hacemos cargo de este desplazamiento podemos entender, sin duda, la intención pero también su hipertrofia, punto en el cual la prosa se enredaría en sus propias líneas y su estructura quedaría en el aire, sin poder afirmarse en nada. Y, para concluir este razonamiento, la intención misma de

llegar a una hipótesis de arte en la prosa necesitaría que una radicalidad mayor en los medios empleados favoreciera su concreción; por ejemplo, si la sinuosidad, la curvatura, tienden a erotizar una atmósfera, que es lo que resulta del incremento de la adjetivación, el lenguaje todo debería ser corroído por la erótica; en cambio, lo vemos en la selección de Fletcher, el adjetivo recuerda sus obligaciones axiológicas haciendo que irrumpa un significado social convencional, incluso una mecánica de cierres que desplazan la deseada vibración, el salto al vacío que esa escritura debería haber perseguido.

Existe, me parece, un gesto que clava sus raíces en una doble tierra, por un lado en necesidades antropológicas de una comunicación sesgada, indirecta, por el otro en mecanismos lingüísticos, o en virtualidades, la metonimia, que se prolonga en desarrollos figurativos; a lo que resulta de esa doble inscripción lo podemos designar como "gesto narrativo", anterior a los géneros, base y fundamento de las formas que la escritura, entendida también en su doble vertiente, sistema de decisiones y conjunto de operaciones espacializantes, va encontrando para darle salida; de este modo, el gesto narrativo puede ser hallado tanto en la novela perfecta como en el modo de encarar una relación - relato - de hechos, de naturaleza doméstica y factual tanto como de índole científica. Una idea de este tipo, para la cual la retórica de los géneros es un episodio más en la historia de las apariciones de la narratividad, tiene al menos una ventaja: deja ver interacciones discursivas y permite comprender, por contraste, la fisonomía y la identidad de otros gestos, como el lírico o el dramático. Ello quiere decir que el gesto narrativo puede tener un desarrollo pleno pero también que ese desarrollo puede interrumpirse porque la instancia interdiscursiva no se canaliza en función de su primacía; dicho de otro modo, si el universo poético entra en el narrativo no ha de ser para que ambos queden en suspenso sino para que el segundo remodele una forma, produzca, dentro de su propia y específica funcionalidad, algo definido, que permita entender cómo el gesto se remodeliza y en el modelo que propone recoge una dimensión histórica, o, más todavía, se historiza.

Ahora bien, en cuanto a los textos antologados por Lea Fletcher, selección que se recorta sobre un horizonte más amplio, se diría que proceden, seguramente de manera involuntaria, según un movimiento de diferimiento que no es el derrideano propio de una noción de escritura sino tan sólo y en una primera instancia de un núcleo dramático que no termina por concluir su representación; en efecto, una situación o un esbozo de situación, anunciada como tal y precedida por lo general de anuncios valorizantes del tipo "Aquel hombre se moría" (Emilio Berisso, *Los celos del moribundo*), es de tal modo torpedeada por una compulsión lírica que termina por agotarse en una disolución, no en una disolvenencia; que sería un efecto perseguido por el basal impresionismo que nutre la memoria modernista; a la vez, si la perversión es una vía de salida, el impresionis-

mo, que no se presenta a sí mismo como salida a nada, constituye la virtud y el simultáneo defecto del modernismo; en el primer caso, porque encarna un desafío a la representación y su compulsividad, sobre todo respecto de objetos parciales, tal como lo observa Amado Alonso en la obra de Enrique Larreta, en cuanto a la sugerencia, la evanescencia, la lucha contra los caracteres y los perfiles; como defecto, porque deviene aditamento verbalizante de una totalidad de dirección, la del gesto narrativo implantado invulnerablemente en el imaginario en forma de una estructura que siguió siendo naturalista.¹⁰

Se diría que no hay articulación entre virtudes y defectos en el sentido de que el desafío a la representación está lastrado por la supervivencia de la estructura naturalista; el choque genera culpa y, como se sabe, la culpa genera parálisis. Que se manifiesta en un choque categorial más simple, el que se da entre narratividad convencional y descripción; si aquella, como lo señala E. Barradas ("La naturaleza en *La charca*: tema y estilo", *Sin nombre*, V. número 1, San Juan, 1974) gira en torno a "La presentación de personajes mediante una prosa de lineamientos fríos y objetivos, a tono con el arte de Zola", en cambio, "al delinear el ambiente de naturaleza y paisaje, en que se mueven tales seres de ficción, las descripciones requerirán de apoyos estilísticos tangentes con el modernismo (en Zeno Díaz), trabajados a base de imágenes pictóricas de poéticas resonancias, denotadoras de efectos de ambigüedad colorista e impresionista..." De ello resulta que lo descriptivo aplasta el movimiento, se infiltra en los restantes elementos y, contrario senso, hace pensar que personajes y situaciones sólo podrían tener el ritmo de las estructuras naturalistas que resultan así exaltadas cuando deberían ser superadas.

Nada más adecuado, como red o trama, para la regresión; faltos de aire, los narradores modernistas moralizan para poder comprender el lugar de sentido al que quisieron ir, complementariamente idealizan, lo que los lleva a preferir el cuadro al movimiento y, por fin, el adjetivo deviene el tobogán para legitimar temáticas que, revestidas de romanticismo, ensordecen la musicalidad - sobre la que se erigió la ruptura poética - y niegan el ritmo, si por ritmo se entiende una distribución de elementos dirigida a producir significación, esto es una actualización de lo que implica el gesto narrativo en la doble dimensión de producción y recepción.

Faltaría por ver de qué modo esta irresolución tiene que ver con el destino final del modernismo, es decir con su suerte de apropiación académica y el cese

de su capacidad crítica. Pretendo tener una teoría al respecto: hay dos historias que conciernen a los hechos llamados literarios; una, de continuidades, llamada "historia de la literatura", vasto anaquel en el que son establecidos libros, hombres, movimientos, corrientes, influencias, préstamos y reacciones; la otra, de la escritura, hecha de rupturas, de momentos de flexión; todo lo que no cuenta para la historia de la escritura pasa a la otra que es, simultáneamente, un apéndice de la historia general de las instituciones; lo que, en cambio, constituye la historia de la escritura, porque constituye la escritura misma, pone en cuestión la institucionalidad, sea literaria, sea social y política, sea estrictamente simbólica. En la medida en que el modernismo apunta como discurso de ruptura tiene que ver con la escritura y así debe ser estudiado; cuando, irresoluto, ideologiza - moralizando, consagrando, legitimando - su capacidad transformativa, transformándola en un juicio de existencia, un "así es", ingresa a la historia de la literatura y deja ver cómo se cierra un ciclo.

¹⁰ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo de La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.