

ECLECTICISMO Y MODERNISMO (EN J.E. RODÓ Y SU GENERACIÓN)

Belén Castro Morales
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

The present paper deals with the study of eclecticism in the Modernist movement. This phenomenon is viewed not only in terms of Hispano-America but as a more general phenomenon affecting Western culture in the late XIXth century. Moreover, the study is not restricted to the literary activity. Considering eclecticism as the aesthetic language of the turn of the century, it analyzes its repercussions on Philosophy, Architecture, Art and Literary Criticism, and Poetics. These considerations deal specifically with Uruguayan Modernism, and the critical thinking of José Enrique Rodó, the most prominent essayist of his generation.

I

El eclecticismo da al proceso intelectual de finales del siglo XIX, tanto en Europa como en Hispanoamérica, un carácter definitorio, y, según nos proponemos demostrar, debe situarse en el lugar de los fenómenos desencadenantes dentro de toda descripción jerarquizada de los elementos que conforman el modernismo.

Ello supondrá la abolición de ciertos prejuicios críticos todavía imperantes, ya que con frecuencia se sigue subrayando como defecto característico del modernismo en general, y de la generación uruguaya del Novecientos en particular, el *asistematismo* que en todos los niveles culturales presidió su actividad intelectual. Esas imputaciones, muy posteriores a los

años que estudiamos, se articulan desde la posición crítica que defiende para todo análisis cultural métodos y rigores dogmáticos. Pero ese no era el caso en la época finisecular; por el contrario, encontramos insistentes testimonios que nos hablan del poder creador de las mentes amplias y abiertas. Así, en un texto de Pedro Henríquez Ureña, fechado en 1907 y titulado “El espíritu platónico”, encontramos un elogioso comentario al temperamento artístico de Goethe, porque “...realiza esa evolución perfecta, en que el filósofo completa el artista, superando al mismo Platón gracias a su *desprecio de lo sistemático*”¹.

Tampoco sería exacto pensar que los miembros de la generación del Novecientos carecían de una clara visión crítica de su momento cultural. Rodó, por ejemplo, en uno de sus primeros trabajos, el dedicado a Juan María Gutiérrez, de 1895, diferencia claramente lo que es “la soberana libertad de criterio” de “ese pálido eclecticismo que nace de la flojedad de la convicción o de la ausencia de amor y de entusiasmo por determinado ideal que imprima carácter y dé nervio a la personalidad del escritor”². Un año después, en *El que vendrá*, vuelve sobre la misma idea, y lamenta la dispersión que, por indiferencia y desinterés, provoca la disgregación cultural: “Las voces que concitan se pierden en la indiferencia. Los esfuerzos de clasificación resultan vanos o engañosos. (...) Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros, como los dioses, se van”. La causa: “La variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición”³.

Con estas palabras Rodó está relacionando lúcidamente tres conceptos básicos de la época en que vivió: el eclecticismo, “la variedad inarmónica” como proliferación caótica de manifestaciones artísticas, y la conciencia de vivir en época de transición.

César Daly, teórico del eclecticismo, ha relacionado esta crisis transitoria de la cultura con la devaluación de los valores morales de la época:

El Eclecticismo podría no crear un arte nuevo, pero ser al menos un elemento de transición sobre el historicismo y la arquitectura del futuro. Hasta ahora, los artistas creativos se han limitado a proyectos heterogéneos, porque sus esfuerzos no estaban impulsados por ningún principio; lo cual ha ocurrido porque formaban parte de una sociedad que tampoco tenía ningún principio de valor universal⁴.

A la luz de este enjuiciamiento del eclecticismo como arte transicional, podemos comprobar el acierto de los comentarios de Rodó sobre la cultura de su época, que él sentía desorientada y contingente, babélica y espiritualmente devaluada.

Sobre la sensación de tránsito, a la que tan sensible fue Rodó, encontramos en autores de su época gran variedad de testimonios y actitudes. Todos ellos van vinculados a esa “*extrañeza del espíritu en medio de las modernas condiciones de vida*”⁵ de la que nos habla en *Ariel*. También van aliados a una expresión conceptual ecléctica, que tomando de aquí y de allá ideas válidas, parece tantear una salida para el futuro. Podemos apreciar al respecto una sorprendente mezcla de elementos ideológicos tomados del positivismo, del idealismo y del cristianismo, que, siendo contradictorios en la esencia de su definición sistemática, conviven, sin embargo, como elementos de una ideología que no cuestiona su coherencia interna.

Dado el triunfo del espíritu *decadente*, esas prefiguraciones del futuro llevan consigo, casi siempre, un tono constructivo y “ascendente” que trata de estimular, en días de tránsito y confusión, a una juventud hastiada y nostálgica⁶. Ese mensaje regeneracionista trata de atacar precisamente el *virus decadente* que se manifestaba a través del modernismo como enfermedad de un siglo que vivía su crepúsculo.

Pero esos sentimientos de caos y transitoriedad que venimos comentando en los textos de Rodó, no son patrimonio exclusivo de Hispanoamérica. En los primeros debates europeos sobre el eclecticismo, y en el terreno de la arquitectura, campo artístico donde tuvieron más resonancia y vitalidad, encontramos en juego las mismas reflexiones. Sobre la arquitectura ecléctica, “aquel estilo detestable”, escribía Thomas Hope en 1835:

... no queriendo dejar escán escrúpulo respecto a su uso y a su destino primitivo: sus casas parecen una colección de fragmentos salidos del caos⁷.

También en Italia, Pietro Selvático arremetía contra esa “arquitectura babélica”: “... porque de hecho dudo que pudiera haber una confusión mayor de elementos y de lenguajes en la famosa torre”⁸.

Para los detractores y críticos del eclecticismo en arquitectura, este estilo no era sino una extravagancia fruto de “la lujuria de lo nuevo”⁹ y de la charlatanería de algunos arquitectos. Sin embargo, para sus defensores, como L. Avray, era el resultado de una educación del gusto, de una mayor cultura, que permitía una tolerante aceptación de toda manifestación artística:

... nunca el arte se ha expresado con más independencia que ahora, y éste será la honra de nuestra época: que acoge todos los estilos, todos los géneros, todas las maneras, porque siendo la actual educación artística más completa y más difundida, se aprecia mucho más

la belleza de cada obra y de cada estilo, mientras que antes todo lo que no estaba de acuerdo con el gusto del día, era despreciable y rechazado¹⁰.

Este comentario de Avray hace alusión a otro rasgo característico del fin de siglo: el afán de cultura que siente el artista, el intelectual, y que le hace rastrear en todos los campos y épocas de la misma, como si fuera un refugio sagrado al margen de la vulgaridad prosaica del presente; como si en ella se albergase una vida más intensa que la empobrecedora experiencia que la realidad ofrecía.

Crítico hacia la realidad circundante, el artista finisecular deja de serlo hacia la cultura del pasado. Armado de *dilettantismo*, se aventura por el mundo del artificio en busca de satisfacciones. Quiere probarlo todo y lo aprueba casi todo, aunque en muchas ocasiones su bagaje cultural sea más extenso que profundo. Al hilo de esta reflexión llegamos a comprobar que el principio crítico de la tolerancia, desde Renan hasta Rodó, está íntimamente emparentado con el eclecticismo; emana directamente de su esencia abarcadora y sacralizante de la cultura. Esta tolerancia, estrechamente relacionada con el principio crítico de la amplitud, define el talante del "hombre culto" finisecular y nos da el índice de refinamiento de lo que Rodó llamaba "la élite pensante", en la cual él mismo se incluía. Tal flexibilidad intelectual, distintiva de un gusto educado en la Belleza, y fugitiva de la rugosa vulgaridad, será la base de la crítica impresionista y, en el caso de Rodó, el gozne central de su reflexión matacrítica. Así escribirá en su *Rubén Darío*:

Presumo tener entre las pocas excelencias de mi espíritu, la virtud, literariamente cardinal, de la amplitud. Soy un dócil secuaz para acompañar en sus peregrinaciones a los poetas, adondequiera que nos llame la irresponsable voluntariedad de su albedrío; mi temperamento de Simbad literario es un gran curioso de sensaciones. Busco de intento toda ocasión de hacer gimnasia de flexibilidad; pláceme tripular, por ejemplo, la nave horaciana que conduce a Atenas a Virgilio, antes de embarcarme en el bajel de Saint-Pol Roux o en el raro yate de Mallarmé¹¹.

Pero no es Rodó el único miembro de su generación afectado en sus ideas sobre crítica por el eclecticismo. Entre la escasa producción en prosa de Herrera y Reissig encontramos un texto fundamental para el conocimiento del modernismo en una de sus primeras definiciones críticas. Nos referimos al artículo que, en dos partes, Herrera dio a conocer en su efímera publicación *La Revista* (20 octubre y 21 noviembre 1899) bajo el título "Conceptos de crítica". Aquí encontramos una entusiasta adhesión al

eclecticismo, considerado como triunfo de la complejidad del arte, tras la abolición de los dogmas y de las escuelas. Para Herrera y Reissig el eclecticismo es la aceptación de lo relativo y lo multiforme del arte moderno. Según el poeta, la Verdad objetiva no existe. La Belleza, “que es la virtud de las cosas”¹² es múltiple, y el crítico sólo puede serlo dignamente si acepta, mediante la tolerancia, la proliferación desordenada de tanteos artísticos que caracteriza a esa época de transición:

Ser ecléctico es poseer ese refinamiento sibarítico, esa quintaesencia del gusto que constituye la naturaleza intelectual del siglo —es estar a la última moda— es habitar un palacio lujoso en la Biblioteca del saber! El eclecticismo es el punto más alto de la escala que tiene que ascender el crítico moderno¹³.

En Rodó no vamos a encontrar una adhesión tan elocuente como ésta al eclecticismo: conducía peligrosamente al *dilettantismo* y al “arte por el arte”. Mientras Herrera y Reissig se encontraba a gusto en esa otra Babel que era su Torre de los Panoramas, Rodó, en cambio, sentía el peso de la confusión, y, aunque le atraía, buscaba el orden en el caos.

II

Pero más que al ambiguo Rodó, se debe al filósofo de la generación, Carlos Vaz Ferreira, la crítica más violenta al eclecticismo. De hecho, toda su obra va encaminada a la superación de las limitaciones vigentes en su época de aprendizaje. Desde su posición de filósofo afirma:

El eclecticismo es un modo de pensar mezquino, pobre, en realidad ininteligente (...) en más o menos casos puede llevar a aciertos, pero es condenarse de antemano a quedar dentro de lo ya pensado¹⁴.

Con estas palabras, Vaz Ferreira se está refiriendo al *eclecticismo filosófico*, en cuyas premisas se encuentran las semillas que luego se extenderán a todo el pensamiento y a todas las formas artísticas del siglo XIX. Aunque no procede extendernos ampliamente en el comentario de la estética filosófica ecléctica, sí debemos considerar algunas de sus características, ya que su difusión afectó profundamente al pensamiento de países como México, Argentina, Uruguay y Brasil, donde se prolonga por mucho tiempo el *éclecticisme* de Víctor Cousin.

El filósofo francés había difundido sus ideas en unos cursos de estética

que pronunció en la Sorbona entre 1817 y 1820 (*Du vrai, du beau et du bien*), y, según Simón Marchán, se basaban en un “sincretismo híbrido”¹⁵ e indiscriminado de estilos y posibilidades, fruto de una actitud resumitiva y esquematizadora que, imbuida de espiritualismo, propició “un descalabro de la estética como disciplina autónoma”¹⁶. Partiendo de elementos de la escolástica medieval (como la tríada bien-verdad-belleza) Cousin hace una amalgama con otros elementos procedentes de la razón pura de Kant, de la escuela escocesa y del sensualismo de Condillac. Como observa Ramón Insúa, se proponía

... reunir todas las verdades consagradas por la experiencia de los siglos, recogidas en todos los sistemas espiritualistas que se han sucedido de Platón a Descartes y Leibnitz y de éstos a Roger Collard y Maine de Biran, armonizándolas, con más o menos arte, con doctrinas tomadas de Schelling y de Hegel¹⁷.

Los textos de Cousin serán oficiales en España para la enseñanza de la filosofía desde 1845 hasta 1860 (el *Manual de Estética*, escrito por M. Milá y Fontanals reproduce literalmente a Cousin).

Pero la introducción del eclecticismo en el Río de la Plata no se debe al contacto directo con España. Fue el fundador del romanticismo argentino Esteban Echeverría quien lo introdujo en su país, en 1830, después de impregnarse durante cinco años en París de la filosofía ecléctica entonces en boga. Había estudiado sobre todo a Cousin, pero también había profundizado en el pensamiento socialista de Pierre Leroux y en las obras de Montesquieu, Lermínier, Lamennais, Guizot y Chateaubriand, entre otros escritores marcados por el eclecticismo. Su *Dogma socialista* acusa la mezcolanza, fruto de la reelaboración de las ideas de Cousin junto con el socialismo de Leroux y el espiritualismo metafísico de Lamennais.

Al difundirse estas ideas en el medio rioplatense, constituyen la base de una filosofía liberal que inspira al romanticismo, aunque, como señala Arturo Ardao, se queda “a mitad de camino entre la revolución y la reacción (como a otro nivel intenta combinar empirismo y racionalismo) dando lugar a “un liberalismo descolorido”¹⁸. Por su propia inconsistencia, los jóvenes románticos rioplatenses terminarán optando por el sansimonismo, doctrina más revolucionaria que, sin embargo, no desbanca del todo al eclecticismo.

En el Uruguay fue introducido en la Universidad por el Dr. De la Peña y Ellauri y llegó a constituir, según Ardao, “el canon filosófico de la inteligencia nacional” durante el tercer cuarto del siglo XIX. Aunque sólo afectó a las clases más cultivadas, formó intelectuales de actitud liberal y humanista que defendían una educación laica apoyados en el librepensa-

miento racionalista e inspirados en principios políticos asimismo liberales y constitucionalistas. Esta última tendencia intenta, mediante el principio constitucional que protege los derechos individuales y la moral pública, acabar con las tendencias caudillistas que provocaron la Guerra Grande (1843-1851). En lo tocante a las consecuencias estéticas, el eclecticismo, sustentado en la defensa del espiritualismo, propicia una exaltación psicológica y moral de la conciencia individual, y con ello potencia el culto poético del sentimiento y la imaginación, presidido por una general defensa, para todas las actitudes humanas, de la subjetividad. Idealismo, subjetividad, libertad espiritual y ética humanitarista son conceptos que introdujo el eclecticismo, que sobrevivieron durante el sansimonismo y que volvieron a expandirse ampliamente en la obra de los escritores del Novecientos como vías de superación del positivismo.

Ante la persistencia de rasgos eclécticos en el pensamiento y en toda la cultura hispanoamericana, ya hemos visto las reservas de Rodó y de Vaz Ferreira. Samuel Ramos, al hablar del eclecticismo que tanto éxito tuvo en México, ha dicho: "Ser ecléctico equivalía a no tener sistema previo, a no aceptar autoridad alguna. Verney dice que el sistema moderno consiste en no tener sistema"¹⁹.

"No tener sistema"; "quedar dentro de lo ya pensado", había dicho Vaz Ferreira. Estas son dos notas definitorias no sólo de la filosofía hispanoamericana del Novecientos, sino también de todo el espíritu cultural de la época, que se manifiesta así desde los modos de aprendizaje intelectual hasta las realizaciones literarias particulares.

Ese "quedar dentro de lo ya pensado" significa, por una parte, el reconocimiento del gran peso de la cultura y el respeto desmedido que el intelectual siente por ella (la admira, la recrea, se refugia en ella); por otra, la calidad de metalenguaje artístico que revisten muchas creaciones literarias de la época, ya que tienden a crear a partir de lo ya creado. Esta actitud no sólo es propia del modernismo arquitectónico: la encontramos en Rodó reiteradamente expresada como característica inherente al intelectual, hasta el punto de hablar de "esta *sobrealma* artificiosa y falaz que da la cultura"²⁰.

El hecho de "no tener sistema" previo significa la carencia de parámetros que ordenen, dentro de cánones racionales organizados, los logros de la experiencia filosófica y artística. Pero también significa el triunfo de la libertad individual, de la iniciativa personal, de la libre interpretación del mundo según principios íntimos (subjetivos) y no exteriores (sistemáticos y objetivos).

También es necesario tener en cuenta que el rasgo que define la formación intelectual de la generación de Rodó es su carácter autodidacta. Ello quiere decir que su acervo cultural no proviene de una enseñanza sis-

tematizada por programas universitarios, sino tomada, al impulso de la curiosidad personal, de las publicaciones que llegaban a sus manos, recomendadas y comentadas en ese otro centro de enseñanza viva que es la tertulia o el cenáculo literario.

Aparte de las causas que pudieran influir a la hora de no cursar estudios universitarios, interesa considerar las consecuencias que este hecho produjo en los jóvenes miembros de la generación del Novecientos. En primer lugar contribuye a explicar la condición ecléctica de sus producciones literarias, ya que la superposición de elementos culturales asimilados de forma poco organizada, conduce a unos conocimientos de tipo acumulativo difíciles de ordenar coherentemente. A esto debemos añadir el eclecticismo inherente a todo producto intelectual de fines de siglo, presente ya en las obras que los jóvenes uruguayos estaban asimilando.

Por otra parte, la falta de una lectura "oficial" inculcada a los jóvenes de esta generación dio lugar, como ha observado Rodríguez Monegal, a muy distintas interpretaciones particulares de autores que fueron lectura común entre estos intelectuales. De Baudelaire, de Nietzsche, cada integrante de la generación del Novecientos hizo una lectura muy distinta. Por eso es tan palpable la disparidad de posiciones estéticas en el plano general de las tendencias literarias sustentadas por los distintos integrantes de la generación: naturalismo, regionalismo, criollismo y psicologismo en la narrativa; decadentismo, "artepurismo", formas populares gauchescas, intimismo y hasta prevanguardismo en la poesía. El mosaico de tendencias es tan complejo como variados fueron los intereses de cada lector frente a esas fuentes comunes a las que pudieron acceder.

III

Como vemos, el eclecticismo da ser a la filosofía del XIX, pero lejos de quedar encerrado en los límites de una escuela, se ramifica e impregna todo tipo de operación intelectual de la época, condicionando así actividades que van desde el modo de aprendizaje de la juventud finisecular hasta los métodos de elaboración de sus productos artísticos, e introduciéndose incluso en el vivir cotidiano de principios de siglo a través de su visible encarnación en las artes decorativas y en la arquitectura *art nouveau*.

Como anotamos anteriormente, el eclecticismo llega a desarrollarse como estilo cultural en virtud del ejercicio de la libertad intelectual y creativa del artista finisecular, triunfo de la imaginación poética sobre "la prosa del mundo", a la que se suma esta otra liberación: la que permite contemplar la historia "como disponibilidad subjetiva"²¹, proveedora de

materiales siempre recuperables y dúctiles a transformaciones actualizadoras.

En la misma órbita de pensamiento, al referirse al eclecticismo de Darío, ha afirmado Octavio Paz:

Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único²².

La superposición de esos materiales de muy diversa procedencia que en las artes plásticas se ha denominado *pastiche*, da lugar en el terreno de lo literario a una aparente incoherencia y heterogeneidad que afecta a lo conceptual, lo temático y lo formal de las composiciones modernistas. Esa “apariencia heteróclita”²³ que Allegra aprecia en todo el arte finisecular alberga en el fondo una secreta armonía con el espíritu de la época: ese espíritu antimoderno que busca en la historia pasada reductos de belleza en su fuga del presente utilitarista y mercantilizado:

... el modernismo derivaba de opciones estéticas, en verdad no siempre coherentes, pero cuyo denominador común era una rebeldía y a la vez una denuncia de valores literarios, morales, filosóficos que ese siglo había consolidado y consagrado sobre la base del “sentido común”. Entran en crisis el optimismo histórico y el darwinismo proyectado en las diversas direcciones de la realidad, la concepción que podríamos llamar “horizontal” de la vida y del mundo, para dar paso a un espiritualismo que se resiente de todas las aporías habidas en la época romántica, agravadas ahora con el equívoco idealista. El sincretismo se refleja en la elección de los *maîtres à penser*, donde acompañan a los textos del pensamiento “pesimista” —Nietzsche, Stirner, Le Bon— ensayos de anarquismo estetizante a lo Kropotkin, de positivismo “crítico” a lo Ferri, de cristianismo “humanista” a lo Renan o misticista a lo Tolstoi²⁴.

Así, con la recuperación aparentemente caótica de elementos mitológicos paganos en convivencia con la revitalizada figura de Cristo, el artista finisecular se propone, en definitiva, y como escribe Hinterhäuser, “despertar a los dioses”, mediante un “sincretismo cristiano-pagano, entendido como oposición a una civilización sin alma”²⁵.

Si el eclecticismo, a través de múltiples operaciones electivas y de numerosas acumulaciones de elementos culturales rescatados del pasado logra triunfar en la literatura finisecular europea, en Hispanoamérica gozará de gran vitalidad, rebasando sobradamente lo que hubiera sido la simple

adopción de una moda importada de Europa. Como hemos visto, el eclecticismo es inseparable del movimiento modernista; es más, define su esencia. Sin embargo, no es el modernismo el primer movimiento que muestra en Hispanoamérica rasgos eclécticos y sincréticos. Desde los siglos coloniales, la cultura metropolitana se vio rápidamente mixtificada y desviada del modelo originario aportando rasgos propios del suelo en que arraigaba. Incluso en épocas literarias dominadas por férreas poéticas normativas, aparece ese **grado de desviación** del que ha hablado Alfonso Reyes; desviación acentuada por la asimetría y asincronía en la sucesión de los distintos movimientos literarios respecto a las matrices europeas. Largos períodos de transición de uno a otro, pervivencia de características que no logran ser superadas con la irrupción de un nuevo estilo, la fuerza misma del medio que condiciona distintas lecturas e interpretaciones de la cultura europea... todos estos factores hacen que la literatura hispanoamericana desde los años de la aculturación española, sea marcadamente sincrética y desemboque en el siglo XIX con una especial propensión a la actividad ecléctica.

Pero ese eclecticismo, practicado por los escritores modernistas con entusiasmo y facilidad, no se reduce, como suele pensarse, a la vertiente más cosmopolita del movimiento: afecta a las mentes más ensimismadas de la época, incluídas las que elaboran las primeras críticas del modernismo y las que esgrimieron ideales americanistas, criollistas y localistas como alternativas de autenticidad.

La raigambre profundamente ecléctica del modernismo, según las consideraciones expuestas, queda claramente de relieve. Pero es más: durante el modernismo, y espoleado por el acicate de ser moda en Francia, el eclecticismo, característica inherente del pensamiento hispanoamericano, sale a la luz, toma conciencia de sus posibilidades estéticas y pasa a ser un material intelectual trabajado estéticamente. Se acepta, se potencia y se elabora con verdadera voluntad de creación y de estilo.

Por ser un rasgo subyacente de la idiosincrasia hispanoamericana, sus resultados en el modernismo tuvieron tanta fuerza, tanta facilidad en producirse y tanta autenticidad. Su existencia latente como fondo psicológico y cultural se activó con la inoculación de la moda francesa, por lo cual su *modernidad* tal vez haya que situarla en la oportuna confluencia de las dos fuerzas culturales: la autóctona y la foránea.

Esta revisión del espíritu predominantemente ecléctico en la cultura de entresiglos, más acentuado en Hispanoamérica por la constitución asistemática de su pensamiento, nos permite interpretar, dentro de un marco amplio, los componentes eclécticos del modernismo y su manifestación en la crítica literaria de la época.

Creemos haber llegado así a disponer de una perspectiva comprensiva

que nos permite interpretar la multiplicidad de estímulos culturales y estéticos que inspiran la crítica de Rodó y la obra de sus compañeros de generación.

En el caso particular de Rodó, encontramos vinculados a su eclecticismo de fondo, a veces inconsciente, su esteticismo, su tolerancia; esa *poética omnívora* que Saúl Yurkievich ha descrito como característica del modernismo, y que da la clave de la coexistencia de elementos dispares: lo clásico y lo romántico, lo científico y lo místico, el *revival* y la utopía de futuro, lo autóctono y lo universal.

Notas

1. Henríquez Ureña, Pedro: *Obra crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 154. El subrayado es nuestro.
2. Rodó, José Enrique: "Juan María Gutiérrez", en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1967. p. 767.
3. Idem: "El que vendrá", en *Obras Completas*, op. cit. p. 153.
4. Cit en Collins, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución*. Trad. de Ignasi Solá Morales. Barcelona, Gustavo Gili, 1970. pp. 117 s.
5. Rodó, José E.: *Ariel*, en *Obras Completas*, op. cit. p. 227.
6. Este espíritu *ascendente* parece consolidarse como respuesta a tesis científicas como las de Max Nordau, que en su obra *Entartung* (Berlín, 1892 y 1893) había demostrado la decadencia y la inclinación al irracionalismo de los principales artistas del fin de siglo, tras aplicarles las clasificaciones clínicas de Lombroso. En la línea de las reacciones optimistas contra esa teoría encontramos también, en la literatura hispánica, un testimonio de Pompeyo Gener, el escritor catalán autor de *Literaturas malsanas* (1894), admirado por Rodó: "Los fenómenos patológicos actuales son síntomas no de decadencia final, no de agotamiento de raza, sino de esfuerzo, de progreso, de enérgica evolución ascendente" (Cit. en G. Díaz Plaja: *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid, Alianza, 1975).
7. Cit. en Patetta, Luciano: *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Trad. Jorge Sainz Avía, Madrid, Hermann Blume, 1984. p. 234.
8. Idem p. 235.
9. Camillo Boito: "Crítica a los nuevos edificios eclécticos" (1866). En Patetta, Luciano: op. cit. p. 236.
10. Avray, L.: "Un himno al eclecticismo", en Benevolo, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*. Trad. M. Galfetti y J. Díaz de Atauri. Barcelona, Gustavo Gili, 1970. pp. 125 s.

11. Rodó, José E.: *Obras Completas*. op. cit. p. 175.
12. Cit en Herrera y Reissig, Julio: *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas, Ayacucho, 1978. p. 283.
13. Idem. p. 279.
14. Vaz Ferreira, Carlos: *Lógica viva. Moral para intelectuales*. Caracas, Ayacucho, 1979. p. XXVIII.
15. Marchan Fiz, Simón: *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. p. 190.
16. Ibidem.
17. Insúa; Ramón: *Historia de la filosofía en América*. Guayaquil (Ecuador). Imprenta de la Universidad de Guayaquil, 1945, p. 167.
18. Ardao, Arturo: *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay* (2ª ed.) Montevideo. Univ. de la República, Departamento de Publicaciones, 1968. p. 48.
19. Ramos, Samuel: *Historia de la Filosofía en México*. México, Imprenta Universitaria, 1943. p. 57.
20. Rodó, José E.: Carta a Luis Contreras. *Obras Completas*. op. cit. p. 1404.
21. Marchan Fiz, Simón: op. cit. p. 68.
22. Paz, Octavio: *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortíz, 1965. p. 21.
23. Allegra, Giovanni: *El reino interior*. Madrid, Encuentro, 1986. p. 19.
24. Idem. p. 41 s.
25. Hinterhäuser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1987, p. 12.