EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

N.º 485-486 — *Modernismo y Modernidad, I* — Abril-Mayo 1987

Javier Blasco*

Modernismo y Modernidad

BASTA una ojeada a los escaparates de las librerías o, en su caso, a los últimos catálogos editoriales, para constatar que el *Modernismo* se ha convertido en uno de los grandes temas del debate intelectual abierto por la *Posmodernidad*. Y, en un darse la mano que revela cómo siguen sin cerrarse muchas de las cuestiones puestas sobre el tapete por la literatura del Modernismo, nuestro fin de siglo mira con «devoción» lo que fue el fin de siglo precedente.

Haciendo un repaso —que no quiere ser exhaustivo— de publicaciones recientes, se observa cómo el panorama de la prosa de principios de siglo —reducido empobrecedoramente por nuestros manuales al divismo de los Azorín, Unamuno, Baroja...— se modifica sustancialmente con lo que dejan entrever las muy cercanas reediciones de obras de Silverio Lanza, de Antonio de Hoyos y Vinent, de Felipe Trigo o de Emilio Carrere; todos ellos del mismo país, habitantes de idéntico clima espiritual y con similares problemas e influencias —literarias y de las otras— que los autores favorecidos por la prestigiada etiqueta del *98ismo*. Y algo parecido puede afirmarse de la poesía, con estudios, ediciones y antologías que han allanado, al menos en parte, el camino que lleva a M. Reina, S. Rueda, R. Gil o Villaespesa y obligando a revisar la tan traída y llevada ecuación identificadora de modernismo y rubendarismo.

Nuestro recién iniciado fin de siglo ha demostrado, asimismo, una aguda sensibilidad hacia aquellas lecturas que fueron las fuentes —estéticas e ideológicas— de que se nutrió el fin de siglo anterior. Y un lector de 1987 cuenta con ediciones recientes, más o menos fiables, de Ch. Baudelaire (Cátedra, Fontamara, Akal), O. Wilde, W. Blake (Swan), Isidore Ducasse (Argonauta), J.-K. Huysmans (Cátedra), W. Morris (Taifa), W. de l'Isle-Adam (Cátedra), P. Loti (Del Dragón).

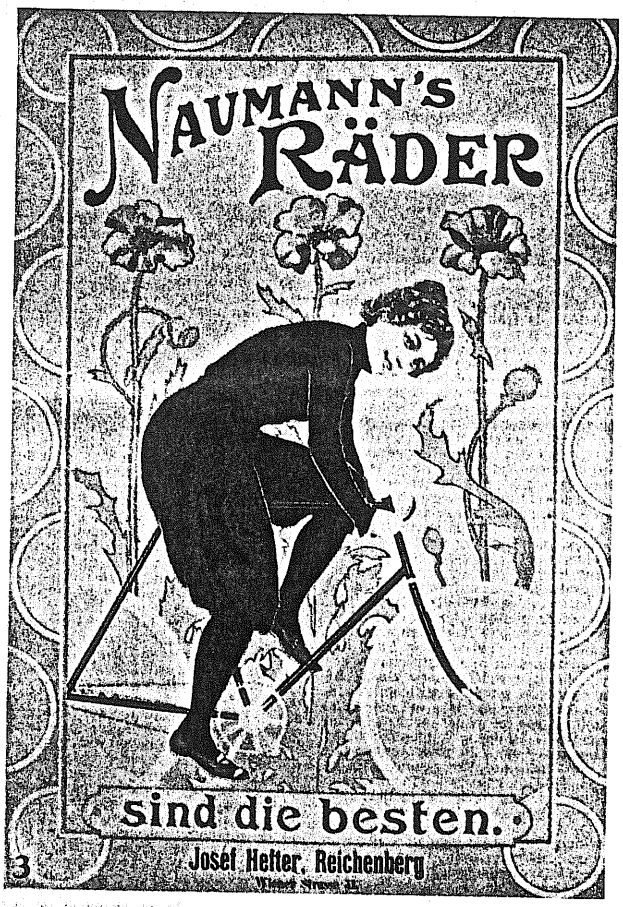
Pero sobre todo en los últimos tiempos han variado sensiblemente las circunstancias —materiales e ideológicas— que tradicionalmente han rodeado a la crítica del Modernismo. Y, arrinconados ya los viejos complejos de una crítica (en la línea que va de Valbuena a Díaz-Plaja) necesitada de «discriminar y distinguir» el «españolismo» de nuestra literatura incluso en aquellos momentos de máximo «exotismo» cultural, la etiqueta *modernismo frente a noventayocho* ha dejado de ser —y los primeros pasos en esta dirección (baste citar a Federico de Onís, a J. R. J. o a Ricardo Gullón) se dieron ya hace tiempo— una rémora para el estudio de lo que fue la realidad finisecular. Y si Díaz-Plaja (encubriendo su simplificación biologicista bajo vagas alusiones a no sé qué «necesidad pedagógica de establecer distingos») se preguntaba sobre quién podría confundir «el tono de una meditación de Unamuno con el de una evocación de Juan Ramón Jiménez», hoy sabemos que llevamos demasiado tiempo leyendo separados a ambos autores y que eso no es positivo. En tanto no seamos capaces de leer, pongo por ejemplo, una «novela» de Azorín junto a un poema de Villaespesa, seguiremos moviéndonos en la muy «didáctica» superficie del fin de siglo. La bibliografía última —rica cualitativa y cuantitativamente—, consciente de las limitaciones de todo juicio valorativo que no se asiente sobre unas bases histórico-literarias y sobre un estudio no «discriminatorio» de los textos, ha sometido los presupuestos críticos del estudio del Modernismo a profunda revisión. Con anclaje riguroso en los textos, Lily Litvak ha analizado cuál es el verdadero sentido de algunas de las constantes más representativas de la literatura finisecular: el exotismo (*El sendero del tigre*, Madrid, 1986), el erotismo (*Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979), el antindustrialismo y el rechazo del positivismo (*Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, 1980); Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo*, Barcelona, 1983) ha estudiado cuál es el soporte sociológico que explica determinadas posiciones muy características de la literatura y de la estética finiseculares, así como los fundamentos ideológicos —de raíz europea y no estrictamente española— en que dicho soporte se asienta; Saúl Yurkievich (*Celebración del modernismo*, Barcelona, 1976) ha llamado, con acierto, la atención sobre la pluralidad de registros (culturales, estéticos, ideológicos y emocionales) que el discurso modernista —desde los inicios mismos del movimiento— supo congregar; con especial insistencia en el carácter *sincrético* (romanticismo, decadentismo, impresionismo, parnasianismo, simbolismo, prerrafaelismo, etc.) del lenguaje modernista, José Olivio Jiménez («Introducción» a la *Antología crítica de la poesía del modernismo hispanoamericano*, Madrid, 1985) ha trazado las pautas evolutivas (de la «analogía» a la «ironía») del citado lenguaje; Giovanni Allegra (*El reino interior*, Madrid, 1986), partiendo de la ya consolidada definición del Modernismo como «crisis general del espíritu» (generadora de una reacción espiritualista contra el positivismo científico, el industrialismo y el mercantilismo burgués), reivindica para el movimiento un «fondo ideológico» del que la crítica, por lo general, se ha olvidado; Ricardo Gullón («Espiritismo y modernismo»), Cathy L. Jrade (*Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*, University of Texas Press, 1983), Raymond Skyrme (*Rubén Darío and the Pithagorean Tradition*, Florida, 1975), Claire J. Paolini (*Valle-Inclán's Modernisme*, Valencia-Chapel Hill, 1986) y Giovanni Allegra (*vid. supra*) han rastreado —siguiendo el apunte de O. Paz en *Cuadrivio*— la presencia del ocultismo y de diversas doctrinas esotéricas como soporte de la estética, de la ideología y del lenguaje de un importante sector de la literatura del momento; R. Cardwell (en *Juan Ramón Jiménez. The Modernist Apprenticeship*, Berín, 1977; y en alrededor de una docena de muy valiosos artículos) ha sabido valorar con exactitud la dimensión metafísica de la «rebeldía» modernista, persiguiendo sus orígenes hasta el Romanticismo; H. Hinterhäuser (*Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980) ha demostrado cómo los motivos y los emblemas más destacados de la literatura española finisecular son comunes al resto de literaturas europeas del momento; Joan Lluis Marfany (*Aspectes del modernisme*, Barcelona, 1975) y E. Picon-Garfield e I. A. Schulman (*Las entrañas del vacío*, México, 1984) han proyectado una apreciable luz, al contemplar el fenómeno desde las vertientes catalana e hispanoamericana; E. M. de Jongh-Rossel (*El krausismo y la generación de 1898*, Valencia-Chapel Hill, 1985) ha señalado las líneas maestras de lo que fue la influencia del pensamiento krausista en parte de la literatura finisecular.

Y a todo lo mencionado hasta aquí hay que añadir los volúmenes colectivos, con edición a cargo de José Olivio Jiménez (*El simbolismo*, Madrid, 1979) y de Lily Litvak (*El Modernismo*, Madrid, 1975), con cuidadas selecciones de lo más representativo de la crítica hasta nuestros días; y más recientes, pero configurados desde idénticos planteamientos, han de sumarse a éstos los trabajos, también colectivos, reunidos por I. A. Schulman (*Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, 1987) y por R. Grass y W. R. Risley (*Waiting for Pegasus*, Wester Illinois University, 1979).

La enumeración de aportaciones críticas significativas, desde luego, no es exhaustiva ni cerrada. Creo, sin embargo, que lo en ella representado puede dar idea clara de la dirección y sentido por los que discurren las últimas reflexiones sobre el Modernismo; reflexiones de las que pueden deducirse toda una serie de conclusiones: 1) Toda profundización en lo que fue la literatura finisecular lleva a una definición del Modernismo que hace imposible —e inútil— todo intento de diferenciación entre «modernistas» y «noventayochistas». En palabras de J. Macklin, el «modernismo de los noventayochistas» y el «noventayochismo de los modernistas» habla de la urgencia y necesidad de estudiar como una unidad —sin distingos simplificadores— toda la literatura finisecular. Las distintas perspectivas desde las que L. Litvak examina esta literatura demuestran que las reacciones de unos y otros, ante fenómenos como el exotismo, la industrialización, etc., revelan un parentesco ideológico y estético, cuyo olvido sólo conduce a la falsificación de lo que fue la realidad cultural del momento. 2) Más allá de debate *españolista* alguno, la literatura del fin de siglo —sin que, tampoco en este punto, puedan establecerse distinciones— sólo se entiende y explica en el ámbito europeo de la «crisis general» (estética, ideológica y social) de la cultura occidental (H. Hinterhäuser, G. Allegra, R. Gutiérrez Girardot). 3) Dicha «crisis» se manifiesta en un marco que va, con mucho, más allá de lo meramente literario y que afecta desde las artes plásticas a la jardinería, pasando por la sicología, la lingüística y la antropología (Litvak); y 4) Contrariamente a lo que desde la crítica tradicional se impuso como dogma literario indiscutible, los rasgos característicos del Modernismo hay que buscarlos en el plano de los contenidos, y no en el de la expresión, que precisamente se define por no renunciar a ninguna de las fórmulas (parnasianismo, simbolismo, impresionismo, etc.) que el panorama literario europeo ofrecía en aquel momento.

El interés por el fin de siglo pasado, que todos los materiales arriba citados reflejan, creo que difícilmente podría calificarse de mero *revivalismo* crítico. Se trata de algo mucho más profundo y el hecho de que figuras tan significadas del fin de siglo actual (como son J. A. Valente, L. A. de Villena o V. Molina Foix) figuren al frente de seminarios o ediciones del modernismo (*El simbolismo*, Madrid, 1984, y *Estetas y decadentes*, Madrid, 1985) habla bien a las claras de la actualidad de muchas de las cuestiones que, planteadas en el espacio modernista, están en la base de toda la literatura del siglo XX. Mucho se ha hablado y escrito acerca del carácter supuestamente reaccionario y conservador de esta literatura, pero se olvida con frecuencia que el modernismo echó los cimientos de una lengua que, a lo largo del siglo, ha sabido dar expresión a todos aquellos espacios (individuales o sociales) reprimidos por lo que ha sido la cultura dominante.

No cabe duda que en los últimos años hemos asistido a una profunda revolución en los estudios del Modernismo y en la valoración conceptual del mismo. Los artículos que siguen dan buena cuenta de ello. No obstante, aún existen importantes vacíos. Y como muestra valga un solo ejemplo: todavía está por configurar el panorama general de la historiografía crítica del Modernismo, aunque ya se haya dado el primer paso —una vez más gracias a Ricardo Gullón (*El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, 1980)— en tal dirección.



* Coordinador de este monográfico.

Rafael Gutiérrez Girardot

Los supuestos social-históricos del Modernismo

EN el prólogo a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) aseguró Federico de Onís que «el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu...» que se inicia hacia 1885 como «disolución del siglo XIX» y que se manifiesta en las ciencias y en las letras y en todos los aspectos de la vida «con todos los caracteres... de un hondo cambio histórico» (página XV). Tal cambio histórico se conoce en la historiografía literaria francesa y en la alemana como «fin de siècle» o «Jahrhundertwende» (cambio de siglo). Pero a diferencia de Onís, esta historiografía, principalmente la alemana, no sitúa la crisis universal —o más concretamente occidental— en el último cuarto del siglo pasado, sino en la época del primer romanticismo alemán, y el «fin de siècle» y la «Jahrhundertwende» constituyen su primera culminación. Vista desde una perspectiva europea fundada en la historia social y económica, lo que De Onís llama «crisis universal» equivaldría más bien a un período de transición que marca no el fin del siglo XIX, sino de un período que se inicia a mediados del siglo XVIII y que Werner Sombart llama en su obra *El capitalismo moderno* (1927) «alto capitalismo», que da el paso al «capitalismo tardío». Tanto Sombart como Eric J. Hobsbawm (en *La era del capital*, de 1975) caracterizan la tendencia principal de este «alto capitalismo» (que Hobsbawm reduce a un momento de su desarrollo: 1848-1875) como una tendencia a la expansión o «unidad del mundo», a la que acompañan una creciente democratización, un predominio de la técnica, el desarrollo de la industrialización, la implantación de las virtudes burguesas como laboriosidad, ahorro, moderación, lealtad contractual, contrarias a las virtudes «señoriales» de la nobleza destronada por la Revolución Francesa burguesa. Los países de lengua española no participaron activamente en la configuración de este período del capitalismo, pero por eso no es inadecuada la fecha que da De Onís como momento de la «expresión hispánica» de un fenómeno de transición que, precisamente por no haber participado en ese largo proceso del «capitalismo moderno», se presentó en los países de lengua española como «crisis». En una reseña de *Gloria*, de Galdós (traducida al alemán dos años después de su publicación, esto es, en 1880), apuntó Theodor Fontane que la crítica a la sociedad española que anunciaba el prólogo del traductor no se encontraba en la novela que «es una *glorificación* de España, pero no una reprobación». A esta forma española del eurocentrismo sucumbió también, al parecer, Federico de Onís, el menos chauvinista de los críticos peninsulares del Modernismo. El consideró la «crisis» de las Españas como «crisis universal», y aunque creyó que esa crisis era el resultado de la disolución del siglo XIX, lo cierto es que menos que una «crisis» finisecular del XIX fue un obligado «canto del cisne» de las supervivencias pertinaces de elementos inertes, pero potentes, románticamente nostálgicos, pero vitandos de lo que Ernst Robert Curtius elogió en uno de los excursos de su pretenciosa, pero como libro inarticulada, defensa de la reacción (*Literatura europea y Edad Media latina*, de 1948) como «el "retraso" cultural de España»: «el rico contenido de la Edad Media» (p. 525 de la 2.ª ed. alemana, Berna, 1954). Lo que, pues, entró en crisis en los países de lengua española fue esa larga y pertinaz dominación de esa «Edad Media» española, acuñada por la compleja Reconquista, dogmáticamente anacrónica, «quijotesca» en el peor sentido de la palabra —que desenmascaró José María Blanco White— y que bajo el signo de la Contrarreforma y de la identificación de un dogma religioso con la sustancia de la nación, fue mantenida sutil y públicamente por el eficaz y corrupto aparato burocrático de la Iglesia católica. Un escritor tan sincero como «Clarín» ilustró en su magistral novela *La Regenta* (1884-85) las formas a las que había llegado ese catolicismo, y tocó así uno de los elementos fundamentales de esa «crisis» y que constituyó, inconscientemente en parte, uno de los cimientos de la literatura hispánica de fin de siglo o del modernismo, esto es, la secularización. Pues lo que «Clarín» describe también en la novela es el paulatino desmoronamiento del poder espiritual de la Iglesia en el cual colabora no solamente la Iglesia con su agotamiento y empobrecimiento moral y espiritual, sino la sociedad misma, que, aunque fiel a las formas y ritos eclesiásticos, se rige por otros valores, como el del hedonismo que domina subterráneamente toda la obra. Esta pérdida del poder de la Iglesia, de sus nociones y de sus símbolos es lo que la sociología de la religión llama secularización (Peter L. Berger, *The Sacred Canopy*, Nueva York, 1967, II parte).

Esta pérdida de poder de la Iglesia, que Hegel llamó a comienzos del siglo XIX «el sentimiento de la nueva religión: que Dios ha muerto» y que Sartre data en su autobiografía *Les mots* (1964) en el siglo XVIII, fue percibida claramente por José Martí, pero nadie formuló su irrupción en el mundo hispánico con tanta clarividencia como Juan Valera en sus cartas a Rubén Darío sobre *Azul*. En su primera carta del 22 de octubre de 1888, la más densa de las dos, después de referirse a los avances gigantescos de las ciencias empíricas y a la negación de la religión y la metafísica por el positivismo comtiano, resume en dos puntos los «resultados principales

de todo ello en la literatura de última moda», es decir, la francesa: «Primero: que se suprima a Dios o que no se lo miente sino para insolentarse con El... Segundo: que en ese infinito tenebroso e incognoscible perciba la imaginación, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura algo como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías...» El pesimismo, como remate de toda descripción de lo que conocemos, y la poderosa y lozana producción de seres fantásticos, evocados o sacados de las tinieblas, de lo incognoscible, donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas» (*Obras completas*, t. III, Madrid, 1947, p. 293). Esto era lo que Valera llamaba «galicismo mental», que encontraba en *Azul* de Darío. La causa de estas alarmas de Juan Valera era la plenificación de principios que la Iglesia misma había impuesto durante su dominio político en la Edad Media al organizar su administración según el modelo del Derecho romano y al imponer en su interés secular instituciones conciliares (o parlamentarias) que controlaran y limitaran el poder arbitrario del gobernante (O. Hintze, «Weltgeschichtliche Bedingungen der Repräsentativverfassung» en *Statt und Verfassung*, Leipzig, 1944, pp. 130-176), esto es, el racionalismo y su consecuencia, la sociedad burguesa. Ni Valera ni Darío ni los autores de fin de siglo, o sus antecedentes, los románticos, principalmente los alemanes, tuvieron consciencia de este hecho histórico. Pero no por ello fueron insensibles a esta peculiar dialéctica de la religión cristiana institucionalizada, antes por el contrario, no solamente la padecieron, sino que la exhibieron: K. J. Huysmanns, cuyo personaje Des Esseintes gozaba extravagancias sensuales, galanamente paganas, era en vida un sacristán burocrático que conocía detalladamente los desplazamientos jerárquicos, y sus reglamentos, de la rígida Santa Madre. Como el romántico alemán E. T. A. Hoffmann, llevaba una doble vida: los dos eran funcionarios, pero mientras el francés se fascinó con la parte cocineril de la burocracia eclesiástica sexualmente anfibia, el alemán prefirió teutonamente cumplir con su deber de funcionario y con la teoría goethiana sobre el individuo alemán, esto es, que «dos almas, ay, habitan» en su pecho. Tal dualismo lo expresa Rubén Darío en su frase de las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (1896): «... mi esposa es de mi tierra, mi querida de París» (*Ob. cit.*, ed. M. Sanmiguel, t. V, Madrid, 1953, p. 763). Esta duplicidad o ambigüedad es múltiple. La secularización no destrona a la fe, pues, como lo observaba el mismo Huysmanns en *A rebours* (1884), en ese siglo pasado en el que mientras triunfaba la ciencia florecía frenéticamente el ocultismo, «el pensamiento dominante del siglo lo representaba un sentimentalismo imbécil combinado con una ferocidad práctica» (ed. col. folio, Gallimard, París, 1977, página 301), dominaba, pues, un sustituto de la fe fundido con los efectos del «enriqueceos» de la época de Luis Felipe. Y en ese mismo siglo surgió una forma peculiar de la secularización, esto es, el rescate de los elementos religiosos perdidos para designar acontecimientos profanos. La equiparación de la celebración de la misa con el acto sexual (Rubén Darío en «Ite, misa est» de *Prosas profanas* es un ejemplo), la equívoca relación del artista con la sociedad burguesa y con la época que le tocó soportar, es decir, su rechazo y al mismo tiempo su aspiración de ser reconocido por ella, el carácter típicamente urbano de su obra y la nostalgia de refugios idílicos (las cosas viejas o el campo), el afán de inocencia y a la vez el refinamiento de las reflexiones sobre su vida anímica son aspectos de esta múltiple ambigüedad, que se resume en la actitud del artista finisecular frente a la historia: aceptación tácita y rechazo, de donde surge una remodelación, si así cabe decir, de la historia. No el presente detestado, sino pasados diversos y culturas lejanas (el paisaje y los pueblos de Azorín, la mitología griega y el siglo XVIII francés de Darío, el mundo medieval en Huysmanns, Calderón en Hugo von Hofmannsthal, el culto de la pederastia greca y teutonamente idealizada de Stefan George, el Renacimiento en Valle-Inclán, el África perdida y por reconquistar de Ganivet entre tantos más) constituyen el centro de la historia, un centro idealizado y soñado que se llamó *azur* (en francés y en castellano, en Mallarmé y en los «modernistas» hispánicos) y que no se asemejaba al pasado medieval de los románticos alemanes, porque todas estas lejanías no significaban algo concreto, sino eran símbolos de algo armónico, bueno y justo, de un futuro azul, para usar la palabra preferida de estos finiseculares, y que fue articulado teóricamente por un filósofo marxista peculiar, que, cumpliendo con la comprobación hegeliana de que «el búho de Minerva sólo eleva sus alas al atardecer», la dio a conocer cuando esta tendencia poética finisecular ya había sido declarada difunta por la historiografía literaria. En su libro *Espíritu de Utopía* (1917), Ernst Bloch definió el carácter y la meta de ese *azur*, de la Utopía. El fastidio por el siglo que les tocó vivir no les impedía pedir sarcástica o seriamente a ese mundo que fuera mejor. Detrás de la burla y el descontento se ocultaba vagamente, como una ensoñación, la Utopía, que fundamentó filosóficamente Ernst Bloch en *El principio esperanza* (1959), en el que recogía y conservaba las inquietudes y postulados de aquellos tiempos finiseculares y que el mismo resumió en la frase: «pues lo que es no puede ser». Esa Utopía se divisa en la torre de marfil, en un paisaje lleno de historia, en recuerdos de la infancia, en las cosas y los pueblos viejos: Darío, «Azorín», Mallarmé, Antonio Machado, S. George, W. B. Yeats, Valle-Inclán, y esa versión norteamericana de Des Esseintes que fue Ezra Pound soñaron con esa Utopía y la diseñaron con las líneas propias de lo que no es aún, del «no hay tal lugar».

La pureza que aspiraban para la poesía los obligó a hacerse impuros porque el ideal exigía para su mantenimiento y perfil su correlato: el siglo odiado, la burguesía, la política. Pero no sólo por esta dialéctica del ideal, si así cabe decir, postularon o soñaron con la Utopía. Eran descendientes directos de los románticos, especialmente de los alemanes de la primera época, es decir, de lo que Karl Mannheim llamó la «inteligencia libremente oscilante». Con esta designación quiso Mannheim caracterizar al tipo de «intelectual». Pero la descripción acremente crítica que de los románticos hizo Carl Schmitt en su libro *El romanticismo político* ([2]1925) coincide resumidamente con la caracterización de Schmitt. Son «libremente oscilantes» porque pertenecen a la burguesía y ésta los rechaza y desprecia como ellos a ella. Y sin esas raíces sociales, pobres, pero socialmente notables, esbozan proyectos políticos sin referencia a la realidad ni a la posibilidad de realización de esos proyectos. El ideal como Absoluto, el arte como culto, el artista como pequeño Dios, «poetiza» a la realidad, y no es simple sarcasmo cuando Carl Schmitt les adjudica retóricamente la creación de una «ciencia romántica de las finanzas» o esbozos semejantes. Aunque el reproche de incapacidad intelectual de referirse a la vida política de esta «inteligencia libremente oscilante» lo hizo Tocqueville a los enciclopedistas y a los «protointelectuales» inmediatamente anteriores a la Revolución francesa en *El antiguo régimen y la revolución* (1856), cabe decir que estos «intelectuales», a quienes Tocqueville culpa de haber contribuido esencialmente a la caída del antiguo régimen, son solamente la prehistoria del tipo social del intelectual que se inicia con el romanticismo y comienza a plenificarse a finales del siglo. No todos tuvieron la influencia que parcialmente adjudica Tocqueville a los enciclopedistas franceses. Pero casos como el de Stefan George o el del argentino Leopoldo Lugones, el del uruguayo José Enrique Rodó, el de José Martí, el de Unamuno, el de Antonio Machado —D'Annunzio es un caso especial—, cuya influencia en la ideología política, no en la política activa, fue considerable y ambigua. En la historia de la formación del tipo social del «intelectual», los finiseculares, los llamados «modernistas» (con sus diversos acentos nacionales), constituyen un capítulo de transición entre el «intelectual» caracterizado por su racionalismo, esto es, el que acusa Tocqueville, y el que busca y encuentra su papel en la sociedad. Mallarmé como profesor de secundaria, lo mismo que Antonio Machado, José Enrique Rodó como director de la Biblioteca y ocasionalmente diplomático, Unamuno como rector y profesor universitario, Rubén Darío como periodista y diplomático, Ganivet como diplomático, son algunos ejemplos de un desarrollo del tipo del «intelectual» que habría de culminar en la «profesionalización» del escritor y en la ampliación y diferenciación del concepto de «intelectual» en la sociedad moderna (sociólogos como Theodor Geiger consideran «intelectual» a las profesiones liberales, por ejemplo).

Si el Modernismo —y cabría agregar: los diversos «modernismos» de diversa tradición nacional— no es expresión de una crisis, sino un período de desarrollo y de transición, entonces no sólo es preciso ampliar su concepto y consecuentemente el tiempo y la geografía que abarca, sino también su temática. Pues esa transición es un momento de un desarrollo constante y expansivo de la racionalidad occidental, que está íntimamente ligada con la institución de la Iglesia católica. La secularización es un aspecto inmediatamente perceptible de ese momento histórico, en el que se pone en cuestión lo que Carl Schmitt llamó «teología política» (en *Teología política*, 1922, y *Teología política II*, 1970), es decir, la imitación en la política de conceptos teológicos fundamentales del Estado moderno, como el concepto de soberanía. Juan Ramón Jiménez apuntó intuitivamente a esta cuestión cuando en su curso sobre *El modernismo* (ed., prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Madrid, 1962, pp. 52 s., 62) se refirió al «modernismo teolójico» de Alfred Loisy y J. Tyrrel. Pero el apunte no fue desarrollado ni por él ni menos aún por quienes siguiendo la rutina —o no, como Ricardo Gullón— consideraron al Modernismo desde una óptica nacionalista: tanto españoles como hispanoamericanos, que prolongaban anacrónicamente la situación de la época de la independencia. Los modernismos y el Modernismo hispánico no tuvieron relación directa con el «modernismo teolójico», pero Juan Ramón Jiménez intuyó que el Modernismo tenía mucho que ver con la teología. No solamente porque el presupuesto del Modernismo es lo que Hegel y Nietzsche llamaron la muerte de Dios, ni tampoco porque muchos autores finiseculares como Darío y Machado, Unamuno y Huysmanns, entre otros, tuvieron preocupaciones religiosas de diversa intensidad y profundidad, sino porque la Utopía, el ideal, el *azur*, el sueño y el ensueño, la paradójica antiburguesía ponían en tela de juicio implícitamente los términos de la «teología política» tradicional, de la «teología teísta» como la llama Carl Schmitt, y al hacerlo su cuestionamiento afectaba consecuentemente al sistema político fundado en esa «teología política». Su cuestionamiento no fue revolucionario, y aunque hubo autores finiseculares que influyeron en la formulación de ideologías políticas, lo cierto fue que dicho cuestionamiento constituyó el fundamento tácito para erigir un reino en el que la «teología política» fue sustituida por una «teología estética», que ilustra de manera ejemplar el «Círculo de Stefan George» con el Soberano George, sus ritos de selección y de prueba, sus jerarquías, sus clases «sociales» y el culto de la belleza con sus símbolos y su Dios, que fue el efebo Maximin, y con sus guerras. *El nuevo Reino* (1928) fue el título de un libro de Stefan George, quien con el titanismo propio del pensamiento alemán, realizó con perfección una tendencia que se hallaba en núcleo en la crítica a la sociedad burguesa de un Darío, de un Hofmannsthal, de Antonio Machado. Esta «teología estética» que llegó a crear con el «Círculo de Stefan George» un estado culturalmente influyente dentro del Estado y que por su contenido y pretensión se diferenciaba de la «República de las letras» del siglo XVIII, se manifestó en sociedades menos extremas que la titánica alemana como adhesión a las diversas corrientes del ocultismo finisecular que tenían su culto y también su soberano, sus

(Continúa en la página siguiente.)

Lily Litvak

Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista

EL modernismo heredó del romanticismo la fascinación por el Oriente. Al legado artístico y literario se une el estudio científico que se realizó en el siglo XIX de las antiguas civilizaciones. A ello se agrega la atención debida a la política colonial que mantenía la mirada fija en Africa (1).

La iconografía finisecular se pobló con las imágenes de minaretes blancos, habitaciones con la compleja decoración musulmana, dagas persas, telas suntuosas, cofres labrados y llenos de tesoros, y una cantidad de gente diversa; turcos de fez rojo, eunucos de grandes aretes de oro, esclavos negros semidesnudos, damas del harén misteriosamente veladas. Todo lo que evocaba Oriente llegó a tener para los modernistas significados diversos. Para algunos, aventuras, fausto, riquezas. Para otros, libertad sin límite, crueldad, misterio o sensualidad. Eran desde luego temas escapistas, así como esteticistas, pero más allá de las imágenes superficiales, el Oriente se mostraba como síntoma de pérdida de fe en la razón y en los valores occidentales. Las excentricidades de la vida oriental, con sus extraños calendarios y exóticas configuraciones espaciales, sus lenguas guturales y moral perversa, se oponían a las nociones europeas de la moral, el tiempo, el espacio, la identidad personal.

Uno de los temas que más influyó al fin de siglo fue el de la decadencia. Y para los modernistas el Oriente se encontraba permeado de esta sensación. Allí creían ver el ocaso de ciertas culturas que habían visto llegar, impotentes, su fin. Sonaba la fatiga del mundo, el reloj marcaba más que la muerte del siglo, el fin de la civilización, el fin del mundo, el término de las ilusiones.

Este pensamiento se apoyaba en una concepción pesimista de la existencia humana. Se sentía que ésta estaba sometida a las necesidades del determinismo físico, fisiológico y social. Aun antes de que Max Nordau publicase su *Entartung* (2), la idea de una degradación general de las razas europeas estaba extendida. Tomaba sus raíces en las teorías darwinianas relativas a la evolución de las especies. En toda la época planeaba el mito de un crepúsculo de occidente, de una destrucción general parecida a la que arrasó Roma y después Bizancio.

Esta idea permeó la temática oriental, dándole un tinte propio. Ese exotismo no se basaba en una visión realista. Tenía como función el desplazar al lector en el tiempo y fuera del tiempo, en el espacio y fuera del espacio. Tendía a la exteriorización sensual y artística. Por ello su impresión literaria reposa en un proceso constante de superposición de fusión entre lo visual, lo descriptivo, lo pintoresco, por una parte, y lo mental, lo imaginado, lo soñado por otra. Los datos verdaderos se filtran por la ensoñación y la fantasía. Las regiones islámicas, sumidas en su inmovilidad conservaban lo que había desaparecido de la sociedad moderna. El tiempo cronológico carecía de sentido en una región de santos y místicos absortos en un silencio «lleno de sueño, que ve pasar los siglos como perlas desgranadas».

... igual que cuando sus viejas ciudades fueron fundadas, aún existían: los mismos sabios comentaristas del Korán, inclinados sobre una página de pergamino minado de oro, los mismos caídes graves, herméticos y suntuosos, los mismos notables, corteses caballeros, los mismos poetas que al son del guembrí y del laúd cantan el amor, los naranjos, las tristezas, el rumor de las aguas, los mismos artífices que labran las gumias de plata, las labradas bandejas de cobre, las joyas extrañas, bárbaras y magníficas, ornadas de turquesas extrañas y ambiguas, de esmeraldas misteriosas, de rubíes sangrientos, de ópalos fosforescentes (3).

Las obras moder. istas que describen el Oriente desmaterializan los escenarios. Las ciudades se perciben a lo lejos como espejismo, en la arena amarilla y ardiente del desierto. «En la fatiga del camino, del polvo, del sol, la ciudad era como un ensueño, como uno de esos cuentos fabulosos que narran los viejos peregrinos de Arabia» (4). Estas visiones se tiñen de ocaso. Se asiste a la agonía de una civilización, y esos escenarios reflejan entonces el estado de ánimo europeo, la complacencia por la decadencia. La trama de las obras orientales presenta, bajo el color local, el presentimiento del fin de las cosas. Entre los escritores europeos y el oriente se tejen lazos sutiles, un sentido de misterio, de fatalidad y vejez que se complace en la inmovilidad y el estancamiento.

Es prototípica la obra de Isaac Muñoz. En ella los sentimientos de misterio, tristeza, recogimiento, invitación a la oración, son sus principales elementos. Sus novelas son poéticas, no sólo por la musicalidad de su prosa, sino porque el autor adorna de irrealidad, de silencio y de misterio toda la narración.

Perduran en otras obras ciertos temas y modos de representación que evocan la decadencia. Turquía se prestaba idealmente a estas fantasías. Se admiraba como sistema corrupto y decadente, eco moderno del imperio bizantino, reino del pasado donde el progreso aún no había entrado. Era el país de los sultanes y pachás enfermos del mal del siglo. Y también así se veían otros árabes, como el sultán de Marruecos, decadente, con grandes «ojos soñadores... un inmenso hastío, un cansancio secular. Por sus labios vaga la sonrisa de los príncipes decadentes en quienes se extingue una gran raza» (5).

Los escenarios también evocaban ese sentimiento. Pueblos blancos, requemados por el sol, mezquitas dilapidadas y, sobre todo, el desierto. Este, considerado como sede de cataclismo, como fenómeno climático y geológico, pero también estético; mito de ausencia de vida y vegetación. Una inmensa horizontalidad como una página en blanco desprovista de cultura humana. Panorama donde se exalta la muerte como poema trágico y fantástico. Vasto vacío horizontal que se cierra sobre su leyenda, tan sólo comprensible al iniciado. Su cromatismo responde a necesidades tanto científicas como emocionales y espirituales. Se forma de omnipresentes amarillos, ocres y sepia. En la obra de Muñoz, el amarillo centellea como el ojo, el rojo es instintivo y visceral, y llama la atención al fuego, a la combustión, el negro aparece como pinceladas en las aves de rapiña que cruzan la vastedad del horizonte. Todo da idea de un paraje desolado, extraño, misterioso, tierra saturnina de melancolía y muerte.

Bajo todos estos temas estaba en Oriente el encuentro con la muerte. Las obras modernistas se deleitan con la descripción de tétricos cortejos de entierros. Nos hacen oír los gritos del huili huili de mujeres enlutadas que se desgarran los rostros. Cuervos y aves de rapiña giran sobre la carroña. Los ahorcados se balancean en los árboles, pilas de cadáveres en dislocadas y monstruosas actitudes, producto de bárbaras guerras son devorados por los chacales. Carlos Navarro Lamarca proporciona un verdadero *Ubi sunt:*

> Hoy he pasado el día entero en los salones egipcios del Museo británico. He contemplado con curiosidad reverente momias, ataúdes y sarcófagos, ídolos toscos y enigmáticos del dios del silencio, sepulcros de dinastías fabulosas, jarros canópicos en pirámides oblongas, capítulos del tremendo libro de la muerte escritos con signos múltiples en papyrus, desgarrados y amarillentos emblemas sinnúmero de Osiris, de la inmortalidad, jeroglíficos del Khepera o sol que nace, del Anubis o sol que muere, símbolos del demonio Apep y su compañero Nak, los sangrientos vampiros de los precitos de Seker, he visto tumbas de cincuenta siglos, momias y más momias, monarcas, guerreros, adivinos, sacerdotisas y vestales del Amen-Rha, con rostros dorados y cejas cerúleas (6).

Más allá de la muerte individual está el tema de la muerte colectiva, del apocalipsis de fuego y sangre. Ello encarnaba en las ruinas, donde el fin de siglo aunó a la manía arqueológica sus propias obsesiones escatológicas, su obsesión por el pasado y sus terrores apocalípticos. La súbita conciencia de la historia que tiene esa época viene del mundo de la catástrofe, y la ruina atestiguará esas vicisitudes.

La ruina en este sentido proyecta la sensación premonitoria del final de los tiempos:

> Todo a tierra cayó, hundido por su propio peso, y quedó hecho polvo. Y a polvo serán también reducidas las nuevas ciudades que corrompen la tierra con sus costumbres relajadas... Como Babilonia y mil más, caerán Tiberiades y Cesarea y Antioquía y Jerusalén y Roma... Y el imperio entero... porque día llegará en que la tierra retiemble en sus cimientos y serán derribados los pilares que le sirven de sostén, y los montes se convertirán en hondonadas, y los abismos adquirirán cumbres... ¡Ay!, entonces, temedlo todo, que un río de fuego se desbordará del sol para arrasar al mundo (7).

La ruina sirve para derribar las certitudes sobre las cuales se funda la visión del porvenir. Es el símbolo de las imágenes del apocalipsis, representa la significación de un destino interpretado en términos de sacrificio más que en conceptos racionales. Es la imagen que adoptó una imaginación obsesionada por la idea de una catástrofe universal y del fin de la historia, nutrida de visiones místicas y de sueños escatológicos. Todo el fondo ocultista del fin de siglo sirve para reforzar ese sentimiento, iluminismo, teosofía, misticismo, de allí proviene una doctrina de explación, esa «paligenesia social» que reintegra el concepto del finalismo y de la divinidad. La ruina se hace profética, oracular. «Mane Thekel, Phares.» «Más allá no hay más que el silencio de la muerte, el vacío de la nada.»

El modernismo, encerrado en su universo interior, palpando los sentimientos más ambiguos, extraños y monstruosos, encontró su equivalente en paraísos exóticos de antiguas civilizaciones decadentes: Bizancio fue uno de ellos, y allí se apreciaba lo raro, lo refinado, la excepción de las cosas, una suntuosidad enferma, el esteticismo. Bizancio como un sombrío ocaso de oro y púrpura, era fondo en el que se destacaban rostros enigmáticos y refinados, pupilas de esmeraldas, «cristos griegos con la turbadora y penetrante belleza de Narciso y con la sutil sabiduría de serpiente de Hermes proteiforme. Sacerdotes armenios esbeltos y dulces y andróginos de largas cabelleras oleosas y recamadas túnicas» (8). Pedro González Blanco se hace eco de estos temas al opinar que los poemas de Samain producen una impresión «que puede compararse a la que recibimos contem-

(Continúa en la página siguiente.)

(1) Sobre este tema véanse nuestros libros: *El Jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España 1880-1913* (Granada, 1986) y *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX 1880-1913* (Madrid, 1986).
(2) (Berlín, 1892).

(3) Isaac Muñoz, *La agonía del Mogreb* (Madrid, 1912), 12.
(4) Isaac Muñoz, *Un héroe del Mogreb* (París, s. f., pero 1912), 14. También publicada con el título *La fiesta de la sangre* (Madrid, 1912).
(5) «El sultán de Marruecos», *Blanco y Negro*, XV, núm. 720 (18 de febrero de 1905).

(6) «De mi diario», *Helios*, XI (1904), 180-82.
(7) Goy de Silva, *La de los siete pecados* (Madrid, 1913), 50.
(8) Isaac Muñoz, «Los ojos de Astarte», *El Cuento Semanal*, V, 212 (20 de enero de 1911).

Los supuestos social-históricos del modernismo

(Viene de la página anterior.)

ritos y sus símbolos, como el Sâ Péladan. En manos de los artistas —no simplemente los plásticos, sino los poetas en sentido griego— estas «anti-teología» sincréticas y contradictorias— se convertían en la charla fundamental del artista como soberano —con o sin estado a lo George—, esto es, en una forma de legitimación y a la vez explicación de sus postulados artísticos, como en W. B. Yeats (*A Visión*, 1925) o en Ramón María del Valle-Inclán (*La lámpara maravillosa*, 1916). Esta «teología estética» que se contrapuso a la «teología política» teísta, condujo a los autores finiseculares a preparar esa «estetización de la política» en la que, según Walter Benjamin, consiste el fascismo (en el epílogo a *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, 1936). Eso no significa que los escritores finiseculares fueran fascistas conscientemente o inconscientemente prefascistas, o al revés, como D'Annunzio. Pero la absolutización del arte y el culto del artista como Dios o Soberano, de los dos como fundamento de un nuevo reino y el recurso a las diversas corrientes ocultistas como legitimación de su desafiante marginalidad (los autores masones como A. Machado no constituyen excepción) prefiguraron al dictador y a la dictadura de diversos acentos: al individuo carismático o al pueblo carismático. Pues el carisma y la fundamentación «teológico-estética» del artista como soberano son en los dos casos, del dictador y del artista, una respuesta irracional al carácter racional de la sociedad burguesa. El paralelismo de «teología estética» y carisma político sólo indica que en la fase del capitalismo tardío el tránsito consiste también en una paulatina disolución de la racionalidad burguesa dominante hasta entonces, de la cual son manifestaciones, entre otras, el artista finisecular y el dictador moderno, que actuó racionalmente contra la racionalidad.

En la medida en la que el alto capitalismo desarrolló sus tendencias expansionistas y de uniformización del mundo, fue incorporando no solamente por el camino de la colonización a otras regiones, sea en el país mismo o fuera de los centros de poder. Y es apenas evidente que incorporó a los países de lengua española. Esta incorporación de países atrasados y de zonas atrasadas de los países capitalistas (como Baviera en Alemania, Irlanda, muchas regiones de Italia, regiones del sur de Francia) creó condiciones socio-culturales peculiares en todo el Occidente, es decir, las de una uniformización inicial. Los escritores finiseculares de lengua española supieron responder a ese desafío y, a diferencia de épocas anteriores como el romanticismo, el llamado Modernismo no fue una estética mimética. No cabe hablar en ellos propiamente de «influencias» (francesas principalmente), sino más bien de una confrontación y asimilación de diversos autores, es decir, del diálogo literario con otras estéticas de otras culturas. Esto fue posible gracias a la semejanza de condiciones socio-culturales semejantes. Pero en esa pluralidad de voces finiseculares, las de los países de lengua española tuvieron su destacado perfil propio, y sólo a las reacciones nacionalistas y a sus consecuencias catastróficas de los años 30 a los 40 se debe el que en Europa no se tenga consciencia general del valor y la calidad cosmopolitas de las letras finiseculares de lengua española. Una comprobación detallada, es decir, comparativa de este hecho permitiría ampliar considerable y necesariamente la perspectiva del estudio del Modernismo y despejarlo de algunas miopías nacionalistas y submunicipales que siempre sabían que las letras finiseculares tuvieron cualidad europea —porque no solamente desde Ortega y Gasset, sino ya desde Quevedo, las letras españolas se han adelantado a las europeas, o siempre las han superado.

RAFAEL GUTIERREZ GIRARDOT

(Viene de la página anterior.)

plando los lienzos de Gustave Moreau. Imperios en la agonía, esfinges con ojos de esmeraldas, andróginos y hermafroditas, todas las posibles degeneraciones» (9).

Siguiendo el ejemplo de este admirado pintor, los escritores españoles captaron en sus personajes algo de sonambulismo, una inmovilidad hierática, premisa del pintor francés, que evocaba «un silencio apasionado». Así son los personajes de Goy de Silva, relacionados también con Bizancio por su pose en marcos de edificios y cámaras incrustadas de mosaicos, muchos de ellos como magos vestidos de archimandritas, rodeados de flores estilizadas y un esplendor greco-oriental. El autor describe a Cleopatra, rodeada de ibis fantásticos, «desnuda, toda negra, como estatua de basalto, a su alrededor, la pedrería de las mitras y el oro de los brocados» (10). Muñoz plasma a Astarte «inmóvil, contemplando las danzas... las ajorcas de sus brazos brillan como serpientes vivas, y su capa es como el estandarte de una mezquita bárbara, maravillosa y deslumbrante» (11).

De este ambiente proviene la atracción a flores exóticas que no parecen naturales, «rosas casi negras como túnicas de expiación, rosas rojas como sangre de mujeres enamoradas, rosas tiernas como carne de niñas impúberes» (12). Se extiende el gusto a animales que parecen de oro y joyas, el pavo real, que representa el esplendor sin mácula, con sus plumas «largas, y cada una con una especie de corazón disimulado donde hay matices azules, verdes, dorados, cobrizos, de tal forma que el ave relumbra como un haz de joyas» (13).

También de esta temática fue tomado un arquetipo femenino, la mujer fatal, representado en la iconografía modernista cientos de veces bajo nombres de crueles reinas y famosas pecadoras, mujeres pretéritas despiadadamente perversas. Yanthis, Cleopatra, Astarte, Salomé, eran las representaciones de la esencia primigenia de lo femenino. Criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal.

Esta figura misteriosa, inaccesible y cruel aparecía a menudo en un marco de antigüedad oriental y bárbara, entre arquitecturas minuciosas y gigantescas. Aun Valle-Inclán, en su sonata mexicana, caracteriza a la niña Chole de esta manera. Aparece entre las ruinas de los palacios, pirámides y templos que apuntan a un pasado glorioso, aristocrático y pagano. La compara con Salambó, la sacerdotisa de Flaubert, y asocia la raza maya con la asiria. Subraya su belleza extraña, su exotismo, y termina convirtiéndola en figura simbólica. Quieta, hierática, nos dice el autor que tiene la misma sonrisa de Lili, una evasiva figura de mujer varias veces evocada en la sonata y cuyo nombre se asemeja a Lilith, una de las encarnaciones de la diosa Astarte.

Otros autores evocaron ese arquetipo femenino. Cleopatra inspiró a Manuel Machado, al Marqués de Valmar y a Xavier Zangoitia. El mismo tipo de intención irracional da carácter a ciertos escritos primitivos de Ors: un templo de mármol, donde aparece una «soberbia madona del cuerpo de estatua vestido con bizantina opulencia, de noble rostro pálido y voz suavísima y labios despreciadores, y verde y misteriosa mirada de esfinge» (14).

A estas imágenes se une toda la secuela de esfinges, harpías, sibilas, de aquella literatura intoxicada de prerrafaelismo. Una de las más notables es la que aparece en *Los ojos de Astarte*, novela de Isaac Muñoz. El protagonista vive unos extraños amores con una bella judía que se confunde con las divinidades asirias. Su pasión es equívoca y monstruosa, pretende al mar en esa mujer, «quiméricamente a la diosa que es virgen y madre, mujer y efebo, dulce y cruel, la que lleva en sus labios el enigma del amor y de la muerte». La descripción oscila entre la belleza y el horror, entre la voluptuosidad y la muerte. «Su cara era horrible y bella», «Sobre su desnudez morena, el triángulo de la diosa, negro y áspero, tenía un encanto violento y salvaje». En su beso, «gustaba una humedad salobre, en la que había penetrantes olores de algas y de podredumbre». Con aquella criatura, «de fatalidad, de hechizo, antigua e inmortal», viviría «la vida de los hombres que engendraron a los dioses bárbaros y absolutos, que no conocen sino el amor, la sangre y la muerte (15).

La figura que dominaría esa iconografía fue Salomé, la princesa hebrea que pide como recompensa por su danza la cabeza de San Juan Bautista. A menudo recordaba la imagen de Moreau, o la de Wilde, popularizada ésta en España en diversas traducciones por Martínez Sierra, por Pérez Jorba y serializada en *El Nuevo Mercurio*. Se conoció también la Salomé de Anatole France y la de Eugenio de Castro, así como la ópera de Strauss, y hubo numerosas versiones españolas del tema, como la de Carlos Arro y Arro, una Salomé ingenua y misteriosa, la de Goy de Silva (16), más próxima a la Salomé wildeana, exaltada por tribulaciones protervas y eróticas que frisan al sadismo. Gerónimo Zanné fue el autor de una «Oda a Salomé» (17), máxima representación de la mujer fatal en una orgía sacrílega e incestuosa:

(9) «Alberto Samain», *Helios*, I, t. 2 (1903), 64-69.
(10) *La de los siete pecados*, 90.
(11) «Los ojos de Astarte».
(12) *Ibid.*
(13) José María Salaverría, «La parábola de la vanidad», *Blanco y Negro*, XVII, núm. 832 (13 de abril de 1907).
(14) Eugeni Ors, «A Madona Blanca María», *Pèl and Ploma* (1901), 79.
(15) *Joventut*, V, núm. 235 (3 de agosto de 1904); núm. 236 (18 de agosto de 1904), 525-27.
(16) *La de los siete pecados.*

Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista

Salomé! Salomé!
Testa sublim d'un monstre histèric,
de to a horror tipus quimèric,
folla bagassa d'espérit,
rosa de petas metzniats!

No es sorprendente que este tópico fuera tan popular en una época tan obsesionada por la decadencia. Salomé representaba una mezcla satánica de belleza ultrarrefinada, voluptuosidad, crueldad y astucia. Aunaba en ella muchos motivos caros a la mentalidad decadente. Esteticismo, localización en un pasado que con su crueldad y sus vicios superaba la banalidad del presente, representaba el pecado como obra artística. Significaba también pasiones en un plano diferente del lugar común, un erotismo presente en todo tipo de formas anormales, pasión senil de Herodes por la princesa, ímpetu sexual de ésta por San Juan. Pasiones sexuales cohibidas en su desarrollo por un velo ético o social; diferencia de jerarquía, afinidad consanguínea, voto de nazareno. Pasiones condenadas a permanecer latentes en forma de angustia sexual, de aberración capaz de satisfacerse sólo con el crimen.

El Oriente fue para los modernistas el espacio de la fatalidad. Sobre esta región pesaba un determinismo en que convergían a la vez la necesidad de una fatalidad poética y la convicción de una predestinación religiosa. Felipe Rizzo, al hablar de «La enseñanza en Marruecos», considera que ésta forma al hombre de tal manera, desde su niñez, que todo concurre a rebajarlo, «y hacer que retroceda Dios hasta el fondo del infinito. Para llegar a la presencia de él y saborear las delicias del Kauzer (el río del paraíso de Mahoma), el hombre se abandona en brazos de un código único, pensando en sueños acerca del poder divino, pero no en la libertad humana ni en el individualismo progresivo y creador» (18).

Los personajes que aparecen en estas obras obedecen a un poder superior y se dan cuenta de que éste los conduce por caminos calculados. Viven día tras día el peso de una existencia que se les escapa, vivida, en cierta forma, antes que ellos, fuera de ellos, sin que puedan, en un acto de voluntad, alterar el curso inamovible. En un cuento de Víctor Catalá, que trata sobre la muerte de un poderoso faraón, se encabeza y termina la narración con la siguiente frase: «Escuchen cuán vanas son las esperanzas humanas y cuán inexorables las leyes que rigen el universo. Vean cuán misteriosos son los decretos estampados por el eterno, con caracteres de fuego en la bóveda celestial» (19). En una novela de Muñoz habla uno de los personajes sobre el asesinato de toda su familia:

> —¿Y tu hermano Muhammed, el primogénito?
> —También fue asesinado.
> —Dios lo ha querido.
> Y el feki centenario hundió los ojos hasta sepultarlos en las laberínticas oscuridades de su alma (20).

Nadie se sorprende, pues, del desenlace de esta novela, la muerte inevitable y cruel para todos los participantes de una guerra fratricida e inútil entre dos tribus del desierto.

Como lo ha mostrado George Poulet (21), el tiempo, en la tragedia, se desarrolla al revés. Los actos en el momento en que se hacen se inscriben en una cadena en cuya tarma siempre han existido, y donde el ser humano tan sólo cumple el papel que el destino le ha asignado. Así, los habitantes de las arenas son parte de un proceso trágico que viven, en el futuro, lo que se sabía de toda la eternidad. Viejos y herrumbrosos fekíes, acurrucados en el suelo, mendigos centenarios pasando en éxtasis las cuentas de sus rosarios, el monótono gemido del muezzín, no son más que señales que ritman de un extremo a otro esas obras en su desenlace al abismo.

Sentencias islámicas abren y cierran los capítulos en esas narraciones, imponiéndoles un sello de fatalidad y de resignación ante los hechos crueles que en ellas se desarrollan: «En el nombre de Dios clemente y misericordioso», «Bendito sea el nombre de Dios en los labios de los creyentes».

Fatalidad también en los saludos islámicos, «Salkam aleikum Ua aleikum», «Que Alah os guíe siempre por el buen camino». Es un mundo totalmente sumergido en la voluntad de Alah siguiendo los caminos marcados de antemano, sin plantearse preguntas. Y la fatalidad no es solamente exterior a los seres, está, en cierta forma, en ellos. Así, un esclavo canta, monótono, con voz aquejada «de tristeza, de resignación, de fatalidad».

El orientalismo de fin de siglo reposa en el escenario de una vida inmóvil, en medio de un ambiente cerrado, momificado por ritos sociales y necrotizado por una liturgia extraña e inmemorial. Gustave Moreau acude a nuestra mente como prototipo pictórico, con sus figuras hieráticas e inmóviles. En ese mundo hay un silencio que algodona las sensaciones: «ni un rumor sobre la tierra», «ante nosotros el sol silencio infinito», «El silencio se desarrolla como un manto sin fin». A este silencio se agrega la profunda inmovilidad y mutismo de los seres humanos, «En las estaciones del tránsito vese con frecuencia, apoyados en los barrotes de madera que cercan los alrededores de la estación, una fila de curiosos muslines que, envuelta la cabeza en un blanco capuchón y en actitud silenciosa y estática, más bien parecen estatuas decorativas» (22).

El silencio se presenta también en los diálogos de los personajes, sentencias cortas, saludos en árabe, frases tajantes y fatalistas. El estilo de Muñoz es prototípico, al flujo de las palabras se oponen un vocabulario y un ritmo estáticos y la repetición de las palabras elimina su sentido intelectual. Es una tentativa de retorno a una simplicidad rebuscada que crea un elemento de quietud.

El tema, tan irreductiblemente fin de siglo, está en relación profunda con las llamadas de un catastrofismo interiorizado, mudo, enraizado en el gran sueño de la verdad secreta. Por este sentimiento de fatalidad hay una triste elegancia que lleva a todas las actividades humanas una mirada niveladora. Hay en ese oriente un *taedium vitae* persiste, *l'ennui* finisecular se traslada a los temas orientales, y por ello todo se viste de duelo, los temas clásicos del exotismo acuden multitudes coloridas, bazares, mezquitas, pero lo que se retiene es la sensación de vetustez, de fatalismo y la inmovilidad de las cosas. El oriente está sembrado de soñadores sentados ante narguilés, tazas de café o vasos de agua, «sus ojos estaban perdidos en una lontananza inverosímil, en una lejana abstracción ondulante y serpentina, como el humo del kiff en las pipas de olorosa madera amarilla» (23). Un poema de Muñoz resume:

> *Me he tendido como un muerto sobre*
> *[un árabe tapiz*
> *y el opio, el sacro veneno del color*
> *[de la esmeralda*
> *me ha llevado a las regiones de un*
> *[quimérico país*
> *y entre flores monstruosas*
> *de un fantástico jardín*
> *van surgiendo las serpientes de cabe-*
> *[zas triangulares*
> *de metálicas escamas y pupilas de*
> *[rubí.*
> *Un tedio de veinte siglos de crueldades y lujurias*
> *inmoviliza mi espíritu*
> *que como el tiempo no tiene ya prin-*
> *[cipio ni fin* (24).

LILY LITVAK

(17) *Oda a Salomé - Poemas menors - Sonets* (Barcelona, 1911).

(18) *Nuestro Tiempo* (1900), 46-50.
(19) L'Anell d'Horus, Conte del Antic Egipte», *Joventud*, II, núm. 82 (5 de septiembre de 1901), 597-600.
(20) *Un héroe del Mogreb*, 3.
(21) *Etudes sur le temps humain* (París, 1966), 110.

(22) Francisco Pons y Bohigues, «Apuntes de un viaje por Argelia y Túnez», *Revista Contemporánea*, XIV (mayo 1888), 306.
(23) *Un héroe del Mogreb*, 2.
(24) *La sombra de la infanta* (Madrid, 1910), 41.

INSULA comunica a sus lectores que este monográfico, dedicado a Modernismo y Modernidad, continuará en el próximo número con artículos de otros especialistas en el tema.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

N.º 487 — *Modernismo y Modernidad, II* — Junio 1987

Les mille formes de la nature ont une âme, et conséquemment un langage, car l'âme ne peut exister sans la parole... La puissance du poète sera donc, selon nous, une intime puissance de communication d'âme avec les puissances invisibles de la nature; et sa science dans l'art de la parole, la science du symbole.

Hyppolite de la Morvonnais

Giovanni Allegra

Simbolismo y modernismo

TODO intento de comprender el mundo estético, el sentimiento general, la «cultura», lo imaginario, los logros y los tópicos del modernismo sin antes observar el marco ideológico y epocal en que tal movimiento fue posible está destinado a quedarse en los umbrales de la cuestión. Hay más: el marco al que aludimos no puede ser limitado al fin de siglo español, debe abarcar lo que, con sugerente expresión, se ha definido «el laboratorio de la crisis», tal como venía preparándose en una vertiente del XIX. Aquí nos fijaremos en algunos ejemplos de este trasfondo, dejando al margen, o sólo mencionándolos de paso, los aspectos hispánicos a los cuales hemos dedicado trabajos concretos. Trátase de aislar unas vetas que caracterizan el romanticismo, vuelven con más fuerza en la cultura europea entre los dos siglos dándole ese sabor tan irrepetible y tan disputado a la vez por cuantos ven en ellas unos síntomas del «asalto a la razón» o reducen a ingenuo escapismo la exigencia de *otredad* que en terreno modernista se refleja ora en el motivo rubeniano de la mujer como misterio («... desde el abismo, me miraba con triste mirar»), ora en la doctrina maragaliana de la *paraula viva*, ora en la gnosis valleinclaniana como camino del poeta hacia lo trascendental absoluto.

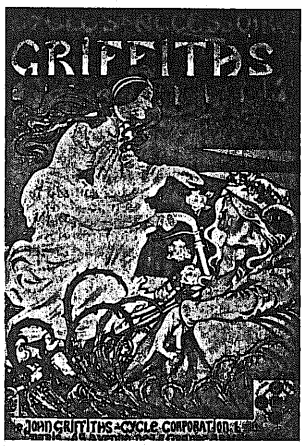
Muy someramente observaremos los núcleos esenciales del romanticismo que la tradición humanística de los países latinos difícilmente podía acoger e interiorizar; núcleos que preceden el romanticismo históricamente delimitado y no mueren con él. El primero de ellos concierne la misma noción de poeta que se plantea de modo tajante a finales del setecientos: ¿debe ser un hábil y agradable extensor de versos pulcros y moralizantes, o un poseído por la inspiración sagrada? La cuestión no era ni nueva ni baladí, ya que proponía el antiguo dilema entre el «poeta eruditus», técnica y formalmente ducho, y el vate que se siente invadido por un torbellino que le hace romper las reglas lógicas y las normas académicas vigentes. Para que se aprecie la existencia de un romanticismo categorial *avant-la-lettre* y después de ella haremos dos ejemplos elocuentes. Un teórico renacentista había indicado magistralmente la disyuntiva, así como su preferencia: hay dos distintos modos de hacer poesía, el primero es típico del «ingenio agitado y conmovido por algún vigor interior y escondido, el cual se llama furor y desvelo de la mente, y ésta es la máxima y más perfecta especie de poesía..., la segunda especie es por ciencia, estudio, disciplina, arte y prudencia». No es distinto el parecer de un maestro modernista cuando, al hablar del conocimiento como tarea poética, opone meditación —esto es, «discurso», «ciencia»— a contemplación —esto es, «ensimismamiento», «éxtasis»—, y aclara que la primera es manera más imperfecta que la intuición mística, atendiendo que la una nos llega por enlaces de la razón que medita, y la otra es infusa» (1).

Conocida y de sobra citada es la opinión de Juan Ramón Jiménez, según la cual el modernismo es un nuevo descubrimiento de la belleza «sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa»; más explícito es otro poeta y crítico, Mario Luzi, cuando afirma que la vicisitud simbolista, «desesperada tentación del espíritu» tiene su principio o reanuda su camino «cuando el mundo tiende a presentarse en la brutal presunción de los datos analíticos de la ciencia. Entonces el espíritu intenta su revancha y busca la vía de la unidad y de la síntesis: no nos extraña así que los momentos cruciales de esta contienda coinciden con el cientifismo ilustrado y con el positivismo» (2). Lo cual, por un lado, reafirma el riguroso paralelismo entre la eclosión romántica y el rebrote simbolista, en sus poéticas, en sus textos, en sus mitos, por el otro nos recuerda la definición, hecha por Octavio Paz, del modernismo como «metáfora» del romanticismo, nueva reacción al empirismo y al cientifismo decimonónicos (3).

Pese a lo discutible o arbitrario del trazar la historia de los movimientos culturales como un sucederse de «catástrofes», en el sentido de rupturas repentinas y dramáticas entre una época y otra, es incontestable que la aparición del romanticismo presenta todos los caracteres de una inversión de los anteriores postulados estético-ideológicos. Basta recordar algunos paradigmas de la mentalidad ilustrada, la que identificamos con el setecientos «oficial», para después hallarnos con su sistemática negación por parte del espíritu romántico, cuando éste comienza a asomarse en las últimas décadas de aquel siglo y en los primeros años del XIX.

La ilustración había profesado el culto a la razón, a la «claridad», hija del *esprit de géometrie*, de la historia como progreso inarrestable y «perfectivo», de la superación constante y puntillosa de lo que había dejado el pasado. Había codificado las reglas de la verosimilitud o de la credibilidad didascálica en la novela, en el drama, en la poesía, hasta en sus fábulas «filosóficas»; había declarado supersticioso todo vínculo religioso o tradicional como no fuera «útil» a la sociedad, se ufanaba de haber destruido el mito gracias a las ciencias históricas y filológicas. El espíritu romántico —ahí donde surge o insurge teórica y creativamente— proclama y hace suyo el revés de dichos cánones estéticos o de pensamiento. Al culto de la razón opone la fuerza y la facultad visionaria del ensueño —Blake, Novalis—; a la «claridad» que banaliza el conocimiento del universo opone la potencia sugeridora del lado tenebroso, escondido del alma cual se manifiesta en el «genio» (palabra y concepto abominados por los teóricos setecentistas debido a su peligrosidad «social»); al progreso indefinido prefiere las épocas «heroicas» en que cada pueblo afirmó su propia índole (lo «específico nacional»), o, con intelecto más amplio, una visión cíclica de la historia (el Vico de los románticos); a la adoración del futuro o a la invención de un «pasado como futuro», replica rescatando la koiné medieval —recuérdese lo que ello querrá decir en Rubén—; al frío examen de los hechos antepone la virtud desveladora de la interacción poético-musical (Wackenroder, Hoffmann) que los racionalistas reducían a simple deleite o diversión. El teórico romántico reafirma, a veces con exceso, la importancia del saber popular, anónimo, lo que de primordial conserva la fábula, la balada, todo el folklore (los Grimm); exalta lo mítico, desde el griego primitivo, al de vaga reminiscencia oriental (Coleridge), al legendario cristiano (Chateaubriand), hasta llegar al máximo sincretismo wagneriano. No cabe duda de que esta contraposición puede aparecer esquemática y apresurada, pero ni las calas «nucleares» de este artículo permiten ofrecer pruebas más detalladas de lo que decimos, ni tal contraposición ha sido persuasivamente desmentida, en sus estructuras conceptuales, por cuantos han propuesto revisiones de fondo del problema (4).

El hecho incuestionable es que la rebeldía romántica, precisamente gracias a su «irracionalidad», descubre rutas y horizontes cuya fascinación explica gran parte de la literatura europea del siglo pasado y cuyos resortes inspirativos y formales reaparecen en la lírica simbolista, en sus reflejos modernistas,



en ciertas reemersiones contemporáneas. Si hoy nos aparecen inexorablemente ajadas y frías las odas setecentistas a la vacuna o al globo aerostático, siempre son vivas para nosotros las voces románticas que nos hablan de lo imperecedero del alma: el valleinclaniano «enigma reminiscente», la inexpresable leticia, la nostalgia de lo racionalmente indefinible. Aquí está, en efecto, uno de los puntos clave del deslinde romántico —y de sus «metáforas»— con respecto a las preceptivas anteriores, y cuya validez va más allá de la parábola histórica del romanticismo. Decían sus teóricos, y volverán a decir los neorrománticos, que la poesía no debe quedar atrapada en la definición lapidaria, no debe convertirse en gramática y portavoz de los «buenos sentimientos». Por el contrario, debe obrar por evocaciones, por mágica sugestión, debe desvincularse de cuanto esté ligado a la anodina y episódica cotidianidad. Debe ser instrumento de penetración mediante analogías —no descripciones, ni análisis—, evitar chantajes sentimentales y emociones triviales inevitablemente abocados a convertirse en material de construcción del folletín o de la parenosis tribunicia; más que al escolástico logro de la rima —que algunos, sin embargo, defenderán por sus virtudes «mágicas»— deberá mirar a la obtención de una cadencia interna y secreta que juegue entre las palabras de la estrofa (lo repetirá Verlaine, «liróforo celeste», al anteponer la *musique* a la *littérature*). El Poe de *The Raven* y de *The Poetic Principle* es uno de los maestros de esta corriente y no pocas de sus huellas —ideológicas y estéticas— quedarán en el iniciador del modernismo, sobre todo en sus juicios sobre la sociedad y el arte de masas (5).

A esta última postura, más tarde derivada por estetas y modernistas, se debe una suerte de «pecado» moral a menudo reprochado a Rubén y a sus secuaces: el llamado escapismo, o sea el olvido o el desdén de la historia «fáctica», el desentenderse de los «problemas» del hombre y de la sociedad. Se nos permitirá a este propósito una leve pero necesaria digresión. Escribe Walter Benjamin que la herida más grave asestada por la edad industrial al arte y a sus paisajes eternos ha sido la extinción del «aura». Mediante el calco, el daguerrotipo, la fotografía, en suma, la «reproductibilidad técnica» de la imagen, se perpetra la muerte violenta de un estado inefable que aletea alrededor del hombre y del lugar. La «actualidad» fija la imagen y en el mismo instante destruye lo que no puede ser captado mecánicamente. Por el contrario, hubo épocas del arte que, más que a la reproducción de la imagen en sí, intentaron sugerir aquella presencia impalpable, que Léon Daudet, antes de Benjamin, asoció a la «melancholia». La mirada de los iconos, la luz de los Primitivos, el angelismo a veces ambiguo de algunas de sus figuras atestiguan la búsqueda de esa aura que la veneración de los hechos «concretos» ha borrado de la gama de lo representable.

A las consecuencias de esta pérdida se ha intentado reaccionar de distintos modos. Los surrealistas obrarán un *dépaysement* del objeto de su contexto habitual, según el famoso consejo de Lautréamont, pero este método, tras su primer impulso destructor, reiterado artificiosamente, se convierte en una operación a la cual el mercado va acostumbrándose como antes estaba acostumbrado, pongamos por ejemplo, a los bodegones u otros temas de pintura convencional. Por otra parte, los sonambulismos, los estados paranoicos, las escrituras automáticas, en principio interesantes por lo que suponían de rescate de fuerzas negadas o reprimidas por la razón burguesa, se traducen en una gradual domesticación de lo *otro* en el ámbito de la cotidianidad. La vanguardia se convierte así en nueva academia. Mucho más consecuente había sido el expresionismo en su rechazo total de lo contemporáneo (Benn), así como, por otro camino, harán los «cismáticos» del surrealismo (Artaud, Daumal, Caillois, Leiris...) en su búsqueda radical y a veces trágica de la sacralidad para siempre perdida en la sociedad occidental.

Los simbolistas sentirán como una añoranza activa por aquella «suprema puericia» que los nazarenos, los prerrafaelitas o los nabis vieron en la antigüedad y, más aún, en la Edad Media. Son ambas, la surrealista y la simbolista, operaciones ilusorias, pero ésta, gracias a valedores de la talla de Ruskin, y al amplio reflejo literario, es quizás el que más se acerca al corazón del asunto: el arte debe sustraerse a la función de cortesana de la historia, no debe ser «palabra en el tiempo». El tan repetido escapismo nace, por tanto, de una deliberada exigencia de «inactualidad», del intento de recobrar el «centro perdido» a través de su región vicaria, la del mito. Para ello no se valdrán, simbolistas y modernistas, ni de las mimesis ni del análisis, sino de las analogías o «correspondencias» latentes en la esfera de los fenómenos. Es por ello que Baudelaire es el secreto inspirador de mucha literatura europea que tuvo su comienzo con la crisis del positivismo y su remate con la primera guerra mundial.

Es éste el acento especial que hablará a los simbolistas, a los modernistas y a algunos poetas metafísicos de los años treinta de nuestro siglo. Hablará con la curiosidad por lo lejano y diverso del mundo en que viven los *flaneurs* del siglo XIX, con el erotismo cargado de misterio, con la vida insondable que palpita en las cosas («toda forma es un gesto, una cifra, un enigma»), con el tiempo que pasa y destruye. El tiempo «satánico» de Valle-Inclán procede, cuando no es condena gnóstica, de la línea Blake-Shelley-Coleridge. Los románticos habían visto el valor transfigurador del eros conectándose con antiguas doctrinas sobre la «sabiduría del amor»; habían mirado con interés y a veces con hondas investigaciones al sistema simbólico de las religiones precristianas o distintas de la cristiana; habían enseñado al poeta el arte de expresar sentimientos y sensaciones que se negaban a toda descripción, realidades inaccesibles por caminos lógicos, y con ello habían echado las bases de la estética y de la «cultura» simbolista. Algunos ejemplos: el grupo de Heidelberg —desde Görres hasta Creuzer, y de allí a Bachofen—

(Continúa en la página siguiente.)

(1) El escritor renacentista es Leonardo Bruni, sobre cuyo pensamiento cf. A. Buck, *Der Begriff des «poeta eruditus» in der Dichtungstheorie der italienischen Renaissance*, en *Die humanistische Tradition in der Romania*, Berlin-Zurich, 1968; véase también el hermoso trabajo de M. Puppo *Figura e missione del poeta nel romanticismo*, en *Poética e critica del romanticismo*, Milano, 1973. El maestro modernista es Ramón del Valle-Inclán, que escribe las palabras citadas en el prólogo a *La lámpara maravillosa*. Cf. *Obras escogidas*, Madrid, 1965, p. 639.

(2) M. Luzi, *L'idea simbolista* (ensayo y antología), Milano, 1976, p. 23. Sobre el vínculo simbolismo-modernismo, véase en general J. Olivio Jiménez (ed. de), *El Simbolismo*, Madrid, 1979; del mismo autor, cf. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, 1985; un ágil asedio al contexto europeo del movimiento es el de R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, 1983.

(3) O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, 1974, p. 105.

(4) Sobre el tema hay un importante volumen de varios autores: *Le preromantisme. Hipothèque ou Hypothèse?*, Paris, 1975.

(5) Véase, por ejemplo, lo que a propósito de Poe, víctima del americano «imperio de la materia», escribe en *Los raros* (R. Darío, *Obras completas*, Madrid, 1950-53, II, pp. 258 y ss.; IV, p. 569, etc.).

John Macklin

Modernismo y novela en la España finisecular

«UNA época literaria es cosa amplia, honda, trascendental», escribe Azorín en 1926, y ninguna época confirma el acierto de sus palabras tanto como la suya. El período de 1895 a 1925 presenta un cuadro de corrientes artísticas e ideológicas de tanta complejidad y diversidad que resulta extraño, desde nuestra perspectiva actual, que la literatura de aquellos años se haya considerado como producto de dos grupos de escritores radicalmente opuestos. Sin embargo, la teoría del enfrentamiento del modernismo y el 98 sigue dejando huellas profundas en la crítica literaria dedicada a la España finisecular. Por un lado, se considera el 98 como un fenómeno esencialmente español, o más bien castellano, cuyos autores, influidos por teorías deterministas, postulaban una vinculación muy estrecha entre arte e historia e imputaban al arte una función sociológica. El modernismo, al contrario, se ha enfocado desde un punto de vista estético y al poeta se le ha considerado un ser privilegiado, un visionario, que percibe relaciones invisibles entre los fenómenos y rechaza interpretaciones racionales del mundo. En líneas generales se ha podido encasillar a los escritores de la época según los criterios establecidos por este esquema tan rígido. A Valle-Inclán, por ejemplo, es muy fácil situarle dentro del marco del modernismo: su deseo de huir de la vida y buscar la belleza conduce a la creación de un arte de evasión. Frente al caos y desorden del mundo, el arte ofrece la solución de un mundo ideal, una realidad alternativa. Tal es el mundo de las *Sonatas*, pero ya percibimos aquí la honda preocupación espiritual que existe en el seno del modernismo, emparentándolo con la llamada crisis del 98, y así se puede intentar una aproximación de los dos movimientos. Si se puede imponer la ideología del 98 al modernismo, se puede de igual manera fijarse en los aspectos formales de la novela del 98, que también puede considerarse modernista. En este sentido, el término recobra su fuerza original —derivada de la palabra catalana— y significa lo mismo que en otras lenguas y literaturas europeas, refiriéndose a la experimentación que caracteriza la novela europea a principios del siglo XX, la novela pos-realista.

El modernismo, tanto el español como el europeo, puede asociarse con la crisis general de creencias y valores en un mundo nuevo caracterizado por la inseguridad y la inestabilidad: «Un viento de intranquilidad reina en el mundo», escriben los

firmantes del Manifiesto de los Tres en 1901. Este ambiente de crisis crea el pesimismo vital tan propio de los escritores de la época, manifestado sobre todo en la abulia que recurre como tema en varias de las novelas modernistas. Ganivet, consciente de la ausencia de «ideas fecundas» o «ideas redondas», como las denomina él, se conforma con no hacer nada, juzgando que la acción y el esfuerzo no llegan a nada. Su conciencia de lo absurdo de la existencia lo identifica con Unamuno, que habla del «vacío de nuestra atmósfera» y con Baroja que nutre «la sospecha de si la vida no tendrá ni significación ni objeto». Al mismo tiempo, Ganivet no abandona por completo su idealismo y su obra refleja la ambivalencia y dualidad del modernismo que afirma que el mundo no tiene sentido y al mismo tiempo sigue empeñado en «imponer un sentido a la vida», como dice Azorín. Sin embargo, en la narrativa de José Martínez Ruiz el idealismo no es tan evidente como en la obra de Ganivet, cuyo Pío Cid se esfuerza por hacerse «el hombre de voluntad». La misma dicotomía «voluntad-abulia» se continúa en *La voluntad*, pero la abulia de Azorín nace más bien de la reflexión excesiva, lo más innovador del libro es su forma. El *Pío Cid* de Ganivet, a pesar de sus semejanzas con el cuadro de costumbres y con el regionalismo del siglo XIX, marca un punto de partida en la evolución de la novela española: la importancia de las ideas y la predominancia del diálogo, la presencia del personaje solitario y perturbado, la estructura episódica y la falta de interés dramático. Además, la novela *Protoplasma* incluida en el Trabajo Primero parece, y el título lo evidencia, una parodia de la preocupación naturalista por el estudio científico del hombre. Estos rasgos se observan también en la novela de Azorín, pero las teorías del autor sobre el tiempo («Vivir es ver volver» y la repetición del casi refrán, «Ya es tarde») hace que el tiempo se suprima casi por completo. *La voluntad* se caracteriza por el estatismo, mientras el personaje reacciona con una pasividad casi total ante los hechos del mundo externo. Como en todas las novelas principales de la época, es el personaje central quien mantiene la unidad de la obra que, de otra parte, está basada en una técnica de fragmentación y discontinuidad. Falta totalmente cualquier noción de un argumento causal, pues ningún acontecimiento narrado se presenta como consecuencia directa de otro anterior. Azorín comenta esta disminución de la importancia del argumento dentro de la obra misma: «Ante todo no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida como aparece en las novelas.» Lo mismo se encuentra también en Unamuno *(Niebla)* y Baroja que llega hasta concebir una novela «sin argumento». Aquí se trata de otro aspecto esencial de la novela modernista: su preocupación por sus propias tácticas de presentación. La inseguridad del escritor abarca su propio arte y el acto de representación se hace cada vez más problemático, a diferencia de la confianza inocente de sus antecesores realistas. El modernista se diferencia también del realista en lo que toca al medio ambiente. Para el realista, la realidad física determina y define al hombre. En las novelas de Unamuno, por ejemplo, están ausentes las descripciones de lugares y de personas. En *La voluntad*, de Azorín, las descripciones no se eliminan, pero son más bien sensaciones y éstas, junto a las ideas, dan a la novela su carácter híbrido, su estilo doble, poético y documental. Ambas son aspectos de la vertiente intimista de la nueva novela, perceptible en todos los autores modernistas. En el caso de Azorín, las sensaciones se asocian principalmente con la evocación del paisaje, que es la parte más «artística» de su obra, donde se revelan más nítidamente sus tendencias modernistas, su estilo impresionista, donde resaltan el color, el sonido, el ritmo de la prosa y, de acuerdo con el carácter estático de la obra, la predominancia de los sustantivos y los adjetivos sobre los verbos. El interés por el paisaje es un motivo constante de las novelas de la época, y muchas de ellas se conciben como viaje, el desplazamiento físico, siendo un correlativo de la búsqueda personal. Además, en el caso de Azorín el paisaje sirve de fondo a las ideas en las sucesivas partes de la obra, las cuales son narradas desde perspectivas diferentes, técnica también muy frecuente en la ficción modernista. El perspectivismo en Pérez de Ayala, por ejemplo, es el equivalente literario del relativismo, la noción de que la verdad no es absoluta, sino que es relativa al punto de vista del narrador. Así el perspectivismo es una consecuencia lógica del solipsismo de la nueva época. En Azorín está muy arraigada la idea schopenhaueriana de que «el mundo es nuestra representación», y de allí deriva la importancia concedida a la conciencia por los modernistas: «La conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia», afirma Yuste en *La voluntad*. En *Camino de perfección* se expresan ideas semejantes: «el mundo de afuera no existe: tiene la realidad que yo le quiero dar». En la nueva situación ya no es posible la objetividad de la novela realista y el narrador estable, omnisciente, parece un anacronismo en un mundo caracterizado por el relativismo y el solipsismo. La novela se somete a un proceso de interiorización en dos sentidos: se ahonda en la conciencia del individuo y se examinan las bases mismas de la creación novelesca. No es de extrañar, pues, que el protagonista de estas novelas sea muchas veces artista y que tenga rasgos de su creador. Fernando, en *Camino de perfección*, es pintor y el abandonar su carrera médica, como lo hizo Baroja, implica un rechazo de una concepción biológica y materialista de la existencia humana. Las observaciones del personaje en los primeros capítulos de la novela ofrecen un resumen de muchas actitudes modernistas, especialmente el valor de un arte antimimética. Se observa también en esta novela el uso de otras obras de arte, sobre todo la pintura, como mediación de la realidad, recurso también utilizado por Azorín y Pérez de Ayala. El arte se inspira en el arte y no en la realidad. Además estas evocaciones artísticas son una muestra de la sensibilidad refinada y la inspiración lírica de los autores modernistas. Al mismo tiempo, se manifiesta el idealismo indudable de aquellos años en el esfuerzo por sobreponerse a los valores caducos de la sociedad y de la época. Baroja, aunque escéptico y desilusionado, escribe en 1900 de su «ansia indeterminada de idealidad», y este fondo idealista se revela en sus primeras obras. Para muchos artistas, el arte llega a ser una religión, la expresión de algo esencial y eterno en el universo. Así que estos escritores enajenados, sin fe en el progreso material y en la naturaleza humana, no abandonan la búsqueda de un ideal de perfeccionamiento espiritual. No hace falta insistir en la ambivalencia de estas actitudes. Se relevan además en los finales ambiguos de sus obras, como, por ejemplo, en la visión de los protagonistas casados con que terminan *La voluntad* y *Camino de perfección*.

Una ambivalencia de otro tipo se encuentra en Pérez de Ayala, autor que en los primeros años de su carrera literaria tiene afiliaciones indudablemente modernistas, pero que poco a poco se va alejando del movimiento en el sentido estricto de la palabra. Reconoce lo estereotipado que puede resultar cualquier movimiento y su desencanto puede verse en el retrato caricaturesco del poeta seudo-modernista Teófilo Pajares en *Troteras y danzaderas*. Sin embargo, cuando el personaje autobiográfico Alberto Díaz de Guzmán afirma en *Tinieblas en las cumbres* que «la belleza ejerce sobre mí imperio absoluto», las huellas modernistas son patentes. Esta novela tiene también un parentesco muy estrecho con *La voluntad* y *Camino de perfección*: los tres protagonistas son víctimas de una herencia negativa tanto religiosa como cultural, todos tienen que hacer frente a la absurdidad de la vida y los tres identifican el arte con la religión. Cuando Alberto proclama que «la idea de la muerte me hizo artista», com-

(Continúa en la página siguiente.)

Simbolismo y modernismo

(Viene de la página anterior.)

a diferencia del hegeliano, formado en Jena, llevó a consecuencias tan profundas como insospechadas el trayecto marcado por Herder. De este círculo nacieron la misma *Symbolik* de Creuzer (1810) con su típico desplazamiento hacia Oriente de la perspectiva mítica, la idea de arquetipo como alma y estructura de las fábulas populares, los estudios sobre el mundo arcaico de las «madres». El masivo movimiento de conversión al catolicismo, que caracteriza más o menos intensamente todo el primer romanticismo, se nos revela por esto mucho más que un simple y piadoso retorno a la fe de los mayores, o una pura ostentación «esteticista» a lo Chateaubriand (lo cual, por otra parte, tiene un sentido nada superficial como suele repetirse): «catolicismo quiere decir para los románticos herencia oriental, culto de la Madre de Dios como conservación del aspecto femenino de la realidad..., rechazo de la dialéctica, consecuencial a la elección del símbolo, ya que la dialéctica, esencialmente, halla cerrado el camino hacia el mito» (6). Justamente se ha dicho que la polémica alrededor de la *Symbolik* fue, más que filológica, religiosa. Ahora, para acercarse nuevamente a esta divinidad negada o vaciada por los ilustrados, racionalizada por los filólogos, sólo quedaba la poesía, «lengua primera» de la humanidad, en palabras de Hamann. El joven e inmenso Novalis expresa perfectamente esta idea cuando en su *Heinrich von Ofterdingen* (introducido en España, no lo olvidemos, por el modernista Maragall) dice que el poeta vuelve a ser algo así como un chamán «que nos desvela con sus palabras un mundo milagroso y desconocido... Oímos de él palabras extrañas y, sin embargo, comprendemos lo que quieren decir» (lo mismo observará el Marqués de Bradomín en *Sonata de Invierno* tras escuchar el sermón de un fraile vasco). Poeta-mago-sacerdote-músico-peregrino órfico: he aquí una cadena de significantes que, extraídos de la cantera neoplatónica renacentista, vuelven en el romanticismo y en el trasfondo del simbolismo europeo (7).

Todo esto es cuanto, muy someramente y con relación a lo que el título de este escrito indica, podemos llamar «romántico». En los países latinos, exceptuando ciertos franceses, quizás un Tommaseo en Italia, un Bécquer en España y algún otro rastro aislado, su mensaje llegará de modo débil, a veces inseguro, contradictorio, abierto a componendas con las anteriores escuelas poéticas y estéticas hasta el punto de hacer dudar de la existencia de un romanticismo cabalmente entendido en tierras mediterráneas (8).

El discurso hasta aquí desarrollado a partir de la cita de Luzi aparecerá, repitámoslo, defectuoso sobre todo a los que prefieren ver en el romanticismo la continuación de una veta dieciochesca en la línea de la llamada «tradición de la ruptura». Razones que justifican tal impresión no faltan y no hay para qué ocultar personalidades románticas irreductibles a la tesis de la inversión arriba esbozada. La misma contraposición aparecerá turbadora a cuantos siguen la facilona y tranquilizante definición huguiana («el romanticismo es en la literatura lo que el liberalismo en la política») popularizada en la Europa de las revoluciones burguesas hasta que Lukács, con paradójica coherencia respecto a sus primeros escritos, la puso muy duramente en tela de juicio. A la primera objeción se puede contestar observando que donde existen razones profundas y no afectadas de disidencia poética, distintas de la que arriba hemos indicado —pienso en Saint-Simon o en Büchner como cumbres de dicha variedad— ellas siempre son reacias a las modalidades de toda simple interpretación «progresista», siendo expresión de un sueño palingenésico que confirma su índole mesiánica o apocalíptica, de ninguna manera integrable en el cosmos *éclairé* de la ilustración y de sus secuelas. Así que estas mismas excepciones prueban, a su manera, el rechazo de la herencia racionalista; rechazo que en la España de primeros de siglo vuelve a manifestarse con varios matices, ora de corte estetizante (los discursos de Rusiñol en Sitges, los ataques de Casellas contra los «fenicios»), ora de corte ético (el Unamuno ruskiniano de *Ciudad y campo*, etc.).

A los adeptos de la segunda objeción, más numerosos, hay que aconsejarles la lectura de una buena historia del romanticismo —especialmente germano— hasta 1830, y comparar sus datos con los de la historia ideológico-política. Entonces podrán averiguar que muchos nombres respetados «de oídas» o conocidos sólo por la imagen incompleta que de ellos ofrecen los manuales sobre el tema se hallan en el bando contrario al de la referida frase huguiana: desde Friedrich Schlegel, teórico decepcionado de la Santa Alianza, hasta Arthur Schopenhauer que en su testamento nombra herederos a los huérfanos de los soldados caídos por la «buena causa» contra los insurrectos del cuarenta y ocho. Y nada dígase de Baudelaire, alumno de De Maistre y de otros pensadores reaccionarios (9).

Otros ejemplos ilustres podrían añadirse, pero no es éste el lugar de hacerlo. Además, el punto fundamental es otro: la amplia fenomenología romántica, así como sus últimos y radicales rebrotes finiseculares, refleja y aglutina un sentimiento de discrepancia o rechazo hacia aquellos modelos o dogmas de lo existente que, en el sentido propio y con alguna timidez reaflorado en estos últimos años, llamamos «modernidad». Es tal sentimiento que puede explicarnos muchas si no todas las «rarezas» del modernismo, del simbolismo, del decadentismo, del nuevo idealismo y de lo que en la misma época va fraguando el gran hervidero de una crisis de la cual quedan rescoldos en la aventura espiritual contemporánea (10).

GIOVANNI ALLEGRA

(6) G. Moretti, *Heidelberg romantica. Studio sul rapporti arte-natura e poesia-mito-storia nel Preromanticismo*, Lanciano, 1984, pp. 69-70 (preciosa reconstrucción de unos aspectos poco conocidos de la *Frühromantik*).

(7) Cfr. B. A. Morrissette, *Les aspectes fondamentaux de l'esthétique symboliste*, Clermont-Ferrand, 1933, pp. 30 y ss.

(8) Recuérdese el curioso título de un libro inevitablemente envejecido, pero no del todo desdeñable: L. Martegiani, *El romanticismo italiano non esiste*, Firenze, 1908. El *terminus a quo* es el romanticismo alemán, y con igual razón, aunque con nuevos planteamientos, la discriminación podría aplicarse a otras vicisitudes de la literatura europea.

(9) Léase, pese al corte algo fragmentario, E. M. Cioran, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*, traducción española, Barcelona, 1985, con observaciones sobre los «profongamientos» literarios de la veta maistriana.

(10) Para los segmentos italianos y franceses, con evidentes paralelismos deducibles en terreno hispánico, cfr. L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, 1985. El libro termina significativamente con una carta de Georges Sorel a Guglielmo Ferrero, donde se dice, entre otras cosas: «Toute révolution qui marchera avec les idées du XVIIIe siècle sera destinée à remplacer une bourgeoisie par une bourgeoisie plus bête et plus niaise... [la tradition classique] nous est venue détachée de la tradition bourgeoise et elle est condamnée par toutes les démocrates actuels, qui sont fanatiques du XVIIIe siècle» (p. 228).

Richard A. Cardwell

La política-poética del premodernismo español

A pesar del criticismo y del alienismo negativos de su arte, los románticos vivieron la realidad sociopolítica de su momento histórico. Aunque discrepo en identificar un compromiso político (1), no se puede negar el idealismo que sintió Espronceda por Torrijos o la falta en Larra para con su visión de Madrid. Aunque socavaron las creencias tradicionales, generalmente aceptaron las normas de la retórica establecida por Luzán y enseñada por Lista. Arte y vida no se vieron divorciados. Con la pronta reacción antirromántica los escritores supieron orientarse hacia la política prevaleciente: Zorrilla (y luego el arrepentido Rivas) empezó a cantar los valores conservadores en romance, forma casticista por antonomasia. Campoamor condescendió con los peores gustos sentimentales de las clases burguesas castrando el poder antisocial del romanticismo. Núñez de Arce logró juntar las carreras de político y poeta nacional con sumo éxito y promulgó a la oligarquía un parecido escepticismo pragmático junto con la propaganda de civismo y armonismo conservador de medio siglo (2). Su discípulo Ferrari continuó esta tradición y lo mantuvo hasta 1905 con su famoso *Discurso* en la Real Academia en contra al modernismo. Por los años 1880 Valera emergió como portavoz del *status quo* político-literario de Madrid, especialmente cuando sugirió que la literatura —basada en una común lengua— formaba el eslabón más eficaz para mantener la primacía de los valores hispánicos (de la Corte) y el tutelaje cultural de la España centralista sobre las regiones y las nuevas repúblicas de América. Su antología y la de Marcelino Menéndez Pelayo establecieron las normas para una poesía aceptada y respetable. Crearon una lista canónica de autores «clásicos» que excluyó a los radicales. En la misma Corte la reacción radical fue tímida. La respuesta del elemento krausista fue minoritaria y la carencia de artistas literarios de mérito en sus filas —con la posible excepción de Revilla— le impuso un silencio hasta la aparición de Jiménez, Machado, Ortega y otros (3). Los demás «poetas pesimistas» descritos por Cossío en *Cincuenta años* (Madrid, 1960) no se oyeron. Aun Bécquer no recibió su debida atención hasta 1878 con la segunda edición de *Rimas*. Pero ha ocurrido una revolución silenciosa que habría de preparar el camino para un arte «moderno», el modernismo.

A *Rimas* la atacó enconadamente la reacción oficial (especialmente Núñez de Arce y Valera). ¿Por qué? Porque había producido una literatura alternativa peligrosa a la cultura imperante. Bécquer logró romper los moldes retóricos antiguos y rechazó los temas consagrados de sus coetáneos. Esta postura de revolucionario en la expresión poética y poeta solitario e incompromiso fue el ejemplo para dos generaciones de poetas finiseculares. Pronto aparecieron muchos «poetas del litoral» (según los denominó Juan Ramón), quienes redescubrieron las tradiciones poéticas populares y rechazaron las eruditas y clasicistas de la Corte: Bécquer y Ferrán en el pueblo andaluz, Rosalía en Galicia, Maragall en Cataluña, Medina en Murcia, etc. No es coincidencia que casi todos los escritores radicales vinieran de Andalucía o del litoral; tampoco que se inspiraran en Bécquer. Tenemos entonces un rechazo de la cultura imperante y sus estéticas. Se opusieron el materialismo y la insinceridad restauradores con nuevos temas y un idioma «rebelde» en un sentido adicional del que le dio Bécquer. Entre 1880 y 1910 afirmaron otros mundos más allá de la realidad repugnante: la Belleza, el mundo ideal, la imaginación y los sueños, el aspecto sombrío de la psique humana y de la sexualidad, mundo no admitido en el pensamiento restaurador. Crearon mundos de hermosura y artificio —Reina, Reyes, Rueda—, poesía de ensueños y de tono menor —Gil, Icaza, Martínez Sierra—, la decadencia —Reina, Paso, Carrère, Valle-Inclán—. Introdujeron las estéticas francesas, especialmente el simbolismo decadente. Estas corrientes confluyeron en 1900 en la primera promoción modernista con *Ninfeas*, de Juan Ramón, y *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa. Lo que se destaca más en esta poética progresista no es la voz alzada en contra del poder político centralista (con la posible excepción de Rosalía) (4), sino «la vida de ensueños» (Jiménez), «el misticismo ateo» (Azorín), «la gran aspiración hacia el infinito» (Baroja), el Ideal (Villaespesa y Darío). Para Baroja, el «rasgo distintivo» de su generación fue «el desinterés, la idealidad, la ambición y la lucha por algo elevado, por algo que en el arte o en política representa pura objetividad, deseo de cambio, de mejoría, de perfeccionamiento, de altruismo» (1910: IX, 1138). Este deseo ético nació del romanticismo, pero se aumentó bajo la poderosa y difundida influencia de los krausistas. A pesar del aparente compromiso en las obras de Paso, Sawa, Bark, Fuentes o Palomero, en general el intento fracasó, como recordó Manuel Machado en *Uno de teatro* (Madrid, s. f. [1917]): «protestaban con libros subversivos y periódicos rojos. Vivió poco. Muchos acabaron jóvenes, víctimas de la bohemia a que los llevó su descontento y del alcohol en que ahogaron sus ansias de ideal. Sawa, Paso, Delorme. Otros cambiaron con el tiempo» (p. 57).

Volvamos al momento en que habló Bécquer de «un himno gigante y extraño», que brotó de «los tenebrosos rincones de mi cerebro» y del «misterioso santuario de la cabeza». En su afirmación del «deseo de una perfección imposible» vemos el eslabón esencial y la dinámica estética que existe entre el sevillano y «el deseo de perfeccionamiento» de Baroja y su generación. También rechaza la realidad española de su momento socio-histórico para describir «este otro mundo que llevo en la cabeza». Aquí empezó el idealismo y la poesía psicológica espiritual de la época moderna, la «modernidad» del interés en la psicopatología de Jiménez, Baroja, Azorín, etc. Fue un momento de transición. Este rasgo empezó a desarrollarse mayormente por los años 1880 en dos poetas: Ricardo Gil y Francisco A. de Icaza. Para el año 1885, cuando se publicó *De los quince a los treinta* de aquél, Gil había rechazado la política de la Unión Liberal expresada en sus versos juveniles. Se vio marginado socialmente; su ataque contra el progreso industrial —tema que va a destacarse enormemente en casi todos los escritores finiseculares (5)— y una nostalgia por una época desaparecida de serenidad y de inocencia juvenil es señal de su romántico rechazo del materialismo que daña el espíritu. Pero poemas como «La rueca» o «De paso» también son símbolos del deseo por un núcleo fijo dado que Gil, como Bécquer antes e Icaza y los escritores finiseculares después, sufrió de dudas metafísicas. El resultado fue una fuga hacia dentro y hacia el mundo de la imaginación. Escoge una lírica de tono menor porque «más cerca está del corazón humano». Es éste entonces el enfoque giliano: el corazón humano, el reino interior del espíritu, la dimensión espiritual y ética. Se encuentran las mismas preocupaciones en la lírica de Icaza: «Hoy mi huésped constante es el hastío», dice, y rechaza la vida por el mundo interior del arte y los sueños: «en vez de vivir soñemos»; «Yo soy en mis dominios soberano: / déjame con mis sueños». Como Bécquer, que sintió «memorias y deseos / de cosas que no existen...», Icaza comentó que «hay dentro de la vida del arte mucho como esas variaciones de nuestra vida interna» (*Examen de críticos* [Madrid, 1894], página 42). Desde el comentario de Giner de los Ríos en 1868 hasta el crítico «Zeda» en 1898 y Juan Ramón en 1903 se nota este constante testimonio: «El mundo que hoy nos interesa es el mundo interior ("Zeda")»; «Los simbolistas tomaron como ideal el Misterio... La teoría de la belleza por la belleza se convirtió en la teoría de la belleza por el ensueño. [...] se enclaustraron en el ensueño» (Jiménez). Después de Bécquer, Gil e Icaza ayudaron a iniciar la implantación del simbolismo europeo en España en una fecha mucho más temprana que la aparición de Darío. Además, Darío entendió poco la nueva estética simbolista (6). La poesía de Gil e Icaza es una poesía sentimental —como la anterior de Selgas o Campoamor—, pero distinta en su concepción. Trata de los aspectos humildes (aun patéticos) de la vida angustiada, hace lírica la muerte, el dolor, la deformidad, para destacar lo espiritual que se encuentra en ellos. Busca no una comprensión racional (lo material) de testimonio social ni aun un *voyeurisme* disfrazado, sino un autoconocimiento sensual y psicológico al explorar los sentimientos y humores (lo espiritual). Su preocupación principal es la manera de obrar de la mente, especialmente la memoria. «Mi memoria clasifica», dice Bécquer, y le sigue Icaza: «¡oh paisajes de mi infancia, / en recordaros me empeño, / y os envuelve a la distancia / la niebla azul del ensueño!» Gil también se preocupa por recobrar algo de la alegría infantil ya perdida cuando en *De los quince* evoca las campanas de la aldea (símbolo de la fe inocente anhelada), «el alegre caserío» y «las voces amadas» (un núcleo emocional). «¡Con qué risueña luz en mi memoria / las íntimas veladas resucito!», exclama. Aquí tenemos unos temas finiseculares destacados: realidades recordadas teñidas por el ensueño de una juventud serena, evocadas en un nimbo dorado; la memoria; las fuerzas destructoras del tiempo. El pasado y el mundo interior del ensueño parecen ofrecer un núcleo, una visión no fragmentada que quizás pueda recobrarse. Pero ¿cómo recobrarla? Mediante la imaginación y el acto creativo, la palabra», como sugirió Bécquer. Pero ¿puede el arte detener el tiempo y el decaimiento? Para hacer esto el aspecto creador tendrá que evitar la razón y la fe. He aquí que Gil e Icaza estuvieron al día de los debates culturales sobre este tema que se expresaron en *La Diana*, de Reina, en la *Revista Contemporánea* y en los debates entre Campoamor y Valera dentro de España y dentro del simbolismo en auge en Europa. Expresaron en su lírica estos dos poetas la esencia misma del modernismo simbolista como se expresaría en Valle-Inclán, Machado, Azorín, Unamuno o Jiménez: la negación del tiempo lineal, histórico, cronológico, en favor del aspecto acrónico, intuitivo. Su sensibilidad despierta hacia este aspecto es un síntoma de la llegada de las estéticas simbolistas en España. El pasado se recrea en el presente del poema mediante el proceso creador. No importa lo efímero de la experiencia porque en estos instantes la *memoria* (el recordar racional) se hace *olvido* (conciencia espiritual), tiempo acrónico. El núcleo perdido se ve recobrado: el arte ha hecho desaparecer la amenaza temporal. El ensueño sugiere y crea la belleza (arte), la inmovilidad y, sobre todo, la permanencia. Así que cuando Gil e Icaza nos hablan de *olvido* y *olvidar* en el contexto de la experiencia imaginativa sugieren un estado mental especial, el objeto mismo en su eternidad sin tiempo. De ahí brota el intenso interés en «domar el rebelde, mezquino idioma». El olvido, como se ve en el título juanramoniano, *Olvidos de Granada*, fue para ellos y sus secuaces finiseculares un estado de conciencia que contempla un núcleo perdido, y, como afirmó Jiménez, el acto de «nombrar» las cosas por medio de la palabra poética exacta les da sustancia, eternidad. Y también —como explica Machado: «y podrás conocerte, recordarlo / del pasado soñar los turbios lienzos»— es un modo de autoconocimiento y autoobservación. Es estética y ética. Por esta razón se destacan en el simbolismo español toda una serie de imágenes y temas que sugieren la búsqueda por una «otredad» a la par que la del «ser» del propio poeta: espejos, cuartos cerrados, pozos, fuentes, jardines, cuevas, cuadros, lienzos, etc. También destaca la manera de evocar estas ideas en una lengua sencilla, humilde, sugeridora: el uso de evocación indirecta, el paisaje del alma, etc. Todo esto se enfrentó contra el materialismo y el civismo, la insistencia en las costumbres (que pueden controlarse) que pone la literatura restauradora. También una piedra de escándalo fue la importación de modelos poéticos franceses y alemanes (Núñez de Arce, Valera), porque no fue «castizo», «español», aspecto que habrá de confundir a la crítica moderna y de crear dos generaciones enfrentadas finiseculares. No existe tal cosa, el común sentir es una ética-estética.

El poeta que más desarrolló el tema de la exaltación del arte tanto como un alivio y un ideal absoluto fue Manuel Reina. También para los años 1880 Reina se retiró de la vida pública sintiendo, como ellos, «que del alma mía / la hermosa fe se aleja». No obstante, a pesar del criticismo de sus versos, en lo que a actitudes cívicas y domésticas se refiere encontramos una respuesta ambigua. El sentido de responsabilidad en el artista burgués de su época y el temor de la desintegración social fue obstáculo no sólo a la especulación filosófica y la exploración de la sensibilidad interior iniciado por Bécquer, sino también a la presentación de la experiencia sensual y la vida fuera del círculo aceptable de la familia burguesa (sexo, sueño, etc.). En el arte de Reina se enfrentan estas tendencias. No fue bastante radical para investigar el reino interior y optó por crear mundos hermosos de la imaginación, «la catedral excelsa del arte». En su obra de los años 1880 se ve una combinación de la adoración del arte con el descreimiento y la asociación de placeres sensuales con el escepticismo. En esto se puede decir que Reina fue un precursor de la veta decadentista y perversa del modernismo temprano antes que la llegada del decadentismo francés que contendría el aspecto interior y perverso ya comentado. No obstante, como los decadentistas en Francia, Reina da énfasis en lo artificial. También evoca un fondo con el decorado de una Roma imperial o de una Grecia antigua. El cultivo deliberado de lo artificial forma otro paso en la formulación del modernismo que evocó una sensualidad voluptuosa junto con el tema de la autoobservación. Con sus evocaciones de náyades desnudas, etc., además del tema del poeta maldito, anticipó el tema decadente de un arte destructor del poeta que lo crea y del «raro» de Rubén Darío. Su expresión poética llena de color, música, efectos plásticos, ofreció un nuevo modo de escribir que influyó no solamente a Darío, sino a Villaespesa, Reyes, Rueda, Zayas e incluso, por un momento, al joven Juan Ramón.

Cuando insiste la crítica que el modernismo empezó en las Américas y que el modernismo español tiene que explicarse en términos del enorme e importante impacto de Rubén Darío sólo describen una fase (o un momento) del desarrollo del modernismo. Aunque no se puede descartar la influencia del nicaragüense, los hechos de nuestro análisis del modernismo en España tienen que poner en tela de juicio una crítica que hable de un solo fenómeno. Frente a su prehistoria, y la presencia de una estética «alternativa» que se enfrentó a la poesía de la Regencia, tenemos otra perspectiva. Por razones sociales y políticas, por una carencia de fe o ideas-guía, por razones personales y de temperamento emergió un grupo de poetas radicales que volvieron la espalda a la poesía casticista y cívica, literatura y ética, una poesía «política» en el sentido expresado (en pleno idealismo krausista) por Jiménez en su *Política poética* de 1936 (ver nota 3); es decir, una poesía que se interesa en la dimensión espiritual del hombre y su potencia vital y ética fomentadas por los krausistas. Así que el premodernismo se interesó en la ética-estética, el alma y el reino interior casi tres lustros antes que los discutieran Unamuno, Machado o Juan Ramón. Así que se puede hablar de un modernismo —y un premodernismo— español (7).

(1) Ver mi edición de J. de Espronceda, *El estudiante de Salamanca and Other Poems* (Londres: Támesis Texts, 1981).

(2) Ver J. López Morillas, *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología* (Barcelona: Lumen, 1972), y D. L. Shaw, «Armonismo: The Failure of an Illusion», en *La revolución de 1868: Historia, Pensamiento, Literatura*, ed. J. M. Zavala (Nueva York, 1971).

(3) Sobre la influencia krausista en este grupo, ver los siguientes estudios míos: *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)* (Berlín, 1977; «*El andaluz universal, el andaluz de fuego* and the *Elegía andaluza*», *Studies in Twentieth-Century Literature*, VII (1983), 201-24, y «Juan Ramón, Ortega y los intelectuales», *Hispanic Review*, 53 (1985), 329-50.

(4) Ver la tesis doctoral de Catherine Davis, *Rosalía de Castro and her Work in Relationship to the Culture and Society of Nineteenth-Century Spain*, Universidad de Glasgow, 1984, y «Rosalía de Castro'a Later Poetry and Anti-Regionalism in Spain», *Modern Language Review*, 79 (1984), 609-19.

(5) Ver L. Litvak, *A Dream of Arcadia: Anti-Industrialism in Spanish Literature: 1895-1905* (Austin: University of Texas Press, 1975); R. A. Cardwell, «Juan Ramón Jiménez y una página verdaderamente dolorosa», *El Ciervo*, año XXX, núm. 364 (1981), 22-23, y «Blasco Ibáñez y la generación del 98: ¿Radicalismo o idealismo?», de próxima aparición en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*.

(6) Ver mi artículo «La belleza interior y la hermosura exterior: alma y carne en *Azul...*», que se publicará en *Modern Language Notes*.

(7) Para una exploración más amplia de estos temas ver los siguientes estudios míos: «Los albores del modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante trasatlántico?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXI (1985), 315-30; las ediciones (con notas e introducción) en la serie Exeter Hispanic Texts, Universidad de Exeter: R. Gil, *La caja de música*, III (1972); M. Reina, *La vida inquieta*, XX (1978); F. A. de Icaza, *Efímeras & Lejanías*, XXXVI (1983).

Modernismo y novela en la España finisecular

(Viene de la página anterior.)

bina en una sola frase tanto el esteticismo modernista como la angustia existencial. La subida a las cumbres en *Tinieblas* es además casi un tópico de la novela modernista. Alberto habla con Yiddy de panteísmo y misticismo en una manera que recuerda las conversaciones de Ossorio con Schultze en la novela barojiana. En la obra de Ganivet, Pío Cid sube a la sierra y allí experimenta su enigmática «visión blanca». El personaje de cada novela reacciona a su manera, pero las mismas ideas recurren como un tema persistente.

En este bosquejo no se puede dar más que una idea muy general de la complejidad de la novela modernista en España, pero lo que sí se puede decir es que el énfasis que se suele poner en los aspectos puramente españoles de tal novela, clasificándola como novela de la generación del 98, impide ver su verdadero alcance como ficción experimental. Muchas de las corrientes llamadas modernistas influyen no poco en la novela de la época que, tanto por su expresión de una crisis existencial como por su renovación formal de la novela dentro de una estética simbolista, merece una consideración más amplia dentro de la oleada de experimentación en todas las artes a principios de nuestro siglo y que suele llevar como denominación el término apropiadamente internacional de modernismo.

JOHN MACKLIN

Saúl Yurkievich

Modernismo: arte nuevo

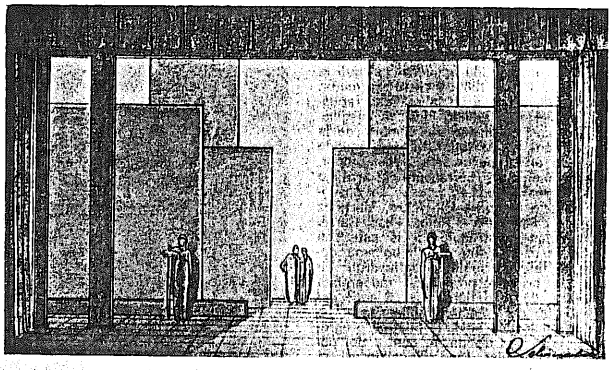
EL postulado de base que motiva mi abordaje de la poética y la poesía modernistas consiste en tomar al pie de la letra el nombre del movimiento, considerándolo como su lema o divisa. Más que nombre es consigna: declara la intención renovadora de sus adeptos, su voluntad de ruptura, su conciencia de operar un corte transformador de la escritura literaria en lengua española. Los modernistas adoptan designaciones, proclaman posturas y practican procederes que los vinculan directamente con la modernidad. El nombre corresponde a un reconocible marco epocal, a un encuadre estético específico, a un contexto definible, a una mentalidad y a una sensibilidad finiseculares, a lo que en grueso puede llamarse arte del 1900. La historia parece moverse ahora (y eso es nuevo) a sacudones seculares.

Hallo confusa y bizantina la discusión sobre la obvia modernidad del modernismo, aún en boga dentro de nuestra historiografía literaria. (El reciente artículo de Klaus Meyer-Minnemann, «Lo moderno del modernismo», aparecido en Ibero-Amerikanisches Archiv, Jahrgang 13 Heft 1, Berlín, 1987, resume adecuadamente la polémica y pone al día la bibliografía sobre esta cuestión.) Por mi parte, ya intenté en mi *Celebración del modernismo* (Barcelona, Tusquets, 1976) laudatoriamente justificar esa modernidad. Me basaba en la amplitud cultural, psicológica y estilística ejercida por el modernismo, en su movilidad transhistórica, transgeográfica y translingüística que puse en relación con la expansión de horizonte propulsada por la era de las comunicaciones, o sea era de las traslaciones e intercambios de mensajes y productos a escala mundial. De ahí el empeño modernista por promover una actualización cosmopolita que sincronice el arte local con el metropolitano. La ruptura del confinamiento regional se complementa con el afán de novedad, con el registro modernólatra de una actualidad cognoscitiva, tecnológica, urbana, social que a los modernistas entusiasma. Ellos son los primeros en consignar la utilería del siglo mecánico, los nuevos medios de locomoción. Son los primeros en representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades. Son los primeros en utilizar la yuxtaposición simultanefsta, el montaje disonante, el feísmo y el prosaísmo flagrantes, los contrastes léxicos, los saltos tonales, la articulación fracturada, todos los recursos para representar un mundo discordante, entreverado, móvil y mudable: el mundo moderno. Con los modernistas comienza otra temporalidad y otra subjetividad: las nuestras.

Con los modernistas comienza el culto a lo nuevo, la dinámica del progreso, el imperativo de originalidad. La renovación se convierte en motor del arte. Tributo a la actualidad, valoración del presente prospectivo, impelido hacia su futuridad, captación de lo momentáneo, de las impresiones huidizas, registro de la inmediatez, todo indica que la realidad, relativizada, se ha vuelto sinónimo de contingencia y de transitoriedad. A pesar de sus recreaciones arqueológicas o de sus fabulaciones quiméricas, los modernistas tienen que asumir el movedizo y mudadizo presente, deben instalarse mentalmente en una turbulenta y acelerada historicidad sin detenimientos reparadores ni asentamientos seguros. Por la alquimia del verbo y el desarreglo de los sentidos, permiten que las potencias desfigurantes del fondo imperioso y confuso afloren a la superficie del texto.

Los modernistas van a desbaratar la escritura atinada para que irrumpan los pujos insumisos, la pulsionalidad reprimida, el psiquismo entrañable. La líbido se explaya sin eufemismo, la sexualidad se exhibe al desnudo, la neurosis deshilvana el discurso. Aspirado por las profundidades de la conciencia, atraído por los desórdenes íntimos, el poema modernista registra, como sismógrafo hipersensible, el «terremoto mental». Presa de esa tenebrosa turbamulta, el signo poético se vuelve opaco, anómalo, arbitrario. La oscuridad, el desvarío, la desmesura, la sinrazón devienen los propulsores privilegiados de la sugestión poética. Los modernistas arbitran los dispositivos textuales aptos para representar una subjetividad conflictiva, caleidoscópica, convulsa. Anticipan nociones y figuraciones psicológicas, un modo de introspección netamente modernos.

Los modernistas acometen la primera internacionalización y la primera profesionalización de nuestra literatura. Constituyen más que una escuela, un movimiento. Con ellos se opera el pasaje de la reposada noción de escuela a la inquieta de movimiento. El modernismo muestra una capacidad de propagación y de enrolamiento que pronto lo vuelve transnacional e intercontinental. Se caracteriza por sus francos antiacademismo, inconformismo y activismo. Es un foco irradiante de creación, de reflexión, de difusión de ideas y procederes novedosos. Estrechamente ligado al periodismo (otra novedad), cuenta con múltiples órganos de expresión. Aprovecha tanto de los medios de difusión masiva como de las publicaciones selectas, de circulación restringida. Busca manifestarse por todos los canales a su alcance. Inaugura la actitud manifestaria que la vanguardia extremará poco después. En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* Darío emplea ya la palabra «manifiesto» en su acepción contemporánea. Aunque dice no incurrir en él, adopta los discursos propios de una actitud manifestaria: proclama un credo artístico; propenso a la proyectiva y a la preceptiva, hace literatura programática; protesta contra la literatura caduca; desafía al lector convencional; marca su disidencia aristocrática; anuncia la buena nueva: el advenimiento del modernismo, capaz de subsanar la mediocridad y la rémora de la literatura pasatista. Busca el reconocimiento público de una escritura transgresiva.



Decorado modernista publicado en la revista Lüstinger Blatter.

Una estrecha visión sociológica considera a la poesía modernista como epifenómeno de un condicionamiento «real», o sea político-económico, e insiste, porque ejerce la censura ideológica, en la inconsistencia o incoherencia de un arte demasiado ecléctico y demasiado tributario de modelos metropolitanos, inconsecuente con respecto al atrasado contexto local. Confunde la problemática de la dependencia económica y de la identidad cultural con la propia de las realizaciones estéticas. Sin duda, Darío no pudo tener una experiencia directa de la modernidad en su Nicaragua natal; quizá tampoco en Santiago de Chile, pero sí (como lo atestigua su poesía) en el Buenos Aires que vira de gran aldea a cosmópolis babélica. Más aún, en París y en Nueva York. Pero esta correlación entre referente real y referencia poética presupone un realismo estrecho, un desconocimiento de los poderes de la imaginación, que necesita de discretos desencadenantes para concebir sus visionarias proyecciones, para operar sus cosmoficciones, para fabular mundo convincente. El modernismo no se explica sola o principalmente a partir de su circunstancia, del condicionamiento local. Se trata de una mentalidad consustancial con cierta visión del mundo que origina una percepción y una expresión concomitantes. Se trata, ante todo, de efectividad estética y no de factualidad empírica, verificable. Esta literatura no solicita ser sometida a exigencia de veracidad. No respeta el pacto autobiográfico ni la mímesis realista. No se le puede imponer un forzado valor referencial o una relación de obligada dependencia (recta o figurada) con respecto a la mecánica social, a la materialidad histórica, a los modos económicos de producción que determinarían también los procederes ficcionales.

Los textos modernistas representan figuraciones imaginarias capaces de proyectar mundo reconocible o mundo transfigurado según las modas artísticas del momento. Dependen sobre todo del museo y la biblioteca personales, del consumo iconográfico y bibliográfico del autor. Dependen de una peculiar circulación de signos y de iconos. En su absorción, los modernistas son hiperactivos y ultraporosos, son tan modernos (o sea, tan visionarios) como el vanguardista César Vallejo al concebir esa anticipación mental, ese avance poético que es *Trilce* en la extemporánea Lima de los años veinte, a partir de ciertos libros y de las revistas ultraístas venidas de España. En los modernistas obra la sed de novedad, el empeño por estar a la moda, moda internacional que diarios modernos como *La Nación*, de Buenos Aires, donde Darío colabora asiduamente, difunden en seguida moda que las revistas ilustradas (ya con fotograbados) propagan mundialmente. Los modernistas saben procurarse la información que su proyecto estético requiere. Su imaginario está plenamente instalado en una dinámica de acopio informativo y de inmediata transferencia a la propia escritura. Si no viven realmente en la urbe tentacular de locomociones veloces, la del tráfago multitudinario, la del paisaje en constante mudanza, la habitan mentalmente, lo cual les basta para intentar la recreación literaria, sobre todo si se piensa que poéticamente apuestan al poder fabulador de la palabra, a su potencia figural.

Adictos a la moda, tributarios de la cambiante actualidad, conciben la modernidad como mutación permanente, como lo transitorio en perpetua progresión, como una dinámica que compulsa a la renovación, como impulsora de la creación artística. Adoptan la movilidad, la ductilidad y la mutabilidad como norma estética; de ahí su variación preceptiva, temática y estilística. Asimilan con avidez todo lo nuevo. Saturan su retina con todo lo que el *art-nouveau* aporte en sus multiformes manifestaciones, a través del estilo floral, biomorfo, afiligranado, profuso, serpentínico o del abstracto, lineal, geométrico, despojado. Lo ven por doquier: en las artes aplicadas, en la decoración, en el diseño gráfico o industrial, en la indumentaria, en el mobiliario, en tantos objetos que se incorporan al habitat ciudadano y doméstico de la burguesía hispanoamericana. Lo ven en los cromos publicitarios, en las tarjetas postales (los unos y las otras son evocados por Lugones); lo catan en los catálogos ilustrados, en las etiquetas comerciales, en las viñetas, en las mayólicas, en todo lo que se considera moderno.

Así como resulta nutrido el registro de escritores novecentistas europeos mencionados en la poesía modernista, escasos son los artistas plásticos. En Darío sólo hallo tres: el lujurioso y legendario Gustave Moreau, el elegante y perverso Aubrey Beardsley y el bohemio y cordial Santiago Rusiñol. Si pocos son los pintores mencionados, abundante resulta la coincidencia de visión. La ensoñación misteriosa, las figuras voluptuosas, la languidez ondulante, el exotismo fastuoso, la elegancia libertina, el erotismo polimorfo, la fantasmagoría mítica, el despliegue simbólico son semejantes en pintores simbolistas y poetas modernistas; equiparables en Odilon Redon, en los prerrafaelitas, en los nabis, en Max Klinger, Felicien Roops, Frans von Stuck, Fernand Khnopff, Alfonse Mucha, Lucien Lévy-Dhurmer, Gustav Klimt, y en Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. También lo es el cromatismo, porque poseen todos una sensibilidad afín. En todos se da la misma fascinación por lo lascivo, lo enigmático, lo lujoso, lo maligno, lo pagano, lo orgiástico, la misma atracción por el travestismo, el nomadismo, el esoterismo, por el juego de espejos, el laberinto y la confusión de identidades. Y todo ello es, por el novecientos, muy moderno, muy audaz y muy cosmopolita.

Tal conflictivo complejo de propensiones concurrentes corresponde a esa encrucijada finisecular, a la vez de apocalipsis y de génesis, a la crisis del tránsito entre dos épocas antitéticas. Son los tiempos agónicos de los escritores crepusculares, de Ibsen, Strindberg y Nietzsche (Gauguin, Munch y Ensor son sus equivalentes pictóricos), tiempos de desasosiego creciente, de revisiones revolvedoras, de negaciones radicales, de conciencia escindida, de incertidumbre existencial, que preanuncian la catastrófica era naciente de las revoluciones generalizadas y de las conflagraciones tecnificadas. Y todos estos síntomas, vislumbres y pálpitos pueden detectarse, por marcas expresas o alusivas, en la poesía modernista. Ella trasunta a la par la convulsión de una época sometida a cambios demasiado rápidos y la evasión imaginaria hacia el lugar donde el deseo fabula su colmo. Los modernistas registran la transformación tecnológica mediante frecuentes referencias a los nuevos medios de transporte, anticipan el entorno multitudinario, febril y fabril de la urbe moderna; también dan cuenta de los cambios de usos y costumbres y de la repercusión psíquica de estas mutaciones. Y a la vez usan a fondo la ensoñación irrealizante para compensar fantasmáticamente las opresiones, restricciones y represiones de lo real empírico; se deleitan con las fugas legendarias y la omnipotencia quimérica; buscan reinstalarse en el lugar sin límite donde la subjetividad recobra su total albedrío. Los modernistas van a preparar a la vanguardia el terreno para el ejercicio expedito de las libertades textuales, de las franquicias imaginarias.

El programa que los modernistas ejecutan es demasiado vasto. Se proponen remediar el aislamiento y el retardo de Hispanoamérica, compensar sus carencias a fin de reintegrarla al contexto literario contemporáneo. Para actualizarla y para mundializarla, transfieren a la poesía en lengua española todo lo que a partir de Victor Hugo, es decir, de la eclosión romántica, resulta digno de apropiamiento. Por eso, los modernistas deben ser a la vez tribunos y chamanes, palaciegos y burgueses, cívicos y satánicos, progresistas y atávicos, modernólatras y míticos. Están obligados a practicar un portentoso sincretismo estético, a amalgamar lo más dispar, a ejercer el arte del popurrí, la poética de bazar. La crítica y la historiografía literarias, aplicadas al modernismo, han privilegiado lo culterano, lo manierista, lo cínsico, lo fastuoso, lo decadente, lo lúbrico. No han atinado a captar la modernidad de ese proteico registro que expande el decible poético a su máxima amplitud. Y tanta es la gozosa holgura, la eufórica versatilidad de esa escritura que la vanguardia no podrá sino estrecharla, renunciando al atesoramiento cultural, a la seducción del pasado, a la escapatoria quimérica.

Puede uncirse el modernismo al gran carruaje del simbolismo si median algunas dilucidaciones. Con perspectiva ya suficiente, conocemos hoy la vastedad y el alcance del simbolismo que engloba a casi todas las tendencias artísticas finiseculares. La inclusión del modernismo en este complejo funciona, sobre todo si no lo ceñimos al simbolismo literario, si lo hacemos extensivo a todas las otras artes, incluso las decorativas y aplicadas. Para ver con claridad la conexión del modernismo con la modernidad conviene homologarlo con su homónimo catalán, relacionarlo con el *modern style* inglés, con el *Jugendstil* germánico y en particular con el *art nouveau* francés que penetra en las capitales latinoamericanas por vía gráfica, arquitectónica, ornamental, indumentaria y mobiliaria. También, obviamente, por vía turística. (No puede un modernista preciarse de tal sin el proclamado privilegio de una temporada en París.) Y toda esta circulación de signos epocales aparece patente en la poesía modernista. Ella registra tanto el nuevo gusto en la decoración de interiores como la última moda en la indumentaria femenina y hasta en el maquillaje. Lugones alude a «satinadas morbideces de *cold-cream*» y con su ahínco en el detalle característico, describe minuciosamente el atuendo de las damiselas del novecientos. En los poemas amatorios, los consagrados al *flirt* (anglicismo a la moda que Lugones adopta), se regodea en pormenorizar un sombrero oval de paja con largos alfileres y con grandes flores, en evocar a la mujer que surge en su «cendal de gasa bruma, / encajes negros y argentinas lamas», en referirse —en el soneto «Tuberosa»— a la hebilla del morado sombrero, al traje ceñido, a la falda de raso con viso malva, a la mano con «guante perla y fino encaje» a la sombrilla gris y al calzado abotinado. En «El solterón», la dama de un romance juvenil reaparece con las rosas té de su sombrero, el pañuelo de batista, las peinetas y el corsé. Y la amada de «A tus imperfecciones» exhibe capotas crespas, moños, papillotas, ballenas y festones. No es Eva ni Julieta, mujer ideal, sino seductora tangible y moderna en la que Lugones ensalza: «Y la orfebrada horquilla de tu rodete, / Y el mimo de tu boca cibelina, / Y tu atmósfera de *coeur-de-Jeannette*, / Y el crepúsculo de tu velutina.»

Las mujeres modernistas no son sólo la ninfa, la geisha, la marquesa, la sacerdotisa, la esfinge, la etaira, la hechicera. Son también las «musas de carne y hueso» que inspiran a Darío y que se pavonean paseándose en automóvil o en yate. Mujer modernista es también la modesta muchacha de «Luna ciudadana» a la que Lugones viste de «traje verde oscuro, con adornos violeta sombrío», de fino talle y de elegancia sencilla, y que al descender descubre, porque viste a la moda y lleva falda estrecha, una linda y larga pierna.