



La pedagogía antimodernista de Matías Calandrelli: desencuentros entre la literatura y la crítica

The antimodernist pedagogy of Matías Calandrelli: misunderstandings between literature and criticism

Alejandro Romagnoli¹

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

aeromagnoli@gmail.com

Resumen: A fines del siglo XIX y comienzos del XX, el modernismo suscitó defensas entusiastas y censuras acerbadas. Aquí se propone la recuperación y el estudio de la que fue la campaña antimodernista más enconada, la que llevó adelante el filólogo italiano Matías Calandrelli (1845-1919) en las páginas de la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, los diarios *El Nacional* y *La Prensa*, y en el libro *Crítica y arte*. El estudio de estos materiales permite dar cuenta del contenido que adoptó la crítica contraria al modernismo, pero también reflexionar acerca del modo en que estaba transformándose tanto la concepción de literatura como los protocolos de la crítica. Así, al analizar el desencuentro entre la concepción de la crítica como pedagogía y el concepto moderno de literatura, se pretende contribuir tanto a una historia de la crítica sobre el modernismo como a una historia de las transformaciones de la propia crítica.

Palabras clave: Crítica literaria – Matías Calandrelli – Modernismo – Rubén Darío

Abstract: At the end of the 19th century and the beginning of the 20th, modernism aroused enthusiastic defenses and harsh censures. We propose the recovery and study of what was the most bitter anti-modernist campaign, the one carried out by the Italian philologist Matías Calandrelli (1845-1919) in the pages of the *Revista de Derecho, Historia y Letras*, the newspapers *El Nacional* and *La Prensa*, and in the book *Crítica y arte*. The study of these materials allows us not only to account for the specific content adopted by criticism against modernism, but also to reflect on the way in which both the conception of literature and the protocols of criticism were being transformed. By analyzing the disagreement between the conception of criticism as pedagogy and the modern concept of literature, the aim is to contribute both to a history of criticism of modernism and to a history of the transformations of criticism itself.

Keywords: Literary Criticism – Matías Calandrelli – Modernism – Rubén Darío

¹ **Alejandro Romagnoli** es magíster en Estudios Literarios (UBA) y doctor en Literatura (UBA). Con una beca del CONICET, investigó la emergencia y constitución de la crítica literaria en Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Dicta talleres de lectura y escritura académica (UNAJ, UNQ) y enseña teoría literaria (ISFD N° 50). Su tesis de maestría, una edición crítico-genética de un ensayo inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría, fue publicada por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

El modernismo, en su irrupción, suscitó, además de acaloradas defensas, críticas acerbas. La primera, aunque más moderada, fue la que planteó ya en 1893 José Ceppi, con el seudónimo de “Canta Claro”, en las páginas de *La Nueva Revista*; allí polemiza acerca del valor de Rubén Darío como escritor con Julián Martel (que respondió desde *La Nación*) y con “Right”, seudónimo de Celestino Pera (que lo hizo desde las páginas de la revista que dirigía, *Artes y Letras*). Más atención de la crítica ha recibido el cruce que se produjo en 1896 y 1897 entre Paul Groussac y Rubén Darío: entre las reseñas de *Los raros* y *Prosas profanas* por parte del crítico francés desde las páginas de *La Biblioteca*, se intercala la respuesta de Darío “Los colores del estandarte” (*La Nación*). Se trata de una polémica en la que se contraponen visiones diferentes de la literatura, que explican las discrepancias detrás de los eventuales acuerdos. Solo un ejemplo: tanto Groussac como Darío valoran a Walt Whitman, pero lo hacen por razones opuestas. Mientras que el primero encuentra en el poeta norteamericano lo que niega por principio en los escritores del continente, es decir, una originalidad identitaria, representativa, el segundo ve en él a un escritor profundamente individual. Más allá de esos cruces argumentativos, agreguemos –y limitémonos a señalar– que, pese a las discrepancias, entre ambos polemistas también existía una corriente de simpatía: Darío llamó a Groussac –sin ironía– “maestro” (“La vida de Rubén Darío escrita por el mismo para *Caras y Caretas*” 81) y Groussac publicó varios poemas de Darío en las páginas de su revista.²

Junto con –y frente a– este conjunto de intervenciones de y contra los modernistas, es que se vuelve necesario situar los episodios de la historia de la crítica literaria que aquí nos proponemos estudiar: los que tienen como protagonista al filólogo italiano Matías Calandrelli (1845-1919). Ninguna voz, entre las que se opusieron al modernismo, fue más persistente ni más enconada. Por sus artículos sobre Leopoldo Lugones, publicados en *La*

² Analizamos la polémica entre Darío y Groussac, en Romagnoli (en prensa).

Prensa entre abril y agosto de 1905, se ganó la rotunda antipatía de otros críticos. En *Nuestros poetas jóvenes* Roberto Giusti, tras criticar unos versos de Lugones, escribía: “Mas la triste tarea ya la llevó a cabo malignamente el señor Calandrelli, y yo, por dignidad intelectual, no puedo ni debo repetirlo. Para no estar con él prefiero estar contra mí mismo” (39).³

No es solo por esa campaña sobre Lugones, de todos modos, que es posible hablar de Calandrelli como el crítico que más decididamente escribió contra los modernistas. Esa caracterización se desprende ya de sus artículos escritos durante 1898 y 1899. Los más recordados (en ocasiones, los únicos recordados) son los que publicó en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao S. Zeballos. Sin embargo, aquellos que conformaron la mayor parte de una verdadera campaña crítica antimodernista son los que publicó, en el espacio del folletín, en el diario *El Nacional*. Se trata de una sección dedicada a la crítica de notable duración: la primera entrega es la del domingo 13 y lunes 14 de noviembre de 1898 y la última la del domingo 10 y lunes 11 de diciembre de 1899.⁴ Con una selección de ese material publicado en la revista de Zeballos y en *El Nacional*, Calandrelli armó *Crítica y arte*, un libro de 1910.

Todo este corpus textual, que permanece hasta la fecha prácticamente inexplorado, se revela como una fuente valiosa para estudiar distintas cuestiones. En primer lugar, arroja luz acerca del modo en que se fueron estableciendo secciones periodísticas dedicadas a la crítica que lograron cada vez mayor continuidad. En segundo lugar, permite comprender de

³ En otros lugares, Giusti convertiría a Calandrelli en el emblema del mal crítico, al hablar de “los ataques apasionados y torpes de los Calandrelli” o al mencionarlo junto con otro nombre que solía cumplir esa función: “No es un dudoso que un Calandrelli cualquiera (¿a qué citar siempre a Valbuena?), podría hallar en esos versos [de Enrique Banchs] ancho campo para sus más o menos hábiles acrobatismos [...]” (“Leopoldo Lugones” 290; “Letras argentinas” 116). Juan Mas y Pi, en su libro sobre Lugones, se refirió a los folletines de Calandrelli en términos comparables: “El señor Calandrelli cometió un error imperdonable al atacar en la forma en que lo hizo. Nada justificaba esa crítica fuera de tono. El mismo personalismo puesto en la censura fue causa bastante para determinar la irónica sonrisa del público” (44-45).

⁴ Las del domingo y el lunes conformaban una entrega única.

mejor manera ese momento de una crítica literaria contraria al modernismo. Ante todo, revela de manera contundente qué era aquello que el modernismo introducía en la literatura latinoamericana y cuál era la concepción literaria, encarnada en este caso en Calandrelli, que aún a fines del siglo XIX intentaba perdurar. Hay, en este sentido, entre la crítica de Calandrelli y la literatura modernista (y moderna), un desencuentro irremediable.

Este filólogo italiano, llegado a la Argentina en 1871 y autor del inacabado *Diccionario filológico comparado de la lengua castellana* (su obra más importante, con 12 volúmenes, publicados entre 1880 y 1916), tuvo una extensa dedicación a la docencia, de la que se retiró en 1897. Fue entonces cuando inició su campaña crítica, que, si vino después del magisterio, no hizo sino tratar de continuarlo por otros medios.

Espacios y funciones de la crítica

En su campaña contra los jóvenes modernistas desde *El Nacional*, Calandrelli polemizó con *El Mercurio de América* y con su director, Eugenio Díaz Romero. Puede señalarse un punto en común entre ambas publicaciones en relación con el establecimiento de secciones específicas en la historia de la crítica literaria en Argentina. *El Mercurio de América* fue la primera revista en que comenzaron a consolidarse secciones específicas dedicadas a comentar diferentes literaturas nacionales (posteriormente, lo harían publicaciones como *Ideas* o *Nosotros*).⁵ Y la campaña de Calandrelli en *El Nacional* logró una continuidad que ninguna otra sección de crítica había alcanzado hasta el momento.⁶ En ese sentido tan básico pero fundamental, podría quizá llegar a señalarse que la campaña de Calandrelli señala “un

⁵ *El Mercurio de América* (1898-1900) albergó las secciones “Letras americanas” (Luis Berisso), “Letras francesas” (Leopoldo Lugones), “Letras españolas”, “Letras italianas” (José Ingenieros), “Letras brasileras” (Ricardo Jaimes Freyre).

⁶ Dicho esto, agreguemos que estas secciones sufrieron los mismos problemas que habían enfrentado otras secciones de la época. Luis Berisso señalaba, ya en la primera entrega de “Letras americanas”, su desconfianza respecto a la continuidad de una revista como *El Mercurio de América* (72). Los folletines de Calandrelli se interrumpen cuando deja de publicarse *El Nacional*, a fines de 1899.

período especial en la historia de la literatura argentina”, pero no, como se jactaba el propio crítico en el prólogo de *Crítica y arte*, por haber causado “la muerte violenta y prematura de la musa decadente” (IV).⁷ En esta atribución de una efectividad desmedida a sus propios textos puede comenzar a advertirse la desproporción de algunas de sus operaciones.

Calandrelli no solo critica la obra literaria de escritores asociados a los valores estéticos defendidos por *El Mercurio de América* (revista que, en su presentación, citaba largamente los propósitos de *La Revista de América*, dirigida por Darío y Jaimes Freyre). También había atacado directamente a la publicación, en un suelto bibliográfico:

Hemos recibido el número de diciembre último de esta publicación mensual. Los trabajos que contiene son del peor gusto decadente, con excepción de uno firmado por Francisco de Veyga.

Es de lamentar que en Buenos Aires se publique esa fealdad literaria, que nos deprime ante el concepto de las naciones a quienes llegue por nuestra desgracia.

Y es más de lamentar aún, que personas serias, de estudio y bien conceptuadas en el mundo literario, presten su nombre como colaboradores, a ese sumidero de las secreciones cerebrales de algunos *mattoides*, divorciados de las letras, del sentido común y hasta de la cultura y buena crianza que distingue a los hombres de estudio.

⁷ En este prólogo, contradiciéndose acerca de la importancia que le adjudicaba a su crítica, Calandrelli agregaba que su intención con la recopilación era que el lector conociera esos artículos “dispersos y olvidados ya” (*Crítica y arte* IV). En la serie de artículos sobre Lugones publicados en *La Prensa*, Calandrelli mencionó también la supuesta eficacia de su campaña crítica de los años 1898 y 1899. “El *decadentismo* me dio no ha mucho dos años de trabajo para herirle de muerte”, escribía el 12 de mayo de 1905; sin embargo, la misma existencia de esos folletines contra Lugones mostraban que, para Calandrelli, seguía siendo necesaria una “guerra sin cuartel”. (Declaraba que no se trataba de una guerra contra un individuo; y que, si tomaba a Lugones, era porque se trababa del “más hinchado de todos los poetas huecos”. Cabría observar en este punto que Calandrelli llegaba a destiempo; de todos esos artículos de 1905, solo dos trataban del libro de Lugones publicado ese año, *Los crepúsculos de jardín*: la mayoría giraba en torno a *Las montañas del oro*, de 1897) (“Delirium tremens de la musa criolla” 4; cursivas del original). Por otro lado, el folletín del 25 de julio de 1905 se titulaba precisamente “Eficacia de la crítica. La palabra de un redimido”, y partía de una carta de Lugones a la juventud, que, según Calandrelli, mostraría que los “decadentes”, los “*nuevos de América*”, quedaban por completo superados. Sin embargo, tres días después señalaba que, por ciertas declaraciones, se evidenciaba que, en realidad, el “enfermo” no “se había curado” y que, por tanto, resultaba necesario “seguir la aplicación de duchas para que, a pesar de su resistencia, recobre la salud” (4).

Hacemos votos por su desaparición de la escena literaria, donde representa el papel más desairado que hoja literaria alguna haya representado jamás en la Atenas del Plata. (“Bibliografía. *El Mercurio de América*”; cursivas del original)

Pese a no llevar firma, no parece haber dudas de que fue Calandrelli su autor, tal como, por lo demás, lo señalaba Díaz Romero. José Ingenieros –que todavía firmaba como Ingegneros–, desde “Letras italianas”, criticó algunas de las opiniones de Calandrelli,⁸ pero fue el director de *El Mercurio de América* el que confrontó más directamente con el crítico de *El Nacional*. Lo hizo con un artículo de título elocuente: “Artistas y pedagogos”.

Los términos de ese título son los que, en efecto, separan con mayor claridad las dos concepciones acerca de la crítica, aunque no necesariamente por el modo en que los entiende Díaz Romero. Pueden señalarse puntos en común en los argumentos en que se apoyan las acusaciones cruzadas; tanto uno como el otro lamentan el materialismo reinante, reivindican una crítica constructiva y no meramente negativa, reclaman un punto de vista informado para el crítico, ubican al otro en el terreno de la mediocridad. Pero es la articulación entre crítica y pedagogía aquello que divide nítidamente las posiciones.

Para Díaz Romero, Calandrelli podía ser un buen pedagogo, pero por eso mismo no podía ser un buen crítico. Lo presenta como alguien que cree que saber latín y gramática lo habilitaría para la crítica, y que desconoce por completo la literatura moderna: “El señor Calandrelli no es más que un buen

⁸ A propósito de *La Gioconda* y las críticas de Calandrelli a la obra de D’Annunzio, Ingenieros escribió: “Calandrelli –Oh! señor Matías! – ha evacuado un juicio que no debió intentar jamás. ¿Cree acaso, que su clásico temperamento puede permitirle saborear los exquisitos refinamientos que satura la obra de D’Annunzio? No, señor. El señor Matías está imposibilitado para ello; en el cerebro de un hombre gordo y maduro, que ha encanecido entre los clásicos latinos, la pedagogía y las elucubraciones filológicas (que de tiempo en tiempo suele turbarle, con toda oportunidad, el talentoso amigo E. L. Holmberg), no puede haber centros capaces de percibir las armonías sutiles que fluyen en la obra de ese maravilloso mago del estilo. Entre D’ Annunzio y el señor Matías no puede establecerse, ni durante un solo segundo, ‘unísono psicológico’ ni siquiera ‘afinidad psicológica’. Y así se explican las divagaciones abstrusas que traicionan su paquidermia literaria” (“Letras italianas” 153).

maestro de escuela”. Frente a esa figura, Díaz Romero destaca la del artista, en la que queda incluida la del propio crítico: “[...] la crítica, como rama que es de la literatura, debe ser atendida, aún más, en tal caso, la crítica es casi un arte”. Por eso sostiene que el crítico necesita, entre otras cosas, “más que el poeta y el literato, del dominio de la bella y la ductilidad de la idea, necesita poseer, en fin, un alma exquisita al par que severa [...]” (“Artistas y pedagogos” 57, 54).

Para Calandrelli, en cambio, la pedagogía no se opone a la crítica. Por el contrario, busca legitimar su práctica como crítico en su experiencia como maestro. Esto se puede comprobar, en general, en la lectura de las sucesivas entregas de los folletines de *El Nacional*, en que alterna artículos dedicados estrictamente a la crítica literaria y artículos dedicados a analizar el estado de la educación en Argentina y las políticas implementadas por el Ministerio de Instrucción Pública. Pero la imbricación entre pedagogía y crítica se vuelve explícita en ocasiones particulares. Por ejemplo, en un folletín titulado “Crítica y críticos”:

Hace treinta años que estoy corrigiendo errores en mis clases. He enseñado sucesivamente historia, filosofía, literatura, griego, latín, etc.

He tenido cerca de *cuatro mil* alumnos. He educado a dos generaciones. Nadie conoce mejor que yo las condiciones literarias y artísticas de la presente generación. (cursivas del original)⁹

En este marco, cobra otra dimensión la reiterada manera en que, en la serie de folletines críticos de 1905, Calandrelli se refiere a Lugones a través del cargo que ocupaba en ese momento: “inspector general de colegios nacionales y escuelas normales”, o, abreviadamente, “inspector general” o “inspector”. No se trata solo de la mayor o menor ironía con que se llevan a

⁹ En los folletines, el sintagma “la nueva generación” en ocasiones se refiere, literalmente, a la juventud argentina en edad escolar, con prescindencia de cualquier corriente estética (“La nueva generación”). Pero otras veces, como en el pasaje ya citado, el crítico establece una relación de continuidad entre los jóvenes estudiantes argentinos y los jóvenes modernistas (“Decadencia intelectual de la juventud”).

cabo esas menciones según los contextos, sino que, para Calandrelli, en rigor, la crítica literaria va de la mano de la crítica pedagógica.

Contra la (nueva) literatura

En su larga campaña son varios los frentes con los que discute Calandrelli (por ejemplo, con una literatura como la naturalista, o con una figura como la del compositor Arturo Berutti).¹⁰ Pero no hay lugar a dudas de que el blanco principal son –como los llama– los “poetas decadentes” (*Crítica y arte* III), “los cantores del crepúsculo violeta”, la “*grex verlainiana*” (110; cursivas del original). Es la lucha con ellos la que le otorga sentido a su campaña crítica, según se evidencia en el prólogo de *Crítica y Arte* (1910), y según ya se revelaba en el primer folletín de *El Nacional*, en que Calandrelli advertía:

[...] seré implacable con los “decadentes”, porque creo que son los enemigos más peligrosos de la juventud y de las letras, y, por ende, del porvenir de la república. Los perseguiré con todas mis fuerzas, donde quiera que se hallen y escriban; los perseguiré como se persigue a los que conspiran contra el bien común y el orden público, contra el progreso de las ideas, contra la civilización; porque esas princesas y marquesas de ámbar y esmeralda, esos condes y príncipes, marqueses y Halagabales de oro son para la inteligencia y la imaginación de la juventud más perjudiciales que “las mangas de langostas a los tiernos sembrados”. (“La crítica literaria y científica”)

¹⁰ En su elogio de la obra teatral *Cyrano de Bergerac*, Calandrelli escribe, por ejemplo: “Cansados ya de tanto zolaísmo en la escena, de tanto naturalismo pornográfico, corrompido y corruptor, he aquí que nos refugiamos nuevamente en los vastos dominios de la idea, donde el vicio se presenta purificado del barro y del cieno [...] (“*Cyrano de Bergerac*”). En su crítica a Arturo Berutti, la referencia a los “decadentes” no dejó de ocupar un lugar clave: “Y que Berutti sea tan decadente en música, como lo son algunos de nuestros poetas *chirls* y vacíos, no me queda pizca de duda y estoy en condiciones más favorables para probarlo, desafiando al más pintado, para que me pruebe lo contrario. / Los decadentes son rapsodistas de frases, figuras y *palabrejas esmaltadas*, sin ideas, sin conocimientos, sin inspiración: Berutti es rapsodista de frases musicales, sin ideas propias, sin escuela, sin inspiración” (“Yupanki. El drama-Berutti”; cursivas del original). No son esas las únicas críticas que pueden encontrarse en los folletines de Calandrelli: por ejemplo, censura también la literatura escrita en “jerga criolla” (“Notas críticas”).

Esa es su obstinación,¹¹ que daría lugar a una “batalla campal”, según sus términos (*Crítica y arte* III). Ahora bien, más allá de todas las diferentes acusaciones, ¿existe un aspecto particular en torno al cual se articule el rechazo de los “decadentes”? Y ese aspecto ¿se trataría de un elemento fundamentalmente de naturaleza ética o artística?¹²

Aquel eje sobre el que gira buena parte de la crítica a la juventud argentina, “acometida por un verdadero delirio decadente” (*Crítica y arte* III), se vincula con la propia condición de la producción artística y, consecuentemente, con la tarea que Calandrelli considera propia del crítico literario. Lo señala ya en el primer folletín de *El Nacional*, y se reiterará, también explícitamente en otras ocasiones, y siempre como fundamento de sus juicios, a lo largo de las diferentes entregas. Escribía en la presentación de la sección:

El artista concibe una idea abstracta, una idea indeterminada o una idea concreta y determinada. Concebir una idea significa, en estética, “vestirla de un ropaje sensible apropiado a la manera de concebirla”. Este acto de concebir una idea o vestirla de ropaje sensible, pertenece a la imaginación. Después de concebida, la idea viene a ser expresada por medio de la palabra, si el que la concibe, es poeta; por el sonido, si es música; por líneas trazadas en el

¹¹ Tomamos el término de Díaz Romero, que, sin el tono acusatorio con que lo utiliza, puede ser aprovechado aquí como con valor descriptivo. Escribía el director de *El Mercurio de América* sobre Calandrelli: “No hay en literatura, nada más lamentable que la obstinación del escritor. La obstinación como la pasión, llevada a un grado extremo conduce inevitablemente al error” (“Artistas y pedagogos” 56).

¹² En rigor, en una crítica como la de Calandrelli, no puede distinguirse taxativamente entre un costado estético y otro moral, puesto que van de la mano y son, en definitiva, una misma cosa. Sí podrían señalarse momentos en que lo moral se impone sin matices y hace desaparecer el tono festivo que suele recorrer los artículos. El ejemplo más claro de esto se vincula con la “decencia” o el “pudor” de las “lectoras”, a quienes nombra en más de un folletín, pero que cobran un protagonismo mayor cuando se refiere ciertos poemas de Lugones que pertenecerían a “ese género para hombres solos”: “No invitamos al público para que lea la *oda a la Desnudez*, la *laudatoria a Narciso* y otras composiciones, pues le obligaríamos a leer con el pañuelo en las narices. Pedimos solamente al Ministro de Instrucción Pública que lea el final de la *oda* y los primeros versos de la *laudatoria*, a fin de que arbitre los medios conducentes a la higiene moral de las escuelas normales, seriamente comprometida. Es necesario que la edición se recoja y se mande quemar, para evitar su circulación, pues no se puede educar niñas, ni inspeccionar escuelas, ostentando y haciendo alarde de lo que está en pugna con la educación, la cultura y la moral. Y si el inspector desobedece, ya sabe el camino que debe elegir para evitar la propagación de sus ideas y el contagio indiscutible” (“Delirium tremens de la musa criolla” 5; cursivas del original).

espacio, si es arquitecto; por el mármol, el bronce, la madera, si es escultor; por los colores de la paleta, si es pintor. El que ha sido favorecido por la naturaleza, el que tiene inspiración (que ni se aprende, ni se enseña, pues nace con nosotros), concibe clara y perfectamente, y, conociendo la parte técnica del arte a que se dedica, expresa con toda la vivacidad, con todo el vigor, con toda la perfección posible, las criaturas de su imaginación: criaturas que viven, palpitan, siente, aman, odian.

El crítico debe proponerse buscar el mismo fin del artista, la idea que este ha concebido; penetrar en la concepción misma; darse cuenta de cómo ha comprendido su idea el autor de cómo ha buscado la forma para sensibilizarla y luego ver si el artista ha expresado fielmente con el elemento sensible a su alcance, su concepción. La tarea del crítico consiste, pues, en rehacer por medio de la reflexión y del juicio el trabajo que el artista ha hecho por su inspiración, por el impulso de su propia naturaleza, buscando el fin que este se ha propuesto, la forma con que ha concebido su idea y los elementos sensibles con que la ha manifestado. (“La crítica literaria y científica”)

Se trata, en los términos de Jacques Rancière, del principio de la ficción que regulaba la poética de la representación de las Bellas Letras. Recordemos que aquello que definía un poema era el hecho de ser imitación, una representación de acciones. Es este principio el que fundaba la traducibilidad de las artes: la poesía y la pintura podían compararse porque ambas contaban una historia. A ese principio, el primado de la ficción, la Literatura opone – siempre según Rancière– el primado del lenguaje: las artes, en este caso, son traducibles precisamente como diferentes formas de lenguaje: “Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis*, se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular” (47).¹³ No es necesario, en rigor, que interpretemos la mirada crítica de Calandrelli exactamente en los términos en que lo postula Rancière, pero si es posible hacer una interpretación en este sentido es

¹³ Trabajamos más extensamente con estas ideas de Rancière en otra ocasión (véase Romagnoli “Literatura, historia y política: la teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière”).

porque, en efecto, Calandrelli tiene una mirada que podemos llamar neoclásica y porque, en efecto, los modernistas están siendo protagonistas de un momento de modernización de la literatura, ya sea contribuyendo a la profesionalización del escritor, ya sea defendiendo una concepción moderna como Darío en la polémica frente a Groussac,¹⁴ ya sea trabajando la forma literaria como una potencia con valor propio.

Esta interpretación, desde Rancière, es, por supuesto, una lectura que puede hacerse retrospectivamente. Pero si nos situásemos en el contexto, en el horizonte en que escribió Calandrelli, su punto de vista debe ser situado en la estela de operaciones críticas comunes en la época que se aproximaban al arte de fin de siglo desde un discurso médico-psiquiátrico. Ese discurso tenía como un hito la obra de Max Nordau *Degeneración* [1892-1893] y también *El arte desde el punto de vista sociológico*, de Jean-Marie Guyau [1889], obras en que se intenta explicar el arte y la literatura a partir de los modos que habían seguido Bénédic Morel y Cesare Lombroso para caracterizar a locos y criminales.¹⁵ Sobre los poemas de Rubén Darío, Calandrelli dirá que son “devaneos de una imaginación enfermiza”; a propósito de composiciones como las de Leopoldo Díaz, escribirá que condenan a sus autores a ser “encerrados en las celdas de un manicomio” (*Crítica y arte* 27, 64). No solo por declaraciones como estas Calandrelli es deudor de esa clase de lecturas; el señalamiento de “el culto de la frase y la expresión independientemente del concepto” que señalaba en la juventud argentina se sitúa asimismo en esa línea (“*Delirium tremens de la musa criolla*” 4).

En “*Islas de oro, La Leyenda blanca, Belphegor* de Leopoldo Díaz”, Calandrelli escribirá, por ejemplo, que “ninguna [de las princesas] tiene vida propia”, todas están “hechas de ámbar y luz, de espuma y niebla” (*Crítica y*

¹⁴ Sobre la polémica entre Darío y Groussac, véase Siskind.

¹⁵ Para un análisis de cómo Rubén Darío se opuso y combatió esa retórica de la enfermedad, especialmente en el artículo sobre Nordau incluido en *Los Raros* (119-128), véase Gamarra La Rosa.

arte 3). Lo importante en este punto es advertir que la explicación que el crítico ofrece de tales defectos no es la mediocridad del poeta. Esa incompetencia se entiende –si volvemos a la concepción de Rancière– en función de su neoclásica conceptualización del arte:

La imaginación del poeta no ha tenido la fuerza creadora suficiente para modelar sus figuras y presentárnoslas en forma sensible, natural, humana. [...] La palabra ha ocupado el puesto de la concepción, el sitio que debía ocupar la idea concebida y sensibilizada. (*Crítica y arte 4*)

La frase clave del pasaje es esta: *la palabra ha ocupado el puesto de la concepción*; en términos de Rancière: se ha puesto al lenguaje por sobre la representación.

Esta misma concepción de la condición y la producción de la poesía es la que está en la base de sus críticas a Rubén Darío. Como ejemplo, puede citarse el comentario que le merecen las metáforas del poeta. Además de la teoría de Rancière, aquí cabría sumar las consideraciones de Roland Barthes acerca de la poesía moderna, como una forma que se opone a la poesía clásica, en cuanto no es una manera de decir diferente, ornamentada:

[...] las pretendidas relaciones entre el pensamiento y el lenguaje se invierten; en el arte clásico, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo ‘expresa’ y lo ‘traduce’. El pensamiento clásico es sin duración, la poesía clásica solo posee la necesaria para su disposición técnica. Por lo contrario, en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el ‘pensamiento’ es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una ‘fabricación’, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención. (48-49)

Aquí está el núcleo del desajuste, del malentendido constitutivo que parece haber entre Calandrelli y los modernistas. Calandrelli falla siempre al leer las metáforas darianas porque las lee como expresión embellecida de

algo que –piensa el crítico– debería poder traducirse a términos más claros.

Un ejemplo:

[...] el poeta se empeña en hablar él solo, sin haber concebido bien la idea, dejando que toda la magia de la poesía se desvanezca [...] Léase esta [figura]: “Ir al sol por la escala luminosa de un rayo”.

Aparte la ausencia completa de armonía del verso, dudamos que haya quien alcance a concebir cómo se pueda subir al sol por la escala de un rayo.

La figura, el tropo, son tanto más poéticos, cuanto mayormente sensibilizan las ideas que contienen. La idea abstracta de *subir*, en este caso, no solamente está lejos de ser sensibilizada, sino que se ha vuelto más difícil aún, por la imposibilidad de concebir una escala formada por un rayo. (*Crítica y arte* 24-25; cursivas del original)

Los ejemplos de esta operación fallida de buscar traducir una forma en otra, de valorar un tipo de poesía con parámetros que no le corresponden, podrían multiplicarse.¹⁶ Citemos un pasaje de los artículos contra Lugones publicados en *La Prensa*, que sirve también para evidenciar que, a diferencia de la opinión de algunos autores (Mas y Pi 44; Capdevila 203), el abordaje de Calandrelli en 1905 no constituyó una excepción, sino una continuidad respecto al empleado en su campaña de fines de siglo. Se refiere al poema “León cautivo”:¹⁷

¹⁶ En los artículos escritos sobre Lugones de 1905, Calandrelli abunda en la ridiculización de las metáforas *lugoneñas* –para utilizar el adjetivo utilizado por el crítico–, tomándolas literalmente, en un juego paródico que pretende ser provocador y resulta ingenuo. A partir de los versos “Él [el poeta] tiene su cabeza junto a Dios, como todos, / Pero su carne es fruto de los cósmicos lodos”, Calandrelli escribe: “Esto no va bien. Si el poeta ha de colocar la cabeza junto a Dios, es necesario que se lave el resto del cuerpo, pues Dios no ha de permitir que se le acerque un poeta que tenga lodos cósmicos en las carnes, es decir, que tenga el cuerpo embarrado. Dios, ante todo, cuida mucho de su higiene” (“Delirium tremens de la musa criolla” 3). En algunos casos, se diría incluso que Calandrelli se muestra, fuera de toda parodia, incapaz de reconocer la naturaleza tropológica de la poesía, como en la falta de competencia para aceptar una hipálage. Este caso se encuentra a propósito de dos versos del soneto sobre el “León cautivo”: “Sobrelleva la *aleve* clausura de las rejas / En el ocio reumático de sus garras ya viejas.”. Apunta Calandrelli: “[...] no es *reumático* el tiempo que pasa entre rejas, sino que el reumatismo está clavado en las articulaciones de las garras” (“Crepúsculos... verdes” 3; cursivas del original).

¹⁷ “León cautivo”: “Grave en la decadencia de su prez soberana, / Sobrelleva la *aleve* clausura de las rejas, / Y en el ocio reumático de sus garras ya viejas / La ignominia de un sordo lumbago lo amilana. // Mas a veces el ímpetu de su sangre africana, / Repliega un arrogante fruncimiento de cejas, / Y entre el huracanado tumulto de guedejas / Ennoblece su rostro

El soneto [...] se reduce a lo siguiente:

1r cuarteto— El león sobrelleva la clausura: es reumático y teme el lumbago;

2o cuarteto— Su sangre africana le hace fruncir las cejas y la vertical humana le ennoblece el rostro;

1r terceto— Es la hora en que las gacelas van al vado;

2o terceto— La fiera siente un influjo de destino y en sus ojos se hasta una *desilusión* de imperios.

En forma más breve:

1º El león sobrelleva la clausura por estar enfermo;

2º Quiere enfurecerse y no puede;

3º Las gacelas van al vado;

4º El león recuerda sus proezas contra tales antílopes y se fastidia.

Bien ponderado, el pensamiento lugoneño no puede ser ni más pobre ni más antipoético.

Ante todo, el león que no puede moverse por tener las patas inmovilizadas por el reumatismo y estar bajo la presión del lumbago, no comete una hazaña al *sobrellevar la clausura* de las rejas. Si estuviera libre, se moriría indefectiblemente, desde que no podría procurarse el alimento, oprimido por la enfermedad que lo mantiene inmóvil. De manera que debe a la suerte de *ser cautivo* la prolongación de la vida, por tener ya asegurada su alimentación. Debía, pues, el soneto, titularse *León enfermo* y no *León cautivo*, pues en la condición en que se halla, tan cautivo es entre rejas como lo sería en la amplia libertad de una floresta. (“Crepúsculos... verdes” 4; cursivas del original)

Como se observa, para Calandrelli, todos estos poemas fallan –no solo pero sí especialmente– por las ideas (o por la falta de ideas). A veces puede incluso reconocer algún valor en la forma del verso, “cincelado con esmero, terso, pulido, brillante”, como llegó a afirmar sobre una composición de Leopoldo Díaz, aunque siempre aclarando que “solo ello no constituye el poema” (*Crítica y arte* 14-15). En una ocasión lo dirá explícitamente: “Lo decadente [...] no consiste en la frase, sino en la idea”. Y agregaba, en este folletín

la vertical humana. // Es la hora en que hacia el vado, con nerviosas cautelas, / Desciende el azorado trote de las gacelas. / Bajo la tiranía de atávicos misterios, // La fiera siente un lúgubre influjo de destino, // Y en el oro nictálope de su ojo mortecino / Se hasta una magnánima desilusión de imperios” (Lugones 173-174). En el folletín de Calandrelli, se perciben algunas erratas: “le amilana” por “lo amilana” (cuarto verso); “vista” en lugar de “rostro” (octavo verso) (“Crepúsculos... verdes” 4).

titulado “Nuestros futuros artistas”: un poema es decadente si es “un mosaico de frases”, [...] un mosaico sin meollo, sin substancia, sin fondo, sin ideas”.

De ahí su forma de entender la poesía del autor de *Prosas profanas*. Es elocuente sobre todo un artículo titulado “Manera de poetizar de Darío”, en que sostiene que el poeta, más que por inspiración, escribía siguiendo un procedimiento “mecánico”, que haría que cualquiera, obedeciendo ese método, pudiera escribir composiciones semejantes (*Crítica y arte* 41). El mismo Calandrelli, unas páginas más adelante, para concluir el artículo, improvisaría una composición para buscar probar su tesis: “[...] no me es difícil componer a vuelapluma un ‘poema’ *a freddo*, del género que se estila por Rubén Darío y sus apóstoles. El tema me es del todo indiferente” (*Crítica y arte* 54-55; cursivas del original).¹⁸

Este cierre del artículo sobre la manera de componer de Darío interesa, entre otros motivos, para destacar el tono burlón, desenfadado, satírico. Otro ejemplo de este tono lo constituyen los folletines en que Calandrelli inventa cartas de lector de un padre que habría tenido la desgracia de tener un hijo poeta, cuyos versos transcribe (“Efectos previstos”, “Segunda carta de Bermúdez”, “Tercera carta de Bermúdez”).

Pero aquella última frase (“El tema me es del todo indiferente”) nos interesa especialmente, puesto que nos permite volver a vincular el desajuste entre la crítica de Calandrelli y la literatura de los modernistas a partir de las reflexiones de Rancière. La representación está en la base de la concepción estética de Calandrelli, y el crítico advierte que esta poesía no hace del tema su razón de ser. Los modernistas parten de otra concepción estética, precisamente. Recordemos que, para Rancière, el “libro sobre nada” de Gustave Flaubert, es lo que vuelve al novelista una figura clave en la absolutización de la literatura (137-138), un proceso que, en América Latina, los modernistas comenzaban a ensayar.

¹⁸ En sus artículos publicados en 1905 en *La Prensa*, Calandrelli insistirá con este argumento, escribiendo versos con el objeto de parodiar los de Lugones.

Para el propio Calandrelli la decadencia de los decadentes no era, sin embargo, novedosa. Más que una nueva concepción de la literatura, se produciría más bien una reiteración de rasgos que ya habrían aparecido en la historia. Lo nuevo no sería sino viejo, aunque tampoco lo nuevo sería una reiteración exacta de lo pasado; y tampoco lo pasado sería exactamente como Calandrelli quiere traerlo al presente. Se trata de una interpretación del crítico que, como se observa, no está libre de tensiones.¹⁹

Convendría comenzar señalando que Calandrelli sostiene en un artículo sobre el tema (“Ciencias, letras y decadencia”) que en Argentina no podría hablarse en rigor de decadencia, puesto que tal proceso supone una instancia previa de perfección que no podría haberse realizado dada la corta vida de las naciones americanas. La literatura argentina estaría fundada “en columnas importadas del exterior”, ya sea porque “los viejos, por no tener en su casa los medios indispensables para ilustrarse, tuvieron que apelar a la importación de ideas”, ya sea porque “los jóvenes, por carecer de la voluntad de encorvarse sobre el libro, hallan más cómodo parodiar lo ajeno” (*Crítica y arte* 142).²⁰

Sin embargo, pese a la ausencia de una previa perfección, sí cabía temer –para el crítico– la caída de la literatura argentina en una “muerte precoz” (*Crítica y arte* 144). Calandrelli ilustra su idea con la historia de literatura italiana, a partir de la cual busca destacar “los puntos de contacto existentes entre la escuela que hoy se da el epíteto de *nueva* y la del siglo XVI”

¹⁹ Calandrelli no ofrece una exposición sistemática de estas ideas; aquí ensayamos una articulación de lo que puede leerse en distintos folletines.

²⁰ No obstante, en otra ocasión en que no se preocupa por el sentido preciso de la palabra, Calandrelli sí utiliza el término “decadencia” para dar cuenta de los cambios en las generaciones argentinas: “A medida que el tiempo ha ido extinguiendo vidas preciosas, la intelectualidad ha entrado en un camino de decadencia muy acentuada. / Pocos restos quedan hoy de aquella brillante pléyade de jóvenes formados en la escuela severa del patriotismo y de la labor intelectual de los Vicente F. López, Domingo F. Sarmiento, Vélez Sarsfield, Rawson, Frías, B. Mitre, Juan M. Gutiérrez, Alberdi, etc.” (s/t). También en otro artículo se referirá a las mayores virtudes de las generaciones previas a la del momento en que escribe, incluyendo la de “Pedro Goyena, J. Manuel Estrada, Lucio V. López, Ricardo Gutiérrez, Aristóbulo del Valle, etc.” (“Crítica y críticos”).

(*Crítica y arte* 146; cursiva del original). Esos supuestos puntos en común quedan de relieve en la siguiente cita:

Apareció Marini, el artista de aquel mundo de la arcadia, de la vocinglería tumultuosa de las frases, del lenguaje rebuscado, relamido, hueco, retumbante, sonoro, todo escoria, todo exterioridad relumbrosa, todo armonía musical de las palabras. Y la palabra perdió su naturaleza de idea sensibilizada, de forma y semblanza de lo ideal, convirtiéndose en sonido, en música, en ondulación vaga y vaporosa de vocales y consonantes. Aparecieron “los decadentes”. (*Crítica y arte* 145)

El modelo más curioso de esta historia de la literatura es, sin embargo, otro. La escritura característica de los decadentes sería reconocible en la literatura que constituye la especialidad de Calandrelli (la literatura griega clásica) y, llamativamente, con un signo positivo. En “La gota del agua”, traduce un texto de Calímaco, que –afirma– es inédito,²¹ y con el que busca mostrar a sus lectores “que lo que hoy se llama *nuevo* por los decadentes, es más antiguo que la existencia del poeta helénico” (*Crítica y arte* 130; cursivas del original). Se trata del relato de la vida de una gota de agua, en primera persona, que, según el crítico, tiene una “‘urdidura y expresión decadente’, pero llena de novedad, delicadeza, ternura y preciosa por su concepción y por sus frases de un brillo sin rival” (*Crítica y arte* 138). Pero no es solo esto último lo que sorprende –que el escritor griego tenga virtudes junto con deméritos–, sino que Calandrelli en realidad se propone, con su traducción, enmendar el estilo de Calímaco, justamente por presentar las cualidades que tanto criticaba en Leopoldo Díaz o en Rubén Darío:

[...] me he esmerado en penetrar el sentido del autor, difícil de suyo y lleno de obscuridades [...], y en expresar las ideas íntimas del autor en forma fácil y sencilla y con toda la claridad necesaria para que el lector no esté obligado a devanarse los sesos para entrar en el pensamiento a veces nebuloso del poeta griego. La claridad sobre todo, porque creo que la mejor virtud de un escritor es la de presentar al lector en forma casi tangible el

²¹ Según Calandrelli, se trata de una copia que sacó en 1870, en Italia, de un manuscrito luego perdido que poseía su colega el Dr. Nicolás Palli (*Crítica y arte* 129-130).

pensamiento, vistiéndolo de un lenguaje transparente, como una hoja de cristal. (*Crítica y arte* 131-132)

Como se observa, aquello que era objeto para la mayor condena en los decadentes del siglo XIX es al parecer disculpable en el decadente griego.

Más allá de la formulación programática que hemos citado, la vinculación entre unos y otros decadentes podría hacerse atendiendo a formulaciones específicas, a metáforas particulares. Pensamos en aquel verso de Darío que Calandrelli había señalado como absolutamente fallido, por su incapacidad para sensibilizar la idea (“Ir al sol por la escala luminosa de un rayo”), y este otro pasaje de Calímaco traducido por Calandrelli, que resultan sugestivamente similares:

Y liviana como un alma, subía lentamente por las *escalas luminosas del aire*, columpiándome a veces entre dos suspiros de la mañana, que se encontraban y chocaban y elevándome repentinamente otras en alas de un aura fresca que subía a mi lado a las regiones puras que surcaba el carro majestuoso de Febo. (*Crítica y arte* 134; cursivas añadidas)

Existe otro folletín de Calandrelli que podría servir de explicación para esta distinta valoración de escrituras decadentistas. En “El nuevo arte, la nueva literatura”, establece una distinción entre la poesía de los antiguos y la de los modernos en los siguientes términos:

La poesía ha dado en divinizar la forma, en cambiar el elemento sensible por la idea, en confundir la naturaleza que es medio de expresión de los ideales, materia que representa lo absoluto, sensible que manifiesta lo inteligible, semblanza, apariencia de la idea, con la idea misma que brilla ante la inteligencia, ante la razón, ante la mente: ha dado en confundir el principio con la materia que lo encarna y manifiesta.

Para los antiguos poetas, era este el fin de la poesía, el más alto grado de perfección. El aire, el cielo, el agua, el sol, la luna, los ríos, los montes... eran dioses, eran el ideal, eran lo divino: para nosotros son manifestaciones de ideas, son medios para expresar nuestros ideales. [...]

Elevar himnos al crepúsculo, a Diana cazadora, al río de plata que serpentea por la pradera esmaltada de margaritas, al sol que revienta en una cascada de oro, raja las tinieblas y lanza a lo azul

del cielo una nube de pétalos de rosas... es sencillamente *infantil* y, desde otro aspecto, una traición a la musa moderna, un crimen de lesa humanidad. (*Crítica y arte* 122-123; cursivas añadidas)

Aquí el problema de la relación entre las ideas y su manifestación sensible se plantea en relación con el modo en que los antiguos y los decadentes (modernos que traicionarían la musa moderna) conciben los elementos de la naturaleza (aire, cielo, agua, sol, luna, ríos, montes). Para Calandrelli, a fines del siglo XIX solo existía la posibilidad de que fueran símbolos, claramente identificables y traducibles, como en las Bellas Letras para Rancière o en la poesía clásica para Barthes. Por el contrario, lo que Rancière llama Literatura y Barthes poesía moderna solo podía ser, para Calandrelli, algo propio de una “imaginación enfermiza”, como vimos más arriba, o algo “infantil”, como vemos ahora.

Conclusiones

Se trata, en definitiva, de un desacuerdo irreconciliable que responde a una tensión de saberes acerca de lo literario que excede los textos y autores analizados. En la crítica de Calandrelli, que paradójicamente avanza en el afianzamiento de una sección periodística dedicada a la crítica literaria, perdura el modelo neoclásico, basado en la retórica, que se resiste a ser reemplazado. Y no solo perdura ese saber, sino también la figura que lo encarna por excelencia, la del pedagogo. Julio Ramos ha analizado, para el caso de América Latina, la fragmentación del campo literario organizado en torno al *saber decir* retórico (1989). Y en términos de historia de la crítica literaria, por dar solo un último ejemplo, Beatriz Sarlo ha mostrado cómo en la discusión entre Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi –a propósito del certamen poético llevado a cabo en Montevideo en 1841– puede advertirse, en el propio desarrollo del pensamiento de Varela, el pasaje de una crítica de corte neoclásico a una de corte romántico (Sarlo, 1967: 69-77). Ahora bien, si el caso de Calandrelli es relevante porque aporta al conocimiento de

procesos histórico-literarios más amplios, su valor –su color– reside también en su carácter de ejemplo –se diría– atípicamente concreto. Su campaña crítica tiene algo, o mucho, de excesivo, de anacrónico, de ingenuo. La concepción moderna de literatura que venía a terminar de imponerse con el modernismo se proyecta, en los textos de Calandrelli, como un accidente que un pedagogo habría podido, sencillamente, corregir.

Bibliografía:

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Berisso, Luis. “Letras americanas”. *El Mercurio de América*, año 1, tomo 1, n° 1 (julio de 1898): 71-73. Medio impreso.

Calandrelli, Matías. “La crítica literaria y científica”. *El Nacional*, domingo 13 y lunes 14 de noviembre de 1898. 2. Medio impreso

---. “Efectos previstos”. *El Nacional*, domingo 4 y lunes 5 de diciembre de 1898. 1. Medio impreso.

---. “Segunda carta de Bermúdez”. *El Nacional*, domingo 11 y lunes 12 de diciembre de 1898. 1. Medio impreso.

---. “Notas críticas”. *El Nacional*, domingo 18 y lunes 19 de diciembre de 1898. 1. Medio impreso.

---. “Bibliografía. *El Mercurio de América*”. *El Nacional*, domingo 1 y lunes 2 de enero de 1899. 1. Medio impreso.

---. “Tercera carta de Bermúdez”. *El Nacional*, domingo 8 y lunes 9 de enero de 1899. 1. Medio impreso.

---. “Decadencia intelectual de la juventud”, *El Nacional*, domingo 26 y lunes 27 de marzo de 1899. 1. Medio impreso.

---. s/t. *El Nacional*, domingo 23 y lunes 24 de abril de 1899. 1. Medio impreso.

---. "Cyrano de Bergerac". *El Nacional*, domingo 21 y lunes 22 de mayo de 1899. 1. Medio impreso.

---. Yupanki. El drama-Berutti". *El Nacional*, domingo 16 y lunes 17 de julio de 1899. 2. Medio impreso.

---. "Crítica y críticos". *El Nacional*, domingo 6 y lunes 7 de agosto de 1899. 2. Medio impreso.

---. "La nueva generación". *El Nacional*, domingo 20 y lunes 21 de agosto de 1899. 2. Medio impreso.

---. "Nuestros futuros artistas", *El Nacional*, domingo 10 y lunes 11 de septiembre de 1899. 2. Medio impreso.

---. "Delirium tremens de la musa criolla". *La Prensa*, 1 de mayo de 1905: 3; 12 de mayo de 1905: 4; 3 de agosto de 1905. 5. Medio impreso.

---. "Crepúsculos... verdes". *La Prensa*, 26 de junio de 1905. 3. Medio Impreso.

---. "Eficacia de la crítica. La palabra de un redimido". *La Prensa*, 25 de julio de 1905: 4; 28 de julio de 1905. 4. Medio impreso.

---. *Crítica y arte*. Buenos Aires: Tipografía de Ferrari y Cía: 1910.

Canta-claro [José Ceppi]. "Rubén Darío y sus admiradores". *La Nueva Revista*, año 1, n° 16 (30 de septiembre de 1893): 121. Medio impreso.

Capdevila, Arturo. *Lugones*. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

Darío, Rubén. "Los colores del estandarte". *La Nación*, 27 de noviembre de 1896. 3. Medio impreso.

---. "La vida de Rubén Darío escrita por el mismo para *Caras y Caretas*". *Caras y Cartas*, año 15, n° 732 (12 de octubre de 1912): 80-83. Medio impreso.

Díaz Romero, Eugenio. "Artistas y pedagogos", *El Mercurio de América*, año 1, tomo 2 (enero de 1899): 52-61. Medio impreso.

Gamarra La Rosa, José Luis. "El artista modernista y el discurso psiquiátrico: Los raros de Rubén Darío y la mirada médica finisecular". *(an)ecdótica*, vol. V, n° 1 (enero-junio de 2021): 11-30. En línea. Fecha de acceso: 5/3/2023.

Giusti, Roberto. *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*. Buenos Aires: Edición de "Nosotros", Albasio y Cía, 1911.

---. "Letras argentinas". *Nosotros*, tomo 1, año 1, n° 2 (septiembre de 1907): 115-120. Medio impreso.

---. "Leopoldo Lugones (A propósito de *Lunario sentimental*)". *Nosotros*, tomo 4, año 3, n° 22 y 23 (julio y agosto de 1909): 290-306. Medio impreso.

Groussac, Paul. "Boletín bibliográfico. Los raros, por Rubén Darío". *La Biblioteca*, año 1, tomo 2 (1896): 474-480. Medio impreso.

---. "Boletín bibliográfico. *Recuerdos de la tierra*, por Martiniano Leguizamón. *Prosas profanas*, por Rubén Darío". *La Biblioteca*, año 2, tomo 3 (1897): 152-160. Medio impreso.

Guyau, Jean-Marie. *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Librería de Fernando Fe, Saenz de Jubera, Hermanos, 1902 [1889].

Ingenieros, José. "Letras italianas". *El Mercurio de América*, año 1, tomo 2 (febrero de 1899): 151-157. Medio impreso.

Lugones, Leopoldo. *Los crepúsculos del jardín (poesías)*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, Editores, 1905.

Martel, José. "A propósito de Rubén Darío". *La Nación*, 8 de octubre de 1893. 1. Medio impreso.

Mas y Pi, Juan. *Leopoldo Lugones y su obra*. Buenos Aires: Edición de la revista "Renacimiento", 1911.

Nordau, Max. *Degeneración*, tomo primero. Madrid: Librería de Fernando Fe, Saenz de Jubera, Hermanos, 1902 [1892].

Right [Celestino Pera]. "Suum cuique". *Artes y Letras*, n° 38 (22 de octubre de 1893): 593-596. Medio impreso.

Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Romagnoli, Alejandro. "Literatura, historia y política: la teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière". *Luthor*, n° 16 (2013): 9-30. En línea. Fecha de acceso: 5/3/2023.

---. "Paul Groussac y Rubén Darío, o el orden de la moderna literatura americana". *Orbis Tertius* (en prensa). En línea.

Sarlo, Beatriz. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1967.

Siskind, Mariano. “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. *La Biblioteca*, 4-5, verano (2006): 352-362. Medio impreso.