

JESÚS MARÍA LAGO O EL MODERNISMO BURGUÉS

Por más de medio siglo, el nombre y la obra de Jesús María Lago (1873-1929) estuvieron asociados a una polémica en torno a los orígenes del modernismo en Puerto Rico, controversia que originó la tesis de Enrique Laguerre (1941; pub. 1969) y en la que intervinieron, entre otros (amén del propio Laguerre), Josefina Rivera de Álvarez (1955 y 1970), Cesáreo Rosa-Nieves (1956), Francisco Manrique Cabrera (1956), Ángel Luis Morales (1959), Luis Hernández Aquino (1967 y 1972) y Edgar Martínez Masdeu (1977).¹ Pese a que Rivera de Álvarez, en su muy canónico *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, clasifica a Lago como el "primer lírico puertorriqueño francamente modernista", hoy día, a tenor con las revisiones que los estudiosos del modernismo hispanoamericano han venido realizando (a partir de los años 60) en torno a los límites y alcances de dicha estética o respecto a la identidad de sus iniciadores (que no son otros que los antiguamente llamados "precursores"), resulta difícil seguir considerando a Lago (o incluso a De Diego o a Moll Boscana) el iniciador del modernismo en Puerto Rico.² No menos controvertibles han resultado la opinión de Laguerre de que, con la publicación de "Visionaria" y "La princesa Ita-Lu" (1904), Lago se adelantaba unos siete años a la verdadera eclosión del modernismo en la literatura puertorriqueña, y los juicios de Rivera de Álvarez, quien también asevera que la modalidad lírica de Lago no encuentra de inmediato seguidores entre sus contemporáneos, debido

¹ Véase Enrique Laguerre, *La poesía modernista en Puerto Rico*; p. 66, Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*; p. 233, Josefina Rivera de Álvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, T. II, Cesáreo Rosa Nieves, *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña*; p. 247 y ss., Ángel Luis Morales, "Prólogo" a la *Antología de Jesús María Lago*; p. 5, Luis Hernández Aquino, *El modernismo en Puerto Rico*, "Introducción", *passim*, y Edgar Martínez Masdeu, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*; pp. 58-72. Existe, por cierto, alguna confusión entre la crítica respecto al año que marca el deceso del poeta. Rivera de Álvarez, Hernández Aquino y A. L. Morales la sitúan en 1927; Suria de Crespo (*Jesús María Lago, vida y obra*) y Martínez Masdeu en 1929.

² Rivera de Álvarez, *op. cit.*, T. II; p. 810. Me refiero, entre otros, a ensayos como el de Iván Schulman, *Génesis del modernismo* (1966) o a la compilación de *Estudios críticos sobre el modernismo* (1968) que realizó Homero Castillo, trabajos en los cuales comienza a desarrollarse el concepto epocal del modernismo que habían planteado Federico de Onís en la introducción a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) y Juan Ramón Jiménez en *El modernismo, notas para un curso* (1953). En cuanto a la polémica en torno al primer modernista puertorriqueño, el lugar aparentemente corresponde a José de Jesús Domínguez cuyo poemario *Las hurtas blancas* (1886) antecede a la obra de Lago, De Diego o Moll Boscana por más de una década. Véase en torno a esta polémica el libro de Edgar Martínez Masdeu, *loc. cit.* Hernández Aquino, en cambio, considera que Domínguez y Moll Boscana son respectivamente "el precursor del modernismo en nuestro país" (p. v) y "abiertamente el primer poeta modernista puertorriqueño" (p. vii); Lago queda fuera de la polémica. Hernández Aquino basa su criterio en la tardía fecha de publicación del único libro de Lago, editado 22 años después del poemario de Moll Boscana, *Mi misa rosa* (1905).

seguramente a los profundos trastornos sociales y económicos que la invasión norteamericana y el consiguiente cambio de soberanía ocasionaron en Puerto Rico.³ Un mero cotejo de las frecuentes publicaciones de Lago, Moll y otros modernistas en los periódicos y revistas locales a lo largo de la primera década del siglo XX pone seriamente en tela de juicio la selección del año 1911 como posible fecha de inicio del movimiento modernista en Puerto Rico.⁴

La dilatada polémica en torno al lugar que ocupa Lago en la historia del modernismo puertorriqueño no ha conducido precisamente a una lectura detenida de su obra (se registra más bien el fenómeno contrario). La falta de ediciones modernas de la lírica de Lago y lo incompleto de las mismas no hace sino contribuir, por otra parte, a la escasez de estudios dedicados a su producción poética (édita o no). La impronta poética de Lago es, al parecer, considerable; pero la antología que el propio poeta publicó tardíamente (dos años antes de su muerte), bajo el parnasiano título de *Cofre de sándalo*, meramente reúne unos 51 poemas distribuidos en seis secciones (aparte de la constituida por el poema liminar) subtituladas respectivamente "Los jardines de la musa" (seis poemas), "Ella y yo" (trece poemas), "Tríptico madrigalesco", "Frisos" (cinco poemas), "Paleta" (catorce poemas) y "Prisma" (nueve poemas).⁵ El resto de la obra lírica de Lago, a excepción de los nueve que agrupó Ángel Luis Morales en su *Antología* de 1959 (donde también figura la totalidad de *Cofre de sándalo*), y de los ejemplos o fragmentos poéticos citados en la tesis de Suria de Crespo (1957), permanece dispersa en periódicos y revistas de la época, particularmente en las páginas de *La Democracia*, *El Carnaval*, *Revista de Las Antillas*, *El Imparcial* y el *Puerto Rico Ilustrado*.⁶ A causa, sin duda, de semejante descuido, y una vez dirimida la polémica en torno a Lago y los inicios

³ Laguerre, *op. cit.*; p. 39 y Rivera de Álvarez, *op. cit.*, II; p. 811. La publicación suelta de los citados poemas de Lago en 1904 se consideró, por más de 50 años, un hito de las letras insulares y ecos de esa inconsecuente consagración, que por tanto tiempo perpetuó buena parte de la bibliografía dedicada a la literatura insular, todavía perduran. Tan es así que, si bien los mismos, ante una definición menos reduccionista o esteticista del modernismo, han perdido la importancia histórica que se les adjudicaba otrora, dichos poemas todavía se consideran las muestras más representativas de la impronta de su autor; prácticamente no hay antología donde figure el poeta que no los incluya.

⁴ Martínez Masdeu, *op. cit.*; p. 72.

⁵ Para una descripción de la temática y la métrica del poemario, consúltese el libro de Martínez Masdeu, *op. cit.*; pp. 232-239. Utilizando los datos bibliográficos provistos por Suria de Crespo en su tesis inédita, Martínez Masdeu incluye en su libro una lista parcial del número de publicaciones de Lago que figuran en los periódicos y revistas de la época entre los años de 1898 y 1929. El cotejo alcanza la cifra de 71 poemas. Agrega juiciosamente el mencionado crítico: "es probable que escribiera mucho más de lo que publicaba" (p. 222). Hernández Paraltici, en su "Jesús María Lago: Apuntes sobre su vida y obra", afirma que Lago "publicó más de cien poemas" y cita el testimonio de Mariano Abril para sugerir que "entre los poemas no recopilados están los mejores" (p. 9).

⁶ En la citada antología, Hernández Aquino incluye cinco poemas de Lago que no forman parte de *Cofre de sándalo* y que tampoco figuran en la antología de Morales. Entre ellos están los sonetos "San Jerónimo" y "El manglar de la bahía" (p. 42). En torno a los motivos que pudieron determinar la exclusión de estos poemas del único poemario de Lago, véase *supra*.

del modernismo en Puerto Rico, la atención que la obra del poeta ha despertado entre los críticos, de suyo no particularmente abundante, ha sido prácticamente inexistente en las últimas dos décadas. Aparte de la tesis inédita de Suria de Crespo, dedicada a la vida y obra del poeta, y del "Prólogo" que incluye Morales en la citada *Antología*, hay menciones y breves comentarios sobre la obra de Lago en los citados trabajos de Laguerre, Manrique Cabrera, Rosa Nieves, Hernández Aquino, Martínez Masdeu y, por supuesto, Rivera de Álvarez, si bien ninguno de ellos pretende ir más allá de la disquisición biográfica, del apunte descriptivo sobre la temática y la métrica de su obra o del sucinto rastreo de filiaciones e influencias suscitada por la misma entre los parnasianos franceses o los modernistas hispanoamericanos, con Darío a la cabeza.

El olvido es, en buena medida, inmerecido; pero sobre la obra de Lago pesa también el *dictum* o, a veces, la acusación de ser la misma un producto epidérmico, derivado de lo más granado del turrieburnismo rubendariano. Impera en los juicios que recogen Laguerre, Martínez Masdeu y el propio Morales, la opinión de que Lago es fundamentalmente un poeta colorista y pictórico, de paleta parnasiana, y ante todo interesado en la descripción sensualista de figuras eróticas o en la plasmación cuasi objetiva de parajes exóticos. En suma: "poesía descriptiva, poesía para los sentidos. El poeta tiende a la presentación objetiva de pequeños cuadros o estampas que en determinados momentos tienen cierta vaga imprecisión, cierta subjetividad".⁷

A mi modo de ver, los resortes que operan en la lírica édita de Lago son otros. Es evidente que la poesía de Lago no hace reclamos de originalidad a la manera romántica, puesto que la misma no afecta ser la expresión espontánea de un poderoso contenido emotivo; en la lírica de Lago, la objetividad y el prurito de perfección formal afín a los parnasianos se alterna o coexiste con la impresionista, cromática y sensorial vaguedad típica de los simbolistas.⁸ Y tampoco pone en práctica Lago los peculiares y arraigados pruritos de originalidad que aconseja Darío en *Los colores del estandarte*, ya que los versos del puerriqueño emprenden el *rifacimento* temático y estilístico, pero muy selectivo

⁷ Martínez Masdeu, *op. cit.*; pp. 233. Cf. Morales, *op. cit.*; pp. 11-12, Laguerre, *op. cit.*; p. 66, y Martínez Masdeu, *ibíd.*; pp. 233-34.

⁸ A ambas modalidades alude la nomenclatura utilizada en las subdivisiones del poemario. "Tríptico", "Paleta", "Frisos", son claros indicadores de la predilección parnasiana por trasplantar a la lírica el objetivismo descriptivo asociado a la pintura y el minucioso trabajo sobre la materia bruta típico de la escultura. De los sonetos de *Cofre de sándalo*, escribe Laguerre: "sus versos dan la sensación de haberse hecho a martillo" (p. 68). Las alusiones al mundo anímico y al arsenal retórico de los simbolistas perfilan la adopción por parte de Lago ("Los jardines de la musa") del tópico simbolista por excelencia: los jardines, el espacio propicio para la idealización erótica y la divagación poética, dos fuerzas inextricablemente vinculadas en la estética finisecular. Jardines célebres dentro de la lírica finisecular son los de Verlaine, Samain, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissig. Sobre el tema del jardín y su importancia dentro de la poesía del *fin de siècle*, véanse los estudios de Litvak y Gullón.

y parcial, de unos pocos modelos (Darío, Lugones y Herrera y Reissig principalmente) y no la síntesis salvaje y enciclopédica (según los términos acuñados respectivamente por Ricardo Piglia y Alberto Julián Pérez) de los temas y estilos de las letras europeas decimonónicas, principalmente francesas, sobre la cual teorizó el nicaragüense y cuya práctica más o menos sistemática constituye la esencia de lo que Darío mismo denominó modernismo.⁹ En mi opinión, y contrario a la obra de aquellos poetas que integran la plana mayor del modernismo hispánico, la poesía que Lago agrupa en *Cofre de sándalo* puede leerse en su totalidad como un intento, perfectamente racional y coherente desde un punto de vista textual, de aclimatar, paliándola, la impronta acrática, contestataria y antiburguesa que exhibe el modernismo para proponer una versión de dicha estética que (hasta cierto punto) sea más afín con los valores éticos y las preferencias literarias propios de la burguesía, sin (paradójicamente) renunciar por ello a la noción romántica de un arte autosuficiente y ajeno a todo didactismo.

El intento no deja de ser atrevido. La idea del arte puro, que constituye uno de los fundamentos estéticos del modernismo, tenía, dentro de la escala de valores típica de las burguesías decimonónicas, una importancia y una estima relativamente escasas, contrario como era a la rígida moral burguesa y su visión materialista y utilitaria de la vida. Conocida es la afinidad de la burguesía con las doctrinas positivistas y la pobre opinión que algunos de sus más influyentes filósofos tenían de la literatura, y especialmente de la poesía, por considerarla enemiga de la moral, de la felicidad y, sobre todo, del verdadero conocimiento de las cosas. Abundaron, a lo largo del siglo XIX, las quejas sobre el carácter deprimente, irracional, fantasioso y poco edificante de la literatura moderna, particularmente de la romántica.¹⁰ Oficialmente al menos, la burguesía decimonónica y finisecular mostraba una marcada pero supersticiosa preferencia por un arte decoroso y sobrio, de evidente sesgo clásico, donde se

⁹ Véase Ricardo Piglia, "Notas sobre *Facundo*", *Punto de Vista* 3.8 (1980), 15-18, y Alberto Julián Pérez, "La 'enciclopedia' poética de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana* 55.146-147 (enero-junio 1989), 329-338.

¹⁰ Conocidos y a menudo invocados por los filósofos racionalistas eran la desconfianza que Platón mostró hacia los poetas, desterrándolos de su *República*, y el ínfimo lugar que la poesía ocupa dentro de su escala ontológica. Los racionalistas y empiristas ingleses (Hobbes, Locke, Bacon) consideraban que el valor epistemológico y científico de la literatura era prácticamente nulo. Exacerbando esta tendencia, Jeremy Bentham, principal proponente del utilitarismo, determina que la poesía sólo sirve para entretener a unos pocos; pero su meta primordial no es el conocimiento de la verdad ("All poetry is misrepresentation"). Para Bentham, la verdad y la poesía son de hecho diametralmente opuestas y del todo irreconciliables: "Truth, exactitude of every kind, is fatal to poetry" (citado por M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*; p. 301). En su influyente ensayo sobre la novela experimental, Emile Zola también formula duras críticas contra el carácter irracional de la "novela idealista" y su preferencia por los temas fantásticos y sobrenaturales. En torno al conflicto entre positivismo y poesía, véase el homónimo capítulo en *The Mirror and the Lamp* (las referencias a Bentham y al utilitarismo en las páginas 300-303). Las reflexiones de Zola están en las páginas 47-50 y 57 de "La novela experimental", ensayo que abre la antología de Fuster.

unieran horacianamente lo *utile* y lo *dulci* para abonar la visión racionalista y pragmática que tenía dicha clase de la cultura y el progreso humano. A esta visión burguesa del arte corresponde el concepto de la obra como un objeto “práctico” o de consumo cuya posesión y exhibición se convierten en indicadores de un elevado *status* social, cultural y económico entre los miembros de esa clase (un selecto grupo de iniciados); es la idea del arte que abona, un tanto inconscientemente, el sibarítico “rey burgués” de Darío (en su homónimo cuento), y que suscribe frontalmente, pero con más ironía que sinceridad, Leopoldo Lugones en su “Prólogo” al *Lunario sentimental*, al afirmar que “constituye un error creer que el verso es poco práctico”.

Lo es, por el contrario, tanto como cualquier obra de lujo; y quien se costea una elegante sala, o un abono en la ópera, o un hermoso sepulcro, o una bella mansión, paga el mismo tributo a las bellas artes que cuando adquiere un libro de buenos versos. Se llama lujo a la posesión comprada de las obras producidas por las bellas artes.¹¹

Sin embargo, más allá de la noción de un arte utilitario que preconizan y destinan para su consumo casi exclusivamente las esferas de la alta burguesía (los “iniciados”), el burgués le asigna al arte un papel muy diverso y un radio de acción mucho más abarcador (pues se extiende por igual a todas las clases sociales). De semejante concepción del arte se ha venido ocupando sobre todo la crítica de sesgo marxista. Según Arnold Hauser, a la burguesía le interesaba más que nada fomentar la reducción de lo artístico a lo meramente agradable y placentero. Para la burguesía, el producto artístico idóneo es aquel que prescinde de todo lo difícil, problemático o torturante, creando en su defecto un arte conformista, conservador y (en el mal sentido del término) idealista, que le sirviera de relajamiento y pasatiempo a las clases inferiores sin poner en entredicho los principios éticos y utilitarios defendidos por la clase hegemónica.¹² Aclara Hauser:

Por temas “ideales” entiende la burguesía aquellos que tienen una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica. La misión que ella le asigna a la literatura es la de reconciliar a los infelices y descontentos con la vida, encubrirles la realidad y hacerles creer que es inasequible aquella existencia de la que no participan ni pueden participar. El objetivo que persigue es la alucinación y no la ilustración del lector.¹³

Un sistema de valores semejante explica la conflictiva relación existente entre el artista moderno (romántico, simbolista, modernista) y el burgués, que tan lúcidamente exponen Darío en sus cuentos de *Azul...*, Silva en “La protesta de la musa”, o Gutiérrez Nájera en “El arte y el materialismo”. La misma se

¹¹ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, T. II; p. 192.

¹² Hauser, *op. cit.*; T. II; p. 338.

¹³ *Ibid.*; pp. 336-37.

caracteriza por la falta de interés o de apoyo del burgués para con el poeta en cuanto poeta y por la ambivalencia de éste ante la falta de criterio o de sensibilidad artística que ostenta el burgués. Pero, contrario a Darío, Lago no pretende (explícitamente al menos) educar y refinar el (mal) gusto burgués sino despojar la poesía modernista de aquellos elementos que por su complejidad o amoralidad son incompatibles con la morigerada sensibilidad burguesa. Entre esos elementos cabe destacar: 1) La heteróclita y heterodoxa "base metafísica" (el término es de Herrera y Reissig) en que se apoyan las pretensiones epistemológicas del arte moderno, según lo conciben Martí o Darío.¹⁴ 2) El impulso erótico a partir del cual no sólo se fundamenta dicha base (en un sincretismo filosófico-religioso de raíz platonizante) sino todas las pretensiones artepuristas del arte moderno, ya que el mismo se constituye, en el sentido más amplio de la palabra, en una manifestación cósmica del deseo que abarca desde la contemplación o posesión de un cuerpo objetivado hasta la intelección o intuición del Absoluto, y, en ambos casos, de sus parciales y fallidas realizaciones en el terreno de la escritura. Contrario a la típica poética de muchos modernistas, que consiste en la síntesis, ecléctica y más o menos ordenada, de elementos provenientes del romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo y aun el neoclasicismo, lo que llama la atención en la poética de Lago no es la suma enciclopédica y salvaje de elementos heterogéneos y contradictorios, sino la atenuación o la resta de todos aquellos componentes de dicha poética que pudieran atentar contra el decoro y la racionalidad de su poesía. De primera intención (veremos que el asunto no es tan simple), la poesía de Lago parece atenerse a un solo principio y proponerse una única meta: agradar.

En la poesía de Lago se han detectado influencias parnasianas y simbolistas. Es necesario precisar, sin embargo, que el parnasianismo de Lago, contrario al de Darío, emprende el asedio verbal del objeto deseado pero, en vez de objetivarlo, precisarlo, y ponerlo de relieve lo más posible mediante el sustantivo concreto y el calificativo cromático, más bien lo difumina, diluye y escamotea recurriendo a la nominación abstracta y al epíteto vaporoso. Bastaría contrastar la precisión, el colorido y tono intimista que caracterizan muchos de los interiores rubendarianos (el célebre soneto "De Invierno", incluido en la segunda edición de *Azul...*, ofrece un óptimo ejemplo) con el mundo evanescente, desvaído y libresco recreado en los sonetos amorosos de *Cofre de sándalo*, dedicados en su mayoría a una innominada y nebulosa "Ella", cuyo contorno y entorno se desvanecen, como diría Lezama, antes de haber alcanzado su definición mejor.

¹⁴ La bibliografía sobre el tema es extensa. De referencia obligada son los trabajos de Paz (*Los hijos del limo* y "El caracol y la sirena" de *Cuadrivio*), Gullón (sus ensayos sobre el ocultismo y el pitagorismo recogidos en *Direcciones del modernismo*), Rivera-Rodas (sobre *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*), Sucre (*La máscara, la transparencia*), Trade (*Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*), Morales (*La poética de José Martí y su contexto*). He elaborado también esta temática en mi trabajo sobre *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*.

El mentado soneto de Darío enmarca una anécdota erótica de apariencia intrascendente (el hombre del abrigo gris entra al cálido y acogedor *intérieur* parisién donde descansa su amada) en un entorno específico y determinado por referencias temporales (“la nieve del cielo de París”) exóticas (“las jarras de porcelana china” y “el biombo de seda del Japón”) y, sobre todo, eróticas (la presencia de la seductora Carolina); esta concreta presencia femenina (bella y pasiva), evidente objeto del deseo viril, convierte a este *inclusus locus amoenus* en un lugar exclusivamente dedicado a la manifestación del deseo y, por lo tanto, en un reino interior *sui generis* donde brillan por su ausencia no sólo la rígida moral burguesa y su chato sentido de lo utilitario sino las atormentadas racionalizaciones autoanalíticas e introspectivas, a menudo practicadas en la literatura finisecular.¹⁵ En los sonetos de Lago que componen las secciones “El jardín de la musa” o “Ella y yo”, predominan, en cambio, una serie de amadas anónimas (¿o son una y la misma?) cuya presencia depende exclusivamente de la mera y ocasional referencia pronominal (“tú” o “ella”) mediante la cual el yo lírico enuncia la existencia de una destinataria que, más que pasiva, es apenas el tópico, desdibujado y acomodaticio pretexto a partir del cual se elabora el discurso poético:

Puliré con ardor catorce veces
su cáliz exquisito: miel de Himeto
lo colmará de suaves palideces,

y, para que mi arte sea completo,
le grabaré tu nombre, cual mereces,
en la última rima de un soneto (“Vaso divino”).¹⁶

El léxico de Lago es, en el sentido más estricto de la palabra, clásico: el discurso poético pocas veces llama la atención sobre sí mismo (*ars celare artis*) mediante la utilización de sustantivos exquisitos (neologismos, barbarismos, vulgarismos, tecnicismos) o epítetos rebuscados y raros. Tan sólo la ocasional referencia exótica (predominante en las secciones quinta y sexta del poemario) logra trascender la elegante y contenida pero convencional emotividad que anima el mundo poético de Lago. A riesgo de parecer ordinaria o pobre si se

¹⁵ La introspección forma parte de una reacción espiritualista y antinaturalista que (en las décadas finales del XIX) propone como meta el conocimiento profundo del yo, cuya misma existencia (en cuanto entidad metafísica) habían puesto en duda las doctrinas positivistas, en especial el famoso tratado *De l'Intelligence* de H. Taine. Contribuyen a este culto del yo el relativismo y el escepticismo que abundan en la ciencia y la filosofía decimonónicas respecto al conocimiento último (no aparential) de la realidad (la cosa en sí) o de todo lo que no pertenezca al ámbito del yo. En torno a la práctica y popularidad de la introspección en la literatura de fines del siglo XIX (particularmente en la novela) han especulado George Ross Ridge (*The Hero in French Decadent Literature*) y Karl D. Uitti (*The Concept of Self in the Symbolist Novel*).

¹⁶ *Cofre de sándalo*; p. 28. Todas las citas de *Cofre de sándalo* provienen de la primera edición (Madrid, 1927), cuyo facsímil (junto con otras útiles referencias en torno a la obra de Lago) he obtenido gracias las diligencias de Beatriz Cruz.

las compara con el frenesí neologista de algunas de las creaciones de un Darío o un Lugones, la nominación y la adjetivación de estos poemas contribuyen a la creación de un discurso poético donde, junto a los pruritos de perfección formal, sobriedad y objetividad parnasianos, predominan recursos expresivos asociados al arsenal retórico de los simbolistas. Abonando la predilección simbolista por la sugerencia y el matiz (cf. Verlaine, "Art poétique") los calificativos que Lago utiliza configuran apenas un desvaído entorno donde predominan lo abstracto, lo borroso, lo indeterminado y lo vago:

Flota un polvillo de oro fino
sobre las yerbas del camino
en la borrosa lejanía,

y resplandece tu figura
sobre el color de la espesura,
como una estrella en pos del día ("Jardín esmeralda", p. 22).

Pero el simbolismo de Lago es asimismo adoxográfico puesto que se trata de un simbolismo cromático, sinestésico y eufónico pero carente de las resonancias metafísicas o "analógicas" que fundamentan la empresa poética de Baudelaire y Mallarmé o, en el terreno hispanoamericano, de Darío, Silva, Lugones o Herrera y Reissig. Más allá de los exquisitos pero difuminados paisajes y de las amadas anónimas, es necesario matizar la decantada influencia de "Los doce gozos" de Lugones y de "Los parques abandonados" de Herrera y Reissig en los poemas de Lago. Tanto en "Los doce gozos" como en "Los parques abandonados" son inseparables el impulso erótico y las ansias de conocimiento metafísico. En los versos finales de "La viuda" ("Los parques abandonados", segunda serie), la representación femenina forma parte indisoluble de una metafísica del erotismo que resulta uno de los fundamentos del sistema poético de Herrera y Reissig. Dentro de esta metafísica, incluso el dolor contribuye a que el amante trascienda su investidura mortal y se adentre en el infinito. La representación de la mujer en este poema posee un cariz esencialmente positivo: la mujer es el vehículo mediante el cual el hombre asciende a lo divino y entiende "los silencios crueles", la armonía secreta, por lo común impenetrable, que enlaza a todos los integrantes del universo:

Interpretando los silencios crueles
y el imposible de un amor sin mieles,
hadas del piano turbador sus palmas...

hinchóse de solemnes confesiones
la noche; y, oh dulzura, a nuestras almas
se aproximaron las Constelaciones!... (p. 256).¹⁷

¹⁷ El mismo escenario aparece en algunos de los sonetos de "Los doce gozos" de Lugones (i. e. "Paradísíaca"), resaltando el controvertido parentesco entre ambas colecciones. Todas las citas de

Los deliquios panteístas de muchos de estos sonetos, sin embargo, son a menudo paliados por una conciencia crítica que, tal como ilustran los versos finales del ejemplo siguiente (obra de Lugones), se manifiesta recurriendo a giros humorísticos, incongruentes o prosaicos:

Mientras en las espumas del torrente
deshojaba tu amor sus primaveras
de muselina, relevó el ambiente

la armoniosa amplitud de tus caderas.
Y una vaca mugió sonoramente
allá por las sonámbulas praderas ("El éxtasis", p. 121).

En *Cofre de sándalo*, por el contrario, el vínculo metafísico entre el eros y el logos que constituye la poesía moderna apenas sí se insinúa porque lo refrenan decorosamente el eufemismo y la elipsis. Contrario a la robusta y no pocas veces cruel musa (avatares de la *femme fatale*) que preside los quehaceres poéticos de Lugones o Herrera y Reissig, los sonetos de Lago invocan la presencia de una musa frágil, angelical y nebulosa, a la cual el poeta (o, más bien, su estro poético, su *pneuma*) apenas se atreve a desear o nombrar, por miedo a que la tenue deidad se desvanezca o se borre en el momento de la posesión o de su fijación en la escritura:

No quiero ser la ráfaga que te deshoje al paso,
ni ponga palideces de envejecido raso
donde la aurora pinta la juventud del día.
Niebla fugaz, mi sueño te arrope en sus cendales,
como al primer lucero las gasas vespérales,
donde la luz sepulta sus oros de agonía ("Mía", p. 32).

Y en cuanto a esas manifestaciones de la conciencia crítica o irónica que cifran el humor y los coloquialismos presentes en la lírica del uruguayo y del argentino, las mismas están prácticamente ausentes de la poesía de Lago.

Sin embargo, pese a todos sus recatos, la poesía de Lago, como la de muchos modernistas, se concibe a sí misma como un avatar del deseo. Mas, cabe preguntarse entonces: ¿de qué deseo se trata? Análoga interrogante formula el propio poeta en la estrofa inicial de "Idealidad", texto que ciertamente constituye el arte poética de *Cofre de sándalo*:

Cuál tu forma, Deseo? No importa. Rosa o estrella
que abierta o brilladora pueblas mi pensamiento:
si eres flor, narcotízame con la miel de tu aliento;
si eres astro, perfila de claridad mi huella... (p. 99).¹⁸

Herrera y Reissig provienen de *Poesía completa y prosas*, Ed. Ángeles Estévez (1999); todas las de Lugones de las *Obras poéticas completas* (1959).

¹⁸ Cf. Martínez Masdeu, *op. cit.*; p. 233, para quien el arte poética de *Cofre de sándalo* reside en su poema liminar.

En "Idealidad", la musa del poeta (la innominada "Ella") es evidentemente una encarnación feminizada y sexuada del deseo mismo. Las correspondencias múltiples que el poeta establece entre fondo y forma, idea y palabra, deseo y mujer, avatares todos del origen del impulso poético, no están fundamentadas en una fuerza comparable al panerotismo que (al decir de Pedro Salinas) caracteriza la poesía de Darío. La musa de Lago se perfila en un contorno más sobrio y decoroso y sus cualidades son propias de una amada pasiva, fiel y dócil que, en buena medida, está en las antípodas de la deidad remota, cruel e indómita que con frecuencia preside los versos de Darío o Herrera y Reissig. El vínculo que existe entre el poeta y la musa en la lírica de Lago se define por los rasgos propios de un amor correspondido o, mejor aún, por los goces de un matrimonio bien llevado. Si de modelos se trata, existen más semejanzas entre el amor conyugal celebrado por Lago y los análogos sentimientos que expresa Lugones en *El libro fiel* que en muchos de los poemas eróticos que escribiera Darío. Los poemas eróticos de *Cofre de sándalo*, con una importante excepción que examinaremos enseguida, se consagran a una exaltación del amor conyugal encarnado en la pasiva pero confiable presencia de una musa domesticada que los versos del poeta describen como "*casta y fuerte, lo mismo que un nenúfar sediento, / al cual la impura onda ni mancha ni atropella*" (p. 99; énfasis mío). La musa de Lago, contrario al avatar correspondiente en la lírica de Darío, Casal, (el primer) Lugones, Herrera y Reissig o Rebolledo, quiere ser significativamente una encarnación "casta y fuerte" del deseo, manifiestamente ajena a los deliquios morbosos o decadentes de la típicamente transgresora sexualidad finisecular. Es evidente que Lago prescribe para su musa una fortaleza de índole moral y, como vimos, no física (en este sentido, su musa no es más que es un avatar textualizado de la finisecular "mujer frágil"); la castidad es aliada ostensible y, más aun, sostén de esa integridad o solidez que Lago le atribuye a su arquetípica y desdibujada musa. Vinculando fortaleza y castidad, la poesía de Lago pretende en suma refrenar y domesticar el deseo a partir del cual ella misma se origina, so pena de que el mismo se convierta en un impulso avasallador o autodestructivo que ponga en entredicho la serenidad, la racionalidad y la medida características de su poesía éditada.

Sería contradictorio concluir por todo lo antes dicho que en toda la lírica éditada de Lago el deseo queda suprimido. Evidentemente no sucede así. En *Cofre de sándalo*, hay muestras, chispazos, atisbos, de un deseo que rebasa los decorosos límites del avatar "casto y fuerte" que defiende el poeta; pero, acatando un conocido tópico modernista, semejante deseo se manifiesta siempre en parajes exóticos, o bien en temporalidades remotas como la Grecia clásica y mitológica ("La danza de las ninfas"), el "Indostán" de los relatos de Kipling o Salgari con ídolos y bayaderas, la romántica Andalucía de pandereta y gitanos ("La gitana"), el alcázar de Toledo en época de don Pedro el Cruel ("En el alcázar") o la España musulmana en época de la Reconquista ("Danza morisca").

En los últimos dos poemas citados, menciones de “la griega desnudez de la Padilla” (p. 80) y del embriagador aroma que despiden juntamente las axilas y los claveles de una contorsionante morisca (“el aire se satura con tus ondulaciones/de olor de tus axilas y olor de tus claveles”, p. 69) constituyen dos excepcionales instancias dentro la lírica éditada de Lago porque no escamotean la atracción del cuerpo y evidencian, fuera del rédito de esa musa “casta y fuerte”, la fuerza de esa sexualidad cósmica que anima los fundamentos metafísicos de la lírica modernista. Se trata, sin embargo, de momentos excepcionales. En *Cofre de sándalo*, aun la adopción de una geografía o de una época más permisiva, no es suficiente para romper los límites y el refrenamiento que impone la musa casta que Lago ha convertido en su blasón. La antología preparada por Lago sobresale precisamente por la ausencia de ese erotismo audaz y descaradamente amoral que resalta en los versos de *Prosas profanas*, *Los crepúsculos del jardín*, “Los parques abandonados” o, para mencionar uno de los más atrevidos, “Caro Victrix” (de Rebolledo). En Lago, el prurito parnasiano que objetiva el cuerpo ante la mirada analítica e impassible del sujeto no queda paliada por los impulsos voyeurísticos que los modernistas infunden en el mismo (cf. el ya citado poema “De Invierno”, de Darío o, mejor aún, el “Idilio”, de Salvador Díaz Mirón) sino por la utilización de un lenguaje de corte simbolista: impreciso, abstracto y vago en las descripciones, que terminan por reducir lo individual y lo concreto a lo genérico y lo simbólico.

En la lírica éditada de Lago sobresalen también unos pocos poemas de tema rural o bucólico; pero el tratamiento del tema difiere asimismo de los precedentes más obvios dentro de las letras latinoamericanas. En la manera idealizada y no conflictiva de tratar el tema campesino, Lago se asemeja al Othón de los *Poemas rústicos* (1902) puesto que procura no macular la soñadora transparencia del paisaje bucólico con trazos irónicos, coloquiales, realistas o anti-poéticos, que sí abundan tanto en “Emoción aldeana”, de Lugones, como en “Los éxtasis de la montaña”, de Herrera y Reissig, y también aparecen, si bien con mucha menos frecuencia, en *Au jardin de l'infante* (1893), de Samain, presunto modelo de todos ellos.¹⁹ Valga como ejemplo uno de los sonetos de “Los

¹⁹ Compárese el verso final del soneto de Herrera y Reissig, citado más abajo, con los tercetos que dan cierre a “La vache” de Samain:

Grave et douce, elle vit, vaguement végétale;
La sourde attraction de la terre natale
Pèse en ses membres pleins d'une auguste lenteur;

Et quand midi répand la lumière par douches,
Elle ferme à demi, béate de chaleur,
Ses grands yeux chassieux où pullulent des mouches (*Au jardin de l'infante*, p. 216).

Es evidente, y ya ha sido señalada (entre otros, por Paz), la huella que el coloquialismo, el prosaísmo y el tono menor cultivados en la poesía de Jules Laforgue dejó en algunos poetas modernistas y

éxtasis de la montaña", titulado "El burgo", en el cual Herrera y Reissig traesueña el paradigma de una aldea idílica para enseguida demolerlo con el último verso:

Naturaleza pródiga lo embriaga de altruismo;
el campo es un filósofo, su ley el catecismo.
Fieramente embutido en sus costumbres hoscas,

por vanidad ni gloria mundanas se encapricha;
tan cerca está del cielo que goza de su dicha,
y se duerme al narcótico zumbido de las moscas... (p. 133).

El esguince irónico que con frecuencia cierra algunas de las composiciones de Lugones o Herrera y Reissig es excepcional entre los versos de *Cofre de sándalo*. La poesía de Lago parece sencillamente inmune a las ambivalentes imágenes del mundo natural que propone la poesía moderna (Baudelaire es un hito) cuando en ella repercute la desencantada, desagradable, fragmentaria y violenta visión que de aquel ámbito proponen la ciencia positiva (el darwinismo en particular) y el pesimismo filosófico (con Schopenhauer a la cabeza); el terceto final de "Ruth Mohabita" es la proverbial excepción que confirma la regla. La homónima pastora:

Humilde va acopiando la espiga del desecho,
mientras Booz advierte que sus menudas huellas
encaminadas vienen al fondeo de su pecho....

Luego será de noche, y Ruth traerá por ellas
las ánforas nupciales para el agreste lecho,
ante el discreto guiño que cambien las estrellas... (p. 77).

Con todo, nótese que, contrario al irónico y prosaico verso final del soneto del uruguayo, el guiño que se permite Lago es, a fin de cuentas, "discreto". Se elide o se matiza todo aquello que puede resultar incómodo o incongruente para los estilizados contornos del ámbito bucólico allí evocado. Esa discreción o decorosa contención es típica no sólo de la manera en que Lago elabora el tópico de la aldea idílica sino de prácticamente toda la poesía que decide agrupar en *Cofre de sándalo*. El poemario aspira a recrear una convencional, eufemística y sosegada idealidad, ajena a las humorísticas y agridulces evocaciones de la

posmodernistas hispanoamericanos, particularmente en Lugones. En el ámbito de la poesía conversacional y prosaica, la tradición hispana tenía a su vez el precedente de las *Doloras* y *Humoradas* de Campoamor, cuya importancia ha resaltado Roberto Fernández Retamar ("Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica"). En torno a la presencia de rasgos antipoéticos en los poemas bucólicos de Lugones y Herrera y Reissig han comentado Gicovate, Kirkpatrick (principalmente sobre Lugones), Ruiz Barrionuevo y Mora. Dedicué la primera parte de mi libro sobre Herrera y Reissig al tema.

vida aldeana que, abrevando en las mismas fuentes (Samain, Herrera y Reissig), reúnen, por ejemplo, el colombiano Luis Carlos López, a partir de su primer libro *De mi villorrio* (1908), o, en el mismo contexto literario de Lago, su compatriota Virgilio Dávila, particularmente en los sonetos de *Pueblito de antes* (1917).

Entre las composiciones que Lago excluyó de *Cofre de sándalo*, figuran, hasta donde nos es dado comprobar, aquellas que por su métrica o temática podrían resultar incongruentes con los sonetos recogidos en el poemario. Algunos de los textos suprimidos (ciertamente no todos) se caracterizan por su rampante didactismo (“Lapidaria” o el “Himno al trabajo”), por el tratamiento de temas patrióticos que, no importa cuánto los matice el poeta, podrían resultar controvertibles (“San Jerónimo”) o por incidir en la modalidad antipoética, asociándola (en un gesto que, más que a Herrera y Reissig, remite a López y a Dávila) a temas y paisajes, no ya propiamente bucólicos, pero sí autóctonos—criollos— y lugareños (“El manglar de la bahía”). En los dos últimos ejemplos, la óptica parnasiana de Lago se centra invariablemente en un paisaje de ambivalente y matizada belleza:

Fuertes murallas, recios bastiones,
puertas ferradas, hosco almenar...
Todo es herrumbre: verjas, cañones,
y hasta las piedras en el sillar (“San Jerónimo”).²⁰

A raíz de la derrota española en la guerra contra los Estados Unidos, la decadencia española (y de lo hispánico en general) se convierte en un conocido y frecuentado tópico en toda la América Latina, y, por supuesto, en la misma España, donde el dolorido sentir define toda una época. Aunque el ritmo sáfico y las abruptas cesuras que Lago adopta en las dos primeras estrofas de este soneto sugieren la violencia y la bizarría atribuidas a la gesta española en América, el metro seleccionado (el decasílabo) es vehículo más apropiado y común para temas elegíacos. La nostálgica, pero polémica, imagen del pasado español (que, a todas luces, representa el dilapidado fortín de San Jerónimo) como época gloriosa que ahora se desmorona entre el polvo y la “herrumbre” no concuerda con los delicados y vaporosos paisajes recreados en *Cofre de sándalo*, pese a que, en los tercetos, Lago procura (a tono con el prevaleciente arielismo de la época) hacer que perviva “la voz de España” entre la destrucción y la ruina. El trasunto épico y el tono declamatorio presentes en la manera en que Lago aborda los temas patrióticos sencillamente no se avienen a las sutiles interioridades que trasueña *Cofre de sándalo*.

El paisaje natural que Lago retrata en “El manglar de la bahía” también entraña otro avatar de la belleza ambivalente y mixta que teorizaciones como

²⁰ Ambos textos provienen de la antología de Hernández Aquino, *op. cit.*; p. 42.

las de Hugo (en su "Préface" a *Cromwell*) y ejemplos como los de Baudelaire en sus *Fleurs du mal* habían convertido en piedra de toque de la estética moderna. El reto es evidente para los pruritos de objetividad parnasiana: no se trata de depurar o decantar la realidad observable y poetizable de cualquier o de todo elemento de fealdad (es decir, no se trata de acatar el paradigma neoclásico de la *belle nature*) sino de transmutar, realizándola mediante la riqueza de la imagen poética y la salmodia del ritmo versal (el procedimiento remite a la alquimia verbal de los simbolistas), la fealdad en belleza. Empresa similar había propuesto Salvador Díaz Mirón en su celebrado "Idilio" (*Lascas*, 1901), donde la estudiada fealdad y los repulsivos toques antipoéticos (hedor, excremento y moscas) que el poeta evoca al conjurar el corrupto ambiente portuario, quedan paliados, no sólo por la "pródiga lumbre febea" que "colora" la naciente aurora, sino por la trabajada eufonía versal y el magistral empleo de la rima rara, presentes a lo largo del texto:

El sitio es ingrato por lo fétido y hosco.
El cardón, el nopal y la ortiga
prosperan, y el aire trasciende a boñiga,
a marisco y a cieno; y el mosco
pulula y hostiga.

La flora es enérgica para
que indemne y pujante soporte
la furia del soplo del Norte,
que de octubre a febrero no es rara,
y la pródiga lumbre febea,
que de marzo a septiembre caldea.²¹

Tarea análoga, si bien a una escala menor y con menos virulencia, propone Lago cuando contrapone al "soplo ambiguo" que emana de las palustres aguas de la bahía el albo y grácil perfil del ave:

Sube la hidrópica marea;
con ella viene un soplo ambiguo,
que huele a flor, marisco y brea...

Y como perla que se engarza
en oro verde o cobre antiguo,
brilla en los mangles una garza ("El manglar de la bahía").

Salta entonces a la vista que, en el frágil réditto de la musa "casta y fuerte" que preside sobre el vagaroso reino interior cuidadosamente evocado en *Cofre de sándalo*, la presencia de cualquier "soplo ambiguo" contravendría la ley del decoro y el prurito de no conflictividad que presupone y abona el poemario de

²¹ Díaz Mirón, *Poetas completas*; pp. 233-234.

Lago. Considerada en su totalidad, la poesía que Lago agrupa en *Cofre de sándalo* constituye de este modo la resta o la depuración de aquellos excesos metafísicos, eróticos y antipoéticos que caracterizan la poesía modernista y, por lo tanto, propone implícitamente una versión *lite* del modernismo, más cercana a las preferencias artísticas que Hauser le adjudica a la burguesía hegemónica. Se trata de un modernismo reductible al manejo impecable de formas poéticas convencionales (principalmente el soneto) que encierran una temática amena y escapista dentro de la cual sobresalen descripciones exóticas y divagaciones eróticas carentes de la audacia o de la profundidad necesarias para convertir a su lírica en un medio abiertamente subversivo. La ostensible ausencia en la poesía de Lago de cualquier referencia incomprensible, inmoral o deprimente, la convierte (aparentemente) en un inofensivo, pintoresco y placentero objeto de lujo que, como sugiere Lugones en su irónico "Prólogo" al *Lunario sentimental*, cualquier burgués que se precie de ser considerado culto podría admitir sin reparos dentro de su reino interior.

Y, sin embargo, no todo es docilidad y complacencia en *Cofre de sándalo*. Mediante su implícita adhesión a la parnasiana y romántica noción del arte puro, sino por la mera razón de pertenecer al acervo de la lírica moderna, los versos de Lago entrañan, empero, una fibra subversiva. Con las posibles excepciones de textos cuyo mérito artístico es claramente ancilar (la literatura de propósitos exclusivamente didácticos o doctrinales) o a menudo cuestionable (no pocos avatares de la narcótica literatura de masas que conforma y difunde el folletín), es raro encontrar, dentro del contexto social de la burguesía decimonónica, una obra de arte que, en mayor o menor grado, no represente, por el simple hecho de existir como finalidad de sí misma, un desafío al materialismo o al filisteísmo burgués, o sea a su inmanente y utilitaria concepción de la existencia humana a partir de un bien conocido sistema de valores, entre los cuales sobresalen la defensa de una ética puritana del trabajo, la exaltación de la vida íntima o familiar y la acumulación y el disfrute de los bienes materiales.²² Es significativo que, exceptuados los poemas cívicos o patrióticos (ostensiblemente no recogidos en *Cofre de sándalo*), la poesía editada de Lago evite todo didacticismo y afecte una evidente postura esteticista que ostenta así su gratuidad y su índole no utilitaria. A propósito de la aparentemente inocua y escapista autosuficiencia que a menudo se le reprocha a la poesía modernista vale la pena recordar las reflexiones de Adorno en torno a la oblicua manera en que la lírica moderna reacciona contra el sistema de valores propios de las sociedades capitalistas. Para Adorno, puesto que la índole "virginal", narcisista y no abiertamente contestataria de la lírica moderna es de naturaleza social, la misma

²² Véase el ensayo de Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, en particular el capítulo segundo, "The Spirit of Capitalism." Es útil también, el libro de Charles Taylor, *Sources of the Self* por sus reflexiones sobre la emergencia del culto moderno y burgués de la vida ordinaria, es decir, "the life of production and the family" (p. 13).

implies a protest against a social situation that every individual experiences as hostile, alien, cold, oppressive, and this situation is imprinted in reverse on the poetic work: the more heavily the situation weighs upon it, the more firmly the work resists by refusing to submit to anything heteronomous and constituting itself in accordance with its own laws. In its protest the poem expresses the dream of a world in which things would be different. The lyric spirit's idiosyncratic opposition to the superior power of material things is a form of reaction to the reification of the world, to the domination of human beings by commodities that has developed since the beginning of the modern era, since the industrial revolution became the dominant force in life.²³

Camafeo intrascendente de espléndida manufactura, los versos de *Cofre de sándalo* son ante todo y precisamente un objeto bello que carece de cualquier propósito más allá de su existencia. Los mismos constituyen implícitamente un rechazo del materialismo burgués muy semejante al que los románticos (los Schlegel, Moritz) y parnasianos (Gautier), afirmando la total incompatibilidad entre lo bello y lo útil, habían, en cambio, explicitado al defender de ese modo la creación de una obra cuya única finalidad fuera la belleza: "llamamos bello todo aquello que nos produce placer sin ser útil" (Moritz) o "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid" (Gautier).²⁴ En los poemas de Lago, lo útil ocupa en relación a lo bello un lugar importante pero decididamente ancilar, pues su efectividad no depende del texto de la obra sino del contexto o, propiamente, de la recepción que a la misma le dispense la audiencia a quien evidentemente va destinada: el burgués refinado y culto o con deseos de parecerlo. Por edulcorada y tímida que parezca la manera en que Lago articula la oposición romántica entre lo bello y lo útil, su obra se las ingenia para proclamarse "casta y fuerte" pero también pura; es decir, para abogar por un arte que no contraviene la moral burguesa pero tampoco abona la visión utilitaria, conformista y conservadora que, de acuerdo a Hauser, predomina en el arte favorecido por los burgueses. En la invariable fidelidad de *Cofre de sándalo* a esa kantiana "finalidad sin fin", reside el matizado y contencioso artepurismo que anima el único poemario de Lago así como cualquier reclamo de perdurabilidad que pudiéramos en justicia adjudicarle a su obra.

Jorge Luis Castillo
Universidad de California
en Santa Bárbara

²³ Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society"; pp. 39-40.

²⁴ Sobre la doctrina de la autonomía del arte entre los románticos, véase en particular la "Propuesta para la unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo" de K. P. Moritz en la antología preparada por J. Arnaldo (pp. 81-84, la cita en la p. 83) y el libro de Todorov, *Theories of the Symbol* (pp. 147-221). En torno a la noción del arte por el arte en las letras finiseculares, consúltese *Romanticismo y modernidad* de Esteban Tollinchi (vol. I, cap. 4; pp. 276-283). La cita de Gautier figura en el libro de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*; p. 43.

Bibliografía

- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- Adorno, Theodor W., "On Lyric Poetry and Society", Rolf Tiedemann (ed.), *Notes to Literature*, 2 vols., Trad. Shierry Weber Nicholsen, New York, Columbia University Press, 1991-1992; T.I; pp. 37-54.
- Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Trad. Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Castillo, Homero, ed., *Estudios críticos sobre el modernismo*, Biblioteca románica hispánica 2, Estudios y ensayos 121, Madrid, Gredos, 1968.
- Castillo, Jorge Luis, *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1999.
- Díaz Mirón, Salvador, *Poesías completas*, ed. Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1945.
- Fernández Retamar, Roberto, "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed., México, Editorial Nuestro Tiempo, 1977; pp. 140-158.
- Gicovate, Bernardo, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Trads. A. Tovar y F.P. Varas Reyes, Madrid, Debate, 1992.
- Hernández Aquino, Luis, *El modernismo en Puerto Rico; poesía y prosa*, 2ª ed., Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1972.
- , "Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 38 (enero-marzo 1968), 28-37.
- Hernández Paralitici, Pedro H., "Jesús María Lago: Apuntes sobre su vida y su obra", *Discurso Indédito*, Casa de España, 30 de agosto de 1973.
- Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosas*, Ed. Ángeles Estévez, Madrid, ALLCA XX, 1999.
- Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso (1953)*, Ed. Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962.
- Jrade, Cathy Login, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- Kirkpatrick, Gwen, *The Dissonant Legacy of Modernismo, Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Lago, Jesús María, *Cofre de sándalo: sonetos*, Madrid, Tipografía Artística, 1927.

- _____, *Antología*, ed. Ángel Luis Morales, San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1959.
- Laguerre, Enrique, *La poesía modernista en Puerto Rico*, San Juan, Coquí, 1969.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- Lugones, Leopoldo, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959.
- Manrique Cabrera, Francisco, *Historia de la literatura puertorriqueña*, Nueva York, Las Américas, 1956.
- Martínez Masdeu, Edgar, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
- Mora, Carmen de, "Herrera y Reissig o la búsqueda de la palabra *himética*", Ángeles Estévez (ed.), *Poesía completa y prosas*, Madrid, ALLCA XX, 1999; pp. 1060-1082.
- Morales, Carlos Javier, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nueva York, Las Américas, 1961.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- _____, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Pérez, Alberto Julián, "La 'enciclopedia' poética de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana* 55.146-147 (enero-junio 1989), 329-338.
- Piglia, Ricardo, "Notas sobre *Facundo*", *Punto de Vista* 3.8 (1980), 15-18.
- Ridge, George Ross, *The Hero in French Decadent Literature*, Athens, The University of Georgia Press, 1961.
- Rivera de Álvarez, Josefina, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, 2. vols., San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Rivera-Rodas, Oscar, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX. (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988.
- Rosa Nieves, Cesáreo, *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña*, Río Piedras, Edil, 1971.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- Samain, Albert, *Au jardin de l'infante*, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- Schulman, Ivan A, *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casa*, México, El Colegio de México/Washington University Press, 1966.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.
- Suria de Crespo, Carmen Delia, *Jesús María Lago, vida y obra*, Tesis inédita, Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self, The Making of the Modern Identity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan, *Theories of the Symbol*, Trad. Catherine Porter, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y modernidad*, 2 vols., Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Uitti, Karl D, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, Le Hague, Mouton, 1961.

Weber, Max, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Trad. T. Parsons, New York, Charles Scribner's and Sons, 1976.

Zola, Emile, *El naturalismo*, Trad. Jaume Fuster, Barcelona, Península, 1973.