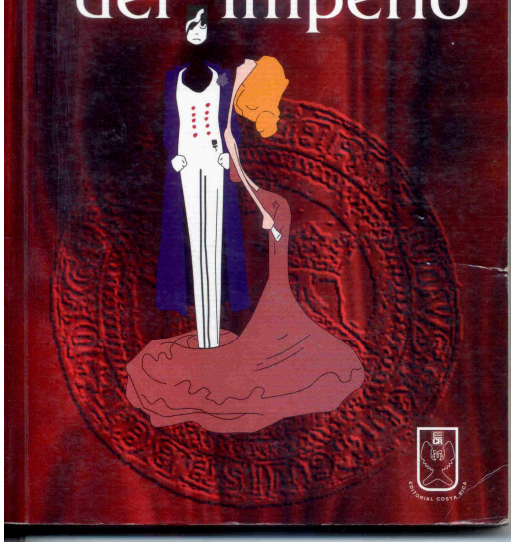
Margarita Rojas González

Premio Editorial Costa Rica 1994

El último baluarte del Imperio



EDITORIAL COSTA RICA

Margarita Rojas G.

EL ÚLTIMO BALUARTE DEL IMPERIO
LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA
EN LA CRÍTICA ANTIMODERNISTA

Premio de ensayo

Editorial Costa Rica

1994

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 1

II. EL DESCONCIERTO DE LOS CLASIFICADORES 10

III. LA LENGUA BASTARDA 20

IV. EL CONTINENTE DE LA ESTUPIDEZ 38

V. EL ANIMAL CONDECORADO QUE NO SABE GEOGRAFÍA 62

VI. LUZ SUYA Y NO REFLEJA 82

VII. UNA CRISTALINA MURALLA DE HIELO 105

VIII. EL HERMOSO ENCARNIZAMIENTO 143

IX. CONCLUSIÓN 165

IX. ANEXOS 170

X. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS 212

INTRODUCCIÓN

... un espectro que vaga sobre las ruinas de los antiguos monasterios,
Antonio Batres Jáuregui.

A partir de 1888, el discurso crítico del mundo hispanohablante muestra crecientes signos de temor: tanto allá como aquí surge una literatura nueva, textos incomprensibles escritos en una lengua desconocida por seres extraños. Melenudos, con ropajes raros, homosexuales o afeminados, drogadictos o alcohólicos, locos casi todos, proceden de un nuevo mundo. No parecen escritores, no poseen religión; entre ellos se vislumbran sombras femeninas y, con ellas, el peligroso erotismo y el deseo... El modernismo llega al Viejo Mundo desde un exterior todavía incógnito, no obstante los casi cuatro siglos de imperio. Es como una epidemia, que se propaga rápidamente, especialmente entre los jóvenes.

Para el viejo crítico, que sigue defendiendo valores de un tiempo pasado -la tradición, el respeto a la autoridad, la familia, Europa, las jerarquías- el nuevo lenguaje se presenta realmente como un espacio amenazante. Pero no sólo de la península ibérica procedía el temor: el desesperado aferrarse a los viejos valores no responde necesariamente a un determinado suelo de nacimiento: también algunos americanos vieron el mismo fantasma. El antimodernismo surgió más bien de la creencia y la defensa de un tipo de literatura, de una manera particular de concebir el mundo sígnico. El viejo mundo -orden vivido tanto en España como en América-, es un lenguaje, una jerarquía que ordenaba las significaciones.

Como se sabe, la aparición del modernismo en el mundo hispánico, además, coincide con la caída final del imperio, acontecimiento que se siente en España como una crisis nacional. Es el momento del llamado desastre, que ocasiona un sinfín de reflexiones en todos los medios. Con esta ya debilitada sensibilidad nacional, en lo militar, lo literario, lo ideológico y lo cultural, chocará el modernismo que traen en sus maletas los afrancesados americanos originarios de las excolonias. La historia del modernismo es una transición y también la historia de una guerra, compuesta por muchas batallas libradas en ambos lados del Atlántico.

*

Es por esta razón que un tema ya clásico, la relación entre la emergencia del modernismo y la recepción crítica, especialmente la española, puede permitir enlazarse con otro tema igualmente clásico, las relaciones entre América Latina y España. Solo que esta vez se trata de conducir el análisis por un terreno distinto. La intención aquí no es tratar de encontrar un tema nuevo para seguir hablando de Darío, en medio de la casi infinita bibliografía que parece agotar lo decible sobre el poeta, su biografía y su poesía. Lo que interesa con respecto a la reacción antimodernista es constituir un corpus con buena parte -representativa- de la crítica española y latinoamericana con el objetivo de estudiar:

1o. el problema de la oposición entre nacionalidad y regionalidad, que en el espacio

centroamericano se vive de forma particularmente aguda en el siglo XIX y que tiene que ver tanto con el tema de la identidad como con la otra contradicción mayor, la de la relación con el antiguo modelo -literario, cultural, lingüístico e ideológico-: España. Desde este punto de vista, se considera que la literatura escrita en castellano de fines de siglo y primeras décadas del XX -en América y en España- tuvo un eje, el modernismo, cuya figura clave es Darío. Se trata de un eje polémico, que no sólo enlaza las literaturas de las distintas naciones sino que también, en América Latina, interfiere con el problema de la identidad en formación;

2o. el antiamericanismo que caracteriza el discurso crítico antimodernista español. En la medida en que el modernismo alteró para siempre las tradicionales relaciones coloniales (Europa = modelo), la reacción que suscitó en el viejo continente tenía que ser de proporciones especiales. El discurso crítico se estudia también entonces como texto del poder, es decir, para examinar las relaciones España-América Latina en un período de la historia entre ambas regiones especialmente álgido[1];

3o. la crítica sobre la obra de Darío y el modernismo en general, principalmente el latinoamericano de fines de siglo XIX y principios del XX, con el fin de examinar el comportamiento de la llamada por algunos «institución literaria»: ¿cómo reaccionan sus diferentes componentes (que no se reducen a una colección de obras y nombres de escritores)?, ¿qué tipo de estudios se ha hecho sobre la obra de Darío? De cierta manera, es un estudio del funcionamiento interno de la filología: el «fenómeno Darío» dio origen desde antes de su muerte a una de las más grandes bibliografías, a casi una subespecialidad en los estudios literarios. Se trata de un discurso con una historia, una evolución, una coherencia interna, con tensiones y polémicas, todo lo cual lo muestra idóneo como material de estudio del discurso que se teje alrededor de una obra, un poeta, un movimiento, una ruptura estética;

4o. un discurso particular que constituyen la historia y la crítica de la literatura, independientemente de sus raíces filosóficas. Este discurso posee un marco semántico que apunta a cierta(s) ideología(s), que se prolongan diacrónicamente, con ciertos tópicos o temas críticos, que subsisten en algunas de las críticas contemporáneas.

*

El discurso crítico que se articula alrededor del modernismo -en el momento de su vigencia, es decir, las tres décadas que van desde la última del siglo XIX y las dos primeras del XX- ofrece la ventaja no sólo de ser extraordinariamente abundante[2] sino también la de haberse producido cronológicamente dentro de un período relativamente corto para la historia literaria. Además, si se toma en cuenta toda la producción posterior a la vigencia del modernismo, hasta el presente, se puede comprender un estudio de esta crítica como el análisis del funcionamiento de una disciplina.

---

[1] Véase al respecto la cronología en la parte de los anexos.

[2] Cfr. por ejemplo la bibliografía de Lozano (1968) que abarca únicamente la crítica española. En la "Introducción", Lozano sintetiza además la historia de la aceptación de Rubén Darío en España, los cambios de actitud de los críticos, los distintos bandos en favor y en contra.

En términos generales, la crítica escrita durante la época modernista tuvo que tomar uno de dos bandos: el antimodernista o el promodernismo[3]. Uno y otro se diferenciaban, como se verá, básicamente por el signo antiamericano o colonialista, aunque desde el momento en que se reconoce que hubo americanos antimodernistas, como Tomás Carrasquilla, ha de pensarse que no es el lugar de procedencia del crítico lo que permite distinguir las dos orientaciones[4]. En la historiografía latinoamericana de hasta hace algunas décadas, se pueden identificar también los mismos dos grupos, el promodernista, desarrollado generalmente como discurso de glorificación de Darío, y el antimodernista, desplegado especialmente por historiadores y críticos «de izquierda».

Evidentemente no se intenta aquí caracterizar todos los estudios sobre el modernismo y Darío. Ha habido muchos que han eludido esta trampa y se han interesado más por el análisis de los poemas o por otro tipo de asuntos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la trampa no subsista.

Después de 1916, fecha que marca un hito en los estudios darianos, se constituye un corpus de distintos niveles de calidad: desde la brillante interpretación de Salinas (1948), pasando por la erudición de Marasso (1954), hasta los anacrónicos estudios de la sección «Seminario Archivo Rubén Darío» de los madrileños Anales de literatura hispanoamericana (1972-1987). Tal vez por esto mismo es un corpus más rico desde el punto de vista de su análisis.

Sobre la crítica española del modernismo existen varios trabajos. Entre los más recientes, los estudios sobre Valera (Moreno Alonso, 1989), Clarín (Ashurst, 1972 y 1980; Ibarra, 1973; Ramos Gascón, 1973); acerca de la idea de la decadencia (Litvak, 1977 y Olivares, 1980) y los libros de Emilia de Zuleta (1974) e Ignacio Zuleta (1988), éste último sobre el período que va de 1898 a 1907. Se trata, en general, de trabajos de tipo historiográfico, que presentan una recopilación de materiales y los ordenan, agregando algunos comentarios bastante generales, de acuerdo con dos criterios básicos, el del autor y el cronológico. En varios se destaca la actitud antiamericanista de los críticos españoles, por ejemplo, la excesiva agresividad contra Darío, la incomprensión de su aporte innovador a la lírica en español, detalles y anécdotas biográficos (la relación de amistad y enemistad entre Darío y Unamuno, por ejemplo).

Si por el contrario, se parte de la idea de que el discurso es un fenómeno transindividual, se pueden integrar todas las críticas escritas durante el período 1888-1916, obviando los nombres de sus autores, como segmentos de un solo discurso, el discurso crítico, con el fin de estudiar sus partes, su funcionamiento, sus leyes, su estructura y su retórica.

Para lograr eso, habría que renunciar al tipo de estudios que tratan de determinar la veracidad de las afirmaciones de los distintos textos críticos (si Unamuno simpatizaba o no con

---

[3] Aunque I. Zuleta afirma que al inicio no hubo una crítica promodernista que pudiera balancear el ataque contrario (Zuleta, 1988: 214).

[4] Este problema se puede ver también como el enfrentamiento de las distintas generaciones a que pertenecían escritores y críticos: como se sabe, las generaciones inmediatamente anterior y posterior a la modernista se opusieron al nuevo movimiento.

Darío, por ejemplo). El procedimiento usual ha sido recurrir a otros textos que comprueben la adecuación de una afirmación del crítico a su supuesto referente externo. En cambio, desde que se acepta que el referente de todo discurso es interno, que está construido dentro del mismo discurso, la oposición entre verdad y falsedad pierde pertinencia. Así, en vez de buscarlo fuera del texto, se trata, con el análisis, de establecer el o los referentes del discurso tal y como este los construye, para así poder evidenciar la lógica que lo sostiene como verdad discursiva.

Por otro lado, la literatura y la crítica que la explica, forman parte del mismo "texto". Como explica Lotman, el lector completa el trabajo del escritor, de modo que el texto (para la semiótica) no se reduce al texto material (la obra, lo escrito): en sentido estricto, el texto incluye la lectura, la interpretación, como un trabajo de terminación del texto. El texto produce significación, sólo en la medida en que hay un lector que lo hace significar[5]. Y el lector -o uno de los primeros- es el crítico. A lo largo de su historia, el texto literario va incluyendo también e inevitablemente la compleja trama de sus lecturas.

Para lo que aquí interesa, la crítica que leyó el texto modernista, en general de forma muy conflictiva, poseía un concepto de la literatura que reñía en su esencia con el del nuevo texto. Puede ser incluso que el conflicto llegara a determinar el proceso literario (Darío, por ejemplo, escribió un poema dedicado a críticos como Bobadilla y Clarín). Así, el modernismo y su crítica ofrecen un espacio privilegiado para estudiar el fenómeno de la compleja interrelación entre escritura y lectura.

*

Debido a que este trabajo consiste en el análisis de un discurso compuesto por textos diversos, será necesario incluir muchas citas, a veces extensas, del discurso analizado. Con más razón, tal vez, puesto que se trata de documentos poco conocidos y algunos de difícil acceso para el lector común.

El primer capítulo trata el discurso "inaugural" de la crítica antimodernista que, paradojalmente, es y no es antimodernista. Se trata del prólogo del conocido crítico español Juan Valera, quien, si bien no lo fue en realidad, pasó a las historias de las literaturas como el primero en la larga lista de críticos de los textos darianos.

A partir del segundo capítulo se analizarán los que se descubrieron como los más importantes nudos semántico-ideológicos de la crítica antimodernista, a saber, el problema de la lengua, la existencia del continente americano para el crítico español como el problema del Otro, la galofobia, problema este último en íntima relación con el nacionalismo y con lo que se

[5] "La obra de arte no se reduce al texto (a la "parte material" en las artes plásticas). Representa una *relación* de sistemas textuales y extratextuales [...] si no se tiene en cuenta la correlación la parte extratextual, es imposible la definición misma de lo que en el texto constituye un elemento (procedimiento) estructuralmente activo y de lo que no lo constituye" (Lotman, 1970: 171).

considera la raíz de todo el complejo, la actitud antisimbólica, es decir, la concepción de la literatura como representación o reflejo de algo exterior. Estos son los núcleos de un discurso complejo que se trenza profundamente con el texto literario: persecución infinita de texto y crítica, la producción de sentido del texto no es autónoma de su contexto de lectura.

EL DESCONCIERTO DE LOS CLASIFICADORES[6]

> A la distancia, lo que resulta es el desconcierto de los clasificadores. Desdenes y burlas son también un desconcertado homenaje a lo raro de aquella poesía nueva.
>
> Y lo viviente y actual de Rubén se nos muestra en su capacidad de seguir produciendo, no sólo confusiones de lejanía, sino apasionados errores de proximidad, Raimundo Lida, 1967.

En el decir secular de los historiadores y los críticos de la literatura, las «Cartas americanas» (1888) de Juan Valera se hicieron casi tan famosas como Azul... Es un estribillo de toda historia la idea de que las «Cartas» constituyeron su primera crítica y gracias a ella, el libro del nicaragüense trascendió el continente americano. Esa constante aseveración produjo un injusto olvido con respecto el primer estudio de Azul..., el «Prólogo» (1888) del chileno Eduardo de la Barra.

Ya en 1956 Silva Castro recordaba que Valera podía haberse evitado "una de las más discutibles divagaciones de su estudio si se hubiera tomado la molestia de leer con alguna mayor atención el Prólogo de Eduardo de la Barra con que se abre el volumen" (Silva Castro, 1956: 229).

Basado en Silva Castro, lo mismo apuntaba Juan Loveluck, en su estudio sobre las relaciones entre Darío y de la Barra. Loveluck indica que a éste último se debe el mérito de haber sido "uno de los primeros en aquilatar sin vacilaciones los valores de Darío como creador, en tiempos en que la aceptación de la nueva estética significaba asumir una postura combativa y antitradicional" (Loveluck, 1968: 15).

Se ha dicho también que el prólogo del chileno es de menor valor como crítica que el de Valera. Sin embargo, Silva Castro insiste en que, por el contrario, no sólo consistía en lo mejor que se había escrito hasta el momento sobre Azul... sino que anticipaba respuestas a problemas que se plantearía luego Valera: "Debemos rectificarnos, pues: no es que Valera no hubiese leído al prologuista, sino que tomó de él lo que le convenía y dejó olvidado el resto (Silva Castro, 1956: 229). Por su parte, Loveluck dice que se trata de

> un prólogo que no es un compromiso [...] sino un estudio extenso, comprensivo, algo polémico, avizor, cuyos valores y adivinaciones supo aprovechar muy bien Valera en sus "dos cartas americanas", más tarde el prólogo "oficial" de la obra. Ese que con ironía fácil llamó Manuel Ugarte "prólogo invasor" [...] Por lo mis-

[6] Frase de Raimundo Lida.

> mo, el estudio de Eduardo de la Barra se inscribe, con derecho propio, entre las mejores aproximaciones críticas al arte dariano en su etapa a Prosas profanas [...] Por todo ello no nos parece justo el olvido de sus páginas (Loveluck, 1968: 22-23).

En el contexto de la historia de la literatura, la nacionalidad de los autores parece revelarse como un dato significativo para entender este hecho. La dinámica de las relaciones crítico-literarias entre España y América era parte de un contexto mayor, ideológico y cultural, en el que se enmarcan la historia y la crítica literarias. Difícil habría sido aceptar, además de la 'nicaragüensidad' del escritor, la 'chilenidad' de su primer crítico. En el olvido de la historia y de Valera subyace en germen lo que habría de desarrollarse como una larga y violenta polémica acerca del modernismo, lo que fue, en otras palabras, la conflictiva relación entre América Latina y España.

Las «Cartas americanas» dirigidas a Darío, fueran o no la primera crítica a su libro, interesan precisamente por haber sido seleccionadas dentro de la tradición crítico-historiográfica de más de un siglo como el documento (español) crítico que inició la historia de los estudios del modernismo, que desde muy temprano constituyeron una copiosa bibliografía y lo que podría llamarse una subespecialización, que enlaza los estudios de la literatura latinoamericana y la española. En las «Cartas» se revelan los que serán en adelante los núcleos semántico-ideológicos de la crítica del modernismo que se constituyó rápidamente como un discurso. En manos de muchos críticos éste sirvió, más que para la valoración de lo literario, como arma de ataque y escudo defensor al mismo tiempo contra el inevitable cambio, literario e ideológico, que traía consigo Azul...

*

Las «Cartas» de Valera instituyeron el estereotipo más común con que se siguió definiendo a todo escritor modernista, a saber, el de padecer de "galicismo mental". Que Valera haya sido o no el primero en plantear tal fórmula en realidad es secundario, aunque Loveluck insiste en que también en esto De la Barra se anticipó, con "definido acierto crítico", al español, aunque este no lo nombre jamás:

> De la Barra asimismo se adelantará a Valera en la valoración del galicismo oportuno y enriquecedor, si bien sus referencias se encaminarán a lo que Juan López Morillas ha estudiado como "galicismo lingüístico". Sostendrá el crítico chileno que el de Darío es un léxico exótico, lleno de descubrimientos y que en su estilo se diseminan "algunos graciosos galicismos" [...] el galicismo lingüístico dariano realza su lengua poética, es de rango creador, y de la Barra lo aprueba [...] Al discutir la filiación de Darío con los "decadentes", la desmentirá con un breve juicio que es el seguro germen de otro. Darío siempre se alza con dimensiones orignales por sobre sus modelos o dechados: «El es él». Valera escribirá al poeta, poco más tarde: «Usted es usted» (Loveluck, 1968: 25).

Como se verá más adelante, lo que interesa es que, desde las «Cartas» de Valera, la crítica

etiqueta al modernista de afrancesado y, al hacerlo, revela su posición nacionalista: ser modernista significa, por definición, una renuncia a lo castizo, lo español.

El españolismo o el nacionalismo de los críticos antimodernistas no se ha destacado suficientemente; los trabajos sobre la crítica antimodernista y los dedicados al problema del americanismo en la obra de Darío generalmente aíslan el galicismo como un contenido 'in se' y no lo relacionan con otros contenidos del discurso ni con la posición que asume su enunciador. El españolismo ha sido una posición ocultada por el enunciador del discurso crítico, lo cual la evidencia como rasgo ideológico.

*

Como texto crítico que son, las «Cartas» se presentan como un conjunto de actividades discursivas que se ejecutan con el texto analizado. Este sirve como objeto del análisis, como pretexto para teorizar sobre otros temas y, al mismo tiempo, como blanco de una actitud de censura. La principal actividad es la valoración, con ella aparecen las preferencias y el gusto del crítico.

Subyacentes a las tres acciones mencionadas, en el nivel de los implícitos, hay otros dos discursos. Estos intervienen específicamente porque el texto analizado proviene de América Latina y aparece como no católico. Se trata de discursos del poder, uno eurocéntrico y otro católico, que prestan sus valores para enjuiciar al texto literario: "Los cuentos en prosa son más singulares aún. Parecen escritos en París y no en Nicaragua ni en Chile" (Valera, 1888: 31); "Los dos resultados principales de todo ello en la literatura de última moda son: 1o. que se suprima a Dios o que no se le miente sino para insolentarse con El, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos" (Valera, 1888: 25).

El análisis de *Azul...* en las «Cartas americanas» se lleva a cabo de acuerdo con una serie de categorías, que se pueden organizar en oposiciones:

+	-
originalidad e innovación	imitación
corrección lingüística	incorrección
concisión	(alambicado)
espontaneidad	evidencias de la escritura
casticismo	galicismo
religión	ateísmo
religión	panteísmo
nacional	individual
viejo (con experiencia)	joven (sin experiencia)
erudito	ignorante
europeo	no europeo

De acuerdo con esas oposiciones, Valera afirma cosas como las siguientes:

> Lo español es profundo, como una esencia, mientras lo francés es superficial, como un barniz (pp. 18-19).
>
> no hay autor en castellano más francés que usted (p. 19).
>
> disculpado el galicismo de la mente [...] el lenguaje persiste español legítimo y de buena ley y porque si no tiene usted carácter nacional, posee carácter individual (p. 20).
>
> La manía de imitarle [a Victor Hugo] ha hecho verdaderos estragos, porque la atrevida juventud exagera sus defectos (...) yo sospeché que era usted un Victor Huguito (p. 16).
>
> Desde luego se conoce que el autor es muy joven, que no puede tener más de veinticinco años (p. 17).

El texto se analiza en su globalidad como un conjunto de forma y fondo, la forma se entiende básicamente como el estilo de la lengua utilizada, y como producto de un individuo, el Autor. Aunque se reconoce que son dos partes del texto literario, relativamente independientes, no puede haber literatura, aunque sea de "pasatiempo", que no transmita ideas y el pensamiento del autor: "en la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos, la forma es más castiza", p. 27.

> El pensamiento en todas las partes pasa con la forma desde la mente del artista a la substancia o materia del arte; pero en el arte de la palabra, además del pensamiento que posee el arte en la forma, la substancia o materia del artista es pensamiento también y pensamiento del artista [...] De esta suerte se explica cómo con ser su libro de usted de pasatiempo, y sin propósito de enseñar nada, en él se ven patentes las tendencias y los pensamientos del autor sobre las cuestiones más trascendentales (p. 22).

En términos estéticos, Valera maneja otras dos oposiciones: diccionario/arte, y arte como adorno y pasatiempo/arte como trascendencia: "Puede haber literatura, como la de Darío, "obra de artista", en la que se note que "todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero (p. 21); "con ser su libro de usted de pasatiempo y sin propósito de enseñar nada, en él se ven patentes las tendencias y los pensamientos del autor sobre las cuestiones más trascendentales" (p. 22).

Como Valera mismo reconoce, *Azul...* trastorna esas oposiciones: "Usted es usted con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña" (p.17); "está usted saturado de toda la más flamante literatura afrancesa [...] Y usted no imita a ninguno... Usted ha revuelto todo: lo ha

puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia" (pp. 20-21).

Es como una ruptura de los límites que dividían los campos semánticos dentro de los cuales la crítica colocaba los libros (de pasatiempo o de pensamiento, español o francés).

Como discurso censurador, las «Cartas» llevan a cabo una actividad retórica con el lenguaje: revelan a medias, incitan un juego con el Lector. Al copiar casi íntegro el poema «Anagke», se elimina el final por ser blasfemo pero, al mismo tiempo, se lo glosa: "Suprimo, como dije ya, los versos que siguen y que no pasan de ocho, donde se habla de la risa que le dio a Satanás de resultas del lance y de lo pensativo que se quedó el Señor en su trono" (pp. 28-30).

La oposición ciencia/religión equivale a la oposición pasado+ /presente-. Las ciencias y las religiones se entienden como sistemas filosóficos explicativos. Aunque Valera no se opone a los descubrimientos científicos del siglo XIX, estos tienen, para él, una repercusión negativa en la literatura que consiste producir una actitud pesimista7.

La teorización acerca el fenómeno literario, lo que es o debe ser la literatura, la estética, la estilística y la retórica (pp. 34-6), presentan una reflexión interesante sobre la retórica propia de la prosa y la poesía contemporánea al crítico. Es lo que luego se ha llamado 'kitsch' y que Valera denomina 'ficelle', "el método o traza de la composición por superposición o aglutinación" (p. 34). La base de este método, según Valera, consiste en recurrir al símil y la enumeración. Con estos dos mecanismos se habla de todo, se "llena mucho papel" y se logra animar más el discurso: "Las composiciones escritas según este método retórico tienen la ventaja de que se pueden acortar y alargar, ad libitum, y de que se pueden leer al revés lo mismo que al derecho, sin que apenas varíe el sentido" (p.36).

El problema está, dice Valera, no en el método en sí, pues lo utilizó una escritora española, Santa Teresa de Jesús, sino en su abuso: siempre y cuando se le utilice de modo espontáneo, "está muy bien, es el lenguaje propio de la pasión" (p.36).

*

Entre todos los criterios ideológico-estéticos utilizados para la valoración de *Azul...*, hay uno que predomina sobre los demás, el galicismo, formal y mental. De este se derivan, en primer lugar, la oposición entre España y Francia, de la cual a su vez, el casticismo, entendido como la corrección [pureza] frente a la incorrección del castellano, y la antítesis entre profundidad y superficialidad. Por otro lado, el galicismo genera también el enfrentamiento entre América y Cataluña, por un lado, y España, por otro. Con esto, se entrecruzan otros dos problemas: la oposición entre la imitación y la originalidad, y el cosmopolitismo. Por último, la inevitable

[7] En la síntesis que hace de esos descubrimientos, es interesante cómo el discurso empieza con una tercera persona ("la ciencia ha clasificado cuanto hay..."), pasa a un estilo impersonal ("de los astros... se sabe muchísimo"), introduce luego un "nosotros" como complemento indirecto pero en una oración impersonal ("el mundo de lo imperceptible... se nos ha revelado...") para introducir finalmente esa primera persona plural como sujeto inmediatamente después ("sabemos ya....").

influencia del medio y la procedencia del autor, plantean el siguiente problema a Valera: ¿cómo puede un autor no europeo y que no ha vivido en Francia, ser tan afrancesado? (p. 18).

La referencia a Francia y su literatura y la reflexión que despierta al crítico su proximidad con los americanos y los catalanes (por la influencia negativa en términos religiosos, estéticos, etc. y por la negación que implica de lo castizo), ocupa mucho espacio a lo largo de ambas cartas. Constituye algo así como una armazón dentro de la cual se insertan los otros temas y el análisis propiamente crítico del libro de Darío. Por lo menos ocho veces se refiere Valera explícitamente a Francia y el galicismo, desde el tercer párrafo de la primera carta, hasta el último de la segunda. La tercera vez que lo hace, se alarga seis párrafos (pp. 17-19), después de los cuales intercala uno sobre la "individualidad de escritor" que posee Darío, para continuar con el tema anterior, es decir, con la literatura francesa (pp. 20-21).

En el razonamiento del crítico, Darío es afrancesado puesto que, no siendo español, no puede ser tampoco nicaragüense: Nicaragua, literariamente, no existe, como tampoco el ser latinoamericano. Así, Valera "disculpa" el afrancesamiento del escritor no obstante que insiste en la permanencia de lo español, al menos en el lenguaje de Darío, que se distingue del "carácter nacional" que no posee (p. 20)8.

*

Haya o no plagiado Valera a De la Barra, el hecho es que, al haber sido más conocidas sus «Cartas», estableció con ellas estos núcleos del discurso crítico sobre el modernismo: el modernismo como moda, el lenguaje paródico o burlesco, la crítica por el carácter literario y no vivido de la experiencia, la idea del estilo modernista como producto de un trabajo de orfebrería, es decir, la excesiva preocupación por el estilo, la interrelación de la literatura con otras artes, el problema religioso, el problema del erotismo y el antiamericanismo. La crítica del modernismo posterior se apartará muy poco de estos temas, reelaborándolos infinitamente.

---

[8] Los cambios de la actitud de Valera con respecto al modernismo y a Darío los explica Zuleta de la siguiente forma: "Las líneas centrales de su pensamiento no se modifican sustancialmente en ese espacio de tiempo que va de 1888 a 1905; hubo sí una radicalización de su postura frente al movimiento, que acompaña a la creciente difusión del modernismo en España. En 1905, éste había triunfado en la estimación de la intelectualidad española, mientras que su entusiasmo por Darío de 1888 se había verificado en un ambiente que apenas comenzaba a escuchar las voces americanas" (Zuleta, 1988: 61).

> ¿Debemos creer que la gramática se ha hecho para la lengua como es natural que sea, o que la lengua se debe someter a las reglas que los gramáticos quieren darle? [...] Las reglas se pueden fijar pero no para siempre, porque aquellas reglas y este significado están sujetos a la alteración que padecen y deben padecer todas las cosas de los hombres. Ni sería conveniente tal fijación, porque ella se opondría a la mejora que el tiempo trae consigo, Antonio José de Irisarri.

El museo del conquistador

Todo el siglo XIX es, en América Latina, una larga época de polémica sobre el idioma. En la década de aparición de Azul... Manuel Gutiérrez Nájera se quejaba del anquilosamiento del castellano: "El castellano es un idioma infeliz. Fue rico y conquistador. Pero enterró sus tesoros y las monedas que hoy extraemos de entre las piedras y la arena, son monedas de museo que no circulan. No cultivamos sus heredades y hoy el diccionario está lleno de terrenos baldíos. Casi podría decirse que es un idioma empapado" (Gutiérrez Nájera, 1883, cit. por Rama, 1985: 180).

El modernismo se percibe entonces también como una necesaria renovación lingüística. Sanín Cano, entre otros, valoran la introducción de formas coloquiales en la poesía de Darío como una manera decisiva de innovación de la lengua literaria. Y además entiende el alcance popular de semejante cambio. Antes del modernismo, dice el escritor, existía una "separación de gustos" entre poetas y lectores comunes. El nuevo movimiento colma esa brecha al introducir en la lengua literaria

> los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria: leemos en Rubén Darío: "Que se humedezca el áspero hocico de la fiera / de amor, si pasa por allí". La última frase era inaceptable para los poetas anteriores al período de que se habla. Nadie se había trevido antes de Rubén Darío a decir en verso: "Los Estados Unidos son potentes y grandes [...] La pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo, las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas, quedaron excluidas de la nueva poesía americana. Los poetas de que hemos hecho mención tenían el empeño, como sus maestros griegos del siglo II, de poner la poesía por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimiento del pueblo y en su natural lenguaje (Sanín Cano, s.f., cit. por Rama, 1985: 184).

También José Enrique Rodó capta el cambio lingüístico que provocan los libros de Darío: para el uruguayo, sus cuentos son "revolucionarios"; en estos, dice, "la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional" y "adquiere la levedad evanescente del encaje" (Rodó, 1899: 174). Aunque el castellano es, para Rodó, una lengua que se adecua al "efecto plástico" y la "precisión sonora", es más flexible el francés, "admirablemente apto para registrar las más curiosas sutilezas de la sensación, un idioma todo compuesto de matices" (Rodó, s.f., cit. por Rama, 1985: 179). Y con esta comparación, Rodó apunta directamente a lo que habría de convertirse en el eje de la discusión crítica antimodernista, es decir, el afrancesamiento modernista frente al casticismo español.

No todos los escritores latinoamericanos defendieron la propuesta modernista. El parnasianismo es un lenguaje incapaz para expresar sentimientos e ideas, decía, por ejemplo, un contemporáneo de Darío, el salvadoreño Alberto Masferrer:

> Es imposible que el pensamiento se conforme con que se le arrincone, es imposible que la idea consienta en esa abdicación que pretenden imponerle los decadentes [...] Yo me alegro mucho de que Ud. Santiago Key Ayala, Alegretti y otros escritores de allá [...] no anden bien avenidos con la garrulería parnasiana, que no sabe secar una lágrima, ni infundir una generosa resolución, ni despertar una idea sutil, ni resolver un problema, ni auxiliar a la libertad, ni nada en fin de lo que afecta honradamente al corazón o a la inteligencia (Masferrer, 1894, cit. por Olivera, 1974: 261).

Igualmente protestaba Tomás Carrasquilla contra la poesía modernista, que adultera el "significado verdadero" de la palabra, "Tanto, que el casticismo y la índole de cada lengua, así como su estructura y economía gramaticales, pasan la pena negra" (Carrasquilla, 1906: 1962).

Hoy se ha aceptado que el modernismo constituyó una renovación lingüística del castellano del siglo XIX. Federico de Onís, por ejemplo, considera que la influencia del modernismo en el castellano fue lo que lo hizo trascender en la historia de la literatura. Se trata, añade, de una renovación equivalente a la operada en el siglo XV gracias a la introducción de la poesía italiana en España:

> Al comenzar el siglo XX, los líricos modernistas de Hispano-América introducen en el castellano un fermento francés; y, en virtud de ese fermento, el idioma -aún duro para la expresión del alma moderna, tan compleja- se hace más flexible, nervioso y matizado. Esa innovación pasa de América a España; y allá, medio más reacio por su conservatismo, produce, sin embargo, una sensible influencia en las formas de la poesía, y, en general, en el idioma (Onís, s.f., cit. por Davison, 1966: 65).

Así, el modernismo significó una renovación de la lengua literaria y, al mismo tiempo,

emplazó el problema de la lengua. En el contexto de la dominación imperial española de cuatro siglos en el continente americano, la discusión sobre este asunto no era nueva en América Latina, a lo largo de todo el siglo se prolongaron las polémicas a propósito de la corrección del castellano local9. El apego a un paradigma lingüístico único y la resistencia a formas literarias no castizas parecen dos caras de la misma moneda: el problema de la corrección/incorrección del idioma se subordina al del galicismo -formal y "mental", como lo denominó Valera-. Los críticos se dedicaban obsesivamente a buscar galicismos y extranjerismos en los textos literarios y acusaban a los escritores de afrancesados. La discusión sobre la lengua en el modernismo pasaba pues por el discurso nacional (español) y, en el contexto intercontinental, tocaba, de nuevo, el viejo problema del poder imperial.

Los bonzos guardianes de la lengua

La actitud de la que Manuel Machado llamaba «Compañía arrendataria de la lengua» con respecto al español americano y los estudios lingüísticos realizados en América era de una gran lentitud en el cambio y, sobre todo, de tradicionalismo. En el Reglamento de la RAE de 1871 se puede leer: "No vacilamos en afirmar que si pronto, muy pronto, no se acude al reparo y defensa del idioma castellano en aquellas apartadas regiones, llegará, la lengua en ellas, tan patria como en la nuestra, a bastardearse de manera que no se dé para tan grave daño remedio alguno".

No es sino hasta en 1884 cuando por primera vez incluye en su diccionario algunos aportes de los socios correspondientes y de las academias latinoamericanas. Cuarenta años deben esperar las sugerencias de Bello para ser recogidas en la duodécima edición de la Gramática de la RAE (1884) -aunque fueron consideradas en la institución desde en 1852- (Rama, 1982: 138)10.

A lo largo del siglo XIX se prolonga, dice Carlos Rama, la polémica sobre la lengua y su uso en América en la que se pueden distinguir, según el historiador, tres tendencias: primero, el purismo español, que consideraba como única lengua castellana válida la madrileña culta, frente al "antimonopolismo latinoamericanista", que a su vez asumía una posición antipaternalista y de reivindicación de un estilo americano de uso de la lengua hablada y escrita, lo que coincide con el inicio de trabajos gramaticales y filológicos en defensa del "español de América". Una segunda tendencia consideraba el español como puente de unión entre los países y postulaba, al mismo tiempo, la conservación de los localismos o americanismos. Por último, existían aquellos que pensaban que el nuevo castellano de América era una forma idiomática específica, apta para

[9] Carlos Rama explica que, si bien los lexicógrafos latinoamericanos fueron especialmente críticos con respecto a las reglas de la Real Academia Española, defendieron la pureza y la unidad del idioma: el primer diccionario americano de regionalismos fue publicado en 1836 por Esteban Pichardo, seguido por uno de peruanismos en 1861 por Pedro Soldán y Unanuey; en 1849 apareció el primer tomo del **Diccionario de galicismos** de Baralt (Rama, 1982: 125-6).

[10] Mourelle anota que en la edición de la **Gramática de la lengua castellana** de la RAE de 1854 por primera vez se presta atención a las gramáticas de Salvá y Bello, por ejemplo, en algunas interpretaciones de los tiempos verbales, que introduce el principio de Port-Royal, siguiendo a Bello (Mourelle, 1968: 378, 381-3).

la expresión literaria, actitud esta última de la que Rama deriva la escritura de obras como Martín Fierro (primera parte: 1872) (Rama, 1982: 115).

En la historia de las relaciones lingüísticas entre España y América Latina una primera etapa va, según Rama, de 1810 a 1866; la segunda de 1866 a 1898 - años que corresponden a los períodos que las relaciones diplomáticas establecen desde Europa-; de 1810 a 1866 hay un período de incomunicación, a veces conflictivo, en el que los intelectuales latinoamericanos ven el problema del idioma en términos polémicos con España, "procurando soluciones locales, autónomas". Un tercer momento va de 1866 a 1898: los latinoamericanos se vuelven más pragmáticos y aceptan un "imperialismo pacífico" de España, lo que significa restaurar lazos y relaciones idiomáticas con el viejo imperio.

Por su parte, la RAE comienza a interesarse sistemáticamente por Latinoamérica desde 1860: en esta fecha se declara el primer caso de socio correspondiente de la Academia en América Latina, el peruano Pardo y Aliaga11. En 1870 la RAE acuerda propiciar el establecimiento de institutos correspondientes en el continente, sobre todo "para perfeccionar el diccionario oficial de la sede madrileña". Sin embargo, antes en México, como muestra de un academicismo espontáneo, anterior a las iniciativas de la RAE, se había creado una Academia de la Lengua con el objeto de "restituir toda la pureza y esplendor a la lengua" castellana, decaída por "falta de principios, la "circulación de malas traducciones" y la "escasez de obras clásicas y originales" (Decreto de creación, cit. por Rama, 1982: 132). En Centroamérica también hubo intentos similares: en 1870, en El Salvador se fundó una asociación de vigilancia del castellano, que fue reconocida tres años después por la asociación española12.

Unos años después la institución española encarga a Marcelino Menéndez Pelayo la redacción de una Antología de poetas hispano-americanos (1893). En esta, se explica y justifica el problema lingüístico-político de acuerdo con una tesis imperialista: el griego y el latín, dice Menéndez, sobrevivieron al imperio político; "fue privilegio de las lenguas que llamamos clásicas el extender su imperio por regiones muy distantes de aquellas donde tuvieron su cuna" (Menéndez Pelayo, 1893: I). Desde semejante posición, lógico es que se presente Europa como espacio de la civilización, en oposición al resto del mundo, sede de la barbarie. A fines de siglo,

---

[11] Lázaro Mora dice, sin embargo, que la RAE nombró a Andrés Bello académico honorario en noviembre de 1851 (Lázaro Mora, 1981: 15).

[12] La academia salvadoreña fue fundada por los intelectuales mayores que se replegaron "ante la inquietud de los jóvenes intelectuales [...] buscando centro propicio a sus actividades manoseadas por los principiantes" (Toruño, 1958: 153). En 1876 hubo un segundo intento para tratar de poner a funcionar una academia en el país cuando Francisco Galindo organizó la Sociedad de escritores salvadoreños (Burns,1985:67). Sin embargo, la academia salvadoreña no funcionó realmente sino hasta 1915 y comenzó a publicar su boletín en 1920 (Burns, 1985: 66-7): en 1915 Juan José Cañas la reorganizó, con académicos no salvadoreños como el costarricense Julio Acosta, el guatemalteco Guillermo F. Hall y el hondureño Miguel A. Fortín (Gallegos, 1958: 61). En Guatemala, Fernando Cruz reorganizó en 1888 la Academia guatemalteca de la lengua -correspondiente de la Academia Española- de la que fue director hasta 1902.

el inglés y el español son los equivalentes modernos del griego y el latín:

> Dos lenguas hay, entre las que modernamente se hablan en el mundo, que pueden aspirar en cierto grado a esta misma singular excelencia de las lenguas clásicas. Entre las dos se reparten el número mayor de las gentes civilizadas [...] Son las lenguas de los dos pueblos colonizadores que nos presenta la historia del mundo moderno: representantes el uno de la civilización de la Europa septentrional, del espíritu germánico más o menos modificado, del individualismo protestante; el otro del genio de la Europa meridional, del organismo latino y católico [...] América es o inglesa o española (Menéndez Pelayo, 1893: III).

La reafirmación del castellano como único idioma, lengua del imperio, va paralela a la negación de las lenguas indígenas americanas:

> Con mayor motivo aún, hemos debido prescindir de la poesía indígena en lenguas americanas, anterior oposterior a la conquista. Extraños nosotros de todo punto al estudio del náhuatl, del otomí, del tarasco, del mixteco, del maya, del otlateco, del quichúa, del aymará, del guaraní y de tantas otras lenguas todavías más incógnitas y revesadas [...] Sea cual fuere el valor y la antigüedad de los pocos y obscuros fragmentos literarios que de esas lenguas primitivas quedan [...] su influencia en la poesía española de América ha sido tan escasa, o más tan nula [...], que la historia de esa poesía puede hacerse en su integridad prescindiendo de tales supuestos orígenes y relegándolos al estudio y crítica del filólogo" (Menéndez Pelayo, 1893: II-VIII).

En este contexto, no debe sorprender entonces que fuera la unidad del idioma y su conservación el punto central del Congreso literario convocado en España por la sociedad de escritores y artistas como parte las celebraciones del cuarto centenario en 1892. Los participantes latinoamericanos logran la inclusión de americanismos que, sin embargo, deben ser sancionados por la Academia. Esta, que aprueba los provincialismos españoles, rechaza sin embargo las voces americanas (Torres, 1952: 294).

En el Congreso Hispano-Americano de 1900, la comisión de Letras y Artes aprueba tanto "recomendar los procedimientos para conservar íntegro y puro el idioma castellano en todos los pueblos que lo hablan" como el reconocimiento de la autoridad de la Academia de la Lengua de Madrid, asistida por sus correspondientes en América (repr. por Fogelquist, 1968: 38). Fogelquist señala la contradicción entre esta "hegemonía lingüística" y la declaración hecha por los congresistas españoles de no "querer asumir una autoridad, un predominio que supusiera la más mínima imposición" (repr. por Fogelquist, 1968: 38).

Así, las relaciones entre la Academia española y los intelectuales latinoamericanos fue bastante conflictiva a lo largo de todo el siglo. Los académicos se quejaban del "recelo", la "desdeñosa frialdad" y la "malquerencia mal disimulada" con que se recibía la institución española en América, y requerían que, así como el Papa dirigía e imponía su autoridad sobre el

mundo católico, España debía mantener su "supremacía intelectual y sentimental sobre los pueblos hijos suyos" (Navarro Ledesma, 1898, cit, por Rama, 1982: 139). Sin embargo, dice Carlos Rama que la RAE no tuvo éxito con los intelectuales latinoamericanos: a excepción de Andrés Bello, Ricardo Palma, Juan Zorrilla de San Martín y José Victorino Lastarria, el resto de los escritores y filológos rechazaron a la institución (como el crítico argentino Juan María Gutiérrez, quien no aceptó el nombramiento de la RAE), y se burlaron de los que ansiaban pertenecer a ella (como Darío, que escribió que sus miembros honorarios eran sólo expresidentes centroamericanos) (Rama, 1982: 135).

En el contexto de la pérdida de las últimas colonias ultramarinas a fines del siglo pasado, fin de un imperio de cuatro siglos, los estudios de la lengua en España, país multilingüe, tenían que encontrar una racionalidad que explicara la separación entre nación y lengua13. El nacionalismo tenía que justificarse por otros caminos que no fueran la unidad lingüística. Por esto los lingüistas españoles encontraron más coherente argumentar que, independientemente de los distintos idiomas en los que se difunda, es en la literatura, donde se conserva el "carácter nacional". Menéndez Pelayo había afirmado, dice Portoles, que la lengua no es el «signo de la raza», ni da lo sustancial y formal de esta, y Menéndez Pidal mantuvo tal idea. En Francia se puede encontrar el origen de esta desvinculación entre lengua y nación, que se opone a la opinión de la preponderante lingüística alemana. "El motivo no es científico sino político. Alemania reclama las zonas germanoparlantes de Francia; unir la lengua al pueblo le daría la razón y desmembraría el estado francés que, como el español, es plurilingüe" (Portoles, 1986: 56-7).

Se entiende entonces que, en el marco histórico-político europeo de fines de siglo, existieran tales motivaciones políticas dentro de la lingüística española de la época, esta tuviera un marcado carácter nacional y un interés específico por la literatura. Menéndez Pidal, dice Portoles, sostenía una diferencia entre la lengua y la literatura: "mientras la literatura es imprescindible para conocer el espíritu nacional, la lengua sólo refleja las culturas que han influido en la vida de ese pueblo". Así, una colectividad puede cambiar de idioma sin variar su naturaleza, por ejemplo, los vascos, quienes "han mudado su lenguaje por el de los iberos al ser éstos superiores en cultura, sin que hayan perdido sus esencias raciales" (Menéndez Pidal, cit. por Portoles, 1986: 55).

Todo lo anterior sirve como marco para entender mejor la fuerza y la duración del ataque contra el modernismo y también por qué la oposición galicismo/casticismo es el eje alrededor del cual se organiza la crítica.

---

[13] Para Rama, el casticisimo literario y el purismo gramatical tienen una significación política e ideológica: son "una forma de tradicionalismo restaurador, favorable a la rigidez inmovilista y, por tanto, opuesto a la idea de cambio del pensamiento ilustrado". Esto se refleja en textos como el de Antonio de Campamny (1742-1813), citado por Rama: "La nación se forma por la unidad de las voluntades, de las leyes, de las costumbres y del idioma que las encierra y mantiene de generación en generación [y mi objeto] al defender la pureza de idioma es más político que gramatical" (Capmany, sf., cit. por Rama, 1982: 127).

Los anarquistas de la gramática

Proporcional a la profundidad del cambio provocado por el lenguaje literario modernista fue la reacción en contra14. En relación con la obra de Gómez Carrillo, Darío, Rueda y Valle-Inclán escribe, por ejemplo, Clarín:

> Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el tic de la imitación, y además escribe, por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica (Clarín, 1893b: 103-104).
>
> Muchas de las temeridades lingüísticas de Rueda; su censurable falta de respeto a ciertos fueros clásicos de la gramática y aun del lenguaje poético son, si no imitaciones, influencias de las barrabasadas que simbolistas y demás hacen con el noble, franco, sencillo y claro francés de Racine y de Renan (Clarín, 1893c: 108).
>
> Escribe el español-parisién con mucha claridad y precisión, con naturalidad muy simpática, y si no siempre es su lenguaje todo lo castizo que conviniera, he notado con placer que hay en este respecto visibles progresos en el último libro de Carrillo (Clarín, 1893: 96).
>
> En general, el libro no está escrito en lengua libre, de esa que suelen emplear los anarquistas de la gramática; pero no faltan palabras que no pueden ser españolas. ¿Qué significa "dorevillesca"? Es vocablo derivado de la mitad de un apellido francés? Pero ¡quién admite eso! (Clarín, 1897a: 130).

Según Valera, crear una literatura americana original no implica "estropear el castellano inventando un nuevo y absurdo idioma" (Valera, 1897a: 511). En un tono más violento, otros críticos se dedican a atacar el uso que hacían los modernistas del castellano: "Pero no es la decadencia, es la desecha más horrorosa, [ya que] enamorados lo decadentes de ciertas combinaciones de palabras sonoras, o empleando su propia frase, de la instrumentación poética, a ésta sacrifican las ideas, los pensamientos, la lógica, la gramática, todo, absolutamente todo (Valbuena, 1896, cit. por Zuleta, 1988: 193).

Según Maeztu, debido a su casticismo dogmático Clarín no supo ver la destrucción que hacía la literatura moderna, "a la vez española y exótica", de "los viejos moldes del idioma castellano". La modernista, era una literatura "escrita por los americanos en un lenguaje apenas inteligible para nosotros, y por los españoles en dialectos e idiomas que creíamos olvidados literariamente para siempre!" (Maeztu, 1899: 52).

---

[14] En su artículo sobre la crítica española antimodernista, Litvak anota: "abundan las parodias y sátiras del movimiento por considerar que desconoce la gramática, por su defectuosa sintaxis o su galicismo (...) También fueron atacados los intentos de renovación métrica" (Litvak, 1977: 401).

De Valle-Inclán decía Ortega y Gasset que, junto con Rubén Darío y los simbolistas franceses, había ayudado a escribir a otros que "hablan de lo mismo unos que otros y en una lengua retorcida, pobre e inaguantable. Y ese trabajo, de ardiente pelear con las palabras castellanas para realzar las gastadas y pulir las toscas y animar las expresivas, ha resultado, en lugar de utilísimo, perjudicial" (Ortega, 1904, cit. por Zuleta, 1988: 184; destacado mío).

Todavía en 1907 Salvador Rueda se queja de esa "gimnasia métrica" y Max Nordau del vocablo sin sentido y aberración que lleva a la "imitación deplorablemente servil de los penúltimos amanerados y ridículos dandys literarios franceses" (Nordau, 1907, cit. por Lozano, 1968: 68). Para Fray Candil el estilo y la lengua modernistas se caracterizan por un mínimo de estilo, un pensamiento retorcido, una gramática dislocada con olor a perfumería barata: "Lo que en ella predomina es la escolalia, el egotismo, la fuga de ideas, el razonamiento incoherente y dogmático, la simulación de una sensibilidad exquisita y alambicada, la incapacidad de ajustarse a los fenómenos de la vida real, la presunción de lo raro, de lo extravagante, de lo falsamente pintoresco y barroco" (Fray Candil, 1908, cit. por Zuleta, 1988: 202).

Cejador afirma tajantemente que en España la literatura que no se escriba con "lengua castiza" no era literatura española. El galicismo en la literatura

> es la gangrena del lenguaje empleado por los autores americanos. Por ella no gustan en España sus escritos, ni pueden gustar a nadie... ¿Por qué extrañan que el Diccionario no dé pasaporte a tan sucia mercancía? [...] Cual perro recién desatado de la cadena, se lanzaron tras el resplandor que admiraron en países de otra raza ... y se hicieron franceses y hasta ingleses o canchadales, con tal de dejar el habla castellana, último resto que les quedaba de españoles (Cejador, 1907, cit. por Fogelquist, 1968: 60-1).

Tanto Cejador como Gómez de Baquero consideran que el castellano americano se estaba transformando de dos maneras: una natural, por el habla criolla, y otra artificial, la literatura. La primera era una evolución espontánea e inevitable, la otra no, y provenía del contacto de los escritores americanos con las grandes urbes, como Buenos Aires y París (Fogelquist, 1968: 60-3). De aquí se deriva la distinción, por parte de estos críticos españoles, entre los escritores hispanoamericanos: por un lado, los modernistas, a quienes desprecian y ridiculizan, y los "dignos de respeto", que son los que "estiman a España, la estudian" (Clarín, 1900, cit. por Fogelquist, 1968: 65).

Otro crítico define el modernismo como el "americanismo literario", que propone un arte "como la facultad de perniquebrar el idioma" (Gil de las Calzas Verdes, 1900, cit. por Lozano, 1968: 17).

Entre las novedades ortográficas que veo en los libros de que no hablo [...] no silenciaré (americanismo puro) el uso y aun abuso de mayúsculas iniciales en casi todos los sustantivos. A más de ser impropio, resulta curioso eso de escribir la Miseria, la Ignorancia, el Apetito... Yo suelo escribir el Arte, la Naturaleza, y para eso tengo mis razones [...] Este decadentismo a la americana no es más que un pasatiempo, un escarceo rumoroso con adjetivos dislocados, género de imitación que no pasará las aduanas del tiempo (J. Nogales, 1900, cit. por Zuleta, 1988: 177;

destacados míos).

La garrulería parnasiana

Como se ha ve, la crítica antimodernista consideraba el castellano modernista sinónimo de castellano americano, castellano corrupto por la introducción de giros propios del francés. Otros, sin embargo, insistían en que el castellano americano del todo no existía: al encontrar semejanzas entre el acento andaluz y lo que consideraba el acento americano, Unamuno negaba su diversidad y afirmaba que "las hablas populares americanas criollas, están mucho más cerca de hablas populares de la Península de lo que los doctores Abeille creen. Todo el mundo ha notado aquí el parentesco entre el dejo americano y el andaluz" (Unamuno, 1901b: 105)15.

Al negar la diferencia del castellano americano y asimilarlo al castellano de España, Unamuno intenta mantener una unidad lingüística que seguramente ya no existía, como no existía ya el poder imperial, centralizador y absoluto.

Con respecto al vocabulario que se incluye en un libro argentino que comenta en un artículo de 1902, Unamuno aclara que, de una larga lista que cita, casi todas las palabras se usan en España:

> casi todo el fondo popular que como propio del habla argentina nos presenta el señor Soto y Calvo, lo encontramos en el fondo popular español [...] Los vocablos, giros, modismo y fonismos del Martín Fierro, el Santos Vega o el Fausto (el argentino) proceden en su mayor parte del fondo popular español, son vocablos, giros, modismos y fonismos que se hallan en uso en España [...] representan un caudal que, aunque no se muestre a luz en nuestra literatura, llevó a aquellas tierras el pueblo español, como los soldados romanos trajeron a España el sermo rusticus (Unamuno, 1902: 164-5).

Así como se niega el carácter propio de la lengua americana se asimila la literatura modernista, asimilándola a la española, o, en último caso, a la francesa. Esta negación de lo original americano opera mediante un procedimiento particular, el de la filiación -se examinará con más detalle adelante- que consiste en la búsqueda del origen, el precursor, el verdadero iniciador de las distintas escuelas literarias. El castellano americano no se diferencia del castellano ibérico, así como la verdadera literatura latinoamericana, que está por hacerse según Unamuno, será similar o igual a la literatura española:

> Estoy convencido de que todo esfuerzo que los literatos argentinos hagan por penetrar en la índole del habla popular de su propio país y por arrancar de ella su lengua literaria y sobre ella moldearla, tendrá por efecto acercarla más y más a la

[15] En 1898 Unamuno considera que la lingüística forma parte de las ciencias naturales; en 1901 afirma que "tiene tanto de ciencia físico-natural como de histórica"; a partir de 1903 "abandona su biologismo, del que no queda rastro en su producción posterior" (Portoles, 1986: 52).

> lengua literaria española. Lo que de ésta les separa es su educación afrancesada. Los que hablan en gaucho me suenan más a propio que los que escriben en francés traducido (Unamuno, 1902a: 166).

En uno de los artículos de 1916 sobre Darío, Unamuno comenta el problema de las lenguas regionales en España. Puesto que se estaban acabando, su conclusión es que únicamente poseen un valor sentimental. Relaciona esto con el caso de Filipinas, poniendo como ejemplo al patriota José Rizal. Según Unamuno, aunque este y Darío escribieron en castellano, la sangre, el espíritu y el alma de ambos poetas era indígena: "Como que es el castellano el que les ha dado a no pocos de esos pueblos la conciencia [...] y espíritu. Y es en castellano o en francés, como el alma vasca ha de aprender a conocerse (Unamuno, 1916b: 544-5). La lengua es, entonces, un vehículo de expresión, que se separa de nacionalidades y culturas. Algunas, como el castellano y el francés, son mejores como "lenguas de cultura". Unamuno coincide pues con Ménendez Pelayo quien, como se vio, teorizaba sobre la superioridad del español y el inglés, las lenguas de dos de los imperios europeos de fines de siglo.

En lo que se refiere al idioma, la crítica antimodernista centra sus ataques en el hecho de que, por imitar la lengua francesa, los modernistas destruyen el castellano. Cuando se toca este tema, a veces los críticos distinguen entre un francés clásico y un francés moderno, este último generalmente asociado con París, centro de la corrupción y la decadencia literaria del modernismo. De esta forma, se afirma que también los franceses modernos adulteran el "viejo y noble" francés de Racine. Se revela entonces que la oposición no está entre España y Francia sino más bien entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. Desde este punto de vista, la crítica antimodernista deja ver una visión de la institución literaria fuertemente jerarquizada, que implica valores establecidos que no deben ser violados. El modernismo es condenado porque irrespeta las reglas, de la lengua y la literatura, porque desacata la autoridad de la academia real y la de los que dictaminan qué es lo conveniente lingüística y literariamente.

EL CONTINENTE DE LA ESTUPIDEZ

> Seguimos, en el fondo, apegados a la estimación colonial. Raro es aquí el que cree en la independencia espiritual y la literaria de esas naciones, y esta idea refluye en ellas. Aplicamos un criterio, no ya colonial, sino metropolitano, a las producciones literarias americanas, Miguel de Unamuno, 1907.

Las tapias del jardín patrio

"Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América", escribió Rodó en 1899. Aislándola arbitrariamente del contexto general del ensayo, esta frase ha servido a la crítica antimodernista para consolidar uno de sus temas favoritos, es decir, la oposición entre americanismo y universalismo. También para subrayar el americanismo de Rodó (que implícitamente se hace significar como antimodernismo) frente al cosmopolitismo de Darío (o sea, antiamericanismo)[16]. Sin embargo, ese ensayo de Rodó es una crítica explícitamente elogiosa de *Prosas profanas.* Después de los primeros párrafos, Rodó renuncia a analizar la poesía de Darío tratando de encontrar en ella elementos americanos. Asumiendo una actitud crítica poco común tanto en América como en España, declara que, aunque no sea de su gusto personal el ambiente francés del siglo XVIII -que según él, es el de *Azul...* y el de *Prosas profanas-,* como crítico aceptará el viaje propuesto por ambos libros:

[16] Dice Angel Rama, por ejemplo, que Rodó "sentó la tesis de la antiamericanidad de Darío; fue continuado por Marinello (1959, 1961 y 1965) y Perus (1976)" (Rama,1985: 174 y 182).

> Cierto es que a mí, como a muchos [...] nos agrada de una manera mediana aquel ambiente en que la Naturaleza no era sino un inmenso madrigal, en que un erotismo rococó ocupaba el lugar de la pasión fuerte y fecunda [...] Pero no importa por mi parte. Presumo tener entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal, de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas [...] Busco de intento toda ocasión de hacer gimnasia de flexibilidad (Rodó, 1899: 175).

En cambio, tanto Valera como Unamuno requerían de Darío que se dedicara a escribir sobre América. En su reseña sobre *Prosas profanas,* Valera le pedía que poetizara asuntos "más propios de su tierra y de su casta", porque, según él, la independencia política de las "que fueron colonias españolas no implica la independencia literaria. Mil veces lo he dicho: cuanto se escriba en Buenos Aires, en Bogotá, en Lima o en Caracas, debe seguir siendo literatura española, aunque no dependan ya del Estado español los autores nacidos en dichas ciudades en los territorios de que ellas son cabeza" (Valera, 1897a: 510-1).

La necesidad de conservar tal unidad superior -de casta y lengua- no impediría la originalidad ni significaría para los escritores, dice Valera, tener que volver a ser bárbaros y paganos, indios. Basta la "descripción de las bellezas naturales naturales", "sus vagas tradiciones" y "algo acaso de las costumbres" de las "razas indígenas": se pueden agregar ingredientes nuevos pero la receta debe seguir siendo española pues, al fin y al cabo, el paladar que la degustaría sería español.

Así, la literatura americana original es la que describa nuevos contenidos con formas y lenguaje españoles. De esta manera se puede lograr escribir literatura americana sin que por ello deje de ser española:

> Si en los hombres que habitan dichas regiones hay pensamientos y sentimientos nuevos, el escritor, sin esfuerzo alguno, los hará patentes en sus obras, expresándolos con claridad y con hermosura, y de esta suerte será original por inspiración y casi sin proponérselo. Su originalidad será entonces colectiva y propia de la nación a que pertenece, sin que para ello tenga el autor que renegar de su casta, que estropear el castellano inventando un nuevo y absurdo idioma, y sin que lo que escriba deje de pertenecer a la literatura española en su más amplio sentido, viniendo, no a negarla ni a contraponerse a ella, sino a enriquecerla con peregrinas joyas, con inauditos cantos y con exquisitos primores (Valera, 1897a: 511).

Dirigiéndose explícitamente al lector latinoamericano, también Unamuno urge por el alejamiento de la nefasta influencia parisina. No insiste en el retorno a la vieja madre patria sino más bien en que el americano dirija su mirada a lo propio, a su continente. Su llamado americanista es una petición de alejamiento de Francia:

> Y entrando en materia, he de recordarle [dirigiéndose a Darío] que no sólo del gaucho pedía yo que ustedes, los hispanoamericanos, nos hablasen, sino también de los afanes del estanciero, de los trabajos del colono, de las luchas civiles, de la eflorescencia industrial, de todo, en fin, **lo que constituye la vida americana, y no de**

> **delicuescencias traducidas del francés,** a que no me negará usted que son por allá no pocos jóvenes en exceso aficionados. Creo, sí, que Buenos Aires está tan lejos de la guitarra pampera como del *morbo gallico* barriolatinesco, y a descubrirnos ese potente Buenos Aires usted más que nadie debe contribuir (Unamuno, 1899a: 77).

Pero no sólo solicita alejarse de lo francés sino más bien de las "delicuescencias traducidas del francés", es decir, de los libros franceses. Y es aquí donde aparece un punto clave del antimodernismo: su carácter antiliterario. Cuando surge el modernismo, con una nueva concepción del oficio de escritor y lo que significa escribir literatura, la crítica no reacciona actualizándose y renovando sus conceptos sino que más bien insiste en tratar de encuadrar lo nuevo dentro de los viejos moldes. Incomprensión de lo que venía gestándose en el ambiente es el resultado de la falta de amplitud de criterio y la insistencia en continuar razonando de acuerdo con una práctica ya superada.

Unamuno distingue entre escribir y hacer literatura:

> hay buenos versos, un constante conato a la perfección, pero por lo común suenan a eco remoto de otros sonetos, a obra puramente literaria de oficio, de técnica profesional. Les falta calor de humanidad, y les falta visión directa del mundo helénico. En cambio sobran epítetos, no siempre precisos (Unamuno, 1903c: 238).

Sobre este asunto se volverá más adelante. Por otro lado, se revela en el discurso de Unamuno, una aparente contradicción: junto con su exigencia de americanismo, niega una posible originalidad americana. Dirigiéndose a Darío escribe:

> A usted que posee respecto a ese espíritu [el de las letras hispanoamericanas] un caudal de noticias y conocimientos de que carezco, a usted que ha vivido y vive sumergido en él, siendo uno de sus más eminentes voceros y ministros, a usted le cumple más que a nadie la tarea nobilísima de revelarnos **aquel mundo, tan nuevo en su espíritu para los más de nosotros los españoles,** como en su cuerpo lo fuera al descubrírnoslo Colón (Unamuno, 1899a: 82; destacados míos).

La exigencia de americanismo fue y siguió siendo, hasta hace poco, un tema favorito de los críticos antimodernistas, sean españoles o latinoamericanos. Obligación de los modernistas americanos era escribir sobre América, deber supranacional, cuasinatural, más que justificado por el contexto histórico-político de los países del continente. Al que no cumplió, el vacío en las historias nacionales.

Bajo esta aparente petición de americanismo no hay sino un vehemente deseo de permanecer dentro de ciertos moldes estéticos que ya el modernismo había roto. Este deber del escritor se impone por igual en ambas márgenes del Atlántico. Y es porque en el fondo, más que en razones geográficas, el americanismo se sostenía sobre un criterio superado, una idea de la literatura como representación y descripción de realidades extraliterarias. Por esto es que la tesis de la originalidad americana y el deber-ser del arte americano, desde la aparición de **Azul...**, se convirtieron en ese

momento en tesis antiliterarias: una nueva concepción del arte emergía con este y los demás libros modernistas y la reacción en contra no hacía más que atrasar la comprensión profunda de su trascendencia. El signo literario cambiaba radicalmente, sobre todo con respecto a la relación entre signo y realidad[17]. Precisamente por esto la exigencia de "representar la realidad americana" no cabía ya dentro de la nueva estética.

La literatura del sinsonte

El discurso antimodernista -incluidos los textos escritos por americanos- es, en general, antiamericano. La crítica identifica escritor modernista con escritor americano. Según Fogelquist, el antiamericanismo tenía que ver con la específica situación política española puesto que la literatura estaba muy relacionada con la política:

> Todo lo anterior [el antimodernismo] hubiera podido pasar por reacción normal en cualquier país, pero en España sucedía algo más; el antimodernismo tomaba otro cariz, el de *antiamericanismo*. Los enemigos del modernismo, sospechosos de todo lo que venía del extranjero, no tardaron en descubrir en los americanos a los verdaderos culpables de la anarquía que había invadido el lenguaje literario. A los americanos les echaban en cara su desconocimiento del español, su falta de cultura, su inveterada afición a todo lo que era francés, su descuido del estilo, su poco apego a la tradición española, su frivolidad, su ignorancia (Fogelquist, 1968: 47).

El modernismo se consideraba, casi por definición, americano y ser americano significaba estar contra España:

> Así piensa el *modernismo*, que debería llamarse *americanismo* (y no confundan los señores *modernistas* el *americanismo literario* de acá con el *americanismo religioso* de allá), ya que americanos son los señores que vienen a esta *ignorante* España con ánimo de regenerarla ... y que debían regenerarse a sí propios antes de hablar mal del país en que se los acoge con el mayor afecto del mundo (don Gil de las Calzas Verdes, 1900, cit. por Zuleta, 1988: 174).

A propósito de *España contemporánea,* en la que Darío critica algunos rasgos de este país, se dijo:

> El poeta azul ... y plomo, la emprende con la *ignorante* España y con sus maestros españoles [...] ¡Bien, D. Rubén! Sólo falta añadir que los españoles vivimos perfec-

[17] A propósito de esto, dice Gullón: "Los modernistas no se consideraban obligados a ver las cosas "como son" porque no creían que los límites de la verdad coincidieran con los de la realidad, como creían los realistas" (Gullón, 1982: 215).

> tamente sin haber menester la ciencia de los Salomones sudamericanos. Claro está que se entiende de esos Salomones que atribuyen dedos al viento y llaman *tela* a la atmósfera. No le falta razón a Rubén Darío; pero también es una verdad de tomo y lomo que cuando algunos americanos llegan a nuestra península, se los pone en las nubes y se les da pie para eso; para ponernos como chupa de dómine. Por gratitud, naturalmente (Anónimo, 1899, cit. por Zuleta, 1988: 173).

Según Zuleta, la actitud antiamericanista no se generalizó, excepto por "casos extremos" como los críticos Fray Candil y Valbuena. Particularmente en 1900 se intensifica la publicación de textos antimodernistas en la prensa madrileña; entre 1903 y 1904 la revista *Gedeón*, frente importante del antimodernismo, cambia de actitud al comenzar a reconocer el valor de algunas obras modernistas, españolas. Con excepción de Darío, los modernistas americanos, que seguían siendo "unos personajes algo exóticos por sus obras y por sus hábitos personales", tardaron en verse favoerecidos por el cambio de política de *Gedeón* (Zuleta, 1988: 173-4, 180 y 182).

Un libro modernista es considerado en *Gedeón* ejemplo del "simbolismo mareante que nos devuelven de América en latas, como las piñas del país aquél (Benot, 1902, cit. por Zuleta, 1988: 178). Para otro de los críticos de la revista, el modernismo es "decadentismo a la americana, un pasatiempo, un escarceo rumoroso con adjetivos dislocados, género de imitación que no pasará las aduanas del tiempo (J. Nogales, 1900, cit. por Zuleta, 1988: 177).

El jefe del antiamericanismo finisecular fue el crítico español Antonio de Valbuena, funcionario ministerial en Madrid y uno de los críticos más populares de la prensa de la época junto con Emilio Bobadilla y Clarín, este último acusado de antiamericano por Darío en 1894 (Zuleta, 1988: 82, 187-9). Antiamericana es la llamada "crítica gramatical", rechazada incluso por otros como Valera (Zuleta, 1988: 188). El blanco, pues, no era únicamente Darío, todo texto modernista merecía el mismo recibimiento. Valbuena, quien señala que, en "sus relaciones casi siempre ilícitas con nuestra literatura" los intelectuales americanos sólo la han envilecido y afeado, critica unos sonetos del poeta costarricense Roberto Brenes Mesén publicados en la revista *Cuartillas*:

> Todos los demás sonetos de la docena son así; como suelen ser la mayor parte de los versos americanos. Defectuosos y pobres en la forma, cubiertos de epítetos extravagantes, amanerados de falsa pedrería (Valbuena, 1894, cit. por Zuleta, 1988: 191-192).

Fray Candil, por su parte, más radical que Nordau, considera a los escritores americanos animales enfermos:

> No sé de nadie que hay estudiado *científicamente* las manifestaciones intelectuales de la degeneración americana. Max Nordau ha analizado con apasionamiento de polemista, más que con serenidad de patólogo, la grafomanía europea. ¡Imagínese lo que hubiera dicho de la turba de *sinsontes* y prosistas gongorinos de América cuando califica de locos, o poco menos, a un Ibsen o a un Tolstoi! (Fray Candil, 1906, cit. por Zuleta, 1988: 201).

> ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudoparisién (Clarín, 1893b:103-104).

No sólo los modernistas y los escritores americanos en general son ignorantes o malos escritores; el continente americano en su globalidad es depositario de la cólera eurocentrista:

> Paralelamente sucede que, a veces, en un pueblo nuevo se reúne toda la torpeza provinciana con la estupidez mundial, la sequedad y la incomprensión del terruño con los detritos de la moda y de las majaderías de las cinco partes del mundo. Entonces brota un tipo petulante, huero, sin una virtud, sin una condición fuerte. Este es el tipo del americano. América es por excelencia el continente de la estupidez (Baroja, sf. cit. por Ashhurst, 1980: 274-5).

> salir a defender a un inmenso continente con sus montes y sus enormes ríos hablando mal de un señor que vive en España es tan ridículo que no se le puede ocurrir más que a un escritor americano (Baroja, sf. cit. por Ashhurst, 1980: 275).

En *Gedeón* un anónimo dice que Manuel Ugarte es "uno de esos señores [...] que *se las echan de europeos* con nosotros, como si vinieran de Londres, de Berlín, de algún sitio superior de veras (Anónimo, 1904, cit. por Zuleta, 1988: 182); la literatura boliviana se considera parte de la "literatura del sinsonte" (anónimo, 1906, cit. por Zuleta, 1988: 183).

El antiamericanismo de Clarín es general: al reseñar la *Historia de la poesía* de Menéndez y Pelayo, si bien aclara de entrada que también en el siglo XIX español hay poetas malos, no sólo afirma que la poesía hispanoamericana no vale el esfuerzo de tan excelente crítico sino que, al citar ejemplos, sólo reproduce las críticas negativas de M. y P. acerca de los "adefesios literarios" de los escritores latinoamericanos reconocidos, como Bello, Heredia, etc. y se burla de las palabras de origen americano comparándolas con lenguas orientales, es decir, incomprensibles y lejanas:

> Pero averiguar si un Perico de los Palotes, matancero, v. gr. escribió en *El eco del Yumurí* o en *El faro de Guanabacoa*, o si Virgilio Fernández fue jaez de Puerto Príncipe y además escribió unas redondillas con pie quebrado, imitando a Zorrilla... esto, francamente, no [es] suficiente asunto para las fuerzas del primer crítico de España y uno de los primeros de Europa (Clarín, 1894: 114).

El negro catedrático

Muestra del antiamericanismo de la crítica antimodernista, que se convertirá en un lugar común, es llamar indio a Darío:

> [Darío] tiene bastante del indio sin buscarlo, sin afectarlo (Valera, cit. por Fogelquist, 1968: 69).

> Rubén traía todo empaquetado y listo desde Francia, como las corbatas, y no se desprendió jamás ni para dormir de sus diccionarios enciclopédicos y de sus antologías de poetas raros de Francia. No se asomó jamás con el cerebro, ni a la ciencia ni a la vida, y carece de contenido emocional y de contenido moral [...] **mulato de oído sedoso**, **afelpado e imitativo, como el de muchos negros de América** (Rueda, 1925, cit. por Torres, 1952: 456; destacados míos).

> [Darío] **Era un indio. Con sensibilidad de indio**. Pasado por París. Con influencia de Víctor Hugo. A Baudelaire no podía sentirlo. Era demasiado fino, demasiado delicado (Azorín, sf, cit. por Zuleta, 1988: 113).

Sin embargo, este rasgo es compartido incluso por escritores españoles modernistas o proamericanos, como Juan Ramón Jiménez:

> Venía vestido de kaki, con sombrero blanco de paja, un panamá, botas amarillas, estrechas, la parte alta sin abrochar, botas que le hacían daño. **Oscuro, muy indio y mogol de facciones**. Me pareció más pequeño, más insignificante (Jiménez, cit. por Torres, 1952: 506; destacado mío).

En los críticos de principios de siglo, ese racismo también adopta una forma humorística contra los negros: "Por esto es difícil en ocasiones distinguir entre un poeta nuevo y un negro catedrático; por eso rara vez se eleva su producción sobre un arte a lo juglar" (Ortega, 1906b: 49-50). Esta expresión antiamericana será utilizada por el conocido crítico antimodernista Fray Candil:

> La *Cumbia* es un baile de negros que se baila mucho en Panamá. Es un torbellino de meneos lúbricos, de berridos, de contorsiones epilépticas, saturado de ácida sobaquina, de berrechín, de vahos de sudadero. Cumbia, cumbia panameña se me antoja la literatura iberoamericana del día. (Aludo a la que se jacta de decadentista) [...] Pues bien, el modernista, que suele ser un degenerado o un histérico (y hasta sodomita a menudo), aspira a lo contrario: a escribir en una jerigonza de negro catedrático, guiándose sólo por el oído (Fray Candil, 1908, cit. por Zuleta, 1988: 202-3).

Unamuno también se refirió varias veces a Darío como un indio:

> Rubén Darío es algo digno de estudio; **es el indio con vislumbre de la más alta civilización**, de algo esplendente y magnífico, que al querer expresar lo inexplicable, balbucea. Tiene sueños gigantescos, ciclópeos; pero al despertar no le queda más que la vaga melodía de ondulantes reminiscencias. Tiene un valor positivo muy grande, pero **carece de toda cultura** que no sea exclusivamente literaria. Sin sentido filosófico y hasta metafísico, ético, científico y religioso del mundo se podrá ser un *homme de lettres*, pero no un gran escritor, un escritor de veras genial, un clásico,

> en fin. Esos sentidos los han tenido los grandes genios, cuando no adquiridos, nativos (Unamuno, 1900, cit. por Ashhurst, 1980: 255; destacados mío).

> dije yo una vez [de Darío] [...] que se le vislumbraban las **plumas** bajo el sombrero. Y es lo mejor que tiene, esas plumas [...] «Se le rasca un poco el barniz parisiense y aparece el salvaje, el indio, el negro, tal vez el zambo», me decían de otro. Y yo contesté: pues es lo mejor que tiene, **el salvaje**, y el brillo especial del barniz le proviene del **fuego del salvaje que está dentro** (Unamuno, 1907: 855; destacados míos).

En los artículos que le dedica después de muerto, Unamuno reelabora la idea de lo indio o indiano de Darío y los americanos. La recurrencia a la figura de indio se asocia al tópico de lo natural:

> Al indio -lo digo sin asomo de ironía; más bien con pleno acento de reverencia-, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio (Unamuno, 1916a: 520).

> Recuerdo el ensayo de Rodó sobre Darío [...] y recuerdo que una de las cosas que más me gustó en él fue cuanto Rodó atribuía a la ascendencia indiana del poeta, a las misteriosas fuerzas espirituales indígenas. Porque yo no sé si Darío era o no un escritor americano, pues no sé bien qué sea la americanidad de un escritor, pero sí que en su obra creemos ver algo del alma indiana en aquel su sentimiento, a las veces supersticioso, del misterio ambiente sentido como algo atmosférico y a modo de un aire sutil y terrible que oprime el pecho del espíritu (Unamuno, 1916b: 535).

Lo indígena o indiano pervive en el alma, la sangre y el espíritu de los escritores, independientemente de que estos empleen otras lenguas. Este es el caso del patriota filipino José Rizal y también el de Rubén Darío, de acuerdo con Unamuno.

Como toda clase de influencia extranjera, el elemento indio significaba impureza, dice Fogelquist: "Con esto se explica la porfía de Navarro Ledesma en atacar a Darío. Este caía bajo doble condenación, la de ser indio y la de ser francés, es decir, afrancesado" (Fogelquist, 1968: 72). Parte del racismo europeo se deriva, según Fogelquist, de la corriente indigenista que en América se había conjugado con el americanismo (en América Latina y en Estados Unidos también) y el antiespañolismo[18].

[18] Apunta Fogelquist: "cuando se quería vapulear al español, por razones patrióticas o de otra naturaleza, no era infrecuente en América que se invocara a Hayna Capac, a Moctezuma y otros héroes indígenas. La boga de la poesía a lo Olmedo ... no terminó con la independencia de las antiguas colonias españolas. Además, la reivindicación social del indio, que comenzaba a insinuarse como tema literario y político hacia fines del siglo XIX, casi siempre tenía su acompañamiento de antiespañolismo. No era de extrañar, pues, que los españoles, en general tendieran a desconfiar de todo lo que olía a indio" (Fogelquist, 1968:68-69).

La negación de América

América es España

Otro rasgo del antiamericanismo fue no reconocer el aporte de los escritores latinoamericanos en la introducción del modernismo en la literatura española y atribuir este fenómeno a la literatura escrita en catalán: en el concurso convocado por el periódico antimodernista *Gente vieja* en 1902, dice Zuleta, la mayoría de los participantes consideran que el modernismo era una "europeización" de la literatura española a través de la vía catalana (Zuleta, 1988: 230-3).

Para otros, todavía en forma más negativa, al asimilarla a la literatura española, la literatura latinoamericana simplemente no existe: "Los críticos peninsulares, y hasta algunos conservadores americanos, juzgan nuestra literatura rama de la española, parte integrante de las letras castellanas", escribe Blanco Fombona en 1908. La actitud de los españoles proviene, según el crítico venezolano, de que, "después de haber perdido el predominio político sobre América, se contentan con la falsa ilusión de ejercer policía e imperio literarios" (Blanco Fombona, 1908: VIII).

Como discurso antiamericano, entonces, el antimodernismo tiene varias versiones: la burla o el insulto contra los escritores americanos, el racismo, y la asimilación de lo americano a España. De acuerdo con esta última forma discursiva, se trata de construir un referente de América que debe todo a España: su lengua, su pasado, su cultura. Por esta razón, se niegan tanto el pasado y las culturas indígenas como la originalidad de todo producto artístico y literario proveniente del continente. Para Menéndez Pelayo, incluso, la originalidad debe buscarse únicamente en el elemento hispánico:

> Esto no excluye gran originalidad en los pormenores; pero el fundamento de esta originalidad, más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones de **gentes bárbaras y degeneradas [**...] ha de buscarse en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los elementos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero, el esfuerzo de la colonización y de la conquista, luego la guerra de separación, y finalmente las discordias civiles (Menéndez Pelayo, 1893: VIII-IX; destacados míos).

El descubrimiento de América por los españoles en el siglo XVI debe repetirse: se niega la cultura, las lenguas y el texto indígenas en favor de un referente no literario, no simbólico y, con ello, se propugna una literatura realista y relacionada sólo con la cultura europea.

La relación entre la literatura hispanoamericana y la europea se define claramente: la primera ha seguido y debe seguir a la española y a la europea en general. Una teoría de las influencias que habría de tener largas secuelas en la historiografía y la crítica literarias posteriores:

> Todos los demás géneros cultivados en Europa están representados allí por ensayos más o menos felices, y aun por obras de mucho precio, que son bastante más que tentativas; pero hay en todo esto mucha labor de **imitación ingeniosa y hábil**, muchos versos que lo mismo podrían ser firmados en Madrid o en París que en Buenos

Aires, en México o en Caracas (Menéndez Pelayo, 1893: IX).

América se concibe como una segunda España, su literatura, por lo tanto, deberá reflejar los "moldes europeos" y, cuando presente algo original no asimilable a lo europeo, hay que buscar la explicación en un elemento no literario, en el exterior, el paisaje. Sin embargo, al mismo tiempo que se veía la literatura hispanoamericana únicamente como receptora de influencias europeas, los críticos españoles la desvalorizaban precisamente por ser poco original. El movimiento es circular y, cuando se trata de salir de la trampa, la guerra es implacable.

> Veo en Rubén Darío lo primero que **América** da **nuestras letras**, donde, además de lo que **nosotros** dimos, hay no poco de **allá**. No es como Bello, Heredia, Olmedo, etc. en quienes **todo es nuestro**, y aun lo imitado en Francia ha pasado por **aquí**, sino que tiene bastante del **indio** sin buscarlo, sin afectarlo, y además, no le diré imitado, sino sustituido e incorporado, todo lo reciente de Francia (Valera, 1892b: 446; destacados míos).

Para Valera, quien requería que el objeto de la literatura escrita por americanos fuera sólo América, sin dejar por eso de pertenecer a la literatura española, América seguía siendo parte de Europa:

> [la América] de hoy, en lo humano y en lo culto, no es más que una parte de esta Europa transportada a ese nuevo y casto continente [...] aunque lo anterior al descubrimiento de América sea muy curioso de averiguar y muy ameno de saber, importa poco y entra por punto menos que nada en el acervo común de la riqueza científica, política, literaria y artística de ustedes, heredada de nosotros y acrecentada por el trabajo de ustedes, y no por ningún legado o donativo de los indios (Valera, sf, cit. por Moreno Alonso, 1989: 553).

Por el contrario, la actitud promodernista de algunos escritores españoles implicaba al mismo tiempo una perspectiva americanista, de hermandad:

> En todos los países donde el rey Progreso es rey, venía operándose una evolución en el campo de la literatura. Sólo las letras españolas continuaban su rutinaria marcha, cual una vieja caravana caminando con tardo paso por un desierto estéril, monótono... El alma artística seguía, en España, estática ante el brillo de algunos soles convencionales, [...] En cambio, allá, tras de los mares, nuestro hermanos de América aprestábanse a la liza con armaduras nuevas, lanzas nacientes y empuje juvenil (Jiménez, 1900: 219-220).

América no existe

Una cuarta versión del discurso antiamericanista es la negación de la existencia de América. De la misma forma que pensaba que el castellano americano no existía, Unamuno planteaba que en América Latina no podía haber una literatura consolidada debido a que éste era un continente todavía por hacerse:

> La culminación artística y literaria de un pueblo sigue, y sigue a regular distancia, a su eflorescencia económica y material. Hay que digerir el progreso, para que convertido en tradición, dé la flor del arte [...] El presente lo vivimos y gozamos, pero sólo cantamos y poetizamos en realidad el pasado, más o menos remoto, [...] La muerte, que todo lo depura, es la que hace brillar el nimbo de íntima belleza sobre las cosas que han vivido [...] La América española se está haciendo y un país que se hace no puede dar más que anhelos, vislumbres, tentativas y rebuscas de arte, todo ello vigoroso, si se quiere, pero no definitivo (Unamuno, 1899: 77-79).

Debe recordarse que para la fecha en que Unamuno escribió eso, ya Darío había publicado por lo menos dos ediciones de *Azul...* y *Prosas profanas.* Sin embargo, el reconocimiento todavía debe esperar: sólo Europa tiene pasado y, por lo tanto, es el único lugar que puede producir arte de verdad. Pero, al mismo tiempo, Unamuno reconoce el agotamiento del castellano español:

> En la América latina creo que se están buscando mas sin hacerse encontrado aún. En lo mejor de que usted, amigo Darío, conozco, se ve a un hombre que quiere decir cosas que ni en castellano se han dicho ni pueden en el castellano de hoy decirse, y como usted piensa, según creo, en castellano, se encontrará sin duda con muchas ideas indecibles, que a falta de encarnar en verbo, le flotan en hermosa indecisión en la fantasía, preñadas de todo el encanto de lo no maduro. Es lo que usted llamaría un mundo auroral, un mundo de bruma matutina, henchido de promesas (Unamuno, 1899: 79-80).

En Unamuno otra forma de negar lo americano es argumentar que el nuevo continente todavía, a finales del siglo pasado, no poseía historia, porque

> esos pueblos americanos no han sido pueblos contemplativos, ni puede tomarse por contemplación el indolente ensueño a que algunos de ellos hayan podido alguna vez entregarse. Un pueblo no se hace contemplativo sino cuando su pasado hace sombra a su porvenir, cuando el caudal de sus recuerdos pesa sobre la fuente de sus esperanzas. Y esas jóvenes naciones son muy jóvenes aún para tener pasado. Pasado, por otra parte, que se diluye y esfuma en los recuerdos de la colonia (Unamuno, 1907: 374).

Al igual que Menéndez Pelayo, Unamuno niega el pasado precolombino de América. Este continente se margina del centro (Europa) y al exotizarlo, se compara con Asia, África u Oceanía, tal como se hacía -en un gesto igualmente eurocéntrico- con las lenguas indígenas: "el persa de

Nicaragua (Darío es súbdito de Zelaya, según creo)" (Fray Candil, 1892, cit. por Zuleta, 1988:201). De la misma forma escribió Clarín:

> El que yo no conozca al señor Gavidia no quiere decir nada contra el mérito *poético* de ese caballero, porque no me precio de conocer a todos los poetas insignes de América; como tampoco se cómo se llaman una porción de autores célebres contemporáneos que me consta que hay en China (Clarín, 1890: 253).

El lugar periférico

La marginación del espacio americano no es, sin embargo, una operación exclusiva de los críticos europeos: algunos sudamericanos como Silva Castro recurrieron al mismo expediente para tratar de justificar la filiación del modernismo, de *Azul...* y de Rubén Darío con Chile. Para lograrlo, Silva Castro tiene que desvalorizar Nicaragua y recurrir a un tema que a lo largo del siglo se convertirá en un estereotipo del Tercer Mundo de parte de muchos intelectuales de países "desarrollados": los países latinoamericanos son, por definición, pobres, atrasados culturalmente, con dictaduras militares y en permanentes revoluciones y conflictos políticos:

> A pesar de la estrechez de su vida en Chile, Darío halló aquí condiciones propicias para trabajar. Dejaba una tierra pobre, convulsionada por frecuentes revoluciones y donde, por tanto, la literatura no podía ser objeto de cuidados profundos, para residir en una acariciada por una larga paz interna y favorecida recientemente por una guerra victoriosa... Chile era entonces la tierra del porvenir [...] En Chile había un núcleo grande de escritores [...] [sus testimonios] coinciden en afirmar que el nicaragüense conocía muy someramente la literatura moderna. Fuera de las noticias indispensables sobre Víctor Hugo y Alfonso Daudet, Darío sabía poco o nada de lo que acontecía en la Francia de sus amores [...] En Chile encontró personas que [...] podía hablarle de Karr, Houssaye, los Goncourt, Zola, Silvestre, Gautier, etc. (Silva Castro, 1934: XIII-XIV).

El lugar periférico de nacimiento de Darío significó, o una gran dificultad o bien la imposibilidad de adquirir la cultura literaria que en cambio sí pudo conseguir en un gran centro como Santiago de Chile. A la par que se dignifica Chile, se degrada Nicaragua y Centroamérica. Esta idea es clave para la apropiación que también harán los críticos españoles y para agregar otros núcleos semánticos al estereotipo sobre los países tropicales y frondosos de la América Latina.

Las atribuciones de Darío a España o a Chile remiten a un gesto de (re)nacionalización del escritor. La operación nacionalizadora implica, en el caso de los críticos españoles, españolizar lo no español, sea latinoamericano o francés:

> En cierta ocasión me preguntó un sujeto cuál era el escritor español del siglo XIX que prefería yo entre todos y aunque la pregunta era demasiado española, quiero de-

> cir simplista [...], le contesté, sin embargo, diciendo: Sarmiento [...] un argentino que murió, ya de edad [...] "¿Argentino? -exclamó mi interlocutor-, entonces no era español". Y hube de responderle: "Más español que ninguno de los españoles, a pesar de lo mucho que habló mal de España. Pero habló mal de España muy bien (Unamuno, 1905: 367).

Más que negar a América, Unamuno trata de españolizar todo y a todos, ¡incluidos los franceses, y nada menos que a Victor Hugo!: "Verlaine no ha logrado expulsar a Quintana, mientras sigue reinando Victor Hugo, **tanto o más español que francés** en su espíritu" (Unamuno, 1901d:139; destacados míos).

La operación de españolizar el modernismo, cuando empezaba a llegar a España, era una solución, según Maeztu, para mantener bajo la égida española a los latinoamericanos. Cuando critica a los críticos del *Madrid cómico* y ante la disyuntiva que se plantea entre el modernismo y la crítica antimodernista apunta:

> Hubo un tiempo en que [...] la juventud intelectual de toda España, Filipinas y América acudía a Castilla, demandando a los pontífices de la crítica un estímulo, un halago, un consejo o una afectuosa paternal lección. Pudieron nuestro críticos, *Clarín* especialmente, encauzar este movimiento, **españolizarlo**, infundiéndole un ideal concomitante [...] Bastábales para conseguirlo un cariño desinteresado a la obra literaria y **un amplio concepto de la patria** [...] Prefirieron convertirlo en objeto de lucha inmediato, explotando las malas pasiones, del público, que gusta en todas partes de ver ridiculizado al artista (Maeztu, 1899:49-52; destacados míos).

La guitarra pampera

La negación unamuniana de América como continente y, en consecuencia, de la literatura latinoamericana, apunta al problema del referencialismo: según Unamuno, la literatura expresa ideas y pensamientos, sobre todo, describe y representa una cultura, una sociedad, un continente. Por esto reprueba el modernismo de Darío, al no encontrar en él, como sí hallaba en Sarmiento y otras literaturas nacionalistas latinoamericanas, lo típicamente americano. Y estas almas nacionales se encuentran especialmente, según él, en el campo:

> Una cosa de España no ha visto apenas Darío, y es el campo: ni el campo mismo ni el pueblo que le habita. El capítulo que le dedica, *Fiesta campesina*, es de lo más flojo del libro: vese en él que Darío, el enamorado de París y de Buenos Aires, aun de Madrid, es esencialmente urbano (Unamuno, 1901c: 122).

De su rechazo por la ciudad, la admiración por la literatura gauchesca: "De cuanta producción literaria nos llega de la América española, nada me ha ganado el ánimo tanto como lo

que podría llamar literatura gauchesca". Y del campo, se pasa con facilidad a las hablas rurales, como ya se vio. En un artículo de 1916, Unamuno se contradice -como es bastante usual en él- y afirma que no existe la "americanidad", sólo tal vez por la existencia de una lengua común:

> ¿Y qué es ser americano...? Hay acaso un carácter común que una a los ingenios americanos desde Tejas al estrecho de Magallanes y que los separe de los ingenios españoles? ¿Hay algo que asimile a mejicanos, antillanos, centroamericanos, colombianos, venezolanos, etc., etc. y chilenos, argentinos y uruguayos? No lo creo. No creo en semejante americanidad. Y menos como cosa de raza. A lo sumo, similitud de estado social, por condiciones económicas y políticas. Y si hay algo de común entre esos pueblos -intelectualmente quiero decir-, es lo que les da la lengua común, con lo que de ello deriva (Unamuno, 1916b: 534).

El discurso crítico crea un referente, que tarde o temprano se convierte en un estereotipo. Hablar de América Latina, aun hoy, significa hablar de trópico, calor, palmeras, etc.; para la crítica antimodernista, americano era sinónimo de modernista y afrancesado:

> Rubén Darío [...] comme tous les Américains, il a l'admiration facile; Paris el ravit [...] Les Hispano-américains séparés actuellement de l'influence espagnole, vivent du reflet des écrivains distingués comme Lugones, Berisso, Reyles, Nervo (Baroja, 1899b: 24)[19].

Los americanos tropicales y frondosos

La nacionalización discursiva del modernismo y de Darío implica la negación de la patria original y de América. Siete años después de describir a Darío como un indio con plumas bajo el sombrero, Unamuno reelabora la idea atribuyendo una esencia de salvajismo a todos los americanos y al espacio americano:

> Y no importa que en sus venas apenas corra sino sangre del aventurero español, porque éste era tan salvaje como aquel otro a quien fue domeñar, y además es la tierra salvaje la que salvajiza al hombre. Al contacto del bosque virgen, se hacen vírgenes, es decir, salvajes, los espíritus.
>
> ¿Y no veis en ellos todos una enorme nostalgia de la servidumbre bajo la tirana Naturaleza, tanto más enorme cuanto más se arrojan a las libertades de la sociedad humana? La servidumbre les llama; la sangre les pide esclavitud. Anhelan ser esclavos de la Naturaleza que les ciñe y les abraza con ferina rabia; hasta sus cantos de libertad no son más que cantos de esclavitud. En realidad, no creen en el espíritu

[19] Para sostener su discurso, la crítica debe recurrir a una falacia: concluir algo para el miembro de una clase que sólo se puede decir para toda la clase (Pirie, 1985: 70).

propio; se palpan y no se encuentran (Unamuno, 1907b: 855).

Después de muerto Darío, Unamuno insiste en muchas de sus ideas anteriores, incluida la de la influencia del trópico en el carácter del escritor:

> Y Darío no era un apasionado. Era más bien sensual; sensual y sensitivo. No era la suya un alma de estepa caldeada, seca y ardiente. Era más bien húmeda y lánguida, como el Trópico en que naciera (Unamuno, 1916b: 532).

Los americanos se consideran en conjunto, sin ninguna diferenciación, todos provienen de climas tropicales: frondosos, calientes, fértiles. Poseen asimismo un estilo literario frondoso, aficionado a piedras preciosas, es decir, al barroquismo lingüístico. De aquí, un paso para asociarlos con Góngora y el barroco español, tan poco gustado por estos otros españoles del fines de siglo XIX.

> Corre por sus renglones [**Sangre patricia**] todos un soplo poético, lírico, a ratos pecando tal vez de exuberancia, acaso con demasiadas flores y piedras preciosas, de **la afición a las cuales por parte de los escritores americanos** he escrito más de una vez. Hay en este libro, realmente hermoso, defectos que provienen de cierta viciosidad tropical, de frondosidad casi virgen de podadera [...] Hay, sin duda, en la novela **Sangre patricia** algo aunque no mucho, de **tropicalismo** (Unamuno, 1903a: 196-7; destacados míos).

La moza del cura

Amado Alonso sostenía que Andrés Bello utilizó las ideas de Guillermo de Humboldt, que podría haber conocido en Caracas, a través de la información que le proporcionara su hermano Alejandro (Rama, 1982: 124). Gutiérrez Girardot demostró que la exposición de la teoría de Humboldt fue posterior (1835) al viaje de su hermano y a la estancia de Bello en Londres (Rama, 1982: 124). Conociera o no Bello las ideas de Humboldt, lo que interesa aquí es subrayar la actitud del español Alonso con respecto al trabajo del latinoamericano, es decir, la insistencia en subvalorar todo conocimiento o creación proveniente de América atribuyendo un antecedente europeo y así, negar su originalidad o su precedencia sobre los productos europeos.

Uno de los mecanismos de apropiación discursiva consiste en encontrar a la literatura americana algún antecedente español: por ser España más vieja que América, el origen de todo lo americano que tenga semejanza con lo español será, por lo tanto, español. En otras palabras, negar la originalidad de lo americano o, lo que es lo mismo, apropiarse de él. El ejemplo clásico es el que el mismo Darío cita en su artículo de respuesta a Clarín, «Pro domo mea»[20]. La respuesta de

[20] Dice Darío: "Me pidió [Salvador Rueda] un prólogo para su libro de versos **En tropel**. ¡Se lo escribí

Menéndez Pelayo corresponde al mismo gesto, españolizar todo lo americano, negar toda originalidad a las innovaciones modernistas.

No interesa aquí discutir la veracidad de las afirmaciones sino más bien analizar esta otra forma de negación de América y su literatura. Se trata de un círculo que no quisiera romperse: España produjo a América y todo lo que esta es y produce no es sino parte de España:

> Y por esto cuando me pongo a estudiar a mi raza, a la fuerte raza vasca, vuelvo los ojos a América y a los retoños que en ella ha echado, y siempre que pienso en aquellas repúblicas, recuerdo el sosegado vallecito, recogido y silencioso entre montañas, al pie de Cenarruza, en que se alzaba la casa solariega de los Bolívar (Unamuno, 1899a: 82).

> Otra observación de detalle quiero hacer antes de terminar esta nota, y es respecto al dicho del autor de que los versos de catorce sílabas «se puede decir que fueron transplantados por Rubén Darío del francés al castellano». En efecto, estos versos son los más antiguos que se conocen en nuestra literatura, al punto que en ellos está escrito nuestro más antiguo monumento literario, el poema del Cid, y los que le siguieron. Versos de catorce sílabas que no son tales -pues de catorce no los hay- sino dos de siete (Unamuno, 1904: 248).

La erudición acude de nuevo para salvar a la madre patria. Sólo que debe recurrir a la argumentación falaciosa: se trata de la llamada falacia de la no anticipación, que consiste en suponer que todo valor que vale la pena ya ha sido hecho: "la falacia de la no anticipación es un gran alivio para los que, en una posición conservadora, en realidad no pueden pensar en ningún argumento contra los cambios que se proponen" (Pirie, 1985: 119).

---

en verso! ¡Y en un ritmo que era *una novedad!:* «Y en los boscajes de frescos laureles/ Píndaro dióle sus ritmos preclaros...» Solamente que cuando yo, muy ufano, se los leí a Menéndez Pelayo, me dijo D. Marcelino: «¡Bonitos los versos! Pero su novedad rítmica está descubierta hace ya mil años: «Tanto bailé con la moza del cura,/ Tanto bailé que me dio calentura...» Y me dijo cómo se llamaban esos endecasílabos. Por si Clarín no lo sabe, se llaman *¡endecasílabos de gaita gallega!*" (Darío, 1894:51).

EL ANIMAL CONDECORADO QUE NO SABE GEOGRAFÍA

Hoy no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno... Lo que se exige a un poeta, por ejemplo, para considerarlo como un gran poeta en la literatura propia, es lisa y llanamente que sea un gran poeta, es decir, que la luz que despida sea suya y no refleja, Manuel Gutiérrez Nájera (1885).

La vieja muralla feudal

Como se sabe, el período en que se desarrolla el modernismo y comienza su crítica en periódicos y revistas, coincide en la historia con la pérdida española de las últimas colonias ultramarinas (Cuba y Filipinas). Por otro lado, uno de los estereotipos más comunes para desvalorizar el modernismo y negar sus innovaciones literarias fue tildar, al escritor y sus obras, de afrancesados. Carlos Rama considera un lugar común la afirmación de que la independencia latinoamericana había significado el "automático afrancesamiento", cultural e ideológico de los hispanoamericanos:

> Explicarse un ideario renovador y progresista por la influencia de una ideología foránea es, en definitiva, una muletilla del pensamiento conservador y tradicionalista y, en el caso tanto en España como con referencia a América, significó el rechazo de la revolución burguesa por los estamentos del viejo orden aristocrático e inmovilista (Rama, 1982: 35).

El antigalicismo seguramente también se vincula con la polémica acerca del origen de la epopeya española, problema predilecto de la filología española a fines del siglo XIX y principios del XX. El francés Gaston Paris, modelo de los filólogos españoles, afirma en 1865 que España carecía de epopeya. Ante las ideas expuestas por los españoles Milá y Menéndez Pidal, en 1898 tiene que rectificarse, aunque si bien continuúa defendiendo el origen francés de la epopeya española (Portoles, 1986: 70-1).

Ante tal desafío, los españoles se dedican a buscar sus orígenes[21]. Según las investigaciones

---

[21] De 1896 es *La leyenda de los infantes de Lara* de R. Ménendez Pidal; de 1903-6 el *Tratado de los romances viejos* de M. Menéndez y Pelayo, quien llega a las mismas conclusiones de Menéndez Pidal acerca del origen castellano de la epopeya española; entre 1908 y 1911 aparece el *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario* de R. Ménendez Pidal y en 1910 *La epopeya castellana* a través de la

de Menéndez Pidal, el carácter nacional se encuentra en la epopeya española y esta es castellana, sólo se produjo en esa región de la Península (Portoles, 1986: 70). Para el filólogo español, que lo nacional español se deba a Castilla se explica en parte por el predominio de su lengua, el castellano, frente a los demás dialectos y lenguas de la Península: gracias a su propia evolución el castellano era la lengua triunfadora:

> [El castellano] "se adelanta a cumplir una evolución que estaba destinada a triunfar. Iba guiada por un fino sentido selectivo que atinaba pronto con aquellas formas que más tarde prosperarían también espontáneamente en los dialectos circunvecinos, o con aquellas más peculiares que mejor podías ser aceptadas por los demás" (Menéndez Pidal, 1943, cit. por Portoles, 1986:77).

En el campo de la lengua el antigalicismo empieza desde antes. En una historia de la lingüística española, se afirma que, en la oposición a los galicismos de los españoles en el siglo XVIII "privaba, más que el espíritu propiamente lingüístico, el nacionalismo o patriotismo". Litvak señala además que "otras veces esa actitud nacionalista lleva a los antimodernistas españoles a culpar a los latinoamericanos del afrancesamiento" (Litvak, 1977: 410). En el siglo XIX, cuando galicismo y neologismo se vuelven sinónimos, "la crítica del galicismo se plantea en el campo de la lingüística, y precisamente se lleva a cabo frecuentemente en el seno de la Real Academia Española" (Mourelle, 1968: 245). Pero el hecho de que se llevara a cabo dentro de la RAE no implica necesariamente que hubiera perdido su rasgo nacionalista.

Sin embargo, uno de los más famosos diccionarios de galicismos en el castellano en el siglo pasado, fue escrito por un latinoamericano, el venezolano Rafael María de Baralt (1855). De este diccionario, -que Darío, a quien siempre se acusó padecer de "galicismo mental", sabía de memoria, dice Torres-, el mismo Menéndez Pelayo escribe que "era antídoto necesario contra la nube de barbarismos con que una turba inepta deshonraba y envilecía la más rica y sonora de las lenguas neolatinas" (Menéndez Pelayo, 1893-5, cit. por Mourelle, 1968: 258).

La galomanía latinoamericana

Tanto o más como en los estudios lingüísticos, también con respecto a la literatura el galicismo era un tema polémico. Y lo es más cuando empieza la guerra contra el modernismo al cual, ya con la crítica a *Azul...,* se le marca inmediatamente con la seña negativa del galicismo, tanto en lo que se refiere a la lengua y la adopción de ideas foráneas (el galicismo mental de Valera).

Una de las formas de rechazo del modernismo es, entonces, denominarlo "hijo literario de Francia". En este sentido, el modernismo se critica como una actitud que "importa" moldes literarios y que está (demasiado o mal) influido por literaturas no hispánicas. La idea de la

---

literatura española de R. Menéndez Pidal, donde expone su teoría de la tradicionalidad y la épica y rastrea la epopeya castellana desde su nacimiento hasta sus últimas manifestaciones, considerada no un tema poético cualquiera sino la manifestación por excelencia del espíritu del pueblo español y un elemento imprescindible para el resurgimiento de la desmayada España (Portoles, 1986: 29 y 69).

importación se relaciona con la de la imitación y la de las influencias. Hay, por lo tanto, una relación obligada entre afrancesamiento, imitación, modernismo y americanidad: los españoles se distinguen de franceses y americanos porque estos son imitadores serviles de los primeros:

> Les Hispano-américanis séparés actuellement de l'influence espagnole, vivent du reflet de la littérature française. Il y a certainement des écrivains distingués comme Lugones, Berisso, Reyles, Nervo, mais ils n'arrivent pas à la hauteur des Espagnols Galdós, Pardo Bazán ou Palacio Valdés. La littérature hispanoamé-ricaine est celle qui suit avec le plus de servilité la mode parisienne; l'atmosphère parisienne pleine de perfums esthétiques et d'essences ultra-raffinées, a bouleversé les cerveaux des citoyens de la vierge Amérique dédiés aux gazouillements langoureux (Baroja, 1899b: 25).

> Hay un caso típico: el de Rubén Darío. Rubén Darío fue desde sus comienzos un gran poeta, no puede dudarse; pero su poesía era cosmopolita, más bien francesa. En todos sus primeros versos [...] había reminiscencias, reflejos de los parnasianos y los simbolistas franceses (Benavente, 1946: 158-160).

> La tendence générale parmi les jeunes poètes est d'imiter les Américains, lesquels à leur tour imitent les Français (Baroja, 1900: 36).

Al negar el origen americano, centroamericano, de Rubén Darío o del modernismo, la crítica revela como se ha visto, su carácter nacionalista. Para los españoles, afirmarse como tales implica la oposición a Francia: la imitación es un "agotamiento del alma nacional" (Baroja, 1921, cit. por Zuleta, 1988: 121).

Ortega y Gasset, para quien la poesía debía ser una fuerza nacional, afirmaba la existencia de una relación entre modernistas y decadencia francesa:

> Pero ya que no esa equívoca concepción filosófica del arte, demasiado vaga y remota, ¿ven acaso en la poesía una fuerza humana **o, mejor dicho, nacional**, propulsora del ánimo, forjadora de broncíneos ideales, educadora del intelecto, encantadora del sentimiento, empolladora del porvenir, que empuja hacia adelante, que pinta el mundo, la vida de nuevo color, da a lo futuro nueva traza y nos escancia jugos añejos, fragantes, nervudos, de las candioteras del pasado? Tampoco: en tanto que España cruje de angustia, casi todos estos poetas vagan inocentemente en torno de los poetas de la **decadencia actual francesa**... (Ortega y Gasset, 1906b: 50; destacados míos).

La importación y la imitación tienen signo negativo y desatan la oposición *nacional/extranjero*, que a su vez remite semánticamente a otra, *propio/extraño*. Lo imitado es principalmente Francia y su literatura, en oposición permanente con lo español y lo americano auténticos. La fuente de esta idea no era española; el húngaro Max Nordau expresaba lo mismo

con respecto a Francia y su cultura. Respondiendo a la encuesta de *El nuevo Mercurio*, condensa en dos párrafos varios de los temas de la crítica antimodernista (la imitación, el antiamericanismo, el galicismo, la imitación y la moda, la importación y la juventud de los escritores):

> Distingo en las letras españolas, y más en América que en la misma Península, una corriente que lleva a los autores jóvenes -y solamente a ellos- a una imitación deplorablemente servil de los penúltimos amanerados y ridículos *dandys* literarios franceses. Digo penúltimos y no últimos, porque lo propio de dichas imitaciones es prolongar una moda y una aberración. He aquí la razón de que el excelente señor Rubén Darío se dedique aún a salmodiar las letanías de un misticismo a lo Verlaine, como si esta inocente manía fuese «le dernier cri» [...] El modernismo es la importación en España de modelos franceses, que ya no están de moda en Francia (Nordau, 1907: 243).

El discurso antigalicista a veces distingue entre una "Francia clásica" (la de la verdadera literatura, la tradición, la de los grandes escritores -muertos- y ya reconocidos como "clásicos"), y el "París bulevardero" (el de la literatura contemporánea, simbolistas, parnasianistas, modernistas):

> El helenismo de sus sonetos -imitados de Heredia- es un helenismo de segunda mano, traducido del francés, y ni aun esto, sino del parisiense bulevardero" (Unamuno, 1903c: 236);

> La nueva generación francesa, en literatura y filosofía, hace alarde de rescatar el pecado de soberbia y de ignorancia de sus padres, que tan poca atención prestaban por lo general, a la vida artística de los demas pueblos [...] Entre esos neomísticos de París hay de todo. Hay, por de pronto, farsantes, y no pocos tontos sinceros. Pero, ¿qué duda cabe que hay hombres de mérito, de inteligencia y de corazón? Lo que no se puede aprobar en ellos (en los más lo hay) es la excentricidad, el *preciosismo* espiritual, síntomas de impotencia, de pequeñez de alma (Clarín, 1893a: 95 y 100).

Con respecto a la "entusiasta idolatría con que se venera hoy todo lo francés", Valera trata de ser racional -sin abandonar su ironía- y, reconociendo que París es el centro de las innovaciones en el arte, la moda, la literatura, etc., advierte que tal "adoración" puede degenerar en "manía" y un "ridículo amaneramiento". Al mismo tiempo, como Unamuno, hace un llamado a Darío para que escriba menos sobre París y más sobre temas americanos:

> Yo no me atrevo, por varias razones, a censurar esta **galomanía**. No quisiera yo que mi censura se atribuyese a envidia y celos de los franceses, por cuyo amor los hispanoamericanos nos olvidan, nos desdeñan o tal vez nos tienen en poco. Sólo diré que la tal **galomanía**, cuando se extrema, produce lastimosos resultados y lleva con gran facilidad y sin sentir a un ridículo amaneramiento [...] Digo todo esto con cierto recelo de que se dé caso semejante en un escritor y poeta, naturalmente tan bien dotado y tan egregio como el señor Rubén Darío. A mi ver, si él se olvidase un poco de

> París, donde habrá pasado dos o tres semanas en toda su vida, y si pensase más en América, que es su patria, y que es donde vive, la originalidad, la gracia y el primor de su prosa y de sus versos serían mayores y más dignos de alabanza que lo son ahora [...] Por nada del mundo limito ni refreno yo los vuelos del Pegaso [...] Corra y vuele por la India, por Persia, Asiria y Egipto [...] y acabe por ir a París a reposarse de sus correrías. Pero esto no basta, porque conviene que el poeta no sea siempre cosmopolita y exótico, sino que dé muestras de la nacionalidad y de la casta a que pertenece, y conviene también que sus versos, como todo fruto espontáneo y sazonado, tengan el sabor del terruño (Valera, 1897b: 516-7).

Con el reconocimiento explícito acerca de la "perfección de la primera obra de Darío", Valera expresa el ansia de un "retoño" ibérico en el Nuevo Mundo, como deseo de un rejuvenecimiento de la vieja Europa. El final de su segunda «Carta americana» es casi patético: más que crítica es un ruego a Darío para vuelva sus ojos hacia lo español:

> Con el **galicismo mental** de usted no he sido sólo indulgente sino que lo he aplaudido por lo perfecto. Con todo, yo aplaudiría muchísimo más si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinasen la inglesa, la alemana, la italiana, ¿y por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aun no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como muñones del otro lado del Atlántico (Valera, 1888: 38).

El antigalicismo de los críticos españoles los hace llegar a un punto insospechado. No bastan la filología, la historia y la erudición en general, utilizadas como armas contra los ignorantes escritores americanos; para atacar a los franceses, a veces es necesario recurrir al insulto:

> Lo que no tiene desperdicio en este libro es el prólogo que le pone el mixtificador Remy de Gourmont, pontífice de los *mercuriales* y de quien podría decirse, remedando una frase célebre, que es el más erudito de los decadentes y el más decadente de los eruditos [...] Ya tenemos al desnudo la mente de Gourmont y descubierto a la vez el fondo de soberbia petulancia del animal condecorado que no sabe geografía (Unamuno, 1903c: 238-9).

El haber sido proclamado por algunos críticos como verdadero iniciador del modernismo, antes que Darío, no bastó para que Salvador Rueda se salvara del antigalicismo. Al escribir contra Darío, utiliza los mismos recursos de los críticos antimodernistas:

> Venía Rubén muy parapetado de diccionarios, de antologías francesas, de prontuarios de la rima, de andadores y patines traspirenaicos con que comenzar su tarea de trasegador de valores poéticos al español [...] hicimos, como buenos camaradas, este pacto: de su parte, renovar nuestro ambiente literario con sus novedades traídas de

> París, y de la mía, proseguir mis tareas de revolucionario de la lírica; pero sus innovaciones eran trasmisiones de fórmulas conocidísimas en el idioma de Verlaine, [...] se limitaba, con prurito de artista raro, a dar refinamientos de Francia al público nuestro, el cual, ignorante casi en absoluto del decadentismo francés, los tomaba por peregrinos y "*epatantes* (Rueda, 1917: 265).

Para Tomás Carrasquilla y para Unamuno, la ciudad es, por definición, París, lo cual es sinónimo de espacio de perversión y decadencia, de envenenamiento de los jóvenes latinoamericanos: Unamuno la llama Cosmópolis y, según Carrasquilla, la capital francesa es signo de decadencia, perversión y exceso de sensualidad, rasgos definidores de lo francés:

> El espíritu moderno, actuando en aquel París a donde converge el universo todo, mal podría marrar en absoluto, mucho menos en una de las naciones más intelectuales y sabias de la tierra. Las excentricidades de estos poetas son la influencia inmediata de un **medio babilónico y enloquecedor**: son consecuencia del exceso de emociones artísticas y sensuales (Carrasquilla, 1906: 1968; destacados míos).

En España, la crítica antimodernista se desarrolla en un clima de fuerte autocrítica. Sin embargo, cuando se trata de valorar el modernismo como renovación literaria, lo español es mirado no sólo como lo positivo sino como el valor que hará resurgir la nación caída en desgracia. Esto puede explicar entonces que el modernismo, como sinónimo de afrancesamiento, se haya visto también como moda, antirreligiosidad y decadencia. Y con la moda, surge el tema de la mujer, y, con ella, el erotismo, temas ambos siempre develados a medias por la crítica antimodernista.

Por otro lado, la oposición *externo/interno* que está en la base de la distinción entre *Francia/España,* también explica por qué es común asociar el afrancesamiento con Cataluña y América, como espacios periféricos que se oponen al centro, España.

Nuestras Teresas, las españolas

Además de identificar permanentemente el modernismo con lo americano, muchas veces aparecen juntas América y Cataluña como polos de otra oposición contra lo español: mientras que este es el espacio que aseguraba la conservación de la tradición, la pureza, los valores castizos, etc., las otras representaban el peligro del afrancesamiento:

> Les Catalans comme les Américains, ont adopté les nouveautés russe, française et belges, en voulant persuader aux (!) autores Espagnoles, qu'ils son les inventeurs du genre; mais nous n'ignorions pas qu'ils étaient simplement des imitateurs (Baroja, 1899b: 26).

Para Baroja, el modernismo es esnob y afrancesado, fenómeno típico de catalanes y sudamericanos (Baroja, 1899). Unamuno también hizo la misma distinción:

> La obsesión es París, Cosmópolis. Esta Teresa es americana, es en gran parte la juventud americana; nuestras Teresas, las españolas, no sueñan en París, algunas apenas saben más que su nombre. La obsesión es París" (Unamuno, 1901b: 111).

La reunión de las literaturas catalana y americana coincide con el mecanismo de la apropiación en un solo movimiento, como literaturas que introdujeron el afrancesamiento -en un sentido negativo- en lo español. América y Cataluña, escribe un crítico, son las dos vías por las que penetraba lo "extranjero europeo" a España (Verduguillo, 1900, cit. por Zuleta, 1988: 174). Ambas son, para la crítica antimodernista, las zonas claramente identificadas como marginales con respecto al centro hegemónico imperial (Madrid), desde donde habla el discurso, propiedades de ese centro pero al mismo tiempo vistas como diferentes y amenazantes cuando se independizan y proponen alguna novedad.

La vida femenina de París

La relación permanente entre modernismo y Francia evoca a veces en el discurso crítico la asociación entre Francia (o París) y la moda. Moda y modernismo son palabras que apuntan inmediatamente al tiempo: utilizada como signo negativo, la moda remite a lo pasajero, en oposición a lo perdurable. El modernismo, así como el parnasianismo y el simbolismo son, según la crítica, modas que se oponen a la tradición, polo positivo y representado por lo español:

> Hay un sinfín de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje es ser elegante, seguirla en literatura es ser modernista.
> El modernista, el adorador de lo nuevo solo porque es nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola que adoptar, sino muchas en el mismo momento y para seguirlas todas a un tiempo (Baroja, 1899a: 231).

> Les Hispano-américanis séparés actuellement de l'influence espagnole, vivent du reflet de la littérature française [...] La littérature hispano-américaine est celle qui suit avec le plus de servilité la **mode parisienne** (Baroja, 1899b: 25).

Unamuno utiliza el mismo tema para hablar contra los modernistas americanos: "Eternismo y no modernismo es lo que quiero; no modernismo, que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase" (Unamuno, 1912: 914); "en América [...] persiguen otros la *nuance*, el matiz, *mot'ordre* de la anteúltima escuela poética francesa; y digo anteúltima porque nunca se sabe cuál es la última, la de la moda de esta *saison* literaria" (Unamuno, 1901d: 139).

El tema de la moda, que generalmente apela en otros discursos críticos a lo cosmopolita y lo universal, en Carrasquilla más bien se subordina a los criterios regionales, nacionales. Por eso el modernismo, producto francés por definición, no se puede ni se debe importar: sólo Francia y en Francia se puede producir:

> Pero no pretendamos traernos de esa Francia encantadora lo que solo ella puede producir en determinados momentos de su evolución intelectual. Estas importaciones son imposibles, y una de las más, la del modernismo en las letras (Carrasquilla, 1906: 1960).

Para el colombiano la relación entre modernismo, Francia y moda obedece a criterios tal vez más profundos o esenciales, de todas maneras, siempre nacionales. La moda en general no es "tan arbitraria ni tan caprichosa" sino que más bien obedece al "instinto de variación y novedad". La moda es

> el estado mental y psicológico de una época y de una nación, reflejado en las múltiples manifestaciones de la vida exterior; es el sujeto objetivado; es un momento de la evolución en una forma sensible [...] Mas como quiera que cada comarca del globo tiene carácter y circunstancias especiales de ambiente y de raza; como el progreso no coexiste en las naciones, cada país ha de tener sus modas apropiadas. Por ende, no hay moda universal, ni uso siquiera. Concreto: **Francia es la nación modistera por excelencia**, la más colonizadora en el infinito campo que le ofrece la humanidad, con sus instintos de novelería y de imitación. De tiempo atrás, Francia es el árbitro en la materia [...] Natural es que muchas naciones la quieran imitar (Carrasquilla, 1906: 1959- 1960).

Carrasquilla teorizaba coherentemente con la forma de hacer literatura de su generación: en la estética de los criollistas, apunta Goiç, nace un "impulso nacionalista que quiere poner freno al extravío de lo propio y original en lo cosmopolita e indiferenciado". Esta actitud determina un "nacionalismo exclusivista", que se manifiesta con "violencia y descontento" en su enfrentamiento con la siguiente generación, la modernista, "entusiasmada con el exotismo y cosmopolitismo de la vida moderna" (Goiç, 1972: 113-114).

El Benavente que se burla de la literatura viril -como se verá adelante- es el mismo que reconoce que la mayoría del público lector está constituido por mujeres. Sólo las mujeres, dice, tienen el tiempo suficiente para leer novelas extensas: "Escribir para los literatos es como dar una comida a cocineros y el vulgo masculino tiene bastante literatura con los cuentecillos más o menos ajenos o propios, de los periódicos diarios y semanales". Las mujeres son más sinceras, libres e innovadoras en sus opiniones literarias que los hombres, agrega el dramaturgo español, es "revolucionaria, *modernista*, lo nuevo la seduce" pero esto último se debe, según el dramaturgo español, a que para ellas, el arte es como la moda:

> algo como el vestido o el sombrero a la moda: por eso, hay mujeres distinguidas que tienen sus autores para visita o para paseo y ropas interiores literarias para andar por casa [...] Para ser autor preferido por ellas, hay que parecer profundo sin serlo, dar importancia a lo nimio, entender de trapos y de muebles, saber disponer una mesa con gusto y sobre todo *conducir* una seducción de la manera más delicda, para que pueda parecer la mujer la seducida, cuando casi siempre sucede lo contrario (Benavente, 1898c: 672).

Las mozas de su lugar o las heteras parisienses

La asociación del modernismo con Francia y de esta con la moda, hace que a veces el discurso crítico utilice otra oposición: *masculinidad/feminidad*. Baroja decía:

> Imitando de los decadentes franceses, nuestros jóvenes poetas nos han arreglado a la escena española damas liliales, vírgenes corrompidas, prostitutas platónicas y otras invenciones del viejo romanticismo, remozadas y aderezadas a la moderna (Baroja, 1903: 296).

Y de un personaje de una una obra de Benavente:

> Vestía de ciclista con las pantorrillas al aire. ¿Sería **una señorita modernista** de estas que hablan de arte y de Paul Bourget? No sé; no creo en **esas jóvenes modernistas** que nos pinta Benavente. Me parece que Benavente las sueña. Después de todo, hace bien; es lo único que se puede hacer: soñar (Baroja, 1902: 282; destacados míos).

Después de lo anterior, el autor critica la emancipación de la mujer:

> Las ideas y las ilusiones, las mujeres y las pompas de jabón, cogidas con la mano, o se rompen o pierden su brillo. Ya se ve lo que hemos adelantado. Se ha tratado de emancipar a la mujer, una idea hermosa, es cierto; lo han conseguido en parte y han hecho de la mujer una cosa rara, que fuma, enseña las pantorrillas, habla de arte y no quiere hacer chicos. Creo que serían más agradables las mujeres de hace trescientos años (Baroja, 1902: 282).

Es interesante destacar que Baroja niega el papel activo de la mujer en su propia emancipación pues dice "se ha tratado de emancipar a la mujer" y no que la mujer se ha emancipado, valoración que, con su correspondiente jerarquía, pone en evidencia los nexos del discurso nacional con el patriarcal[22].

---

[22] "En efecto, este último tiende a reproducir el poder indiscutible del padre dentro de la cultura occidental; uno de los mecanismos de esta reproducción consiste en valorar, precisamente, los términos de las oposiciones vinculadas con la figura paterna. En el discurso nacional se instaura una jerarquía que coincide con la patriarcal, en el sentido de que los términos de razón, orden y realidad se suponen propios del padre y se valoran positivamente por esto mismo. De esta manera se evidencian las homologías sobre las que trabaja este discurso: la nación se homologa, en cuanto a la relación jerárquica, con la familia (...) La homología central del discurso nacional, es decir, nación = familia, alude al tipo de relaciones que deberían existir idealmente tanto en una como en otra: armonía, ausencia de conflictos, origen común y respeto a la

Sobre Benavente apuntaba Clarín:

> Se casará con **una dama hermosísima**, que es la fama bien ganada, si antes no le engaña una **querindanga**, llena de postizos, **pintada de modernismo**, alcanforada con humo de carbón decadentista y otras suciedades de droguería seudo-estéttica (Clarín, 1879; repr. por Zuleta, 1988: 79; destacados míos).

Signo negativo de los tiempos modernos, de que se vivía en un retroceso, era la semejanza de las prácticas masculinas con las femeninas y judías:

> En estos particulares es el varón tan fatuo como la hembra, si no más que ella [...] El *alábate, coles*, del pueblo, es moneda corriente entre los ínclitos de Israel, ni más ni menos que acontece a las señoras mujeres, cuando se juntan a ver cuál deslumbra más con sus perendengues, sus casa, sus familias y sus prácticas devotas [...] Si estas lucubraciones son realmente una faz de la mentalidad contemporánea y del refinamiento artístico; si no son una broma de dandismo, una ociosidad amable, tengo para mi santiaguada que el tan decantado modernismo es un verdadero retroceso, un retorno a los tiempos del preciosismo, del pastorismo y a las mil puerilidades de una época de frivolidad y afeminación (Carrasquilla, 1906: 1960-5).

El sexismo del discurso antimodernista relaciona también lo femenino y la literatura moderna con una esfera enigmática. Para el autor colombiano, los sueños, el misterio, los fenómenos inconscientes en la literatura tienen que ser reales, no imaginados, por el escritor: "Mas si tales cosas son imaginadas [...] claro es que todo será una mentira [...] **como las mujeres mimosas y consentidas, cuando les fingen ataques a los maridos**" (Carrasquilla, 1906: 1964; subrayados míos).

Un arte femenino es el equivalente al denominado "esteticista", o sea, aquel en el que predomina lo formal, el significante, el erotismo y el deseo. Este se opone al "arte serio", casto y que expresa ideas, contenidos, significados:

> Notre poésie devrait être mâle, robuste et féconde comme une oeuvre de Michel Angel et non pas comme une oeuvre de Benvenuto. En Espagne, il faut prêcher et propager la vie sérieuse, toujours sérieuse, même dans les jeus et dans des désordres, prêcher les sentiments profonds, les pensées élevées et l'amour chaste (Baroja, 1900, 37).

Con la oposción *feminidad/masculinidad* se opone el modernismo a los moldes castizos y clásicos: mientras el modernismo es afrancesado y femenino, seguidor de modas parisinas, la tradición española -especialmente el siglo de oro- representa algo así como una época masculina,

---

autoridad y el orden" (Ovares y otros, 1992: introducción).

fuerte, brillante, vigorosa y castiza.

En un artículo publicado en *Madrid cómico*, Benavente se burla irónicamente de esa oposición, la cual, planteada por Sinestesio Delgado, distinguía entre una literatura viril (la no modernista) y una literatura femenina (la modernista). El deseo de la regeneración de España (nacionalismo) hace añorar tiempos heroicos y, con ellos, los triunfos militares. De allí la oposición *masculinidad (belicismo)/feminidad (arte)* y la relación directa entre política e imperialismo y literatura. Benavente relaciona sagazmente la literatura viril con la época imperial de España que, en vez de ser un momento de glorias militares, constituyó en realidad un período de continuas pérdidas territoriales:

> consideremos el estado de España en los tiempos de esa literatura viril, enérgica, española hasta la médula. Los monarcas Felipe III y Felipe IV, los ministros, Lerma, Uceda, Olivares... Con nombrarlos basta. España perdía una batalla por semana y una provincia por mes... ¡Pero con cuanta dignidad! ¡Qué tiempos aquellos! No podía ser otra cosa, cada escritor español era un Tirso, la literatura española era toda energía, virilidad, sentimientos nobles y delicados [...] No, aquello no era el Arte por el Arte de nuestro desvaídos y femeniles modernistas [...] ¡Oh literatura que solo tenía por fin elevar el concepto de la dignidad humana! ¿Cómo no habían de lograrse victorias inspirándose en ella?... Se perdieron los Países Bajos, Lombardía, Porutgal y otras menudencias, en poco estuvo Cataluña de perderse.
> Pero la literatura española era viril, enérgica y robusta. No como ahora [...] Nuestra tropas de mar y tierra, leían los artículos modernistas [...] y como por encanto capitulaban. ¡Influencia de la literatura en la suerte de las naciones! (Benavente, 1898b: 636).

Para Ortega y Gasset, por el contrario, el modernismo es gesto propio de una **"aristocracia femenina"** que debe ser contestado por una "crítica bárbara" que no se deje llevar

> a discusiones sutilísimas de técnica o de sensiblerías estéticas de que saldría siempre perdiendo, sino que como los bárbaros de Alarico entrando en Roma, quebrando las labradas sillas curules y exigían el oro y la plata de los arcanos tesoros públicos, aparta a un lado todo preciosismo y demanda al artista el secreto de las energías humanas que guarda el arte dentro de sus místicos arcaces (Ortega, 1906a: 48).

Para Ortega, los varones franceses "tienen roído el espíritu por la decadencia: son casi todos neurasténicos, excesivamente complicados, y sus ánimos padecen una prolongada tensión dolorosa (Ortega, 1904). Así, "todo arte tiene que ser trágico, que sin simiente de tragedia una poesía es una copla de ciego o un tema de retórica, **arte para pobres mujercitas de quebradizos nervios y ánima de vidrio**" (Ortega, 1906: 52; destacados míos). También para Azorín lo francés, lo femenino, la decadencia y el erotismo se relacionan todos con el modernismo:

> casi todos estos poetas ... con las piedras de sillería del verbo castellano quieren

> fingir fuentecillas versallescas, semioscuras meriendas a lo Watteau, lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la **vida deshuesada, sonámbula y femenina de París** (Azorín, 1906: 50; destacados míos).

Los austeros y graves castellanos

La referencia a la decadencia, típicamente francesa según el discurso crítico, y la asociación entre afrancesamiento y feminidad, apuntan además a otro tema polémico de la literatura modernista, el erotismo. Así, se produce en el discurso como un encadenamiento de temas y referencias cruzadas. Un tema atrae al otro, como una red o un círculo que se vuelve a cerrar donde empezó:

```
MODERNISMO = FRANCIA ————> PARIS
 ‖                  |
 ‖                  |
EROTISMO<——— LO FEMENINO<———MODA
```

En la reseña sobre *Prosas profanas* de Darío, Valera requiere que el latinoamericano escriba más sobre su continente, motivado por lo que llama la "monotonía" de la temática del "amor sexual y puramente material", predominante en el libro de Darío. No importa que ese erotismo se "adorne" con personajes mitológicos y otras expresiones artísticas: para que sea válido, en la mentalidad de los críticos de la época, el erotismo debe, primero, ser entendido con fines de procreación (para "propagar" la especie humana); segundo, apartarse de lo francés y aproximarse a lo propiamente americano:

> No se pueden negar la novedad y la extrañeza con que nos sorprenden y pasman varias de las composiciones contenidas en el tomo de que voy hablando. Mucho hay en él de raro y de nuevo, sin caer en lo extravagante; pero lo repito: en el fondo hay monotonía. El amor entre mujeres y hombres, desde que nació la poesía hasta el día de hoy, es el asunto más cantado por los poetas y el tema más inagotable de cuanto en versos se escribe [...] Yo no niego lo importante, lo dulce, lo atractivo, que es el amor entre la mujer y el hombre [...] Ahora bien (y sentiré que alguien me tilde en mi censura de severo o hasta de injusto): ¿no se echa de menos en los versos de Rubén Darío todo lo que no es amor sexual y puramente material. Se adornará este amor con todas las galas y con todos los dijes de variadas mitologías; se circundará y tomará por séquito o comitiva musas, ninfas, bacantes, sátiros y faunos [...] pero siempre será el amor de la materia y de la forma sin sentimiento alguno que lo espiritualice (Valera, 1897b: 518).

Para el crítico Valbuena los poetas americanos son

> Eróticos en el fondo hasta el fastidio, verdes, de un verde subido, subido hasta los

límites de la asquerosidad.
Yo creo que a estos *poetas* intertropicales se les figura que no hay para el alma otra delicia mayor que el manoseo de la carne desnuda, ni para la poesía más digno asunto que la descripción minuciosa y enlodada de esas miserias de la vida (Valbuena, 1894, cit. por Zuleta, 1988: 191).

En su constante búsqueda de definición de la nacionalidad, Unamuno encuentra la diferencia entre americanos y españoles en la ausencia de erotismo que, en cambio, caracteriza tanto a los primeros como a los franceses:

> Y aquí estriba [...] la raíz de la diferencia entre nosotros los españoles, por la mayor parte de altas mesetas de duro clima, y los hispano-americanos de fértil suelo, y la raíz de la fascinación que sobre ellos el **espíritu, profundamente sensual**, ejerce. Porque nosotros, en nuestra montañas o en el duro suelo, y bajo bruscos extremos de calor y frío, nos hemos hecho austeros y graves, no tenemos la **obsesión afrodisíaca** (Unamuno, 1901b: 113; cursivas del autor, destacados míos).

Aparte la ignorancia geográfica sobre América, la llamada "obsesión afrodisíaca" remite al aún vigente estereotipo sobre el latinoamericano. Además, está la insistencia en tratar de establecer semejanzas y diferencias en términos de esencias y generalizaciones: el discurso continúa definiendo al español y al francés, es decir, definiendo nacionalidades:

> Nada en el fondo menos erótico que la genuina literatura castellana; la *joie de vivre* no la conocemos como en las grasas llanuras, en las *plaines plantureuses* de Francia la conocen; nuestra vida es sueño, y nuestra obsesión ha sido la muerte. Llega el español al misticismo, pero no es sensual; le ha costado mucho siempre vivir y vivir entre duelos y quebrantos y ayunando. El honor calderoniano no se nutre de celos carnales. No somos ni lógicos ni sensuales como el francés (Unamuno, 1901b: 113).

LUZ SUYA Y NO REFLEJA

> La gran solidaridad que surgió después de la guerra entre España y los Estados Unidos se hizo posible por este mismo sentido de triunfo e independencia -por la identidad final y separada de los hispanoamericanos como resultado de su propia contribución a la herencia hispánica. Era necesario que se aceptara a Hispanoamérica como una cultura digna y madura antes de que se pusiera fin a las disensiones del siglo diecinueve y el hijo pudiera verse cara a cara con su padre, como individuo, y en términos iguales, Ned Davison (1966).

Los pontífices de la crítica

Existen pocas historias de la filología, especialmente en el ámbito hispano-americano. Por esto un trabajo como el de José Portoles (1986) resulta doblemente útil. El autor reconstruye el desarrollo histórico de la filología española analizando el aporte de algunos de sus más destacados representantes (Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro, Dámaso y Amado Alonso) y la creación del Centro de estudios históricos en Madrid, en 1910[23].

A lo largo del volumen de Portoles reaparece una España que contrasta notablemente con la que se puede deducir de las publicaciones de la crítica antimodernista. En el Centro de estudios históricos, dice Portoles, los estudiosos de la literatura consideraban que, a diferencia del trabajo de

[23] De acuerdo con Portoles, para Menéndez Pidal la historia determina la lengua y sus cambios. El estudio de la literatura y la lengua -según ideas evolucionistas- se entienden como parte de un proyecto historiográfico más amplio, que aúna la historia de la cultura con la preocupación por la psicología del pueblo. Así, el estudio de crónicas, épica y romanceros tiene como objetivo encontrar las constantes de la nación española. Menéndez Pidal -cuyas ideas básicas son las de tradicionalismo y el evolucionismo-, significó, dice Portoles, la introducción en los estudios de la literatura de los métodos positivistas (Portoles, 1986: 54-55). Para Américo Castro, la filología es una técnica y el estudio de la evolución histórica de la cultura reflejada en el lenguaje. El estudio de la literatura española se convierte en la búsqueda de lo diferencia, con las corrientes culturales europeas de la época, de acuerdo con el relativismo histórico promovido por Lanson en Francia (Portoles, 1986: 91, 96 y 101). Finalmente, dice Portoles, con su interés por el significante, el modernismo implicó un cambio radical en la crítica literaria española. Azorín, difusor de la lllamada "crítica artística", impulsó una "renovada visión estética de nuestro acervo literario tan distinta de la erudita" y con la cual influyó en Américo Castro y Dámaso Alonso (Portoles, 1986: 138-9).

otros, lo que hacían era investigación científica: por un lado, se oponían así, tácitamente, a la crítica literaria de periódicos y revistas no especializadas, y, por otro, mucho más beligerante, con la corriente erudita que se ampara en el magisterio de Menéndez Pelayo" (Portoles, 1986: 104).

Sin embargo, la España de la filología se asemeja algo a la que se trasluce en la crítica: ambas son el resultado del esfuerzo de reconstrucción de una nación[24]. En el caso de la filología, se trata de un esfuerzo hecho a partir de un trabajo disciplinario y desde una perspectiva hacia el futuro; en la crítica antimodernista, como parte de la defensa de un mundo perdido, una tradición superada y desde un tiempo pasado.

Para Portoles, por último, la filología ha sido -en el mundo hispánico- una disciplina parásita, fundamentada en otra ciencia "piloto": en la sociología positivista (Menéndez Pidal), en la historia del pensamiento (Américo Castro), o en la psicología (Dámaso y Amado Alonso) (Portoles, 1986: 16). La crítica del modernismo también ha experimentado una forma de dependencia: al estudiar el texto como imitación de la literatura francesa o como resultado de la literatura española, el discurso crítico depende para sus explicaciones de otra literatura, otro escritor, otro país, otro continente.

Los mecanismos familiares de la crítica

Una crítica nacional trabaja mediante un procedimiento "familiar"[25]. Al operar mediante la constante adscripción de las obras, los escritores y los movimientos literarios a otras obras, escritores o movimientos literarios, se puede observar que su mecanismo básico es el que se podría denominar **filiación**. El procedimiento tiene como objetivo tratar de establecer un origen para los movimientos, por ejemplo, determinar quién fue el primer modernista o cuál fue la primera obra

[24] Para Menéndez Pidal el objetivo de estudiar crónicas, épica y romanceros es encontrar las constantes de la nación española: "nuestra literatura es conforme a nuestro carácter y nuestro carácter queda patente en las obras literarias". Además, el estudio de la literatura y la lengua es parte de un proyecto historiográfico más amplio, que aúna la historia de la cultura con la preocupación por la psicología del pueblo. Para Américo Castro, se trata de estudiar la literatura española con las corrientes culturales europeas de la época que estudia y no "nacionalizar lo europeo" para el "enriquecimiento de la conciencia nacional" como proponía Ortega (Portoles, 1986: 54-55; 91).

[25] En la investigación sobre el discurso nacional y la literatura costarricense se estableció que la imagen utilizada para representar la nación es la de la familia: "El discurso nacional posee varios niveles: uno que se podría denominar ideológico, integrado por el discurso político, el crítico y el historiográfico ensayístico. Otro, descriptivo- narrativo, centrado en la imagen de la familia y en todas las significaciones culturales, conscientes e inconscientes, de esta noción. En tercer lugar, uno narrativo-histórico, que determina los acontecimientos fundacionales de la nacionalidad [...] El discurso nacional opera mediante determinadas oposiciones: femenino/masculino, propio/ajeno, privado/público, costarricense/centroamericano, caos/orden, tradición/progreso, civilización/barbarie, procreación/placer, realismo/modernismo, referencialismo/lenguaje literario. Estas oposiciones constituyen un sistema axiológico que valora positivamente los términos que se agrupan alrededor del campo semántico orden, razón y realidad, opuestos a caos, irracionalidad e imaginación (Ovares y otros, 1992).

modernista. Por esto, las obras, los autores o los movimientos primeros se consideran como procreadores de los demás[26].

En tal tipo de trabajos el objeto de estudio está constituido no por el texto literario ni sus posibles significados sino más bien por una serie de elementos que están a su alrededor, periféricos, y que son, desde esa perspectiva, los que facilitan la interpretación y originan el sentido.

Los hijos ingratos y rebeldes

Antes de pasar revista a los mecanismos de la crítica, se puede comprobar cómo esa imagen de la familia aparece en un nivel figurativo del discurso. El esquema familiar, típico de un discurso del poder, se percibe, por ejemplo, en las consideraciones sobre la independencia de Cuba: España es la madre y los países de Hispanoamérica son sus hijos.

De esta oposición básica se deriva otro tópico de la crítica antimodernista que, especialmente aquí, se conjuga con el discurso antiindependentista español, propio del contexto político del momento[27]. Se trata de la gratitud que los americanos, como hijos, deberían a su madre patria. De acuerdo con Moreno Alonso, Valera compartía la opinión de Menéndez Pelayo "cuando, hablando de América, había escrito que "la ingratitud y la deslealtad son fruta propia de aquella tierra". Rebatiendo lo que se publicaba en el Nuevo Mundo en contra de España dirá abiertamente que

> Cuba, en mi sentir, nada nos ha valido en los cuatrocientos años que hace que nos apoderamos de ella». Las riquezas que algunos españoles traen o pueden traer desde allí a «nuestra» Península no aumenta más «nuestro caudal que las alhajas y juguetes que hallan en un balcón los niños aumentan el caudal del honrado padre de familia que los puso allí de antemano el día de Reyes para que sus niños los tomen o que las liebres y perdices que caza alguien en un coto, que para llevar y aumentar allí dichas

---

[26] En la historia del modernismo hay un ejemplo típico: entre 1965 y 1969 se produjo una polémica entre dos críticos del modernismo, Ivan Schulman y Raúl Silva Castro. De acuerdo con el primero, el iniciador del modernismo fue el escritor cubano José Martí, con Ismaelillo (1882); según Silva Castro, fue Darío, con *Azul...* . El profesor de Schulman fue Pedro Manuel González; para Silva Castro, al haber escrito y publicado Darío **Azul...** en Chile, el modernismo nació y se debe a este país.

[27] A raíz de las guerras de independencia de Cuba, entre los más conocidos escritores y críticos españoles de la época, sólo Francisco Pi y Margall aparece como proindependentista; Menéndez Pelayo fue de ideología ultraderechista y estaba en contra de la independencia de Cuba; Juan Valera, aparte de racista y clasista, también se manifestó contra la independencia de Cuba. En 1885 Benito Pérez Galdós escribió cuatro textos en los que defiende el mantenimiento del Imperio español (sus restos, en América y Filipinas); un año después, el mismo autor favorece la Unión Iberoamericana en contra de la Unión Latina (Francia, Italia, España y Portugal) (Rama, 1982: 193, 195-6; 234-5). Por otro lado, todavía en 1968 la literatura hispanoamericana en España se estudia en los cursos de literatura española pues sólo había dos universidades con cátedras especializadas (Madrid y Sevilla). Asimismo, destacados autores latinoamericanos, como Alejo Carpentier y Octavio Paz, no se conocían aun en ese país (Fogelquist, 1968: 82).

> liebres y dichas perdices ha gastado mil y mil veces más de lo que ellas valen [...] España nada debe a Cuba, Cuba es quien se lo debe todo a España, salvo lo que da la Naturaleza, en su estado primitivo y selvático» [...] por ello tiene España razón para llamar ingratos a «sus rebeldes hijos de Cuba» (Valera, sf., cit. por Moreno Alonso, 1989: 564).

Valera, quien se oponía a hablar de América "Latina", utilizaba como metáfora la de la familia:

> en esto, para España, hay algo que hiere, como se sentiría herido un anciano al saber que un hijo suyo, emancipado, rico, con gran provenir, establecido en remotos países y lleno de altas miras ambiciosas, justas y fundadas, había renegado del apellido paterno, y en vez de llamarse como se llamó su padre, había adoptado el apellido de un amo a quien su padre sirvió en su mocedad (Valera, sf, cit. por Moreno Alonso, 1989: 543).

También para Valbuena la independencia de los países latinoamericanos no es más que una "insurrección de hijos rebeldes y desagradecidos contra la autoridad de su madre". Para este crítico, los americanos son los ingratos a quienes España "sacó de la barbarie y les quitó de andar con el taparrabos y las plumas" (Valbuena, 1896, cit. por Zuleta, 1988: 192).

España dio todo lo que son ahora los americanos, por eso, ellos tienen una deuda con su madre patria y el obligado agradecimiento.

El escritor-niño

Uno de los primeros gestos del crítico al hablar del escritor modernista es definir su lugar de naciminento, es decir, relacionarlo con una nación, que vendría a ser el lugar de su génesis literaria. Pero, antes de pasar a examinar este asunto, es necesario recordar una curiosa forma de filiar al escritor, esta vez no a algo exterior: se trata de considerarlo como un niño o un joven. Esta tema, recurrente en el discurso crítico no sólo para referirse a Darío, puede entenderse como una forma sutil de negar independencia u originalidad al escritor -a su obra, considerarla no más como "obra de juventud", de "inmadurez", etc.-, y también como un recurso del crítico para colocarse en una posición superior, como la de un padre de familia. Así, su superioridad jerárquica le otorga el derecho a un discurso autoritario.

La edad se utiliza como un criterio para clasificar al escritor criticado dentro de la oposición *joven/viejo*: "El señor Gómez Carrillo, casi un niño, pues acaba de cumplir veinte años" (Clarín, 1893a: 96); "El señor G. Carrillo es un *modernista* de los que no han dado en la flor de decir las cosas nuevas de modo que no las entendamos los *viejos*" (Clarín, 1893a: 96); "Carrillo, que hace bien, a su edad (veinte años), en ser apasionado y muy amigo de sus aficiones [...] que muestra aquí una prudencia, un tacto y una sinceridad que son admirables en muchacho de tan pocos años y solicitado allí en París por tantas exageraciones y extravagancias sugestivas" (Clarín, 1893a: 98-99). Este modo de tratar a los escritores modernistas -latinoamericanos- se extendía también con

respecto a los españoles:´

> Salvador Rueda es los pocos **literatos jóvenes** que será una lástima que se echen a perder en esta anarquía mansa de nuestra letras [...] La mayor parte de los **muchachos** que estos últimos años se han presentado [...] no necesita, para ser alguien, meterse a político del Parnaso, manía muy extendida entre la **juventud moderna**, y esto no sólo aquí, sino en Francia, en América, etc. ¿No notan ustedes que hoy los **jóvenes** (en Francia particularmente) hablan demasiado de doctrinas, de escuelas y cenáculos que se levanta, que pasan, ...? [...] Los más de esos **muchachos** de *revolución estética*, lo mismo que están alborotados en las letras, podrían, siguiendo su vocación, alborotar en la prensa política [...] (Clarín, 1893b: 101-106).

El tema de la edad de los modernistas da pie a un discurso autoritario de parte del crítico, quien se coloca en un nivel de superioridad. Con esto se autootorga un derecho y también el deber, casi como un padre de familia que regaña a sus hijos descarriados, de dictaminar lo que aquellos deben y no deben hacer:

> creo que es menester llamar la atención de los **jóvenes hispano-americanos** contra todos esos enredos pseudo clásicos y todos esos embrollos que les meten en la cabeza en ese cacho de París -ni aún París entero- a que reducen el Universo (Unamuno, 1903c: 238; destacados míos).

> muy expuesto a ser infestado por alguna de las epidemias de mal gusto que hoy cunden tan rápidamente, gracias a la **falta de respeto a la tradición** artística y a la autoridad estética (Clarín, 1893b: 102; destacado mío).

> El autor falta a muchas **cosas respetables**, por un vicio literario en parte... que no es más que una traducción de cosas atrasadas (Clarín, 1897a: 130-1; destacado mío).

Para el discurso de la autoridad, los modernistas faltaban a la RAE, por su desacato con respecto a la lengua; a la madre patria, por su ansias independentistas y su afición a Francia; a la literatura española, por sus innovaciones. J. Ubeda Correal dice por ejemplo que el modernismo es "nihilismo en el arte", "manía de renegar de los maestros antiguos y modernos" y afán de "crearse por autogeneración" (Ubeda Correal, 1902, cit. por Lozano, 1968: 31).

Ya muerto Darío, Unamuno insiste en su carácter infantil: "[era] muy infantil. Lo que digo en su elogio. Un alma de niño grande, con todas las seculares añoranzas indianas" (Unamuno, 1916b: 532). Parece que remitir a lo infantil facilita la asociación del escritor con cierta inocencia, la cual a su vez se relaciona con lo indígena, como sinónimo de paraíso virgen, inocente, no contaminado, etc.[28]. Debido a que "modernista" era sinónimo de americano, se vuelve más

[28] Resulta curioso el hecho de que la edad cronológica del escritor o el crítico no tiene que ver con la actitud autoritaria o de padre de familia que se asuma. Unamuno nació apenas tres años antes que Darío y sin

comprensible toda esta red de asociaciones semánticas.

Para los defensores del modernismo, la edad, por el contrario, era un criterio positivo, utilizado para diferenciarse de lo tradicional:

> No es preciso haber leído para saber que la cuestión del modernismo es viejísima. En cualquier momento hay modernismo como hay vejez y juventud en el mundo, que la juventud esté en oposición de ideas con la vejez, no quiere decir que las ideas de la juventud sean nuevas, baste con que sean otras (Benavente, 1898a: 204).

> Siendo una gente nueva, ¿cómo no habíamos, pues, de tener una literatura autóctona? [...] El alma joven y expansiva de nuestra casta de América [...] no cabía en los antiguos moldes y la penuria mendicante, en los últimos tiempos, del espíritu español no podía enriquecernos (Blanco Fombona, 1908: VIII-IX).

Así, juventud se relaciona con revolución:

> Su obra [Rubén Darío], apenas iniciada, suscitó en América la revolución [...] Los retrógrados, desde el principio, le cayeron encima. Pero la juventud lo aclamó, lo siguió [...] Hemos dado alas nuevas al viejo pájaro lírico. Y rotos con la tradición peninsular, no hemos seguido garrapateando madrigales (Blanco Fombona, 1908: XIII-XIV).

El modernismo es una reforma y una liberación de lo viejo, es decir, de la tradición literaria española. Cuando los modernistas hablan de la tradición, ponen como ejemplos a Quintana, Zorrilla. Así, también en este campo semántico, lo joven se opone no sólo a lo viejo y tradicional sino que esto último es sinónimo de lo español.

Por el criterio de la edad, se traspasa el límite de lo nacional y así, los modernistas se unían, españoles y americanos:

> los jóvenes españoles contagiados de modernismo, no a la moda de París, sino a la de Hispano-América, son imitadores nuestros, a menos que en la vieja alma castellana se haya cumplido una evolución semejante a la cumplida en la joven alma de América, lo que no es presumible (Blanco Fombona, 1908: XXIII).

La filiación de las obras

La filiación externa

---

embargo su actitud hacia el nicaragüense, como se trasluce en sus artículos, es la de una persona mucho mayor.

Una primera forma de filiación de un texto consiste en rastrear fuentes externas, demandarse, por ejemplo, de cuáles otros textos proviene o con cuáles se emparenta, todo lo cual puede traducirse como el interrogarse acerca de su progenitor literario.

Dos ejemplos clásicos se ofrecen para el estudio de la obra de Darío: el estudio de E. K. Mapes (1925) y el de A. Marasso (1954)[29]. Antes, en la *Historia* y la *Antología de poetas hispanoamericanos* se había comenzado ya a trazar el camino, fijado hasta hoy, para muchos estudios de las literaturas de este continente. Menéndez Pelayo esbozó la que podría llamarse una teoría de las influencias:

> la literatura hispano-americana, la cual, por lo demás, ha seguido en todo las vicisitudes de la general literatura española, participando del clasicismo italiano del siglo XVI, del culteranismo del XVII, de la reacción neoclásica del XVIII, del romanticismo del presente y de las influencias de la novísima literatura extranjera, especialmente de la francesa y de la inglesa (Menéndez Pelayo, 1893: VIII).

La teoría de las influencias europeas tiene su correlato metodológico en la búsqueda de modelos para cada obra escrita por un latinoamericano, por ejemplo, cuando Menéndez Pelayo se refiere a los cuentos de Batres, a los cuales, sin embargo, les reconoce su originalidad "formal" e incluso su superioridad con respecto a similares españoles e italianos:

> estos tres cuentos [...] están compuestos en octavas reales, al modo de las novelas de Casti, a quien Batres comenzó por imitar, confesándolo francamente [...] Pero ni Batres podía contenerse en los límites de tal imitación, ni la baja sensualidad y la manera prosaica y abandonada [...] podían satisfacer al depurado gusto de nuestro poeta guatemalteco, que ha dejado en sus obras, como jugando, testimonio de su rara cultura y de la originalidad de sus pensamientos [...] Pero en la narración joco-seria no imitó ni tenía para qué imitar a nadie, puesto que desde el primer día fue maestro [...] Batres no iguala, como no iguala ningún otro poeta castellano, el asombroso conocimiento de la lengua que Bretón tuvo [...] Hay extraordinarias rarezas métricas en los cuentos de Batres [...] Por lo que toca a Espronceda [...] la vena petulante y desatada [...] de su poema es más impetuosa que la de Batres, porque nace de una índole poética más genial y vigorosa, pero es también más desigual y más turbia. Otro modelo pudo tener y nos inclinamos a creer que tuvo Batres presente, es a saber, las deliciosas **Leyendas españolas**, de don José Joaquín de Mora (Menéndez Pelayo, 1893: CLXXV-CLXXVI).

Aunque se reconozca la superioridad del guatemalteco con respecto a su modelo italiano y,

[29] Aunque no dentro de la misma tendencia de buscar la génesis del texto, habían aparecido antes los estudios de Eduardo de la Barra (1888), de Rodó sobre *Prosas profanas* (1899) y en 1905 el de Pedro Henríquez Ureña. Años después aparecerá el trabajo de Salinas (1948).

en parte también, en relación con los españoles, lo que interesa destacar es el **método** de estudio de la literatura latinoamericana de parte del historiador español: consiste siempre en indagar modelos, provenientes invariablemente de la literatura europea. Por otro lado, es útil también señalar la ambigüedad del modelo: a veces se trata de un texto literario, a veces de un poeta, su personalidad o su "espíritu".

También Mapes se dedica a buscar las "fuentes" literarias, esta vez francesas, de algunos textos de Darío. Como estudio académico, el trabajo de Mapes tiene el mérito de haberse dedicado específicamente al análisis del texto literario. Esto lo hace, sin embargo, subordinando ese estudio a otro objetivo, que es examinar "*son adaptation* [la de Rubén Darío] *à l'espagnol des procédés techniques de certains auteurs français de son siècle*" (Mapes, 1925: V). El libro de Mapes es, tal vez, el ejemplo que mejor ilustra la tendencia a estudiar la literatura, especialmente la latinoamericana, como conjunto de textos receptores de influencias literarias europeas. El título mismo de su libro lo explicita: *L'influence francaise dans l'oeuvre de Rubén Darío.*

El crítico francés es consciente de que se trata de un estudio parcial: "C'est donc à des recherches sur cette partie de l'oeuvre du poète, que je veux consacrer le travail que voici" (Mapes, 1925: V). Así, el método de Mapes consiste en tomar un fragmento de un cuento o una poesía de Darío y encontrar un texto igual o semejante en alguna obra de un autor francés que, por ser anterior, adquiere, implícitamente, la autoridad del texto original. Por ejemplo, toma una parte de "El pájaro azul" y lo compara con partes de cuentos de Catulle Mendès (Mapes, 1925: 53).

La consecuencia metodológica de este tipo de análisis es, en primer lugar, la segmentación del texto literario, que no se estudia como generador de un significado global. Además, se subordina el análisis del texto literario a la erudición y el conocimiento de las historias de las literaturas. Desde un punto de vista más ideológico, como ya se apuntó, se insiste en el estudio de la literatura latinoamericana como imitación, traducción, o plagio de las literaturas europeas.

El caso de Marasso es similar. Su meta es relacionar la poesía de Darío con otras anteriores, establecer las "fuentes", encontrar el verso del cual Darío tomó palabras para escribir los suyos. Dice, por ejemplo, que el verso " «el reinado de Hugo, / emperador de la barba florida» [es una] frase métrica donde Darío emplea, como advierte Rodó, el verso hugoniano de **Aymerillot**: «Charlemagne, empereur à la barbe fleurie» " (Marasso, 1954: 96). Al relacionar los versos dariano también con pinturas, esculturas y textos musicales, Marasso logra, sin embargo, ampliar la red de relaciones intertextuales. De esta forma, concibe un texto más abierto, que va más allá de lo literario en sentido estricto. El mismo lo explicita y reconoce en ello la originialidad de Darío, aunque insiste en que "el procedimiento no es nuevo" y que "Darío no hubiera podido escribir *Recreaciones arqueológicas* ni el *Coloquio de los centauros* si no hubiese tenido a la vista *La mythologie dans* **l'art ancien et moderne**, de René Ménard, elegantemente impresa en 1878" (Maraso, 1954: 131-132).

Metodológicamente el desciframiento del texto literario parece agotarse en la búsqueda de sus intertextos. Y desde un punto de vista lógico, al igual que el mecanismo de afiliación del escritor a un país determinado, afirmaciones como la de Marasso esconden una falacia. Tanto en caso como en otro se olvida que otros escritores vivieron en Chile en contacto con la literatura francesa, como dice Silva, o leyeron los libros que leyó Darío, como afirma Marasso, y sin embargo, no escribieron **Azul...** ni los otros libros de Darío.

La filiación interna

Un mecanismo típico de la crítica consiste en reunir lo disperso: las distintas obras en la figura de un único autor (como lo entiende Foucault), los poemas de un libro en la obra, los variables estilos en un estilo único, las literaturas de diferentes géneros en una literatura, las distintas obras en un período, una época o una corriente literarias, las distintas producciones literarias en un solo espacio (un país o una región, por ejemplo, la historia de la literatura latinoamericana)[30]. Se trata de un mecanismo de homgeneización y centralización de lo disperso, un movimiento centrípeto que se opone a las fuerzas centrífugas (propias) de lo literario[31].

Con respecto al texto literario propiamente, el mecanismo parece tener un carácter más bien interno: se establecen las fechas de escritura o publicación de cada obra de un autor y se ordenan según una línea temporal, que tiene un comienzo (la primera obra escrita por el autor, generalmente niño o joven) y un final (las últimas líneas escritas o dictadas antes de morir). Es otra forma de filiar las obras, en este caso, a un único origen, su autor empírico o histórico, su generador.

Lo anterior obedece a un criterio fuertemente arraigado en la forma de hacer la historia del arte y la literatura: el biográfico, que se expresa en la idea de que la obra es producto y reflejo de la vida biográfica del autor. De esta forma, escudriñando la vida se creen encontrar las claves que explican los significados literarios.

En la crítica de la obra de Darío parece que no es sino hasta después de muerto cuando empieza a aparecer este tipo de filiación, especialmente con las grandes biografías que se hicieron de él. Ya con el libro de Silva Castro, de 1934[32], se afirma, como se vio, que el hecho biográfico de

---

[30] Para Michel Foucault, el autor es otro principio de rarefacción de un discurso: "el autor como principio de reagrupación de los discursos, como unidad y origen de sus significados, como [fulcro] de su coherencia (...) En el orden del discurso literario (...) el autor es lo que da al inquitante lenguaje de la ficción las unidades, los nudos de coherencia, la inserción en lo real (...) El principio del autor limita [el caso del discurso] con el juego de una identidad que tiene la forma de la **individualidad** y del **yo** (Foucault, 1970: 21-24). Washabaugh habla de una concepción del yo que obedece a lo que él denomina una "doctrina esencialista": el Yo es "una fuente incondicionada de pensamientos, significados, una esencia humana incambiable. En cambio, desde una perspectiva semiótica, el Yo es un producto condicionado de semiosis, una construcción semiótica (Washabaugh, 1980: 197).

[31] Este fenómeno sucede también con respecto al discurso nacional: "El discurso nacional se mueve como un péndulo entre la inclusión y la exclusión de seres, ideas y espacios. Mientras que el discurso literario, por su ambigüedad constitutiva, funciona como una fuerza centrífuga, un espacio de ruptura del sentido, el discurso nacional más bien opera mediante un movimiento centrípeto, de búsqueda de un centro único y originario. Lo literario tiende a disolver el significado único que podría ser considerado centro del texto. El movimiento centrífugo se refiere a la fuga de significaciones respecto de ese centro. Por otra parte, lo nacional opera en sentido contrario, concentrando los significados alrededor de uno central" (Ovares y otros, en prensa).

[32] En la solapa de este libro se lee que hay un libro anterior del mismo autor, titulado Rubén Darío y Chile. Anotaciones bibliográficas, precedidas de una Introducción sobre Rubén Darío en Chile, de 1930.

la estadía del escritor en Chile fue un factor decisivo para la escritura de **Azul...** Más importante desde el punto de vista metodológico, es el hecho de que el estudio de las diferentes obras se ordena de acuerdo con la clave biográfica. Véase por ejemplo los contenidos de algunos capítulos:

> CAPITULO PRIMERO. *Viaje a Chile. - Llegada a Valparaíso. - Nacimiento de* **Emelina**. - *Colaboraciones literarias.* CAPITULO SEGUNDO. *En Santiago. - En La época. - Vida y escritos. - Nacimiento de los* **Abrojos**. - *Primeras páginas de* **Azul...** - *Certamen Varela. - Las* **Rimas** *y Eduardo de la Barra* (Silva Castro, 1934: XVII y XXII).

Unos años después aparecerán libros escritos ya totalmente en esta clave biográfica, por ejemplo, el de Alberto Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío* (1943) y el de Arturo Torres Rioseco, *Vida y poesía de Rubén Darío* (1944), para llegar a la monumental biografía de Edelberto Torres Espinoza, *La dramática vida de Rubén Darío* (1952) (en la última edición (1982) tiene casi mil páginas de letra menuda)[33].

La filología y la historia literarias tradicionales no analizan las obras, las tratan de **fijar**, construyendo sobre ellas otros discursos, como el biográfico, mediante el recurso a datos como fechas, influencias, historias de la génesis de cada texto, etc. Se trata de datos periféricos, que están **alrededor del** texto literario y que dirigen la lectura según una clave siempre biográfica y referencialista.

El objeto disciplinario de la filología y la historia de la literatura aparece así diluido en múltiples discursos que participan de lo psicológico, lo social, lo político, lo ideológico. El texto que se construye de esta forma es, obviamente, distinto al que hoy se considera como "obra" o texto literario. Por esto tal vez Portoles hablaba de las distintas formas de la filología española como tipos de una "disciplina parásita", que dependía de otras disciplinas para estudiar su objeto. Objeto que finalmente se disolvía en algo distinto al signo artístico. Disciplinas parásitas porque viven de un discurso dependiente y que, al depender, para producir sentido, de otros sentidos, también asimbólicos, finalmente terminaban por negar el símbolo artístico y literario.

La filiación del escritor

Consiste este mecanismo en la atribución de una "patria", literaria o cultural, al escritor o a su obra. En el caso de Darío, es utilizado especialmente por los críticos españoles y también por algunos sudamericanos. Gesto de apropiación de la figura literaria, la atribución de una patria, proponer unos progenitores literarios (patria = pater), es, al mismo tiempo, eliminar la patria original.

Con respecto a Darío, el mejor ejemplo es tal vez el que ya se vio del chileno Raúl Silva Castro quien afirma que la formación de Darío como escritor se produjo en Chile Darío pues fue allí, y no en Centro América, donde conoció la literatura francesa. Esto significa al mismo tiempo

[33] En la bibliografía pasiva (pp. 954-955), Torres cita muchas otras biografías y estudios biográficos.

tanto la filiación chilena de Darío y el modernismo como la negación de la "paternidad" de Nicaragua. La prueba para Silva Castro es que Darío estuvo en Chile cuando escribió **Azul...**, y por esto, según él, "en Chile y por Chile nació el modernismo". El estudio de Silva Castro comienza con la siguiente afirmación:

> Los años que pasó Rubén Darío en Chile tienen una importancia considerable para apreciar su obra [...] Darío publicó en Chile [...] *Azul...,* que en pocos años le valió una notoriedad extraordinaria [...] Todos los fragmentos que componen este libro fueron publicados en los diarios y revistas chilenas que de 1887 a 1888 dieron hospitalidad a su colaboración [...] Darío llega a Santiago y en poco tiempo deja atrás no sólo la pálida imitación huguesca de *Primeras notas,* no sólo la sugestión becqueriana de las *Rimas* sino también la manera campoamoriana de *Abrojos* y la imitación de Olmedo en el *Canto épico* para abrazar una manera estilítistica absolutamente nueva, no ya en él sino en la literatura española de su tiempo. Esto significa algo: a mi juicio que Darío sólo en Chile vino a entrar en conocimiento de la moderna literatura francesa, cuyas modalidades se iban a reflejar, primero, en el espejo de su prosa de *Azul...* y más tarde en la poesía de libros como *Prosas profana***s y** *Cantos de vida y esperanza* (Silva Castro, 1934: XIII y LIII)[34].

En el discurso crítico español también aparece este mecanismo de apropiación de Darío y el modernismo:

> **Rubén Darío es nuestro, es español**; en él se juntan la elocuente música, **la sangre de la raza, el corazón y el pensamiento nuestros**. ¡Glorifíquele España, porque **es un español** digno de toda gloria! Pero sea el nuestro un homenaje íntimo y sosegado, plácido y familiar, como para él.
> Algo más podría hacerse. Bastaría un título, no ducal, ni condal ni de marqués -¡buenas cosas son esas!-; bastaría con que España, oficialmente en la *Gaceta* -y perdonad la repugnante evocación de ese papel- dijese unas palabras. En la palabra está toda la obra del poeta, y solamente un poeta sabe el valor de la palabra. **Bastaría con que España nombrase al gran Rubén «español de adopción»** (J. López Barbadillo [escritor español], cit. por Torres, 1952: 752; destacados míos).

[34] Por el contrario, Marasso afirma que en 1888 Darío divulgó a Goethe en Chile (Marasso, 1954). Y después de sus primeros libros (después también del libro de Marasso), Silva cambió completamente sus anteriores afirmaciones: "La excepcional información literaria con que Rubén Darío llegó a Chile debía con justicia llamar la atención" y "El bagaje literario que trajo Darío a Chile no sólo era bastante para que figurara con decencia en cualquier medio elevado sino superior a la generalidad y superior inclusive al de la mayoría de sus amigos chilenos" (Silva Castro, 1956: 199 y 205).

La apropiación de Darío para las letras castellanas revela el discurso nacionalista que sostiene la crítica de la época[35]:

> ¿Quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento, más aparente que real, **Darío ha sido y va cada vez más siendo profundamente español**? ¿Quién no sabe que ha ido a buscar fuerzas para renovar sus formas líricas, en antiguos cantores españoles del **mester de clerecía**? (Unamuno, sf., cit. por Oliver Belmás, 1960: 167; destacados míos).

En realidad, se trata de lengua, literatura y país "españoles", no de lengua y literatura "castellanas". Por esto, no es el caso de una incorporación de Darío en la historia de la literatura escrita en castellano sino realmente al país, a España.

Azorín reconoce a Darío como el productor de una de las más trascendentales transformaciones en la historia de la literatura española (Azorín, 1914, cit. por Zuleta, 1988: 112). Sin embargo, ni a Darío ni a Gómez Carrillo los considera americanos sino españoles. A Darío lo llamó "poeta castellano" y del segundo dijo:

> nadie entre toda la gente intelectual de España -y español es él de cuerpo entero- que mejor conozca la literatura modernísima, que más a fondo haya penetrado la mentalidad de ciertos escritores, si famosos en el extranjero, desconocidos por completo en esta tierra (Azorín, 1897, cit. por Zuleta, 1988: 112).

Siempre dentro del espíritu nacionalista, según Ortega y Gasset hay dos tipos de literaturas: las literaturas de decadencia y las literaturas nacionales:

> Lo más triste que puede ocurrir es que donde la vida intelectual llega apenas a un soplo, a un hálito, especie de agonía, esta pobreza de intelectualidad sea amanerada, narcisina y con las raicillas al viento o sin raíces, como los musgos. Esto son las literaturas de decadencia que se desentienden de todos los intereses humanos y nacionales, para cuidarse sólo del virtuosismo, estimado por los entendidos, iniciados y colegas del arte (Ortega y Gasset, 1906a: 47).

Rueda dedicó una larga carta al asunto en 1917. Además de acusar constantemente a Darío de afrancesado, para distinguirse él mismo como auténtico poeta español, producto de la naturaleza

---

[35] También Liliy Litvak anota el carácter nacionalista de la crítica antimodernista: "Otra de las posturas modernistas que se veían con recelo era su cosmopolitismo que parecía amenazar los valores nacionales. El mundo cosmopolita de esa literatura carecía de lazos sólidos con la patria y sobre todo, había abierto la puerta a ese "decadente" entusiasmo por lo extranjero, erosionando con ello las sanas virtudes nacionales. Pereda en su discurso de recepción a la Academia en 1897 señala el extranjerismo que el modernismo ha llevado a todos los aspectos de la vida. Esta posición no era nueva" (Litvak, 1977: 410).

y no de la cultura, Rueda se vanagloria de que gracias a él Darío adquirió lo español que tienen algunos de los versos de aquel: "escribió Darío las referidas estrofas, que ya tenían algo más de sangre española que francesa, pues a su larga convivencia conmigo debe Rubén lo que de españoles tienen, a veces, sus versos" (Rueda, 1917: 266-7). Este tipo de apropiación de la crítica española sobre el modernismo se revela como el último intento colonizador sobre la cultura latinoamericana: Darío "todavía" es nuestro, de España, no de América, repite, aunque la emancipación, no sólo política, era ya un hecho desde varias décadas atrás.

La filiación del movimiento literario

La filiación del escritor a un país determinado se mezcla con la filiación del movimiento literario a una **nación**. De la dificultad para aceptar a Darío, o para reconocerlo como escritor innovador de la literatura en castellano, se deriva el recurso de buscar "antecedentes" del modernismo en otras literaturas, especialmente la española.

El procedimiento consiste en tratar de encontrar un precursor o una precursora -otro "padre"- del modernismo que no sea Darío. Así, se dirá que la verdadera originadora del modernismo fue Rosalía de Castro (Galicia, 1837-1885). Para Díez Canedo, por ejemplo, Castro

> presenta ya en la obra *En las orillas del Sar l*a oposición del hablar al declamar, de lo espontáneo al cincelar el verso. Esta actitud es comprendida como un antecedente de Darío, en la misma tradición de Bécquer, Heine, Laforge y Verlaine [...] Los poetas de hoy, los que van dejando de llamarse modernistas, los que quieren decir cosas del alma en versos que sólo obedezcan a una ley interior de armonía, formulada por cada uno en cada caso, han de ver una precursora en la mujer extraordinaria que escribió, sin preocupaciones, dejando libres su inspiración y su técnica, el libro titulado *En las orillas del Sar* (Díez Canedo, 1908, cit. por Zuleta, 1988: 186).

Aun reconociendo que "desde Rubén, la poesía sigue una marcha distinta de antes", para Azorín, ya en 1884 Rosalía de Castro había iniciado la "revolución poética realizada en la métrica y en la ideología", de modo que Darío y su grupo sólo "llevan a cabo la obra iniciada años atrás por Rosalía de Castro" (Azorín, 1913: 201). De acuerdo con Zuleta, a partir de 1920 en los ensayos de Azorín Darío "ocupa un lugar prominente": según el español, con la precursora Rosalía de Castro y la base realista de la narrativa española, "nuestro gran Rubén Darío, [fue] maestro e inspirador inmediato de la actual juventud poética" (Azorín, 1913, cit. por Zuleta, 1988: 114). Para Azorín, los modernistas son "los seguidores de la pléyade inicial del 98" [Valle-Inclán, Benavente, Baroja], de modo que "el modernismo, ni como hecho generacional ni como movimiento, tuvo cabida" en sus consideraciones (Zuleta, 1988: 115). De la misma forma todavía hoy varios críticos insisten en que Rosalía de Castro anticipó las renovaciones métricas típicamente modernistas (Albornoz, 1986: 248).

Salvador Rueda fue el otro español a quien se atribuyó haber sido el verdadero iniciador del modernismo. Todo el libro de González Blanco se dedica a tratar de probar, sin desmerecer los logros de Darío, que Rueda se anticipó a este:

> El fin principal que me propongo en esta obra es restablecer a Salvador Rueda en el puesto que debe ocupar por derecho propio en la lírica castellana de los últimos tiempos [...] Le corresponde a Salvador Rueda el primer puesto, porque así lo exige el riguroso orden cronológico, que debe guardar un historiador veraz y documentado. Con esto nada pierde el nombre del insigne Rubén Darío y se hace justicia al padre espiritual de todos los poetas nuevos: al gran Salvador, que nos ha abierto el camino, querámoslo o no, limpiándolo de escorias clásicas y desbrozando las rancias malezas (González Blanco, 1908: 105).

Acudiendo al antigalicismo común en otros críticos contra Darío, el mismo Rueda se autoproclama el verdadero iniciador del modernismo en España:

> De sus propios labios [Julio Casares] oí la idea de que, antes de que Darío pensara en importar ritmos franceses a nuestra lírica y todavía más antes de que ninguno, ni un solo de los poetas y literatos que han vivido, y viven, hicieran modernismo, yo había dado a luz mi obra *El ritmo*, y antes aún, había revolucionado la Poesía, y la fecha de ese período se levanta como un pilar indestructible de esa verdad.
> En la historia de las letras, a veces, la fecha de un libro tiene más honradez y más justicia que toda una legión de señores. Después de publicar esta obra [...] fue cuando se empezó a conocer a Rubén en España (Rueda, 1917: 264).

UNA CRISTALINA MURALLA DE HIELO

> Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido, Rubén Darío.
>
> Lograr no escribir como los papagayos hablan sino hablar como las águilas callan, Rubén Darío.

Policía e imperio literarios

En la contienda que suscitó la aparición del modernismo en España, como lo señalan Fogelquist y Zuleta, el frente más duro y llamativo fue la tendencia de la crítica antimodernista que se manifestó mediante parodias, sátiras y burlas del nuevo lenguaje literario[36]. Aunque ahora insignificante y ya olvidado por la historia, este subtipo del discurso crítico es interesante porque la determinación de sus núcleos semánticos puede servir para revelar indirectamente las innovaciones literarias propiciadas por el lenguaje modernista.

El discurso antimodernista sátirico y paródico, feroz en sus ataques contra las obras y los autores, fue relativamente importante en su época, tanto por la cantidad de sus manifestaciones[37] como porque no solamente lo practicaron críticos de segunda categoría: por períodos más o menos constantes Clarín escribió dentro de esta modalidad, así como Unamuno y Carrasquilla y otros menos conocidos ahora, como Fray Candil y Emilio Bobadilla. Según Litvak, el ataque contra los modernistas era el mismo sufrido anteriormente por románticos y naturalistas y luego, por todos los movimientos de vanguardia, aunque

> es claro que bajo los altisonantes insultos, la crítica atacaba puntos muy precisos, que eran la esencia misma del modernismo. En literatura, los jóvenes escritores no intentaban realizar únicamente una renovación formal, sino también de fondo, exaltando valores subjetivos e intuicionales (Litvak, 1977: 411).

---

[36] Ver anexo #1, que incluye acontecimientos relacionados con la guerra entre modernistas y antimodernistas.

[37] Para poder tener una idea de la cantidad de críticas que generó sólo la obra de Rubén Darío, se puede ver Lozano (1968) quien, además de la buena introducción, presenta una lista anotada de setecientas ocho entradas de sólo críticas aparecidas en España durante el período 1888-1920, aparte de las doscientas cuarenta correspondientes a los textos de Darío.

Para Litvak, los motivos del antimodernismo no se debían solamente a diferencias literarias. El ataque tenía también razones de carácter social y ético, y se basaba en una visión diferente de la vida y del mundo. Pues el modernismo propone, junto con un cambio total de valores, contrarios a los de la concepción vigente, un concepto del arte según el cual este no es solamente un complemento de la vida sino que posee valor por sí mismo.

La sociedad burguesa que atacó a los modernistas, agrega Litvak, defendía un orden y una tradición cuyos valores eran los de la razón, el orden, la posición, el patriotismo y la sumisión a las normas establecidas. Por esto se explica su oposición a la irracionalidad, lo caótico y lo extravagante: "es comprensible que el modernismo haya sido visto con desconfianza como una fuerza disgregadora y anárquica":

> El modernista, aun desde su peculiaridad en el atuendo, no solo manifestaba su deseo de *épater le bougeois,* sino también el de oponerse a la asfixiante conformidad de la clase media. En su aislamiento esteticista se separaba de aquella despreciada burguesía, sosteniendo su derecho a vivir en un mundo formado por todo aquello que el positivismo había descartado como nocivo: espiritualismo, esteticismo, subjetivismo (Litvak, 1977: 412).

En la última década del siglo pasado finaliza una etapa en la evolución de la literatura española: empiezan a llegar a España escritores americanos, "lo más selecto de la inteligencia y del talento americanos de esa época" cuyas inquietudes comparten los escritores españoles de su generación. "La historia del modernismo era esencialmente eso, una contienda entre novedad y tradición. La tradición era muy poderosa, mucho más poderosa en España que en América; la **lucha** sería dura" (Fogelquist, 1968: 33; destacados míos).

Fogelquist opina que si en España se hubiera hecho una especie de referendum sobre el modernismo "sin duda los enemigos de la escuela [...] hubieran triunfado [...]. El modernismo era, por ejemplo, degeneración, decadencia [...], era superficial; artificio, no arte; era afectado, no sincero" (Fogelquist, 1968: 47). Por su parte, Zuleta anota que

> El capítulo del antimodernismo español es el modelo de una convivencia entre una literatura sin críticos (el modernismo) ni avales públicos, sometida al ataque implacable de la sátira que desplegó medios descomunales para batir al que consideraba su enemigo no sólo literario. El regusto de incomprensión que siente el lector contemporáneo cuando se acerca a los textos antimodernistas, es la muestra de esa fuerza exagerada que enfrentó al modernismo (Zuleta, 1988: 214).

La guerra fue tan importante que se organizaron encuestas en varios periódicos. En 1900, por ejemplo, apareció en el *Madrid cómico* un artículo del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en forma de una serie de preguntas sobre el modernismo, al estilo de una encuesta, que obtuvo poca respuesta. Años después, en 1907, el mismo Gómez Carrillo fundó en Barcelona la revista mensual *El nuevo Mercurio* desde la cual organizó otra encuesta sobre el modernismo que esta vez sí obtuvo respuesta.

Con el propósito explícito de combatir el modernismo y defender la tradición se fundaron también periódicos, por ejemplo, *Gedeón* (Madrid, 1895-1931) y *Gente vieja* (Madrid, diciembre 1900-noviembre 1904)[38], firmes bastiones durante varios años del ataque a la nueva literatura.

El laboratorio de Canidia

El discurso crítico también incluyó una forma más baja de combatir el nuevo movimiento: la sátira y la parodia, a veces insultante, contra la persona del escritor y sus obras. Según Lozano, es Clarín el iniciador de la "crítica negativa" que se impondrá inmediatamente en la crítica contemporánea. Esta se caracteriza por una actitud satírica y vituperadora y por el uso de apodos poco decorosos para Darío: "La postura adoptada por Alas se impone y la crítica sigue durante varios años la pauta dada por él" (Lozano, 1968: 2).

Para la burla se recurrió a una amplia retórica, por ejemplo, la comparación del escritor con animales y plantas: los modernistas son llamados "guacamayos americanos", que se reúnen en un "cenáculo lilial y delicuescente, crepitante, esplendoroso, orgiástico, semiesfumado entre atardeceres, como la vaca crepuscular de su pontífice máximo rutilador, Rubén Darío", o también "poetastros modernistas, cucurbitáceos sietemesinos".

La referencia a las flores, parte importante de la retórica modernista, ofrece a la sátira otro de sus recursos: "el lilial se convirtió, muy tempranamente, en el mote preferido de los antimodernistas. Había sido usado por Darío en «El reino interior», inspirado en escritores franceses [...] y fue aprovechado para la sátira" (Zuleta, 1988:154).

Otra vertiente fue presentar al artista como una figura políticamente peligrosa ("socialistas tabernarios, con queridas notorias y borrachos"), anticristiano ("satánicamente escépticos y sardónicos") y mal escritor: "escritorzuelos vulgares, adocenados, insípidos, *invasores encombrants,* audaces, entrometidos, corroveidiles que se multiplican. El Congreso va a estar lleno de esta plaga"; "muy acreditado cantero pentélico"; "el otro jaleador, Rubén Darío, también poeta malo"; "las **Brozas profanas** de Rubén Darío"; Rubén Darío como "Andemoro Merengue"; "a don Zabulón, digo, a don Rubén (...) con don Simeón, digo, con don Rubén"[39].

También se recurre al código sexista, acusando a los escritores de homosexuales; algunos ejemplos: el soneto de Vicente Colorado, «Modernismo» (1903) (repr. por Zuleta, 1988:154-155); de J. Jackson Veyan «El modernismo» (1900), una sátira en verso de los modernistas a quienes se acusa de ser homosexuales, publicada en *Blanco y negro*, así como V. Colorado en *Gente vieja* (20 abril 1903), F. Serrano de la Pedrosa en *Gente vieja* (15 agosto 1903), este último calificado como un "ataque furibundo contra los modernistas, a quienes tilda de eunucos, homosexuales y destructores del castellano (Lozano, 1968: 18,35,39).

---

[38] Según Zuleta, apareció en 1901 (Zuleta, 1988: 229).

[39] Todas los ejemplos anteriores se encuentran en: anónimo en *Gedeón*, 1900, cit. por Lozano, 1968: 14; T. Carretero, 1900, cit. por Zuleta, 1988:175; Clarín, 1900, repr. por Lozano, 1968: 16; Clarín, 1900, cit. por Fogelquist, 1968:65; Clarín, 1899, cit. por Zuleta, 1988: 82; Valbuena, 1893, cit. por Zuleta, 1988: 192; Fray Candil, 1908, cit. por Zuleta, 1988:202; Melitón González, 1906, repr. por Lozano, 1968: 52; Clarín, 1890: 254.

El escritor modernista es un bohemio, estereotipo que lo caracteriza entre otras cosas por su actitud triste o melancólica, ser decadente e inmoral: "personaje delgado, melancólico, sucio, semidelincuente", como el escritor romántico, "pelilargo y bohemio, como modelo de una patología más social que estética" (Zuleta, 1988: 163 y 166), "bohemios recalentados, nauseabundos" (1897).

Este es el personaje favorito que se presenta en las caricaturas, otra forma común de la burla y la sátira antimodernista. En el *Madrid cómico*, por ejemplo, bajo la reproducción del cuento de Darío «El velo de la reina Mab» (p.327), aparece una caricatura titulada «Un beso modernista», en tres cuadros, en los que el personaje masculino -que representa a un escritor modernista-, melenudo y con una capa larga, escupe hacia un lado, después de besar a la mujer, a la que empuja hacia el otro lado.

Al analizar la crítica antimodernista española, Zuleta habla de la llamada "crítica gramatical", ejemplificada abundantemente por el entonces conocido crítico Antonio Valbuena y rechazada por Valera (1891) (Zuleta, 1988: 187-196)[40]. El discurso antimodernista tuvo dos tendencias básicas, agrega el crítico: (a) una "crítica satírica" (Clarín, Valbuena, Fray Candil, Mariano de Cavia, el primer Azorín); (b) una "crítica comprensiva" (Valera, González Blanco, Gómez de Baquero); línea que "tiende a desechar la actitud judicativa (policial e higiénica) para interesarse por una descripción de la obra que guarda estrechas relaciones con lo que en el resto de Europa se llamó la "crítica impresionista", que se mueve según perspectivas de lectura y no según un sistema de reglas universalmente válidas" (Zuleta, 1988: 214).

Clarín, quien afirmó que "la más seria e importante labor del progreso espiritual" estaba en su época no en la literatura sino en "la filosofía y en la ciencia ..., que no pretende ser filosofía", criticaba los versos de Darío leyendo literalmente: "*espíritu que canta o que interpreta* (!), / *bohemio humano, pensador divino*; Cómo había de ser bohemio, a no ser humano?" (Clarín, 1893b: 105; cursivas del crítico).

El hecho de que los libros de los modernistas aparecieran con prólogos, a veces llamados "pórticos", sirvió para la burla de algunos críticos como Clarín y J. Pérez Zúñiga. Este último publicó un libro titulado *Galimatías (artículos cómicos) sin prólogo, prefacio, atrio, pórtico ni cosa que lo valga* (1900) y, a lo largo de veinte años (1900-1920), se dedicó a escribir miles de poemas satíricos y epigramas antimodernistas publicados en periódicos, recogidos en varios volúmenes cuyos títulos ya revelan el tipo de crítica que se hacía en ellos: **Estertores azules** (1906); **Alma guasona: artículos cómicos** (segunda edición de 1911); *Humorismo rimado: colección de poesías festivas* (1919).

"Tanto en Europa como en América se me ha atacado con singular y hermoso encarnizamiento", escribió Darío en *El canto errante* (1907): como bien observó el poeta, la parodia no era exclusividad de los críticos españoles ni de los antagonistas declarados del modernismo. El chileno Eduardo de la Barra, quien fue supuestamente uno de los que más apoyó a Darío en Chile, comenzó a publicar incluso desde antes de 1888 una serie de parodias de las poesías de aquel. Por ejemplo,

[40] Zuleta organiza su estudio por autores (Alas, Valera, Azorín, Baroja), tipos de discursos (sátira, parodia poética, artículo periodístico, sátira y parodias teatrales), "los gigantes del antimodernismo" (Antonio de Valbuena, Emilio Bobadilla, "Fray Candil", Julio Cejador y Frauca) y revistas (*Helios, Gente vieja*).

las **Rosas andinas,** *Rimas y contrarrimas* (1887) firmado con el seudónimo 'Rubén Rubí'; la parodia "Frente al arco del triunfo" (1893?); el poema satírico, "La crisantema. A Rubén Darío", firmado 'Florencia' (1896); "Nuevas parodias de Rubén Rubí" (1897), parodia del soneto de Darío "¡Los bárbaros, Francia!"[41].

También el colombiano Tomás Carrasquilla atacó violentamente a los modernistas, a quienes llamó salvajes, satánicos y animales:

> Esta **horda de salvajes** por refinamiento, de **trogloditas** por cultura, es la constelacion decadente, la nebulosa a donde convergen los telescopios de tantos imitadores y devotos en este y en el opuesto hemisferio. Apenas si Linneo los clasificara [...] a cada cual habría que hacerle rancho aparte como al murciélago. Mas por semejanza y extensión hase dividido toda esta gente del divino Apolo en tres grandes agrupaciones, llamadas en la nueva **jerigonza** satánicos, decadentes (propiamente tales) y simbolistas, subdivididos los últimos en ocultistas y magos. Baudelaire, el ángel rebelde como quien dice, capitanea los primeros. Su **legión es toda hórrida y demoníaca** [...] Parece que en estos **endiablados** hay más ficción de sentimientos que en cualesquiera otros de la laya. Con sobrada prudencia puede levantárseles el testimonio de que son **maniáticos** por duplicado: la manía de simulación y la de exhibición [...] Viene luego el **decadentón supremo** [...] Es el papa de esta iglesia vitanda [...] Es un **poseso, un mago, un ser sibilino** (Carrasquilla, 1906: 1963-4; destacados míos).

Tampoco fue Darío el único blanco de parodias y sátiras: la mayoría de los modernistas merecieron igual tratamiento. En 1898 apareció por ejemplo en *Gedeón* un "despiadado ataque satírico a *Intimidades*, de Villaespesa, y a *Del amor, del dolor y del vicio,* de Enrique Gómez Carrillo (Lozano, 1968: 6). Sobre unos versos de Gutiérrez Nájera dice, por ejemplo, Valbuena:

> ¡La luz hundida!... Pero ¿qué luz?
> ¿No habíamos quedado en que el ratero, suponiendo que lo
> sea, pues todavía no sabemos quién es, iba de noche y entre sombras?
> ¿Cómo es que ahora aparece la luz, siquiera esté hundida?
> ¿Y como está la luz hundida?
> ¿Y hundida en dónde?
> ¡Ay, Manolito, Manolito! (Valbuena, 1893, cit. por Zuleta, 1988: 194).

Comentando unos poemas del poeta costarricense Justo A. Facio, Valbuena se burla de los títulos:

> ¡Qué títulos más presumidos, más raros y más estrambóticos! ¿Comprenden ustedes

[41] Para mayor información, cfr. Loveluck, 1968.

> que el autor que ha puesto estos títulos a secciones de versos pueda estar bien de la cabeza? [...] revela una presunción ridícula [...] [y] es el colmo de la falta de juicio (Valbuena, 1894, cit. por Zuleta, 1988: 194).

Un libro bruñido y barnizado

Las parodias, las burlas y las sátiras son un tipo de crítica que básicamente se define como ataque a la persona del escritor, su obra o su estilo, etc., como búsqueda de pequeños errores, a veces basados en defectos tipográficos, como apunta Zuleta en el caso de la poesía de Gutiérrez Nájera, que en vez de "luz hundida" debía leerse "faz hundida" (pp.193-40); y por una lectura literal, realista, antimetafórica.

El discurso paródico o satírico selecciona algunos de los elementos del lenguaje modernista -principalmente del léxico y, con el fin de provocar el efecto risible, los coloca en un contexto contrastante, o bien, niega que puedan tener coherencia así como aparecen relacionados en un poema modernista. La coherencia negada es la que resultaría de una estética realista:

> "Al poeta, señores, que os diga
> que suspiran los álamos negros
> y que lloran acacias y chopos,
> le decís que es un gran embustero.
> [...]
> Al que os diga que hay ninfas liliales
> en la orilla del lago sereno,
> le decís que ha tomado por ninfas
> las comadres del próximo pueblo"
> (Pérez Zúñiga, cit. por Zuleta, 1988: 156).

Uno de los participantes en un concurso organizado en 1902 por *Gedeón* decía que la raza española era refractaria al símbolo, por lo que el simbolismo (para él sinónimo de modernismo) era más bien "enteco y mezquino en la Península" (Guasp, 1902, cit. por Zuleta, 1988: 234).

La crítica "gramatical" concibe la literatura no como lenguaje productor de segundas significaciones, simbólico (como proponían las estéticas del simbolismo y el modernismo), sino más bien como expresión directa de ideas y contenidos y como descripción de la experiencia y la realidad.

La parodia desliteraturiza la poesía: el crítico antimodernista desconoce (consciente o involuntariamente) el nivel retórico y simbólico de la poesía que analiza y aplica una especie de rejilla realista al texto modernista contraria a la propuesta literaria de este.

El contexto estético del discurso crítico antimodernista aboga todavía por el realismo literario[42]. En el último cuarto de siglo, recuerda Portoles, hay en España una polémica entre el

[42] Por estética realista se entiende, como se puede deducir de lo expuesto por la misma crítica, la que concibe el referente del signo literario como una "cosa real", existente fuera del contexto literario, en la

realismo y el naturalismo franceses en la que domina la opinión de que la mejor literatura española había sido siempre realista. Emilia Pardo Bazán, Ortega y Gasset, Menéndez Pelayo, Unamuno y Menéndez Pidal, entre otros, afirman, que literatura, pensamiento y arte españoles han sido y son realistas por definición (Portoles, 1986: 81).

Menéndez Pidal relaciona la "sobriedad del carácter hispano" con el realismo, considerado por él como la "austeridad estética". Esta idea proviene de su comparación entre la epopeya francesa y la española: según Menéndez, a diferencia de Francia, España, nación tradicionalista por excelencia, conserva con más fidelidad la narración del acontecimiento histórico (cit. por Portoles, 1986: 80)[43]. Asimismo, otros filólogos sostenían que en la épica española no hubo elementos maravillosos, característicos en cambio de la épica francesa (Portoles, 1986: 82).

De este modo, también en este campo persiste la oposición entre Francia y España: con la primera se asocia la fantasía y con la segunda el realismo. Este último elemento se entiende como algo superior y positivo, que posee los semas 'historicidad' y 'fidelidad'.

Según el crítico Fray Candil, el estilo modernista refleja "la incapacidad de ajustarse a los fenómenos de la vida real" de esa literatura (Fray Candil, 1908, cit. por Zuleta, 1988: 202). Eduardo de la Barra teorizaba contra la tendencia de la literatura moderna en todo el mundo por preferir "el valor musical de las palabras" descuidando "su valor ideológico": "Sacrifica las ideas a los sonidos y se consagra [...] a la *instrumentación poética*" (Barra, 1888: 169). Hay que resaltar el hecho de que mientras para el chileno esto es un defecto de la literatura occidental (inglesa, italiana, española, francesa), los críticos españoles, como se verá en seguida, lo circunscriben a la literatura americana.

En el constante reclamo de Unamuno a los escritores americanos, se postulan dos formas de escribir. Una, que se podría denominar la referencialista, se entiende como la transcripción de experiencias vitales. Otra, concebida como la formalista, sería la que se preocupa por cuestiones de estilo, estructuración del libro, orden, etc.. La escritura formalista es lo que Unamuno considera como "hacer un libro" cuando, en contra de los modernistas, exalta a Sarmiento como un no "estilista":

Y Sarmiento no se preocupó nunca de hacer un libro, como quien hace un armario,

---

"realidad". Puede ser que a esto mismo aluda Wellek cuando trata de explicar en qué consiste la metáfora simbolista. Para ello, remite a las palabras de Mujarovsky, quien la define como la figura que invierte la relación entre la "cosa" y la "imagen": en la poética anterior, la cosa era el tema, ilustrada por la imagen; la imagen simbolista, en cambio, se materializa y la cosa simplemente la acompaña. Gramaticalmente hablando, dice Wellek, la poesía simbolista podría llamarse la poesía del predicado: "habla de algo o de alguien pero el tema, la persona o la cosa, permanecen escondidos. La poesía simbolista trata de distanciar la expresión lingüística de la situación extralingüística (Wellek, 1982: 26).

[43] La preocupación por encontrar los datos históricos que justificarían sus ideas llevaron a Menéndez Pidal a no "atender con tanto entusiasmo otras manifestaciones literarias de no menor valor y una relegación de los intereses estéticos, propios de la crítica literaria, por los preferentemente historiográficos" (Portoles, 1986: 83).

> una mesa o un reloj, un libro con principio, medio y fin, cuidadosamente arquitecturado, un libro con sus tablas bien ensambladas y cepillado y bruñido y barnizado a puño, y como nunca se preocupó de hacer un libro, nos ha dejado obras palpitantes y rebosantes de vida y de pasión y de hermosura. Y, en cambio, los que se preocupan de hacer libros, no hacen sino muebles muy pulidos y muy relucientes, que atraen al pronto, pero que a los pocos años se alabean, se resquebrajan y se deslustran, y la carcoma y la polilla dan cuenta de ellos al cabo (Unamuno, 1905: 372).

Unamuno ataca a "los Gómez Carrillos de la literatura contemporánea" (refiriéndose a Gómez como el escritor americano afrancesado por excelencia). Se queja de la plaga del «literatismo» de la época, o sea, el cultivo de la literatura por la literatura, el confundir los medios con el fin. Los literatos son "gente del oficio, despreocupados de todo lo más hondamente humano y lo más universal y sólo atentos a cosas del oficio". Este oficio y los que lo ejercen merecen poco aprecio, dice Unamuno (cit. por Fogelquist, 1968: 157). Y analizando una novela de Carlos Reyles contrapone también realidad a lectura:

> aunque original y con propio sello, es el resultado, más que de otra fuente, de lecturas bien masticadas y bien digeridas, pero de lecturas al fin y al cabo. Habrá en él algo de visión de realidad, no cabe negarlo; pero de realidad demasiado vista a través de libros de muchos colores, no todos limpios y claros. Es una novela libresca [...] ¡Lástima que tanta escena de alto relieve figure entre tanto relleno de psicología libresca! (Unamuno, 1901a: 99).

Con un tono autoritario, Unamuno se opone a que en América se escriba literatura simplemente por el deseo de hacer literatura y también a la existencia de los "literatos de profesión". Según él, la mejor literatura americana es la que sirve a una idea u objetivo no literario. En relación con el libro *Crónicas del bulevar* de Manuel Ugarte, por ejemplo, apunta que "se ve en él, como en otros escritores, el nefasto influjo del literatismo" (Unamuno, 1902c: 188). Escribiendo específicamente sobre la literatura hispanoamericana señala:

> Y entre estos mismos, entre los hispano-americanos que se han hecho un nombre con la palabra, hablada o escrita, los mejores me parecen aquellos para quienes fue la pluma arma y arma fue la palabra. Nada me parece más postizo y más falso en estas tierras que el soñador pseudoaristocrático que se encierra en la torre de marfil para descifrar quimeras en las nubes dirigiendo trovas a la luna.
>
> Lo fuerte literariamente, lo noble, lo hermoso, lo duradero, que conozco de tierras americanas, es casi todo aquello que se escribió o se dijo buscando un objetivo inmediato [...] por lo común, los políticos americanos me resultan, cuando hablan o escriben, más interesantes y universales que los literatos de profesión. Y éstos, los literatos, tanto mejores cuanto más se han dejado influir por la pasión política, cuando más profundamente han sentido la patria (Unamuno, 1907: 374-5).

Es importante recalcar el hecho de que la oposición entre literatura y realidad se enuncia especialmente cuando se analiza la literatura latinoamericana. ¿Se trata de una restricción exclusiva para el contexto americano? ¿Quiere decir implícitamente que los "literatos de profesión" sí tenían derecho a existir en España y Europa? Por explicaciones como la siguiente parece que es así:

> Soy uno de tantos españoles que al cojer [sic] una obra americana queremos nos traiga soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó, intensa y verdadera poesía, y no literatura envuelta en tiquismiquis decadentistas y en exóticas flores de trapo [...] De lo que más sabe la poesía de todos los tiempos y de los países todos es de razas, de religiones, de lenguas y de patria, como que éstas nutren, abrevan y visten la imaginación y el sentimiento, ni hay cosa que encanije a la poesía más que un estéril y abstracto cosmopolitismo, lo más opuesto que cabe a la honda y positiva universalidad (Unamuno, 1912: 911-3).

Como ya se apuntó, en la literatura americana Unamuno prefiere la literatura gauchesca y, en general, la que represente la ruralidad americana, incluida su habla, ya que refleja con fidelidad la que sería el alma real de las culturas americanas. Lo anterior explica por qué Unamuno, que censura fuertemente las obras de Darío, sobre todo por considerarlas afrancesadas, en ideas y estilo, muestra, en cambio, una actitud bastante diferente con respecto a los libros de crónicas de Gómez Carrillo (aunque en otro contexto lo critica):

> El Carrillo de las crónicas me resulta más original que el de las novelas [...] Su imaginación se mueve más a las anchas cuando tiene dada y dispuesta la primera materia, imagina mejor los sucesos que han sucedido realmente que no los que inventa de pura ficción. Y no es poco arte -tal vez el mayor- eso de imaginar, y no meramente recordar, lo que se ha visto, oído o leído [...] hay quien hace libros de historia llenos de imaginación y frescura dentro de la más estricta verdad histórica [...] **El alma encantadora de París** es un libro ameno, instructivo y sugestivo (Unamuno, 1902b: 176).

De lo escrito por Gómez Carrillo Unamuno prefiere la crónica en vez de la novela porque en la primera hay una "estricta verdad histórica", "lo visto y oído" por el escritor, quien añade a este referente real un poco de "imaginación y frescura" para que se vuelva ameno e instructivo al lector.

El relato cuidado y entretenido de la estricta verdad histórica (el referente real, existente fuera del texto), es el ideal de esa estética que concibe el signo literario como transmisor de un contenido exterior al signo. Tal concepción, por lo demás, coincide perfectamente con el objetivo de la filología tradicional -o uno de sus objetivos fundamentales-: el estudio de un texto como la determinación de sus contenidos reales, históricos, la fijación de las coordenadas reales propias de la historia mediante el recurso a otros textos, literarios, biográficos o históricos, pero que implícitamente se afirman como "lo real".

También en el discurso del autor que intentó autoproclamarse el iniciador del modernismo en España, dominan las oposiciones *libro/vida, cultura/naturaleza*:

> nos vamos a ir tomar viento fresco en pos del ritmo a la misma Naturaleza, madre de todo, origen de la música, orquesta complicadísima y maravilosa, y pentagrama, a su modo, donde están fijos todos lo ritmos y compases, desde el ritmo de las matemáticas y de la arquitectura, hasta el alado e invisible de las notas.
> Preferible es beber en la fuente a beber en el vaso, aunque el caño de la fuente nos chorree [...]; preferible es beber en la vida, en la realidad, a beber en el libro (Rueda, 1893b: 471).

Al igual que Unamuno, Menéndez Pelayo considera que los americanos deben limitarse a **describir**, no a **escribir**: "Por esto lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y en segundo lugar, la poesía política" (Menéndez Pelayo, 1893: IX). En el mismo sentido, y refiriéndose al tema amoroso en la poesía de Darío, Valera protesta no sólo por el afrancesamiento del autor sino también por la carencia en su literatura de realidad americana, en oposición a los elementos mitológicos y librescos:

> Toda su distinción, todo su refinamiento estribará en ciertas alambicadas elegancias de reciente invención y que tal vez supone el poeta que sólo en París se estilan, ya que casi siempre nos habla, no de las mozas de su lugar o de otros lugares de América, sino de heteras parienses, de duquesas y princesas que seducen a los abates y de otras caprichosas y fantásticas damas, a lo Pompadour, que tal vez **no existan ni existieron nunca**, y cuyas imágenes y traza no toma del **mundo real** sino de sus visiones y ensueños y de los **libros franceses** que ha leído [...] a pesar de lo dicho, repito, los versos de Rubén Darío están llenos de novedad y belleza y dan clarísimo testimonio de lo que su autor puede hacer en cuanto prescinda un poco de las **modas de París** y tome para asunto de sus cantos objetos más ideales y aventuras, escenas y casos más **propios de su tierra y de su casta** (Valera, 1897b: 518; destacados míos).

Al oponerse la crítica antimodernista a la literatura americana inspirada en asuntos inventados, o provenientes de otros libros, Valera revela además su oposición a la literatura francesa, caracterizada precisamente por ser alambicada, ficticia, cambiante. Además, como se vio antes, al sema 'francés' se asocian generalmente los semas 'femenino' y 'moda', opuestos a 'real', 'nacional' y 'masculino'.

La crítica de Carrasquilla utiliza esta misma oposición y agrega algo más: la fidelidad a la realidad debe incluir también el mundo subjetivo del escritor, de modo que lo real no se agota en lo que está fuera del escritor, sino que incluye también sus sentimientos, sus ideas, etc. Al escribir contra la literatura modernista, Carrasquilla critica el culto del yo, que implica, según el colombiano, una "adulteración de la manera de sentir" del escritor: "En su afán de excederse a sí mismos, de explotar sus dotes especiales [...] adulteran sus su manera de sentir, falsean sus facultades emocionales" (Carrasquilla, 1906: 1963).

Carrasquilla se manifiesta en contra de una literatura que requiera interpretación o

desciframiento, al contrario, aboga por un signo claro, transparente, sin "jeroglíficos" (Verlaine): "Hacer del arte otra masonería, una como religión esotérica, un misterio accesible, si mucho, a unos cuantos iniciados, es más que desmentir el arte misma: es renegar de ella" (Carrasquilla, 1906: 1964). Por esta razón, hace un llamamiento al realismo literario, al regionalismo en la literatura americana:

> Cultivad hermanos míos, otros campos más propicios [...] Cantad la vida de la realidad, no la arbitraria de la convención [...] Buscad, sobre todo, formas más amplias, más sanas, más austeras. No os intime la región: el punto geográfico y el medio, nada importan. Bajo accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo (Carrasquilla, 1906: 1970).

Carrasquilla y los demás críticos antimodernistas tenían que oponerse a un signo literario que, en vez de remitir a la realidad (concebida como exterior a y de distinta naturaleza que el signo) remitiera a otros significados, a otros signos, a la literatura. En la poesía moderna, según Carrasquilla,

> el caso es más grave todavía: han de ser unas músicas tales, que su mismo aire proclame el tema con todos los cambiantes y honduras; que las notas, una por una - por sus caracteres fonéticos, por combinaciones léxicas y sintáxicas, prosódicas y aun ortográficas- expresen mejor, mucho mejor, que el vocablo verdadero, que sólo se explota en tales casos como sonido o vehículo, a falta de otro, no como acepción o significado (Carrasquilla, 1906: 1961).

La cincelada orfebrería de las palabras

Al discutir sobre lo que debería ser la literatura, Ortega y Gasset relaciona la sonoridad de las palabras con la música y separa así significante de significado. Contra una literatura esteticista - arte de palabras-, teorizaba una literatura de ideas:

> Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética [...] Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por lo tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores nunca como valores. La belleza sonora de las palabras es grande a veces [...] Pero esta belleza sonora de las palabras no es poética; viene del recuerdo de la música, que nos hace ver en la combinación de una frase una melodía elemental. En resolución, es la musicalidad de las palabras una fuente de placer estético muy importante en la creación poética, pero nunca es el centro de gravedad de la poesía [...] Para los poetas nuevos la palabra es lo Absoluto [...] Del mismo modo estos poetas hacen materia artística de lo que es tan sólo instrumento para labrar esa materia, nova y única en todas las artes, la Vida, que sólo lleva frutos estéticos (Ortega, 1906b: 49-50).

Al oponer significante y significado, y privilegiar el contenido de la literatura, la crítica de la época revela la incomprensión de la nueva propuesta del texto modernista, es decir, el concepto moderno del trabajo literario sobre el significante. Por esto, una de las marcas negativas típicas para caracterizar el lenguaje modernista es -y sigue siendo- la acusación de que ese tipo de literatura implica una actitud escapista, evasiva, típica del "arte por el arte", encerrado en una torre de marfil: "Todos los críticos incluyen este rasgo distintivo y todos lo ven como esencial, al menos en las primeras etapas" (Davison, 1966:66). De esta forma, se genera una oposición entre

literatura superficial /	*literatura profunda*
se preocupa por la forma	se preocupa por las ideas
es cosmopolita, exotista	es americanista o castiza

Desde una perspectiva negativa, el esteticismo deriva en frivolidad, actitud aristocrática, superficialidad, preciosismo, formalismo, arte de sensaciones, y se opone al arte profundo. Max Henríquez Ureña, por ejemplo, divide la historia del modernismo en dos etapas:

> en la primera, el **culto preciosista de la forma** favorece el desarrollo de una **voluntad de estilo** que culmina en **refinamiento artificioso** y en inevitable **amaneramiento** [...] se hace **malabarismo** con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la **aristocracia de la forma** [...] un ansia de **refinamiento**, que a veces degeneraba en **frivolidad**, era lo que parecía dar la tónica del movimiento.
> En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza **manifestaciones intensas** ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo **sentido fuera genuinamente americano** es lo que prevalece (Max Henríquez Ureña, 1954:31-32; destacados míos).

Esta oposición, que se va elaborando con los años, es ya común en los críticos que tratan de distinguir el modernismo -típico de los americanos- tanto de la literatura española en general como de la llamada "generación del 98":

> ¡Ojalá, sin perder el *estilo artístico*, lleguen pronto a la literatura de ideas, de que, atacados como nosotros de *ideofobia*, parecen tantos americanos huir, a la literatura de rico contenido, algo más desembarazada de flores, gemas, joyas de similor, oro de alquimia e insípidas drogas de alambique! (Unamuno, 1901b: 106; destacados del autor).

Según la crítica, la literatura modernista tiene un estilo excesivamente cuidado, pulido, técnicamente impecable. Para ejemplificar esto, algunos críticos recurren a la imagen de las joyas,

en una actitud mimética con el lenguaje que analizan:

> hay que saborear la **pieza** misma con sus mil detalles del estilo: la **cincelada orfebrería** de las palabras, nombres, verbos y adjetivos de elección, que **se engastan** en la trama del verso como **gemas en filigrana** (Groussac, 1899: 383; destacados míos).
>
> ¡Qué arte adorable en la **orfebrería** de esta expresión, donde cada palabra se cuida como una **faceta de la piedra preciosa**, como una **vena del nácar**, como una inasible chispa de luz de las que han de constelar de **diamante el oro bruñido**! (Rodó, 1899: 179; destacados míos).

El esteticismo apunta a una preocupación especial por el lenguaje literario, el estilo, la composición. Por esta razón muy a menudo se le asocia con el que es por definición el "lenguaje elaborado" en la historia de la literatura en castellano, es decir, el barroco y, especialmente, el gongorino.

Los nietos degenerados de Góngora

El antigongorismo de la crítica antimodernista remite por otra vía al problema del contenidismo y la transparencia del lenguaje literario: puesto que se reprueba el trabajo sobre el significante, se rechaza el estilo barroco o culterano. El estereotipo de los escritores americanos (que provienen todos de zonas tropicales, frondosas, calientes y fértiles), sirve como base a la imaginación europea para afirmar que su estilo literario, correspondientemente, es alambicado y tiende al "barroquismo lingüístico". De aquí, un paso para asociarlos con Góngora y el barroco español, tan poco gustado por estos otros españoles de fines de siglo XIX[44].

De acuerdo con la crítica cientificista de Fray Candil, quien concebía la decadencia literaria como expresión de enfermedad mental, la literatura modernista padecía del defecto del gongorismo: Rueda y "la turba de *sinsontes* y prosistas gongorinos de América" le parecen

> nietos degenerados de Góngora, no el de los sonetos y canciones, sino del Góngora estrafalario de *Polifemo y Galatea,* fábula que, para ser toda oscuridad, está dedica-

[44] La relación de la filología y la crítica españolas con los escritores barrocos fue variando a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado. Portoles recuerda que Menéndez Pelayo, representante de la crítica erudita, exaltó en 1881 la obra de Calderón de la Barca -principalmente su teatro-, en mucho motivado por sus preferencias ideológicas y católicas. Más tarde, Fernández Montesinos hizo lo mismo con la poesía de Lope de Vega al preparar la edición de sus poesías en 1925-6 en el Centro de estudios históricos de Madrid. Luego, Dámaso Alonso se dedicó a la recuperación de la figura de Góngora, en parte como reacción contra la interpretación que hacía de éste Menéndez Pelayo, contra "la incomprensión hacia la belleza formal que domina la crítica del polígrafo". La recuperación de estos poetas implicó un nuevo acercamiento metodológico al texto, que se oponía a la"interpretación decimonónica de la esencia poética" (Portoles, 1986: 139-141).

> da "al conde de Niebla", todo lo convierten en imágenes hiperbólicas, en ornato chillón y superfluo (Fray Candil, 1893, cit. por Zuleta, 1988: 200-1).

Otros críticos, conocidos en su época, también arremeten contra los escritores americanos con el mismo antigongorismo:

> Muy común es en los poetas de América, según va dicho, este culteranismo o gongorismo analógico, pero también **padecen**, y entre ellos el señor Fernández, de culteranismo sintáctico, de conceptismo, y en no pocos pasajes de prosaísmo evidente (Navarro Ledezma, 1898, cit. por Fogelquist, 1968: 48; destacado mío).

> Pero americanismo o modernismo, tal manifestación de la energía intelectual española revela un estado a lo Caparrota; una **perturbación literaria a lo Góngora**: una descocada osadía, cuya gloria será el sarcasmo: gloria tristísima con que se premia siempre lo monstruoso en las obras de la inteligencia (don Gil de las Calzas Verdes, 1900, cit. por Zuleta, 1988: 174; destacados míos).

Con la misma marca negativa, Unamuno asocia gongorismo y afrancesamiento, categorías que utiliza para clasificar a los escritores americanos:

> Y así en América se distribuyen los literatos por diversos senderos literarios, por el español o por el francés los más de ellos, la casi totalidad. Cultivan unos el modo de hacer español, oscilante entre conceptismo y gongorismo, con su fuerte claro-oscuro y su propensión oratoria y aun declamatoria, y persiguen otros la *nuance*, el matiz, *mot d'ordre* de la anteúltima escuela poética francesa (Unamuno, 1901d: 139).

También Eduardo de la Barra relaciona afrancesamiento con gongorismo. Para el crítico chileno el gongorismo no es algo único de la literatura en castellano sino más bien la expresión de un fenómeno general de la literatura occidental. En *El endecasílabo dactílico* lamenta que "Darío, como Góngora, por desgracia, ha errado su rumbo aguijoneado por el prurito parisiense de la nota rara, de la frase llamativa, de la originalidad a toda costa" (Barra, 1893, cit. por Loveluck, 1968: 27-28). Y en el "Prólogo" de *Azul...* anota lo siguiente:

> Darío tiene bastante talento para escapar a la sirena de la moda que lo atrae al escollo... Pero ¡cuidado! Góngora también tenía talento [...] hay ocasiones en que el exagerado amor a la forma ha perjudicado al pensamiento y producido esas **deformidades epidémicas** en la literatura [...] Y si no, ahí está para probarlo aquellas **fiebres que han invadido** las literaturas europeas, comenzando por el *euphuísmo*, introducido por John Lyly en la corte de Isabel de Inglaterra; el *marinismo*, que invade la Italia con sus *concetti*, al propio tiempo que el *gongorismo* hace estragos en las letras castellanas, y la lengua *preciosa* en las francesas (Barra, 1888: 167; cursivas del autor, destacados míos),

Por su parte, Carrasquilla también opone la literatura castellana a la francesa (decadente), y relaciona con el gongorismo ("decadencia de antaño") la elaboración formal de la poesía modernista, la adulteración del significado verdadero de la palabra:

> en tiempos algo remotos hubo en la literatura peninsular un fenómeno análogo al del reciente decadentismo francés. En la jerga literaria de entonces, llamose a eso culteranismo, alambicamiento, amaneramiento, etc.; motejósele de literatura atormentada y caricaturesca, de corrupción de la lengua y del buen gusto. Góngora y Quevedo, que fueron los caudillos de mayor nota y los que más gente engancharon, han sido flagelados por los preceptistas de todas las escuelas, a pesar del ingenio que a ambos les conceden tirios y troyanos. De esta decadencia de antaño se han salvado los citados; los otros se hundieron casi todos en el común acervo. Sólo los eruditos los desentierran. Acaso esta lección ha sido poderosa a que España no se haya dejado **contagiar** tanto del gongorismo moderno, de su vecina, cual le aconteció con el romanticismo en los promedios del pasado siglo. Mas lo que es por sus antiguas colonias de estas Américas (Carrasquilla, 1906: 1962).

Al equiparar gongorismo y romanticismo, reprueba su carácter de **literatura**, entendida esta como acto de significación: escribir debe ser transcribir o describir, no significar.

El morbo gallico

El gongorismo se considera una epidemia, puesto que se "contagia", y se asocia con una literatura decadente o enferma[45]. Como representante del estilo barroco, Góngora se presenta como muestra de una "perturbación literaria". Se vislumbran las tesis de la que Zuleta llama crítica científica, en sus vertientes sociológica y fisiologista (Guyau, Nordau)[46]. Según esta, la literatura produce efectos sociales en las comunidades sociales: artistas como Baudelaire, por su sentimiento de anomalía interior, son seres desequilibrados y antisociales. Los simbolistas y los parnasianos son "literatos trastornados" y sus discípulos, los decadentes, expresan "una disolución instintiva artística

[45] Litvak anota a propósito de esto: "Al revisar la crítica antimodernista que se inicia desde los últimos años del siglo pasado, una de las palabras que se encuentra con más frecuencia es "decadencia", junto con todo un vocabulario relacionado: "enfermo", "degeneración", "patológico", "anemia". Se puede ver claramente que la crítica encontraba en el modernismo a veces las manifestaciones y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración, no sólo de la literatura, sino de todos los aspectos de la vida [...] El término decadencia fue pronto asociado al modernismo ... Pereda lo llama decadente porque erosiona los valores nacionales" (Litvak, 1977: 397-399).

[46] Guyau escribió *El arte desde el punto de vista sociológico*, con traducción española de 1902. Max Nordau (1849-1923), seudónimo de Max Simon Südfeld, húngaro que murió en Francia, escribió ensayos, novelas y dramas, en alemán; *Degeneración* (1892) fue conocida en el mundo hispanoamericano por la traducción de 1902.

que amenaza la vida de una nación" (Zuleta, 1988: 130-1). Hablando de Ferrari, un crítico contemporáneo, Rull Fernández comenta que el modernismo se vio "como algo que traía una innovación perturbadora y de influencia demasiado honda como para ser considerado una moda pasajera". Ferrari consideraba que se trataba de "**deformaciones y extravíos morbosos**" que al transmitirse a las letras amenazan si no con paralizar su progreso, al menos con "entorpecerlo y retardarle si no se ataja reciamente la **influencia invasora del contagio**" (Ferrari, 1905, cit. por Rull Fernández, 1984: 20; destacados míos).

Un caso de "enfermedad azul" presentado en la Academia Médico-Quirúrgica Española se menciona en un artículo publicado en *Gedeón*. El autor anónimo se pregunta si no será la enfermedad padecida por Rubén Darío (ref. por Lozano, 1968: 23-4). Fray Candil interpreta el modernismo como escuela transitoria caracterizada por la "obscuridad" y el "alambicamiento en las ideas", los que considera signos de "perturbación cerebral" : esa enfermedad es una "palabrería hueca [...] sin sintaxis, sin calor humano" (Fray Candil, 1907, cit. por Lozano, 1968: 61).

Aun defendiendo el valor histórico del modernismo y de las transformaciones realizadas por Darío en la poesía castellana, en el ensayo que envió a la encuesta promovida por *El nuevo Mercurio* en 1907 Manuel Machado habla de la "viruela del modernismo":

> En poesía, la lucha de los nuevos que se ha impuesto ha sido quizás más cruda. Los moldes estaban más duros y el romperlos (cliché fin de siglo pasado) ha costado gran fatiga y alarma. El ejemplo de Francia ha sido, sin embargo, muy saludable y ha influido mucho y no poco, aunqu no tan bien, el de América. Aquí ha habido parnasianos y simbolistas, como allá, sin que nadie se enterase y de todo ello no ha quedado como allá más que las pocas personalidades fuertes que han pasado la **viruela del modernismo** (Machado, 1907: 339; destacados míos).

En relación con el problema de la lengua, se vio que el modernismo se consideraba una epidemia, que llegaba a corromper el castellano. A esto se agrega ahora la idea del autor modernista como enfermo y de la época de fin de siglo como decadente. Todo remite, por un lado, a las oposiciones *salud/enfermedad* y *contaminación/pureza*, y, por otro, a la separación entre un aquí sano (desde donde habla el crítico, el mundo hispánico) y un allá enfermo (París, Cataluña, América Latina). Sin embargo, también en América se percibió el modernismo como una enfermedad que llegaba de afuera para contaminar la pureza del castellano. Independiente de nacionalidades e individuos, el antimodernismo es, una vez más, un **discurso**, con su propio léxico y sus leyes, tiene una existencia real y no meramente "ideal". Tampoco debe ser entendido como un simple instrumento utilizado para expresar ideas preexistentes sino, al contrario, un espacio donde los autores, españoles o americanos, podían inscribir sus individualidades en significaciones ya codificadas:

> Las excentricidades de estos poetas son la influencia inmediata de un medio babilónico y enloquecedor [París]: son consecuencia del exceso de emociones artísticas y sensuales. Su manera y sus **condiciones mentales** pueden ser una **locura**, una **neurosis**, un **desequilibrio**, una **enfermedad del espíritu o del cuerpo** (Ca-

rrasquilla, 1906: 1968; destacados míos).

Ya desde antes, también en Centro América se apuntaba algo similar. En *Guatemala ilustrada*, por ejemplo, se publicaron varios artículos al respecto. En la reseña «Doce poesías por Francisco A. Gamboa» (1894) se dice lo siguiente:

> En estos dichosos tiempos porque atraviesa nuestra literatura, sobre todo en Hispano América, emprende una verdadera campaña el escritor novel que procura librarse de esa **terrible epidemia que nos ha invadido** y que, a juzgar por las alarmantes proporciones que va tomando **amenaza acabar con nuestra rica y hermosa lengua castellana**. Hoy se usa **un idioma incomprensible**, mezcla confusa y abigarrada de español, francés, inglés, italiano, alemán y hasta chino; se buscan los epítetos más raros, se acude a las imágenes más enmarañadas; se forman frases ridículas y de todo eso resulta una jerigonza de mil demonios que ni los mismos parnasianos la entienden. Es una lluvia la que nos ha venido encima de Revistas Grises, Azules, Verdes, etc. y mientras más tonto y descabellado sea lo que en ellas se diga, tanto mejor. Escapar, pues, de **esa especie de cólera morbus**, salir triunfante e inmaculado de ese lodazal que al más cuidadoso lo llena de salpicaduras, es mérito valiosísimo; y el galardón será mayor si a esta circunstancia se agrega la de ser joven y falto de experiencia (Rodulfo Figueroa, 1894, cit. por Olivera, 1974: 260; destacados míos).

Y, posteriormente, ya en el campo de la historia de la literatura, se continúa con esta idea:

> El Modernismo, pues, como tendencia general, es *un estado de conciencia,* que se produce en Francia -y después, por extensión y **contagio**, en los demás países-en determinada época. Epoca de profunda crisis espiritual y de **perturbación de la mente**, esa que abarca en Francia los últimos lustros del siglo XIX y primeros del XX, desde las postrimerías del **corrompido** imperio napoleónico, hasta las vísperas tumultuosas de la guerra mundial que recién termina [...] **hiperestesia viciosa** de las sensaciones refinadas; atracción de lo raro y de lo anormal; cultivo de los tóxicos que provocan el ensueño; escepticismo en la conciencia, desmayo en la voluntad, neutrosis en el organismo: he aquí la **sintomatología psíquico-social** que distingue las épocas de decadencia y que señala el período que tratamos (Zum Felde, 1921; cit. por Davison, 1966: 55-6; destacados míos).

Además de las reacciones normales que suscita en el gusto el cambio de un estilo o una tendencia, y la lucha permanente que existe dentro de cada período o generación[47], la reacción

[47] Victor Sklobskij y Yuri Tinyanov afirman que en cada época coexisten varias escuelas literarias y una de ellas representa la cima canonizada de la literatura. La canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que conquistan el lugar de la más antigua, llegan a convertirse en fenómenos de masas y finalmente vuelven a su vez a ser desplazadas

antimodernista fue más violenta por el contexto político-ideológico específico en que se generó, particularmente con respecto a las relaciones internas del mundo hispanohablante. La oposición al modernismo presenta un caso bastante complejo en la historia de la literatura en la medida en que, si bien un componente del discurso crítico obedeció a la oposición eurocentrista contra los americanos (como principales portadores en la península de la enfermedad) y, a veces, los catalanes, como discurso sobre la literatura no se demarcó únicamente de acuerdo con las fronteras nacionales o continentales. Por esto, esta crítica antimodernista no se puede estudiar simplemente como la reacción de españoles puristas y tradicionales contra unos latinoamericanos modernos. Es más bien el caso de cómo un discurso, aquí el antiliterario, se mezcla con esos otros límites, nacionales, regionales, e ideológicos.

Entusiasmo sonoro a la envidia subterránea

Como toda guerra tiene dos bandos, brevemente se verá ahora cómo respondía la crítica modernista contra críticos como Valbuena, Clarín y Fray Candil. Ya se anotó que Zuleta considera que, al inicio, no hubo realmente una crítica promodernista capaz de responder al ataque contrario y que esta fue apareciendo sólo muy lentamente (Zuleta, 1988: 214).

En 1899 se funda en Madrid la *Revista nueva,* acontecimiento que simboliza el inicio del modernismo en España y aparece el libro **Alma contemporánea**, de José María Llanas Aguilaniedo, uno de los primeros tratados en España sobre la literatura modernista, considerada como necesaria para superar la decadencia cultural europea[48]. Unos años después aparece *Renacimiento* (1907-1908), llamada por Siebenmann la "revista del modernismo triunfante". Como *Helios*, contribuye en la última etapa de la introducción del modernismo hispanoamericano en España y "fue el punto final de encuentro de los modernistas americanos y los españoles" (Siebenmann, 1965: 71)[49].

---

hacia la periferia (Sklobskij y Tinyanov, sf, cit. por Wellek, 1962: 27).

[48] En *Alma contemporánea* se dice: "Sugerir, no precisamente expresar; dar idea de una cosa sin nombrarla; llevar al alma la impresión de una melodía definida a través de las notas que no hacen más que despertar la idea de ella y acompañarla". Este tratado es importante, dice Zuleta, porque coincide con la irrupción de las obras modernistas en España. La obra narrativa de Llanas, además, es una de las primeras manifestaciones del modernismo español (Zuleta, 1988: 211-2). Los primeros críticos españoles modernistas o promodernistas fueron Bernardo de Candamo, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado y Eduardo Marquina. Un poco distante: Eduardo Gómez de Baquero. Luego: Gregorio Martínez Sierra, Pedro González Blanco, Ramón Pérez de Ayala, Valle Inclán, Díez Canedo, Rafael Cansinos Assens y Andrés González Blanco (Zuleta, 1988: 212-213).

[49] Véase el anexo #3. Sin embargo, Zuleta apunta que la crítica española de los años 1905-1907 hablaba de Darío como de un «extranjero». Así, al separar a los escritores españoles de los americanos y presentarlos como "una superación tanto de la literatura "de rechazo" (Ferrari, Grilo, Campoamor, Núñez de Arce) como de sus contemporáneos, los modernistas americanos", se reafirma la identidad de los escritores españoles. Para Candamo, por ejemplo, el modernismo es más parte del simbolismo europeo que un movimiento americano (Zuleta, 1988: 259, 212).

Contra las nociones negativas de la literatura modernista típicas de críticos como Clarín, Valbuena y Fray Candil, reaccionan, en primer lugar, los mismos modernistas quienes, aparte de publicar sus obras, hacían una labor de difusión de su credo estético con trabajo crítico, prólogos de libros, el periodismo, las revistas literarias[50]: "El oficio periodístico", dice Zuleta, "debía ejercerse paralelamente a la crítica, en el caso de quienes se iniciaban en el mundo de la literatura" (Zuleta, 1988: 214). En estas actividades, muy a menudo colaboraron juntos españoles y latinoamericanos e, incluso, uno de sus objetivos iba más allá de la defensa de su posición sobre la literatura y contra el ataque de los críticos antimodernistas sino también para trascender a un plano cultural e ideológico más amplio, es decir, superar las fronteras que dividían a unos y otros.

Modernistas como Juan Ramón Jiménez atacaron la "imbécil crítica especulativa" como Valbuena, que se dedicaba a buscar errores como la colocación de un adjetivo y por ello, negar al autor (Jiménez, 1900: 219-220). Maeztu por su parte se duele de la pérdida de la hegemonía de Castilla en la dirección del movimiento intelectual del mundo hispanohablante:

> Hubo un tiempo en que [...] la juventud intelectual de toda España, Filipinas y América acudía a Castilla, demandando a los pontífices de la crítica un estímulo, un halago, un consejo o una afectuosa paternal lección. Pudieron nuestro críticos, *Clarín* especialmente, encauzar este movimiento, españolizarlo, infundiéndole un ideal concomitante... Bastábales para conseguirlo un cariño desinteresado a la obra literaria y un amplio concepto de la patria... Prefirieron convertirlo en objeto de lucha inmediato, explotando las malas pasiones, del público, que gusta en todas partes de ver ridiculizado al artista [...] Entretanto, el movimiento intelectual que se pretendió detener a alfilerazos proseguía su marcha ascendente. Lo que no quisieron o no supieron hacer *Clarín* y sus colegas, realizáronlo Ixart y Gener en Cataluña [...] un francés, Pablo Groussac, en la América que se llamó española (Maeztu, 1899: 49-52).

En la labor crítica que desarrollaron algunos poetas modernistas se puede observar su percepción del modernismo como un movimiento en lucha con concepciones literarias anteriores:

> Rubén Darío, uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos y de los menos comprendidos y más injustamente **atacados por enanos literarios**, tiene atada a su lira una cuerda propia [...] Aquí, en España, se han dicho las mayores

[50] Como se sabe, Darío trabajó toda su vida como crítico de periódicos, además de haber aglutinado a un grupo de escritores centroamericanos que trabajaron con él primero en El Salvador y luego en Guatemala. Gómez Carrillo fundó publicaciones en las que organizó por lo menos dos encuestas sobre el modernismo; Ricardo Jaimes Freyre dirigió la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* en Tucumán y en *El mercurio de América*, la revista modernista más valiosa, estuvo a cargo de la sección "Letras brasileras", mientras "Letras francesas" correspondía a Leopoldo Lugones y A. Monteavaro). Manuel Gutiérrez Nájera fundó en 1894 la *Revista Azul*, eje de los modernistas mexicanos, los cuales también contaron con la *Revista Moderna* en la que Amado Nervo trabajó como redactor.

> atrocidades de este poeta singular [...] ¿Estos incomprensibles **ataques** son de artistas? No. (Jiménez, 1903: 224-5; destacados míos).

Ser modernista implicaba, acaso también por el violento contexto de la recepción, convertirse a una nueva creencia, era como entrar a una fraternidad cuasi universal o, por lo menos, internacional:

> En cambio, allá, tras de los mares, **nuestros hermanos** de América **aprestábanse a la liza con armaduras nuevas, lanzas nacientes** y empuje juvenil [...] Y hoy **cantan victoria** nuestros hermanos... Por acá los clásicos, ¡los eternos clásicos!, siguen fabricando versos con la masa de su importancia. ¡Pobres **vencidos**! [...] La crítica rutinaria penetrará en el libro, a caza de imperfecciones que ridiculizar (Jiménez, 1900: 219-220; destacados míos).

Que entre americanos y españoles existió una "conciencia común de espiritual hermandad hispánica, tanto como de pertenecer totalmente a su tiempo" es un hecho, dice José Olivio Jiménez (Jiménez, 1979: 45). Estudiando conjuntamente textos de escritores de ambos continentes, el crítico constata el modernismo significó una "alianza fraterna entre unos y otros". Concluye afirmando que

> Es de menor satisfacción constatar, por tanto, que esos dos hechos, aquella conciencia universal y esta alianza hispánica, quedaran por muchos años de tal espeso modo olvidados. O, en lo que hay mayor culpabilidad, provinciana y mal intencionadamente distorsionados (Jiménez, 1979: 64).

Manuel Machado y Baroja defendieron el movimiento (Machado, 1901 y Baroja, 1903, cit. por Lozano, 1968: 21 y 34). Valle Inclán lo hizo en un artículo de 1902: aclara que no le interesa tratar de definir lo que se puede llamar modernismo y que, en cambio, se preocupa por explicar en qué consiste la tendencia literaria a "refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad" (Valle-Inclán, 1902: 293).

Empezando por Darío, los modernistas eran conscientes del objetivo de su defensa, no escribían solamente por conquistar un nuevo espacio de poder. Su quehacer literario era parte de un programa más amplio: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado" (Darío, 1905). El modernismo fue percibido por sus autores como una reforma, una revolución y una liberación:

> La actual reforma de nuestra lírica, la revolución hoy triunfante, inicióse en América hace veinte años [...] Ha sido un movimiento de emancipación, una revolución libertadora. De ahí datará nueva era la literatura de Hispano-América (Blanco Fombona, 1908: XV-XVI).

Así como se creaba un nuevo tipo de literatura, se pretendía una crítica diversa. Blanco Fombona, por ejemplo, distingue dos tipos de críticas: una "judicial" y otra de divulgación:

> El oficio de juez me repugna; y nunca lo he ejercido ni lo ejerceré. Nadie tiene derecho, por ningún motivo, de juzgar a sus semejantes; ni menos de condenarlos. Mi único intento, al escribir la mayor parte de estas páginas, fue el dar a conocer, en el Extrangero [sic], a mis compatriotas americanos; o el de externar ideas o sensaciones que sus obras, tal día, a tal hora, produjeron en mí (Blanco Fombona, 1908: I-II).

El mismo escritor, que se aparta del nacionalismo en favor de una visión americanista, reacciona violentamente contra "críticos grafómanos" como Julio Cejador ("cazadores de gazapos"), González Blanco ("buhoneros de sabiduría") y Valbuena ("bufón frenético").

Años atrás también Rodó había hablado de Darío como productor de una revolución:

> he tratado de caracterizar a mi manera la genialidad del poeta [...] Entiéndase que me refiero exclusivamente al poeta, en este parangón, de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul...;* no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de **revolucionarios** (Rodó, 1899: 174; destacado mío).

La crítica de Rodó no interesa solamente como un ejemplo más de la percepción del modernismo, es relevante por sí misma, desde el punto de vista teórico, puesto que el autor uruguayo aprovecha el texto dariano para extender sus reflexiones a aspectos más generales de la literatura. En la crítica sobre la «Sonatina», sintetiza en forma de cuadro pictórico el ambiente evocado por la poesía. Al hacerlo, se autointerroga por la validez de tal tipo de crítica y responde:

> Tocar así la obra del poeta, para describirla, como un cuadro, con arreglo a un procedimiento en que intervenga cierta actividad *refleja* de la imaginación, ¿es un procedimiento legítimo de crítica? Sólo puede no serlo por la incapacidad de quien lo haga valer (Rodó, 1899: 176).

No sin cierto relativismo, Rodó propone la idea de que la validez de la crítica depende del crítico, del poder de convencimiento de su palabra. Desde su punto de vista, no hay una sola verdad o un único procedimiento para interpretar el texto. Este provoca una respuesta en el lector, quien a su vez produce una respuesta original para de esta forma convertirse en un miembro activo del proceso de lectura e interpretación. ¿Una intuición teórica o una anticipación con respecto a la teoría de la recepción? Más adelante agrega:

> Esas cantinelas vagas y como tejidas de hilos de aire [...] tienen en Verlaine un encanto que nace de su propia falta de realidad y contenido; de que nada preciso entra en lo que significan o figuran; porque a la fantasía del lector le basta con la espuela de plata que la hiere, abandonándola luego a su espontaneidad. Cada uno de nosotros pone, a su capricho, la letra a esta verdadera música verbal en la que las palabras hacen de notas. Cada uno tiene derecho a una interpretación personal sobre

> esta rara clase de versos, que son apenas como un *papirotazo* sugestivo, un resquicio instantáneo abierto sobre una perspectiva ideal, un golpe rápido de filo sobre cristal vibrante (Rodó, 1899: 180).

La metáfora de la espuela de plata apunta a la idea propuesta por Lotman acerca del papel activo del lector quien, según el semiótico, se encarga de completar el trabajo del escritor. De este modo, el texto no se reduce al texto material (la obra, en sentido tradicional): en un sentido estricto, el texto incluye la lectura, la interpretación, como un trabajo de terminación del texto. Este produce significación, significa, sólo en la medida en que existe un lector que lo hace significar[51].

Rodó postula, pues, que una poesía es como una canción: constituye la mitad del texto (la música) y la otra mitad (la letra), debe ser propuesta por la imaginación del lector. Puede ser que tal estética haya sido tarea consciente de los mismos simbolistas y modernistas[52]; aquí no interesa rastrear tal información sino más bien subrayar que, como críticos, a los modernistas sí les preocupaba destacar el papel activo del lector en el proceso de interpretación. Darío dice, por ejemplo, en su reseña sobre *L'art en silence,* de Camilo Mauclair (1905): "Al leerle, he aquí el espectáculo que se ha presentado a mi imaginación" y a continuación describe un paisaje campestre, como metáfora del trabajo intelectual sincero y original.

Lo mismo postulaba Blanco Fombona cuando decía que su único interés al hacer de crítico era, además de la divulgación de autores latinoamericanos, "externar ideas o sensaciones que sus obras, tal día, a tal hora, produjeron en mí (Blanco Fombona, 1908: I-II).

Utilizando la misma metáfora de las joyas, y con respecto al trabajo sobre la lengua, escribe también Darío:

> Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan -para producir la chispa- con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorcía y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde, de raras combinacio-

---

[51] "La obra de arte no se reduce al texto (a la "parte material" en las artes plásticas). Representa una *relación* de sistemas textuales y extratextuales [...] si no se tiene en cuenta la correlación la parte extratextual, es imposible la definición misma de lo que en el texto constituye un elemento (procedimiento) estructuralmente activo y de lo que no lo constituye" (Lotman, 1970: 171). Cfr. también la noción de texto en Lotman, 1981. Por su parte, H. Jauss señala que "hoy, la interacción de efecto y recepción se define corrientemente de manera que "efecto" es el nombre dado al elemento de concretización, determinado por el texto; "recepción" es el elemento determinado por la persona a la que el texto se dirige. Entonces la implicación del texto y la explicación del destinatario, el lector implícito y el histórico, dependen uno del otro, y el mismo texto es así capaz de limitar la arbitrariedad de la interpretación, garantizando la continuidad de su experiencia más allá del acto presente de la recepción (Jauss, 1990: 60).

[52] Ricardo Gullón apunta que el simbolismo, "más que una escuela, es una especie de creación caracterizada por la sugestión o, a veces, por el hermetismo" (Gullón, 1982: 213).

> nes gramaticales [...] Se necesita que el ingenio saque del joyero antiguo el buen metal y la rica pedrería, para fundir, montar y pulir a capricho, volando al porvenir, dando novedad a la producción, con un decir flamante, rápido, eléctrico, nunca usado, por cuanto nunca se han tenido a la mano como ahora todos los elementos de la naturaleza y todas las grandezas del espíritu (Darío, 1888).

La necesidad de conocer la tradición literaria para poder producir una nueva literatura, la conciencia de la escritura no como creación sino como trabajo sobre la lengua, la idea de la producción del significado como sugerencia y no como representación o expresión de algo ya elaborado: lo que se estaba haciendo era algo plenamente consciente de parte de los modernistas, aunque se necesitaron muchos años para lograr entender su propuesta y, aun así, hubo muchos que no lo lograron.

* * *

Para finalizar esta parte, habría que recordar con el francés Roland Barthes que prologa una novela del cubano Severo Sarduy, que la calidad "revolucionaria" de un texto proviene de aquel que recrea incesamente la lengua y el lenguaje literario. Dice Barthes:

> la cultura francesa ha concedido siempre un privilegio muy acentuado a las "ideas", o, para decirlo de un modo más neutro, al contenido de los mensajes... Ha habido que esperar a la aparición de Mallarmé para que nuestra literatura conciba un significante libre, sobre el cual no pesara ya la censura del falso significado, e intente la experiencia de una escritura que ha logrado liberarse de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del "pensamiento" (Barthes, 1980: 4).

Esto es, precisamente, lo que todavía muchos no han comprendido del texto modernista: en la producción de nuevos significados y nuevas formas de hacer arte es como una cultura puede entenderse a sí misma de forma diversa. Y sólo así, tal vez, liberarse de antiguos yugos coloniales.

EL HERMOSO ENCARNIZAMIENTO

Siempre habrá poesía y siempre habrá poetas. Lo que siempre faltará será la abundancia de los comprendedores, Rubén Darío.

La muerte y el elogio

Pocos en Europa se dedican en las primeras décadas de este siglo a estudiar la obra de Darío y los otros modernistas americanos como no sea para probar las influencias de la literatura francesa (Mapes) o para continuar hablando de su afrancesamiento como algo negativo. Uno de las excepciones es Tomás Navarro quien, por sus intereses en la fonología, dedica un estudio sobre el problema de la cantidad, para lo cual utiliza una poesía del escritor nicaragüense (Navarro, 1922). Los núcleos del discurso antimodernista continúan vivos en el desarrollo de la crítica y la historia de la literatura y, con ellos, la concepción tradicional del arte como medio o instrumento de transmisión de contenidos no sígnicos.

Por otro lado, el año de la muerte de Darío marca notoriamente el discurso antimodernista en lo que respecta a la relación con el poeta muerto. Si ya desde inicios de siglo la crítica en general modera su virulencia, de acuerdo con Zuleta[53], su tono es definitivamente otro a partir de 1916.

En el discurso historiográfico de fines de siglo, la muerte impone un límite entre los escritores. Parece que entonces los vivos no poseían el derecho de pasar a las historias de la literatura, solamente la muerte otorgaba el pase. Algunos como Francisco Navarro Ledesma criticaron a la RAE la prohibición de incluir autores vivos en la *Historia de la poesía hispanoamericana* (1892) encargada a Menéndez Pelayo: "La Academia, como las agencias funerarias, sólo concede valor a los muertos [...] como si la muerte fuera una consagración literaria" (Navarro Ledezma, 1897, repr. por Fogelquist, 1968: 38).

---

[53] Entre los periódicos y las revistas antimodernistas, sólo *Gente vieja* (1900-1904) y *Gedeón* (1895-1931) siguieron una política editorial antimodernista, este último hasta aproximadamente 1903; los demás -*Madrid cómico*, *La España moderna*, *Miscelánea*, *Blanco y negro*, *El imparcial*, etc.- aceptaron el modernismo (Zuleta, 1988: 259).

Esas historias, que de alguna forma marcan el transcurso temporal, ordenan y clasifican sus acontecimientos, sólo aceptan la figura del escritor sin devenir, únicamente con un pasado que ya no le pertenece.

1916 hace cambiar a muchos la valoración previa con respecto a Darío. Hay casos conocidos, como el de Unamuno, que públicamente se arrepintió de su actitud anterior:

> Conocí y traté a Rubén; no lo bastante [...] ¡Noble Rubén! ¡Con qué dignidad, con qué nobleza se quejaba de una conducta que, en verdad, no debí haber para con él seguido! [...] ¿Fui con él justo y bueno? No me atrevo a decir que sí. Quería alguna palabra de benevolencia para sus esfuerzos de cultura [...] Era justo y noble su deseo. Y yo, arando sólo mi campo, desdeñoso en el que creía mi espléndido aislamiento, meditando nuevos desdenes, seguí callándome ante su obra. ¿Fue esto justo y bueno? No me atrevo a decir que sí (Unamuno, 1916a: 518-520).

Lo mismo sucedió con escritores latinoamericanos como Rufino Blanco Fombona:

> Y rompí toda relación con él. Y no sólo rompí relaciones, sino que lo ataqué grosera, estúpida, odiosamente [...] ¡Cómo me arrepiento de aquella mala acción! Me arrepiento de la injusticia con el amigo y del irrespeto al poeta. Una carta desgarrada contra Rubén me pesa sobre todo en el corazón. Por no haberla hecha pública daría ahora una buena túrdiga de mi carne y dos onzas de mi sangre" (Blanco Fombona, 1929: 176-7).

A partir de la muerte de Darío, entonces, el discurso crítico adopta un nuevo procedimiento, que sustituye la denigración por el elogio, la sátira y la burla por la alabanza y el arrepentimiento. El muerto pasa a ser figura central de los discurso necrológico y biográfico. Proliferan los volúmenes de recuerdos y memorias de los que lo conocieron y comienzan a aparecer una larga serie de biografías.

La larga serie de biografías y estudios sobre el modernismo que empiezan a publicarse a partir de 1920 inician lo que podría considerarse casi una subespecialización de las historias de la literatura latinoamericana y española (modernismo y 98, Darío y Unamuno, son temas recurrentes en la filología de este siglo)[54].

Por otro lado, el modernismo no sólo sigue generando una copiosa bibliografía histórico-crítica sino que se ha convertido en un espacio de polémica que desborda el campo literario: tiene que ver con el problema general de la identidad latinoamericana y, en relación con la crítica española, mantiene vivo el problema de las relaciones entre la vieja metrópoli y sus antiguas colonias.

Por todo lo anterior, los discursos histórico y crítico sobre el modernismo permiten de forma privilegiada el examen del complejo fenómeno de la literatura en su relación con algunos

[54] Véase la cronología en la parte de anexos.

aspectos centrales de la cultura hispanoamericana, y, además, del funcionamiento de la disciplina en sus mecanismos internos, sobre todo, su relación con su (supuesto) objeto.

El torremarfilismo

En los estudios sobre América Latina es común la idea de que, frente a una realidad particularmente conflictiva, los artistas tienen el deber de responder con su creación. Esto se convierte en un criterio de valoración **preexistente** al discurso, que distingue a los escritores que asumen esa responsabilidad (ser conscientes de y referirse en su obra a los intensos y particulares problemas sociales y políticos de su época) de los que no lo hacen, acusados de evasivos o de que sólo promueven una revolución simbólica y permanecen en una protesta únicamente verbal. Esta última acusación con respecto al modernismo, en realidad, no es nueva. Del escritor modernista americano decía Unamuno en 1907 que era como un "soñador pseudoaristocrático que se encierra en la torre de marfil para descifrar quimeras en las nubes dirigiendo trovas a la luna" (Unamuno, 1907: 374). La imagen de la torre de marfil en la cual vive el escritor modernista como artista que ha evadido conscientemente la realidad que lo rodea ha sido uno de los planteamientos más extendidos sobre el modernismo y que, a fuerza de ser repetido, se ha ido convirtiendo en un cliché.

> Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil (Rama, 1970: 60).

Con esta idea, historiadores y críticos creen explicar o definir el movimiento. Luego, no les resulta difícil encontrar variadas referencias en los textos literarios y en las explícitas afirmaciones de algunos autores que confirmen la evasión. El torremarfilismo es la base para oponer, por ejemplo, a Rubén Darío y José Martí:

> El odio del poeta por el materialismo de su época fue a menudo solamente odio verbal [...] se tiene que admitir que la participación directa de Martí en el movimiento independentista cubano lo marcó frente a otros poetas de su época, quienes prefirieron una forma de rebelión más simbólica (Franco, 1967: 21-22)[55].

Se establecen valores que oponen compromiso y rebelión efectivos o militantes (= positivo) a compromiso y rebelión verbales o simbólicos (= negativo). De acuerdo con estos criterios de valoración -que así revelados resultan curiosos para alguien que se supone que estudia un objeto hecho con palabras-, Franco compara poesías de Martí y Darío, para concluir que mientras el

[55] The poet's hatred of the materialism of his age was often to remain verbal (...) it must be admitted that Martí's direct involvement in the Cuban independence movement does mark him off from the other poets of his time who preferred a more symbolic form of revolt (Franco, 1967: 21-22).

primero mantiene una actitud comprometida, en Darío, no obstante su simpatía humanitaria juvenil, predomina el punto de vista aristocrático (Franco, 1967: 23 y 25).

La supuesta evasión del escritor se basa en datos biográficos que son valorados de acuerdo con las opciones ideológicas, políticas, etc., del historiador. Tener una perspectiva popular o democrática es bueno, tener una burguesa o aristocrática, no:

> las mismas reacciones "**antiburguesas**" de los poetas "modernistas" no provienen de una perspectiva **democrática** (salvo en el caso de José Martí, que de "modernista" no tiene finalmente más que ciertos rasgos "estilísticos"), sino más bien de una visión **aristocratizante** y pasatista, arraigada en los valores **señoriales** todavía vigentes en los sectores "rezagados" de la clase dominante (Perus, 1976: 82).

Al incluir este tipo de datos en el estudio de la literatura, se dibuja un fenómeno literario que, como objeto de estudio, incluye elementos ahora entendidos ya sea como extraliterarios o como otro tipo de textos que, por ser tales, no constituyen la "realidad" y pueden ser analizados igualmente. La inclusión de esos elementos construyen un referente aliterario, que se entiende como lo real (historia, sociedad, ideologías). De acuerdo con esto, por lo tanto, el significado general del texto también ha de buscarse también fuera, en un contexto de naturaleza no literaria o no semiótica. Referente y significado pertenecen pues, a esa otra realidad no literaria, la biográfica, ingenuamente concebida como no textual. Esto es lo que actualmente se llama referencialismo.

Beber en otras fuentes

La consideración del referente literario como algo exterior al texto es congruente con la importancia que se otorga en este tipo de estudios a otra categoría, el nacionalismo, caro valor para muchos estudiosos de América Latina. Desde esa óptica, el referente del texto escrito por un latinoamericano ha de ser "América Latina" -objeto constituido por diferencia con respecto a Europa-, y, dentro de los marcos de una historia nacional, el referente particular de los textos de cada escritor tiene que ser su nación. El escritor tiene la obligación de escribir sobre **su** "realidad" histórico-política, que es la del país donde nació. Cualquier violación a esta norma, repercutirá en su aislamiento de las historias o la acusación de evasivo y europeizante. El mismo Ángel Rama que acusa a los intelectuales latinoamericanos de la época modernista de haber "saqueado las filosofías europeas en boga", por ejemplo, apunta que, en el caso de Darío, fue Rodó quien sentó la tesis de su antiamericanidad, continuado por Marinello y Perus (Rama, 1985: 36, 174 y 182).

La propuesta modernista de un lenguaje literario universal, pues, no trascendió en toda la crítica y la historia literarias. Algunos historiadores centroamericanos como Rafael Heliodoro Valle, Arturo Mejía Nieto y Rodrigo Miró, por ejemplo, reclaman la falta de nacionalismo en los textos modernistas:

> Aquí se incluye lo que ha parecido mejor al antologista [...] Tampoco se trata de afirmar que hay una poesía esencialmente centroamericana, sino que en ella sobresale lo tropical, lo romántico, lo lírico primordialmente. De Darío, [...], no está lo me-

jor [...] **sino lo oriundo de aquella tierra nuestra**. Esa filiacion, **no siempre americanista de esa poesía centroamericana**, es el reparo más serio que podríamos urdir en contra de la producción lírica de toda una buena zona de la América Hispana. La **foránea** ventolera ha barrido a menudo el embalsamado aroma **nativo** por medio de las corrientes literarias que desde la otra orilla del mar son batidas hasta estas costas nuestra (Mejía Nieto, 1941: 9-10; destacados míos).

No hemos tomado de Darío lo que le representa en su obra total, sino lo que **el trópico** le hizo ganar en tono y en matiz. Hay muchos Daríos; pero conviene advertir que en él se estremecen **raíces y savias de la tierra, el mar y el sol** de Centroamérica (Valle, 1941: 15; destacados míos).

[1904] Era la hora del imperio modernista o, más precisamente, para nosotros, la hora del rubendarismo. Y todos sabemos lo que el rubendarismo supuso: una desviación secundaria -decorativismo amanerado y superficial- del movimiento que difundió, con sus representantes más conspicuos, la nueva feliz de la mayoría literaria de Hispanoamérica. Mucho de esa condición subalterna se advierte en la obra de los poetas nacionales del momento. [...] Toda esa literatura, sin embargo, carece de fuertes **raigambres vernáculas**. Es **floración socialmente extravertida y centrífuga**, **sin vinculaciones con nuestro minúsculo mundo nacional** [...] en la literatura total de este período faltan los elementos necesarios para su **diferenciación nacionalista** (Miró, 1941: 17-18; destacados míos).

Sobre un escritor panameño contemporáneo de Darío dice también Miró:

Ponce Aguilera aparece como **una planta extraña** en el panorama de nuestra literatura. Hay en sus cuentos evidente emoción social, y una clara intención política. Pero su obra traduce, **más que un sentimiento nacionalista** independiente, una **réplica regionalista** y pacificista al desorden revolucionario que presidió la historia colombiana de fines del ochocientos (Miró, 1941: 18; destacados míos).

El espacio nacional se imagina mediante la metáfora telúrica: planta, floración, vernáculo, raigambre, nativo. En esto también siguen sonando los ecos de Unamuno y sus contemporáneos, quienes insistían en la asociación del escritor latinoamericano y la naturaleza y los indios.

Polvo de oro parisiense

La obligación del artista de adoptar una perspectiva latinoamericanista y nacionalista se opone al europeizamiento y el cosmopolitismo. Tal contradicción lleva implícita la prohibición de incluir en el texto literario elementos provenientes de una realidad (literaria, artística, etc.) europea o de otros continentes "exóticos". La oposición entre América Latina y Europa sirve para fundar el criterio de la originalidad:

> La selecta minoría aspiró a ser la creadora de una cultura latinoamericana original. Se les habría escapado difícilmente, sin embargo, que lo que fuera originalmente latinoamericano estaba en las áreas rurales [...] Costumbres, habla, tradiciones, cultura oral y arte popular - todo libre de la influencia europea (Franco, 1967: 60)[56].

Recuérdese a Unamuno, quien opinaba que la literatura de la "América española" que más le gustaba era la literatura gauchesca:

> Soy uno de tantos españoles que al coger (sic) una obra americana queremos nos traiga soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó, intensa y verdadera poesía, y no literatura envuelta en tiquismiquis decadentistas y en exóticas flores de trapo" (Unamuno, 1912: 911-3).

Ser un buen artista exige referirse a América Latina y la propia patria; hacerlo así, es sinónimo de originalidad y autenticidad. Desde la general ignorancia europea sobre Latinoamérica, este axioma funciona para que el texto siga correspondiendo al estereotipo sobre América Latina y, desde la óptica latinoamericana, funciona para construir y defender una identidad sobre la base de una negación.

Desde este punto de vista, lo auténtico se encuentra en el espacio rural. La vieja oposición *campo/ciudad* sigue funcionando, con la visión idílica de un paraíso, ya perdido en Europa, que se desea que se mantenga puro en América. Gauchos, indios y demás figuras folclóricas, lo oral contra lo escrito, lo auténtico contra lo importado: la visión de América es la de un continente puro que los escritores americanos todavía tienen la obligación de representar en su literatura. Así postulaban Valera y Unamuno, como crítica a la llamada, ya desde entonces, tendencia cosmopolita del modernismo[57]. Pero todavía se sigue pensando casi un siglo después que lo telúrico es lo

[56] "The select minority aspired to be the creators of an original Latin-American culture. The fact could hardly escape them, however, that whatever originality Latin America possessed was in the rural areas... Costume, speech, traditions, oral culture and popular arte -all these were free from recent European influence" (Franco,1967:60).

[57] Valera apuntaba: "la descripción de las bellezas naturales del país en que viven, sus vagas tradiciones y algo acaso de las costumbres, usos y creencias religiosas de las razas indígenas, prestan y pueden seguir prestando originalidad y diversidad a los escritos de la América que fue española, los cuales, aun sin esto, que no constituye al cabo sino una originalidad extrínseca y somera, pueden y deben ser originales, con originalidad más profunda, si los autores tienen energía bastante para poner el alma propia en sus escritos, o bien la manifestación del alma colectiva de los hombres que habitan en las regiones donde ellos nacieron" (Valera, 1897a: 510-1). Y Unamuno: "Y entrando en materia, he de recordarle [dirigiéndose a Darío] que no sólo del gaucho pedía yo que ustedes, los hispanoamericanos, nos hablasen, sino también de los afanes del estanciero, de los trabajos del colono, de las luchas civiles, de la eflorescencia industrial, de todo, en fin, **lo que constituye la vida americana, y no de delicuescencias traducidas del francés,** a que no me negará usted que son por allá no pocos jóvenes en exceso aficionados (Unamuno, 1899a: 77).

propio de los latinoamericanos: cuando Franco estudia el regreso a la tierra, lo indígena y lo negro en la cultura latinoamericana desde 1920, dice:

> El rechazo de valores europeos indujo a los latinoamericanos a mirar hacia el indio, el negro y la tierra, en búsqueda de raíces. De muchas formas, el movimiento fue saludable. Novelas, poemas y pinturas de enorme poder y originalidad produjeron artistas que descubrieron los valores indígenas (Fanco, 1967: 131)[58].

El criterio referencialista sostiene el valor de la originalidad y, por lo tanto, el valor artístico, o sea, la literatura como reflejo de lo real: "This ferment was not, however, reflected in poetry" (Franco, 1967: 39).

También el estudio de Angel Rama padece de este referencialismo cuando, al intentar definir el modernismo como un fenómeno social, toma una característica de las obras -la riqueza de su estilo y de sus escenarios- como respuesta a una carencia en la vida de los escritores:

> Ese era el medio en el cual tuvieron que vivir los poetas y contra el cual reaccionaron, buscando ansiosamente escenarios de buen gusto, objetos refinados, cosas bellas que, visto que sus recursos les prohibían adquirir, edificaron parsimoniosamente en sus poemas (Rama, 1985: 52).

Desde este punto de vista, la literatura sigue siendo un mero instrumento formal para transmitir ideas:

> el período democratizador en que se genera descubre la mejor y menos consciente **vía para expresar la americanidad** raigal en que ya estaban sumergidos hondamente los hombres latinoamericanos (Rama, 1985: 72; destacados míos).

> el modernismo consistió en una simple transformación estilística, sin otro fin ni sentido que el de operar una "revolución" en el lenguaje literario [...] La poesía modernista se caracteriza entonces más que por una profunda renovación temática por el considerable afinamiento y enriquecimiento del instrumento poético (Perus, 1976: 63 y 79).

Para Rama, al igual que para otros estudiosos, existe una americanidad que se expresa en la literatura y ésta solamente es un medio, un instrumento en manos de los escritores. Así es como se explica entonces que, al establecer la dicotomía *Europa/Latinoamérica*, se considera no sólo que existe una **esencia** latinoamericana expresable o transmitible por medios literarios, sino también

[58] The rejection of European values induced Latin Americans to turn to the Indian, the Negro and the land in a search for roots. In many ways, the movement was healthy. Novels, poems and paintings of enormous power and originality were produced by artists who discovered indigenous values (Franco,1967:131).

que los artistas puedan tomar prestados de Europa los medios para expresarla o representarla. Las mejores obras serán, por lo tanto, aquellas que representando la americanidad, también sean las que más se alejen de los moldes europeos:

> la conciencia social de Echeverría y otros escritores de la primera mitad del siglo diecinueve reveló la disparidad entre su cultura refinada y su ambiente brutal. Pero esta misma disparidad les dificultó escribir grandes obras de arte. Ellos se sentían parte de la cultura occidental y deseaban trabajar dentro de esta tradición; por eso a menudo escribieron el tipo de novelas o poemas que los europeos escribían entonces: novelas históricas, novelas sociales balzaquianas, novelas indigenistas al estilo de Chateaubriand [...] Los latinoamericanos tendían a **pedir prestado** cualquier **instrumento** que les parecía más adecuado para su propósito [...] Pero, frecuentemente, la experiencia latinoamericana no podía calzar en los **moldes europeos** (Franco, 1967: 7)[59].

La aparición de elementos europeos o asiáticos, mitológicos, legendarios, etc. sigue provocando otro gesto característico de la crítica que consiste en atribuir a la literatura europea la paternidad de lo americano. Como decía Menéndez Pelayo a fines del siglo pasado, la literatura latinoamericana debe todo a la española, la francesa, la italiana:

> En Hispanoamérica, por razones obvias, mucho antes que la influencia europea, principalmente francesa, se dejó sentir la huella de los escritores españoles, los contemporáneos y los clásicos. El propio Rubén Darío estaba empapado de literatura española clásica [...]. La influencia en América de Zorrilla, Bécquer y Rosalía de Castro fue patente no sólo en Rubén, sino en otros autores. Todavía los hexasílabos polirrítmicos utlizados por Rosalía los adapta Pérez Bonalde para su modélica traducción de **El cuervo** de Poe. Los versos monorrimos de Martí utilizados en sus **Versos sencillos** (1891) son nuevos en la época, pero su tradición se remonta a la Edad Media española [...] Gutiérrez Nájera aúna el sentimiento romántico, el equilibrio parnasiano y el impresionismo simbolista [...] Sobre el cubano Julián del Casal influyen Gautier, los parnasianos en su conjunto y específicamente Leconte de

[59] "The social awareness of Echeverría and other writers of the early part of the nineteenth century arose out of a disparity between their refined culture and their brutal environment. But this very disparity made it difficult for them to write great works of art. They felt themselves part of Western culture and wished to work within its tradition; hence they often wrote the sort of novel or poem that Europeans were writing at the time: historical novels, Balzacian social novels, Chateaubriands-type novels of Indian life[...] the Latin American [...] tended to borrow whatever instrument seemed most suited to his purpose and then abandon this when some new situation arose. But, most frequently, Latin-American experience simply could not be fitted into European mould (Franco, 1967: 7). Y también: "as with the social protest type of literature, the *Tradiciones* demonstrate that a successful work of art could emerge only when the European moulds was abandoned or transformed" (Franco, 1967: 10).

Lisle y el propio Baudelaire (Rull Fernández, 1984: 21-22).

La negación de toda originalidad al arte americano genera en historiadores como Angel Rama una fuerte censura: "[los intelectuales latinoamericanos] lo hicieron saqueando las filosofías europeas en boga"; "cuando lo propio del continente es una arritmia temporal respecto al modelo extranjero"; "estas ideas parecen venir todas de fuera como urgentes importaciones para cubrir, vacíos y anacronismos"; "un proletariado que se organiza sobre los modelos sindicales europeos"; [los poetas] "cuyas ambiciones de ascenso social, cuyo oportunismo, cuyos modelos extraídos del catálogo epocal importado, compartieron fehacientemente" (Rama, 1985: 36, 37-8, 50). De acuerdo con Rama, la literatura modernista siempre es un caso de copia, plagio, dependencia.

Aunque no comparte la opinión de Marinello ("el movimiento capitaneado por Rubén Darío fue un fenómeno americano aunque no en servicio de nuestros pueblos" sino "el vehículo deslumbrante de una evasión repudiable, el brillante minero de un grieta desnutridora"), Rama insiste en la misma división *Europa/América Latina* y la concepción instrumental de la literatura:

> Estuvo el modernismo al servicio de los pueblos en la medida en que comprendió la necesidad de apropiarse del **instrumental, las formas y los recursos literarios** de la literatura creada al calor del universo económico **europeo**, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la nueva manufactura le condenó, y sólo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa (Rama, 1970: 124; destacados míos).

Un remoto rincón

América Latina se convierte en un espacio periférico con respecto a Europa y esto ocurre no sólo debido a que la mirada europea la ignora o la aísla, sino también porque los mismos latinoamericanos insisten en mantenerla segregada.

Rubén Darío nació en Metapa, Nicaragua, "un remoto e insignificante rincón del mundo hispánico. Pobre su pueblo". Por haber nacido en ese "lugar insignificante, durante toda su vida anduvo soñando lagos y palacios lejanos. Mas no sería justo llamarle por ello escapista" (Enguídanos, 1983: 144 y 155).

El determinismo del lugar con respecto a la literatura perdura en la crítica contemporánea. En el ensayo de Francisco Maldonado de Guevara, por ejemplo, el clima y la geografía fijan lo sociocultural; el trópico implica: morbilidad, lujuria, lascivia, poligamia, ansia, calor (como erotismo) y, en el poeta, un "alma vegetal":

> Yo doy menos importancia que la solida al mestizaje de Rubén Darío considerado como fuerza estimulativa en lo personal [...]. En cambio sí doy importancia al mestizaje como ambiente y tornamundo en un espacio tropical. Lo mismo ocurre con la **sensualidad** informando la sensibilidad del poeta. Rubén es un poeta limpio, honesto: el fondo en que se mueven las figuras de su poesía se resiente en general de

> la **morbilidad** del trópico.
> El trópico: la selva lo domina, y la selva -*naturam expelles furca, tamen [...]*- ha liquidado por invasión anegadora antiguas civilizaciones como la maya [...]. La **lujuria** de la fronda, que es casta y fecunda [...] queda conjugada antropológicamente en las culturas históricas de ambos mundos, con la **lascivia** de la **poligamia**. Esta es la respuesta social al alma de la selva que en el hombre es alma vegetal [...]. Un complejo anímico vegetalacosa el alma resistente de Rubén, toda ella abocada a la devoción de la cultura del Lacio y a la civilización cristiana [...]. Lo que hay, no de **lúbrico**, sino de **lujuriante**, siempre moderado por las normas internas del poeta, procede las **entrañas húmedas, calientes,** que mueven el alma vegetal en que el paisaje queda acordado con la infancia del poeta (Maldonado, 1960, en Oliver, 1960: XIV-XV; destacados míos).

> Así en América y en España los rumbos se adaptaron a la especial configuración de los caracteres autóctonos y del devenir histórico. En América tomó un rumbo predominantemente esteticista, sin que ello implique exclusivismo en este sentido, y esto, de afirmarse, sólo podría hacerse en términos muy generales. La poesía que se escribe **es brillante, cromática y sensual, en armonía con el temperamento exuberante de aquellas tierras.** En España tomó dos caminos fundamentales: uno también esteticista, arragaido en el colorismo andaluz de los precursores [...]. El otro rumbo español y que cuajó más hondo y de forma vital auténtica, es el que bajo la tensión histórica del 98, se refugió en **la sobriedad y descubrimiento castellanos** y articuló una literatura fundamentalmente forjada en la **sencillez expresiva** (Rull Fernández, 1984: 17-18; destacados míos).

Además de la naturaleza "tropical" de Darío, todavía se apela, en las historias literarias, a un rasgo psicológico para caracterizar su literatura:

> Anacreonte y Omar Kayam, la "hora amable" y el Eclesiastés, el domingo de amores y el Miércoles de Ceniza, conviven en un **alma incurablemente infantil** que todavía evoca una variante poco horaciana del tema de la vida intensa, sitiada por la muerte. En esa **lancinante inmadurez** que [...] cruza los suntuosos versos de Darío reside lo mejor de su talante poético y, en muchos casos, la sublimación de esa carencia logra -en una imagen intuida o en un tono familiar- lo más "moderno" de su obra (Mainer, 1980: 151; destacados míos).

Como ya se había anotado antes, no es casual que se asocien semas como naturaleza tropical, indios y alma infantil, que remiten todos a la vieja idea de América como paraíso utópico.

España de antaño y de hogaño

Todavía en 1960, a propósito de la ubicación del archivo de cartas de Darío, un crítico

español dirá que el archivo de Darío debe ser "para España [...] entonces su nombre pasará a la Historia, magnificado y digno [...] España de antaño y de hogaño, de hoy y de mañana. El archivo de Rubén Darío era de España" (Oliver Belmás, 1960: 451-2).

A más de un siglo y medio de las independencias latinoamericanas, los españoles siguen atribuyéndose los valores del continente americano. En las historias de la literatura española, Sor Juana Inés de la Cruz y Rubén Darío aparecen citados como pertenecientes a ese mundo castizo que sigue actuando como antigua potencia imperial, que se apropia de las joyas de sus colonias:

> Aunque nicaragüense el poeta, para don Marcelino los dos eran españoles. Si para el montañés hasta los portugueses eran españoles [...] ¿cómo no iban a ser españoles, a pesar de la independencia política, los que hablaban la misma lengua? Y para Darío sentirse español era un orgullo (Oliver Belmás, 1960: 146).

> vengo muy contento de mi viaje por la América española; la América española porque lo de América latina siempre me ha sonado mal. Sobre que es un modo de excluir a España del honor y la gloria de haber descubierto y colonizado aquellas tierras, es falso de todo punto porque ni los españoles tenemos mucho de latinos ni fue precisamente la latinidad la que llevamos a América. Llevamos la hispanidad, y si algo más hubiéramos llevado, hubiera sido algo del espíritu árabe [...] Pero, por suerte nuestra, cuando los americanos-españoles quieren ser más suyos [...] sin querer es cuando son más españoles: cuando se quieren entroncar en su tierra, por fuerza han de tropezar en las raíces, que son siempre las raíces de España. Cuando vino [Rubén Darío] a España, se nutre del espíritu español, del romancero, de nuestra gesta [...] se siente español, en suma, y nunca fue más poeta americano que cuando empezó a ser poeta español. Pues lo mismo les sucede a los hispanoamericanos. Cuando quieren ser más suyos, por fuerza, sin quererlo, tienen que ser más españoles, y hasta cuando no nos quieren, no nos quieren a la española, con apasionamiento, sin razonar, como queremos y como odiamos los españoles (Benavente, 1946: 158-160).

América no existe sino gracias a los españoles: al igual que se sigue afirmando todavía el "descubrimiento" de América por Colón, se repite que fue Valera "el descubridor de Darío":

> Muchas veces se ha intentado definir el modernismo como un movimiento literario iniciado por Rubén Darío en 1888, fecha de publicación de su libro **Azul** en Chile, en cuyos rasgos estilísticos iniciales se apoyó el escritor español Juan Valera para revelar ante la crítica hispánica de finales de siglo la existencia de un nuevo quehacer literario en el Nuevo Mundo. Este nuevo mundo moderno de la literatura **fue descubierto otra vez por un peninsular con las tres carabelas de sus propias razones**: [...] un esteta nuevo de Hispanoamérica, **con pluma de indio** ciertamente [...] Valera, pues, desde el punto de vista crítico es el **descubridor** del modernismo (Lagos, 1973: 873).

> el guía verdadero y el que definió por vez primera el sentido de Hispanoamérica fue Juan Valera. Sus *Cartas americanas* hicieron posible el hispanoamericanismo de hoy" (Valbuena Briones, 1956, cit. por Ashhurst, 1980: 122).

Rubén Darío y el modernismo deben su fama y el ser conocidos a España, a Juan Valera, el "primer" crítico, el que internacionalizó al poeta, y a Francisca Sánchez, compañera de Darío quien entregó, a cambio de un viaje a Madrid, el archivo de cartas de aquel al Ministerio de educación español: "Por ti, Navalsáuz, se hispanizó el caballero Nebur [...] Por ti, por ti, Navalsáuz, el modernismo se tornó recio y viril"; "La fama de Rubén Darío empieza, en realidad, con ellas" [las Cartas americanas" de Juan Valera] (Oliver Belmás, 1960: 10).

El verdadero paladín

La apropiación es un mecanismo de la crítica y la historia de la literatura que, como se analizó anteriormente, obedece a un gesto de nacionalización del escritor o del movimiento que representa. En Centro América, la reacción posterior respecto al modernismo no fue uniforme. Si en algunos países -obviamente en Nicaragua- la actitud fue de elogio y casi de glorificación de Darío, en otros como en El Salvador, sin dejar de reconocerle su papel histórico, ha habido intenciones de atribuir la génesis del modernismo a Francisco Gavidia, contemporáneo y amigo de aquel durante su estancia en ese país: "En los dos aspectos presentados, como traductor y como creador, su figura [la de Gavidia] es cimera al llegar a este momento de la poesía en que el Modernismo se inicia en El Salvador (Toruño, 1958: 186).

> Gavidia supo encontrar en la literatura francesa una fuente inagotable para la transformación profunda de las formas clásicas españolas. Su descubrimiento sin duda alguna es trascendental en la historia literaria americana. Pero así como Lessing o Schiller supieron perfeccionar la ruta abierta por Lillo o Diderot, de la misma forma tocó a Rubén Darío desarrollar y perfeccionar la innovación Gavidiana.
>
> Lo cual, naturalmente, no disminuye el tremendo valor que Gavidia tiene no sólo para las letras salvadoreñas o centroamericanas, sino aun para las letras latinoamericanas (Armijo y Rodríguez, 1965: 27).

En El Salvador, la sobrevaloración de Gavidia lo convierte en EL escritor nacional; con respecto a la figura del escritor, la nacionalización es una operación de elogio superlativo:

> En Gavidia este problema se soluciona de manera brillante. ¡Quién cómo él vio en el pasado histórico de nuestros pueblos el venero inagotable para nutrir el arte en sus distintas manifestaciones! ¡Quién como él se sumergió a lo profundo en nuestro pasado histórico y buscó aupar a categoría artística los procesos universales que indudablemente ese pasado contenía! ¡Quién como él, con gesto patriarcal, señalara ese camino para la creación de una literatura centroamericana! [...] Gavidia comprendió

> todo eso y más. Nunca tuvo miedo de la realidad. Intuyó de manera genial el objeto exacto de la poesía. Se aplicó tenazmente a la búsqueda de nuevas formas aplicables a sus queridas realidades. Si alguna vez se fugó en el tiempo fue precisamente para afirmar y desarrollar esas nuevas formas tan deseadas (Armijo y Rodríguez, 1965: 23 y 27).

Se insiste, con especial énfasis cuando se trata de escribir acerca de Francisco Gavidia, que éste fue el verdadero iniciador del modernismo puesto que fue quien descubrió cómo traducir los versos de Victor Hugo al castellano:

> El paladín del modernismo fue, claro está, Rubén Darío; pero su primer impulso en esta dirección se lo debe, como ha dicho, a don Francisco Gavidia, que unido a él en muy estrecha camaradería le comunicó, allá en su juventud, sus intentos de acomodación al castellano del alejandrino francés, que por entonces ensayaba, como luego el exámetro de Grecia y de Roma (Landarech, 1959: 65-66).

Armijo y Rodríguez repiten esa idea pero, al mismo tiempo, tratan de alejar a Gavidia del modernismo para asociarlo más bien a lo auténticamente americano, en oposición al escapismo típico del modernismo. Así, mientras que Darío "se fugó del ron al ajenjo", Gavidia, en cambio, "acierta al confirmar que sólo a la luz de la propia realidad, inmerso en ella, el artista puede construir cosas grandes. Jamás se olvida de su América" (Armijo y Rodríguez, 1965: 74).

Los autores salvadoreños insisten no sólo en la idea de que es Gavidia el precursor del modernismo por haberse anticipado a Darío en la innovación métrica, sino también en la de una injusticia en la valoración histórica del primero:

> Hasta ahora la historia no le ha hecho justicia. Todos sus analistas deslumbrados por Darío buscan ante todo demostrar que Gavidia introdujo primero al idioma castellano el alejandrino francés. Buscan ante todo encontrar en Gavidia a un precursor o a un fundador del Modernismo" (Armijo y Rodríguez, 1965: 60,75).

Tanto en los casos de glorificación del escritor propio como en los que se insiste en atribuir a otro la génesis del movimiento, el gesto oculto coincide en la nacionalización de los escritores.
La nacionalización no consiste en excluir a los extranjeros sino más bien en incluir al nacional en la comunidad universal. Así, los mecanismos discursivos utilizados para construir la figura del escritor nacional son, por un lado, su elevación a la categoría de la literatura universal (de Lillo y Diderot), y la afirmación de su trascendencia más allá de las fronteras nacionales o regionales. Ambos mecanismos, por lo tanto, siendo nacionalistas, implican al mismo tiempo un movimiento transnacional: para construir una figura nacional, ésta debe ser reconocida internacionalmente.

* * *

No sólo españoles y salvadoreños tratan de apropiarse de las glorias históricas de Darío y del modernismo, parece que es un gesto extensivo a la historiografía de casi todos los países donde tuvo oportunidad de vivir el nicaragüense. Así, también los argentinos:

> Buenos Aires era la ciudad más grande en el mundo hispanohablante [...] Darío estaba gravitando hacia Buenos Aires casi desde el día en que empezó a escribir en **la tropical y atrasada Guatemala** [sic]. Las estadías en Valparaíso y Santiago de Chile fueron sólo ensayos de lo que iba a alcanzar en Buenos Aires. Su hegemonía en las letras hispano - americanas no hubiera sido posible si no hubiera vivido y trabajado en Buenos Aires. (Martí no pudo lograr tal estatus porque vivió demasiado lejos, en Nueva York, y dedicó la mejor parte de sus energías hacia la revolución cubana).
> En Buenos Aires, Darío encontró la Cosmópolis o, al menos, la segunda mejor versión. Incluso luego, cuando visitó París y fijó su residencia allí, la suerte literaria de Darío continuó dependiendo de Buenos Aires. Iba de vez en cuando a su base literaria; obedientemente escribió un *Canto a la Argentina* (1910) para celebrar el primer centenario de su independencia. También escribió una Oda al presidente Mitre y muchos otros poemas y prosas para pagar tributo **al país que lo hizo a él**" (Rodríguez Monegal, 1982: 670-671; destacados míos).

Repitiendo la ignorancia geográfica de los europeos pero sobre su propio continente, Rodríguez Monegal insiste en que Guatemala era el suelo natal de Darío: "Las grandes ruinas mayas de **su nativa Guatemala**" (Rodríguez Monegal, 1982: 673; destacados míos). De todas maneras, lo importante aquí es la repetición del mismo esquema de apropiación del escritor que ya se apuntó con respecto a chilenos y españoles, y que revela una evidente base nacionalista.

CONCLUSIÓN

Para que una disciplina avance, es necesario eliminar procedimientos de trabajo propios de concepciones teóricas superadas. En este trabajo, el estudio de la crítica antimodernista española y latinoamericana sirvió, por un lado, para revelar los mecanismos de un discurso que sistemáticamente ha empobrecido los alcances de un movimiento literario tan trascendental como el modernismo. Por otro lado, y esto ha sido inevitable, ha llevado directamente al problema más ideológico de la identidad latinoamericana. Como ya se ha dicho pero parece necesario repetir, la cultura americana actual está construida sobre bases europeas. Si hay una "identidad americana", en esta, como dice Fernando Ainsa, los elementos de unidad son la lengua, la religión y la raza, los tres importados. Los elementos de diversidad son las peculiaridades regionales o nacionales (Ainsa, 1960: 83).

Cuando se estudia el modernismo y, en general, cuando se piensa la cultura latinoamericana de acuerdo con las oposiciones *cosmopolitismo/regionalismo* y *afrancesamiento/americanismo*, los primeros términos se consideran productos de ideologías de importación, de copia o plagio de modelos "de afuera". Se construye así un espacio imaginario dividido entre un "adentro" (lo nuestro, lo propio) y un "afuera" (los otros). Sus principales núcleos semánticos opuestos son:

Desde antes de la irrupción del modernismo en el panorama de la literatura escrita en castellano, subsiste la visión del escritor americano como receptor de influencias. Esto, que revela el eurocentrismo de la crítica (incluida la más latinoamericanista), distorsiona totalmente la historia de la literatura pues continúa negando la posibilidad del latinoamericano de ser el protagonista de la

mundo europeo	**mundo hispánico**
movimiento centrífugo	movimiento centrípeto
cosmopolitismo, Francia	lo doméstico o lo regional
no familia, lo extranjero	familia, nación
0 centro (artistas itinerantes y arte universal)	centro = Madrid, control de las periferias (excolonias y provincias)
lengua literaria con contaminaciones del francés y otras lenguas "exóticas"	lengua única, sin contaminaciones
erotismo, sensualidad, barroquismo	0 erotismo en el arte; castidad
aumento de la importancia del significante sobre el significado, literatura como elaboración de un lenguaje, intertextualidad	predominio del significado sobre el significante, literatura como transmisión de ideas, conocimiento, educación
literatura como trabajo sobre un lenguaje	literatura de ideas, literatura como representación de lo real exterior

renovación. Además, vuelve improductiva y hasta paralizante la labor de estudio en la medida en que si se continúa dirigiendo el esfuerzo, por ejemplo, a tratar de determinar el verdadero iniciador de un movimiento o de un cambio de estilos o escuelas (la teoría de las influencias), la discusión será interminable.

En el estudio de épocas como la modernista, parece impertinente la separación de escritores americanos y europeos/españoles: se revela esta como una división falsa, tanto desde un punto de vista como del otro. La teoría de las influencias ya estaba negada por la práctica misma de los escritores modernistas, que pretendían no sólo un arte universal sino una hermandad entre artistas más allá de las fronteras nacionales y continentales. ¿Por qué, entonces, tienen que continuar separándolos las historia de las literaturas?

El compromiso latinoamericanista de algunos historiadores y críticos se basa en presupuestos que coinciden con la antigua filología europea colonialista: todos recurren a la teoría de las influencias, los viejos filólogos para probar que Darío no es americano sino español o afrancesado, en todo caso, para negar toda originalidad a lo americano e insistir así en la dependencia del continente hacia Europa; los intelectuales latinoamericanistas para afirmar una americanidad por segregación de Europa y negación de una inevitable filiación.

Además, ambos discursos coinciden en la insistencia de limitar la escritura al tema americano: de parte de los españoles, como una forma de segregación de los escritores americanos del reino de la cultura europea; del lado de los otros, para fundamentar la necesidad de una identidad continental que se quiere, ingenuamente, puramente americana, dizque como consecuencia de una actitud antiimperialista. Las dos formas de marginalización han tenido una terrible consecuencia para los estudios literarios en lo que respecta a la construcción de teorías.

Es notorio para muchos que parte fundamental del desconcierto en los estudios de la literatura -y tal vez en buena parte de las ciencias humanas y sociales- se debe a la conflictiva relación con los modelos teóricos europeos. Si para unos se trata de herramientas indispensables para el trabajo diario, para otros representan, por el hecho mismo de ser europeos, marcos de los cuales es necesario alejarse si se quiere, en el ámbito académico, la construir una identidad latinoamericana original. ¿Será posible explicar esta oposición, vieja como el modernismo, como un malentendimiento sobre la "función" de las teorías?

A diferencia de la crítica sobre literaturas en otras lenguas (piénsese, por ejemplo, en Bajtin y Dostoievsky y Proust y Genette), la crítica sobre la literatura modernista en castellano ha desaprovechado la riqueza de los textos literarios: sistemáticamente ha carecido de elaboración teórica debido a la falta de profundización teórica sobre los problemas que los textos plantean a la lectura.

Es impresionante cómo abundan hoy las investigaciones y los ensayos que, bajo una aparente modernidad teórica, se siguen valiendo de categorías metodológicas totalmente superadas por las mismas teorías a las que apelan, por ejemplo, el estudio de la literatura por autores y la insistencia en las biografías en trabajos cuyo paradigma simula hablar de discursos y textos.

Dentro del ámbito académico especialmente, se trata así de mostrar cierta modernidad con la idea de una "aplicación" de modelos teóricos que han surgido a partir del estudio de otros objetos. Esta forma de utilización de la teoría degenera en incomprensión de lo que significa la

investigación y, muchas veces, en la vulgarización de los conceptos. Además, y esto tal vez es lo más importante, el estudio de la literatura se lleva a cabo no con el objetivo de descubrir los nuevos problemas propuestos por los textos sino para buscar en ellos ejemplos ilustrativos de las categorías de análisis deducidas del marco teórico seleccionado.

La lección del modernismo parece todavía necesaria para poder avanzar realmente en el estudio del complejo mundo de los signos.

ANEXOS

Anexo 1: la guerra del modernismo

La siguiente cronología no persigue ningún tipo de exhaustividad, sólo ofrecer algunos ejemplos para ilustrar el aspecto polémico del modernismo tanto en España como en América. Para una bibligrafía completa de las publicaciones antimodernistas en España, cfr. Lozano, 1968. Se incluyen publicaciones paródicas, sátiras, libros y folletos antimodernistas, así como periódicos y revistas fundados con el propósito explícito de combatir o defender el movimiento. Además, al final se incluyen publicaciones sobre el modernismo importantes, posteriores a 1916 y las fechas de nacimiento y muerte de los principales participantes en esta historia.

1880 *Madrid cómico* (Madrid, 1880-1923?), ed.: Sinesio Delgado; publicación de crítica antimodernista; Benavente fue uno de sus directores

1887 Rosas andinas, Rimas y contrarrimas, de Rubén Rubí, seudónimo de Eduardo de la Barra. Folleto en el que se reproducen los poemas que Rubén Darío presentó en el Certamen Varela en Chile, "seguidas de texto paródicos -las "contrarrimas"-, de relativo valor, aunque exhiben su ingenio [el de la Barra] como imitador burlesco" (Loveluck, 1968: 18)

1888 polémica entre Eduardo de la Barra y Manuel Rodríguez Mendoza ('Puck') después de la publicación de Azul... en Chile y la reproducción del prólogo del primero en un periódico chileno. Rodríguez objetó en dos artículos algunas afirmaciones de de la Barra, este le contestó con otros dos artículos, bajo el seudónimo 'El dragón azul' (Loveluck, 1968: 19)

«Prólogo», de Eduardo de la Barra, para la primera edición de Azul..., Chile

«A Rubén Darío», Juan Valera, dos cartas, en "Los lunes" de *El imparcial (*Madrid), luego conocidas como las «Cartas americanas»; publicadas como prólogo de la segunda edición de Azul...

1889 *La España moderna* inaugura la sección "Poetas de América", con colaboraciones de Santos Chocano, Valencia, Darío y Gutiérrez Nájera

1890 polémica entre Gutiérrez Nájera y el crítico español Valbuena: este había descalificado como crítico al "duque Job", lo cual motivó la réplica y una contrarréplica de Valbuena (Zuleta, 1988: 193)

- *Blanco y negro* (Madrid) semanario destacado por las ilustraciones y fotografías de la época y por sus publicaciones antimodernistas, como «El lago helado», de J. Pérez Zúñiga (3-III-1906), parodia de «Marcha triunfal» que satiriza los recursos y el vocabulario modernista (Lozano, 1968:53), «I no os dejéis engañar», de J. Pérez Zúñiga (15-IX-1906), sátira en verso del "jardín", el vocabulario, el amaneramiento y las exageraciones de los modernistas descabellados (Lozano, 1968:53); «El Tiquinoco», de Pancho Merengue (30-V-1908), parodia de «Momo-

tombo», de Darío (Lozano, 1968: 77)

1891? polémica entre Rubén Darío y el crítico nicaragüense Enrique Guzmán, cuando este fue nombrado socio correspondiente de la Real Academia de la Lengua (Arellano, 1966: 33)

- «La Mercurial de Montalvo», de Rubén Darío, publicado en *La revista de Costa Rica*, (setiembre, pp.81-87). Se trata de un comentario sobre el libro Mercurial eclesiástica de Juan Montalvo, elogiado por su estilo, la fuerza, el humor -que lo relaciona con el de Rabelais- y la capacidad de análisis de la Pastoral. «Pro domo mea», de Rubén Darío, en *El partido constitucional* (28-XI-91: 88-99). Hay una nota al pie de página de los editores que dice: "*La unión católica* del 22-XI-91 respondió a *La Mercurial de Montalvo* con un agresivo artículo, titulado *Salvajes*. Darío se defendió gallardamente en «Pro domo mea». El anonimista católico replicó nuevamente con el artículo titulado «Bonum est nos hic esse» (*La unión católica*, 3-XII-91)". Por lo que Darío dice en el anterior artículo («La Mercurial de Montalvo»), el arzobispo Ordóñez, de Quito, escribió una "pastoral explosiva, erizada de censuras, cubierta de rayos archiepiscopales", en contra del libro de Montalvo. La Mercurial de este es la respuesta a esa pastoral. Darío aclara que es la primera vez que se defiende

1892 *El cojo ilustrado* (Venezuela, 1892-1915), la más importante revista venezolana de la época y una de las más destacadas del modernismo y el criollismo hispanoamericanos

1893? Eduardo de la Barra publica la parodia «Frente al arco del triunfo» (Torres, 1952:340)

- *La prensa de Buenos Aires* reproduce la crítica de Clarín al libro de Salvador Rueda En tropel, en la que también ataca el «Pórtico» que Darío había escrito como prólogo para el libro de Rueda. En 1894 Darío contesta la crítica de Clarín con el artículo «Pro domo mea», publicado en *La nación* (Buenos Aires) y en el que acusa al español de antiamericanista. Clarín siguió atacando sin modificar su opinión inicial (Zuleta, 1988:82). En el mismo año y en ocasión del mismo ataque de Clarín, Eduardo de la Barra publicó «El endecasílabo dactílico», estudio del verso dactílico usado por Darío en el «Pórtico» pero con violentos ataques contra el "prurito parisiense de la nota rara" propio de Darío, su "relumbrón bizantino", sus "bizarrerías lírico-epilépticas, sibilinas divagaciones", sus "palabras polícromas, que suenan y no dicen" (Barra, 1893, cit. por Loveluck, 1968:27-28)

en Argentina aparecen las revistas *La quincena*, modernista y *La nueva revista*; en esta última se produce una polémica sobre el modernismo cuando llega al país Rubén Darío

1893-1895 en la Historia de la poesía hispanoamericana, de Menéndez y Pelayo, quien menciona a Rubén Darío a pesar de la prohibición de la RAE de escribir sólo sobre escritores muertos

1894 *Revista de América* (Buenos Aires) tres números, fundada por Darío y Jaimes Freyre como órgano de la "generación nueva"

- «Versos castaño-oscuros» y «Sinfonía color de fresa en leche», del poeta colombiano José Asunción Silva, esta última publicada primero en *El heraldo de Bogotá* (6 marzo 1894) y reproducida en *Guatemala ilustrada* (Olivera, 1974: 256-9)
- Gutiérrez Nájera funda la *Revista Azul* (México, 1894-6), eje de los modernistas mexicanos

1895 *Gedeón* (Madrid, 1895-1931), periódico llamado también *Calínez* (1898-9); abanderado del antimodernismo hasta aproximadamente 1903. En este periódico aparecen, por ejemplo, «Marcha triunfal del pedrisco», de N. del Ch. de G. (14-VI-1899) una parodia de «Marcha triunfal» (1895) (Zuleta, 1988: 150). Lozano la cita como de autor anónimo: sátira política a

base de una parodia de «Marcha triunfal» de Darío (Lozano, 1968:8); «Sonatita», anónimo, "parodia de la «Sonatina» de Rubén Darío para uso de modernistas y liberales sin graduación", dedicada al presidente del Consejo de ministros (13-V-1906), una sátira política contra Segismuno Neoret (cit. por Lozano, 1968:44)

- Manuel Ugarte dirige la *Revista literaria* (Argentina 1895-6), veintiocho números

1896 la *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesa e hispanoamericanas* (Madrid, 1895-1902), dirigida por R. Altamira y A. E. de Molins, anuncia el inicio de la publicación en París de una biblioteca de autores americanos y españoles, Antología del modernismo literario. "El primer tomo lo compone la nueva obra de Enrique Gómez Carrillo, La suprema voluptuosidad. Todos los volúmenes llevarán un retrato literario del autor y una bibliografía de sus escritos"

- ataques del periodista chileno Luis A. Valderrama a Rubén Darío, quien le contesta en *La nación* (Buenos Aires). Aquí también publica una serie de artículos dedicados a la Antología de poetas hispanoamericanos (1896) de Menéndez Pelayo. En la respuesta a Valderrama, Darío se refiere a Eduardo de la Barra y a otros escritores chilenos. Barra le contesta con un poema satírico, «La crisantema. A Rubén Darío», firmado 'Florencia', y publicado en la *Revista cómica* (Loveluck, 1968:30-31)

1896-7 Paul Groussac publica unos artículos sobre Los raros y Prosas profanas de Darío. En noviembre de 1896 este publica «Los colores del estandarte»

1897 «Nuevas parodias de Rubén Rubí», de Eduardo de la Barra, en *La revista ilustrada* (Santiago de Chile, 15 enero 1897, p. 70); parodia del soneto de Darío «¡Los bárbaros, Francia!» (repr. por Loveluck, 1968:32-3)

aparece en España la primera parodia de una composición de Rubén Darío, con seudónimo 'Gedeón Moreno', publicada en *Gedeón* (12 agosto 1897, cit. por Lozano, 1968:5)

1898 en *Gedeón* aparece un "despiadado ataque satírico a Intimidades, de Villaespesa, y a Del amor, del dolor y del vicio, de Enrique Gómez Carrillo (Lozano, 1968: 6). También en 1898 se publica una "zumbante sátira dialogada", de J. de Laserna, en la que se define al modernista como el que "traduce o arregla o imita o fusila una obra de un modernista de París" (Lozano, 1968: 8)

- *Revista Moderna* (México, 1898-1911), fundada y dirigida por Jesús E. Valenzuela, revista literaria, "el máximo vocero del modernismo en su segunda etapa"; Amado Nervo es uno de sus redactores y animador (Carter, 1968: 62)
- *El mercurio de América* (Buenos Aires, 1898-1900), 17 ns, la revista modernista más valiosa, con las secciones "Letras americanas" (L. Berisso), "Letras italianas" (J. Ingenieros), "Letras francesas" (L. Lugones y A. Monteavaro), "Letras brasileras" (Jaimes Freyre) y "Letras españolas" (J. Pardo)

El sol (Buenos Aires 1898-1903) semanario artístico-literario, dirigido por A. Ghiraldo

1899 en la revista *Vida nueva* (Madrid, 1898-1900), se abre el suplemento mensual de dos páginas "América", donde se dan a conocer algunos modernistas

- «Las letras hispano-americanas», de Rubén Darío, en *Vida literaria* (11 febrero). Según Fogelquist, es una confesión pública, escrita en tono burlón pero de intención seria, que sirvió como punto de partida para el examen de las relaciones literarias entre España y América Latina

(Fogelquist, 1968:66)

- la reseña que Unamuno hizo de la novela argentina *La maldonada*, de Gradmontagne, provoca un artículo de Darío, «Las letras hispanoamericanas» (16-V-1899) sobre la literatura hispanoamericana, publicado en la sección que la revista *Vida nueva* comenzaba a dedicar a ese tema
- Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra, J. E. Rodó (Montevideo): estudio de *Azul...* y Prosas profanas, novedoso pues abandona la crítica normativa y judicial. Además, aunque declara no participar de la estética dariana, reconoce su valor artístico. Según Rama, a comienzos de este año circula un folleto de Rodó contra Darío, quien contesta "con una carta breve y seca" (Rama, 1985: 181): ¿se trata del libro de Rodó?
- *Alma contemporánea,* José María Llanas Aguilaniedo: uno de los primeros tratados publicados en España sobre la literatura modernista, la cual se considera necesaria para superar la decadencia cultural europea. Este tratado, una de las primeras manifestaciones del modernismo español, es importante por su coincidencia con la irrupción de las obras modernistas en España
- *La vida literaria* (Madrid) dirigida por Benavente, treinta y un números, semanario que resultó de la escisión del *Madrid cómico*, considerada la bifurcación del modernismo
- *Revista Nueva* (Madrid, feb.-dic. 1899) decenal literario, fundada por Luis Contreras, con colaboraciones de Darío, Baroja, Maeztu, Unamuno, Valle Inclán, Benavente y las secciones "Letras americanas" y "Revistas americanas". Excluye las publicaciones de los escritores "viejos" y por primera vez publica literatura europea no española (nórdica, francesa). Considerada el "inicio del modernismo en España, intenta comenzar una nueva etapa histórica de la vida cultural española, marcada profundamente por los acontecimientos recientes"

1900 parodia de la «Marcha triunfal», en J. Poveda, «Un drama de tesis», *Madrid cómico* (13-XII-1900, cit. por Lozano, 1968: 18)

- «Las ninfas del lago y el poeta», en *Madrid cómico* (1-VI-1900, cit. por Lozano, 1968:19), una parodia en verso
- en el *Madrid cómico* E. Gómez Carrillo (G) formula una encuesta sobre el modernismo, que obtuvo poca respuesta
- *Gente vieja* (Madrid, 1900(1)-4) revista antimodernista; "una de sus primeras campañas -y la que metió más ruido- fue iniciar una encuesta con este título en verdad alarmante: *¿Qué es el Modernismo y qué significa, como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?"* El jurado calificador se integró con dos "viejos", Galdós y Manuel del Palacio y un modernista, Jacinto Benavente. Hubo unas cincuenta respuestas, la mayoría en contra del modernismo (Sainz de Robles, 1966: 97)
- *Pluma y lápiz* (Chile 1900-4) con publicaciones modernistas y traducciones del francés, especialmente de Baudelaire

1901 *Ecos argentinos*, J. Valera, en el que reitera su juicio sobre Darío de 1888

- en Francia se hace la segunda edición de *Prosas profanas*, de Rubén Darío
- *Electra* (Madrid) siete números, revista efímera pero significativa; publican Valle Inclán, Darío, Martínez Ruiz, M. Machado, J. R. Jiménez
- *Juventud* (Madrid, 1901-2), doce números, revista modernista, inspirada por Azorín, Baroja, Maeztu y Manuel Machado; "órgano del 98"
- *Arte joven* (Barcelona), director artístico: Pablo Picasso, tres números. Publicación barcelonesa

antimadrileña defensora del modernismo, con artículos anarquistas de Azorín

1902 *Grafómanos de América,* de E. Bobadilla, publicado en Madrid, libro antimodernista encuesta sobre el modernismo en la revista antimodernista *Gente vieja*, con un jurado no modernista que otorgó el premio a un defensor del modernismo, Eduardo L. Chavarri

1903 *Al través de mis nervios*, de E. Bobadilla, 2 tomos, publicado en Madrid, antimodernista

- *Helios* (Madrid, 1903-4), revista del "modernismo militante", que publica tresce números, del grupo de J. R. Jiménez, Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Darío, M. Machado, Villaespesa
- *Alma española* (Madrid, 1903-1904), acogió tanto publicaciones de Darío (algunos poemas de Cantos de vida y esperanza) como arremetidas antimodernistas de Dicenta, Bonafoux y 'Fray Candil' (Sainz de Robles, 1966: 99)

1904 Mater dolorosa, de L. Cano, obra teatral que fustiga a los modernistas, estrenada en Barcelona en noviembre de 1904 (Lozano, 1968: 110)

1904? «Literatura y literatos», de M. de Unamuno, ensayo contra Enrique Gómez Carrillo, quien contesta en *Le mercure de France* (IX, p.834) (Fogelquist, 1968:157)

1905 protesta de los modernistas españoles contra Echegaray y Ferrari

- «Canción de Maura en Primavera», de autor anónimo, parodia de «Canción de otoño» de Cantos de vida y esperanza

1905? «Rubén Darío», Pedro Henríque Ureña, publicado en La Habana y luego en el tomo Horas de estudio (1909) en París

1905, 1913, 1914 José Martínez Ruiz, 'Azorín', publica varios artículos sobre el modernismo. En «La generación del 98» (1910-1913) se "inventa" el 98, con criterio sociológico "trata de explicar una actitud grupal y unas reminiscencias históricas, filosóficas y literarias, por las condiciones de la España que siguió al desastre de Cuba. Las características atribuidas al grupo sirven para definir tanto lo que podía ser el 98 como los modernistas, aunque de éstos Azorín sólo mencionarse a Valle-Inclán y a Darío" (Zuleta, 1988: 90-1)

- *La república de las letras* (Madrid) "pretende ser una revista de integración" entre el grupo del 98 y los modernistas
- *Prisma* (PE 1905-7) "la revista ilustrada y literaria más importante del Perú de la época modernista"

1906 Tenorio modernista, de P. Parellada, publicada en Madrid: "Esta astracanada, parodia satírica completamente en jerga modernista, constituye el ataque más deliberado contra los modernistas y sus aberraciones lingüísticas. Fue acogida con tal frenesí que la gente recitaba de memoria largos parlamentos de sus personajes" (Lozano, 1968:113)

- «El castellano en América», de Julio Cejador y Frauca, en *La España moderna*, "diatriba" (Fogelquist) que provoca la respuesta de Ricardo Jaimes Freyre en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (Tucumán), que él dirigía, en el mismo año. "Además de refutar los asertos de Cejador, su respuesta constituye una apología de la nueva literatura americana. Jaimes Freyre sostenía no solamente que se había creado un nuevo lenguaje literario en América sino que esa nueva literatura ejercía ya su influencia en España" (Fogelquist, 1968: 84). En la misma revista y en el mismo año aparece una reseña sobre la monografía del español de M. Torres, Los literatos españoles y los poetas americanos que, según Fogelquist, es de Amado Nervo, el cual polemiza con Torres (Fogelquist, 1968: 84-5)

1907 *Renacimiento* (Madrid, 1907-8), mensual, diez números, vinculada a la fundación de la editorial Renacimiento e impulsada por Gregorio Martínez Sierra, se refunde con *La lectura.* Es la "revista del modernismo triunfante", como *Helios*, contribuye en la última etapa de la introducción del modernismo hispanoamericano en España y es "el punto final de encuentro de los modernistas americanos y los españoles". Publica un "Número lírico", "especie de «Parnaso contemporáneo» que reune por útima vez a españoles e hispanoamericanos bajo el ideario compartido del movimiento modernista". Aunque presenta pocos colaboradores hispanoamericanos, es una revista cosmopolita, abierta hacia la literatura catalana y con traducciones de textos de varias lenguas

- *El nuevo Mercurio* (Barcelona), revista mensual, fundada y dirigida por Enrique Gómez Carrillo (G), organizador de la encuesta sobre el modernismo. Publica doce "nutridos números" y se considera la mejor de las revistas españolas y americanas de la época por la calidad de sus escritores. Fue "la revista más completa del ideario del movimiento modernista, señala su giro final hacia nuevos rumbos expresivos", "presenta la síntesis más completa y de mayor nivel estético e informativo de la experiencia literaria del modernismo desde 1898, a la vez que concreta efectivamente los ideales de cosmopolitismo y libertad intelectual en una publicación cabalmente internacional"
- ante la ácida crítica y los insultos que le dirigía Fray Candil, Darío le dedica el poema satírico «Tant mieux...»[60], publicado en *El nuevo Mercurio* (enero 1907) y recogido en El canto errante (1907). El crítico le contesta a su vez con un "análisis gramatical" del poema y una condena de los escritos críticos del poeta, especialmente las «Dilucidaciones» que encabezan el libro; dice que el escritor modernista suele ser un "degenerado, un histérico o un sodomita", que escribe en "jerigonza de negro catedrático" (cit. por Zuleta, 1988:203)

1907-8 publicación de gran cantidad de libros contra el modernismo teológico, al que se oponían violentamente los jesuitas (Zuleta, 1988: 65)

- por primera vez se imprime en España (Ba) Azul... de Darío, que constituye la cuarta edición

1908 *Los voceros del modernismo,* de Antonio de Valmala, fray Martín Blanco; refutación puntual de la mayoría de las opiniones de la encuesta de *El nuevo Mercurio* (1907), incluyendo modernistas y antimodernistas

- *Muecas*, de E. Bobadilla, publicado en París, antimodernista
- *Los grandes maestros,* Salvador Rueda y Rubén Darío; estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos, Andrés González Blanco, Madrid

1910 Rubén Darío, obras escogidas publicadas en Chile, J. Molina Saavedra

- Francisco Contreras se encarga de la sección "Lettres hispanoaméricaines" del *Mercure de France*, lo que significa el acceso de la corriente hispanizante del modernismo "a una de las tribunas más importantes para la difusión de la literatura hispanoamericana en todo el mundo"

1911 *Mundial Magazine* y *Elegancias* (París 1911-4) revista mensual, empresa comercial de los

[60] "Gloria al laboratorio de Canidia/ gloria al sapo, a la araña y su veneno,/ gloria al duro guijarro, gloria al cieno,/ gloria al áspero errar, gloria a la insidia", dice el primer cuarteto.

hermanos Guido, quienes contratan a Rubén Darío como director literario. *Elegancias* se dirige a un público lector femenino y contiene muchas fotografías de mujeres, así como las portadas de *Mundial,* que se recibe "con entusiasmo en todos los círculos intelectuales de habla española". Esta contiene "abundante material literario, artísticas ilustraciones en papel satinado y anuncios, que para los editores son más importantes que las colaboraciones literarias"

1913 La guerra literaria, Manuel Machado (Madrid), conferencias sobre el modernismo

- *Clásicos y modernos,* y *Los valores literarios*, ambos de J. Martínez Ruiz, con varios artículos sobre Darío y el modernismo

1915 *La lámpara de Aladino,* R. Blanco Fombona, con capítulos sobre Darío y otros modernistas latinoamericanos y españoles

1916 *La ofrenda de España a Rubén Darío*, J. González Olmedilla, colección de artículos críticos y personales de Machado y otros por la muerte de Darío

1917 *Rubén Darío. (Al margen de su vida y de su muerte)*, E. de Ory, publicado en España, colección de elogios y críticas sobre Darío con motivo de su muerte

- *La nueva literatura. Colección de estudios críticos*, Rafael Cansino Assens; "en estos artículos ... está planteado el esquema que servirá de base a buena parte de la crítica posterior sobre el tema" [Valbuena Prat y Díaz Plaja, por ejemplo] (Zuleta, 1988: 96)

1918 Rodó y Rubén Darío, Max Henríquez Ureña (La Habana)

1920 «Rubén Darío y el siglo XV», Pedro Henríquez Ureña, en *Revue Hispanique*, L

* * *

Los ataques continuaron: Lozano incluye en su bibliografía artículos y libros hasta 1916, desde entonces, comienza un nuevo filón, la bibligrafía apologética, que incluye autores que antes fueron antimodernistas, como Unamuno.

Otras publicaciones importantes sobre el modernismo, que de alguna manera continúan la polémica, son las siguientes (hasta 1967):

1925 *L'influence francaise dans l'ouvre de Rubén Darío,* Erwin K. Mapes, tesis universitaria, luego publicada, París

1925 *Precursores del modernismo*, Arturo Torres Rioseco, Madrid

1930 *La poesía española contemporánea,* de Angel Valbuena Pratt: primer intento de una visión crítica de esa época [literaria], con la distinción entre modernismo y generación del 98

1934 *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros (con un estudio)*, Raúl Silva Castro, Chile

- *La generación del 98 en España,* Hans Jeschke, traducción en castellano de 1946
- *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Federico de Onís, Madrid

1935 Juan Ramón Jiménez, curso sobre el modernismo

- *Modernismo y modernistas*, Santiago Argüello (N), publicado en Guatemala, dos volúmenes

1938 *El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus,* Pedro Salinas

1943 *El archivo de Rubén Darío,* Alberto Ghiraldo

1943 «Sobre la caracterización del modernismo», Luis Monguió, en la *Revista Iberoamericana*

1944 *Vida y poesía de Rubén Darío,* Arturo Torres Rioseco

1945 *La generación del 98,* Pedro Lain Entralgo, Madrid. Según D. Shaw con la publicación del libro "fundamental" de Laín de 1945 se terminó de aceptar [en España] la teoría propuesta por Azorín años atrás sobre la existencia de la generación del 98 (Shaw, 1977: 259). Según Zuleta, "deja de lado el modernismo como si no hubiese existido contemporáneamente" (Zuleta, 1988: 94)

1947 «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», Dámaso Alonso; "se plantea la posibilidad de equiparar los términos y conceptos de 98 y modernismo: lo modernista es una técnica mientras que lo noventayochista es una *Weltanschauung*; el primero es un fenómeno hispánico expresado principalmente en verso, mientras que el segundo es español y expresado en prosa. Técnica y visión del mundo ya constituyen un avance en la comprensión de las relaciones entre 98 y modernismo aunque Alonso persista en negar una "visión del mundo" modernista.... [opone] el «grupo cogitativo» a la «tropa alboratada», la responsabilidad a la evasión, lo nacional a lo exótico. La insistencia del crítico en la importancia de Darío en la formación de los Machado, Juan Ramón Jiménez y Unamuno, el fino análisis de la transición de Antonio Machado... el reconocimiento de la amplitud del concepto de modernismo en su época constituyen la crítica de Alonso en un hito que señalará nuevos rumbos" (Zuleta, 1988: 98)

1948 *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas,* Pedro Salinas, Buenos Aires

1949 *Teoría literaria del modernismo; su filosofía, su estética, su técnica*, Arqueles Vela, México; la tercera edición se titula El modernismo, su filosofía, su estética, su técnica

1951 *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX,* Guillermo Díaz Plaja; la tercera edición es de 1979

1952 *La dramática vida de Rubén Darío,* Edelberto Torres, Guatemala. La última edición de esta biografía (la sétima), notablemente aumentada y corregida, es de 1982

1953 *El modernismo: notas de un curso*, Juan Ramón Jiménez, editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, con prólogo introductorio del primero. Las ideas de este libro -que fueron "heterodoxas y controvertibles"- aparecieron por primera vez en 1935 en el diario madrileño *La voz* (Schulman, 1966). Según Zuleta, Jiménez profundiza lo planteado por Onís: "con el modernismo se abre una nueva época ... que abarcaría hasta los años 40 del siglo XX. El rasgo básico de esta postura es, por ende, la identificación de modernismo y «modernidad»" (Zuleta, 1988: 100).

1954 *Rubén Darío y su creación poética,* Arturo Marasso

- «Los límites del modernismo y del 98», Rafael Ferreres
- *Breve historia del modernismo,* Max Henríquez Ureña, México, considerado por Schulman como "el libro clásico de esta renovada perspectiva del modernismo" (Schulman, 1966: 214)

1956 *Rubén Darío: bajo el divino imperio de la música*, Erika Lorenz, Alemania

- *Rubén Darío a los veinte años,* Raúl Silva Castro

1958 *Notas en torno al modernismo*, Manuel Pedro González

- *José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo,* Juan Marinello, México; la idea de Martí como primer escritor modernista fue también defendida por Juan Marinello, quien elabora la interpretación estetista del modernismo, renunciando a "la idea de que era un cambio espiritual fundamental en la cultura hispánica" (Davison, 1966: 76)

1959 *Sobre el modernismo. Polémica y definición,* Juan Marinello, México. Según Davison, en este libro su autor elabora la interpretación estetista del modernismo, renunciando a "la idea de que era un cambio espiritual fundamental en la cultura hispánica" (Davison, 1966: 76). Marinello respondió así a la crítica que le hacía Manuel Pedro González (Notas en torno al Modernismo, 1959)

1961 E*nsayos martianos,* Juan Marinello

Indagaciones martianas, Manuel Pedro González, Cuba

1963 *Direcciones del modernismo,* Ricardo Gullón, Madrid. Para Zuleta, Gullón comparte algunas ideas de J. R. Jiménez; el signo modernista tiene, para este crítico, una vertiente parnasiana y una simbolista, la primera se preocupa por la forma impecable y la segunda por la interiorización de la poesía; ambas vertientes se funden en la poesía de Rubén Darío. Para Gullón, el modernismo es una época, uno de cuyos momentos fue el 98 (Zuleta, 1988: 100)

- *Antología crítica del modernismo hispanoamericano,* Raúl Silva Castro, con introducción

1965 *Cuadrivio, Darío...,* Octavio Paz, México

- «El modernismo, cuestión disputada", Guillermo Díaz Plaja, en *Hispania*; según Schulman, Díaz Plaja afirma -creyendo que el libro de Juan Ramón Jiménez es de 1953- que los planteamientos de este sobre el modernismo son una réplica a los suyos de 1951, cuando en realidad, como aclaró Schulman, son dieciocho años anteriores

1966 *Rubén Darío. Abismo y cima*, Jaime Torres Bodet, México

- *Génesis del modernismo,* Iván Schulman

1965-9: polémica entre I. Schulman y R. Silva Castro, acerca del iniciador del modernismo. Según el primero (cuyo profesor fue Pedro Manuel González) se trata de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera; para Silva Castro, chileno, es Darío, con *Azul...* , escrito y publicado por primera vez en Chile, motivo por el que Silva afirma que el modernismo nació y se debe a este país). la polémica se desarrolló con las siguientes publicaciones:

1965 «¿Es posible definir el modernismo?», R. Silva Castro, en *Cuadernos americanos* (México)

1966 «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», I. Schulman, *Cuadernos americanos* (México); con respecto a la extensión o la vigencia histórica del modernismo, postula además, que este pervive en la literatura contemporánea, de modo que todavía se estaría dentro de un siglo modernista

1967 «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», R. Silva Castro, *Cuadernos americanos*; como respuesta al anterior, interesa porque sintetiza los puntos de la discusión, a saber: la fecha de comienzo y período que abarca el modernismo, la noción de escuela, el "jefe" del modernismo, las divergencias estéticas, libros modernistas de Darío

1969 *Martí, Darío y el modernismo,* Raúl Silva Castro, Madrid

1969 *Martí, Darío y el modernismo,* Ivan Schulman y Manuel Pedro González, Madrid

Anexo #2: Críticos e historiadores del modernismo

1824-1905 VALERA, Juan Valera (España)
1848-1929 GROUSSAC, Paul (Francia-Argentina)
1852-1901 ALAS, Leopoldo, 'Clarín' (España)
1856-1912 MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (España)
1858-1940 CARRASQUILLA, Tomás (Colombia)
1861-1957 SANÍN CANO, Baldomero (Colombia)
1864-1936 UNAMUNO, Miguel de (España)
1869-1968 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (España)
1872-1917 RODÓ, José Enrique (Uruguay)
1874-1944 BLANCO FOMBONA, Rufino (Venezuela-Argentina)
1875-1946 GHIRALDO, Alberto (Argentina-Chile)
1875-1951 UGARTE, Manuel (Argentina-Francia)
1883-1955 ORTEGA Y GASSET, José (España)
1884-1946 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (República Dominicana)
1885-1966 DE ONÍS, Federico (España)
1885-1972 CASTRO, Américo [61]
1890 MARASSO ROCCA, Arturo (Argentina)
1892-1951 SALINAS, Pedro (España)
1893 - 1974 GONZÁLEZ, Manuel Pedro (España – Cuba – Estados Unidos) [62]
1896-1952 ALONSO, Amado (España)
1898- 1990 ALONSO, Dámaso (España)
1899-1977 MARINELLO, Juan (Cuba)
1900 -1971 TORRE, Guillermo de Guillermo de Torre (España - Buenos Aires)
1905-1970 SILVA CASTRO, Raúl (Chile) autor de *El modernismo y otros ensayos (*1965)
1908-2001 LAÍN ENTRALGO, Pedro (España)
1909-1984 DÍAZ PLAJA, Guillermo (España)
1910--2000 ANDERSON IMBERT, Enrique (Argentina)
1914 FRANCO, Jean (Inglaterra)
1922 GIOCOVATE, Bernardo
1926-1983 RAMA, Ángel (Uruguay-España)
1928 – 2005 GUTIÉRREZ GIRARDOT (Colombia)
1930 SHAW, Donald (Inglaterra)

---

[61] Nació en Brasil de padres españoles, se trasladó a España de niño, adoptó la nacionalidad brasileña a raíz de la guerra civil española y luego la estadounidense cuando vivió en EE. UU., donde murió (Portoles,1986:87).

[62] Nació en las Islas Canarias, se trasladó a La Habana, Cuba, en 1910, donde se graduó en 1920; en California vivió hasta su muerte.

1938 LITVAK, Lily
1944 MAINER, José Carlos (España)

Anexo #3: ESPAÑA Y AMERICA LATINA 1830-1930

El siguiente anexo presenta información sobre la fundación de instituciones, periódicos y revistas en España y América Latina, así como las principales publicaciones que se hicieron en el campo de la lengua y la filología en ambos lugares.

Los datos sobre las publicaciones españolas provienen principalmente de Siebenmann, 1965; Sainz de Robles, 1966; Fogelquist, 1968; Dugast, 1971, Ramos Gascón, 1975; Osuna, 1975; Rama, 1982 y Zuleta, 1988. La información sobre las celebraciones de 1892 se tomaron de Torres, 1952. Sobre las revistas argentinas se consultó Lafleur, Provenzano y Alonso, 1962 y para las revistas latinoamericanas en general las publicaciones de Carter, 1968 y Englerkirk, 1961 y 1962. La mayoría de las informaciones sobre filología y lingüística provienen de Mourelle, 1968, Portoles, 1986 y Navarro, 1986. Todas las publicaciones señaladas con asterisco son revistas publicadas en Madrid en el siglo XIX con información sobre América Latina y de pequeño tiraje (Rama, 1982: 243).

ABREVIATURAS

AR = Argentina	Ba = Barcelona
Bs. As. = Buenos Aires	CH = Chile
col. = colaborador(es)	CR = Costa Rica
CU = Cuba	d = diario
dir. = director(es)	ed. = editor(es)
fund. = fundador(es)	G = Guatemala
H = Honduras	Md = Madrid
ME = México	N = Nicaragua
ns = números	ns. = números
P = Panamá	PE = Perú
per. = periódico	prop. = propietario(s)
red. = redactor(es)	rev. = revista
s = suplemento	sem.= semanario
UR = Uruguay	vls. = volúmenes

INSTITUCIONES, PERIÓDICOS Y REVISTAS	FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA	ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS
	1830 Gramática de la lengua castellana según ahora se habla, Vicente Salvá y Pérez, publicada en París, gramática normativa, con numerosas ediciones, "muestra de la aceptación general", y modelo de otras "-en su mayoría *compendios*- que se publicaron principalmente en Hispanoamérica".	1830 Morazán es nombrado presidente de la *Federación Centroamericana*, hasta 1839 - muere Simón Bolívar - la gran Colombia se divide en tres países, Colombia, Venezuela y Ecuador.
		1834-7 primera guerra carlista en España.
1835 Ateneo de Madrid: reconocida entidad preocupada de las relaciones culturales entre América Latina y España. Recibe a destacados intelectuales como Eugenio María Hostos y José Martí aunque en sus publicaciones o en las conferencias, por lo menos hasta 1892, el tema americano aparece pocas veces. De 1891 a 1892 el Ateneo organiza 38 conferencias sobre América, con subvención oficial.	1835 Principios de ortología y métrica de la lengua castellana, Andrés Bello, "de extraordinaria influencia en Hispanoamérica y España, asentó de manera definitiva del concepto del verso acentual", estudios continuados por escritores chilenos como E. de la Barra, J. Vicuña Cifuentes y J. Saavedra Molina - Principios de gramática general, José Gómez Hermosilla; "única gramática general, o filosófica, o racionalista, o lógica" escrita en el mundo hispánico - en México Lucas Alamán organiza una Academia de la Lengua, como parte de una iniciativa local, que luego se hace correspondiente a la española en 1875.	1835 dictadura de Rosas en Argentina, hasta 1852 - supresión de los bienes seculares de las comunidades religiosas en España, suspendida en 1843 y 1851; supresión del régimen señorial; conservadurismo de las guerras carlistas.
	1836 se publica el primer dic-	1836 se inicia el proceso de reconocimiento de las inde-

	cionario americano de regionalismos, el del lexicógrafo dominicano Esteban Pichardo, reeditado en 1849 en La Habana con el título definitivo Diccionario de provincialismos de la isla de Cuba.	pendencias de los países latinoamericanos de parte del gobierno español, que impuso que la firma de los tratados se hiciera en Madrid.
	1837 muere Mariano J. de Larra.	1837 guerra entre Chile y Portugal - 1837-40 epidemia de cólera e insurrección indígena en Guatemala, liderada por Rafael Carrera.
		1838 guerra de "los pasteles" entre México y Francia - 1838-9 desintegración de la República Federal de Centroamérica.
*1842 *Revista de España, de Indias y del Exterior* (Md, 1842-5)	1842 muere José Espronceda.	
1844 fundación del Ateneo de México.	1844 Sarmiento publica Facundo con la ortografía propuesta por Andrés Bello y Juan García del Río, en Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar i uniformar la ortografía en América (1823). En la Gramática de 1884 la Real Academia Española aceptó algunas sugerencias propuestas - nace en Colombia el filológo Rufino José Cuervo.	1842 guerra entre Argentina y Uruguay, con intervención de Francia e Inglaterra.
1845 *El cristiano errante*, per. fundado por Antonio José de Irisarri (G), en Nueva Granada (Colombia), en el que publica la novela con el mismo título en forma de folletín.		1845 guerra de Estados Unidos contra México: Texas se convierte en estado de la Unión.
	1847 Gramática de la lengua	1846-8 guerra entre México y

castellana destinada al uso de los americanos, Andrés Bello.

Estados Unidos.

1847 ocupación de México por tropas de EE. UU. Levantamiento de los mayas en Yucatán.

1848 proclamación de soberanía e independencia de cada estado Centroamericano - Inglaterra ocupa un asentamiento hondureño y lo declara colonia británica - con el fin de la guerra contra México, Estados Unidos se anexiona Texas, Nuevo Méjico y California, la mitad del territorio de México,

1849 se publica en Madrid el Diccionario matriz de la lengua castellana [letra A] del venezolano Rafael María Baralt.

1852 reimpresión de la 4a. edición de la Gramática de la lengua castellana de la RAE (1796). En la 5a. (1854) por primera vez se presta atención a las gramáticas de Salvá y Bello, por ejemplo, en algunas interpretaciones de los tiempos verbales, que introducen el principio de Port-Royal.

*1853 *Revista española de ambos mundos* (Md, 1853-5).

1854 en Perú, Castilla abolece la esclavitud y el tributo indígena (restablecido en 1866); importación de chinos (1849-1870) - intento de revolución liberal en España.

1855 Diccionario de galicismos, Rafael María Baralt, venezolano, residente en Madrid, donde aparece el libro, "el primer diccionario de galicismos introducidos en el español", juzgado en su momento como una de las «publicaciones más notables de la literatura española de nuestra época» (Milá y Fontanals). En España despertó una mayor atención al estudio

1855-1860 guerra en Nicaragua, Costa Rica y Honduras contra el filibustero estadounidense William Walker.

1857 *La América. Crónica hispanoamericana* (Md, 1857-86), revista. - **El museo universal* (Md, 1857-69), dir.:

Gaspar y Roig; revista de tipo 'magazine', general e ilustrado. En la 2a. época se llama *La ilustración española y americana* (1869-1921), en la que colabora Rubén Darío - 1857-8 por primera vez se expone en España la filosofía de Krause, gracias a Julián Sanz del Río. Fundamental en la cultura de varias generaciones, hasta 1870, por intermedio de Krause se conoce la filosofía de Hebert Spencer.

del galicismo.

1858 guerra civil en México.

1859 *La América* (Md), publicado por más de 25 años, expresión típica del hispanoamericanismo español.

1860 fundación de la "Sociedad de la lengua universal", con miembros en Madrid, en otras provincias de España y en el extranjero, publica, a imitación de la "Societé internationale de linguistique" de París, un *Boletín de la Sociedad de la lengua universal* (Md, 1861-6).

1859-61 levantamiento de los araucanos en Chile. 1859-98 guerra de independencia de Puerto Rico contra España.

1861-5 intento de restauración del poder español en República Dominicana, con apoyo de la iglesia católica - 1861-74 suspensión de las relaciones diplomáticas entre México y España - en Londres, España, Francia y Gran Bretaña firman un acuerdo para intervenir en México.

1862-7 Francia invade México y constituye un imperio francés.

1862-3 guerra entre Perú y

España: este país ocupa las islas Chinchas (Perú) y Chile, Bolivia y Ecuador apoyan a Perú en nombre de la solidaridad hispanoamericana.

1863-78 guerra de independencia en Cuba contra España.

1865 *El abolicionista* (Md, 1865-86).

*1866 *Revista hispanoamericana* (Md, 1866-72).

*1867 *El imparcial. Revista hispanoamericana* (Md, 1867-70).

1867 Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, R. Cuervo (Colombia).

1865-6 España ataca Valparaíso y Callao. Declaración de guerra de Chile a España y conflicto entre ambos países, que reanudarán las relaciones diplomáticas en 1879.

1869 *El renacimiento* (ME), Ignacio Altamirano.

1868 inicio de la Guerra grande o guerra de los diez años: primera guerra de independencia de Cuba contra España. Martí es deportado a España (1871) - 1868-revolución y caída de la monarquía en España, agitación campesina para recuperar las tierras comunales.

1870 muere Gustavo A. Bécquer

1870 *La nación* (Bs. As.) diario en el que trabajan Darío, Unamuno, Azorín, Valera y Díez Canedo - *1870 *La integridad nacional* (Md), se convierte en *Cuba española*.

1870 Francia ocupa Haití.

187(1)2 Miguel A. Caro funda la Academia colombiana de la lengua, la primera en América correspondiente de la española.

1871 *Revista del Río de la Plata* (Bs. As., 1871-8), edit.: Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Andrés Lamas.

1871 migración francesa a América Latina después de la

		Comuna de París - revolución liberal en Guatemala encabezada por Miguel García Granados y Justo Rufino Barrios: separación de iglesia y estado y libertad religiosa; confiscación de las tierras de la Iglesia y parte de las tierras de las comunidades indígenas. Aumenta la influencia de la economía alemana.
	1873 muere Gertrudis Gómez de Avellaneda.	
1874 "Los lunes" de *El imparcial* (Md), suplemento literario del periódico, "la mejor y más puntual crónica" de la literatura española entre 1898 y 1914.	1874 *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Andrés Bello, publicada en Chile; introducción en el estudio de la gramática de "un elemento verdaderamente vivificador y renovador": se estudia el sistema gramatical castellano dentro del funcionamiento de la lengua, lo cual ofrece una nomenclatura -metódica y descriptiva- definitiva, que los gramáticos filósofos franceses no habían logrado sistematizar y que lograría sólo Andrés Bello.	1873-4 primera república en España. 1874 restauración de la monarquía borbónica en España.
1875 *Revista chilena* (CH, 1875 -80), Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana - *Revista contemporánea* (Md, 1875-1907), al inicio es más una publicación científica y filosófica que literaria y artística. Col.: Campoamor, Cánovas, Echegaray, Valera, Pereda, Clarín, Benavente.	1875 la gramática de la RAE se vuelve obligatoria en la enseñanza del estado español; la RAE aspiraba lo mismo para los países latinoamericanos - se forma la Academia de la lengua mexicana.	
1876 *El regenerador* (Ecuador), dir.: Juan Montalvo, 4 ns. - reunión preparatoria en París para las celebraciones	1876 constitución de la Academia de la Lengua del Ecuador.	

de 1892 - fundación en Madrid de la Institución Libre de Enseñanza, centro independiente de investigación e instrucción.

1877 se funda en Lima el "Club literario" que luego se llamará Ateneo de Lima - *Revista cubana* (La Habana, 1877-84), de Enrique José Varona.

1877 constitución de la Academia de la Lengua de Chile, con fines locales independientes - *Elementos de métrica castellana*, Eduardo de la Barra (CH) - Gramática filosófica de la lengua castellana, Leopoldo José Arosemena (P), publicada en Lima.
1878 Estudios poéticos, Menéndez y Pelayo, con traducción de Chénier - constitución de la Academia de la Lengua de Perú, cerrada en 1906.

1880 muere Gustave Flaubert - 1880-2 Historia de los heterodoxos españoles, M. Menéndez y Pelayo: plantea que lo español es una esencia única, al diferenciar tajantemente entre lo ortodoxo y lo heterodoxo (=lo foráneo) hispanos.

1879-1883 guerra del Pacífico: Chile contra Perú y Bolivia por los nitratos. Triunfo de Chile, ocupación de Perú, Bolivia queda sin costas.

1881 fundación del Ateneo de Uruguay, que publica la revista *Anales del Ateneo* (1886) - reunión preparatoria en Madrid para las celebraciones de 1892 - Congreso internacional de americanistas, 4a. reunión, en

1881 muere F. M. Dostoievsky.

Madrid.

1883-91 Historia de las ideas estéticas en España, M. Menéndez y Pelayo - 1883-1908 Estudios de crítica literaria, M. Menéndez y Pelayo.

1884 *Sociedad Iberoamericana,* institución privada creada para estrechar la colaboración entre Latinoamérica y España - *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores...* (Ba) revista ilustrada - (re)inauguración del Ateneo de Madrid, cuya "época áurea" es 1894-1923 - inauguración de la Unión Iberoamericana en la Universidad de Madrid, con comités patrocinadores en algunos países latinoamericanos. Con financiamiento del gobierno, publica el periódico del mismo nombre en 1887 y desde 1890 se fusiona con otra sociedad semioficial, la Unión hispanoamericana.

1884 por primera vez el diccionario de la RAE incluye algunos aportes de los socios correspondientes y de las academias latinoamericanas. La 12a. edición de la Gramática de la RAE recoge algunas sugerencias hechas por Bello casi 40 atrás (1847) - constitución de la Academia de la Lengua de Venezuela.

1885 *Revista cubana* (1885-95), ed.: J. E. Varona - *(Revista de la) Unión Iberoamericana*, órgano de la Asociación internacional, de utilidad pública desde 1890. Se interesa por las relaciones entre Latinoamérica y España, los errores coloniales del pasado, el estado presente de

1885 muere Victor Hugo.

las relaciones económicas, sociales y culturales, las posibilidades del futuro común de los países hispánicos después del Tratado de París. "Organo oficioso de la Cancillería", que lo subvenciona, es "casi un boletín noticioso, que circula poco en librerías. Muchos colaboradores son hispanoamericanos -época de mayor desarrollo de la sociedad madrileña El fomento de las artes.

1886 Juan Montalvo edita en París la revista *El espectador* (1886-8).

1887 *Revista puertorriqueña* (1887-1893), "una de las mejores revistas literarias hispanoamericanas de la época, especialmente por el interés hacia las letras extranjeras".

1888 Juan Valera comienza una serie de ensayos sobre autores americanos en el suplemento literario del diario *El imparcial* [o *La nación*

1886 muere José Hernández - aparece el primer tomo del "colosal" Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana de Rufino José Cuervo.

1887 Diccionario hispanoamericano de literatura, ciencias y artes, 25 vls., publicado por la Editorial Muntaner y Simón (Ba); orientado al público consumidor latinoamericano, con colaboraciones de americanos y "noticias abundantes sobre asuntos de América", como en el tomo VII, que contiene la primera biografía de Rubén Darío "a la que debió contribuir el mismo poeta nicaragüense, dada la prolijidad y extensión".

1888 muere Domingo Faustino Sarmiento - inicio de la dialectología en Francia, con la conferencia de Gaston Paris "Les parlers de France",

1888 Brasil: abolición total de la esclavitud; inmigración italiana y expansión del café.

(Bs. As.)]? publicadas en 1889 como Cartas americanas, con "amplio eco en la prensa de ambos mundos". Luego aparecen las Nuevas cartas americanas, escritas entre 1888 y 1900 - Exposición universal de Barcelona, la primera en España, con representación de 20 países latinoamericanos.

1889 *La España moderna* (Md, 1889-1914), revista literaria mensual de 200 pp., fund.: J. Lázaro Galdiano e inspirada por Pardo Bazán; col.: Cánovas, Castelar, Pi y Margall, Menéndez Pelayo, Campoamor, Núñez de Arce, Echegaray, Valera, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Unamuno. Dedicada al ensayo y la crítica, es la revista más importante en su época, "bastante ecléctica en el plano ideológico". Trata de ser el equivalente español de la francesa "Revista de los dos mundos", «suma intelectual de la edad contemporánea».

1890 la RAE convoca a un certamen literario, de obra en verso (lírico, épico o didáctico) en castellano, con el propósito de "ensalzar el descubrimiento de América".

quien recomienda el estudio del recorrido histórico de sonidos, formas, palabras y construcciones. Esto requiere publicar todos los documentos en lengua vulgar de los siglos XIII y XIV, para compararlos con las hablas actuales. La filología de Paris fue un modelo para Menéndez Pidal y otros investigadores - constitución de la academia de la lengua peruana.

1889 Estudios sobre versificación española, Eduardo de la Barra (CH) - Benito Pérez Galdós es electo miembro de la RAE.

1890 la RAE acepta la sugerencia de su miembro correspondiente Eduardo de la Barra, para editar un cancionero y una historia crítica de la literatura de cada país con academia. Ante la carencia de informes, en 1892 se decide hacer la Antología y encargarla a Marcelino

1889 proclamación de la república en Brasil - primera conferencia panamericana, en Washington.

1892 fundación del Partido

Menéndez y Pelayo, quien desde 1882 estaba reuniendo materiales.

1891 mueren Pedro A. Alarcón y H. Melville.

1892 por iniciativa y organización de la Unión Ibero-Americana se celebra el IV centenario de la llegada de Colón a América, con una exposición histórica americana, festividades en España y la participación de embajadores e intelectuales latinoamericanos. En el Congreso mundial de americanistas, con 200 especialistas, se rechaza la propuesta del representante de los latinoamericanos, Ricardo Palma, de declarar México como próxima sede. El congreso más importante es el Congreso pedagógico hispano-portugués-americano, con 2500 participantes y amplia resonancia en los medios culturales (el 1o. fue en 1882 en Madrid y el 2o. en 1888 en Barcelona) - José Martí funda en Estados Unidos la revista *Patria* - fundación del Ateneo de Buenos Aires, sede de la "literatura oficial, académica culta y nacionalista".

1892 muere W. Whitman - en el marco de las celebraciones del cuarto centenario, la sociedad de escritores y artistas convoca a un Congreso literario (secciones de filología, relaciones exteriores y librería); el punto central es la unidad del idioma y su conservación. Los participantes latinoamericanos logran la inclusión de americanismos que debían ser sancionados por la RAE, la cual, sin embargo, aprueba los provincialismos españoles y rechaza las voces americanas.

1893 El centenario, volumen conmemorativo del Congreso literario hispanoamericano para celebrar el IV centenario,

1893 mueren José Zorrilla, G. de Maupassant y Julián del Casal - aparece el segundo tomo del Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana de Rufino José

Revolucionario de Cuba, por José Martí. Lesseps abandona la construcción del Canal de Panamá.

1894 expulsión de los ingleses de Nicaragua.

con colaboraciones de españoles e hispanoamericanos, incluido Darío.

1894 *Nuevo mundo* (Md) - *El mundo ilustrado* (ME 1894-1914).

1895 *Revista cómica* (CH 1895-8) - *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesa e hispanoamericanas* (Md 1895-1902) bimestral, dir.: Altamira y Molins; relevante pero de escaso tiraje - XIa. reunión del Congreso internacional de americanistas, en México.

1896 Paul Groussac funda *La biblioteca* (AR 1896-8) 20 ns., con algunas colaboraciones de Darío - se anexa una Escuela de Estudios Superiores al Ateneo de Madrid, fundado en 1835.

1897 *La montaña* (AR) revista socialista de José Ingenieros y Leopoldo Lugones; 12 ns.; con publicaciones de Darío - *Germinal. Semanario socialista* (Md 1897-9) se presenta como semanario político pero se considera la primera revista

Cuervo - 1893-1895 empiezan a aparecer los 4 tomos de la Historia de la poesía hispanoamericana y la Antología de la poesía hispanoamericana, de Menéndez y Pelayo, encargados por la RAE como parte de las celebraciones de 1892.

1895 mueren Jorge Isaacs y Manuel Gutiérrez Nájera.

1896 mueren José Asunción Silva y Paul Verlaine - La leyenda de los infantes de Lara, Ménendez Pidal.

1895 segunda guerra separatista en Cuba contra España, dirigida por José Martí, quien muere este año -proclamación de la República Mayor de Centroamérica (Honduras, Nicaragua y El Salvador) como respuesta al intento intervencionista inglés en Centroamérica; la unión fracasa al separarse El Salvador en 1898 - litigio fronterizo entre Venezuela e Inglaterra.

1897 rebelión en Cuba.

exclusivamente literaria en España - *Atlántida* (AR) con publicaciones de Darío.

1898 comienza en Argentina el auge de las revistas ilustradas o 'magazines' al estilo europeo, con comentarios de actualidad, sátira política, información científica y social y mayor número de colaboraciones literarias - *Caras y caretas* (Bs. As. 1898-1939) - *Vida nueva* (Md 1898-1900) revista semanal, 93 ns.; en 1899 abre el suplemento mensual de 2 páginas "América", en el que se dan a conocer algunos modernistas. Revista clave del grupo del '98, colaboran también Galdós, Campoamor, Darío, Benvente, Juan Ramón Jiménez, Rueda - *La campaña* (París 1898 y 1900) per. ácrata, dir.: Luis Bonafoux - *Mercurio* (Md) publica un número.

1899 en una conferencia en la Unión Ibero-Americana Darío amonesta a los españoles por su indiferencia hacia América.

1900 Exposición universal de París - *El heraldo de París* (1900-4) periódico ácrata del movimiento anarquista español, continúa a *La campaña*, dirigido también por Luis Bonafoux, 69 ns. - *Vida mo-*

1898 muere S. Mallarmé.

1900 muere Oscar Wilde.

1898 guerra entre Estados Unidos y España: fin del imperio español en ultramar. Con el Tratado de París, España reconoce su derrota. Estados Unidos se anexa Hawaii, ocupa Cuba y Filipinas, y compra Puerto Rico, que es declarado bajo semiprotectorado en 1900 - autonomismo catalán y vasco, anarquismo obrero y campesino en el sur de España.

1899-1908 intervención de Estados Unidos en Nicaragua, República Dominicana, Guatemala, Cuba. Creación de la United Fruit Company en Costa Rica.

derna (UR 1900-3; 1910-11) - Congreso social y económico hispanoamericano en Madrid, convocado por decreto real y organizado por la Sociedad Iberoamericana. Asisten representantes de todos los países excepto Bolivia (Darío, Justo A. Sierra de México). Cada delegación tiene un voto, incluida la mayoritaria española. Se aprueba encauzar la emigración española hacia las repúblicas hispanoamericanas, recomendar el otorgamiento de ventajas especiales a los emigrados españoles, reconocer la autoridad de la RAE, remitir a la Biblioteca Nacional de Madrid un ejemplar de todo libro publicado en español, la firma de tratados comerciales entre España y los estados iberoamericanos, la supresión de impuestos sobre productos de exportación.

1901 *La lectura* (Md 1901-20), con la sección bibliográfico-crítica "De literatura hispanoamericana", de Unamuno hasta 1906 - *Nuestro tiempo* (Md 1901-26) Unamuno fue uno de sus colaboradores - Congreso científico latinoamericano en Montevideo.

1901 mueren Clarín y Campoamor.

1902 muere E. Zola.

1903 muere Núñez de Arce -

1904 *Martín Fierro* (Bs. As. 1904-5) "revista de combate anticlerical, editada por Alberto Ghiraldo".

1903-6 *Tratado de los romances viejos*, Menéndez y Pelayo.

1902 conflicto entre Venezuela y las potencias europeas.

1904 muere A. Chejov.

1903 Panamá se separa de Colombia y firma un tratado con Estados Unidos para la concesión canalera; Estados Unidos, ocupa la zona de la construcción del canal.

1905 muere Juan Valera - homenaje público en España a Echegaray por el premio Nobel, concedido por la eliminación de Carducci, de quien se censuró su poema "A Satanás" por considerarse "inconveniente" -Después de un segundo homenaje, escritores como Darío, Unamuno, Azorín y Gómez Carrillo escriben un manifiesto grupal de protesta y postulan la necesidad de liquidar "un pasado funesto" - *Ideas y observaciones*, Carlos Vaz Ferreira (UR) con el ensayo "Sobre la percepción métrica", "fina ilustración del factor psicológico en la interpretación de las formas del verso".

1906 III Conferencia panamericana, en Río de Janeiro - exposición de artistas hispanoamericanos en París - el Ateneo de Madrid funda la revista del mismo nombre, con "lo más sugestivo y avanzado de las letras y las ciencias".

1907 Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Caso y Alfonso Reyes fundan en México el Ateneo de juventud, luego Ateneo de México - *Nosotros* (Bs. As. 1907-34, 1936-43) fund. y dir.: A. Bianchi y R. Giusti; 300 ns., con colaboraciones

1906 guerra entre Guatemala, Honduras y El Salvador, que acaba el mismo año.

de todos los escritores argentinos de entonces, incluido el manifiesto ultraísta de Borges de 1921.

1908 *Prometeo* (Md 1908-12) revista ideada por Gómez de la Serna. Para algunos, representa el inicio de una nueva etapa -postmodernista- de la lírica en español.

1908-1911 Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario, Ménendez Pidal.

1909 muere Clorinda Matto de Turner.

1909 violencia política en España, con huelgas, represión y exiliados en América Latina.

1910 mueren L. Tolstoi y J. Herrera y Reissig - fundación en Madrid del Centro de estudios históricos, donde trabajan los filólogos Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro y Tomás Navarro Tomás. Dentro del Centro y el mundo intelectual 1920 será la década en que la filología alcanza mayor prestigio - La epopeya castellana a través de la literatura española, Menéndez Pidal: teoría de la tradicionalidad y de la épica; rastreo de la epopeya castellana desde su nacimiento hasta sus últimas manifestaciones. La epopeya no se considera un tema poético cualquiera sino la manifestación por excelencia

1910 revolución en México.

del espíritu del pueblo español, elemento imprescindible para el resurgimiento de la "desmayada España".

1911 muere José Joaquín Palma - Exóticas, Manuel González Prada, sobre métrica, publicada en Lima. En las notas, con los elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes, se amplía "la conocida y aceptada doctrina de las cláusulas rítmicas de Bello", tal como hace también R. Jaimes Freyre con los períodos silábicos de más o menos extensión, uniformes o distintos, en Leyes de la versificación castellana (Tucumán, 1911(12?)) - 1911-23 Historia de la poesía hispanoamericana, M. Menéndez y Pelayo, que corrobora su juicio sobre Darío de 1893.

1912 muere Marcelino Menéndez Pelayo.

1912 *Revista de América* (París, 1912-4) revista arielista, dir.: Francisco García Calderón, "la mejor síntesis de la unidad literia e intelectual de Latinoamérica alcanzada en la literatura periódica después de las etapas de la *Revista azul* y de la *Revista modernas* de México".

1912 ocupación de Nicaragua por Estados Unidos; cien infantes de marina permanecen hasta 1925.

1913 *Cuba contemporánea* (CU 1913-27) revista de asuntos económicos, sociales y literarios.

1914 *América*: editorial arielista fundada en Madrid por

Blanco Fombona - *Filosofía y letras* (Md 1914-20).

1915 *España* (Md 1915-24) revista socialista, fund.: José Ortega y Gasset, dir.: L. Araquistáin - *La nota* (Bs. As. 1915-21).

1918 *El mercurio peruano* (PE) dir.: V. A. Belaúnde, "hasta cierto punto vocero periodístico de las posiciones conservadoras de la generación novecentista" - *Cultura venezolana* (1918-32) considerada continuadora de *El cojo ilustrado*.

1919 Henri Barbusse y otros intelectuales fundan el movimiento internacional pacificista *Clarté* *, con seguidores como Haya de la Torre y Mariátegui en América Latina, donde se fundan varios periódicos con el mismo nombre, Claridad - 1a.

1914 muere Delmira Agustini.

1915 muere Francisco Giner de los Ríos (n. 1839) figura influyente en el pensamiento español del siglo XIX, quien conjugó "la herencia krausista y el interés por las nuevas corrientes positivas y sus métodos científicos".

1916 mueren José Echegaray y Rubén Darío.

1917 muere José Enrique Rodó - La nueva literatura. Colección de estudios críticos, Rafael Cansino Assens.

1918 Manual de gramática histórica española, R. Menéndez Pidal

1919 mueren Ricardo Palma y Amado Nervo.

1914 inauguración del canal de Panamá.

1915 Estados Unidos invade Haití, hasta 1933.

1916 tropas de Estados Unidos entran en México y en República Dominicana, donde permanecen hasta 1924.

1917 Estados Unidos impone a Nicaragua el plan Lannsing -los puertorriqueños se convierten en ciudadanos norteamericanos - huelgas generales en España, con muertos y exiliados para América (hastas 1921).

época de *Martín Fierro* (Bs. As.) que agrupa a los escritores de la renovación literaria (el movimiento de Florida o martinfierrista). El movimiento continúa con *Prisma* (1921-2) hoja mural de 2 ns., *Proa* (1922-3), 3 ns. y *Martín Fierro* (1924-7, 2a. época).

1920 *La pluma* (Md 1920-3) revista literaria.

1923 *Revista de Occidente* (Md 1923-36) fund.: José Ortega y Gasset; según Julián Marías, la mejor revista española de todos los tiempos y una de las tres o cuatro más interesantes del mundo. Presenta lo más relevante del mundo cultural de la época, publica obras clásicas y modernas de filosofía y psicología - *Inicial* (Bs. As. 1923-7) 11 ns., con publicaciones sobre arte, política, estética y sociología, "revista de la generación nueva", que evita las posiciones extremas de los ultraístas y la izquierda.

1924-1930 revistas de vanguardia en América

1920 mueren Alberto Blest Gana y Benito Pérez Galdós - La versificación irregular en la poesía española, Pedro Henríquez Ureña.

1921 muere Emilia Pardo Bazán.

1922 muere Marcel Proust.

1923 fundación del Instituto de filología de Buenos Aires, cuyo primer director es Américo Castro y luego Amado Alonso.

1919 en Perú se reconocen legalmente las comunidades indígenas.

1921 Guatemala, Honduras y El Salvador proclaman la República de Centroamérica, que fracasa el mismo año.

1923 golpe de estado en España, gobierno militar hasta 1930.

Latina: *Martín Fierro* (Argentina), *Amauta* (Perú), *Contemporáneos* (México) y *Revista de avance* (Cuba).

1926 revistas de izquierda del vanguardismo: *Amauta* (Perú 1926-30), fund. por Carlos Mariátegui y la mejor revista marxista de la época, y *Claridad* (Bs. As.), opuesta a *Martín Fierro*.

1927 *Revista de avance* (La Habana 1927-1930) fund.: J. Mañach, J. Marinello, F. Ichaso, A. Carpentier y M. Casanovas; revista de vanguardia, con las tendencias del arte puro y la del arte como hecho social; énfasis en la pintura - Manifiesto a los intelectuales: llamamiento de Henri Barbuse a la participación política - *La gaceta literaria* (Md 1927-31) - *Pluma* (UR 1927-31) dir.: Alberto Zum Felde.

1928 *Contemporáneos* (ME 1928-1931) revista.

1924 mueren Anatole France y Franz Kafka - Lengua, enseñanza y literatura, Américo Castro - Poesía juglaresca y orígenes de la literaturas románicas... historia literaria y cultural, R. Menéndez Pidal.

1925 muere José Ingenieros - *El pensamiento de Cervantes,* Américo Castro.

1926 *Orígenes del español,* R. Menéndez Pidal; con este libro, la principal obra teórica en lingüística del autor, da forma a su concepción del lenguaje.

1927 mueren Enrique Gómez Carrillo y Ricardo Güiraldes - *El lenguaje poético de Góngora,* Dámaso Alonso, premio nacional de literatura; más que un estudio estilístico, es uno "puramente positivista de las características de la lengua poética del autor cordobés".

1928 mueren José Eustasio Rivera, Salvador Díaz Mirón y Paul Groussac.

1924 levantamiento "Cristero" en México.

1925 Estados Unidos invade Honduras.

1926 nueva intervención de Estados Unidos en Nicaragua.

1927 alzamiento de Sandino en Nicaragua contra las tropas de EE. UU., que se retirarán en 1933. En 1934 Sandino es asesinado.

1931 en Buenos Aires se funda la revista *Sur*.

1929 *La España del Cid,* R. Menéndez Pidal; el Cid es la figura epónima de la Castilla medieval, ejemplo a sus contemporáneos, prototipo de una "Castilla democrática" - *Estudios de métrica española,* J. Vicuña Cifuentes (CH).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Critica sobre el modernismo

1888 BARRA, Eduardo de la, «Prólogo», en Rubén Darío: **Azul...,** Chile, repr. en **Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile**, tomo I, edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, Santiago: Universidad de Chile, 1939, pp.159-194.

1888 VALERA, Juan, «Carta a Rubén Darío», «Los lunes» de *El imparcial* (Madrid) (octubre) repr. en Rubén Darío, **Azul... Cuentos. Poemas en prosa**, Madrid: Aguilar, 7a. edición, 1969, pp. 15-39.

1890 ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico*, n. 372 (5 abril) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 252-256.

1892a VALERA, Juan, «El centenario», en *La revista ilustrada* (Madrid) repr. en Juan Valera, **Obras completas**, t. III, 2a. edición, Madrid: Aguilar, 1947, pp. 947-956.

1892b VALERA, Juan, «Carta a Marcelino Menéndez Pelayo» (29 agosto) en **Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo. 1877-1905,** Madrid: Espasa-Calpe, 1946, pp. 444-445.

1892c VALERA, Juan, «Carta a Marcelino Menéndez Pelayo» (18 setiembre) en **Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo. 1877-1905,** Madrid: Espasa-Calpe, 1946, pp. 446-447.

1893a ALAS, Leopoldo (Clarín) «Revista literaria», en «Los lunes» de *El imparcial* (Madrid) (11 diciembre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón Madrid: Júcar, 1973, pp. 95-101.

1893b ALAS, Leopoldo (Clarín) «Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza», en *Madrid cómico*, n. 566 (23-diciembre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 101-106.

1893c ALAS, Leopoldo (Clarín) «Vivos y muertos. Salvador Rueda. Conclusión», en *Madrid cómico*, n. 566 (30 diciembre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 107-111.

1893a RUEDA, Salvador, «Sobre el ritmo, II», en *La ilustración ibérica* (Madrid) (15 julio) pp. 442-443.

1893b RUEDA, Salvador, «Sobre el ritmo, III», en *La ilustración ibérica* (Madrid) (29 julio) pp. 470-471, 474.

1893c RUEDA, Salvador, «Sobre el ritmo, III», en *La ilustración ibérica* (Madrid) (2 setiembre) pp. 550-551.

1893d RUEDA, Salvador, «Sobre el ritmo, III», en *La ilustración ibérica* (Madrid) (23 setiembre) pp. 598-599.

1894 ALAS, Leopoldo (Clarín) «Revista literaria», en «Los lunes» de *El imparcial* (26 marzo) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 111-127.

1896 MENENDEZ PIDAL, Ramón, «Hondureñismos. Vocabulario de los provincialismos de Honduras por Alberto Membreño», [reseña], *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesa e hispanoamericanas* (Madrid) pp. 75-76.

1896 VALERA, Juan, [Reseña crítica sobre] **La literatura española en el siglo XIX, parte tercera, Las literaturas regionales y la hispanoamericana**, por el padre Francisco Blanco García, 1896, en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* (Madrid) (junio-julio) pp. 202-212.

1897a ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (25 setiembre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 127-131.

1897b ALAS, Leopoldo (Clarín) «Paúl Verlaine. **Liturgias íntimas**. Al señor Enrique Gómez Carrillo», en *La ilustración española y americana* (30 setiembre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 170-178.

1897c ALAS, Leopoldo (Clarín) «Paúl Verlaine. **Liturgias íntimas**. (Conclusión). Al señor Enrique Gómez Carrillo», en *La ilustración española y americana* (8 octubre) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp. 179-189.

1897a VALERA, Juan, [Carta VII], «Nuevas cartas americanas. A *El correo de España en Buenos Aires*, 18 abril», repr. en Juan Valera, **Obras completas**, t.III, 2a. edición, Madrid: Aguilar, 1947, pp. 505-514.

1897b VALERA, Juan, [Carta VIII], «Nuevas cartas americanas. A El correo de España en Buenos Aires, 20 junio», repr. en Juan Valera, **Obras completas**, t.III, 2a. edición, Madrid: Aguilar, 1947, pp. 515-523.

1898a BENAVENTE, Jacinto, «Modernismo, nuevos moldes», en *Madrid cómico* (5 marzo) pp. 204-5.

1898b BENAVENTE, Jacinto, «Filosofía de la historia», en *Madrid cómico* (10 setiembre) p. 636.

1898c BENAVENTE, Jacinto, «Lo que leen las mujeres», en *Madrid cómico* (24 setiembre) p. 672.

1898d BENAVENTE, Jacinto, «Rubén Darío», en *Madrid cómico* (19 noviembre) p. 802.

1898-1911 RODÓ, José Enrique y Rubén Darío, «Correspondencia» (1898, 1899, 1911) en J. E. Rodó, **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 2a. edición, 1967, pp. 1364-1368.

1899a ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (18 noviembre) pp. 52-53.

1899b ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (18 noviembre) pp. 60-61.

1899a BAROJA, Pío, «Figurines literarios», *El país* (24 abril) repr. en Pío Baroja, **Escritos de juventud, 1890-1904,** prólogo y selección de M. Longares, Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972, pp. 230-234.

1899b BAROJA, Pío, «Chronique espagnole», *L'Humanité Nouvelle* (París) t. III-n. 26 (10 agosto) pp. 265-267, repr. en Pío Baroja, **Hojas sueltas**, tomo 2, prólogo y notas de L. Urrutia Salaverri, Madrid: Caro Raggio, 1973, pp. 19-27.

1899 MAEZTU, Ramiro de, «Clarín, Madrid Cómico and C^{o} Limited», en *Revista nueva* (Madrid) v. II (agosto-diciembre) pp. 49-54, edición facsimilar: Barcelona, Puvill, 1979.

1899 RODO, José Enrique, **Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra** (Montevideo: Dornaleche y Reyes) en José Enrique Rodó, **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 2a. edición: 1967, con prólogo de Emir Rodríguez Monegal, pp. 167-192.

1899 RUEDA, Salvador, «Dos palabras sobre la técnica literaria», *Revista nueva* (Barcelona) I-16 (15 julio) pp. 729-734.

1899a UNAMUNO, Miguel, «Sobre la literatura hispano-americana», en *La nación* (Buenos Aires) (19 mayo) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp. 76-82.

1899b UNAMUNO, Miguel, «Una aclaración (Rubén Darío, juzgado por Unamuno)», en *El sol* (Buenos Aires) (8 julio) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.83-88.

1900a ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (6 enero) repr. en **Obra olvidada. Artículos de crítica**, selección e introducción de Antonio Ramos-Gascón, Madrid: Júcar, 1973, pp.145-149.

1900b ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (24 febrero) p. 166.

1900c ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (14 abril) p. 292.

1900d ALAS, Leopoldo (Clarín) «Palique», en *Madrid cómico* (5 mayo) p. 246.

1900 AZORIN, «España en América», en *Vida nueva* (Madrid) (25 febrero) repr. en **Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894-1904)** estudio, notas y comentarios de J. Ma. Valverde, Madrid: Narcea, 1972, pp. 171-175.

1900 BAROJA, Pío, «Chronique des lettres espagnoles», en *L'Humanité Nouvelle* (París) t. IV, n. 34 (abril) pp. 488-491, repr. en Pío Baroja, **Hojas sueltas**, tomo 2, prólogo y notas de L. Urrutia Salaverri, Madrid: Caro Raggio, 1973, pp. 27-37.

1900 JIMÉNEZ, Juan Ramón, «**Triunfos** (La copa del rey de Thule, por Francisco Villaespesa)», *Noche y día* (Málaga) repr. en **Crítica paralela**, edición de Arturo del Villar, Madrid: Marcea, 1975, pp. 217-223.

1901a UNAMUNO, Miguel de, «De literatura hispano-américa. Crónicas de *La lectura*. I. Preámbulo», repr. en **Obras completas**, t. VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp. 96-98.

1901b UNAMUNO, Miguel de, «Una novela venezolana. Manuel Díaz Rodríguez, **Idolos rotos**», *La lectura* (junio) pp. 63-72, repr. en **Obras completas**, t. VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp. 104-116.

1901c UNAMUNO, Miguel de, «La España de hoy, vista por Rubén Darío», *La lectura* (julio) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp. 120-122.

1901d UNAMUNO, Miguel de, «Un libro de poesías de Santos Chocano», *El mundo latino* (Madrid) (diciembre) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.139-143.

1902 BAROJA, Pío, «Crónica sentimental», en *Juventud* (Madrid) (15 marzo) repr. en Pío Baroja, **Escritos de juventud, 1890-1904,** prólogo y selección de M. Longares, Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972, pp.280-283.

1902 COLL, Pedro Emilio, «Decadentismo y americanismo», en *Revista Moderna* (México) n.5, pp. 139-142.

1902 VALERA, Juan, «Carta-prólogo», en Juan Montalvo, **Geometría moral**, Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, pp.V-XXXV.

1902a UNAMUNO, Miguel de, «Un poema argentino. Francisco Soto y Calvo, «Nostalgia»», *La lectura* (abril) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.159-167.

1902b UNAMUNO, Miguel de, «Sobre varios libros americanos», *La lectura* (noviembre) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.173-186.

1902c UNAMUNO, Miguel de, «Un periodista argentino presentado por Rubén Darío», *La lectura* (noviembre) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.187-191.

1902 VALLE-INCLAN, Ramón del, «Modernismo», *La ilustración española y americana* (Madrid) (22 febrero) repr. en Juan Antonio Hormigón, **Valle Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario,** Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987, pp.292-294.

1903 BAROJA, Pío, «Prólogo a **Valle de lágrimas** de Rafael Leyda», repr. en Pío Baroja, **Hojas sueltas**, tomo 2, prólogo y notas de L. Urrutia Salaverri, Madrid: Caro Raggio, 1973, pp.294-298.

1903 JIMÉNEZ, Juan Ramón, «**Peregrinaciones**, por Rubén Darío, París, 1903», *Helios* (Madrid) n.1 (abril) pp.116-118, repr. en **Crítica paralela**, edición de Arturo del Villar, Madrid: Marcea, 1975, pp.224-228.

1903 JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Pablo Verlaine y su novia la luna», *Helios* (Madrid) (octubre) pp.301-4, repr. en **Crítica paralela**, edición de Arturo del Villar, Madrid: Marcea, 1975, pp.228-231.

1903a UNAMUNO, Miguel de, «Otra novela venezolana. **Sangre patricia**, Manuel Díaz Rodríguez», *La lectura* (abril) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.192-199.

1903b UNAMUNO, Miguel de, «Impresiones viajeras de Amado Nervo», *La lectura* (setiembre) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.222-230.

1903c UNAMUNO, Miguel de, «Los sonetos de un diplomático argentino», *La lectura* (diciembre) repr. en **Obras completas**, t. VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.236-241.

1904 GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Lettres espagnoles», *Mercure de France* (París) LVIII (abril) pp.270-276.

1904 UNAMUNO, Miguel de, «Un poema sintomático», *La lectura* (marzo) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.244-248.

1905 GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Lettres espagnoles», *Mercure de France* (París) L (abril-junio) pp.467-470.

1905 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «Rubén Darío» (La Habana) repr. en Pedro Henríquez Ureña, **Obra crítica**, México: Fondo de cultura económica, 1960, pp.95-105.

1905 UGARTE, Manuel, «Prefacio» (1905) en **La joven literatura hispanoamericana. Antología de prosistas y poetas**, París: Librería A. Colin, 4a.edición, 1919, pp.I-XLVII.

1906 CARRASQUILLA, Tomás, «Homilía número 1, repr. [sin otros datos de la primera publicación] en Tomás Carrasquilla, **Obras completas**, Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, s.a., 1952, pp.1959-1970.

1906a ORTEGA Y GASSET, José, «Moralejas, I. Crítica bárbara», *El imparcial* (Madrid) (6 agosto) repr. en José Ortega y Gasset, **Obras completas**, t.I, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983, pp.44-48.

1906b ORTEGA Y GASSET, José, «Moralejas. II. Poesía nueva, poesía vieja», *El imparcial* (13 agosto) repr. en **Obras completas,** t.I, Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1983, pp. 48-52.

1907 ANÓNIMO, «Contra los modernistas», *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n.3 (marzo) pp.354-355.

1907 BRENES MESEN, Roberto, [«¿Qué es el modernismo?»], *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n.6 (junio) pp.663-669.

1907 MACHADO, Manuel, [«¿Qué es el modernismo?»], *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n. 3 (marzo) pp. 337-340.

1907 NERVO, Amado, «Carta a Gómez Carrillo», *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n. 7 (julio) pp. 793-797.

1907 NORDAU, Max, «El modernismo en España y América», *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n. 3 (marzo) pp. 243-244.

1907 PARDO BAZAN, Emilia, [«¿Qué es el modernismo?»], *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n. 3 (marzo) pp. 336.

1907a UNAMUNO, Miguel de, «El modernismo», *El nuevo Mercurio* (Barcelona) I-5 (mayo) pp. 504-506, repr. en **Obras completas**, t.V, Barcelona: Vergara, 1958, pp. 866-868.

1907b UNAMUNO, Miguel de, «La tradición literaria americana, **La nación** (Buenos Aires) (2 mayo) repr. en **Obras completas**, t.V, Barcelona: Vergara, 1958, pp.373-380.

1907c UNAMUNO, Miguel de, «Sobre una carta de América», *El nuevo Mercurio* (Barcelona) n.8 (agosto) pp.853-857.

1908 BLANCO FOMBONA, Rufino, **Letras y letrados de Hispanoamérica**, París: Sociedad de ediciones literarias y artísticas.

1908 GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, **Los grandes maestros Salvador Rueda y Rubén Darío**, Madrid: Librería de Pueyo, 302pp.

1908 UNAMUNO, Miguel de, «Cosmopolitismo y universalidad», **La Nación** (Buenos Aires) (5 mayo) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.421-428.

1912 UNAMUNO, Miguel de, «Arte y cosmopolitismo», **Contra esto y aquello**, repr. en **Obras completas**, t.IV, Barcelona: Vergara, 1958, pp.911-919.

1913 AZORIN, «Juan Ramón Jiménez», en **Los valores literarios,** Madrid: Renacimiento, pp.199-204.

1914 AZORIN, «Rubén Darío», repr. en **Leyendo a los poetas**, Zaragoza: Librería General, 1929, pp.206-212.

1916? GROUSSAC, Paul, «Dos artículos críticos sobre Darío», 1. **Los raros**, 2. **Prosas profanas,** repr. en *La lectura* (Madrid) (abril) pp.372-384 ([63]).

1916a RODÓ, José Enrique, «En la muerte de Rubén Darío», **Nosotros** (Buenos Aires) (febrero) en **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 2a.edición, 1967, pp. 1030-1031.

1916?b RODÓ, [José] Enrique, «Rubén Darío», [repr.?] en *La lectura* (Madrid) (abril) pp.370-372.

1916a UNAMUNO, Miguel de, «¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!», *Summa* (Madrid) año II, n. 11 (15 marzo) repr. en **Obras completas**, t.V, Barcelona: Vergara, 1958, pp.518-523.

1916b UNAMUNO, Miguel de, «De la correspondencia de Rubén Darío» **La Nación** (Buenos Aires) (10 mayo) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.531-545.

1917 RUEDA, Salvador, «Mi estética», en **Letras** (Santo Domingo) 11 (22 abril) repr. en Emilio Rodríguez (comp.) **Papeles de Rubén Darío**, Santo Domingo: Editorial Caribe, 1969, pp.264-270.

1918 ENRÍQUEZ UREÑA, Max, **Rodó y Rubén Darío**, La Habana: Sociedad Editorial Cubana; con bibliografía crítica.

1919 PÉREZ ZÚÑIGA, J. «No os dejéis engañar», en **Humorismo rimado**, en Ignacio Zuleta, **La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1989-1907)** Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, p. 156.

1919 UNAMUNO, Miguel de, «A la memoria de Nervo», *La nación* (Buenos Aires) (27 agosto) repr. en **Obras completas**, t.VIII, Barcelona: Vergara, 1958, pp.561-566.

1919 PICADO, Teodoro (recop.) **Rubén Darío en Costa Rica (1891-1892). Cuentos y versos, artículos y crónicas**, San José: García Monge y Cía. editores.

1922 NAVARRO TOMAS, Tomás, «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío», en *Revista de filología española*, t.IX, c. 1º (enero-marzo 1922) pp.1-29.

1923 ALEMÁN BOLAÑOS, Gustavo, **La juventud de Rubén Darío,** Guatemala: Sánchez y De Guise.

1925 SOTO HALL, Máximo, **Revelaciones íntimas de Rubén Darío,** Buenos Aires: El Ateneo.

1925 MAPES, E.K., **L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío**, París: Librairie Ancienne E. Champion, repr. facs.: Geneve: Slatkine Reprints, 1977.

[63] Estos artículos de Groussac y el de Rodó del mismo año, publicados los tres en *La lectura*, tienen que ser reproducciones -en ocasión de la muerte de Darío en este año- de publicaciones anteriores de los autores, cuya fecha no he podido determinar todavía.

1929 BLANCO FOMBONA, Rufino, **El modernismo y los poetas modernistas**, Madrid: Editorial Mundo Latino, 361 pp.

1934 SILVA CASTRO, Raúl, «Rubén Darío, estudio crítico, biográfico y bibliográfico», en **Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros**, Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, pp. I-CXII.

1940? JIMÉNEZ, Juan Ramón, «Rubén Darío (1940)» repr. en **Crítica paralela**, edición de Arturo del Villar, Madrid: Marcea, 1975, pp.347-350.

1943-4 MONGIO, Luis, «Sobre la caracterización del modernismo», *Revista Iberoamericana*, ns.13-14, pp.69-80.

1943 GHIRALDO, Alberto, **El archivo de Rubén Darío,** Buenos Aires: Losada.

1945 SEQUEIRA, Diego Manuel, **Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética**, Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 2a.edición: Managua: Hospicio, 1965.

1946 BENAVENTE, Jacinto, «Vida y teatro en Sudamérica», conferencia, repr. en Jacinto Benavente, **Obras completas**, Madrid: Aguilar, pp. 157-172.

1948 SALINAS, Pedro, **La poesía de Rubén Darío**, Buenos Aires: Losada, 2a. edición: Barcelona: Seix Barral, 1978, 298 pp.

1949 BOLAÑOS, Pío, «Rubén Darío y la música», en *Repertorio americano*, XLV, 2 (20 marzo) pp. 17-20.

1951 DÍAZ PLAJA, Guillermo, **Modernismo frente a noventa y ocho**, 3a. edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

1952 TORRES ESPINOZA, Edelberto, **La dramática vida de Rubén Darío,** 6a. edición definitiva, corregida y aumentada, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, 966 pp.

1954 MARASSO, Arturo, **Rubén Darío y su creación poética**, Buenos Aires: Kapelusz.

1955 DÍAZ PLAJA, Guillermo, «Las escuelas novecentistas, II. El modernismo», en **Historia de la literatura española**, México: Porrúa, pp. 356-360.

1956 SILVA CASTRO, Raúl, **Rubén Darío a los veinte años**, Madrid: Gredos.

1956 LORENZ, Erika, **Rubén Darío, «Bajo el divino imperio de la música». Studie zur Bedeutung eines aesthetischen Prinzips**, Hamburg: Instituto Iberoamericano, edición en español: **Rubén Darío, «bajo el divino imperio de la música. Estudio sobre la significación de un principio estético,** Managua: Ediciones Lengua, 1960, 138 pp.

1956 FREYRE, Jaimes, «Erika Lorenz, **Rubén Darío: bajo el divino imperio de la música**», en *Revista hispánica moderna* (New York) XXIV, pp. 59-60.

1960 AVRET, Robert, «Music and melodic effects in "Sinfonía en gris mayor", en *Romance notes* (Chapel Hill: North Caroline) I, pp. 30-32.

1960 CERNUDA, Luis, «Experimento en Rubén Darío», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. V-XIX, LVI (noviembre) pp. 123-137.

1960 MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, «Prólogo» en A. Oliver, **Este otro Rubén Darío**, Barcelona: Aedos, pp. IX-XXVI.

1960 OLIVER BELMAS, Antonio, **Este otro Rubén Darío**, Barcelona: Aedos, 475 pp.

1962 BALAKIAN, Anna (ed.), **The Simbolist Movement in the Literature of European Languages**, Budapest: Akadémiai Kiadó.

1962 MONGUIO, Luis, «De la problemática del modernismo: la crítica y el «cosmopolitismo»», *Revista iberoamericana,* XXVIII-53, pp. 75-86.

1962 WELLEK, René, «What is symbolism?», en Anna Balakian (ed.), **The Simbolist Movement in the Literature of European Languages**, Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 17-28.

1964 PAZ, Octavio, «El caracol y la sirena», *Revista de la Universidad* (México) (diciembre) repr. en **Cuadrivio**, 3a. edición, México: Editorial de Joaquín Ortiz, 1976, pp. 9-65.

1965 SOBEJANO, Gonzalo, «Clarín y la crisis de la crítica satírica», **Revista hispánica moderna,** XXI, 1-4 (1965) pp. 399-417.

1966 DAVISON, Ned, **The concept of modernism in hispanic criticism**, trad. esp.: **El concepto de modernismo en la crítica hispánica**, Buenos Aires: Nova, 1971.

1966 TORRES BODET, Jaime, **Rubén Darío. Abismo y cima**, México: Universidad Nacional Autónoma.

1967 ARRIETA, Rafael Alberto, «Rubén Darío y las academias de la lengua», *Boletín de la academia argentina de letras* (Buenos Aires) t. XXXII-ns. 123-124 (enero-junio) pp. 7-15.

1967 BORGES, Jorge Luis, «Darío», en *Boletín de la academia argentina de letras* (Buenos Aires) t. XXXII-ns. 123-124 (enero-junio) pp. 79-80.

1967 CELA, Camilo José: «El arcángel disfrazado de indio», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. CXXXVII-VIII (noviembre) pp. 115-118.

1967 FERRERO ACOSTA, Luis, **Rubén Darío en Costa Rica. I. Cuentos**, San José: Ministerio de Educación Pública.

1967 FIGUERA, Gastón, «Dos críticos de Darío», en *La torre* (Puerto Rico) XV, 55 y 56, pp.217-228.

1967 FRANCO, Jean, **The modern culture of Latin America. Society and the artist**, London: Pall Mall Press.

1967 GARCIASOL, Ramón de, «Notas sobre el modernismo en España», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n.CXXXVII-VIII (noviembre) pp.197-226.

1967 GULLON, Ricardo, «Rubén Darío y el erotismo», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n.CXXXVII-VIII (noviembre) pp.143-158.

1967 LORENZ, Erika, «Rubén Darío: el gran sinfónico del verbo. Interpretación del poema «Sinfonía en gris mayor» », en *Humboldt*, 29, 10-11, pp.16-18.

1967 MOLINA, R.A., «Rubén Darío: el hombre y su lenguaje», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. CXXXVII-VIII (noviembre) pp. 287-302.

1967 OLIVER BELMAS, Antonio, «Los americanismos en Rubén Darío», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. CXXXVII-VIII (noviembre) pp. 191-195.

1967 SAINZ DE ROBLES, Federico C., «El postizo afrancesamiento de Rubén Darío» en *La torre* (Puerto Rico) XV, 55 y 56, pp. 203-214.

1967 SENABRE SEMPERE, Ricardo, «El gongorismo de Rubén Darío», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. CXXXVII-VIII (noviembre) pp. 273-284.

1967 ZARDOYA, Concha, «Rubén Darío y la poesía castellana», en *Papeles de son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca) n. CXXXVII-VIII (noviembre) pp.229-271.

1968 FOGELQUIST, Donald, **Españoles de América... y americanos de España,** Madrid: Gredos.

1968 LOZANO, Carlos, **Rubén Darío y el modernismo en España. 1888-1920. Ensayo de bibliografía comentada**, New York: Las Americas Publishing Company, 158 pp.

1969 GRECO, Arnold Armand del, **Repertorio bibliográfico del mundo de Rubén Darío**, New York: Las Américas Publishing Co.

1969 TORRE, Guillermo de, **Vigencia de Rubén Darío y otras páginas**, Madrid: Guadarrama.

1970 LOVELUCK, Juan, «Rubén Darío y Eduardo de la Barra», en INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, **Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)** Los Angeles: Centro Latinoamericano, Universidad de California, pp.15-34.

1970 LOZANO, Carlos, «Rubén Darío y los intelectuales franceses», en INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, **Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)** Los Angeles: Centro Latinoamericano, Universidad de California, pp.64-71.

1970 MEJIA SÁNCHEZ, Ernesto, **Cuestiones rubendarianas**, Madrid: Revista de Occidente.

1970 IBÁÑEZ, Roberto (recopilación y prólogo) **Páginas desconocidas de Rubén Darío**, Montevideo: Biblioteca de Marcha.

1972 TORRES ESPINOZA, Edelberto, «Más versos de Rubén Darío surgen de las hemerotecas y álbumes», en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) n.1, pp.457-467.

1973 IBARRA, Fernando, «Clarín y Rubén Darío: historia de una incomprensión», en *Hispanic Review*, v.41, n.3, pp. 524-540.

1974 LAGOS, Ramiro, «Nueva polémica sobre el modernismo» en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 2-3, pp.873-878.

1974 ZULETA, Emilia de, **Historia de la crítica española contemporánea,** 2a. edición aumentada, Madrid: Gredos.

1975 WOODBRIDGE, Hensley, **Rubén Darío. A selective classified and annotated bibliography,** New Jersey: The Scarecrow Press.

1976 AMOROS, A., «Reseña de Francisco Sánchez Castañer: **Estudios sobre Rubén Darío**», en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) n.5, pp.423-424.

1977 LITVAK, Lily, «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910) en *Hispanic Review*, v.45, n.4, pp.397-412.

1978 CUADRA, Pablo Antonio, «Rubén Darío y la dualidad», en **El nicaragüense**, 8a. edición, San José: EDUCA, pp.22-30.

1979 GULLON, Ricardo, «Simbolismo y modernismo» en **El simbolismo**, edición de José Olivio Jiménez, Madrid: Taurus, pp. 21-44.

1979 JIMÉNEZ, José Olivio, «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)», en **El simbolismo**, edición de José Olivio Jiménez, Madrid: Taurus, pp. 45-64.

1980 BARTHES, Roland, "La faz barroca", traducción de Pere Gimferrer, en Severo Sarduy, **De dónde son los cantantes** (1967) 2a. edición, Barcelona: Seix Barral, pp. 3-6.

1980 MAINER, José Carlos, "La lírica: Rubén Darío, Manuel Machado", en **Modernismo y 98**, volumen VI, en Francisco Rico, **Historia y crítica de la literatura española**, Barcelona: Crítica, pp. 147-154.

1980 OLIVARES, Jorge, «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica», en *Hispanic Review*, v. 48, n.1, pp. 57-76.

1981 JIRÓN TERÁN, José, «Bibliografía activa de Rubén Darío (1883-1980)», en **Cuadernos de bibliografía nicaragüense**, Biblioteca Nacional Rubén Darío, Ministerio de Cultura, Managua, n.2, julio-diciembre, pp.1-40.

1982 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, «Darío and Rodó: two versions of the symbolist dream in Spanish American letters», en Anna Balakian (ed.) **The symbolist movemente in the literature of european languages,** Budapest: Akadémiai Kiadó, pp. 669-677.

1983 ENGUIDANOS, Miguel, **Fin de siglo. Estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España**, Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A.

1984 LIDA, Raimundo, **Rubén Darío. Modernismo**, Caracas: Monte Avila [colección de artículos y ensayos publicados entre 1939 y 1968].

1985 SCARANO, Laura R., «Los prólogos de Darío a sus obras en verso: una poética explícita» en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 14, pp.251-263.

1985 CONEJERO, M.A., «Rubén Darío, crítico literario», en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 14, pp.223-236.

1985 RAMA, Ángel, **Rubén Darío y el modernismo**, Caracas-Barcelona: Alfadil Ediciones, C.A., 125 pp.

1985 RAMA, Angel, **Las máscaras democráticas del modernismo**, Montevideo: Fundación Angel Rama, 194 pp.

1985 SCARANO, Laura R., «Los prólogos de Darío a sus obras en verso: una poética explícita», en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 14, pp.251-263.

1986 ALBORNOZ, Aurora de, «Rubén Darío en el último verso de A. Machado», en *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 15, pp. 247-254.

1988 ZULETA, Ignacio, **La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1989-1907)** Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 291 pp.

1989 KALIMAN, Ricardo, «La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana», *Revista iberoamericana*, LV, 146-7, pp.17-32.

1989 POMIER, León, "Las ilusiones americanas de don Juan Valera", en **Anuario de estudios americanos** (Sevilla) tomo XLVI (1989) pp. 519-568.

1992 ZAVALA, Iris M., **Colonialism and Culture. Hispanic modernisms and the Social Imaginary,** Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

B. Obras literarias, teoría, historia

1888 DARÍO, Rubén, *Azul...,* con prólogo de Eduardo de la Barra; repr. en Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes (eds.) Obras escogidas de Rubén Darío publicada en Chile, Santiago: Universidad de Chile, 1939, pp. 115-286.

1892 *El centenario. Revista ilustrada. Órgano oficial de la Junta Directiva encargada de disponer las solemnidades que han de conmemorar el descubrimiento de América*, 4 tomos, Madrid: El Progreso Editorial.

1893 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, Antología de poetas hispanoamericanos, tomo l. México y América Central, Madrid: Real Academia Española.

1891 DARÍO, Rubén, "La Mercurial de Montalvo», en *La revista de Costa Rica* (setiembre) reproducido en Obras completas, vol. IX, «Crónicas literarias», Madrid: Renacimiento, sf., pp. 169-176.

1891 DARÍO, Rubén, «Pro domo mea», en El partido constitucional (Costa Rica) (28 noviembre) reproducido en Obras completas, vol. IX, "Crónicas literarias», Madrid: Renacimiento, sf., pp. 177-181.

1905 DARÍO, Rubén, Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas, Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.

1941 MEJIA-NIETO, Arturo, «Prefacio», en Rafael Heliodoro Valle, Índice de la poesía centroamericana, Santiago: Ediciones Ercilla, pp. 9-13.

1941 MIRO, Rodrigo, índice de la poesía panameña contemporánea, Santiago: Ediciones Ercilla.

1941 VALLE, Rafael Heliodoro, índice de la poesía centroamericana, Santiago: Ediciones Ercilla. 242 -Margarita Rojas G.

1954 HENRÍQUEZ UREÑA, Max, «XVII. América Central», en Breve historia del modernismo, México: Fondo de cultura económica, pp. 380-411.

1958 GALLEGOS VALDÉS, Luis, Panorama de la literatura salvadoreña. Del período precolombino a 1980, 3a. edición corregida y aumentada, San Salvador: UCA editores, 1981.

1958 TORUÑO, Juan Felipe, Desarrollo literario de El Salvador, San Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento editorial.

1959 LANDARECH, Alfonso María, Estudios literarios. Capítulos de literatura centroamericana, San Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento editorial.

1962 GRANJEL, Luis, Biografía de Revista nueva (1899) Salamanca, t. XV, n. 3, pp. 7-14.

1965 ARMIJO, Roberto y José Napoleón Rodríguez Ruiz, Francisco Gavidia. La odisea de su genio, San Salvador: Ministerio de Educación Pública.

1965 SIEBERMANN, Gustav, Los estilos poéticos en España desde 1900, edición española, corregida y ampliada: Madrid: Gredos, 1973.

1966 ARELLANO, Jorge: Panorama de la literatura nicaragüense, 5a. edición: Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.

1966 SAINZ DE ROBLES, Federico, El espíritu y la letra. (Cien años de literatura española 1860-1960) Madrid: Aguilar.

1968 CARTER, Boyd G., Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas, México: Ediciones de Andrea.

1968 MORELLE-LEMA, Manuel, La teoría lingüística en la España del siglo XIX, Madrid: Editorial prensa española.
1969 TORRE, Guillermo de, Del 98 al barroco, Madrid: Gredos.
1970 LOTMAN, IURI M., Estructura del texto artístico, edición en español: Madrid: Istmo, 1978.
1971 DUGAST, Guy-Alain, Les idees sur l'Amerique Latine dans la presse espagnole autour de 1900, Lille: Universidad de Lille IlI.
1972 ASHURST, Anna Wayne, Spanish Criticism of Hispanic American Literature from the 16th century to Menéndez Pelayo. Edición en español: La literatura hispanoamericana en la crítica española, Madrid: Gredos, 1980.
1972 GOIÇ, Cedomil, Historia de la novela hispanoamericana, Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso.
1972 SHAW, Donald L., The nineteenth century, Ben-Barnes and Noble, edición en español: Historia de la literatura española, el siglo XIX, Barcelona: Ariel, 1976.
1974 OLlVERA, Otto, La literatura en publicaciones periódicas de Guatemala (siglo XlX), Tulane University: Tulane Studies in Romance Languages and Literature, n. 5.
1975 GOIÇ,, Cedomil, «La périodisation dans l'histoire de la littérature hispanoaméricaine», en Etudes litteraires (Quebec) v. 8, n. 2-3 (agosto-diciembre).
1975 OSUNA, Rafael, «Biografías de revistas y periódicos» en AA. Vv. La crisis en fin de siglo: ideología y literatura, Barcelona: Ariel, pp. 158-173.
1975 RAMOS-GASCON, Antonio, «La revista Germinal y los planteamientos estéticos de la «Gente nueva», en AA. VV. La crisis en fin de siglo: ideología y literatura, Barcelona: Ariel, pp. 124-142.
1975 SHAW, Donald L., The generation of 1898 in Spain, Ben Barnes and Noble.
1979 MAINER, José Carlos, «Hacia un nuevo concepto del 98", «Introducción», vol. 1, Revista nueva. 1899, edic. fascimilar, Barcelona: Puvill, pp. 7-66.
1980 BARTHES, Roland, «La faz barroca», traducción de Pere Gimferrer, en Severo Sarduy, De dónde son los cantantes (1967) 2a. edición, Barcelona: Seix Barral, pp. 3-6.
1980 BURNS, E. Bradford, The Poverty of Progress. Latin American in the Nineteenth Century, California: University of California Press.
1980 GULLON, Ricardo, «La invención del 98» en J. C. Mainer (ed.) Modernismo y 98, Barcelona: Crítica, pp. 41-44.
1980 LOTMAN, Yuri M., «Semiotika sceny» en Teatr, I, pp. 89-99, versión en italiano «Semiotica della scena», en Strumenti critici, XV-I (1981) pp. 1-45, traducción de Simonetta Salvestroni.
1980 WASHABAUG, William, «The role of speech in the construction ofreality», en Semiotica, 31-3/4 (1980) 197-214.
1981 LAZARO MORA, Fernando, La presencia de Andrés Bello en la filología española, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
1982 BALAKIAN, Anna (ed.) The symbolist movement in the literature of european languages, Budapest: Akadémiai Kiadó.
1982 RAMA, Carlos, Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina. Siglo XIX, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
1982 WELLEK, Rene, The attack on literature and other essays, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
1985 PIRIE, Madsen, The book ofthe Fallacy. A training manual for intellectual subversives, London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

1986 AINSA, Fernando, Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, Madrid: Gredos.
1986 PORTALES, José, Medio siglo de filología española (1896-1952): positivismo e idealismo, Madrid: Cátedra.
1989 MORENO ALONSO, Manuel, «Las ilusiones americanas de don Juan Valera», Anuario de estudios americanos (Sevilla) tomo XLVI, pp. 519-568.
1990 JAUSS, Hans Robert, «The theory of reception: a retrospective of its unrecognized prehistory», en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan, Literary theory today, Cornell University Press, pp. 53-73.
1993 OVARES, Flora, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo, La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.