ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Las páginas que siguen representan por mi parte una intromisión en un campo que no es precisamente el mío: no soy un latinoamericanista. Vayan, pues, mis excusas por delante. Soy un especialista, en la medida en que lo soy, en la historia de mi literatura, la catalana, y, más concretamente, llevo bastantes años dedicándome al estudio del Modernismo catalán, movimiento cultural del cambio de siglo [1]. El lector habrá adivinado ya por dónde voy. Efectivamente, en el curso de mis investigaciones sobre dicho tema, se me ocurrió la posibilidad de que el Modernismo catalán presentara ciertas conexiones o paralelos con su homónimo hispanoamericano y, por lo tanto, que éste pudiera ofrecerme algunas ideas provechosas y hasta —¡quién sabe!— un modelo. A primera vista, existían algunas más que curiosas coincidencias: el nombre, para empezar, y también la cronología; pero asimismo algunos contactos a nivel individual: el entusiasmo de Darío ante la vida cultural en la Barcelona finisecular, su admiración por Rusiñol aun antes de conocerle, sus posteriores relaciones con algunos escritores catalanes, y también la influencia y relativa popularidad del catalán Pompeu Gener en Hispanoamérica [2]. Y, finalmente, ciertas semejanzas literarias muy generales, pero no menos evidentes.

La adquisición de un cierto, muy relativo, conocimiento del Modernismo hispanoamericano resultó una excursión que me alejó bastante de mis primordiales intereses, pero en modo alguno un ejercicio infructuoso. Si a lo largo de él, sin embargo, mis ideas sobre mi propio trabajo se vieron en parte confirmadas y en parte corregidas y modificadas, al propio tiempo de mi experiencia del movimiento catalán nacían sugerencias e hipótesis sobre el hispanoamericano. Y así fue como llegué a

---

[1] He recogido la mayoría de mis trabajos sobre el tema en el libro *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1975.

[2] Sobre Darío y Barcelona y los escritores catalanes, cfr. «En Barcelona», «El Modernismo» y «El cartel en España», en *España contemporánea, OC*, vol. XIX, Madrid, «Mundo Latino» [1920], páginas 8-18, 271-72, 274 y 281-86; ANTONIO OLIVER BELMÁS: *Este otro Rubén Darío*, Barcelona, 1960, págs. 192-94, 276-94, 301-14 y 318-22, y MIQUEL BATLLORI: *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, Barcelona, 1958, págs. 263-70. La influencia de Gener en Hispanoamérica está por estudiar. No se olvide que cuando Darío desembarcó en Barcelona en 1899 fue directamente en busca de dos personas: Rusiñol y Gener.

pensar que tal vez la ordenación y el desarrollo en forma de artículo de dichas sugerencias e hipótesis pudiera ser de alguna utilidad para los que se interesan por el Modernismo en Hispanoamérica. No quisiera que esto fuera interpretado como presunción. Por el contrario, me doy perfecta cuenta de mis limitaciones y, ante todo, de mi enorme ignorancia. Tras las excusas vayan, pues, las advertencias: que nadie espere de este trabajo una interpretación mínimamente coherente y articulada del Modernismo. Mi único propósito es mucho más modesto: formular algunas tímidas hipótesis, sugerir algunas posibles líneas de investigación, poner de relieve algunos problemas que tal vez resulten importantes. Todo ello —y es lo peor— sobre la base no muy sólida de un conocimiento fragmentario y más que precario de las fuentes primarias y de los trabajos de investigación histórica sobre el período. De tal modo que bien pudiera ser no sólo que este artículo tuviera un interés limitado, sino incluso que dijera en él más de una tontería. Ojalá no sea así y lo que es sin duda un atrevimiento no acabe resultando una presuntuosa desfachatez.

Empecemos, pues, por donde yo tuve que hacerlo, por la bibliografía especializada. Esta se puede dividir, siguiendo a Davison, en tres categorías [3]. A un extremo, aquellos que sostienen (fundamentalmente, Marinello, García Girón y Silva Castro) [4] que el Modernismo es un estilo poético; en esencia, la combinación en versión hispanoamericana de varios estilos poéticos finiseculares europeos como el Parnasianismo, el Simbolismo, el Decadentismo, el Prerrafaelismo. Al otro extremo, aquellos que, como Onís, Gullón, Schulman y González [5], defienden lo que Davison llama «*the epochal view*», es decir, la idea de que el Modernismo es la general predisposición espiritual, el «espíritu de época», de un amplio período que se extiende de 1880 hasta la Segunda Guerra Mundial [6] y que no se limita en modo alguno a Hispanoamérica, sino

---

[3] NED J. DAVISON: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Boulder, Colorado, 1966.

[4] JUAN MARINELLO: «¿Qué cosa fue el Modernismo?», en *Once ensayos martianos*, La Habana, 1964; *José Martí, escritor americano. Martí y el modernismo*, México, 1958, y *Sobre el modernismo: polémica y definición*, México, 1959; RAÚL SILVA CASTRO: «¿Es posible definir el modernismo?», *Cuadernos Americanos*, XXIV, núm. 4 (1965), 172-79; EDMUNDO GARCÍA GIRÓN: «El Modernismo como evasión cultural», en *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 7, Berkeley, 1955. Memoria: *La cultura y la literatura iberoamericana*, Berkeley y Los Angeles/México, 1957, págs. 131-39. Los artículos de Silva Castro y García Girón pueden consultarse en HOMERO CASTILLO: *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, 1968, págs. 316-24 y 75-82, respectivamente.

[5] FEDERICO DE ONÍS: *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Madrid, 1934, y «Sobre el concepto del modernismo», *La Torre*, núm. 2 (1953), 95-103; RICARDO GULLÓN: *Direcciones del modernismo*, Madrid, 1963; IVÁN A. SCHULMAN: «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», *Cuadernos Americanos*, XXV, núm. 4 (1966), 211-40; *Génesis del modernismo*, México, 1966, esp. págs. 9-19, y *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, 1969, y MANUEL PEDRO GONZÁLEZ: *Notas en torno al modernismo*, México, 1958. Los artículos de Onís y Schulman pueden consultarse en CASTILLO, 35-42 y 325-57.

[6] Onís es tan pronto impreciso («hacia 1885») como muy exacto (1882-1932); a Schulman tanto parecen darle estas fechas como las de 1875-1925, como, en su último trabajo, las de 1880-1920; Gullón prefiere las de 1890-1940. Las razones de las respectivas preferencias no son nunca expuestas.

que afecta a todo eso que mi paisano Joan Fuster suele llamar «el área de civilización ex cristiana». Entre uno y otro extremo, una olla podrida que Davison llama, al parecer sin ironía, «*the consensus*».

No pienso meterme en una discusión detallada de estas distintas interpretaciones. Me limitaré a exponer mis objeciones más básicas y generales, de carácter metodológico. Precisamente desde este punto de vista la primera de las posiciones resulta sostenible, siempre y cuando uno se atenga estrictamente a ella, es decir, siempre y cuando el término se use *exclusivamente* para designar un estilo poético. Una primera consecuencia de ello será la de que, en el caso de un mismo autor, algunas obras serán modernistas y otras no —y no pienso en términos de grandes diferencias cronológicas [7]—; incluso podría darse el caso de que en un mismo libro de poemas unos sean modernistas y otros no. Otra implicación es la de que el área de estudio a la cual se podría aplicar el término se vería enormemente reducida, de modo que su utilidad resultaría más bien dudosa. Y, además, ¿para qué hablar de Modernismo, en lugar de Parnasianismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, términos mucho más precisos (dentro de la lamentable vaguedad de la nomenclatura histórico-literaria) y en cualquier caso con una tradición bibliográfica que los convierte en mucho mejores términos de referencia? Por otra parte, si lo que el término designa es fundamentalmente un estilo, resultará a todas luces insuficiente desde un punto de vista estrictamente taxonómico. Así, por ejemplo, *Alma América* será, sin duda, un libro modernista, pero también, y sobre todo, varias otras cosas además. En resumen, como ya dijo Onís, en la reducción del Modernismo «a una escuela rubendariana» no cabría «ni el mismo Rubén Darío» [8]. Sin embargo, el principal argumento contra los detentadores de esta posición es que no son coherentes en el uso del término y pasan constantemente, sin previo aviso y de acuerdo sólo con su conveniencia, de un uso con significado estilístico o, todo lo más, estético, a otro, mucho más general, cronológico e ideológico. Un caso extremo —pero tampoco tanto— es el de Silva Castro, que (como ya denunció Schulman) generaliza tranquilamente sobre el Modernismo como movimiento estetizante, sobre la única base de Darío, y aún el de *Azul*... y *Prosas profanas*, sin mencionar para nada no ya a otros autores, sino ni siquiera otras obras del propio Rubén [9].

Es ésta una incoherencia metodológica que es también típica de la bibliografía sobre el Modernismo catalán. En este caso creo haber demostrado en un trabajo anterior que este uso ambiguo e incorrecto del

[7] Que a menudo desaparecen por completo si, en vez de considerar la fecha de publicación en libro, tomamos la de redacción o la de publicación en periódico o revista.

[8] Onís: «Sobre el concepto...» (Castillo, 142).

[9] Silva Castro: «¿Es posible...?»; Schulman: «Reflexiones...» (Castillo, 342).

término tiene sus orígenes en la distorsión deliberada de la palabra modernismo, acuñada y usada inicialmente por los propios modernistas, por parte de los tradicionalistas enemigos del movimiento. Tanto es así que los propios modernistas primero denuncian indignadamente tal deformación y luego acaban por abstenerse —explícitamente— de usar el término [10]. Mi primera sugerencia, pues, es que un estudio semántico detenido del nombre, tal como lo usaban los modernistas y sus coetáneos, pudiera muy bien llevar a conclusiones similares. Los primeros pasos, muy tímidos, dados en este camino por Henríquez Ureña y Allen W. Phillips, parecen apuntar, desde luego, en esa dirección [11].

La posición diametralmente opuesta, la *epochal view* de Davison, no me parece merecer excesiva atención. Si el Modernismo es simplemente un vago «espíritu de época», que cubre, por lo menos, medio siglo y afecta a toda el área de civilización europea, el problema concreto de las transformaciones culturales en Hispanoamérica durante el cambio de siglo, llamémoslas Modernismo o lo que sea, sigue planteado. Y lo que importa observar es que aquí tampoco son consecuentes los especialistas y también pasan constantemente y sin advertencia de un significado al otro. Así, Onís, tras mucho hablar del Modernismo en ese amplio sentido, acaba dividiendo la época en un período central Modernista (que se corresponde con la cronología clásica), flanqueado por un Pre-Modernismo y un Post-Modernismo. Estamos, pues, donde empezamos. Schulman, para citar otro ejemplo, insiste en la misma interpretación «epocal», para de repente decirnos que *Raza de bronce,* de Alcides Arguedas (1919), no es modernista, aunque presenta ciertas cualidades modernistas: «la plasticidad, el fuerte cromatismo y un ingente lirismo». De modo que el Modernismo es un espíritu de época y no un estilo poético, rico y refinado. Pero una obra escrita en plena época no es modernista (¿por qué no?), aunque recuerde al Modernismo por ciertas cualidades estilísticas [12]. ¿En qué quedamos? [13]. Y es que en el fondo, la llamada *epochal view* no es más que un lastimoso intento de eludir los problemas planteados por la historia cultural de Hispanoamérica en cierto período a base de sumergirlos en un vastísimo magma, en el que simplemente se pierden de vista. ¿Qué diríamos del biólogo que, ante las dificultades del estudio

---

[10] «Sobre el significado del terme 'modernisme'», *Recerques,* núm. 2 (1972), 73-91, recogido en *Aspectes...,* 35-60.

[11] MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia del Modernismo,* México-Buenos Aires, 1962², páginas 158-72; ALLEN W. PHILLIPS: «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», *Revista Iberoamericana,* núm. 47 (1959), 41-64 (CASTILLO, 118-45).

[12] «Reflexiones...» (CASTILLO, 355).

[13] Nótese también que a la hora de respaldar sus teorías con citas los defensores de dicha tesis nunca recurren a Neruda o Vallejo, ni menos a Joyce, Gide o Maiakovski, sino a los Darío, Nervo, Lugones y compañía, es decir, a los escritores hispanoamericanos tradicionalmente considerados como modernistas. Y eso que no les hubiera sido difícil —y en alguna rara ocasión lo hacen— encontrar citas adecuadas. El período es tan amplio y el concepto de «espíritu de época» tan vago que se prestan maravillosamente a ello.

de la bioquímica celular, decidiera resolverlas a base de examinar células con un telescopio? ¿O del químico que en vez de analizar y sintetizar sustancias, las echara en un caldero y las meneara con un cucharón para acabar concluyendo que todo es una mezcla? Pues no otra cosa hace, por ejemplo, Ricardo Gullón, que no parece avergonzarse de escribir lo siguiente:

> El modernismo no es Rubén Darío, y menos la parte decorativa y extranjerizante de este gran poeta. El modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el de sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al Cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismos y utopías, todo mezclado; mas, fundido, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.

Y ese antológico «todo mezclado» es, en el fondo, lo mismo que quiere decir Schulman cuando habla del «sincretismo» como característica fundamental del Modernismo [14].

Lo importante, en cualquier caso, es que las dos posiciones extremas acaban revirtiendo implícitamente a lo que Davison llama el *consensus*. Tanto si los problemas son evitados a base de estrechar el ángulo de visión, tanto que queden fuera del campo visual, como si lo son a base de ampliarlo hasta que se pierdan de vista, unos y otros acaban reconociendo tácitamente que existe en la historia de la literatura hispanoamericana un movimiento tradicionalmente llamado Modernismo, que cubre el período 1890-1910 y que incluye a ciertos autores y ciertas obras publicadas en ese tiempo. Y si de lo que se trata es de estudiar el Modernismo, eso es precisamente lo que hay que estudiar. Todo lo otro es irse por los cerros de Ubeda.

Es precisamente en este punto en el que casi toda la bibliografía coincide, y esto es en el fondo a lo que se refiere Davison cuando habla de *consensus*. Porque lo cierto es que más allá de esta identificación básica del fenómeno y de sus límites cronológicos, de *consensus*, nada o bien poco. Lo que caracteriza a los críticos que evitan las dos posiciones extremas no es tanto un acuerdo efectivo en torno a una interpretación determinada del Modernismo, como la resistencia a proponer tal interpretación en términos mínimamente explícitos. En general, se limitan a dar por sentada cierta idea muy vaga del Modernismo, a enumerar

[14] GULLÓN: *Direcciones...*, 69; SCHULMAN: «Reflexiones...» (CASTILLO, 350-53) y *El modernismo...*, 43-45.

algunas características no demasiado precisas y a destacar una u otra de ellas como la realmente esencial. Davison enumera seis de esas características (aunque su lista es susceptible de ampliación) sobre las cuales (aunque no todas) están de acuerdo los críticos (aunque no todos) en un elevado número de ocasiones (aunque no siempre), pero en distinto orden de prioridad. Ahora bien, en todos los casos, los criterios usados para aislar e identificar dichas características son estrictamente literarios y ahistóricos. Y lo grave es que, desde ese punto de vista, esas características son extremadamente contradictorias. En realidad lo que el material a investigar ofrece es precisamente un cúmulo interminable de contradicciones: la literatura modernista, considerada *sub specie aeternitatis,* aparece a la vez como decadente y vitalista, cosmopolita y localista, aristocrática y populista, antiespañola e hispanófila, «modernista» y primitivista, etc. Los críticos, sin embargo, se niegan obstinadamente a examinar las relaciones cambiantes entre esas series de oposiciones, tanto entre los términos mismos de cada contradicción, como entre las distintas oposiciones entre sí. De hecho, se empeñan en rechazar la existencia misma de esas contradicciones como esencial al fenómeno que pretenden interpretar. Lo que intentan, por el contrario, es aislar una o dos de esas características como independiente(s) de esas contradicciones, inmutable(s) de cabo a rabo del período, presente(s) en todas y cada una de las obras de todos y cada uno de los autores, y presentada(s), por tanto, como la(s) característica(s) esencial(es) y definitoria(s) del movimiento [15]. Insisto: cerrando los ojos al significado mismo del término «movimiento», los críticos no intentan hallar la clave del Modernismo en el desarrollo de esas contradicciones mismas, en el proceso de su evolución cronológica —o sea, en el *movimiento* que suscitan—, sino que, como ya he dicho, extrapolan una característica u otra y la sitúan por encima del resto, a un nivel diferente. Para unos será el esteticismo; para otros, el cosmopolitismo; para los de más allá, el aristocratismo; el nacionalismo, para otros... Todos coincidirán, sin embargo, en buscar ese rasgo esencial en los textos literarios (unos pocos, poquísimos, textos literarios, habría que precisar) examinados en aislamiento y *sub specie aeternitatis.* Inevitablemente, como es lógico, cada interpretación suscitará automáticamente cientos de argumentos en contra, esgrimidos desde la misma perspectiva ahistórica [16]. El resultado es una proliferación de inacabables y estériles polémicas.

---

[15] Para un claro ejemplo, cfr. la recensión del libro de Davison por D. L. SHAW, *Bulletin of Hispanic Studies,* XLIV, núm. 2 (1967), 139-40.

[16] Por ejemplo: «Los *Cantos de vida y esperanza* son tan solo un momento muy bello, pero pasajero, de la evolución poética de Darío» (LUIS MONGUIÓ: «Sobre la caracterización del Modernismo», *Revista Iberoamericana,* núm. 13 [1943], 69-80, en CASTILLO, 19). «Pero la belleza un tanto superficial de *Prosas profanas* no es más que una modalidad pasajera en la obra de Darío. (...) *Cantos de vida y esperanza* es la obra que mejor representa al Darío maduro y que revela al poeta profundo y sincero que había en él» (DONALD F. FOGELQUIST: «El carácter hispánico del Moder-

Una de estas tan debatidas cuestiones es la planteada por las contradicciones cosmopolitismo-indigenismo (o, a veces, americanismo) y europeísmo (y más concretamente, galicismo)-hispanismo. El problema se ve complicado en este caso por la carga emotiva de carácter patriótico vertida en la discusión. Para algunos, cosmopolitismo y europeísmo parecen sinónimos de traición nacional, y se empeñan, por consiguiente, en atenuarlos al máximo. Para los otros, indigenismo e hispanismo huelen a provincianismo y patriotería y, como es natural, se esfuerzan en probar el cosmopolitismo del movimiento [17]. Desde luego, no puede caber duda que el Modernismo se presenta en sus principios como un movimiento de radical reacción contra la cultura hispánica existente. El hecho, sin embargo, tiene un valor estrictamente indicativo —servirá si acaso para contribuir a fijar la cronología inicial del movimiento— y nunca definitorio: todo nuevo movimiento cultural implica, es obvio, una voluntad decidida de ruptura con la situación cultural existente. También resulta innegable que hay en los comienzos del Modernismo un fuerte ingrediente de anticolonialismo cultural. Pero aquí hay que observar que no se trata de algo exclusivo del Modernismo: el anticolonialismo cultural es tan viejo como el anticolonialismo a secas, y está presente, como elemento esencial y en forma explícita y programática, en la obra de hombres como Bello o Sarmiento [18]. En realidad, yo diría que los modernistas operan ya a partir de un sentimiento de independencia cultu-

---

nismo», *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 7, Berkeley, 1955. Memoria: *La cultura y la literatura iberoamericana*, Berkeley y Los Angeles/México, 1957, en CASTILLO, 69-70). «No creemos que haya [en *Cantos*] cambio fundamental en la actitud de Darío, sino un nuevo y más insistente acento en temas menos atendidos por el poeta en etapas anteriores» (ALLEN W. PHILLIPS: «Rubén Darío y sus juicios...», en CASTILLO, 141). Otro ejemplo: véanse, a propósito del «extranjerismo» o el «hispanismo» de los modernistas las absolutamente contradictorias opiniones de, por un lado, JUAN MARINELLO (*Sobre el Modernismo*, 21-26 y 36-45), y, por el otro, ONÍS («Sobre el concepto...», en CASTILLO, 39-40) y GONZÁLEZ (*Notas*, 57-58). Para una crítica de la bibliografía que se aproxima en algunos puntos a la aquí trazada, véase ANTONIO MELIS: «Bilancio degli studi sul modernismo ispanoamericano», *Lavori Ispanistici*, Serie II, Florencia, 1970, págs. 251-312, en las págs. 264-67 y 310-12.

[17] Algunas citas bastarán, sin mayor necesidad de comentarios: «Llevaba dentro de sí el Modernismo algo muy específicamente español que era válido y fecundo en todos los países hispanoamericanos y en España *misma*» (ONÍS: «Sobre el concepto...», en CASTILLO, 39); «No hay nada más natural y razonable que este tributo de admiración y simpatía a la gran civilización francesa, si no trae como consecuencia el sentido de inferioridad de lo propio y el desconocimiento del patrimonio hispánico»; «Es lástima que las obras que más entusiasmaron a los contemporáneos hispánicos de Darío fueran precisamente las más afrancesadas y superficiales»; «En conclusión, reafirmemos que el modernismo hispanoamericano, lejos de ser el pálido reflejo de una gloria extranjera, es una verdadera manifestación de espíritu y genio hispánicos» (FOGELQUIST: «El carácter hispánico...», en CASTILLO, 67, 69 y 73-74); «En resumen, podemos decir que el modernismo juvenil refleja la cultura iberoamericana en este sentido: evadiéndose de todo lo típico nacional, rechazando la modalidad de herencia española y buscando lo universal en el espíritu y el intelecto francés. El modernismo, es decir, refleja la característica principal de la América Latina: cosmopolitismo» (GARCÍA GIRÓN: «El modernismo como evasión...», en CASTILLO, 82); o véase MARINELLO: *Sobre el modernismo*, passim.

[18] «Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres» (JUAN MARÍA GUTIÉRREZ: *Fisonomía del saber español*); «... porque ya se sabe, el españolismo es lo anticuado, lo desusado, lo exhumado, lo que está muerto para todo el mundo» (JUAN BAUTISTA ALBERDI: «Enseñanza del idioma», *El Iniciador*, 15 noviembre 1838). Tomo ambas citas de EMILIO CARILLA: *El Romanticismo en la América hispánica*, Madrid, 1958, pág. 160.

ral y que su actitud de cara a la vieja metrópoli es no tanto de reacción y ataque, como de conmiserado desprecio e ignorancia deliberada y hasta afectada. Darío, por ejemplo, estaba absolutamente convencido de la superioridad —y, sobre todo, de la superior «modernidad»— de las letras hispanoamericanas en relación con las españolas [19]. Sin embargo, si los modernistas preferían ir a París mejor que a Madrid, resulta más bien perverso pensar, como a veces parecen hacerlo los críticos, que lo hacían con la intención de fastidiar a los españoles. Es mucho más sencillo aceptar su propia explicación, es decir, que París, y no Madrid —desde luego, no Madrid—, representaba la vanguardia cultural del momento. Entre otras razones, porque se trata de una verdad como un templo. Que la literatura modernista hispanoamericana revela una extraordinaria influencia francesa, hasta el punto de parecer a veces una simple traducción, es un hecho sin la menor trascendencia y tan idiota es lamentarlo como intentar atenuarlo: es exactamente lo mismo que ocurría con la literatura portuguesa, o italiana, o catalana. O, naturalmente, la española. El «afrancesamiento» del modernismo hispanoamericano no es, en suma, diferente del de muchas literaturas europeas coetáneas [20].

En cuanto al llamado cosmopolitismo, no tiene sentido hablar de él en términos absolutos, al margen de la contradicción cosmopolitismo-localismo. El cosmopolitismo de Darío, de Casal, de Herrera y Reissig, del mismo Martí, que tiene solamente muy poco que ver con el de, digamos, Pierre Loti. Cosmopolitismo no es, como parece creerse a veces, exotismo. El exotismo de los modernistas hispanoamericanos refleja ciertamente, como ha observado insistentemente Gullón [21], un deseo de evasión hacia mundos de ensueño y fantasía, pero ese deseo era igual que, por ejemplo, el de los Goncourt, que el de los franceses, a quienes imitaban. Y ése, y no el deseo de evasión, es realmente el punto importante. El exotismo de los modernistas era dependiente de su cosmopolitismo: eran exotistas, porque exotistas eran sus modelos. Y no eran cosmopolitas por ningún deseo de desarraigo, de renegar de su americanismo, sino, sobre todo, porque eran enemigos del provincianismo, del regionalismo, de lo local y folklórico, porque querían transformar su *propia* cultura

[19] Véanse, por ejemplo, sus crónicas reunidas en *España contemporánea*, en especial la titulada «El modernismo». Darío no era el único en opinar así. Nervo decía: «Sin los jóvenes que han entrado en los caminos abiertos por los hispanoamericanos, la producción poética actual de España sería, con la del siglo XVIII, la más triste de las manifestaciones intelectuales de aquella ilustre nación» (en *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, 1907, pág. 62, citado por DONALD F. FOGELQUIST: *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, 1968, pág. 86 n). El desprecio que hacia la cultura española sentían Gómez Carrillo y Lugones es bien conocido. Silva no se molestó, en su viaje europeo, en pasar por España.

[20] Déjeseme decir, de paso, que el lenguaje no es nunca ahistórico ni ideológicamente neutro: «afrancesamiento» es una palabreja acuñada por ciertos individuos, representantes de una ideología específica reaccionaria, en un período histórico concreto y con una intención muy clara. Y usada después con intenciones semejantes por individuos pertenecientes a la misma tradición ideológica, como don Marcelino Menéndez y Pelayo. Quien la use ahora no podrá, lo quiera o no, desprenderla de esa ganga ideológica y teñirá sus propios razonamientos con ella.

[21] «Exotismo y modernismo», en *Direcciones*, 84-111.

hispanoamericana en una cultura *moderna* con ambiciones de universalidad.

Lo cual no significa que los modernistas rechazasen su patrimonio hispánico. ¿Cómo hubieran podido hacerlo? La cuestión es nuevamente ridícula. Además del fundamental factor lingüístico, es evidente que las naciones independientes americanas tenían y tienen sus raíces en un pasado compartido, en un grado considerable, con España. Y no sólo mantuvieron los modernistas relaciones frecuentes y constantes con sus colegas peninsulares, sino que se consideraban herederos y partícipes de una cultura hispánica común. Bastará mencionar, creo, los nombres de Martí, Darío y Rodó. En cierto modo, de hecho, Darío pertenece tanto a la literatura estrictamente española como a la hispanoamericana. Todo esto resulta tan obvio que apenas merecería ser mencionado, si no fuese por el hecho de que se da tanta importancia, por parte de algunos especialistas, a los mágicos conceptos de la «Hispanidad» y «lo hispánico», palabras vacías fuera de la inevitable realidad de una lengua común y un pasado compartido (pero compartido, claro está, desigualmente, según la relación metrópoli-colonia). Que la literatura hispanoamericana es «hispánica», es un hecho incontrovertible —tan incontrovertible, pero también ni más ni menos, como el de que la literatura de los Estados Unidos es «anglosajona»—. La cuestión, pues, sólo tiene sentido y sólo merece ser estudiada bajo dos aspectos: si se plantea en términos del mercado literario y de la competencia en dicho mercado entre autores y editoriales de uno y otro continente, y si se plantea en términos del significado ideológico y político del concepto de «Hispanidad».

El primer problema es sumamente complejo. Por un lado, el mercado americano ofrece una demanda virtualmente muy elástica a una industria editorial española con mayor tradición y experiencia. Y dicha industria no sólo exportaba productos españoles a América, sino que reexportaba buena parte de la producción americana [22]. Por otra parte, una industria americana en indudable expansión —y, sobre todo, la prensa— ofrecía, al parecer, ventajosas condiciones a los escritores españoles [23]. Desde el punto de vista de los autores hispanoamerica-

[22] «Los editores de Barcelona que hoy trabajan mucho, lo hacen de modo principal para la exportación y con escaso cuidado», escribía Darío *(España contemporánea,* 177). Baste recordar, en efecto, los nombres de Maucci, Montaner y Simón, etc. En cuanto a las revistas citemos como botón de muestra lo que también decía Darío de *La Ilustración Española y Americana:* «el periódico preferido de las clases altas, y eso tanto en España como en la América española». En Madrid se publicaron, entre muchísimos otros, el primer libro de Gómez Carrillo (quien años después fundaría en Barcelona *El Nuevo Mercurio), Alma América, Cantos de vida y esperanza* y un larguísimo etcétera.

[23] Unamuno escribía a Luis de Zulueta el 17 de diciembre de 1907: «Mi situación económica se ha resuelto gracias a los americanos. Entre *La Nación,* de Buenos Aires —mi tribuna de hoy—; *Caras y Caretas,* también de Buenos Aires, y *El Diario Ilustrado,* de Santiago de Chile, me han emancipado, ¡gracias a Dios!, de la prensa española. Allí pagan triple que aquí y agradecen quíntuple» [M. DE UNAMUNO-L. DE ZULUETA: *Cartas (1903/1933),* ed. Carmen de Zulueta, Madrid, 1972, página 215]. Por otra partae, son bien conocidas las quejas sobre el desconocimiento de la literatura americana en España, por un lado, y sobre la escasa explotación del mercado americano por

nos, tenían que competir en sus propios mercados con los españoles, pero al mismo tiempo veían esos mercados ampliados con el español. Contemplada desde esta perspectiva, la cuestión hispanismo-antihispanismo sí que adquiere interés. Pero que yo sepa, casi todo está aún por hacer en este campo [24].

En cuanto al segundo problema, ya se ha observado repetidamente, y por parte de casi todos los especialistas, que el sentimiento pro-hispánico se agudiza y se hace predominante hacia el final del período modernista. Ello refleja, indudablemente, una reacción contra la agresión imperialista estadounidense, bajo la forma de las sucesivas intervenciones en Cuba y Puerto Rico, en el asunto de Panamá y en la crisis venezolana. Pero también, y quizá, como ha sugerido Halperín Donghi [25], sobre todo, tiene que ver con un acercamiento de los intelectuales a la oligarquía bajo la reciente amenaza del activismo proletario. Parece indudable que la idea de la «Hispanidad» ha sido siempre ingrediente esencial de la ideología conservadora de una oligarquía que se complacía (y se complace) en insistir en la pureza de su genealogía hispánica como justificante de una superioridad social, cultural y racial sobre los estratos indios y mestizos y/o las comunidades inmigrantes italianas, alemanas, judías y «turcas» (e incluso, claro está, «gallegas») [26]. En relación con esto, Halperín ha llamado también la atención sobre el hecho de que ese creciente énfasis en la «Hispanidad» corre parejo con un idéntico énfasis en el catolicismo, como es obvio en Darío, hombre a quien, añade Halperín, resultaría difícil definir como un espíritu devoto [27]. Tenemos ahora un estudio sobre el desarrollo y la función de la idea de «Hispanidad» en España, que asienta firmemente la hipótesis de la significación conservadora y estrechamente política del concepto [28]. Convendría insistir en el tema desde el lado hispanoamericano.

Ahora bien, si la atracción del patrimonio hispánico es tan importante en el Modernismo como la de los modelos europeos, y sobre todo

---

los editores y libreros españoles, por el otro. Hay una primera aproximación al tema en RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», *Revista de Occidente*, segunda época, XXIV, núm. 71 (1969), 217-28.

[24] La importancia del tema y la necesidad de estudiarlo han sido señaladas por JOSÉ-CARLOS MAINER: *La edad de plata (1902-1931)*, Barcelona, 1975, págs. 85-86. Véase asimismo un documento interesante en RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: «La editorial Sempere en Hispanoamérica y en España», *Revista Iberoamericana*, núm. 69 (1969), 551-55.

[25] TULIO HALPERÍN DONGHI: *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, 1969, páginas 294-95.

[26] Que la insistencia en la «hispanidad» como defensa social vence en un momento determinado, y a consecuencia de la amenaza doble del proletariado y la nueva pequeña burguesía, al liberalismo inmigratorio de la oligarquía rioplatense es la conclusión que se desprende con fuerza del agudo libro de GLADYS S. ONEGA: *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Santa Fe, 1965, especialmente págs. 31-48 y 114-32. Véase también CARL SOLBERG: *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*, Austin y Londres, 1970.

[27] *Historia contemporánea*, 295.

[28] FREDERICK B. PYKE: *Hispanismo, 1898-1936. Spanish Conservatives and Liberals and their relations with Spanish America*, Notre Dame y Londres, 1971. El libro contiene valiosos datos para el estudio de la cuestión desde el otro lado.

franceses, de modo semejante el localismo se halla tan presente en él y le es tan esencial como el cosmopolitismo. Cosa lógica: esta nueva cultura, que aspira a ser igual a la europea, quiere ser, según los casos, argentina, chilena, uruguaya, mexicana o lo que sea. Es éste un aspecto del Modernismo que se suele ignorar, y se comete al hacerlo un grave error. El motivo de tal negligencia es que al no ajustarse a una imagen preestablecida del Modernismo, esa cara del movimiento es desechada *a priori*. Lo cual no tiene justificación metodológica alguna si se piensa, cosa que no se suele hacer, que, por ejemplo, el Lugones que escribió los verlenianos *Crepúsculos del jardín*, es el mismo Lugones que escribió *La guerra gaucha* (ambos libros publicados en 1905); que el Manuel Ugarte autor de *Jardines ilusorios* y *Paisajes parisienses*, lo es también de los *Cuentos de la Pampa*, o que en la presentación de la revista *Cosmópolis*, se defiende por igual el «modernismo» (representado por Ibsen y Verlaine), el internacionalismo vagamente socialista y el nacionalismo criollo [29].

Y, sin embargo, en oposición a este localismo, pero también al cosmopolitismo, el Modernismo es igualmente un movimiento panamericanista. Bastará simplemente, creo, mencionar los nombres de Martí, Rodó, el propio Darío. Claro que no hay que olvidar aquí el prestigio, por puramente ideal que fuera, del panamericanismo bolivariano, pero el elemento crucial me parece que es otro: las reducidas dimensiones de los mercados literarios nacionales y la necesidad de crear uno mayor interamericano. Y en el caso de los países más pequeños y más subdesarrollados —repúblicas centroamericanas, Bolivia, Ecuador, Paraguay—, la carencia casi absoluta de cualquier vida cultural. El ejemplo de Darío vuelve a ser el más obvio, pero desde luego, no el único. Ricardo Jaimes Freyre es un escritor boliviano porque nació en Bolivia, pero por nada más. Matizando más, seguramente no se trata sólo de las dimensiones del mercado, sino también, por paradójico que pueda parecer, de su aislamiento. Es la distancia que separa, digamos, a Lima de Europa (¿cuántos días de barco?, ¿cuántos barcos al año?) y, a la vez, de Buenos Aires o Caracas, la que otorga tanta importancia a la relación, epistolar y directa, con colegas de allende las fronteras. El escritor visitante que llega de Buenos Aires o Caracas trae no sólo noticias de una Europa que le es relativamente accesible, sino, sobre todo, el saludo de los jóvenes intelectuales, que en Buenos Aires o Caracas trabajan por lo mismo que el limeño, y con él, la confirmación de que no se está solo, la consoladora idea de que se pertenece a una internacional cofradía del espíritu. Por

[29] LOS REDACTORES [PEDRO-EMILIO COLL, PEDRO-CÉSAR DOMÍNICI, L. M. URBANEJA ACHELPOHL]: «Charloteo», *Cosmópolis*, I, núm. 1 (1894), 1-5.

aquí es por donde se ha de explicar, sobre todo, me parece, el panamericanismo modernista.

Y en relación con esto, tengo que hacer intervenir otro nuevo elemento también opuesto por un igual al cosmopolitismo y al hispanismo. Me refiero a lo que algunos críticos llaman «indigenismo». Un nombre no demasiado apropiado, porque el «indigenismo» modernista (el de «Momotombo», «Caupolicán» y «Tutecotzimí»; el de *Alma América;* el de los *Cantos augurales,* de Vasseur; el de *La raza de bronce,* de Nervo) no consiste en la idealización de las poblaciones indias coetáneas, sino en la mitificación del pasado precolombino y, sobre todo, de una supuesta eterna naturaleza americana, de la selva y la cordillera, el cóndor y la palma, y del héroe indio como parte integrante de esa misma naturaleza. Se trata de un intento, en otras palabras, de crear una mítica americanidad producto directo de fuerzas telúricas y caracterizada, por lo mismo, por un vitalismo natural y primitivo, que contrastaría con la artificiosidad decadente del supuesto espíritu europeo, y en este sentido, el nombre de «mundonovismo», utilizado por algunos. me parece muy adecuado. Me limitaré a citar a Martí:

> Las voces del torrente, los prismas de la catarata, los penachos de espuma de colores que brotan de su seno y el arco que le ciñe las sienes son el cortejo propio, no mis palabras, del gran poeta en su tumba. (...) «¡Heredia!», dijo la América entera; y lo saludaron con sus cascos de piedra las estatuas de los emperadores mexicanos, con sus volcanes Centroamérica, con sus palmeras el Brasil, con el mar de sus pampas la Argentina, el araucano distante con sus lanzas [30].

He aquí, lado a lado, las ruinas precolombinas, la orografía, la vegetación y el indígena como partes casi indistinguibles y, a la vez, símbolos del alma de América; más, del alma *que es* América —y permítaseme hacer notar que estoy parafraseando el famoso título de Chocano—. Nada hay de extraño ni exclusivo en este nuevo nacionalismo ahistórico, irracionalista y racial, y también monumentalista: baste citar a Wagner, cuyo mayor mérito consistía, según el modernista catalán Joan Maragall, en ofrecer una fórmula idónea para la «compenetración del arte y la vida de cada pueblo». Este mismo hombre precisamente escribía en 1904, y en un artículo titulado *Alma catalana,* que «el alma de un pueblo es el alma universal que brota al través de un suelo» [31]. En Hispanoamérica operaban, sin embargo, dos circunstancias peculiares que debieron de contribuir a la adaptación y consolidación de este típico nacionalismo

[30] «Heredia. Discurso pronunciado en Hardman Hall, Nueva York», *OC,* vol. V, La Habana, 1963, págs. 175-76. Citado por HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia,* 63-64.

[31] «Wagner fuera de Alemania», *Diario de Barcelona,* 6-XII-1899, y «Alma catalana», *Revista Alma Española,* 24-I-1904, en JOAN MARAGALL: *Obres completes,* vol. II, Barcelona, 1961, págs. 116 y 681, respectivamente.

finisecular: *a)* el origen colonial de una oligarquía que si, de una parte, recurría a su ascendencia española como justificación de su superioridad sobre las otras clases sociales, de otra, se veía obligada, a la hora de forjarse una ideología nacionalista, a prescindir de la historia, a fin de establecer diferencias claras con la vieja metrópoli, y *b)* la necesidad de elaborar una ideología hegemónica que asimilase no sólo al elemento indio y mestizo, sino también al inmigratorio de procedencia no española. Sobre este punto, quizá el más importante, tendré que volver más tarde.

Espero haber mostrado no sólo que todas estas contradicciones no pueden ser ignoradas, sino que la única esperanza de comprender el Modernismo reside en aceptarlas y tratar de explicarlas. No sólo existen, sino que he intentado dar una idea de cómo se multiplican, cómo cambian constantemente en sus relaciones entre sí y cómo se interfieren: cosmopolitismo frente a localismo, pero también americanismo frente a cosmopolitismo y frente a localismo; cosmopolitismo frente a americanismo, pero también hispanismo frente a cosmopolitismo y frente a americanismo, etc. En realidad, todo lo que vengo diciendo se hallaba ya en uno de los textos modernistas más citados, el prefacio de Darío a sus *Prosas profanas:*

> ¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños...
>
> (Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)
>
> Buenos Aires; Cosmópolis.
>
> ¡Y mañana!
>
> *
>
> El abuelo español de barba blanca señala una serie de retratos ilustres: «Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana». Yo lo pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)
>
> Luego, al despedirme: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París».

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces [32].

Ni que decir tiene, sin embargo, que llegar a la conclusión de que el Modernismo es un movimiento contradictorio es como no llegar a conclusión alguna. El Modernismo, al fin y al cabo, no es ni más ni menos contradictorio que cualquier otro movimiento. En realidad, la auténtica tarea empieza precisamente aquí: hay que identificar y clasificar esas contradicciones, hay que seguir su desarrollo cronológico y hay, finalmente, que encontrar aquellas otras contradicciones más profundas y fundamentales, sociales e ideológicas de las que derivan todas las demás.

No debería resultar demasiado difícil descubrir algunas pistas que apuntan hacia los impulsos más básicos del movimiento. Sin ir más lejos, el «modernismo» mismo. Resulta sorprendente que a casi nadie se le haya ocurrido empezar la investigación por la vía de acceso más obvia: la del nombre. La palabra «modernismo» no nos refiere ni al estilo ni al contenido en sí mismos, sino a una determinada cualidad de ambos. «Modernismo» significa, literalmente, «tendencia o aspiración a la modernidad, a ser moderno». Pero «modernidad» y «moderno» son términos intrínsecamente relativos, que requieren la presencia de un modelo exterior cambiante. Quede claro, además, que, como advirtió un estudioso del Modernismo catalán, criticando precisamente a Onís, «modernismo» no equivale a «modernidad», sino que es la tendencia hacia ella: presupone, por tanto, un punto de partida actual que no es «moderno», sino al revés, *anticuado, atrasado* [33]. Pero no quiero perderme en disquisiciones abstractas. Baste señalar que todos usamos la palabra «modernismo» con la mayor tranquilidad del mundo y sin problemas de ningún tipo para referirnos a Mustafá Kemal, o a los japoneses que apoyaron la apertura de su país al comercio y las influencias de Europa y los Estados Unidos, o a movimientos semejantes de laicización y europeización en los países musulmanes, o a los movimientos dentro de la Iglesia católica de conciliación del dogma con la ciencia. El mismo especialista catalán ya citado definió el Modernismo, con gran acierto a mi modo de ver, como aquella actitud que aparece en un grupo (nacional, étnico, político, religioso, etc.) que por alguna razón siente que ha quedado rezagado en su desarrollo con respecto a los otros grupos junto a los cuales vive [34]. Como ya he insinuado antes, sospecho que un cuidadoso estudio del uso del

---

[32] *Prosas profanas, OC*, vol. II, Madrid, «Mundo Latino», 1920, págs.

[33] EDUARD VALENTÍ I FIOL: *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973, pág. 22.

[34] *El primer modernismo*, 25.

término por los propios modernistas demostraría que eso era precisamente lo que querían decir [35].

Una de las implicaciones de la actitud modernista, entendida de este modo, es la carencia de importancia intrínseca de las formas o estilos literarios y, en gran medida, del contenido ideológico. Lo que importa es que sean o no modernos. Así se comprende que Pérez Petit pueda elogiar y proponer como modelos a Ibsen, Hauptmann, Tolstoi y Whitman, al lado de Verlaine, Mallarmé, Wilde y Maeterlinck: todos son igualmente modernos. O que los fundadores de *Cosmópolis* mezclen sin distinción alguna los nombres de Ibsen, Goncourt, Zola, Daudet, Taine, Bourget y Verlaine [36]. Ello también explica, por lo menos en parte, que no haya para los modernistas hispanoamericanos oposición absoluta, sino incluso compatibilidad, entre simbolismo y naturalismo. Lo fundamental es que todo eso es moderno en relación a una literatura hispanoamericana anticuada. Sería erróneo, sin embargo, a mi entender, plantear la cuestión en términos estrictamente literarios, como un simple problema de utilización de técnicas y temas literarios más al día. Lo esencial es averiguar por qué, en un momento determinado, surge esa conciencia de atraso, y para ello tenemos que ver el Modernismo como un intento mucho más amplio de introducir en las sociedades hispanoamericanas los hábitos culturales sofisticados y modernos asociados con las comunidades nacionales que dan la pauta de la «modernidad»: las de la Europa industrializada. Luis Monguió es de los pocos que han insistido en este aspecto: «En ese momento, el afán americano era la 'europeización', puesto que las naciones líderes de Europa representaban el 'éxito' económico a que aspiraban las burguesías hispanoamericanas, clases donde residía (desde la colonia) la cultura» [37]. Yo diría, con todo, que el estímulo era recíproco: si el Modernismo reflejaba los afanes de europeización de las oligarquías hispanoamericanas, también era un intento por parte de los intelectuales de impulsar a dichas oligarquías, consideradas como anticuadas y poco refinadas, por el camino de esa europeización. En otras palabras, el Modernismo sería, a la vez, producto de cierto desarrollo socioeconómico y del sentimiento de las limitaciones y la insuficiencia de ese mismo desarrollo. Ya tendré ocasión de insistir sobre este punto.

Y ello nos lleva al otro gran impulso subyacente en el Modernismo y que ya he mencionado antes: el nacionalismo. Este aspecto es a menu-

---

[35] Creo haber demostrado que tal es el caso en el Modernismo catalán: véase mi ya citado «Sobre el significat...», en *Aspectes*, 35-60. Ha señalado también la necesidad de estudiar el uso del término por los coetáneos, modernistas o no, MELIS: «Bilancio...»; 272-75.

[36] VÍCTOR PÉREZ PETIT: *Los modernistas*, Montevideo, 1903. «Amamos el arte; nos alimentamos en los nuevos principios; vemos la expresión artística del momento. / Con Ibsen en el drama. / Con Goncourt, Zola, Daudet en la novela. / Con Taine y Bourget la crítica verdad, la que estudia el temperamento en las páginas de la obra, la que ha abofeteado la retórica y reventado los *Clarines*. / Con Paul Verlaine, el verso (...)»; LOS REDACTORES: «Charloteo», 3.

[37] «Sobre la caracterización...» (CASTILLO, 19).

do ignorado, en razón de que el Modernismo es esencialmente cosmopolita y, por tanto, antinacionalista. Ya he dicho que no veo oposición entre cosmopolitismo y nacionalismo: se trata no de abandonar lo nacional por lo extranjero, sino de ponerlo al mismo nivel. Las más de una vez citadas palabras de Nervo no dejan lugar a dudas: «Nosotros no queremos estar pintorescos: queremos ser los continuadores de la cultura europea (y si es posible, los intensificadores)» [38]. El cosmopolitismo, pues, no se opone al nacionalismo, sino que es condición necesaria de una nacionalidad sólida y moderna. Lo opuesto al cosmopolitismo no es el nacionalismo, sino el *regionalismo* pintoresco y folklórico. No se trata de la Argentina, Chile, Uruguay o lo que sea frente a Europa, sino de la Pampa y los Andes, el gaucho y el guajiro, frente a Argentina, Chile, Uruguay, etc., *y* Europa.

Ahora bien, si Monguió fue quizá el primero en sugerir la importancia decisiva de estos factores, otro especialista, el chileno Yerko Moretic, ha insistido más sobre ellos. Moretic ha formulado la hipótesis de que el Modernismo es un movimiento que refleja la crisis finisecular de las burguesías nacionales hispanoamericanas (son sus términos), ocurrida aun antes que hubieran alcanzado todo su pleno desarrollo. La falta de confianza resultante y, en consecuencia, el pesimismo ideológico de esas clases explicaría el esteticismo evasionista y el decadentismo de la literatura modernista, mientras que la reacción contra el imperialismo extranjero y, sobre todo, estadounidense, obstáculo principal a ese desarrollo, justificaría los aspectos vitalistas y nacionalistas, cronológicamente más tardíos, del movimiento [39]. El artículo de Moretic tiene el mérito de plantear el problema del Modernismo en términos enteramente nuevos y potencialmente mucho más ricos. Opino, sin embargo, que adolece de cierto esquematismo mecanicista y un mimetismo metodológico que se revelan en la postulación de un grado de desarrollo socioeconómico que no parece corresponder a ninguna realidad demasiado sólida.

En efecto, la idea que se desprende de los más competentes estudios históricos sobre el período es que la transformación de las economías hispanoamericanas en este período reviste la forma de una plena y definitiva integración en el mercado internacional, como exportadoras de materias primas, y sin la plena formación de auténticos mercados nacionales —lo que Halperín Donghi llama la «consolidación del orden neo-

[38] Citado por LUIS MONGUIÓ: «De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo», *Revista Iberoamericana*, núm. 53 (1962), 75-86 (CASTILLO, 259). Lo señala también BERNARDO GICOVATE: *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la Poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico-Tulana, 1962: «El escritor de entonces quiere empujar a su nación pequeña o a su continente hacia la universalidad del reconocimiento de lo extranjero y su asimilación al mismo tiempo que ansía el reconocimiento europeo para los esfuerzos de su lengua» (en CASTILLO, 201).

[39] YERKO MORETIC: «Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano», *Philologica Pragensia*, VIII, núm. 1 (1965), 45-53.

colonial»[40]—. Dicho de otro modo, lo que se da es un enorme crecimiento del sector primario —más concretamente de una u otra producción especializada, agrícola, pecuaria o mineral, y orientada a la exportación—, y la organización y racionalización de dicho sector de acuerdo con el modo capitalista de producción[41]. El sector secundario no sólo no registra un crecimiento paralelo, sino que parece incluso que queda rezagado en términos relativos y, en cualquier caso, se mantiene a unos niveles de producción y organización aún precapitalistas[42]. Así, está fuera de toda duda que los bienes de consumo, tanto duraderos como no duraderos, son mayoritariamente importados, y que el volumen de importaciones aumenta sustancialmente[43]. Y un estudio como el de Car-

---

[40] *Historia contemporánea,* 280-355.

[41] Como es sabido, en Argentina el crecimiento se basa en el trigo y en el retorno al vacuno: las exportaciones de carnes congeladas y de cereales, entre 1885 y 1914, pasaron, respectivamente, de 12.000 toneladas a 376.000 y de 389.000 a más de cinco millones; el área sembrada de trigo pasó de 815.000 hectáreas en 1888 a casi siete millones en 1913. Sobre el carácter radical y la importancia de esa transformación del sector agropecuario, véase JAMES R. SCOBIE: *Revolution on the Pampas. A Social History of Argentine Wheat, 1860-1910,* Austin, 1964. Véanse también JAMES R. SCOBIE: *Argentina. A City and a Nation,* Nueva York, 1971, págs. 112-216; G. DI TELLA y M. ZYMELMAN: *Las etapas del desarrollo económico argentino,* Buenos Aires, 1967, págs. 37-70 y 179-294; ROBERTO CORTÉS CONDE y EZEQUIEL GALLO: *La formación de la Argentina moderna,* Buenos Aires, 1967. En Uruguay la transformación es del mismo signo, aunque a escala más modesta. Véanse LUIS A. FAROPPA: *El desarrollo económico del Uruguay,* Montevideo, 1965, y JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM: *Historia rural del Uruguay moderno,* Montevideo, 1967. En México se reproduce el mismo fenómeno, aunque en el marco de una producción más diversificada. El valor global de las exportaciones pasa entre 1878 y 1911 de 40,5 millones de pesos a 288 millones, o sea un aumento de más del 600 por 100. Los productos fundamentales aquí son los mineros: los metales preciosos, cuyo porcentaje sobre las exportaciones totales desciende notablemente, pero cuya producción aumenta pese a ello en un 197 por 100 entre 1892 y 1911, y los metales industriales (cobre y plomo, sobre todo), cuya producción entre ambas fechas aumenta en un 507 por 100. También ciertos productos agrícolas de exportación como el café y el henequén. Así, mientras la tasa media anual de crecimiento de la producción agrícola entre 1877 y 1907 es sólo del 0,65 por 100, la de los productos de exportación es del 6,3 por 100, y, dentro de éstos, la del café del 3,8 por 100 y la del henequén del 7,65 por 100. La producción de esta fibra se multiplica por más de 10 entre 1877 y 1910. Véase DANIEL COSÍO VILLEGAS: *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida económica,* 2 vols., México-Buenos Aires, 1965, esp. vol. I, págs. 1-8, 94-133, 179-95 y 228-48, y vol. II, págs. 635-88 y 1090-1115. No creo necesario añadir ejemplos de otros países.

[42] Veamos el ejemplo de Argentina, según datos del segundo censo nacional (1895), que reduzco a cifras redondas: un total de 22.000 establecimientos industriales empleaban a 145.000 personas, poseían un capital global de 284 millones de pesos papel y utilizaban 2.000 máquinas y un número indeterminado de motores, con una potencia total de 30.000 HP. Las estadísticas citadas excluyen, sin embargo, los establecimientos de industria derivada del sector agropecuario (molinos, frigoríficos, etc.), que constituían la rama mayor. Las cifras mencionadas significaban un promedio por establecimiento de 6,6 empleados, 13.000 pesos de capital y menos de 1,5 HP. En 1914 el promedio por establecimiento era de casi 10 empleados, 14 HP. de fuerza motriz (pero incluyendo ahora la proporcionada por máquinas de vapor) y unos 37.000 pesos (pero las estadísticas incluyen ahora las industrias subsidiarias del sector agropecuario). El crecimiento, por tanto, no puede haber sido muy grande. Véase al respecto ROBERTO CORTÉS CONDE: «Problemas del crecimiento industrial (1870-1914)», en TORCUATO S. DI TELLA, GINO GERMANI, JORGE GRACIARENA *et al.*: *Argentina, sociedad de masas,* Buenos Aires, 1965, págs. 59-84. También SCOBIE: *Argentina,* 176-79; DI TELLA y ZYMELMAN: *Las etapas,* 46-50 y 276-376, y CORTÉS CONDE y GALLO: *La formación,* 76-80. Prácticamente la única excepción la constituye México, donde ya existía una importante industria textil orientada hacia el mercado interno. Así y todo, la diferencia de crecimiento entre el sector primario y el secundario sigue siendo enorme. Véase FERNANDO ROSENZWEIG: «La industria», en COSÍO VILLEGAS: *Porfiriato. Vida económica,* I, 311-481 y sobre todo 311-39.

[43] Veamos otra vez el caso argentino: el valor de las exportaciones en pesos oro pasa de 84 millones en 1885-86 a 349 en 1905-6; el de las importaciones, de 92 millones en la misma fecha inicial a 351 en 1910-11. En cuanto a la estructura de estas últimas representan, en promedio anual entre 1900 y 1914, cerca de un 60 por 100 de la demanda total de productos industriales, desglosado en un 20 por 100 de bienes de consumo, alrededor de un 10 por 100 de bienes de capital y cerca de un 28 por 100 de bienes intermedios (según datos de CEPAL citados por DI TELLA y ZYMELMAN: *Las etapas,* 48). Véase además la bibliografía citada en notas anteriores. México es, otra vez, la excepción: las importaciones crecieron, durante el Porfiriato, en un 25 por 100, pero su

magnani para Chile muestra con toda claridad, pese a la insistencia del autor en hablar de «desarrollo industrial», que el mayor o menor crecimiento de ese sector no se produce por diversificación de la oferta y concentración de capitales, sino a través de una multiplicación de pequeñas unidades productivas —que en el fondo habría que llamar artesanales— en las ramas de producción ya existentes. Es el cuadro que se desprende también del conocido trabajo de Celso Furtado, quien, pese a situar inicialmente el comienzo del proceso de industrialización en la época que nos ocupa, matiza después muchísimo esta primera afirmación [44]. Poca justificación parece haber, pues, para hablar de burguesías nacionales en el sentido, en todo caso, en que se habla de ellas en relación con los países capitalistas industriales. Las oligarquías, por lo demás, no se caracterizan precisamente por su falta de confianza y su pesimismo, sino más bien por todo lo contrario: ellas son, lógicamente, las primeras y máximas beneficiarias del crecimiento del sector primario y exportador. Si algún cambio se produce en sus actitudes es en un sentido expansivo y dinámico. El terrateniente y el amo de minas se desdoblan en financieros o se ven sustituidos o reforzados por modernos empresarios capitalistas. Y es ese cambio, esa organización capitalista y esa racionalización «modernizadora» del sector lo que constituye, a mi ver, una de las causas esenciales del nacimiento del Modernismo. Primero, porque cambia la tipología del oligarca, de hacendado todavía vinculado a la vida rural y a las tareas agrícolas, y de amo explotador directo de mina, a moderno capitalista, empresario, banquero, presidente o consejero de administración de sociedades anónimas. Segundo, porque hay indicios más que sólidos de que los cuantiosos beneficios que reportan la producción agropecuaria y minera y la actividad exportadora, y que no se canalizan ostensiblemente hacia la reinversión en el sector industrial, dan lugar a una expansión muy considerable del consumo de bienes importados. Los dos aspectos, claro está, aparecen íntimamente ligados [45].

---

composición muestra un descenso muy notable de los bienes de consumo (del 75 por 100 del total al 43 por 100) y, dentro de éstos, un descenso aún más acusado de los no duraderos (del 70 por 100 al 31 por 100). Pero los duraderos, en cambio, aumentaron (del 5 al 12 por 100). Véase FERNANDO ROSENZWEIG: «El comercio exterior», en COSÍO VILLEGAS: *Porfiriato. Vida económica*, II, 688-700.

[44] MARCELLO CARMAGNANI: *Sviluppo industriale e sotosviluppo economico. Il caso cileno (1860-1920)*, Torino, 1971, esp. págs. 155-63. CELSO FURTADO: *Economic Development of Latin America. A Survey from Colonial Times to the Cuban Revolution*, Cambridge, 1970, págs. 75-85 (contrástense, en particular, las págs. 77 y 84).

[45] Sobre la transformación de la oligarquía, véase, para Argentina, SCOBIE: *Argentina*, 171-74; *Revolution*, 89-152, y *Buenos Aires. Plaza to Suburb, 1870-1910*, Nueva York, 1974, *passim*; para Argentina y Chile, SOLBERG: *Immigration*, 5-7; para México, MOISÉS GONZÁLEZ NAVARRO: «La vida social», en COSÍO VILLEGAS: *Historia moderna de México. El Profiriato*, México, 1957, págs. 383-415. En cuanto al crecimiento del consumo de bienes importados, ya he señalado más arriba (nota 42) cómo, frente al descenso del consumo de bienes no duraderos en relación al total de importaciones, el de los duraderos aumenta, en cambio, del 5 al 12 por 100. Y dentro de éstos, los principales artículos eran precisamente muebles, carruajes, relojes, espejos, cristal labrado y porcelanas. Lo propio ocurre con las manufacturas textiles: la importación de telas de algodón sencillas disminuye nada menos que en un 85 por 100, pero en cambio la de telas más caras se mantiene o crece. Véase ROSENZWEIG: «El comercio exterior», 691-94. Para Argentina, véase más arriba, nota 42.

Este incremento del consumo por parte de la oligarquía y su adopción de hábitos consumísticos semejantes a los de las clases dirigentes europeas son hechos recogidos y realzados por toda la bibliografía, pero de un modo a la vez muy general y vago. Por un lado, se nos ofrece la perspectiva demasiado abstracta de la visión macroeconómica con la frialdad de las cifras globales de importaciones de bienes de consumo; por el otro, la excesivamente imprecisa y fragmentaria de los datos anecdóticos citados al azar, como en el estudio de Moisés González Navarro sobre la vida social durante el Porfiriato [46]. Se necesitan con urgencia, pues, trabajos microeconómicos y de historia social sistematizada. Hay que llegar a ver exactamente qué cambios se produjeron en el consumo y cómo se produjeron, y no sólo en términos abstractos de cifras, gráficos y tendencias, sino en el del modo mismo en que afectaron las vidas de hombres y mujeres de carne y hueso. Hemos de estudiar, entre otras cosas, los cambios en la moda vestimentaria, en el asueto (bailes, diversiones, introducción de los deportes), en el transporte. Y quizá, sobre todo, en la vivienda: arquitectura, decoración interior, mobiliario, objetos de adorno. En Cataluña, los estudiosos del Modernismo han concedido tradicionalmente tanta importancia o más a la arquitectura y las artes decorativas, que a la literatura misma, y con razón: en realidad, cuando se habla de Modernismo en el contexto catalán, la idea más inmediatamente suscitada es la de los edificios y el mobiliario *modern style* o *art nouveau* [47]. Claro está que Hispanoamérica no produjo ningún Gaudí, pero no cabe duda de que en esos años del cambio de siglo, el aspecto de las calles y plazas y de los interiores de las grandes ciudades hispanoamericanas cambió radicalmente. Moisés González Navarro menciona, por ejemplo, la inauguración en 1898 de la Colonia Juárez, donde habían empezado a construir «verdaderos palacios» algunas de las mejores familias mexicanas [48]. Nada se nos dice, sin embargo, sobre cómo eran esas viviendas mismas. Pero la película *E*, de Luis Buñuel, transcurre en gran parte en una de esas mansiones, con detalle claramente *art nouveau*, de la cual se nos advierte, en un momento dado, que fue construida bajo la supervisión directa de su propietario a su regreso de la Exposición de París de 1900 —y el detalle es probablemente cierto—. Pues bien, no llegaremos a entender de verdad el Modernismo literario mientras no lo veamos como parte de un «Modernismo» mucho más amplio que afectó

---

[46] GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social*, 393-415 y 693-812.

[47] Véanse A. CIRICI PELLICER: *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951; J. F. RAFOLS: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, 1949, y ORIOL BOHIGAS: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, 1973.

[48] *Vida social*, 394. Para datos semejantes respecto a Buenos Aires, véase SCOBIE: *Buenos Aires*, 43-49, 127-35, y las numerosas y valiosas ilustraciones. No he podido ver RICARDO G. PARERA (ed.): *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Buenos Aires, 1968.

todos los aspectos de la existencia de las oligarquías hispanoamericanas en esos años.

Lo que también parece haber ocurrido —y es lógico— es un crecimiento considerable del sector terciario como un concomitante de la racionalización capitalista del primario. Y con él, la aparición de una nueva pequeña burguesía urbana de *white-collar workers,* oficiales de banca, agentes de seguros y de exportación-importación, contables, etc., y de profesionales liberales, que, a su vez, desencadenaba una continuada expansión de los servicios [49]. El fenómeno, estrechamente ligado a ese crecimiento, de la vertiginosa urbanización no ofrece la menor duda: la población de Buenos Aires se ve triplicada entre 1898 y 1918 y supera el millón y medio de habitantes; la ciudad de México triplica también la suya entre 1898 y 1910 y alcanza el millón; Montevideo tiene en 1908 más de 300.000. Pero más importante que el crecimiento en sí (y un aumento cuantitativo de esas dimensiones ya implica de por sí un cambio cualitativo) es el modo en que se produce, o sea, a través de esa expansión del sector terciario y los estratos sociales medios. Quiere ello decir que las ciudades no sólo crecen, sino que pasan de pueblos grandes, de centros comerciales y administrativos de una sociedad fundamentalmente rural, a modernas aglomeraciones urbanas. No creo que haya que encarecer la fundamental importancia de ese proceso de cara a las profundas transformaciones en las necesidades y los hábitos colectivos culturales, que, como ya he sugerido, veo como el motor esencial del movimiento modernista. James R. Scobie ha estudiado recientemente el fenómeno en el caso de Buenos Aires y, aunque no se ha ocupado específicamente de sus repercusiones en las artes y las letras, su libro contiene una infinidad de pistas y sugerencias que el especialista del Modernismo sólo puede ignorar en detrimento propio [50].

No menos trascendencia tiene, sin duda, otro aspecto de ese proceso urbanizador, y es su carácter desigual, que desemboca en la hipertrofia de las capitales. Según datos censales, en 1910, el 21 por 100 de los mexicanos residían en el Distrito Federal, pero al mismo tiempo, el 71 por 100 de la población total vivía en comunidades de ¡menos de 4.000 habitantes! [51]. Buenos Aires contiene en 1914 a casi un 20 por 100 de

---

[49] Así, en Argentina, la población activa en la rama primaria aumenta ligeramente entre 1869 y 1895 para decrecer después hasta 1914 (36,1, 37,9 y 31 por 100); la de la rama secundaria desciende primero para recuperarse algo después (36, 25,9 y 31,2 por 100); pero la terciaria crece constantemente, pasando de 27,9 a 36,2 por 100 y a 37,8 por 100, lo que significa un aumento de casi el 75 por 100 sobre todo el período. Véase GINO GERMANI: *Estructura social de la Argentina. Análisis estadístico,* Buenos Aires, 1955, pág. 129. Para México, véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social,* 387-93. Todas estas cifras, procedentes de los censos, son sumamente inseguras, pero su valor relativo parece, mientras no contemos con trabajos críticos correctivos de las fuentes, aceptable.

[50] SCOBIE: *Buenos Aires,* passim.

[51] Mientras la población del Distrito Federal crece durante el Porfiriato en un promedio anual de 7.300 habitantes, las ciudades que le siguen inmediatamente, Monterrey y Guadalajara, sólo aumentan en 2.000 y 1.700, respectivamente. Véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social,* 39 y 20.

todos los argentinos. Y el caso más impresionante es el de Montevideo, donde en 1900 se concentraba el 30 por 100 de la población uruguaya. Pero no es sólo eso: en la mayor parte de países, a esa monstruosa concentración de habitantes en una (o, a lo máximo, unas pocas) ciudad, correspondía el fenómeno opuesto del crecimiento de la hacienda, el rancho o el campamento como centro de población, en detrimento de la ciudad de dimensiones medias y, sobre todo, del pueblo, y el desplazamiento de la población hacia zonas nuevas, hasta entonces escasamente pobladas [52]. Esa coexistencia en el mismo ámbito nacional de la «ciudad tentacular» con el rompimiento y colonización de la tierra virgen o poco menos, de la monstruosa urbe moderna con el rancho y el campamento, tenía por fuerza que originar importantes tensiones sociales. ¿De qué modo se tradujeron en la vida cultural del país? ¿Hasta qué punto son esenciales al movimiento del Modernismo? Si, como he sugerido, hay que relacionar el Modernismo con la emergencia de una pequeña burguesía ciudadana y con la expansión misma de las aglomeraciones urbanas y, sobre todo, su conversión de —para entendernos— poblachón grande en ciudad moderna, hay que suponer que el movimiento fue en su entraña misma profundamente antirrural. Todo lo que éste tiene de deliberadamente artificioso, de valoración de lo artificial, lo cosmético, lo ordenado sobre lo natural, ingenuo y espontáneo se explicaría —se debe explicar— en gran parte por ahí. Y también cierta visión trágica y negativa de la naturaleza como las fuerzas del caos y del mal, visión que no se suele considerar como modernista cuando lógicamente no es sino el complemento inseparable de ese esteticismo cosmopolita con el que más a menudo se tipifica el movimiento. Uno podría sentirse inclinado a concluir que el Modernismo no hace sino prolongar la vieja dicotomía entre civilización y barbarie y la solución que ya le daban los Sarmiento y compañía. Pero la relación dista mucho, me parece, de ser tan sencilla y unilateral. Porque, como ya he apuntado, el proceso urbanizador es uno de los polos de una transformación que opera también en el sentido opuesto. Y de lo que no cabe duda es que ese crecimiento urbano es una consecuencia de la expansión de la economía agrícola, ganadera y minera. Que en muchos casos coincide, además, con el desplazamiento de las zonas de desarrollo a las regiones periféricas, más agrestes, menos civilizadas, como ocurre en México con el norte y el Yucatán del hene-

[52] En México, por ejemplo, mientras el número de campamentos y ranchos aumenta en términos absolutos y relativos, el de ciudades, villas y pueblos sólo aumenta en términos absolutos. Las localidades más abundantes y las que registran un mayor aumento absoluto y relativo son los ranchos, que pasan de ser un 42 por 100 de todas las localidades en 1877 a un 69 por 100 en 1910. El número de pueblos, en cambio, aumentó escasamente y su importancia relativa descendió del 18 al 7 por 100. Por otra parte, los mayores crecimientos de población (con la excepción del Distrito Federal y el estado de Veracruz) se dieron en los estados norteños, hacia los cuales se orientaron también mayoritariamente los movimientos migratorios internos. Véase GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social*, 35-37 y 21-31. Para Argentina, véase SCOBIE: *Revolution*, 55-70.

quén o en Chile con el norte salitrero. Pero lo que no hay que olvidar, sobre todo, es que la expansión del consumo de los sectores urbanos, que, como he dicho, es posiblemente uno de los estímulos esenciales en el nacimiento del Modernismo, depende estrecha y directamente del crecimiento del sector primario exportador, agropecuario o minero. Quiero decir que las importaciones de bienes de consumo para los nuevos y viejos habitantes de esas ciudades en enorme expansión sólo son posibles porque se pagan con las exportaciones de lo que producen las zonas rurales agrícolas, ganaderas o mineras. Que los sofisticados productos manufacturados que se traen de París o Londres, se pagan con el trigo y las carnes de las Pampas. Que ese Montevideo de donde surge y donde triunfa el batllismo, que recluta sus huestes en las nuevas clases medias, vive de lo que produce y exporta ese interior rural, donde todavía es el más fuerte el partido Blanco y donde la estancia sigue siendo el núcleo fundamental de población y la forma básica de la organización social. La dialéctica socioeconómica campo-ciudad es, pues, sumamente compleja, y sospecho que lo debe de ser igualmente la que se establece entre ambos polos en la literatura. Bajo ese prisma, habría que considerar como parte integrante del mismo movimiento modernista a una literatura que, en el polo opuesto, a la que he aludido antes, presenta lo rural y la naturaleza como la juventud, la fuerza creadora, la salud, la sangre nueva, la Vida con mayúscula, frente a la ciudad como epítome de decadencia, perversión debilitadora, orden frío y paralizador. En el caso del Modernismo catalán esa oposición es una de las contradicciones motrices esenciales de la evolución del movimiento, sin que, al mismo tiempo, resulte posible establecer una clara división entre ambas posiciones y adscribir lo modernista exclusivamente a una de ellas. En distintos momentos una u otra aparece como la dominante, y es a través de esa alternancia como progresa el Modernismo, pero jamás se excluyen totalmente y encontramos a los mismos nombres tanto detrás de la una como de la otra. Habría que ver si lo mismo ocurre con el Modernismo hispanoamericano, y sospecho que la respuesta sería afirmativa.

Una vez planteada la plausibilidad de la relación del Modernismo con el proceso urbanizador y la emergencia de una pequeña burguesía, ¿es posible ir más lejos y precisar algo más la naturaleza de esa relación? La primera posibilidad que hay que someter a examen es la de que la relación sea inmediata y directa, es decir, que la iniciativa de la modernización cultural corresponda precisamente a esos sectores pequeñoburgueses, frente a una oligarquía todavía muy vinculada a formas de vida, actitudes e ideología tradicionales y tradicionalistas. Para empezar, habría que comprobar si es cierta la impresión que uno tiene, y que, por ejemplo, Moretic da por buena, de que es precisamente de ese sector de

donde proceden mayoritariamente los escritores modernistas, de si el escritor pequeñoburgués desplaza efectivamente en esa época al que David Viñas llama «escritor-gentleman» [53]. Pero aun cuando un estudio detenido de la cuestión confirmase dicha impresión (como parece que lo haría), queda todavía por ver si la literatura producida por esos hombres refleja los anhelos e intereses del sector de donde proceden en oposición, más o menos clara, con los de la oligarquía. Y aquí ya surgen dudas más que considerables. Uno de los modos posiblemente más fructíferos de abordar este problema sería el de la investigación del Modernismo uruguayo en su relación con el batllismo. Porque el batllismo sí que parece indudablemente un movimiento con origen y base en la pequeña burguesía. Pero nuevamente la impresión superficial es que esa relación a que aludo, si bien existente e incluso estrecha, no es menos inestable y relativamente efímera [54]. Por otra parte, no hay que olvidar el hecho fundamental de que esa expansión misma de los sectores medios es un fenómeno inducido por el crecimiento del sector primario controlado precisamente por la oligarquía, y que no sólo la continuidad de dicha expansión, sino la supervivencia misma de los propios sectores dependen directamente del sostenido crecimiento de esa economía exportadora y, por tanto, de la consolidación cada vez mayor de la hegemonía oligárquica. James Scobie ha defendido de un modo sugestivo y bastante convincente la idea de que las formas de comportamiento de la sociedad porteña revelan en el fondo, bajo la capa de ciertas formas novedosas y modernas, la persistencia del prestigio de los valores éticos y culturales de la vieja oligarquía [55]. Y puesto que de Argentina hablamos, convendría complementar la investigación que he propuesto de la relación Modernismo-batllismo con la del mismo movimiento y la Unión Cívica Radical, cuyas raíces no parecen hundirse tanto en la pequeña burguesía urbana y que ha sido interpretada como la forma concreta externa de un proceso interno de «modernización» política [56]. A fin de cuentas, en el propio batllismo se ha visto un movimiento no tanto de transformación directa de la estructura del poder en Uruguay, como de presión sobre la oligarquía para obligarla a aceptar una reorganización política más moderna con la finalidad precisamente de mantener intacta su hegemonía [57].

---

[53] DAVID VIÑAS: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, 1971, págs. 32-46.

[54] A este respecto convendría estudiar bien los casos de Rodó, Pérez Petit y Reyles.

[55] SCOBIE: *Buenos Aires*, 217-49.

[56] EZEQUIEL GALLO (hijo) y SILVIA SIGAL: «La formación de los partidos políticos contemporáneos: la U. C. R. (1890-1916)», en DI TELLA, GERMANI, GRACIARENA: *Argentina, sociedad de masas*, 124-76.

[57] HALPERÍN DONGHI: *Historia contemporánea*, 323-26. Sobre el impacto político de esta aparición de una «clase media» existe un libro a mi modo de ver lleno de defectos (caracterización de esa clase media según sus «valores», explicación de su crecimiento como simple resultado de un «cambio tecnológico», convencimiento apriorístico de que todos los males de Latinoamérica proceden de la «debilidad» de ese sector frente a los dos sectores «extremos», etc.), pero supongo que

Es bien posible que no sea otra la significación del Modernismo: no se trataría tanto de que la nueva clase media introdujera e hiciera triunfar sus propios nuevos hábitos culturales, como de que, simplemente por su existencia misma, presionara sobre la oligarquía para que ésta acelerara el proceso de transformación y renovación de los suyos, proceso iniciado ya, de todas maneras, por la misma racionalización del modo de producción de la economía que ella sola controlaba.

Como digo, la manifestación más inmediata y más importante de dicha presión consistió probablemente en el simple aumento numérico mismo de esos sectores pequeñoburgueses. Porque esa expansión debió de comportar una ampliación sustancial del mercado y un aumento considerable de la demanda de bienes de consumo. Con ello se sentaban las bases para el inicio de un proceso de sustitución de importaciones, que si en otras ramas había de verse retrasado porque resultaba más sencillo y más rentable seguir importando y pagando a base de incrementar las exportaciones, en la de lo que podíamos llamar bienes culturales tenía probabilidades de implantarse más temprano, por cuanto no se requerían importantes inversiones previas en infraestructura y bienes de capital y por cuanto la sustitución era posible sin alterar demasiado la organización artesanal de la producción. Así, el Modernismo reflejaría no sólo el incremento de la importación de bienes culturales, la diversificación de la demanda y su orientación hacia los productos más nuevos del extranjero, sino también la sustitución de productos importados por otros de origen local, pero de las mismas características «modernas» de los foráneos. Es posible incluso que cada fenómeno corresponda básicamente a una fase distinta. Donde mejor se puede examinar la cuestión es en el campo de las diversiones colectivas, deporte, baile y, sobre todo, teatro. Esta es la época en que los intelectuales rioplatenses discuten incesantemente la cuestión del «teatro nacional» y en que los Podestá pasan de *troupe* de saltimbanquis a compañía teatral. Que es entonces cuando el teatro *autóctono* se consolida como espectáculo socialmente respetable y de ambiciones «cultas», es cosa que ofrece pocas dudas [58]. Pero el modo como se desenvuelve dicho proceso está aún por estudiar, pese a la relativamente abundante bibliografía. No basta con mencionar a los Podestá, a Payró y a Sánchez. Hay que saber cuánto y qué teatro veían los bonaerenses y montevideínos y quién se lo proporcionaba;

---

de consulta obligada por el momento: JOHN J. JOHNSON: *Political Change in Latin America. The Emergence of the Middle Sectors*, Stanford, 1958.

[58] VICENTE ROSSI: *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Río de la Plata, 1910 (recientemente reeditado en Buenos Aires, 1969, con un estudio preliminar de J. A. DE DIEGO que proporciona bibliografía adicional sobre la polémica en torno al «teatro nacional»); MARIANO G. BOSCH: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, 1929; LUIS ORDAZ: *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, 1951², esp. págs. 37-148; WALTER RELA: *Historia del teatro uruguayo, 1888-1968*, Montevideo, 1969.

cómo y por quién se introducen las compañías y los autores autóctonos, y cómo compiten unas y otras con los extranjeros. Algo de esto ha hecho ya para México, Moisés González Navarro, y su trabajo se puede ahora completar gracias a los numerosos datos recopilados por Reyes de la Maza [59]. Un examen (no demasiado detenido, lo confieso) de dichos datos permite trazar un panorama evolutivo que no puedo documentar debidamente aquí, pero que sigue los siguientes pasos: presión sobre las compañías extranjeras, españolas, francesas e italianas, para que ofrezcan un repertorio más moderno e introduzcan en el país a los Ibsen, Hauptmann, Sudermann, etc. (y, cómo no, Wagner), renovación en la que los italianos son los primeros; aparición de compañías autóctonas, como la de Virginia Fábregas, y apoyo a ellas frente, sobre todo, a las españolas, y, finalmente, inclusión de obras autóctonas de tipo moderno en el repertorio de dichas compañías.

Algo parecido hay que hacer en el terreno del arte. ¿Surgen escultores y pintores indígenas? ¿Cotizan sus obras las clases pudientes? ¿Nacen galerías y marchantes y se convierten las exposiciones en un hecho habitual? Mi ignorancia es en este punto absoluta. En Cataluña eso es, desde luego, lo que ocurre, y aún otra cosa muy importante, que también habría que estudiar en el contexto hispanoamericano: el surgimiento y rápida expansión de la industria de las reproducciones gráficas de obras y objetos de arte, en forma suelta o en álbumes y revistas enteramente dedicadas a ese propósito. Sabemos, por ejemplo, que Casal conocía las obras de Moreau a través de reproducciones en *El Museo Ideal* [60]. ¿Y los carteles y el dibujo publicitario en general? [61]. Nada ofrece una ilustración más obvia de la inmediata relación entre la expansión del consumo y no sólo la ampliación de las posibilidades profesionales de los artistas, sino la misma introducción y universalización de ciertos gustos y de ciertos estilos.

Pero donde también hay que emprender este tipo de investigación y donde sus resultados han de ser más directamente relevantes para el estudio de la literatura modernista es en el campo de la industria editorial y el comercio del libro. ¿Surgen establecimientos tipográficos modernos y editoras comerciales? ¿Qué tipos de libros se publican?

---

[59] GONZÁLEZ NAVARRO: *Vida social*, 749-812; LUIS REYES DE LA MAZA: *El teatro en México durante el Porfirismo*, vols. II y III, México, 1965 y 1968.

[60] ROBERT JAY GLICKMAN: «Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, núms. 1-2 (1972-73), 101-35.

[61] Darío decía en 1899 que el cartel publicitario estaba todavía en mantillas en Hispanoamérica («El cartel en España», *España contemporánea*, 281). También en *España contemporánea* (334), Darío proporciona algunos datos, vagos pero interesantes, sobre el arte en Buenos Aires: las exposiciones madrileñas no le parecen superiores a las que organiza en la capital argentina Artal en la galería de Witcomb; al contrario: mucho de lo que en Madrid no se vende por novedoso, se coloca bien en Buenos Aires, «en donde, más o menos, se empieza a gustar el buen arte, y hacen competencia los pintores franceses e italianos». Sabido es, por lo demás, que el propio Darío, durante su estancia bonaerense, ejerció de crítico de arte y se relacionó con varios pintores. Más datos en OLIVER BELMÁS: *Este otro Rubén*, 232-55.

¿Nacen colecciones? ¿Se establecen negocios libreros importantes? En un artículo publicado en *Revista de América,* «Brocha Gorda» se refiere a una librería de lance de la Boca donde se podían encontrar ejemplares de segunda mano de D'Annunzio (¿traídos, supongo, por algún inmigrante?) y también a las «grandes librerías» del centro bonaerense: ¿Como las de Espiasse, Moen, Joly, Mazzuchi, Escaray, donde se aceptaban suscripciones a la mencionada publicación? ¿O las de Peuser, Jacobsen y Lajouane, que Darío en 1899 encuentra muy superiores a las de Madrid? [62]. ¿Es posible determinar con cierta aproximación el volumen y la evolución del consumo de libros? Las perspectivas de una demanda creciente debían de ser bastante prometedoras, cuando editoriales francesas como Garnier se aventuraban a publicar en castellano con miras a la exportación. Nadie, que yo sepa, ha estudiado este asunto de las ediciones parisienses de libros hispanoamericanos. Por otra parte, en México, por ejemplo, las quejas a propósito de la importación de libros extranjeros a costa del desarrollo de la industria local, aun después del arancel de 1892, son muy frecuentes [63]. Todo esto constituye un tema muy complicado, sobre el que no conozco (aparte de los prometedores avances de un trabajo de Fornet sobre el libro en Cuba) [64] nada y en cualquier caso, si algo existe, ningún especialista del Modernismo lo ha utilizado. La impresión general, sin embargo, es que en esta época se producen, en este sector, cambios cuantitativos y cualitativos de importancia. Es una impresión que hay que confirmar y precisar. Un factor indicativo es el de la innegable proliferación de la literatura periódica. Tomando como base, por ejemplo, el inventario de Lafleur, Provenzano y Alonso —y excluyendo las publicaciones de tipo erudito y los órganos de instituciones oficiales—, el número de revistas —literarias, se entiende— nacidas (y en la mayoría de los casos también fallecidas) en Buenos Aires, entre 1890 y 1900, es de siete semanarios, cuatro quincenales y ocho mensuales, y las cifras para 1900-1905 son ocho, ninguna y seis, respectivamente [65]. Claro que también suelen ser muy efímeras (aunque habría que aclarar qué se considera como efímero en este género tan particular), pero eso es simplemente un dato a tener en cuenta y no un hecho que reste importancia al fenómeno en general: proliferación e inestabilidad son las dos caras de

---

[62] «Brocha Gorda»: «Buenos Aires pintoresco. La Boca», *Revista de América,* núm. 2 (1894), 27 (edición facsimilar de Boyd G. Carter, Managua, 1967). La referencia a las librerías figura en la última página de cada número. Rubén Darío: «Libreros y editores», *España contemporánea,* 171.

[63] Rosenzweig: «La industria», 365-68 y 477-80.

[64] Ambrosio Fornet: «Literatura y mercado en la Cuba colonial (1830-60)», «La lectura: proletariado y cultura nacional» y «El ajuste de cuentas: del panfleto autonomista a la literatura de campaña», *Casa de las Américas,* XIV, núm. 84 (1974), 40-52; XVI, núm. 93 (1975), 22-32, y número 100 (1977), 49-57; Id.: «Criollismo, cubanía y producción editorial (1855-1885)», *Santiago. Revista de la Universidad de Oriente,* núm. 17 (1975), 109-21.

[65] Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso: *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967,* Buenos Aires, 1968², págs. 13-57.

un mismo proceso y reflejan posiblemente la creación de una demanda y al mismo tiempo su debilidad. La trascendencia del fenómeno ha sido señalada repetidamente y existe ya una considerable literatura sobre las revistas de la época, pero hasta ahora se ha limitado básicamente al estudio bibliográfico y descriptivo [66]. Hay que profundizar más sobre el tema y plantearse cuestiones como las de los equipos literarios de cada revista, sus posibles cambios de orientación, su impacto sobre el público, las relaciones entre ellas, las fuentes de financiación, la existencia y naturaleza de anunciantes, etc. Además, hay que evitar el trazar fronteras demasiado estrictas entre revistas literarias y de otra clase y abordar la cuestión general de la proliferación de la literatura periódica de todo tipo, como ya he insinuado antes. Sin olvidar los diarios, cuya importancia para el estudio de la literatura ha sido señalada más de una vez [67]. También en este caso los estudiosos coinciden en observar que es en este período cuando ocurre el «gran salto de las publicaciones semidoctrinarias, semiinformativas de corta tirada, a los grandes diarios comerciales de fuerte circulación y bajo precio» [68]. Y se suele indicar también el considerable espacio que estos nuevos diarios conceden a la colaboración literaria, a veces con la creación de páginas especializadas o incluso suplementos, como, por ejemplo, el de *La lei* [69]. Pero nuevamente, ¿se ha estudiado esta transformación de la prensa diaria y su papel en la vida cultural y literaria? No he podido consultar historias del periodismo, como las de Galván Moreno, Juan Rómulo Fernández, Silva Castro, etc., y no me atrevo a negar, sino sólo a preguntar. Otra vez hay que decir, sin embargo, que si algo se ha hecho en ese sentido, los especialistas en Modernismo no lo han utilizado, como no han utilizado los periódicos mismos salvo, todo lo más, para recuperar —arrancándolos al propio tiempo de su contexto— artículos inéditos de Darío, Gutiérrez Nájera, Martí o algún otro pájaro gordo.

Para pasar a otro punto, si la existencia de este proceso de sustitución de importaciones se confirma, como me parece que habrá de ser, es muy posible que sea la necesidad de sostenerlo, de proteger la producción local frente a las importaciones, lo que explique, en parte, el aspecto nacionalista del Modernismo. Al propio tiempo, sin embargo, los modernistas no pueden renunciar al cosmopolitismo europeizante, antes al contrario, pues su propia supervivencia como productores (es-

[66] JEFFERSON REA SPELL: «Mexican Literary Periodicals of the Nineteenth Century» y «Mexican Literary Periodicals of the Twentieth Century», *PMLA*, LII (1937), 272-312, y LIV (1939), 835-52; BOYD G. CARTER: *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, México, 1959, págs. 13-18; STURGISS E. LEAVITT: *Revistas hispanoamericanas; índice bibliográfico*, Santiago de Chile, 1960; JOHN M. FEIN: *Modernismo in Chilean Literature: the Second Period*, Durham, N. C., 1965, dedica gran espacio a las revistas modernistas chilenas, págs. 39-89.

[67] Entre otros por MAX DAIREAUX: *Panorama de la littérature hispano-américaine*, París, 1930, página 274, y CARTER: *Las revistas*, 18.

[68] COSÍO VILLEGAS: *Historia. El Porfiriato. Vida económica*, I, 368.

[69] FEIN: *Modernismo*, 63-68.

critores, pintores, dramaturgos, etc.) depende de la continuada expansión del consumo y del mantenimiento de un alto nivel de sofisticación en los hábitos de ese consumo. Y la «modernidad» cultural misma, ejemplificada en los países industriales avanzados, implica la novedad y la moda como mecanismos esenciales. Pero es que además explicar el nacionalismo modernista simplemente como reflejo del proteccionismo cultural sería, a mi parecer, simplista e incorrecto. Otros factores intervienen, sin duda alguna, ajenos, ahora ya, a la dinámica interna misma del sector. Uno de ellos podía ser el de la integración de los respectivos mercados domésticos. Poca duda cabe que, en la medida en que se produce, dicha integración ocurre como un fenómeno concomitante y dependiente de la incorporación al mercado internacional en la forma que ya se ha dicho. El problema reside precisamente en saber en qué medida se produce. Los signos más claros de integración quizá se den en México, pero México es un caso especial porque ya contaba con una industria textil y porque las zonas más marginales hasta entonces son las que contienen los nuevos productos exportables, como ya he dicho antes. Esta segunda situación se da también en Chile. Al mismo tiempo, es evidente que en México mismo vastas zonas y enormes sectores de la población se mantienen al margen del circuito económico capitalista. La cuestión crucial quizá sea entonces la del surgimiento en la clase dominante de la ambición consciente de integrar y centralizar el territorio y la población en un mercado nacional, más que la creación misma de dicho mercado. Y por aquí volveríamos otra vez, por un camino distinto, al problema de la tensión entre la urbe y el interior y su reflejo en la literatura.

Pero un factor mucho más importante en el nacionalismo modernista es, a mi modo de ver, el de la cuestión inmigratoria. El Modernismo ha sido ya relacionado con la inmigración, entre otros, por Monguió, quien ve en ella uno de los vehículos esenciales de la introducción de hábitos e ideas nuevos [70]. Sin que por ello pretenda negar esta función a los inmigrantes, no creo que su relación más fundamental con las transformaciones modernistas sea esta tan directa. Desde luego, no cabe duda de la importancia de su papel en la importación de ciertas ideologías y actitudes políticas asociadas con el movimiento obrero [71]. Y, por ejemplo, los propietarios de las librerías bonaerenses que he mencionado antes tenían nombres franceses, italianos y germánicos. Sin embargo,

[70] MONGUIÓ: «Problemática» (CASTILLO, 265).

[71] MOISÉS POBLETE TRONCOSO: *El movimiento obrero latinoamericano*, México, 1946; SAMUEL L. BAILY: *Labor, Nationalism and Politics in Argentina*, New Brunswick, N. J., 1967; S. FANNY SIMON: «Anarchism and Anarcho-Syndicalism in South America», *Hispanic American Historical Review*, XXVI, núm. 2 (1946), 38-59; y sobre todo, JACINTO ODDONE: *Historia del socialismo argentino*, Buenos Aires, 1934, y DIEGO ABAD DE SANTILLÁN: *El movimiento anarquista en la Argentina*, Buenos Aires, 1930.

plantear la cuestión en estos términos es minimizarla y dar una imagen desenfocada de la trascendencia histórica de la inmigración. Porque si Espiasse, Moen, etc., tenían nombres que sonaban a francés o italiano, ¿a qué sonaban los de sus clientes? Y más importante todavía: que sus nombres sonaran a francés o italiano, no quiere decir necesariamente que ellos fuesen franceses o italianos; es posible que fuesen ya argentinos. Se suele hablar del impacto de la inmigración sobre ciertas sociedades hispanoamericanas, y aunque la formulación no es, desde luego, incorrecta, sí es insuficiente: en la época moderna esas sociedades *se hacen* a través de la inmigración. En 1895, la población de Argentina era de 3.954.911 habitantes: un 25,4 por 100 de esa escasa población había nacido en el extranjero. En 1914, el porcentaje había aumentado hasta un 29,9 por 100; y no menos importante es el hecho de que el 70 por 100 de esos inmigrantes se hallaban comprendidos en la zona media de la pirámide demográfica, entre los trece y los cuarenta años de edad.

Ahora bien, he señalado antes la relación que creo que existe entre las transformaciones culturales del cambio de siglo, por un lado, y el crecimiento de las ciudades y la expansión de los sectores medios urbanos de la población, por el otro. Y en este contexto el papel de la inmigración resulta aún mayor. Para Buenos Aires, en 1914, el porcentaje de inmigrantes es casi el doble del nacional, 49,9 por 100, y si nos referimos a la pirámide demográfica observamos que el 80 por 100 de la población masculina bonaerense mayor de veinte años había nacido en el extranjero. El censo uruguayo de 1908 arrojaba un porcentaje de menos del 18 por 100 de extranjeros sobre el total de la población, pero más de la mitad de esos extranjeros residían en Montevideo, donde el porcentaje se eleva, por lo tanto, a cerca de un 30 por 100; además, el origen inmigratorio de buena parte del 70 por 100 de nacionales ofrece pocas dudas, si tenemos en cuenta que en 1860 la ciudad contenía un 48 por 100 de extranjeros y un 45 por 100 en 1884. En cuanto a la integración de los inmigrantes en los diversos sectores sociales, las tablas publicadas por Solberg arrojan datos sumamente significativos: en 1898, en Argentina, el 65 por 100 de las empresas comerciales estaban en manos de extranjeros y, otra vez, la proporción era aún mayor en Buenos Aires; incluso en Chile los inmigrantes, que representaban sólo el 4,1 por 100 de la población total, copaban casi el 30 por 100 de las firmas comerciales. Naturalmente, estas cifras no son demasiado significativas, como tampoco lo es el 49,2 por 100 de los empleados de comercio, porque desconocemos el tamaño de las empresas y el nivel de responsabilidad del empleo. Sí que resultan, en cambio, altamente significativas las cifras corres-

pondientes a las profesiones de ingenieros y aparejadores (51,8 por 100 en Argentina y 32,9 por 100 en Chile), de farmacéuticos (45,9 por 100 y 11,6 por 100), de arquitectos (64,9 por 100 y 15,1 por 100), de médicos (10,4 por 100 en Chile) y de periodistas (36,2 por 100 en Argentina). En resumen, y para decirlo con palabras de Juan Antonio Oddone, «inmigración y clase media son términos inseparables en la formación social del Río de la Plata». Pero, como hemos visto, incluso en sociedades como la chilena, donde el caudal inmigratorio no reviste el aspecto abrumador del Río de la Plata, la inmigración resulta, de cara a la formación de unos sectores medios urbanos, si no decisiva, sí sumamente importante [72].

Examinada bajo esta óptica, la cuestión cosmopolitismo-nacionalismo adquiere un nuevo aspecto. Ya he dicho antes que no había que ver necesariamente una contradicción entre ambos términos. Pero es que, además, para unas sociedades cuyos sectores constitutivamente ligados al proceso de modernización socioeconómica estaban formados por individuos con los más diversos orígenes nacionales, el nacionalismo implicaba por fuerza un intento de superar ese cosmopolitismo originario a partir de su propia e inescapable aceptación. En el tratamiento más corriente de la cuestión de las reacciones ideológicas frente al fenómeno inmigratorio, nacionalismo e inmigración suelen oponerse en términos absolutos. Con ello se confunden dos problemas diferentes: uno, el de las distintas reacciones de los diferentes sectores sociales frente a la inmigración y el de los cambios en dichas reacciones al compás de la coyuntura económica y política; y el otro, el de la asimilación de diversos grupos nacionales, indígenas e inmigrantes, en una nueva comunidad nacional y el de la ideología que es a la vez instrumento y reflejo de esa asimilación.

Intentaré aclararlo con algunos ejemplos: en 1907 se desencadenó en Chile una campaña contra la invasión de ingenieros extranjeros. Lo primero que hay que notar es que la actitud xenófoba se da aquí en un grupo profesional con un fuerte espíritu y organización corporativos y tradicionalmente defensor, sobre todo en sociedades tecnológicamente poco avanzadas, del *numerus clausus*. En segundo lugar, y esto es aún más interesante, el diputado que hizo suya la campaña en el Parlamento se llamaba Roberto... Meeks. Otro ejemplo: en 1892 el Partido Conservador chileno luchó activamente en la Cámara de

[72] Extraigo los datos que anteceden de SOLBERG: *Immigration*, 33-64; JUAN ANTONIO ODDONE: *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*, Buenos Aires, páginas 23, 36, 52 y 58, y GUSTAVO BEYHAUT, ROBERTO CORTÉS CONDE, HAYDÉE GOROSTEGUI y SUSANA TORRADO: «Los inmigrantes en el sistema ocupacional argentino», en DI TELLA, GERMANI, GRACIARENA: *Argentina, sociedad de masas*, 85-123. Véase también OSCAR E. CORNBLIT: «European Immigrants in Argentine Industry and Politics», en CLAUDIO VELIZ (ed.): *The Politics of Conformity in Latin America*, Nueva York, 1967, págs. 221-48. Aunque las cifras de Cornblit no siempre concuerden con las de Solberg en términos absolutos, sí lo hacen en términos relativos.

Diputados contra la importación de pedagogos extranjeros. Nuevamente hay que hacer notar la existencia de motivos económicos e ideológicos muy concretos: el Partido Conservador era el partido de la Iglesia chilena, y para la Iglesia la entrada de pedagogos extranjeros significaba una competencia en un terreno en el cual esta institución ha tenido y tiene intereses económicos muy considerables, y no digamos ideológicos. Otra vez también, hay que llamar la atención sobre los nombres de los diputados conservadores activos en la campaña: Julio Zegers y Carlos Walker. Asimismo, entre los argentinos que produjeron literatura antiinmigratoria econtramos apellidos como Ferrarotti, Campolieti y Rossi. Criollos rancios, sin duda... [73]

Así pues, las actitudes antiinmigratorias suelen encubrir, como siempre, intereses de clase. Gladys Onega ha demostrado con acierto que la xenofobia de individuos como Mansilla, Cané, López y González refleja los temores de la oligarquía ante el ascenso social y político de una burguesía media cuya emergencia es, como hemos visto, inseparable del fenómeno inmigratorio. Pero al propio tiempo esa misma oligarquía votará leyes protectoras de la inmigración cuando necesite mano de obra barata, claro que para sustituirlas después por medidas antiinmigratorias cuando la coyuntura lo requiera. Igualmente hay que hacer notar que la diferencia de actitud ante la inmigración entre el Lugones de 1896 y el de las conferencias de 1913 es la misma que existe entre ambos Lugones en relación con el problema obrero. Las mismas causas explican la contradicción entre el Florencio Sánchez que defiende al inmigrante en *La gringa* y el que ataca al «turco» en *La pobre gente*. Pero, por otra parte, como también ha señalado Onega, cuando López, Mansilla o Cané lamentan la inmigración, lo hacen en términos de una visión nostálgica de un pasado cuyo símbolo es la estancia en su aspecto de complejo de relaciones precapitalistas [74]. Por ello, hablar de nacionalismo en su caso es básicamente incorrecto: su visión es, aún, localista, y junto con la inmigración lamentan todo el proceso de transformación socioeconómica capitalista. En cambio, al tratar del mismo problema, Sánchez, Gálvez, Ugarte y aun Lugones reflejan las tensiones creadas por la necesidad de asimilación a una sociedad ya capitalista de nuevas oleadas de inmigrantes que, por otra parte, además de contribuir a la expansión de una nueva pequeña burguesía, lo hacen también a la emergencia de un proletariado cuya creciente militancia se alimenta asimismo de ideas y actitudes importadas [75]. Aquí sí que nacionalismo e inmigración se oponen, precisamente

[73] SOLBERG: *Immigration*, 74-77, 98, 115, 154.
[74] ONEGA: *La inmigración*, 31-47. Véase también VIÑAS: *Literatura argentina*, 215-32.
[75] ONEGA: *La inmigración*, 71-113 y, sobre todo, 118-32. También VIÑAS: *Literatura argentina*, 232-40.

porque las remozadas clases dirigentes *pueden ya* defenderse de los peligros sociales de la una con el otro. Pero lo que importa notar es que la relación dista mucho de ser tan unilateral y sencilla, porque a su vez ese nacionalismo es el de una clase nacida en gran parte de la inmigración y que no puede prescindir de ese hecho. Como ya he insinuado antes, modernismo, cosmopolitismo y nacionalismo están inextricablemente ligados. No son realidades distintas y separadas, sino diferentes caras de una misma ideología.

Y ya que he insinuado la cuestión de la actitud de ciertos modernistas frente a la militancia proletaria, quisiera tratar nuevamente el problema de la relación del Modernismo con lo que entonces se llamaba la cuestión social y, de un modo más específico, el tan debatido del evasionismo modernista. Al igual que el cosmopolitismo o el nacionalismo, éste divide también a los estudiosos en campos irreconciliablemente opuestos. Mientras un Marinello condena sin remisión a los modernistas por su total falta de interés ante los más acuciantes problemas de sus sociedades, un Schulman o un Gullón niegan la existencia misma de ese evasionismo con argumentos sofísticos. Lo curioso, o quizá no tan curioso, es que unos y otros se basan, para afirmar o negar ese escapismo, en el mismo razonamiento: el de las auténticas motivaciones de los modernistas. Para Marinello, por ejemplo, los signos de compromiso social por parte de algunos escritores modernistas son meros espejismos que reflejan el esteticismo aristocrático de unos hombres que adoptan ciertos ademanes superficiales de rebelión por odio precisamente hacia una sociedad por la que no se sienten suficientemente mimados. Pero exactamente la misma razón convierte, para Gullón o Schulman, el esteticismo turrieburnista de esos mismos hombres en un gesto de rebeldía y, por ende —arguyen, como ya he dicho, sofísticamente—, en una actitud no sólo no escapista, sino activamente crítica de la sociedad burguesa [76]. Se trata, una vez más, claro está, de una disputa nominalista. Cualesquiera que fuesen sus motivaciones, el Lugones de *La montaña* era un escritor comprometido, y muy activamente, con el movimiento obrero bonaerense. Además, lo era como tal escritor: escribía literatura subversiva. Y no se trata de un caso aislado: el compromiso político-social, sobre todo, pero no únicamente, bajo la forma del anarquismo, es un aspecto esencial del movimiento modernista. Lo encontramos, en graduaciones diversas y siguiendo evoluciones diferentes, en Florencio Sánchez, en Ghiraldo, en el chileno Lillo, en Martí, naturalmente, en el uruguayo Angel Falcó, en el venezolano Andrés Mata, y no hablemos de Vargas Vila, el fun-

[76] MARINELLO: *Sobre el modernismo*, 24-26, 49-56 y 70-76; SCHULMAN: *El modernismo*, 39-43; GULLÓN: *Direcciones*, 48-63 y 84-111.

dador de *Némesis,* el autor de *Los providenciales,* uno de los escritores favoritos, y hasta bien tarde, de tantos obreros ácratas españoles. Y encontramos, asimismo, ecos y rastros de esas actitudes hasta en el propio Darío, quien, por otra parte, saludará con encendidos elogios la irrupción del «poeta socialista» Lugones en la vida literaria bonaerense y presentará, con una carta-prólogo, *Fibras,* de Ghiraldo. Incluso, aunque a un nivel diferente, el exquisito Casal escribirá, a raíz de la visita de Maceo a Cuba en 1892, un soneto pro independentista que el propio Martí no hubiera, sin duda, desdeñado firmar. Por otra parte, y cualesquiera que fuesen sus motivos, el esteticismo aristocrático y turrieburnista de los modernistas es, asimismo, un dato innegable y tan obvio que no creo que valga la pena insistir en él. Lo que sí conviene resaltar, sin embargo, es que ese aristocratismo esteticista puede coincidir y coincide, en más de un escritor, con el compromiso político-social, y no sólo en épocas diferentes, sino al mismo tiempo. Baste citar, otra vez, a Lugones o a Vargas Vila o al chileno Bórquez Solar.

En última instancia volvemos a topar, pues, con esa resistencia de los especialistas a aceptar las contradicciones como tales[77]. Y no es que la contradicción en sí sea particularmente extraña o inusitada: se trata de algo que está en la entraña misma de todo el arte moderno, desde la época romántica. En eso llevan razón quienes, como Donald Shaw, insisten en que el Modernismo representa un cierto estadio en el desarrollo de una crisis que se manifiesta inicialmente con el Romanticismo[78]. En lo que, a mi modo de ver, se equivocan es no sólo en ver en ello la característica esencial del Modernismo, error metodológico fundamental que ya he criticado antes, sino en su diagnóstico de la crisis misma. Según Shaw, que es quien con mayor fuerza ha propuesto esta interpretación, lo característico del Modernismo sería una angustia metafísica, un «sentimiento trágico de la vida» provocado por el «*collapse of those comforting absolute beliefs whether religious or rationalistic on which previous interpretations of reality had rested*», y frente al cual los modernistas buscarían refugio en el arte como un paraíso artificial. La equivocación reside, claro está, en mi opinión, en atribuir a cuestiones filosóficas, por decirlo de algún modo, el papel de problemas cruciales determinantes del comportamiento humano, tanto individual como colectivo, y no, como parece lógico, al revés. La llamada angustia metafísica, tan vieja como el hombre, lejos de ser un producto del colapso de creencias religiosas o racionalistas, es perfectamente compatible con ellas. Más aún: es con frecuencia, y con razón, el argumento justificador de dichas creencias. Pascal lo utilizó para de-

[77] Lo ha señalado también MELIS: «Bilancio», 281-86.

[78] D. L. SHAWH «*Modernismo:* a Contribution to the Debate», *Bulletin of Hispanic Studies,* XLIV, núm. 3 (1967), 195-202. También GULLÓN: *Direcciones,* 14-18 y 51-57.

mostrar la imperiosa necesidad de la fe; Voltaire recurrió a él para, una vez demostrado que la razón humana no puede contender con esos misterios, insistir en la conveniencia de concentrar nuestros esfuerzos en otro orden de dificultades accesibles a esa misma razón y solucionables mediante la acción práctica —y escojo esos dos ejemplos para señalar cómo la literatura de la «angustia metafísica» no nace precisamente con el romanticismo [79].

Otra cosa es que las creencias que pretenden dar una respuesta, en un sentido u otro, a esos problemas metafísicos entren en crisis. Pero aquí hay que precisar que es totalmente incorrecto poner en un mismo plano las creencias religiosas y el conocimiento científico, como lo hace Shaw. Al iniciarse el siglo XIX la religión hace ya tiempo que ha tenido que renunciar a toda pretensión de ser base de una interpretación de la realidad y de competir en ese terreno con la ciencia. Lo que ocurre en el transcurso de ese siglo es precisamente que la ciencia pretende competir con la religión en el campo acotado de ésta, es decir, convirtiéndose en base de un nuevo sistema *moral*. Y es en este sentido en que se hablará, hacia finales del siglo, del «fracaso» de la ciencia: fracaso no en la empresa de adquirir un conocimiento y un dominio de la naturaleza cada vez mayores —en ese aspecto la ciencia avanza a pasos agigantados—, sino en la de acceder a ciertas verdades *absolutas* sobre las cuales fundar un sistema moral nuevo. De ahí el retorno a los espiritualismos. (Pero no hay que olvidar que esa conciencia de fracaso y ese retorno están directamente provocados por el temor ante ciertos intentos *reales* de implantar un sistema moral diferente; no simplemente de sustituir la fe por la razón como justificación teórica de una ética que, básicamente, permanece intacta, sino de cambiar radicalmente las fuentes mismas de la moral, es decir, la propia organización social.)

Aquí es donde entra en juego la cuestión de «la religión del arte». La ciencia destruye la posibilidad de un sistema moral basado en la fe. A su vez, la ciencia fracasa en su ambición —ambición supuesta, por lo demás— de acceder a verdades absolutas sobre las cuales basar una nueva ética. El arte viene entonces a ofrecer una alternativa a la religión y a la ciencia como modo de conocimiento de lo absoluto y, por lo tanto, base de un nuevo sistema moral. Shaw vendría, pues, a tener razón en el fondo, aunque su explicación peque de simplista.

---

79 *L'homme, étranger à soi, de l'homme est ignoré.*
Que sais-je? Où suis-je? Où vais-je? et d'oú suis-je tiré?
Atomes tourmentés sur cet amas de boue,
Que la mort engloutit et dont le sort se joue.

Estos versos, tan semejantes en todo a los que Shaw cita en apoyo de su tesis, no son de ningún poeta finisecular ni tampoco romántico, sino nada menos que de Voltaire.

Sólo que donde Shaw realmente se equivoca es en creer que la cuestión de la «religión del arte» tenga nada que ver de verdad con la religión. La «religión del arte» sólo tiene sentido en relación con el arte, no con la religión. Dicho de otro modo, lo que la religión del arte viene a remplazar son otras concepciones de la naturaleza y la función del arte mismo y no otras religiones. Maragall creerá en esa religión del arte, en las virtudes sobrenaturales —¡redentoras!— de poesía, pero al mismo tiempo será un católico practicante y devoto. Mallarmé creerá en esa misma religión, sin dejar por ello de ser un ateo total y consecuente. W. Morris será marxista. Lautréamont será satánico, pero no por ello Isidore Ducasse practicará el culto del diablo. Otros llegarán a la práctica o al uso estético de la religión —o religiones— y al propio tiempo, desde el punto de vista religioso, serán miembros de una iglesia u otra, o de ninguna. En pocas palabras, no hay que confundir la religión del arte con la religión —o irreligión— de los artistas.

Lo cual no quiere decir que no haya que prestar atención a la problemática religiosa en Hispanoamérica en el período modernista. Al contrario, su estudio detallado resulta imprescindible para un mejor conocimiento del Modernismo cultural, de una parte, por el interés metodológico que pueda ofrecer la comparación entre el movimiento de modernización de las doctrinas religiosas y el de la cultura, y de la otra, por la relevancia directa de la actitud religiosa de los intelectuales y artistas respecto a su ideología en general, y la importancia de las actitudes religiosas de la sociedad como indicadores de cambios (o no) ideológicos más amplios y más fundamentales (y de su extensión y profundidad) en el ámbito social en que dichos intelectuales y artistas se mueven y actúan. El estudio debería centrarse alrededor de dos cuestiones básicas. En primer lugar, la de la posible existencia en Hispanoamérica de un neocristianismo o modernismo religioso (simbolismo, americanismo, catolicismo social, modernismo propiamente dicho). Y no porque, como dijera Juan Ramón Jiménez de la manera más gratuita e indocumentada, y como han repetido después Schulman y algún otro, dicho Modernismo religioso jugase ningún papel de iniciador de una crisis más general que sería precisamente el Modernismo mismo, ni de él procediera el propio nombre, sino por las razones ya aducidas [80]. En segundo lugar, la cuestión del llamado «fracaso de la ciencia», es decir, la de la reacción contra el laicismo y el ateísmo militan-

[80] Hasta la condena papal de 1907 no se habló de modernismo, sino de «reformismo», «liberalismo», «infiltraciones protestantes», «kantismo»... En Alemania, por otra parte, el término corriente fue siempre el de *Reformkatholizismus*. Véase JEAN RIVIÈRE: *Le Modernisme dans l'Eglise. Etude d'histoire religieuse contemporaine*, París, 1929, págs. 13-27.

tes y el consiguiente retorno a los espiritualismos irracionalistas y místicos (renanismo, tolstoismo, neomisticismos orientaloides, espiritismo, etcétera)[81].

Todo ello, ya lo he dicho, nada tiene que ver, directamente al menos, con la «religión del arte». Lo que esta expresión significa depende del uso lato o limitado que de ella se haga: en un sentido amplio se refiere a un concepto del arte, típico de las sociedades capitalistas modernas a partir de la crisis romántica, que concede a éste una calidad moral superior a la de cualquier otra actividad humana, colocándolo, de hecho, en un nivel de valores totalmente distinto, lo cual se justifica, explícita o implícitamente, con el razonamiento de que el arte es el único auténtico medio de acceso a (y revelación de) una esfera de categorías ideales infinitamente superior a la realidad física y social, o incluso, que es esa esfera misma. En sentido estrecho, se entiende por esa frase una forma concreta de la misma concepción que se expresa en términos de analogía religiosa[82].

Una forma concreta entre muchas, pues esa idea ultraidealista del arte se manifiesta en variantes muy diversas, en el tiempo y el espacio, desde las teorías de *l'art pour l'art* a la concepción del arte como maldición de los *poètes-maudits,* pasando por el profetismo carlyliano o el vitalismo mesiánico de un Walt Whitman, por ejemplo. Y, como ya he dicho antes, como parte integrante de una ideología religiosa, como en Verlaine, o atea, como en Mallarmé; pesimista, como en Flaubert, u optimista, como en Whitman o Maragall (o pesimista y optimista a ratos y según las circunstancias, como en Darío); liberal, como en Víctor Hugo, e incluso anarquista, como en Rimbaud, o conservadora, como en Baudelaire, e incluso ultrarreaccionaria, como en Barbey d'Aurevilly. El hecho fundamental que subyace, pues, a tantas y tan diversas y aun contradictorias tendencias y actitudes es una concepción del arte que descansa en una idea básica común: la de la contraposición entre arte y realidad (física y social). La relación entre ambos términos puede variar entre el rechazo absoluto y una relativa e inestable armonía, pero la dicotomía permanece siempre. Y ¿a qué puede deberse esta concepción conflictiva de la relación arte-realidad, si no es a la relación conflictiva *objetiva* entre artista y sociedad?

No voy a extenderme sobre este punto del surgimiento de una relación antagónica entre intelectual y sociedad y de las causas objetivas de él, pues ya lo ha hecho Angel Rama en un libro que, pese a su bre-

---

[81] Piénsese, sobre todo, en Rodó. No he podido ver LUIS FARRÉ: «El modernismo religioso de principios de siglo», en *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967)*, La Plata, 1968, págs. 117-27.

[82] Y a veces no es más que una simple metáfora hiperbólica para indicar la naturaleza fervorosa de la dedicación a las tareas artísticas. Ya se sabe que los poetas son unos exagerados.

vedad, es sin duda de lo más interesante que se ha escrito sobre el tema del Modernismo [83]. Tengo más de una objeción que hacer a lo que dice Rama, entre otras, la del uso indiscriminado y ambiguo que hace de los términos liberalismo y capitalismo; pero para lo que aquí importa el punto fundamental queda bien formulado en su estudio: la transformación básica y de profundos efectos en la relación entre intelectual modernista y sociedad es la de la organización de la actividad literaria como producción regida por los mecanismos de una economía de mercado. La reacción antisocial del modernista, ya adopte la forma del escapismo esteticista, ya la del mesianismo anarcoide (y aun ambas a la vez), no se explica por el odio a una «cultura que se niega a pagar la literatura», como dice, con frase poco feliz, García Girón [84], sino al contrario, por la alienación económica y social del escritor y artista que es, precisamente, *pagado* por su trabajo. Del escritor que se convierte en un profesional de la pluma, pero un profesional que para vivir tiene que vender lo que produce y venderlo en competencia con otros profesionales y al precio que fije la relación entre oferta y demanda; del escritor cuya relación con el público es la que existe entre productor y consumidor, relación en la que se interfiere, mediatizándola y transformándola radicalmente, el capitalista: editor, distribuidor, librero, propietario de periódico. Y, como muy bien dice Rama, este trascendental cambio tiene lugar en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XIX, al inicio precisamente del movimiento que nos ocupa. Pero es que, además de lo que más arriba he dicho a propósito de la relación entre dicho movimiento y el proceso de transformación, de «modernización», capitalista de las economías y sociedades latinoamericanas, se desprende la conclusión lógica de que la nueva situación social del artista e intelectual de Hispanoamérica debe ser vista no como un condicionante externo, sino como un factor constitutivo intrínseco del fenómeno histórico que llamamos Modernismo. Lo que quiero decir es que el problema a que aludo, y que es el problema genérico de la relación intelectual-sociedad en el mundo capitalista moderno, no es la fórmula mágica que, aplicada al caso concreto de una u otra cultura nacional, «explica» automáticamente dicha cultura, sino, al contrario, la abstracción y generalización de los diversos casos concretos de las diferentes culturas. Lo que hay que estudiar, por lo tanto, es la forma precisa y las dimensiones del problema en la América his-

[83] ANGEL RAMA: *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, 1970. Para una inteligente crítica de este libro, véase FRANÇOISE PÉRUS: *Literatura y sociedad en la América Latina. El modernismo*, La Habana, 1976. El trabajo de la señora Pérus llega a mis manos demasiado tarde para poderlo tomar en cuenta. Mis objeciones a él, por lo demás, coinciden sustancialmente con las formuladas por LUIS TOLEDO SANDE: «Ante un nuevo acercamiento al modernismo», *Casa de las Américas*, XVI, núm. 99 (1976), 131-33.

[84] GARCÍA GIRÓN: «El modernismo como evasión» (CASTILLO, 79).

pánica finisecular. Ya me he referido antes a uno de los aspectos de la cuestión, el del proceso de transformación capitalista de la actividad intelectual: constitución de un mercado, organización de la producción en base a dicho mercado, liberación de nuevas fuerzas productoras en el terreno cultural. Queda por ver, ahora, la otra cara del problema, es decir, el modo cómo dicha transformación afecta al intelectual y la reacción de respuesta que en él provoca tanto en su actitud social como en su obra misma. Ello significa, en primer lugar, examinar el fenómeno de la profesionalización del escritor y el artista: las apariencias indican una proliferación de literatos (no sé si también de pintores, escultores, etc.) y sugieren que, en la época que nos ocupa, la literatura (¿y el arte?) se presenta para un número creciente de jóvenes de ciertos sectores sociales (burocracia, profesiones liberales, pequeña burguesía comerciante y, quizá, agrícola) como una opción profesional. O tal vez convinieta más decir vocacional. Porque lo importante no es que dichos individuos vivan realmente *de* la literatura, sino que vivan *para* la literatura y *como si* de ella pudieran vivir. Y respecto a eso, es oportuno deshacer una confusión muy corriente: la compaginación del ejercicio de la literatura con una actividad crematística de carácter «prosaico» (o con la prolongación de la dependencia económica familiar) no es tanto la causa directa del odio a una sociedad utilitarista y mercantilizada como una solución de compromiso que evita precisamente caer en la degradación de la propia vocación. Desde ese punto de vista, de hecho, cuanto más alejada esté de cualquier actividad intelectual la ocupación remuneradora, mejor.

Lo cual nos lleva al segundo aspecto a examinar, el de la reacción a los peligros que plantea la profesionalización y que se traduce en una nueva tipología de intelectual. Los peligros son dos, relacionados estrechamente entre sí: el de la pérdida de prestigio ético y social de la actividad literaria y artística, en cuanto el escritor y el artista se convierten en simples proveedores de entretenimiento para el público, es decir, de arte y literatura concebidos como puros artículos de consumo, y el de la pérdida de *status* social efectivo. Porque el profesional auténtico de la literatura, o sea el que vive real y únicamente de ella, es tanto el escritor comercializado que busca el éxito económico a cualquier precio como el desharrapado galeoto de las prensas, el anónimo gacetillero, el plumífero, el «negro». La aparición y multiplicación de ambos tipos es otro fenómeno a investigar detenidamente, porque es el que provee el *humus* social sobre el que florecen el artista bohemio y el esteta. La actitud bohemia consiste en apropiarse moralmente —y ostentosamente— la pobreza y el modo de vida antisocial del segundo tipo —pobreza y modo de vida en su caso inevitables—

para distinguirse del primero y combatirlo. Ni que decir tiene que el estudio de la bohemia modernista es de una importancia capital, pero hay que estudiarla, claro está, no, como se suele hacer, como simple repertorio de anécdotas más o menos pintorescas, sino como el trascendental fenómeno social que es: el de la organización de los artistas en comunidad estamental con vistas a la defensa del prestigio moral y, por ende, social, de la profesión. El modo de vida bohemio sirve a los artistas «auténticos» para reconocerse entre sí y organizarse en hermandad y para afirmar, de cara a sí mismos y a los demás, la superioridad moral de una ocupación que el resto de la sociedad y, en especial, su clase dominante, pretende reducir —y que la nueva formación socioeconómica reduce efectivamente— al nivel de cualquier otra actividad productora. Conviene, pues, estudiar con atención los centros y las formas de relación socioprofesional de los modernistas, las tertulias, las reuniones en cervecerías, talleres, redacciones, estudios, centros sociales, las capillas con sus ceremoniales, los viajes, el tejerse y destejerse de grupos, las amistades, envidias y enemistades; hay que bucear a la caza de esos detalles, tan a menudo despreciados, en epistolarios, memorias y anecdotarios, porque es ahí donde descubriremos, en ese comportamiento social, la problemática real y objetiva que subyace a la subjetividad de las concepciones ideológicas y los credos estéticos. Religión del arte, turrieburnismo, mesianismo revolucionario, «heroísmo» carlyliano son formulaciones teóricas diversas, pero equivalentes (y a menudo combinadas), destinadas a justificar la pretensión del intelectual de que su actividad es de una naturaleza distinta y moralmente superior a cualquier otra actividad productiva y de que debe, por lo tanto, escapar a las leyes del mercado.

Claro que se puede argüir, como hace Rama siguiendo a Fischer y Benjamin, que en el fondo la operación ideológica, lejos de constituir un rechazo del mercado, va encaminada a encarecer el prestigio de la actividad precisamente para aumentar su cotización en él. La cuestión se sale del marco del presente artículo, pero lo que me interesa señalar es que los ejemplos que aduce Rama me parecen apuntar a un problema ligeramente distinto y que quizá sea específico del Modernismo. Una pregunta que creo que hay que formularse es la de si el antagonismo entre intelectual y sociedad o, si se prefiere, la alienación social del intelectual reviste en el caso de los modernistas hispanoamericanos la misma forma que en sus colegas europeos coetáneos y, sobre todo, si alcanza el mismo grado de intensidad. Sospecho que no. Tengo la impresión (en el caso catalán, el convencimiento) de que en los modernistas el rechazo del mercado corre parejo con la lamentación de su estrechez y, lo que es más importante, la ambición activa de fomentar

su expansión. Dicho en otras palabras: que lo que el modernista reprocha a su sociedad no es sólo que sea una sociedad capitalista en la que el arte y la literatura son productos para el mercado, sino al mismo tiempo que no haya alcanzado el grado de desarrollo capitalista necesario para la formación de un mercado de bienes culturales sólido y amplio. Rama cita al respecto un texto significativo de Luis Berisso [85]. Permítaseme añadir, no como prueba, sino como incitación al examen, otro que creo aún más explícito. Son palabras de Rodó, comentando una obra muy relevante también para el problema de que me ocupo, *El triunfo de los otros,* de Payró:

> Pero todo esto pasa en un mundo apartado de nosotros; todo esto pasa en un mundo que nuestra gente de letras puede contemplar, océano por medio, un poco a la manera cómo, calle por medio, contemplará el pobre diablo de la buhardilla el baile que reluce tras los balcones del señor... Desde el momento en que el problema se transporta a tierra americana; desde que se le considera en relación con nuestro ambiente y nuestras cosas, sus condiciones se modifican fundamentalmente, y su solución favorable se aleja en términos que va a ocupar la región de los sueños de color de rosa. Como la producción literaria no responde, entre nosotros, a una necesidad espiritual de la mayoría, ni siquiera de una clase poco numerosa pero de arraigada cultura y con medios para sostener, a modo de las viejas aristocracias, su *clientela* de artistas, aquel género de producción carece casi por completo de valor económico. No hay lugar a temer que la codicia de dinero lleve a nuestros autores a un aplebeyamiento reprensible; no es el caso de recordar que «el vulgo es necio, y pues lo paga...», etc. No porque se trate de un vulgo que haya dejado de ser necio, sino porque se trata de un vulgo que no paga. Libre queda el escritor, de manera que pueda gustar la voluptuosidad aristocrática de escribir para sí y de sentir que su altivo y remontado espíritu vive emancipado del espíritu vulgar, contentándose con esto, mientras resuelve cómo podría consumarse también su emancipación respecto de aquellas imposiciones de la naturaleza que obligan a poner la olla al fuego, y de aquellas imposiciones de la sociedad que excluyen de la realidad de la vida el *desnudo* estatuario [86].

La cuestión es de gran importancia, pues me parece que aquí reside otra de las contradicciones esenciales del Modernismo: los nuevos intelectuales que, por una parte, aspiran a la modernización de las culturas hispanoamericanas sufren, por la otra, las consecuencias socioeconómicas de esa misma modernización y responden a ellas adoptando las actitudes típicas del intelectual en la sociedad capitalista moderna, sin dejar al mismo tiempo de reclamar una modernización que les aparece aún, y con razón, como incompleta.

---

[85] RAMA: *Rubén Darío,* 51.

[86] JOSÉ E. RODÓ: «Impresiones de un drama», en *El mirador de Próspero, OC,* edición oficial, volumen IV, Montevideo, 1958, págs. 80-81.

Pero hay más: en el mismo artículo que acabo de citar, y poco antes del fragmento que he reproducido, Rodó formula una defensa, aunque relativa, del mecenazgo. Ya lo ha señalado David Viñas: si no todos, muchos de los modernistas perpetúan en el fondo la relación de dependencia de cliente a patrón con la oligarquía que había caracterizado al escritor no oligarca del pasado. Es el consulado más o menos honorario, la prebenda burocrática, la embajada «cultural», la secretaría de delegaciones a conferencias sobre arbitraje de disputas fronterizas o incluso, como agudamente observa Viñas, el *tour* de Europa como cronista especial de algún gran periódico [87]. Y no deja de ser lógico. El mercado, como hemos visto, parece haber sido muy estrecho, y lo sorprendente hubiera sido lo contrario: aunque la pequeña y media burguesía urbana —que son, obviamente, los sectores que aquí cuentan— crecen, y aunque crece sin duda su consumo global, cabe preguntarse si crece al mismo ritmo el consumo *per capita*. Añádase a ello que, con la excepción de ciertos espectáculos, los bienes culturales no suelen tener carácter prioritario en la lista de artículos consumidos por la mayoría de los ciudadanos, en Buenos Aires como en Tarragona o Frankfurt-am-Main, y también que esos sectores medios son en gran parte de origen reciente y encima inmigrante, lo cual significa que conceden todavía una atención fundamental al ahorro y a la adquisición de bienes básicos (vivienda, sobre todo). No es de extrañar, pues, como he dicho, que siga siendo la oligarquía la principal consumidora de artículos culturales; como tampoco lo es que esa oligarquía, remozada, «modernizada» y capitalista, prefiera reducir en buena parte el porcentaje de excedente dedicado a ese consumo a base de cargarlo a la cuenta del Estado, pues así obtiene además algo a cambio. Lo que obtiene es, claro está, prestigio. ¿Para qué diablos estaban Darío y Vargas Vila en la comisión de arbitraje de límites con Honduras, y Chocano en la que intentaba resolver el mismo problema con Ecuador, sino de adorno, para hacer bonito? Fue el propio Darío quien dijo que «los intelectuales, como los héroes y las bellas y honestas damas, son las joyas de la república» [88]. Y ahí está lo verdaderamente interesante. Que los escritores tuvieran que acogerse al mecenazgo oligarca podría ser simplemente algo inevitable, y de la actitud del intelectual ante ello podría decirse lo mismo que he señalado antes respecto a la compaginación de la vocación artística con una ocupación remuneradora prosaica. Pero lo que sospecho es que muchos modernistas acaban por tomar esa relación de dependencia no como un mal menor, sino muy

[87] VIÑAS: *Literatura argentina*, 42-46.
[88] DARÍO: «El retorno», *La Nación*, 21-VIII-1912 (citado por RAMA: *Rubén Darío*, 30).

en serio. Que aprecian el honor y la responsabilidad de hacer de cónsules y enviados especiales. Que no sólo salen del paso produciendo ocasionales odas cobistas y poesías para conmemoraciones especiales, sino que aceptan encantados su papel de «joyas de la república». O de funcionarios. En el caso catalán eso es, *mutatis mutandis,* lo que ocurre: un importante sector de intelectuales y artistas se pone, en tanto que productores de literatura y arte, al servicio de la burguesía local, y más específicamente de su partido hegemónico, la Lliga Regionalista. ¿Puede decirse lo mismo de sus colegas hispanoamericanos? Sospecho que sí, y que por ahí es por donde acaba el Modernismo [89].

Y ahora, llegado al fin de estas ya demasiado largas notas, advierto que el calor de la argumentación y la necesidad de ser expeditivo para no aparecer aún más prolijo y dubitativo me han llevado, con mayor frecuencia de la que hubiera deseado, a afirmar cuando sólo quería sugerir, proponer y, más sencillamente aún, preguntar. Porque para hallar respuestas es imprescindible formular antes con toda claridad las preguntas relevantes, y en historia de la literatura, por desgracia, es frecuente no sólo que no se tengan muy claras las preguntas, sino simplemente que ni siquiera se advierta que haya que preguntarse nada. Si con este artículo he contribuido, pues, a formular con mínima precisión algunas de las preguntas que conviene plantear respecto al Modernismo, me daré por bien satisfecho. Permítaseme recordar tan sólo, porque también se suele olvidar, dónde hay que ir a buscar las respuestas: a las fuentes. Hay que estudiar los textos de los propios modernistas, de los grandes y los pequeños, tan exhaustivamente como se pueda, y no en ediciones de obras completas —generalmente tan poco completas—, sino tal como en su día se publicaron en volumen o dispersos en periódicos y revistas [90]; hay que estudiar esos mismos periódicos y revistas, y también los epistolarios, las memorias, todos los documentos, en fin, a los que se pueda echar mano en esos archivos y bibliotecas que muchos llamados especialistas tan reacios son a visitar. La tarea no es sencilla, pero tampoco tan difícil como pueda parecer: bastantes epistolarios están editados y bastantes revistas han sido reproducidas. Hay incluso libros como el de Max Henríquez Ureña que están repletos de información y que, aunque suelen merecer una mención, nadie se ha dedicado a despojar sistemáticamente de datos. En una palabra: hay que investigar. Lamento la perogrullada,

---

[89] Pienso, por ejemplo, en la ilusión que, a todas luces, le hacía a Darío disfrazarse de diplomático, o en el disgusto que se llevó Rodó cuando no le nombraron representante oficial en el Centenario de las Cortes de Cádiz.

[90] Ha insistido especialmente en las deficiencias de las ediciones y la necesidad de recuperar todos los textos y establecerlos de la manera más fidedigna, MELIS: «Bilancio», 267-71 y 300-01.

pero es que detrás de la inmensa bibliografía sobre el Modernismo, salvadas unas pocas y honrosas excepciones, no se advierte que haya habido investigación alguna. Y si no se rectifica radicalmente no se hará más que seguir aumentando lo que ya es demasiado voluminoso: una farragosa literatura que toma al Modernismo como pretexto, pero que bien poco tiene que ver con él. Si he caído en el mismo pecado, el lector dirá.

JOAN-LLUIS MARFANY

University of Liverpool
School of Hispanic Studies
Modern Languages Building
P. O. Box 147
LIVERPOOL
England