

MATRIZ INTELECTUAL Y ESPIRITUAL CONTESTATARIA: EL CONTEXTO DEL MODERNISMO RUBENDARIANO¹

A NON-CONFORMIST INTELLECTUAL AND SPIRITUAL MATRIX: THE CONTEXT OF RUBÉN DARÍO'S MODERNISM

Bernardo Subercaseaux
Universidad de Chile
besuberc@uchile.cl

Resumen:

Nos proponemos perfilar la matriz intelectual y espiritual de fines del siglo XIX, matriz contestataria respecto a la modernidad finisecular, que está presente con rasgos diferentes en Europa, España e Hispanoamérica, dependiendo del contexto socio-histórico de cada zona. Matriz que permite vislumbrar en Darío una crítica al entusiasmo con la modernidad del positivismo burgués finisecular. Planteamos que esta matriz debe tenerse en cuenta en la lectura de su obra desde *Azul* (1888), lo que argumentamos en relación a esta perspectiva relevamos el contexto intelectual y literario presente en la génesis de su poesía como una variable a considerar en la lectura de la misma.

Palabras claves: modernismo, siglo XX, Ruben Darío, poesía.

Abstract:

*This article intends to draw the intellectual and spiritual matrix that arises as a response to modernity at the end of the 19th century, and which expresses differently in Europe, Spain and Hispanic America, depending on the social and historical contexts in each region. In Darío, this matrix evinces a criticism against the enthusiasm towards the modernity of bourgeois positivism at the end of the 19th century. We propose that this matrix should be considered in the reading of Darío's work since *Azul* (1888), and in this case, in the sonnet "De invierno", populated by luxurious objects related to the oligarch imaginary. In this light we think it relevant to consider the intellectual and literary contexts present in the genesis of his poetry as factors for its reading and interpretation.*

Keywords: modernity, 19th century, Ruben Darío, poetry.

Recibido: 20/10/2016

Aceptado: 25/11/2016

I

¹ Apoyado por Proyecto Fondecyt 1130031 "Modernización y cultura en América Latina: pensamiento y literatura", en que el autor es Investigador Responsable.

“De invierno” incluido en *Azul* (1888) es un soneto que aborda la dialéctica de lo íntimo con un ritmo soñoliento y una plasticidad sublime, pero es también un poema social y nacionalmente improductivo, poblado de objetos suntuarios; un poema que seguramente alimentó las acusaciones de galicismo mental y de frivolidad que en su época le hicieron a Darío. Sin embargo, estas lecturas no tuvieron en cuenta la matriz intelectual y contestaria en que se inscribe su obra, la que obedece a una apropiación del modernismo europeo, favorecida por su experiencia chilena, una matriz proteica que a partir de ese periplo va sumando y creciendo.

Entendemos por modernismo europeo un conjunto de ideas, visiones, sensibilidades y actitudes vitales nuevas generadas en Europa en las últimas décadas del siglo XIX. Nos referimos a Francia, Inglaterra, Alemania y al, en ese entonces, Imperio Austro-húngaro. Cabe hablar de movimiento, en la medida que este conjunto de ideas y sensibilidades acompañó al proceso de modernización europea y pulsó sus energías contestatarias de los efectos y supuestos de éste. El modernismo europeo fue, en este sentido, una respuesta cultural a la modernización; una formación discursiva que, si bien se nutrió de ella, puso también en entredicho los paradigmas que la venían legitimando².

Entre los pensadores que, desde distintas disciplinas, enjuiciaron la episteme y las bases de sustentación de la época que les correspondió vivir, cabe mencionar a Federico Nietzsche (1844-1900), George Simmel (1858-1918) y Benedetto Croce (1866-1952), entre otros. En casi toda su obra, Nietzsche llevó a cabo una crítica a los fundamentos de la civilización occidental, particularmente al racionalismo, al iluminismo y al cristianismo. Discutió la pretensión de cientificidad y las concepciones providencialistas de la historia. Para el filósofo alemán había tantas verdades sobre el pasado como proyectos o posturas individuales. Desconfiaba del razonamiento, de la lógica y de la sistematicidad. Privilegiaba, en cambio, como medio de conocimiento, a la intuición, la pasión, a los sentimientos y al arte. Su propia escritura se caracterizó por ser aforística y epigramática.

Nietzsche consideraba a las posturas teleológicas y a la ciencia como una especie de autoanestesia. Para él, la suprema realidad era la vida y no la realidad físico-

² Véase Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Vol. I. (Santiago: Ed. Universitaria, 2011).

objetiva. Percibía al historicismo como un gigantesco acto de mala fe, puesto que ocultaba el hecho de que la existencia empezaba en cada instante y que, por ende, la experiencia de la realidad solo podía darse en el presente. Al hombre le cabía la responsabilidad de vivir cada momento de ese presente como si fuera la eternidad. Tenía una visión negativa de la modernización europea, proceso que a su juicio había significado una disminución generalizada del *élan vital*.

Frente al optimismo social de cuño ilustrado, ofreció el pesimismo y el cinismo; frente a las certezas positivistas, el escepticismo; frente a la confianza ciega en la razón, el esteticismo y la intuición, y frente al historicismo y las posturas teleológicas, el vitalismo y el hedonismo. En lugar de plantear un nuevo sistema filosófico, su pensamiento más bien se constituyó en la erosión de todos los anteriores. El filósofo alemán fue, en síntesis, un pensador clave de una opción contraria a los paradigmas del progreso y la ciencia. Darío, sobre todo el trágico y hedonista, fue un entusiasta lector de Nietzsche.

El filósofo italiano Benedetto Croce sostuvo ya alrededor de 1890, la idea de que la historia es una forma de arte y que, por lo tanto, el conocimiento histórico no podía arrogarse un carácter científico. En *Tesis fundamental de Estética* (1900) distingue dos tipos de conocimiento: el que generaliza y es conceptual (la ciencia) y el que individualiza, es intuitivo y concreto (el arte). Define el arte como una forma de conocimiento del mundo en sus concreciones particulares. Para Croce, arte y ciencia son modos diferentes y hasta opuestos de conocimiento. Releva el conocimiento estético como superior al lógico y práctico; superior en la medida que la estética pertenece al dominio del espíritu, mientras que el progreso –que está fuera del arte– pertenece al dominio de los objetos y de las cosas.

Nietzsche, Simmel, Croce y otros pensadores como Henri Bergson (1859-1941) y Ernest Renan (1823-1892), pusieron en entredicho la epistemología y los valores científicistas operantes en el siglo XIX. Plantearon también, de una u otra manera, una crítica radical a los fundamentos del providencialismo histórico y de la racionalidad que avalaba el discurso de la modernización. Contribuyeron, además, a sentar una base teórico-filosófica para el entusiasmo por el arte, la intuición y el desarrollo espiritual. En el propio ámbito de las ciencias médicas, hubo quienes dieron zancadas intelectuales en direcciones opuestas a las que predominaban en la época. El ejemplo más notable en este sentido, fue el del neurólogo austriaco Sigmund Freud (1856-1939) quien, en lugar de transitar el itinerario de la fisiología y de la patología de las enfermedades nerviosas,

se atrevió con el mundo de los sueños y del inconsciente. Uno de sus títulos, *El malestar de la cultura*, podría considerarse una agenda subyacente de algunos relatos de Darío. Recordemos también el interés del poeta por el mundo de los sueños.

La matriz contestaria se dio también en el campo literario: una importante corriente de escritores que fueron disfuncionales al credo del progreso y a la disciplina y coherencia social requeridas por el proyecto modernizador de la burguesía finisecular. Esta corriente fue particularmente fecunda en Francia, con Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Charles M. Leconte de Lisle (1818-1894), Paul Verlaine (1844-1896), Joris Karl Huysmans (1848-1907), Arthur Rimbaud (1854-1891), entre otros. En Inglaterra destaca el irlandés Oscar Wilde (1854-1900).

Se trata de autores que, si bien la historia literaria ha asociado a distintas estéticas –postrománticos, parnasianos, simbolistas, o decadentes–, tienen sin embargo, aspectos fundamentales en común. Todos ellos vieron a su época –la misma que fue homenajeada por la Exposición Universal de 1900– como una decepción, como un fracaso. O tuvieron al menos una experiencia vital contradictoria respecto a ella. Intentaron por ende, trascenderla en el mundo del arte, de la obra artística entendida como fin en sí misma, como una realidad distinta y superior a la realidad real. En sus creaciones todos ellos exploraron zonas no productivas de la actividad social, zonas heréticas o lúdicas, o zonas socialmente disolventes como el juego, el ocultismo, el vagabundeo, el placer, la autorrealización hedonista y el no hacer nada. También exploraron el mundo de la estética, glorificando el arte como una finalidad sin fin, como una isla en medio del empirismo instrumental y pragmático predominante. Fueron, además, críticos acérrimos de la mercantilización de la literatura, aunque en algunos casos vivieron de ella.

Baudelaire afirmaba que la poesía debía abstenerse de las tareas inferiores, de la prédica moral, de la denuncia y la descripción vulgar. Rechazaba así la concepción iluminista y utilitaria de la literatura, tan socorrida desde el neoclasicismo hasta el naturalismo. Leconte de Lisle y los parnasianos³ desechaban la literatura de confesión, postulando que se debía sacrificar la emoción personal en pos de lo exótico, de lo legendario y de lo artificial. Se trataba de crear una segunda realidad autónoma, que

³ Grupo de poetas franceses que se distanciaron del romanticismo y de la lírica confesional, y que a partir de la década de 1870 se caracterizaron por una poesía refinada, artificiosa, que recurría a las trasposiciones artísticas. Se les llamó así por la revista *Le Parnasse Contemporain* (1866-1876).

fuera más excelsa y espiritual que la realidad real, una suerte de refugio ficticio ante la banalidad circundante.

El novelista Joris Karl Huysmans fue fundamental en la difusión de este *ethos*. Después de un período naturalista, se volcó al espiritualismo y la religión; y en 1884 publicó una novela que lo distanció definitivamente de su antigua escuela. Se trata de la famosa *Au rebours* (Al revés), obra titulada así porque el protagonista, Des Esseintes, vive a contrapelo de su tiempo, pensando y haciendo siempre lo contrario de lo que hacen y piensan sus semejantes. Es un personaje que se autodestierra de la sociedad, relegándose a un universo de contemplación y ensueño. Ocasionalmente, también se entrega a algún tipo de libertinaje sacrílego. Es un héroe al revés. En vez de actuar, se abstrae; su proyecto vital es precisamente disminuir en sí las energías de vida y abocarse a una suerte de suicidio metafísico. La novela es el relato de esta experiencia que es, sobre todo, una experiencia de rechazo a los valores de la burguesía positivista finisecular, o como dice el narrador: “a las olas de la mediocridad humana”. *Au rebours* causó estragos en su época y hubo críticos que pidieron para su autor duchas heladas y el encierro en un manicomio. Darío empero, le rindió homenaje utilizando en varios de sus artículos publicados en *La Tribuna* de Buenos Aires el seudónimo Des Esseintes.

Arthur Rimbaud, como la mayoría de estos autores, subvirtió en sus poemas los cánones estéticos establecidos, para indagar mediante la palabra sus vértigos interiores. Su poesía, como casi todo el teatro y la narrativa simbólica de fin de siglo, se afincan en un idealismo espiritualista según el cual el mundo exterior es solo apariencia, mientras que la verdadera realidad que se esconde tras ese exterior y se significa en él, es de orden interno y espiritual. También en el plano biográfico, Rimbaud fue más allá de un comportamiento socialmente aceptado. Para sus coetáneos fue un haragán que peregrinó de un país a otro, no arribando nunca a nada. Ejerció, sin embargo, diversos oficios, entre ellos: buhonero, empleado de circo, explorador y traficante en África, donde contrajo enfermedades infecciosas que le causaron la muerte a los 36 años. Escribió toda su obra entre los 17 y los 19 años, después se olvidó para siempre de la literatura. Fue una especie de Des Esseintes real, en la medida que su programa de vida fue destruir sistemáticamente en sí mismo, todo lo que pudiera ser útil y glorificado por la sociedad.

Arthur Rimbaud –y en cierto modo también Baudelaire– han sido concebidos como ejemplos del escritor maldito, que se auto niega en la disipación o en la bohemia; que emigra espiritual y físicamente; y que promueve con su obra –y con su vida– el nihilismo y el relajamiento de los nexos sociales. Desde otro punto de vista, sin embargo, la literatura o la biografía de estos autores pueden ser concebidas como un modo de revelar las insuficiencias de la condición humana en un fin de siglo que se vanagloriaba de la modernización y del progreso.

En cuanto a la pintura y las artes visuales, a partir de 1875 el impresionismo asestó un golpe decisivo al academicismo y puso en tela de juicio la noción tradicional de representación mimética. Al desligar los elementos ópticos de la experiencia visual de sus elementos conceptuales, los impresionistas contribuyeron a realzar la autonomía de lo pictórico. Los postimpresionistas Vincent Van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903), fueron ya francamente anti naturalistas y trabajaron con la idea de la independencia del arte respecto del mundo exterior. Biográficamente, aportaron también su cuota al modelo de artista bohemio y maldito. Darío, sabemos, se interesó vivamente por la artificialidad pictórica y por el rococó versallesco y galante del siglo XVIII, pero no por la pintura académica decimonónica.

En cuanto a las artes decorativas, en la década de 1880 surgió en Inglaterra un estilo de clara impronta anti funcionalista y anti-industrial. Se trata del *modern style* que pronto se internacionalizó como *art nouveau* en Francia, estilo *liberty* en Italia, *Modernismo* en España y *jugendstil* en Alemania. William Morris, que fue su iniciador en Gran Bretaña, se proponía revitalizar la individualidad creativa de los objetos de uso cotidiano y unir el arte con la vida en muebles, textiles, menaje, libros, cubiertos, etc., objetos que, según Morris y su grupo, habían sido rebajados estéticamente por la manufactura industrial o en serie. En 1895, en Francia, el *art nouveau* era ya un estilo definido. Se caracterizaba por líneas ondulantes, cóncavas y convexas, por el uso de motivos orgánicos y vegetales, por la representación abstracta e híbrida de cisnes, mariposas, pavos reales o figuras femeninas con estas formas. También por un marcado exotismo y japonésismo, y porque en el diseño se le concedía primacía a lo ornamental respecto a lo funcional. En el *art nouveau* las mujeres se vuelven pantallas y las pantallas mujeres, decía R. Gómez de la Serna. Tras estos rasgos formales del estilo, había sin embargo, una clara voluntad de sentido, una búsqueda de valores artísticos y espirituales por encima de los prácticos y utilitarios. El *art nouveau* intentó dar

dignidad estética a los objetos, quiso mostrar lo blando de lo duro, lo inmaterial de la materia. Fue un estilo de connotaciones abiertamente espiritualistas, y en pugna con la racionalidad mercantil y pragmática del mundo técnico-científico e industrial.

En el último cuarto de siglo se produjeron en Europa cambios en las costumbres, en la moda y en los modelos de comportamiento; los que de alguna manera, expresaban una respuesta a los valores hegemónicos y a la modernización. Según un historiador galo, durante la Tercera República (1871-1914) las costumbres se transformaron en Francia más rápidamente que en los diez siglos anteriores⁴. Corresponde al período conocido como la *belle époque* o también *Fin de siècle*. Beau Brummel, Gabriel D'Annunzio, la Bella Otero, las Coccotes, la moda interminable de los sombreros, el *sport*, la elegancia sofisticada: todo ello traducía un volcamiento hacia el hedonismo mórbido y el placer, y hacia una sensibilidad que buscaba todos los medios posibles para hiperestimularse. El *dandy* fue el tipo social que mejor expresó tal actitud; algunos como Óscar Wilde fueron verdaderos héroes espirituales de fin de siglo. Wilde fue en sus relaciones y hábitos, sibarita, frívolo, brillante, superfluo y estetizante. “Haz de tu vida un soneto”, recomendaba. Vivir el arte como vida y la vida como arte. Con ello quería señalar que actos cotidianos como elegir un sombrero o tomar el té, debían ser realizados con máximo refinamiento, cultivados como una obra de arte, como algo precioso e inútil, puramente consagrado a la belleza y al placer. Se trataba, en suma, para una óptica ilustrada y positivista, de una ética despreciable: la ética del despilfarro.

Podría argumentarse que al conferirle carácter de movimiento a ciertas corrientes filosóficas, artísticas y espirituales como las que hemos sucintamente señalado, estaríamos forzando una realidad que, si bien existió, no tuvo vasos comunicantes entre sí, ni fue inicialmente una respuesta a la modernización. Cabe advertir, sin embargo, que el mejor argumento en favor de nuestra hipótesis, es que este conjunto de ideas, actitudes y sensibilidades, fue percibida en su propia época como una manifestación cultural orgánica, y aún más: como una amenaza al progreso y a los logros de la humanidad. Uno de los que sostuvo y divulgó con mayor éxito esta visión, fue el médico austro-húngaro Maz Simón Sudfeld (1849-1923), más conocido por su seudónimo de Max Nordau. Desde una perspectiva científicista y próxima al darwinismo social, Nordau criticó la cultura y la moral finisecular en dos libros que

⁴ Gilbert Guilleminault, *Le roman vrai de la III république* (París: Denoël, 1958).

tuvieron varias ediciones y muchos miles de seguidores, y que fueron traducidos al francés, inglés, italiano y español.

La parte inicial de *Degeneración* (1893), el segundo y más polémico libro de Nordau, se titula “Fin de siècle”. Apunta con ello a un estado de espíritu que se expresa –según el autor– en el conjunto de ideas, sensibilidades y actitudes vitales en boga en la época. Utilizando una metáfora cara al *ethos* positivista, señala que la humanidad, particularmente Francia, está enferma de *Fin de siècle*. Los síntomas del mal se perciben en el pensamiento, el arte y en algunas formas de comportamiento de las élites artísticas y sociales. Sus patologías son, según Nordau, el egotismo, el nihilismo, el relativismo, el pesimismo, el esteticismo, el narcisismo, el libertinaje, el despegue de las normas y tradiciones y el deseo de experimentar emociones nuevas. Estos síntomas se manifiestan de preferencia –dice– en el pensamiento de Nietzsche⁵, en la obra de los prerrafaelistas, de los parnasianos, de los simbolistas, en los colores de Manet y en las distintas escuelas e ismos representados, entre otros, por Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Huysmans, Catulle Mendès, Ibsen y Wagner. La etiología de la enfermedad, es decir, sus causas, residirían precisamente en la degeneración y el decadentismo de esta “minoría selecta y exclusivista que ha hecho rancho aparte, abanderizándose con una estética del crepúsculo de los pueblos⁶.”

Este estado de espíritu se da –según Nordau– en las élites intelectuales y artísticas de las grandes urbes, pero no en el pueblo ni en la mayoría de la clase media.

La libertad, el modernismo y la verdad de esas gentes -dice refiriéndose a los intelectuales y artistas- no son los nuestros; no tenemos nada en común con ellos. Quieren el sibaritismo, nosotros queremos el trabajo; quieren ahogar la conciencia en lo inconsciente, nosotros queremos fortalecer y enriquecer la conciencia; quieren la fuga y el desvarío, nosotros queremos la atención, la observación y el conocimiento. He ahí el criterio que permitirá a cada uno reconocer a los verdaderos modernos, y distinguirlos con certeza de los impostores que se arrojan este nombre: el que predica la indisciplina es un enemigo del progreso, y el que adora su “yo” es un enemigo de la sociedad⁷.

⁵ “Cuando se leen los escritos de Nietzsche... se está en presencia del filósofo del egotismo... es quien proporciona la teoría, la palabrería huera e incoherente que otorga el color y la arcilla a los parnasianos y estetas, que incentiva la podredumbre de los diabólicos y decadentes...”, Max Nordau, *Degeneration* (New York: D. Appleton and Company, 1895), 415

⁶ Desde un punto de vista científico, “el estigma de los degenerados es la emotividad. El degenerado no se interesa más que por sí mismo, la sociedad que le rodea le es ajena”, Max Nordau, *Degeneration*, 19.

⁷ Max Nordau. *Degeneration*, 560

La terapia que recomendaba Nordau para librarse del mal consistía en caracterizar a esa minoría (sobre todo a los jefes de movimientos e ismos) como intelectuales y artistas perturbados y decadentes, como cédulas degeneradas del cuerpo social. También recomendaba desenmascarar a los seguidores y plagarios como enemigos del progreso, como parásitos de los que el público debía desconfiar.

Las ideas del médico austro-húngaro no fueron excéntricas ni excepcionales. No es casual que sus propios lectores lo hayan bautizado como el centinela de la civilización. Si se examina el modo en que fueron recibidos los impresionistas y postimpresionistas en su tiempo, o autores como Huysmans y Nietzsche, o un *dandy* que exhibió con desparpajo su dandismo como Oscar Wilde, habrá que convenir que, en cierta medida, Nordau no hizo más que articular lo que opinaba el sentido común y el sector bien pensante de la época. Nordau no era en términos políticos ni un ultramontano ni un aristócrata; por el contrario, hablaba desde el progresismo racional, desde la ciencia y desde una postura más bien reformista y favorable al pueblo. Se trataba en definitiva, de empujar el carro de la modernidad burguesa e instaurar la disciplina social que ésta requería.

Lo que el diagnóstico de Max Nordau no percibió —ni podía tampoco percibir— fue que la antítesis entre modernización y sensibilidad *fin de siècle* era una oposición constitutiva, puesto que el modernismo pulsaba sus energías precisamente de las insuficiencias del proyecto modernizador y de discursos cientificistas y teleológicos como el de Nordau⁸. Darío, en referencia irónica y oblicua a Nordau, tituló *Los raros* a un conjunto de semblanzas que publicó en Buenos Aires, en 1894.

“El modernismo de ellos no es el nuestro” decía Max Nordau, revelando así dos pautas opuestas para relacionarse con el pasado y concebir lo moderno. Diagnosticaba de ese modo, una controversia cultural cuyos vértices fueron, por una parte, la modernización y la expansión del capitalismo en Occidente; por otra, el universalismo democrático-liberal-burgués con sus correlatos sociales y culturales (positivismo, laicismo, cientificismo, y darwinismo social) y por último, un vértice corrosivo y contestatario, el cual puso en entredicho los principios legitimadores del triángulo y postuló la autorrealización individual, la libertad creativa y la exaltación del presente, dentro de una perspectiva en que el arte y la belleza eran percibidos como fundamentos

⁸ Fue además una antítesis recurrente en la historia: aquella que se ha dado una y otra vez entre el ámbito de la política (como proyecto totalizante desde el vector del poder) y el de la cultura (como expresividad social y creativa que busca expresar libremente los nuevos contextos).

de la renovación espiritual. De esta confrontación entre posibilidades y actitudes vitales distintas, emanaron los signos de un cambio de época:

“un período de la historia –dice un pensador anónimo de fines del XIX– toca manifiestamente a su término y otro período se anuncia. Todas las tradiciones empiezan a desgarrarse y no parece que el mañana lleve trazos de ser la continuidad del hoy: lo que existe vacila y se derrumba”.

Son frases de 1899 pero que guardan extraordinaria semejanza con el “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, frase de Marx que sirve de título al hermoso libro de Marshall Berman, en que rescata a los grandes modernos del siglo XIX, aquellos que como Nietzsche y Baudelaire, vivieron la modernidad como una experiencia vital contradictoria, que ofrecía una vorágine de destrucción y creación permanente, que renueva y desintegra y que por eso mismo, angustia y contradice (como ocurre en el poema “Lo fatal” de Darío).

II

Cabe preguntarse por la extensión que tuvo esta controversia: ¿se dio acaso solo entre las élites de unos pocos países europeos?, ¿o fue un conflicto que se internacionalizó y se hizo presente en las diversas regiones que de una u otra manera (ya sea como centro o periferia) formaron parte de la controversia antes mencionada? Todo indica que la situación fue más bien esta última. La generación del '98 en España y el modernismo (rubendariano) en Hispanoamérica, dos movimientos que la historia cultural suele constreñir a tendencias literarias, solo son comprensibles –a nuestro juicio– en el marco de esta controversia entre dos matrices socioculturales, con el trasfondo de la modernización. Los propios participantes de estos movimientos –sobre todo Unamuno y Rodó– tuvieron alguna conciencia de ello. Entre los estudiosos, ya en 1932 Federico de Onís leía el modernismo y el '98 como la manifestación “hispanica de la crisis universal de las letras y del espíritu que se inicia hacia 1885”.⁹ Se trató de una confraternidad intelectual transatlántica, de una patria intelectual sin límites, cuya nación no era ni la del Estado ni la de la geografía, sino una nación sin fronteras: la del Arte y la del Espíritu, una nación que limitaba, eso sí, con el pragmatismo utilitario y con la mediocridad burguesa finisecular. Fue precisamente esa confraternidad espiritual que alimentó redes intelectuales y periodísticas entre Europa y América, en las cuales

⁹ Cit. en: Victorino Polo García, *El modernismo: la pasión por vivir el arte* (España: Montesinos, 1987), 93.

Darío fue un actor destacado.

Si se piensa en algunas de las figuras más prominentes de la generación del '98, tales como Miguel de Unamuno (1864-1936), Ramón del Valle Inclán (1870-1936) y Pío Baroja (1872-1956), habrá que convenir que los productos simbólicos que estos autores elaboraron –particularmente en sus novelas– fueron muy disímiles entre sí. *Amor y pedagogía* (1902) o *Niebla* (1914) de Unamuno, *Las Sonatas* (1902-1905) de Valle Inclán y *Silvestre Paradox* (1901) o *Zalacaín el aventurero* (1909) de Baroja, pertenecen sin duda, a anaqueles morfológico-literarios distintos. Desde el punto de vista de su composición y voluntad de estilo, resulta difícil englobarlas en una misma tendencia. Los vasos comunicantes que se dan entre ellas, corresponden, sin embargo, a una actitud vital y a un contenido de fondo común; a un pensamiento culturalmente contestatario que se inscribe en las coordenadas del modernismo europeo.

El '98 o modernismo peninsular no puede, sin embargo, ser concebido como un mero epifenómeno del espíritu *fin de siècle* del continente con el que tuvo grietas. Fue, en cambio, una respuesta cultural a un proceso de doble entrada. Por una parte, obedecía a una (retrasada) modernización local y, por otra, a un proceso de apropiación del modernismo europeo. Un proceso que consistió en hacer propio lo ajeno, y cuya mediación estuvo dada por la contextualidad de entonces: por esa España crispada y tradicional que recién había perdido sus últimos dominios ultramarinos; por esa península que era y no era parte de Europa, y que en el plano de la expresividad artística, estaba dominada por una fuerte tradición normativa y retórica. Es este contexto el que incide en la apropiación y porosidad selectiva respecto a las ofertas culturales europeas del día, por parte del medio intelectual y artístico español.

Unamuno es tal vez quien mejor ilustra –en la perspectiva señalada– algunos rasgos comunes y diferenciales del modernismo europeo y peninsular. Ambos movimientos coinciden en la distancia frente al positivismo, en la crítica a la razón tecnocrática e instrumental y en una suerte de cosmopolitismo del espíritu, en la convicción de que éste requería de espacios más amplios que los comprendidos por las fronteras nacionales. “El cientificismo –decía Unamuno– castra la inteligencia, la hace inútil (...) la ciencia, aliada de la razón y enemiga de la fe y del sentimiento, encorseta, oprime y deforma el alma del ser humano”. Esta postura coincide con el modernismo

europeo pero, sin embargo, aparece cruzado por rasgos propios del sustrato hispánico¹⁰.

Unamuno, y la mayoría de los del '98, percibían a la cultura francesa como funcional al proyecto ilustrado de modernización, proyecto que ellos tendían a rechazar. Fueron en este sentido, francófonos. El pensador vasco en una carta de 1900 a J.E. Rodó, señalaba:

“un francés rara vez penetra en abismos místicos y jamás llega a gustar de veras de Shakespeare: ya se lo digo: me parecen racionalistas en el más hondo sentido de la palabra, y el racionalismo me es poco simpático”¹¹.

Desde una intrahistoria articulada al contexto hispánico, Unamuno no percibió la corriente contestataria y antirracionalista del país vecino, o si la percibió, la subsumió en una tradición central de corte ilustrado y racionalista. Esta perspectiva y la disputa con Francia por el liderato intelectual (hacia una América Latina que, como decía Darío, todavía “hablaba español y creía en Dios”¹²), explica algunas grietas y críticas de integrantes del '98 a los modernistas hispanoamericanos. La historia y la particularidad española aclaran también, por último, el hecho que el conflicto en torno al modernismo se haya dado en la península sobre todo como una controversia entre ortodoxia y heterodoxia. Por una parte, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) que fue una especie de centinela de la tradición y una suerte de inquisidor de la heterodoxia y, por otra, Unamuno, Baroja y la mayoría del '98, quienes persistieron en pensar a contracorriente, asumiendo a menudo una actitud vital que tenía cierto dejo de anarquismo, y que se caracterizó por un tenaz afán de no abanderizarse y de no ser de aquí ni de allá.

III

El modernismo hispanoamericano tuvo mayor consistencia literaria que el peninsular. Su figura epónima fue Rubén Darío. Su vigencia suele situarse entre 1888 y 1916, fechas que corresponden a la publicación de *Azul* y a la muerte del poeta nicaragüense. En tanto sensibilidad literaria, el modernismo ha sido profusamente

¹⁰ Por ejemplo, los temas de la fe o del espíritu trascendente y del sentimiento, que en el '98 fueron tópicos vinculados a la preocupación por el destino y la identidad de España, y a la necesidad de promover su europeización sin renunciar a los valores castizos

¹¹ Miguel de Unamuno y Enrique Rodó. *Epistolario* (España: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2015), 5. Unamuno se autopercibía como un sentidor más que como un pensador o sabio.

¹² En el poema de Rubén Darío “A Roosevelt” en *Cantos de vida y esperanza* (Santiago, La Nación, 1993)

descrito. Muchos de sus rasgos obedecen a una apropiación de las tendencias literarias que alimentaron al modernismo europeo (postromanticismo, parnasianismo y simbolismo). También –se ha dicho– a una transcripción y elaboración literaria del refinamiento afrancesado que orientó el gusto de la plutocracia y de las élites finiseculares. Fue una estética que se caracterizó por una postura adversa al naturalismo y al realismo ingenuo y trivial; por su voluntad de belleza como valor aislable y cimero; por el exotismo y curiosidad por situaciones límites, ya sea sensoriales, síquicas o éticas; por el gusto por lo inefable, lo oculto y lo morboso; y por un regodeo en lo selecto y en lo excelso. Fue una estética más próxima al principio de lo femenino (que en la época se concebía como lo pasivo o lo sensitivo), que de lo masculino (lo activo y la industria). Fue además una sensibilidad ácrata y urbana en la medida que implicó un esfuerzo por reemplazar los conceptos estéticos, las formas y la escenografía del pasado por una forma expresiva más a tono con los valores, actitudes y realidades físicas de la ciudad moderna.

En la poesía y prosa modernista abundan biombos dorados de estilo japonés, cristales de Bohemia, tejidos de Alençon, cortinajes y tapices de raso, vestidos de seda a la *Pompadour* o de terciopelo *mollore* y elementos de jardinería y de una flora regia como magnolias, búcaros de violetas, gomeros, camelias y jazmines del cabo¹³. Teniendo en cuenta la matriz espiritual contestataria se entiende que se trata de resaltar la belleza, el hedonismo de lo no útil y no de glorificar la hegemonía simbólica de la plutocracia finisecular. Fue, por último, una sensibilidad en la que si bien primó (con propósitos estéticos) un registro versallesco y galante, ello ocurrió dentro de un espectro que abarcó desde la miniatura hedonista, hasta el espiritualismo trascendente y religioso.

Un buen ejemplo de la sensibilidad modernista en su registro más frecuente, es el poema de Rubén Darío “De invierno”, que mencionamos al comienzo:

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
Envuelta con su abrigo de marta cibelina
Y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
Rozando con su hocico la falda de Alençon,

¹³ Véase al respecto: Bernardo Subercaseaux, “Desilusión liberal y modernismo”, en *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura* (Santiago de Chile: Aconcagua, 1981).

No lejos de las jarras de porcelana china
Que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
Entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
Voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

Como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame, con su mirar risueño,
Y en tanto cae la nieve del cielo de París.¹⁴

Se trata de un soneto de extraordinaria plasticidad, que recrea la calidez íntima y lánguida de una especie de *garçonniere*, de un refugio que estimula el letargo del placer, mientras en el afuera (que es leído desde ese letargo) cae la nieve lenta y suave del cielo de París. Estamos frente a una sensibilidad literaria que se distancia nítidamente de la poesía civil de estilo liberal y de raigambre neoclásica, de esa poesía declamatoria que Rubén Darío llamó “el eterno canto a Junín”¹⁵.

Sin embargo, si se entiende el modernismo hispanoamericano solo como una tendencia literaria, desligada de su matriz espiritual, se corre el riesgo de percibirla como una cáscara vacía, como una sensibilidad puramente mimética, hueca y superficial, en circunstancias que representó –tal como el modernismo europeo– una opción contrahegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (al positivismo, al cientificismo y al empirismo), y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre una modernización utilitaria y mercantil, que no dejaba espacio para la vida del alma¹⁶, y otra que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación.

Darío, en 1894 proclamó la necesidad de que los creadores de Hispanoamérica levanten “oficialmente las banderas de la peregrinación estética a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño”. Debemos luchar, decía, porque “prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias”¹⁷. El afrancesamiento era parte de esta peregrinación a los Santos Lugares, pues, para los modernistas, París era importante más que como centro de una nación,

¹⁴ Rubén Darío. “De invierno” en *Azul* (Valparaíso: Imprenta i litografía Excelsior, 1888), 220.

¹⁵ En: Rodríguez Ortíz, Manuel, coord., *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991), 143.

¹⁶ José Enrique Rodó dice en 1900: “Una sociedad definitivamente organizada que limite su idea de la civilización a acumular abundantes elementos de prosperidad, y su idea de justicia a distribuirlos equitativamente entre los asociados, no hará de las ciudades donde habite nada que sea distinto, por esencia, del hormiguero o la colmena”. En *Ariel y Proteo Selecto* (Caracas: Ayacucho, 1993), 59.

¹⁷ “Nuestros propósitos” *Revista de América: Quincenal de letras y artes Núm.1*(19-8-1894), 1.

como capital –mítica o real– de una estética y del ARTE con mayúscula. En la época, cabe distinguir, en este sentido, entre un cosmopolitismo de corte estético y otro de corte social, desmerecedor de lo propio y no exento de arribismo. El modernismo hispanoamericano canonizó un léxico y una estética, pero también un estilo de vida: preferían la noche al día, las habitaciones ricamente amobladas y con humo al aire libre, la bohemia y los amores furtivos a la familia, el boato palaciego de marquesas legendarias a las monarquías reales, el arte y la belleza a la industria o al bufete de abogado.

El cosmopolitismo, desde este punto de vista, fue la afirmación latinoamericana del derecho a ser universal, la aspiración a una cultura ecuménica y abierta desde la cual existía la posibilidad de renovar la condición humana. Dentro de esta perspectiva, el modernismo, más que una mera tendencia literaria, fue uno de los espíritus de la época. O más exactamente –como ha señalado con lucidez Octavio Paz– por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo ilustrado y a la visión gélida e instrumental del empirismo mercantil; por haber sido un estado del espíritu, es que el modernismo pudo ser un auténtico movimiento expresivo y poético¹⁸.

Esta óptica que vincula la tendencia literaria a su matriz espiritual contestataria, es justamente la que permite entender algunos aspectos literarios que de otra manera, aparecen como confusos y contradictorios. Permite comprender, por ejemplo, que Rubén Darío, en un momento de su trayectoria, haya abjurado del modernismo, refiriéndose a éste como vacío, cursi y no sentido¹⁹. Permite entender que el vate, tras ser interrogado por jóvenes respecto al decadentismo les haya advertido que para ser decadente había que estudiar mucho²⁰. Permite también, establecer vasos comunicantes en la región imaginaria en que operó el modernismo; abrir su espectro desde lo galante como expresión de una actitud hedonista y antiutilitaria, pasando por la autonomía de lo estético y el realce de lo helenístico, hasta lo órfico y lo trascendente o religioso; polo que ha sido prácticamente ignorado como parte de la tendencia. Permite finalmente,

¹⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo: del Romanticismo a la Vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

¹⁹ Mario Rodríguez F, señala en: *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica: Ensayo ilustrado con textos de poetas nacionales*. (Santiago: Editorial Universitaria, 1967). que Darío en un artículo de 1894 se refirió a la distancia que existía entre su propio quehacer poético y el de ciertos afrancesados cursis, imitadores desgarrados a los que sí convenía “un calificativo tan vacuo y deformado como el de modernistas”.

²⁰ Citado por Carolina Sancholuz en “El decadentismo en *De sobremesa*, de José Asunción Silva http://www.cervantesvirtual.com/portales/asuncion_silva/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html (consultado en octubre de 2016).

discutir algunas lecturas algo reduccionistas de la obra poética de Darío, como fue la que realizó François Perus.²¹

Vale la pena detenernos brevemente en este aspecto, porque ilustra bien –a nuestro juicio– cómo el vínculo con la matriz espiritual contestataria potencia ciertas opciones de significación en desmedro de otras. Según François Perus, Darío y los modernistas hispanoamericanos, al poblar sus poemas de ámbitos palaciegos y objetos suntuarios caros a la plutocracia, habrían de alguna manera, contribuido a glorificar los gustos de los sectores dominantes. Desde esta lectura, en su polo extremo, Darío habría sido un poeta cortesano y una especie de chantre de la aristocracia señorial.

Efectivamente en “De invierno”, se mencionan artículos suntuarios propios del gusto oligárquico y burgués finisecular (abrigo de marta cibelina, falda de Alençon, jarros de porcelana china, biombo de seda del Japón). Son menciones que han sido concebidas como una transcripción literaria del refinamiento afrancesado de las élites. Cabe sin embargo preguntarse, ¿es acaso ese su único plano significativo? Priorizar dichas menciones en tal sentido, como lo hace Perus, implica concebir el lenguaje modernista como básicamente descriptivo y referencial, mientras que, si se lo vincula a la matriz contestataria, ésta exige leerlo además como un lenguaje de actitudes, de gesto, de pose. Desde este punto de vista, en “De invierno” los objetos excelsos que se mencionan serían solo pasivos, de una actitud suave y hedonista, que flota y cae como la nieve algodónada del cielo de París. Y es esa actitud la que –a partir y por encima de los objetos suntuarios se significa y a la que se le da ese ritmo poético que a nosotros nos parece excelso. Matías Ayala citando a Walter Benjamin plantea que los objetos decorativos en un espacio interior se liberan de ser útiles y recuperan el aura que han perdido como mercancías²². Situada en el polo del relativismo y de la ética del despilfarro, la actitud *fin de siècle* implica una lógica irreconciliable con el proyecto de modernización mercantil dominante, un principio corrosivo que está destinado a levantar las banderas de los santos lugares del arte y del ensueño, o, si se quiere, según la metáfora biologista de Nordau, a degenerar la salud del cuerpo social de la época

Del mismo modo que la producción artística modernista debe vincularse a su matriz espiritual y a la controversia entre dos visiones distintas del mundo, también debe hacerse otro tanto con algunas críticas que se hicieron de esta producción; críticas que aun cuando tuvieran una formulación literaria, se hacían desde un nacionalismo

²¹ François Perus, *Literatura y sociedad en América Latina* (La Habana: Casas de las Américas, 1976).

²² Matías Ayala, “El interior en el modernismo”. *Estudios Filológicos* 41, (Valdivia, 2006).

cultural y desde una ética inscrita en la matriz iluminista y científicista del progreso. Es notable incluso cómo en algunas revistas latinoamericanas de la época, aparecieron conceptos y tonos admonitorios muy similares a los que por los mismos años utilizaron los centinelas de la civilización tipo Nordau en Europa. En 1894, el ecuatoriano Remigio Crespo Toral decía, con respecto a Rubén Darío y su obra, lo siguiente:

“reúne en sí todas las extravagancias del arte degenerado de su siglo. Decadente o seudoclásico, amanerado, oriental, heiniano, sus obras, ora platos japoneses de colores rabiosos, ora torsos antiguos desfigurados por el descuido y el desenfado, pasarán a la patología literaria, como triste ejemplo de los abusos de la imitación y los estragos del contagio”.²³

El médico chileno Nicolás Palacios, por su parte, se referirá en 1904, a los modernistas llamándolos poetas superficiales y afeminados, eternos cantores de la Diosa Safo, indignos de ser considerados como integrantes de la raza chilena.²⁴

La extensión de la controversia y su apropiación en el nuevo mundo, no significa empero que el modernismo hispanoamericano haya sido un simple epifenómeno del modernismo europeo. Fue, en cambio, un movimiento cultural (con expresividad filosófica escasa, pero con abundante expresividad artística y vital) que pulsó sus energías de un doble substrato: por una parte, de los rasgos y condiciones que tuvo la modernización y sus correlatos en cada país del continente, y la atracción y rechazo que ella suscitó; y, por otra, de un proceso de apropiación del modernismo europeo, que estuvo mediado (y signado) por un contexto y una particularidad diferentes a los de su gestación europea. A ese sustrato específico hay que vincular, entre otros aspectos del modernismo, la afirmación americanista vía el lenguaje poético²⁵, la nordomanía o identificación de Estados Unidos con una visión pragmática, utilitaria y antiespiritual; y, finalmente, un antirracionalismo mucho más moderado que el de los pensadores de la vertiente europea. Un texto que documenta bien estos rasgos fue *Ariel* (1900) de Rodó, libro que en su época circuló como una especie de manifiesto entre la juventud mesocrática e intelectual, no solo de Uruguay sino de todo el continente.

En Hispanoamérica, aun cuando no haya sido homogénea, hubo a fin de siglo una acelerada modernización societal. El caso de Chile a este respecto, es sintomático.

²³ Remigio Crespo Toral “Los parnasianos en América” en *La América moderna* (Santiago de Chile, 1894), s/n.

²⁴ Nicolás Palacios, *Raza Chilena, libro escrito por un chileno para los chilenos*, (Valparaíso: Imprenta i Litografía Alemana de Gustavo Schäfer., 1904).

²⁵ Nos referimos a la cuestión de la autonomía poética de la América española, que ha sido ácidamente tratada por Ángel Rama.

Pues precisamente quien habría de ser la figura clave del modernismo, llegó al país a los 19 años en julio de 1886, siendo en ese entonces solo un poeta nicaragüense postromántico de la línea hispana que no hablaba una palabra de francés y que partió en febrero de 1889, convertido ya en la figura epónima de la nueva estética, y escribiendo poemas en el idioma de sus sueños. ¿Qué pasó en el transcurso de esos años? ¿Fue acaso solo una experiencia literaria lo que generó la transformación de Darío? El propio poeta ha dejado sobre ello algunas pistas testimoniales. Más que un simple traslado geográfico o de ámbito literario, el periplo chileno parece haber significado una profunda odisea social, un cambio que le permitió vivir la experiencia concreta de la modernización y de sus más diversos correlatos socioculturales. “Santiago –decía el poeta– es rica, su lujo es cegador... baila la cueca pero también la pavana y el minué”²⁶.

Su experiencia de un Chile postguerra del Pacífico, fue una odisea que le permitió participar del espíritu contestatario, que ante las invasoras tendencias utilitarias, se estaba gestando en el círculo de amigos de Pedro Balmaceda Toro (1868-1889), hijo del Presidente. Ese grupo de jóvenes se desinteresaba de la política y de los negocios salitreros como posibilidad de destino personal y en consecuencia, habían iniciado ya “la peregrinación a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño”, desde el propio Palacio Presidencial. Estos jóvenes negaban el costado prosaico de la modernidad, pero no sus ofrecimientos de libertad y vértigo.

En definitiva, fue el proceso de modernización y nacionalismo de la sociedad chilena el que le dio sustancia real a la contradicción entre la dimensión espiritual y la dimensión económica y material del progreso, contradicción en que –como hemos planteado– se inscribió la matriz y la génesis del modernismo rubendariano y su postura contestaria a la modernidad finisecular. Una controversia que Darío tuvo presente cuando al enterarse de la caída de Martí, pensando en que era una pérdida para el arte, escribió que seguramente su muerte sería celebrada por los tambores de la mediocridad y los clarines del patriotismo. Pero una controversia que, como los grandes modernos del siglo XIX, fue para Darío y los modernistas una experiencia vital contradictoria, que osciló entre la modernolatría (la empatía con las grandes urbes y con el vértigo que estas ofrecían) y por otra, el desgarró y la crítica desde el arte a los paradigmas hegemónicos de la modernización. Controversia y experiencia vital que no está, por lo demás, muy alejada de la que vivimos hoy en día a cien años de la muerte de Darío.

²⁶ Véase Raúl Silva Catros, comp. *Obras desconocidas de Rubén Darío*. (Santiago: Universidad de Chile, 1934), 256.

Bibliografía

- Ayala, Matías. “El interior en el modernismo”. *Estudios Filológicos* 41 (2006): 7-18. Impreso.
- Crespo Toral, Remigio. “Los parnasianos en América”, *La América moderna*. Santiago, Chile, 1894. Impreso.
- Darío, Rubén. “Nuestros propósitos”. *Revista de América: Quincenal de letras y artes* 1, agosto (1894):1-6. Impreso.
- . *Cantos de vida y esperanza*. Santiago, Chile: La Nación, Unesco y Fondo de Cultura económica, 1993. Impreso.
- . *Azul* Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2013. Impreso.
- Guillemainault, Gilbert. *Le roman vrai de la III republique*. París: Denoël, 1958. Impreso.
- Nordau, Max. *Degeneration*. New York: D. Appleton and Company, 1895. Impreso.
- Palacios, Nicolás. *Raza chilena, libro escrito por un chileno para los chilenos*. Valparaíso: Imprenta i Litografía Alemana de Gustavo Schäfer, 1904. Impreso.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- Perus, Francois. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- Polo García, Victorino. *El modernismo: la pasión por vivir el arte*. España: Montesinos, 1987. Impreso.
- Rodó, José Enrique. *Ariel y Proteo Selecto*. Caracas: Ayacucho, 1993. Impreso.
- Rodó, José Enrique y Miguel de Unamuno. *Epistolario*. España: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2015. Impreso.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. Coord. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso.
- Rodríguez, Mario. *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica: Ensayo ilustrado con textos de poetas nacionales*. Santiago: Universitaria, 1967. Impreso.
- Sancholuz, Carolina. “El decadentismo en *De sobremesa*, de José Asunción Silva” en *Biblioteca Cervantes Virtual*: consultado en octubre de 2016
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/asuncion_silva/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html >
- Silva Catro, Raúl comp. *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Universidad de Chile: Santiago, Chile, 1934. Impreso.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, Volumen I, Santiago, Chile: Universitaria, 2011. Impreso.
- . “Desilusión liberal y modernismo”, en *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Santiago, Chile: Aconcagua, 1981. Impreso.