

Sirenas, bananos y Sandino: modernismo y modernización en Centroamérica

Por Leonel ALVARADO*

PARA CENTROAMÉRICA, el modernismo significa la primera literatura de innovación y resistencia. En la década del sesenta, esta afirmación habría sido un sacrilegio porque no pasábamos de repetir los viejos adjetivos: evasión, exotismo, amaneramiento. Sin embargo, en los ochenta, el sandinismo se replanteó el discurso político del modernismo y volvió a poner en escena a Darío, reasumiéndolo como el gran maestro revolucionario, en doble sentido: estético e ideológico. Inevitablemente, las diversas etapas de Darío se integran en la poesía centroamericana a lo largo del siglo: el americanismo frente a la amenaza extranjera, la incorporación de lo conversacional, la preocupación indigenista —que consistía más bien en una estrategia de afirmación americanista—, la mirada urbana, la marginación y la profesionalización del escritor etc. Todo esto se vio claramente en la década del ochenta; aunque inicialmente interesaba rescatar sólo al Darío anti-imperialista, el sandinismo echó a andar un proyecto mayor, que culminó en diversos estudios sobre el nicaragüense, especialmente la antología *Poetas modernistas de Nicaragua*, realizada por Julio Valle-Castillo. Lo de “poner en escena” implicaba reafirmar una pose —uno de los trajes históricos de los que habla Nietzsche— en la que resurgió el Darío de “El triunfo de Calibán” y la “Oda a Roosevelt”, dejando tras bambalinas la “Salutación al águila”. De nuevo incurriamos en el viejo error de percepción interesada en la que sólo mirábamos al Darío más apropiado para las circunstancias.

De esta forma, en los ochenta ocurre la tercera definición centroamericana —después de la romántica y la simbolista— frente a ese poeta nuestro y ajeno. El Darío que sale de Centroamérica, aunque fundamentalmente becqueriano, ya ha comenzado sus exploraciones en la poesía francesa, después de haber sido iniciado en los misterios de la poesía moderna por su maestro Francisco Gavidia. Así, el primer viaje significativo de Darío no es el que realiza a Chile, sino a El Salvador; en Chile se le abrió un mundo que ya intuía en Centroamérica,

* Massey University, New Zealand. E-mail: <l.alvarado@massey.ac.nz>.

especialmente después de su encuentro con Gavidia y sus primeras lecturas simbolistas. Sin embargo, la estación becqueriana de *Epístolas y poemas* (1885), *Abrojos* (1887) y *Rimas* (1887) se pierde en un limbo del que no la rescatan nuestros modernistas. Obviamente, los Daríos que marcan a estos escritores son el parnasiano de *Azul*, el simbolista de *Prosas profanas* y el americanista de *Cantos de vida y esperanza*; esta influencia marca el modernismo centroamericano de manera gradual: lo parnasiano se va sustituyendo por lo simbolista y, finalmente, el Darío que se queda es el americanista.

En esta etapa los modernistas experimentan una escisión entre una persona privada y una pública. Es decir, los escritores asumieron lo que podríamos llamar una dualidad expresiva que los llevó a dedicarse a un proyecto, por una parte privado y por otra público. La dualidad también ocurrió en los géneros, pues la poesía se dedicó a la expresión de ese proyecto privado, lo que permitió seguir cultivando una estética romántico-simbolista o parnasiana. La prosa, en cambio, fue el medio de expresión del proyecto público; por lo que tanto el ensayo como la crónica se ocupan de temas por lo general sociopolíticos. En este sentido, el espacio de la crónica y el ensayo ofrece una mayor libertad para la expresión de preocupaciones de corte político, lo que derivó en las crónicas de corte antiimperialista.

A esta línea política pertenecen las crónicas y los ensayos de Froylán Turcios (1875-1943), quien llegó a ser portavoz de la lucha de Sandino en Nicaragua. Turcios es, como buen modernista, una figura de varias facetas: todavía en los años veinte y treinta siguió publicando relatos de corte romántico-simbolista, a la vez que lanzaba una fuerte ofensiva publicitaria, en las páginas de su *Boletín de la Defensa Nacional*, en contra de los *marines* que invadieron Honduras en 1924. La convivencia de esta dualidad textual puede rastrearse no sólo en las crónicas, sino en un libro tan esencial para nuestro modernismo como *Cantos de vida y esperanza*, que apareció en un momento decisivo para Centroamérica, pues contribuye a darle forma al discurso nacionalista, tan necesario en la época para contrarrestar la intervención de Estados Unidos. Es aquí donde el modernismo se vuelve una literatura de resistencia. Esto no implica que nuestros poetas se lanzaran a escribir odas a Roosevelt. En realidad, lo que se dio fue el manejo de un doble discurso que respondía a un género también dual: la poesía se dedicó a explorar temas nacionales: la vida del campo, el trópico, las tradiciones y leyendas populares; mientras tanto, la prosa se volvió combativa, tanto en los relatos como en las crónicas. Aunque ésta no

fue la tendencia general —pues la pasión por lo grecolatino y lo oriental nunca abandonó a estos poetas—, marcó el inicio de nuestra literatura; la poesía modernista descubrió nuestra vida interior, es decir, el trópico inmóvil y amenazado; mientras tanto, los relatos y las crónicas son nuestros primeros retratos urbanos y el punto de partida de nuestra prosa comprometida.

De hecho, en 1906 Juan Ramón Molina (1875-1908) escribió la primera crónica bananera de Centroamérica, en la que aparece claramente la profecía de la expansión norteamericana en la región:

Un aspecto especial de la civilización del continente colombino tiene que manifestarse en la vasta cuenca del Mar Caribe, que comprende a Estados Unidos, México, la América Central, Panamá, Colombia, Venezuela y las grandes y pequeñas Antillas. Queda por saber si ese mar, ceñido de una costa ubérrima y lujurianta y esmaltado de islas edénicas, está destinado a ser un golfo internacional, o simplemente un lago norteamericano [...] Todo parece, hasta hoy, indicar lo segundo (Molina 1977: 89).

Se trata de una de las tantas crónicas urbanas de la época; pero, en esta ocasión, Molina se desplaza hasta la costa norte de Honduras y contrasta el provincianismo de la capital con el progreso generado por la llegada de las compañías bananeras:

El comercio de bananos —todos los días más activo— hace fluir a la costa el oro norteamericano, que, por diversos cauces, llena la bolsa de ricos y pobres. Se abren allá nuevos almacenes, construyéndose más edificios, descuajándose bosques enteros. El dólar, omnipotente y sonoro, lo allana todo, lo arrolla todo. Brilla en el zinc de los tejados, en la piel lustrosa de los enormes toros sementales, en la succulenta grasa del ganado porcino, en el albor de la camisa del pequeño propietario caribe; en los verdes y jugosos pastos, en la leontina del ventrudo finquero, en los mostradores de tiendas y cantinas, en el anular de las vellosas manos [...] en la atmósfera llameante que lo allana todo (*ibid.*: 90).

La crónica continúa con esta celebración del “oro verde”, que, gradualmente, se va transformando en “prisión verde”. Dentro de esta visión, el azul modernista es sustituido por un color de matices amenazantes. En *Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*, Asturias señala cómo la atmósfera verde-azul del trópico fue degradándose hasta adquirir matices violentos (1986: 7); en el periodo americanista del modernismo, las bananeras irrumpieron en el paisaje y transformaron el trópico para siempre. La prosa modernista no se quedó

al margen de esta invasión y fue también modificada —o, mejor dicho, ocupada, así como los países sufrían la ocupación—, pues los escritores asumieron una estética rebelde. En la crónica citada, Molina desconfia del progreso promovido por las compañías bananeras en la costa norte centroamericana. Lo que sucedía, en realidad, era que los centroamericanos nos enfrentábamos por fin, y de una manera que no hubiéramos querido, al extraño fenómeno de la modernización. En las crónicas modernistas se critica constantemente el provincianismo de nuestras ciudades, pero no se desea un progreso condicionado y, lo que es peor, ficticio. El discurso modernista tuvo que responder a una modernización que no sólo fue tardía, sino impuesta y falsa. Por lo tanto, se trata de un discurso de convivencia tanto de la estética modernista como de la ideología antinorteamericana; la retórica modernista no fue desplazada, sino habitada por una exigencia histórica: un discurso tomado por la urgencia del momento. En el afán de salvar este paisaje amenazado, el modernismo marca la transición hacia la narrativa regionalista y costumbrista de los años treinta; el modernismo no desapareció, sencillamente adoptó una forma que vino a reafirmar nuestra realidad amenazada. Además, en este movimiento se originó un discurso de resistencia que derivó, en los años cuarenta y cincuenta, en el tríptico verde del mismo Asturias, más tarde, en *Prisión verde*, de Ramón Amaya Amador, y, a partir de los sesenta, en la obra de Otto René Castillo, Roque Dalton, Claribel Alegría y Ernesto Cardenal, entre muchos otros. Del modernismo parten algunos de los elementos que definirán las posiciones éticas y estéticas de estos autores: la definición del nacionalismo frente a la imposición extranjera, la internacionalización de nuestra literatura, la crítica de la modernidad, la reacción antiburguesa, la profesionalización del escritor, la revitalización de las formas expresivas (entre ellas, la incorporación de la poesía conversacional) y la búsqueda de la identidad americana en temas como el indigenismo y los cantos nacionales al trópico.

En esa línea, el penúltimo poema de *Cantos de vida y esperanza*, “Allá lejos”, señala para la poesía centroamericana el inicio del viaje tierradentro o, más bien, el retorno a un tiempo todavía intacto. A propósito, en *Letras del continente mestizo*, Benedetti dice que “Allá lejos” es “una de las más despojadas y sobrias evocaciones [...] que haya dado la poesía de todos los tiempos” (1974: 58). Para Pablo Antonio Cuadra, citado por Julio Valle-Castillo en *Poetas modernistas de Nicaragua*, este poema “es el acta de nacimiento de la literatura nicaragüense”. En el primer verso —“buey que vi en mi niñez echando vaho un día”— cabe la poesía de temática nicaragüense de Dario: el

campo y el paisaje, cada vez más lejanos, y la pérdida casi voluntaria del reino de la infancia. Tanto en este poema como en el "Tríptico de Nicaragua" se da esta relación contradictoria entre rememoración feliz y resentimiento. La poesía nicaragüense inmediatamente posterior retoma esta visión del campo y del paisaje como un tiempo intacto. Sin embargo, la evocación no deja de ser conflictiva, pues se busca definir un paisaje nacional, con rasgos netamente nicaragüenses, que se ve amenazado. La recuperación del campo no es una forma de escapismo, sino una reafirmación nacionalista frente a la amenaza extranjera.

Precisamente, la llegada de las compañías bananeras se dio en circunstancias increíblemente favorables para los empresarios norteamericanos. Centroamérica sufría en la última década del siglo XIX las consecuencias de un proceso devastador, desencadenado en 1821, con la independencia de España. Sin poder librarse del lastre colonial, las cinco repúblicas intentaron unificarse en una Confederación que se prolongó de 1824, después de la separación de México, hasta 1839. Durante el gobierno de Francisco Morazán (1830-1839) se promovieron las primeras reformas liberales en la región: se redujo el poder de la Iglesia, se diseñó un plan nacional de educación pública, se formularon leyes para regular la exportación y la inmigración, se organizó el servicio diplomático y se promovió la impresión de textos educativos. El proyecto morazanista fracasó debido a las constantes guerras civiles promovidas por la Iglesia y los jefes de Estado del ala conservadora. Por otra parte, la forma literaria más popular desde la emancipación hasta la Reforma Liberal había sido la pastorela; heredada del enquistamiento colonial, consistía en adaptaciones de autos sacramentales, que si bien canalizaron las inquietudes de los jóvenes de la época y sirvieron de divertimento popular, no promovieron ningún aporte estético y mucho menos un planteamiento renovador. Se trataba de representaciones teatrales idílicas en tiempos de agitación social. Durante la Reforma Liberal se retomó el proyecto morazanista, pero debido a la inestabilidad social y a las frecuentes dictaduras la modernización quedó inconclusa. En este escenario hicieron su entrada las compañías bananeras, pues prometían un desarrollo económico y social que apareció como la mejor alternativa entre tanta crisis. Esto explica la indignación de Martí en un artículo de 1894, en el que habla de la ingenuidad con que las autoridades hondureñas se abrieron a los norteamericanos (1977: 208). De hecho, "Honduras y los extranjeros" es uno de los pocos escritos martianos en los que desaparece el optimismo al hablar de Centroamérica; la mayoría de sus "Cartas" sobre la región la presentan como una tierra joven y promisoría. Obviamente,

desde Nueva York, Martí conocía las consecuencias de la amenaza norteamericana.

La intervención económica pronto pasó a ser política y, desde luego, militar. Como señala José Luis Romero, las formas de ocupación se consolidaban con una fuerza militar o un embajador insolente (1986: 248). Así, tres factores configuraron el marco del surgimiento del modernismo en Centroamérica: el fracaso de la Reforma Liberal y, con ella, el proceso de modernización; las frecuentes dictaduras, como la de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala, prolongada por 22 años; y la consolidación de la presencia norteamericana a través de las compañías bananeras y las constantes intervenciones militares. Sólo entre 1916 y 1922 el Departamento de Estado ordenó 13 invasiones de *marines* a Honduras, sin contar las que se dieron repetidamente en Nicaragua y Guatemala. El objeto de la invasión militar era llamar al orden a cualquier presidente de república que se opusiera al expansionismo de las bananeras.

Por otra parte, en nuestras ciudades no se advirtieron ni la prosperidad ni la transformación en lo tocante a la fisonomía o las costumbres sociales. Para el caso, las capitales de Centroamérica no representaban un atractivo para la inmigración que en cambio era atraída por los puertos y las regiones bananeras. Como señala Romero,

la riqueza entraba y salía por los puertos [...] y hasta los pequeños puertos de América Central por los que salían el café y las frutas se vieron tonificados por la intensificación del tráfico comercial y modificaron en alguna medida su aspecto gracias al predominio de esas burguesías portuarias y a las actividades subsidiarias que la vida del puerto estimulaba (1986: 253).

No obstante, el desarrollo económico se quedó allí, a orillas del país; sólo el poder político sostuvo por mucho tiempo a las capitales; más tarde vino el surgimiento de los bancos, con lo que los poderes económico y político comenzaron a equilibrarse, sin resbalar, claro está, de las manos de la vieja oligarquía. Por supuesto, la clase dominante desconfiaba de la presencia extranjera porque la veía como una amenaza a su estabilidad. Como señala Romero, “los puertos fueron los centros de actividad comercial, pero los grupos tradicionales sólo vieron en ellos agentes de la disociación del carácter nacional, y ciertos grupos acentuaron su conservadurismo” (*ibid.*: 254). De ahí que, al quedar al margen de la modernización, las ciudades interiores conservaron el ambiente provinciano, convirtiéndose en ciudades estancadas. Si bien no faltó el ritmo mercantil, tampoco desapareció el tipo de vida tradi-

cional; no hubo mayores reformas arquitectónicas; el almendro modernista siguió dando sombra en el patio cerrado. Pero más que la intacta permanencia de la arquitectura, lo que perduró en estas ciudades fue la sociedad: los viejos linajes y la distribución social heredada de la Colonia o de la época patricia. La burguesía centroamericana estaba demasiado comprometida con el pasado como para incorporarse a la modernización del país. A esta burguesía no le interesaba la democratización porque ya tenía garantizada su posición social y no podía permitir que ningún advenedizo le disputara privilegios. El ascenso social era prácticamente imposible; no se dio la democratización que ocurrió en las grandes urbes pues los diques sociales eran mucho más restringidos y la movilidad desde afuera, con la inmigración, no pasaba de las zonas aledañas a las costas. La otra inmigración, del campo a la ciudad, ocurrió mucho más tarde, cuando las vías de comunicación lo permitieron. En nuestras urbes, la movilidad no se debió a la pugna de una clase por ascender en la escala social, sino al divisionismo dentro de la clase dominante que se disputaba el poder; fue una movilidad de familias, más que de clases.

Por otra parte, la burguesía centroamericana no se desarrolló culturalmente al grado de buscar un estilo de vida cosmopolita; no fue una burguesía de corte imitativo, sino más bien apegada al tradicionalismo. Al tener asegurada su posición social, el “ponerse al día” en lo tocante a moda y arte no representaba una preocupación de primer orden. El antiguo patriarca se limitó a ponerse la camisa del nuevo burgués, la que poco a poco se le fue pegando a la piel hasta que se volvió parte inseparable de su atuendo. Este burgués en formación carece del gusto por el objeto o, más bien, comienza lentamente a adquirir el vicio del coleccionista de novedades. Esto explica por qué en nuestro modernismo no se da la fascinación por el bazar y el almacén, tan característica, por ejemplo, de Silva, Darío y Gómez Carrillo. El almacén centroamericano de principios de siglo sigue siendo de corte español; la única novedad, como dice Gómez Carrillo en la primera parte de *Treinta años de mi vida*, parecen ser las telas importadas de España. No se ha llegado todavía al almacén de novedades. Por ello, nuestros poetas no padecen del vicio del escaparate. Su exhibicionismo no es de vitrina, sino de ceremonia religiosa o de cantina. Poetas como Molina o el nicaragüense Lino Argüello lo único que exhiben es su diario afán autodestructivo, sus llagas como “Job en el estercolero”, según palabras de Molina. Esta pose era un discurso rebelde, político y moral, contra el sistema. Sin embargo, autodestruir el cuerpo, objeto de la pose u objeto posado, era una forma de antiheroísmo de corte

romántico. Así, a pesar del porte arrogante, la pose era fallida, pues al hacer visible el cuerpo rebelde lo volvía blanco fácil, y, al aislarlo, lo volvía más vulnerable. Tampoco funcionaba la estrategia del pseudónimo: no eran muchos los que publicaban en los periódicos y, además, en cada crónica era imborrable la personalidad del escritor, a pesar de que a cada pseudónimo parecían corresponder un estilo y un tono de voz diferentes. Los poetas debieron estar conscientes de que el cambio de nombre no garantizaba el encubrimiento de la pose.

Como ocurre en la crónica modernista, los espacios recién habitados por el escritor fueron gradualmente autorizados por la práctica social. En su serie de crónicas teatrales sobre las "tandas", Gutiérrez Nájera habla del carácter democratizador del teatro popular, pues permite la interacción unánime de diversos estratos sociales; por lo que el cronista se centra en describir al público más que el espectáculo teatral: la crónica deja de ser teatral y se vuelve social: "El público ríe de todo estrepitosamente con carcajadas ordinarias de hombres que sólo asisten al teatro cuando se paga un real. El sombrero ancho extiende su enorme círculo junto a la chistera. La chaqueta codea con la levita. De todo aquel amasijo de carne humana, sube hasta la galería un acre olor confundido con el aroma del tabaco. Huele a gente ordinaria" (cit. por Jiménez 1976: 151). Gutiérrez Nájera muestra el mismo desdén dariano por la muchedumbre: "el populacho aspira a ser aristocrático" (*ibid.*: 51). El espectáculo integra representación teatral y audiencia en una carnavalización democratizadora en la que se transgreden las jerarquías sociales. La tanda es, además, una forma de teatro de revista que equivale al almacén de variedades, en el que se encuentra de todo y para todos. El espectáculo de las tandas incluía baile, canto, malabarismo, chistes, chismes, prestidigitaciones etc. Por lo tanto, la tanda y el almacén eran espacios democratizadores, puntos de encuentro y, sobre todo, materia prima para el cronista.

En ambos se refleja la pasión burguesa por la moda y la novedad; lo mismo ocurre en los relatos y las crónicas modernistas a través de una afición desmedida por los objetos raros. Como vemos en los textos de Darío y José Asunción Silva, la posesión de lo nuevo y exótico produce placer. Como señala Rama, "si la novedad apunta a la sensorialidad [...] buena parte de su carga impactante y de su mejor recepción radicará en el placer" (Rama 1983: 119). Así, los personajes de estas narraciones están inmersos en la psicología del bazar; con lo que se busca suplir, a través de la posesión incontrolada de objetos disímiles, un vacío espiritual que se va apoderando de los hombres en la nueva sociedad. La búsqueda de lo raro y el amor al lujo dan a

conocer un ritmo individual que responde al vertiginoso ritmo social. Por ello, el rey burgués

tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos [...] quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas [...] lacas de kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales [...] Por lo demás había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes [...] dos, tres, cuatro, cuántos salones! (Dario 1992: 170-171).

Los personajes están dominados por el deseo sensorial y espiritual de poseer fragmentos dispersos de una modernidad aparente. Se trata de acumular objetos que, al decorar los espacios individuales, ponen en evidencia una sensibilidad inestable y fragmentada. Como sucede en “El rey burgués”, el palacio-casa se vuelve bazar, y las paredes, enormes vitrinas en las que se exhiben las imágenes caóticas y fantásticas de todos los tiempos.

A esto se agrega un elemento fundamental en el vertiginoso salto a la modernidad: la utilización del tiempo. En las crónicas de Gutiérrez Nájera y Julián del Casal se plantea la búsqueda de medios alternativos para pasar el tiempo en la ciudad. En algunos casos, el acoso del ocio y la falta de lugares de diversión eran tan graves que, como dice Julián del Casal, los habaneros asistían, obligados por el ocio, al matadero:

Cansado de recorrer la población, buscando algo nuevo que admirar; de sentir la nostalgia de un museo [...] de no conocer un pintor que tenga un estudio suntuoso, sugestivo, alocador; de viajar por los países floridos de las quimeras adonde nadie me quiere seguir [...] resolví marcharme ayer a uno de los sitios más repugnantes de la capital, al Matadero [...] Alrededor del anfiteatro, se levantan las gradas superpuestas, donde se sitúan las gentes que, ya por gusto, ya por ociosidad, acuden a presenciar la matanza, extasiándose con el espectáculo, trabando amistad con los sacrificadores y enardeciéndolos con sus gritos de entusiasmo (cit. por Jiménez 1976: 144).

Si esto sucedía en México y La Habana, donde al menos había la posibilidad de espectáculos teatrales o de pasear en el tranvía, qué podía esperarse en aquellas ciudades que entraron tardíamente al proceso de modernización. Tal es el caso de la urbe centroamericana de principios de siglo, en la que el ocio tenía matices depresivos y la materia temática del cronista era mucho más escasa. En una crónica de 1906, dice Juan Ramón Molina:

Los domingos tegucigalpenses son un bostezo sin fin. Por la mañana los bronces parroquiales, sonando desapaciblemente, llaman a misa. Se ve por las calles alguna devota asmática, alguna niña en los floridos abriles, luciendo todos sus alfileres. Concluida la función religiosa, los gomosos locales, verdaderos lechuguinos, flirtean en la puerta del templo, con muecas de simio. Da gana de suicidarse de las doce a las tres de la tarde, tal es la fúnebre desolación de las calles. Cerrados herméticamente los almacenes, donde babeaban soñolientos, tras el mostrador, los mozos aspirantes a mercachifles, la vida comercial se estanca. Como son los días de la estación seca, el paseante se expone a caer muerto sobre el empedrado, que parece, lamido por la luz cenital, un deslumbrador reguero de ascuas. No queda más remedio que meterse a las cantinas [...] o que colarse en el barullo de la tradicional gallera, a hacer, en una atmósfera de tabaco y de macho en celo, apuestas ridículas por el melcocho o el giro [...] A las nueve y media, Tegucigalpa duerme el sueño de las ciudades vegetativas. A pesar de su ligero baño de modernismo, es una población a la antigua, melancólica y bostezante y sin tráfico ni vida. Quitándole los prestigios del Gobierno, esto se convertiría en un camposanto (Molina 1977: 213-214).

Molina menciona la iglesia, el almacén, el parque, la gallera y la cantina; pero no habla de clubes, balnearios, cafés, teatros o salones literarios; uno de los pocos espacios de interacción para los escritores eran las tradicionales veladas familiares, donde, como dice Enrique Gómez Carrillo que sucedía en Guatemala, los poetas eran invitados a leer. Lamentablemente, ese espacio cultural no pasó de la velada artística, remedo del salón literario de las grandes urbes. De esta forma, junto a los espacios legitimados por el convencionalismo social, operaban espacios prohibidos: la cantina, el cabaret, el prostíbulo. Éstos, como da a entender Molina y expresa Walter Benjamin (1971), hacían las veces de lugares de asilo y mecanismos de transgresión social. Al respecto, Romero hace ver que “la bohemia de los cafés, los ateneos, las redacciones y las tertulias desdeñaba los valores consagrados y las ideas generalmente admitidas” (1986: 290). A esto se suma un tercer elemento: el exhibicionismo. Benjamin habla del surgimiento de los pasajes comerciales en París a inicios de 1850, con lo que aparece la cultura del escaparate. Las mercaderías se exhiben en las vitrinas mientras los nuevos burgueses y los diletantes salen al café, al club, al boulevard y al teatro a exhibirse. El escritor modernista está inmerso en esta cultura de pose, regida por la exhibición o, en otras palabras, por el exceso de mirada. La pose conlleva una estrategia que atrae, seduce y amenaza; es, como señala Silvia Molloy, “una visibilidad acrecentada” (Molloy 1983: 130), un derroche histriónico, un exceso que

fomenta la “lujuria de ver” (*ibid.*). Sin embargo, en la pose del dandy y del diletante hay una actitud de rebeldía ante las convenciones sociales, es decir, quien se exhibe propaga un discurso político. Se trata de provocar las miradas de los otros; esto es eficaz en el caso del teatro y el almacén porque se busca la participación del otro como público o cliente potencial. Lo que se busca es vender entretenimiento, objetos útiles o de lujo, e incluso, vender ideas. En la pose, en cambio, hay una fuerza desestabilizadora que la vuelve gesto político. Los cuerpos, dice Molloy, “se leen como declaraciones culturales” (*ibid.*: 129).

La única novedad reflejada en la obra de estos poetas es el gusto por lo exótico, que busca suplir el vacío del medio: inventar lo nuevo en un mundo joven y envejecido. En Molina es constante la referencia a esta vejez prematura del medio y de sí mismo. Además, hay una herencia dariana que no cautivó a los centroamericanos: el gusto por París; el exotismo grecolatino y oriental no está filtrado por la nostalgia parisina, la que se limita a la mención de los maestros, sobre todo, Verlaine, Baudelaire y Mallarmé. La ausencia de París quizá se deba a que el Darío con más influencia en el medio fue el de *Cantos de vida y esperanza*; a esto se suman los acontecimientos de una época que no les dio más tiempo para ensueños. Aunque algunos estuvieron en París por cortas temporadas, su influencia se sigue limitando a la lectura de los maestros de Darío. En el caso de Molina, su único viaje fuera de Centroamérica —pues lo común entre estos poetas era vivir en uno u otro país centroamericano, voluntariamente o exiliados— fue a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, en 1906, y de allí a París y Madrid, vía Nueva York. Paradójicamente, este viaje fue el detonante, pues al volver, el choque con la ciudad provinciana fue más violento. Al poco tiempo de su regreso escribió que en Centroamérica “el ambiente, letárgico y asfixiante, se cuele adentro como una pulmonía” (1977: 213). Poco tiempo después, perseguido por sus acreedores y el gobierno, realizó su último viaje, esta vez a San Salvador, donde murió en la pobreza extrema e intoxicado por el alcohol, en la cantina “Los Estados Unidos”. Nuestra tragedia se convertía en farsa. Después de la muerte de Molina, le tocó a Turcios recopilar su obra dispersa y reunirla en el libro *Tierras, mares y cielo*, editado por primera vez en 1911.

En la misma crónica sobre Tegucigalpa Molina hace un retrato de la urbe centroamericana de entonces, en la que también se hizo sentir la enorme falta de espacios de exhibición o al menos de encuentro. Los espacios eran enormemente restringidos, por lo que los posibles lugares frecuentados por los escritores debieron ser la redacción del periódico y la cantina; únicos sitios para conversar. Darío habla de la obra

escrita en el café, en la redacción y en el club. Ángel Rama habla de la importancia de estos espacios alternativos para la producción intelectual:

La funcionalidad del café fue plural y superó holgadamente las condiciones particulares del cenáculo, estableció un vínculo entre los diferentes grupos gracias a los motivos que explicaban la presencia en el mismo local público de gente tan diversa: eran jóvenes y de pocos recursos económicos; creían fervorosamente en el arte y la literatura; sobre todo, estaban en la oposición, proponían una renovación que distaba de obtener el favor del establecimiento cultural dominante (Rama 1985: 120).

En cambio, en Centroamérica no había puntos de encuentro que promovieran una agitación artística en constante ebullición. Se trató más bien de poetas aislados, ensimismados en su diálogo interior. No obstante el peso opresivo de la provincia centroamericana, el modernismo se volvió un movimiento esencialmente urbano; lo que no significaba que los jóvenes escritores gozaran del protagonismo que había distinguido en el siglo XIX a los escritores de la "cultura ilustrada", como los llama Ángel Rama (*ibid.*: 36), quienes tuvieron una incidencia histórica fundamental en las décadas que sobrevivieron a la emancipación. Mientras éstos estuvieron estrechamente vinculados al institucionalismo con el objeto de realizar sus proyectos nacionalistas, especialmente en lo referente a la educación, los modernistas debían conquistar un espacio desde posiciones marginales. Precisamente, Walter Benjamin analiza, a través de la figura de Baudelaire, el impacto que el proceso de modernización tuvo en la sensibilidad del artista y cómo éste se vio forzado a crear estrategias de sobrevivencia desde su marginalidad. Así, al enfrentarse a las transformaciones que sufría a gran velocidad el París de Haussmann y que sirvió de parámetro para definir las grandes urbes latinoamericanas de fin de siglo, el artista moderno fue ganando ciertos espacios de inserción social, a la vez que se operaba "la pérdida de la vida privada en la gran ciudad" (1971: 61). Se trataba de espacios públicos que constituían lugares de asilo.

A este ritmo, el modernismo centroamericano esperó, le hizo tiempo a la burguesía emergente. Esto explica por qué el movimiento tuvo un desarrollo tardío. Al estar condicionados por este incierto ritmo de transición, los escritores, todos de una clase media indefinida, aspiraban a un mejor *status*, es decir, a vivir de su oficio. Por lo que, aunque tarde, con los modernistas se inicia en Centroamérica el tortuoso y todavía vigente asunto de la profesionalización del escritor. Ante el

grave atrevimiento de querer vivir de un oficio sospechoso, la mayoría se quedó en el camino y otros se vieron forzados al exilio político. Las ocupaciones, eternamente temporales, fueron prácticamente las mismas que en el resto de Latinoamérica: diplomáticos, representantes internacionales en congresos, ministros a veces, profesores de educación media y, sobre todo, cronistas. Apunta Romero que en las ciudades “se labraba un nuevo estilo de vida latinoamericana, signado, sin duda, por las influencias extranjeras pero oscuramente original, como era original el proceso social y cultural que se desarrollaba en ellas” (1986: 250). Sin embargo, en Centroamérica, al carecer de una urbe modernizada o en proceso de modernización, los poetas tuvieron que inventarla. Se trataba, entonces, de crear la obra y el espacio de su difusión. Parte de la originalidad de estos escritores reside en haber abierto espacio a su obra en un medio que la rechazaba. Mientras luchaban por abrirse camino, los escritores eran asociados al ocio, al trabajo improductivo, al vicio y la amenaza social. Por esta razón, con los modernistas comienza en Centroamérica la era de los escritores perseguidos; se da una cacería de clase y de partido de aquellos escritores vinculados a la política.

Turcios y Molina: dos dilemas hondureños

SI BIEN la prosa de Molina y la de Turcios promueven el latinoamericanismo comprometido de esta etapa del modernismo y, por lo tanto, crea un nuevo lenguaje estético-político, su poesía deja de ser renovadora, a pesar de la velocidad intelectual que los caracterizó. De hecho, Molina no abandona el pamasianismo modernista decimonónico, mientras que Turcios escribe una poesía y una narrativa que vuelven al pamasianismo de *Prosas profanas*. Para el caso, en la *Floresta sonora*, escrita en 1915, cuando el modernismo se había alejado por completo de su veta romántica, el tono que impera es el de poemas como “Breviario antiguo”:

El verbo de este libro es una llama
donde la flor de la ilusión perece.
La cantárida vive. El mal florece
y un veneno sutil la sangre inflama (Turcios 1986: 27).

Turcios siempre vuelve en su poesía a este ambiente poblado de reminiscencias romántico-simbolistas: lo romántico reside en la palabra que ilumina y la fragilidad de la vida, mientras que el aura simbolista del mal

y del veneno lo impregna todo. Es decir, la experiencia poética ha entrado a un ámbito de misterio de corte simbolista. De manera similar, en *Prosas nuevas*, de 1914, había declarado: “Llenan mi ser de nostalgia las cosas viejas, las cosas que tienen un alma remota. Porque cada objeto antiguo es un antiguo espíritu que nos habla del tiempo lejano” (*ibid.*: 58). Esta adhesión anacrónica de Turcios al primer modernismo, visible incluso en sus últimos libros, lo mantuvo al margen de las corrientes literarias universales que, sin duda, conocía muy bien. Además, su apego a esta estética decimonónica evitó que su poesía fuera renovadora y, por otra parte, le hace contrapeso a una obra ensayística que sí estaba a la altura de su tiempo. Sus ensayos sociopolíticos son tan modernos como tradicional es su poesía. Quizá se trate de una elección personal que lo llevaba a volver a una estética privada en la que encontraba la seguridad y el mundo reconocible que no le ofrecía la época turbulenta en que vivió. Precisamente, como señala Rama, el hecho de que poetas como Turcios y Molina no renunciaran a este discurso individualista “fue su modo de aferrarse a la vieja concepción cultural del yo en que se habían formado desde la infancia y que no querían perder” (1985: 65). También se trata de una percepción romántico-modernista de la figura del poeta como un alma sensible que a pesar de estar obligado a convertirse en una persona pública, se apega al credo del silencio y la soledad.

Esto explicaría esa escisión que les permitía a estos poetas convivir con un discurso intimista y otro exteriorista. Como le dice el poeta a las cosas viejas: “En vosotras vive un alma de melancolía que esparce a su alrededor un encanto secreto y un doliente aroma. Vivís la vida del silencio, impregnada de tristeza, de dolor y de sueño” (Turcios 1986: 38). La atmósfera recreada por Turcios es tan intimista que vuelve al “vosotros” que los poetas de la Reforma Liberal, entre ellos José Antonio Domínguez (1869-1903), ya habían dejado atrás; es decir, ya no promueve el diálogo distanciado con el mundo, buscado por Domínguez, sino que recurre a un aura lingüística de completo apego a un pasado en el que su espíritu se reconoce. Esto enfatiza ese carácter “antiguo”, que se vuelve anticuado, de su diálogo con aquellas cosas que reflejan una época a la que se siente pertenecer. De todas maneras, este apego romántico-sentimental aún existe en la sociedad latinoamericana en formas tan extremas como la oratoria política, heredada del siglo diecinueve, y la música popular, hija directa de la sensibilidad romántica filtrada a través del modernismo. Si relacionamos la obra de Turcios con el proyecto personalísimo de Domínguez, lo que hay en su poesía es una especie de búsqueda regresiva, producto de un aislamiento a la

inversa. Es decir, su poesía no se mueve hacia adelante y no enfrenta los desafíos planteados por la vanguardia europea y americana. Paradójicamente, es esa regresión íntima al *yo* la que vincula a Turcios con la poesía hondureña posterior; aunque su soledad provenga del credo romántico no deja de afirmar el aislamiento del hombre, especialmente del poeta, frente al mundo. Como poeta, Turcios no renueva una estética, sino que afirma una condición de soledad frente al tiempo en la que se reconocerán poetas como Jorge Travieso (1920-1953), Antonio José Rivas (1924-1995) y Edilberto Cardona Bulnes (1935-1992). Además, su poesía no abandona ese tono menor, íntimo, que reaparecerá en los cincuenta en la obra de Óscar Acosta (1933). Su poesía se vuelve, así, un “remanso”, para decirlo en su vocabulario, entre el torbellino de la primera mitad del siglo xx. Demás está decir que, a través de sus ensayos incendiarios, Turcios fue una figura protagónica de esa época. Con lo que sí rompió definitivamente Turcios fue con el canon modernista de morir joven, pues fue uno de los pocos modernistas latinoamericanos que llegó sano y salvo a los 68 años de edad. Un modernista de esa edad es una contradicción.

En cuanto a Molina, no hay que olvidar que como buen modernista murió en 1908, a los treinta y tres años, y que adoptó una pose de corte nietzscheana que le era fundamental para enfrentarse a la hostilidad del medio. Eso explica que, a pesar de sus preocupaciones de hombre público, siguiera cultivando una poesía no contaminada por el medio. Además, esto le permitía volver a un discurso que le ofrecía una seguridad expresiva muy personal. Ante el rechazo del medio, el poeta modernista asumió la pose romántica y se volvió héroe. Para el caso, Molina tiene mucho de la pose duelista del mexicano Salvador Díaz Mirón; se dedicó al desafío, a la pose arrogante; llegó, incluso, a pasearse por Tegucigalpa en su traje de coronel, rango que obtuvo al participar en el alzamiento de 1903. Bajo el signo de la superioridad nietzscheana y el evolucionismo darwinista, fue obligado a aislarse “soberbiamente en su cima, envuelto en su nube, de tal modo que no se digne ver a los genios municipales, acaparadores de gloria barata y al por menor” (Molina 1977: 17). Lo curioso es que esta cita pertenezca al artículo de Molina “Por qué se mató Domínguez”, en el que, al analizar las causas de la tragedia del compatriota, confiesa sus propias angustias. Domínguez, dice, fue incapaz de asumir esa pose de soberbia porque era un “hombre manso de espíritu” (*ibid.*). Además, continúa, un hombre de esas cualidades “es una especie de paloma entre aves de presa, y desde luego está condenado a perecer tarde o temprano, víctima de los demás o de él mismo” (*ibid.*: 19). Por lo tanto, Molina se pone del

otro lado, por lo que los símbolos más importantes de su obra son la montaña, el águila y el potro: altivez, orgullo y libertad. A lo largo de su obra se empeña en serle fiel a esta actitud de defensa y ataque, tal como ocurre en su poema “El águila”:

Y el águila exclamó con voz terrible:
 —en una cuenca informe
 nació, en esta montaña inaccesible,
 que fue tal vez la enorme
 atalaya de rocas de granito
 que a una raza de ciclopes sirviera
 para explorar con su pupila fiera
 la vacua inmensidad del infinito (*ibid* 9).

Como el águila, Molina prefiere las alturas: montañas, rocas y atalayas, desde las que puede contemplar el infinito; esa aspiración romántica nunca lo abandonó. Como señala Arturo Alvarado,

la aspiración al infinito es una de las peculiaridades del romanticismo, pero tiene consecuencias muy negativas a nivel del pensamiento y de la forma, porque esa misma aspiración “está predestinada a fracasar, y ello explica la llamada falta de estructura en el pensamiento romántico, el descuido romántico de los límites y la incapacidad de lograr una forma concisa” (Alvarado 1993: 16).

Así, esa retórica cargada de hipérbolés, del poema anterior, contribuye a crear una atalaya lingüística que pone al poeta a salvo en un medio mezquino que lo tiene atrapado. Además, la hipérbole ya no cumple la función civilista que tenía en la Reforma Liberal, sino que es parte de esa pose aristocrática tan necesaria para sobrevivir. Se trata, pues, de un verso armado que busca abrirse paso a empellones. Su águila es nietzscheana, por lo que podríamos decir que Molina es nuestro primer heredero de Diónisos. Tal parece que no perseguía el ideal del dandy, sino el del aristócrata. En fabricarse esta pose, es decir, en vivir en un constante acto ceremonial y en defenderse de quienes lo atacaban —directores de periódico, escritores oficiales y presidentes conservadores—, se le fue la energía. Su actitud desafiante y crítica lo volvió un sujeto incómodo para los gobiernos de turno. Para el caso, como señala Rafael Heliodoro Valle, en 1904 el entonces presidente Terencio Sierra lo sentenció “ilegalmente [...] a trabajos forzosos en una carretera por haber reproducido como editorial en *Diario de Honduras* el artículo ‘El hacha de afilar’ por Benjamin Franklin y el dictador creyó

que se trataba de una alusión a su persona” (1981: 33). Sin tomar en cuenta estas circunstancias, Anderson Imbert dice de Molina que “era un torturado —su pesimismo lo llevará al suicidio— [...] un egotista, un amargado, un hastiado de la vida” (1962: 372). Aunque Anderson Imbert caiga en la simplificación, no hay en Centroamérica otro poeta con semejante biografía, a pesar de que las condiciones de vida eran casi las mismas.

De esta forma, los escritores complementaban el proyecto íntimo de fabricarse una pose, que los salvara de la agresión cotidiana, con un proyecto público de mayores dimensiones: el protagonismo político. La poesía fue el vehículo de expresión del primero, es decir, del hombre privado; mientras tanto, la crónica fue el canal del hombre público. Se trataba de una constante movilidad en la que el escritor se quedaba fuera de la sociedad, luego entraba con sus crónicas y, finalmente, se retiraba a sus quehaceres íntimos. Aunque fuera con estrechez, el oficio de cronista permitía sobrevivir y así dedicarse a la poesía. Este riesgoso juego de pertenencia y no-pertenencia conducía a la neurosis y al suicidio. A medio camino entre irse y quedarse, se sufría la fatalidad de ser poeta en un medio antipoético. Es el estado en el que se encuentra el Molina de “En la alta noche”:

En la alta noche, cuando el mundo duerme
 en completa quietud;
 cuando los foscos genios de las sombras,
 que aborrecen la luz,
 sus membranosas alas de murciélago
 abren bajo el capuz,
 que encierra este planeta miserable
 como un ataúd:
 cuando el insomnio irrita nuestros ojos
 cargados de sopor..
 Entonces he querido anonadarme
 sin saber lo que fui,
 morirme lentamente, lentamente,
 sin gozar ni sufrir;
 sin saber cómo vine a este planeta,
 cómo me voy al fin;
 sin saber si tuve alma o no la tuve,
 si viví o no viví (1977: 117).

De la soberbia del águila, es decir, de aquella pose arrogante sólo queda la idea de la altura. Pero ahora se trata de una altura sobre el abismo, pues el poeta no puede evitar la atracción del vacío. También

ha desaparecido la “voz terrible” del águila y el desafío cargado de hipérbolos. Por el contrario, el poema se acerca a un discurso de quietud que hace pensar en esa muerte lenta en que Molina sabía que iba cayendo. Tampoco se aspira al infinito, lo que implica que el mundo ya no se contempla desde la altura heroica del águila sino desde la postración del antihéroe. En todo caso, Molina le sigue siendo fiel a una sinceridad discursiva que lo lleva a descargar sus emociones sin caer en la conmiseración. Es decir, su orgullo le impide caer en el “Ay, de mí” del romanticismo sentimental y prefiere el misterio de la oscuridad simbolista. De ahí que decida reservarse el derecho de “anonadarse” por su propia mano a través, en su caso, del alcohol. Precisamente, podría decirse que Molina es el primer poeta confesional hondureño, ya que en su obra son frecuentes los poemas “autobiográficos”, como el mismo “Autobiografía” o “Después que muera”, “A una muerta” o, incluso, su “Adiós a Honduras”.

El nacionalismo incipiente, asumido como un proyecto del hombre público, reflejaba la misma indefinición. La dimensión internacional centroamericana, en proceso de conformación, afectaba directamente la aún incierta conciencia nacional, ya que esta última había sido alterada por el imperialismo norteamericano. La interioridad resquebrajada de estos países se veía violentamente interrumpida. Ante la urgencia y lo inesperado de los hechos, la respuesta modernista produjo obras aisladas, asumidas como muestra de una rebeldía individual, con nombre y apellido; esta falta de articulación facilitó el arrinconamiento. Si bien algunos escritores se vincularon a la política —dentro o fuera de la administración pública—, llegando, incluso, a tomar las armas, no alcanzaron una propuesta definida de discurso nacional. Esto no puede reclamarseles; bastante hicieron con enfrentarse a una crisis de la que los centroamericanos aún no nos recuperamos. Además, a través del discurso de resistencia sentaron las bases para la interpretación moderna de nuestro nacionalismo y la legitimación ideológica del oficio de escritor.

El “acta de nacimiento” de Centroamérica, sacudida en el xix y aun en el xx por “el huracán de la guerra civil”, como dice Rafael Heliodoro Valle, se escribió en un nuevo lenguaje. Si Pablo Antonio Cuadra coloca el poema “Allá lejos” de Darío como punto de partida es porque lo que hay en este poema y en todo el modernismo centroamericano, a pesar de las fiebres parnasiana y simbolista, es el certificado de adopción de un nuevo lenguaje. Nuestro modernismo exploraba, por primera vez, las posibilidades de una lengua que no encontró espacio para expandirse. De la retórica modernista salieron los himnos nacionales y los discursos surrealistas de los presidentes, la nota perio-

dística y las páginas de sociales. Sin olvidar su trópico natal, Darío fue por el mundo en busca de una palabra que nos diera un nombre, aunque fuera sospechoso, para entrar al nuevo siglo. Al llegar a Centroamérica su discurso errante echó raíces en una modernidad marginal y urgida de un lenguaje rebelde. Al vincularse al proyecto nacionalista, nuestra poesía adquirió un cierto tono épico que todavía no abandona. En el modernismo centroamericano no hay utopías, ya que la única utopía posible era evitar que los países siguieran en subasta. No es un modernismo sin modernidad que, como diría García Canclini, se desarrolló “en medio de una modernización pendiente” (1990: 179), sino un movimiento literario que se dio en tiempos de una modernidad impuesta y falsa. Reflejo de una modernización fallida, el nuestro fue un movimiento de enormes vacíos, grandes huecos que nuestros poetas intentaron llenar con sus preocupaciones nacionalistas salpicadas de mitología griega.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Arturo, 1993, *Visión panorámica del romanticismo en Honduras*, Tegucigalpa, UPNFM.
- Anderson Imbert, Enrique, 1962, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, 4ª ed., México, FCE.
- Asturias, Miguel Ángel, 1986, *Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*, Tegucigalpa, Ministerio de Cultura.
- Benedetti, Mario, 1974, *Letras del continente mestizo*. 3ª ed., Montevideo, Arca.
- Benjamin, Walter, 1971, *Iluminaciones*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.
- Cardwell, Richard A., y Bernard McGuirk, eds., 1993, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Colorado, Society of Spanish-American Studies.
- Darío, Rubén, 1992, *Azul*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- , 1975, *Obras completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- García Canclini, Néstor, 1990, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Gómez Carrillo, Enrique, 1920, *Trenta años de mi vida*, libro 1º, Madrid, Mundo Latino.
- Gudmundson, Lowell, y Héctor Lindo-Fuentes, 1995, *Central America 1821-1871: liberalism before liberal reform*, Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press.
- Henríquez Ureña, Max, 1954, *Breve historia del modernismo*. México, FCE.
- Jiménez, José Olivio, y Antonio R. de la Campa, eds., 1976, *Antología crítica de la prosa modernista*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons.

- Ledesma, Roberto, 1969, *Genio y figura de Rubén Darío*, Buenos Aires, Universitaria.
- Litvak, Lily, ed., 1981, *El modernismo*, Madrid, Taurus.
- Lugones, Leopoldo, 1985, *Obras*, Caracas, Ayacucho.
- Martí, José, 1977, *Política de nuestra América*, México, Siglo XXI.
- , 1978, *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho.
- Meyer, Harvey K., y Jessie H. Meyer, 1994, *Historical dictionary of Honduras*, 2ª ed., New Jersey, The Scarecrow Press.
- Molina, Juan Ramón, 1977, *Tierras, mares y cielos*, sel., introd. y notas de Julio Escoto, San José, EDUCA.
- , 1991, *Tierras, mares y cielos*, sel. de Rigoberto Paredes, Tegucigalpa, Librería Paradiso.
- Molloy, Silvia, 1983, "La política de la pose", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, eds., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL.
- Montaldo, Graciela, 1994, *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Pérus, Françoise, 1977, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas.
- Rama, Ángel, 1985, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca.
- , 1983, *Literatura y clase social*, México, Folios.
- Ramírez, Sergio, 1984, *Antología del cuento centroamericano*, sel., introd. y notas de..., 4ª ed., San José, EDUCA.
- Rodó, José Enrique, 1967, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, 1996, *Un huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington, OEA.
- Romero, José Luis, 1986, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Salinas, Pedro, 1975, *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral.
- Silva, José Asunción, 1973, *De sobremesa*, Bogotá, Quinto Sol.
- Sorensen Goodrich, Diana, 1985, "Azul...: los contextos de lectura", *Hyspamerica*, vol. xiv, núm. 40 (abril).
- Tacca, Oscar, 1986, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos.
- Turcios, Froylán, 1986, *Poesía completa*, Tegucigalpa, Editorial Universitaria.
- , 1980, *Boletín de la Defensa Nacional*, Tegucigalpa, Guaymuras.
- Valle-Castillo, Julio, 1978, *Poetas modernistas de Nicaragua*, introd., sel. y notas de..., Managua, Banco de América.