

MARIA PILAR CELMA VALERO

LA PLUMA ANTE EL ESPEJO

(VISION AUTOCRITICA DEL «FIN DE SIGLO», 1888 - 1907)



SALAMANCA, 1989

1.ª edición, octubre 1989

© Ediciones Universidad de Salamanca

Para pedidos, información e intercambios dirigirse a:

Servicio de Publicaciones

Apartado 325

37080 SALAMANCA

ISBN: 84 7481-554-1

Depósito legal: S. 592 - 1989

Imprime: EUROPA ARTES GRAFICAS, S. A.

Sánchez Llevot, 1. Telef. 923 / *22 22 50. 37005 Salamanca

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin permiso previo del editor.

INTRODUCCION

*A mi hija Alba
estos pedazos de un
tiempo que era suyo*

INTRODUCCIÓN

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El objetivo principal de esta investigación es analizar el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro, así como el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro. El objetivo principal de esta investigación es analizar el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro, así como el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El objetivo principal de esta investigación es analizar el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro, así como el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro. El objetivo principal de esta investigación es analizar el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro, así como el discurso de los autores de los textos que se analizan en este libro.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

El presente libro es el resultado de una investigación que se inició en el año 1998 y que se prolongó hasta el año 2001. Durante este período se realizaron una serie de entrevistas a los autores de los textos que se analizan en este libro, así como se consultó una gran cantidad de documentos y se leyó una gran cantidad de libros y artículos.

Afirma Octavio Paz¹ que el espíritu moderno, lo que se ha convenido en llamar *modernidad*, se define, en el ámbito artístico, en un proceso que abarca dos facetas indisolubles: creación y conciencia; arte y crítica. El artista ya no sólo crea, ahora reflexiona sobre la creación y la obra se va gestando en esa tensión reflexiva. Amplia y profunda ha sido, desde el mismo fin de siglo, la atención prestada a la variada gama de productos literarios que, en su día, aparecieron bajo la etiqueta -más o menos explícita- de modernismo; menos amplia, y sobre todo menos profunda, ha sido la atención a esa otra dimensión -la autocrítica, la conciencia reflexiva de la modernidad-, que tan destacado papel desempeña en la configuración de la obra literaria del fin de siglo.

Hoy, es evidente, el fin de siglo está de moda. Basta ojear la rica -cuantitativa y cualitativamente- bibliografía que ha aparecido en los últimos tiempos, tanto referida a la consideración general del mismo, como a las individualidades que lo forman. Pero cuando declaro la actualidad del fin de siglo no me refiero sólo a la investigación que hoy la crítica está llevando a cabo; me refiero también a la renovada atención editorial, con abundantes reediciones de su literatura; y, sobre todo, a la recuperación, importante en un determinado sector de la poesía última, de ciertos componentes fundamentales de la estética finisecular². Sin embargo, esta "moda" apenas ha alcanzado a la faceta reflexiva de la literatura finisecular. La crítica actual sigue infravalorando la dimensión consciente de nuestro modernismo, marginando un material documental imprescindible para la historiografía del fin de siglo. Sólo Ricardo Gullón³ y José María Martínez Cachero⁴ han llevado a cabo, en este sentido, una labor meritoria, en relación con la cual mi estudio quiere ser una continuación y un homenaje.

¹ Desde los orígenes mismos de lo que convenimos en llamar modernismo, "la teoría acompañó a la práctica", señala en "Verso y prosa", en *El arco y la lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 93.

² Quizá el caso más evidente sea el de Luis Antonio de Villena, que une a sus ensayos críticos sobre el fin de siglo (con obras como *Corsarios de guante amarillo* o como *Máscaras y figuras del fin de siglo*) un aprovechamiento muy acertado, en su poesía, de motivos, temas y símbolos de ese momento. Y algo similar puede predicarse para poetas como Ana Rossetti.

³ Especialmente con su magnífica antología *El Modernismo visto por los modernistas* (Madrid, Guadarrama, 1980), que da una idea de la riqueza documental del Modernismo y que ha sido motivo de inspiración y vía abierta para mi investigación.

⁴ Con estudios importantes sobre varios críticos de la época. Entre otros: "Nota sobre el Modernismo (Un artículo de José Nogales y otro de Ramiro de Maeztu)", *Archivum*, 1 (1951), pp. 161-165; *Andrés González Blanco: una vida para la literatura* (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1963); "La actitud antimodernista del crítico Clarín", *Anales de Literatura Española*, 2 (Universidad de Alicante, 1983), pp. 383-398. Emilia de ZULETA [*Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1974)] examina esta faceta, pero lo hace desde una posición absolutamente ajena a mis intereses: a ella le interesaba hacer la historia de la crítica en España; a mí me interesa examinar la "dimensión consciente" de un movimiento en el que creación y reflexión se dan a la par y que ha sufrido, en las revisiones críticas que de él se han hecho, el olvido de una de sus caras.

Parto en mi trabajo de la constatación de un hecho: el fin de siglo es -también para la reflexión estética y literaria- un momento riquísimo, en el que se echan los cimientos de nuevas vías de acceso al hecho literario. La "crítica" literaria -entendida en sentido muy amplio, en el que igual cabe el simple juicio valorativo que la reflexión teórica o que la prosa subjetiva con pretensiones interpretativas- conoce en este momento una auténtica eclosión. Periódicos y revistas amplían visiblemente los espacios destinados a la misma; raro es el libro que se edita del que no se dé cuenta en una amplia crítica o en una breve reseña. Se multiplican los enfoques y los modos de abordar los textos en un amplio abanico de posibilidades, que va desde la crónica subjetiva al rígido y desnudo juicio valorativo. Se complican las perspectivas críticas hasta integrar en la lectura de un texto componentes extraliterarios -ideológicos, científicos, sociológicos...- que dejan transparentar la personalidad de su autor y la complejidad del momento histórico. Se critica a escritores concretos, pero también se revisan los fundamentos del arte, e incluso de la propia labor crítica. Y lo más importante es que toda esta variada y riquísima gama de planteamientos está a cargo, en su mayor parte, de los propios escritores, de manera que no se puede separar su producción literaria y su concepción estética e ideológica explicitada en su labor crítica. No puede juzgarse un resultado artístico abstraído de la conciencia que lo sustenta.

Propósito primordial de mi trabajo ha sido el de rescatar una parte importante de ese material, marginal de la creación literaria, especialmente el perdido en esa selva -intrincada y de enorme extensión- que son las revistas del fin de siglo; y ha sido, además, el de llamar la atención sobre su valor para el investigador actual y sobre la necesidad de elaboración de índices y de reediciones que faciliten el acceso a ellas. Pienso, con Ortega y Gasset⁵, que en las revistas, mucho mejor que en la escritura reposada del libro, se halla la literatura de un tiempo -en mi caso, el modernismo- en la fluyente realidad de su hacerse cada día. Estos materiales constituyen un documento excepcional para contemplar el Modernismo en toda su complejidad, antes de que las posteriores revisiones críticas lo redujeran a esquema: en las revistas es posible documentar la tensión entre "viejos" y "jóvenes"; el equilibrio de fuerzas entre "germinalistas" y "esteticistas"; las lecturas que hicieron y su asimilación; la preeminencia concedida a determinadas formas de expresión, como la crónica; y un larguísimo cúmulo de temas al que trataré de dar acogida en las páginas siguientes. Pero es posible documentar también aspectos más "imprevistos" como que el Modernismo no es una cuestión exclusiva de la "gente joven", sino que algunos "viejos" participan, en ocasiones, muy activamente en la gestación del mismo; que, a menudo, un compromiso fecundo anida en posiciones marcadamente -al menos en apariencia- esteticistas; que en la distancia de lo "lejano" no sólo es posible la evasión, sino también el inconformismo y la protesta...

Pretendo, pues, analizar cómo fue visto el Modernismo en el mismo momento de su eclosión, sin que la revisión de los propios modernistas desde la lejanía o la tenden-

⁵ *La Gaceta Literaria*, 1 (Madrid, 1º de enero de 1927). Cfr. Guillermo de TORRE, "El 98 y el Modernismo en sus revistas", en *Del 98 al Barroco* (Madrid, Gredos, 1969), p. 14.

ciosidad de un sector de la crítica académica posterior pueda distorsionar la realidad. Confío en que esa faceta "reflexiva" de los hombres del fin de siglo pueda arrojar luz para mejor comprender el Modernismo en toda su significación. De la revisión de cómo fue concebido por sus contemporáneos y de qué componentes fundamentales lo integran, creo que podrá seguirse una aproximación a lo que este movimiento supuso.

Así pues, la primera parte de este trabajo está dedicada a revisar la valoración crítica que en su día mereció el Modernismo, intentando ofrecer una visión, exclusivamente basada en textos de la época, de lo que fue la lucha modernista. Esto resultaba absolutamente necesario para enmarcar el clima literario -estético e ideológico- en el que se asientan los grandes temas y los motivos fundamentales del interés finisecular, cuestión a la que he dedicado la segunda parte de mi estudio. La verdadera justificación de la rebeldía modernista, la realidad del llamado "mal del siglo", la revisión de la tradición literaria, la concepción del artista y el nacimiento del intelectual, la explicación del interés finisecular por las doctrinas esotéricas, el ideal de Belleza como fundamento estético, y tantos otros temas estaban reclamando su revisión desde una visión unitaria y armónica del fin de siglo.

Para ello me sirvo de un amplio y variado corpus constituido por materiales de diversa índole. En primer lugar, las revistas, cuya importancia por la diversificación de intereses y la riqueza de referencias ya he resaltado. Fiel al propósito de ofrecer una visión amplia y objetiva del fin de siglo, he rescatado materiales procedentes de revistas de orientaciones ideológicas muy diversas: las más antiguas reflejan muy bien el panorama dominante, cuando los jóvenes escritores hacen su irrupción; por una parte, publicaciones como *Madrid Cómico* o *Gedeón*, satíricas, intrascendentes, superficiales en el tratamiento de los temas ideológicos o literarios, dirigidas a un público burgués sin pretensiones intelectuales; por otra, las revistas culturales, como *La España Moderna*, orientadas a un público más minoritario, con prurito intelectualista. Estas revistas representan las dos posibilidades que tenían los jóvenes para publicar y, dado que ninguna de las dos les satisfacía -la primera por intrascendente y la segunda por fría y aséptica-, optaron por editar sus propias revistas; éstas, también, de muy variada índole: comprometidas socio-políticamente, como *Germinal*; de mero entretenimiento, como *La vida galante*; o predominantemente literarias, como *Renacimiento*. Todas ellas⁶, eso sí, tienen en común un marcado interés por la literatura -crítica y creación. En segundo lugar, constituye el corpus de mi trabajo un conjunto de libros de

⁶ Las revistas que he estudiado y de las que he abstraído la mayor parte de los artículos críticos que sirven de base a mi estudio son las siguientes: *Madrid Cómico* (1880-1881; 1883-1897; 1898; 1892-1902; 1905), *La España Moderna* (1889-1914), *La Caricatura* (1892-1893), *Sophía* (1893-1902; 1904-1910; 1913-1914; 1924-1925), *Gedeón* (1895-1912), *Germinal* (1897; 1899; 1903), *Vida Nueva* (1898), *La Vida Galante* (1898-1905), *Revista Blanca* (1898-1905), *La Vida Literaria* (1899), *Revista Nueva* (1899), *Gente Vieja* (1900-1905), *Electra* (1901), *Juventud* (1901-1902), *Nuestro Tiempo* (1901-1925), *La Lectura* (1901-1904), *Hojas selectas* (1902-1920), *Helios* (1903-1904), *Alma Española* (1903-1904), *La República de las Letras* (1905), *Renacimiento* (1907) y *El Nuevo Mercurio* (1907).

crítica literaria, en su mayor parte colecciones de artículos de un mismo autor ya antes publicados en la prensa periódica, tales como *Crónicas*, de Joaquín Dicenta; *Letras e ideas*, de Eduardo Gómez de Baquero; *Motivos*, de Gregorio Martínez Sierra; *Triquitraques (Crítica)*, de Emilio Bobadilla "Fray Candil"; *España contemporánea*, de Rubén Darío; *Los Contemporáneos*, de Andrés González Blanco, etc. Por último, un tercer grupo de interés lo forman libros de reflexión estética y literaria, como *Psicología y Literatura*, de Rafael Altamira; *Alma contemporánea*, de José María Llanas Aguilaniedo; *El Modernismo*, de E. Gómez Carrillo. He acogido también algunos *Discursos* académicos, como los de la recepción de José María Pereda y Emilio Ferrari, y, junto a ellos, otras obras con fuertes implicaciones ideológicas, como *Modernismo*, de Ernesto Bark.

Convencida de que no puede reconstruirse la historiografía modernista si se presta una exclusiva atención a los autores que gozan de la consideración de la crítica actual, y en conformidad con el concepto unamuniano de *intrahistoria*, he querido rescatar y valorar la aportación de autores hoy casi o totalmente olvidados, pero que contribuyeron a crear el ambiente del fin de siglo o fueron exponentes de él; e incluso, en ocasiones, me ocupo de otros, que podríamos llamar anónimos, en el sentido de que su huella hoy no va más allá de breves o esporádicas colaboraciones en revistas⁷. Del mismo modo, tengo en cuenta materiales muy variados -de sociología, de sicología, de ocultismo, de arte, de divulgación de revistas y de lecturas extranjeras..., infravalorados normalmente por los historiadores de la literatura, y que, sin embargo, considero fundamentales porque sin ellos la visión del fin de siglo será siempre parcial y defectuosa; y los rescato -insisto- por su interés, sin que su firma sea selectiva. Todo el cúmulo de referencias abstraídas de la prosa crítica de la época nos da idea no sólo de lo que es el pensamiento del fin de siglo, sino también de cómo se va gestando y evolucionando; y, en definitiva, de cómo se va formando el *humus* ideológico de lo que durante el siglo XX será la modernidad.

Desde el principio ha sido un objetivo primordial de mi trabajo atender a un aspecto del fin de siglo -la historiografía modernista- del que la crítica reciente no se ha ocupado suficientemente y, de hecho, Rafael Altamira, Viriato Díaz Pérez, los hermanos González Blanco..., siguen siendo unos perfectos desconocidos. Pensaba, y después de realizar mi trabajo lo sigo pensando con mayor fundamento, que la lectura que tradicionalmente se ha hecho del Modernismo se vería enriquecida al incorporar a ella el pensamiento -coyuntural en ocasiones, urgente en otras, provisional a menudo- de todos esos autores a los que acabo de referirme. Pensaba y todavía sigo pensando que los materiales elegidos como corpus de mi investigación, en función de la premisa anterior,

⁷ No quiere esto decir que vaya a dar cuenta de cada uno de los escritores que colaboran en cada revista, lo que resultaría prolijo y agobiante para el lector, sino que al explicar un tema o aspecto recurriré indistintamente a autores famosos u olvidados, atendiendo, no al prestigio de la firma, sino a la importancia y repercusión, en la época, del contenido, en busca de las preocupaciones e intereses de estos escritores, como exponente de las preocupaciones e intereses de los hombres del fin de siglo.

podían servir, si se sabían valorar justamente, para abrir camino a esa revisión del fin de siglo a la que he aludido anteriormente.

El período abarcado por mi estudio es el delimitado por las fechas de 1888 y 1907. La fecha inicial obedece a la primera crítica española sobre el Modernismo; en concreto, sobre una de sus figuras más representativas, Rubén Darío. Es la famosa crítica a *Azul*, publicada por Juan Valera en "Los Lunos" de *El Imparcial* y luego recogida en las *Cartas Americanas*; crítica que tuvo una enorme repercusión y que a menudo se cita en el fin de siglo por la autoridad del crítico y, pronto, del criticado. Esta fecha responde, por tanto, al comienzo de la crítica sobre el Modernismo; es decir, es la primera llamada de atención sobre ese "algo nuevo" que, evidentemente, tenía que existir previamente -con mayor o menor antelación. Evito, por tanto, plantearme la cuestión del inicio del Modernismo en España, porque no creo que esta polémica cuestión fuera, en realidad, a aclarar algún aspecto fundamental de la revisión crítica del fin de siglo⁸. El segundo límite cronológico, 1907, tampoco pretende aventurar un final del movimiento en sí; pero es evidente que es ésta una fecha límite en muchos aspectos: ese año se publican las dos últimas revistas que se pueden considerar modernistas, *Renacimiento* y *El Nuevo Mercurio*; el año siguiente surge *Prometeo* que claramente marca el comienzo de un tiempo nuevo. En *Renacimiento* se observa la disgregación del grupo inicial: mientras que predominan las firmas de los más jóvenes -Díez Caneado, J. Ortiz de Pinedo...-, los animadores de las primitivas revistas -Benavente, Juan Ramón Jiménez, los Machado, Martínez Ruiz, Pérez de Ayala...- o no participan o lo hacen sólo consintiendo la reproducción de textos ya publicados con anterioridad. Por último, es en torno a 1907, cuando se inicia la revisión crítica del Modernismo por sus propios protagonistas, con carácter histórico, como algo ya pasado, según puede comprobarse en la propia *Renacimiento* -con el artículo "El madrigal nuevo", de Gregorio Martínez Sierra- o en la "enquête" sobre el Modernismo de *El Nuevo Mercurio*. Es evidente que entre 1907 y 1913 -fecha de publicación de *La Guerra Literaria*, de Manuel Machado y de los dos artículos de Azorín sobre la Generación del 98- existen importantísimas y sugerentes revisiones críticas del Modernismo a cargo de sus propios protagonistas. Mi decisión de excluirlas aquí⁹ responde sólo a la convicción de que éstas fueron concebidas efectivamente como *re-visión*, alejadas ya de esa "primera visión" que es la que pretende rescatar y reivindicar mi estudio.

La amplitud del corpus estudiado, así como el carácter de los objetivos propuestos, hacían obligatoria la búsqueda de una visión panorámica del fin de siglo. Soy consciente de que cada uno de los epígrafes en que subdivido la segunda parte sería susceptible de un desarrollo monográfico mucho más amplio. No obstante, he preferido no

⁸ En fechas recientes, del tema de los orígenes del modernismo hispano se ha ocupado R. CARDWELL, en "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?", *BBMP*, LXI (1985), 315-330.

⁹ Lo que en ningún modo quiere suponer por mi parte una infravaloración de su importancia, como demuestra el hecho de haber llevado a cabo la reedición de *La Guerra Literaria* de Manuel Machado (Madrid, Narcea, 1981).

sacrificar la visión de conjunto en favor de una mayor concreción en torno a un tema particular. Creo que, al menos, mi trabajo -con mayor o menor acierto-, desde esa visión global que intenta ofrecer para el fin de siglo, cumple con el objetivo de llamar la atención sobre unos materiales, sobre una amplia nómina de autores y sobre unos temas que, siendo parte fundamental del pensamiento finisecular, no siempre han sido tenidos en cuenta en los intentos de aproximarnos a lo que ha sido nuestra historia literaria entre las fechas acotadas por mi investigación.

Mi estudio sólo ha pretendido sistematizar el pensamiento que se deduce de los abundantes materiales críticos que el fin de siglo nos brinda; éstos son los verdaderos protagonistas y sobre ellos debe recaer todo mérito. Es éste el primer momento -y por ello, puerta abierta a la modernidad-, en que los escritores, de manera generalizada, reflexionan sobre la naturaleza y función del arte y sobre los distintos factores extrínsecos que rodean, y aun condicionan, su labor. No podemos desaprovechar la oportunidad de atender a esta dimensión crítica, tan rica y sugerente como la creativa. ¡Qué fácil resulta ver, a través de estos materiales críticos, la imagen que la literatura del fin de siglo tuvo de sí misma! *Es la pluma ante el espejo.*

PRIMERA PARTE

EL MODERNISMO EN LA CRÍTICA COETÁNEA

Hace más de 40 años, Luis Monguió en su artículo "Sobre la caracterización del Modernismo"¹⁰ llama la atención sobre la necesidad de conjugar dos puntos de vista para lograr el objetivo que da título a su estudio: el de la crítica que a través del tiempo se ha ido ocupando del Modernismo y el de los artistas del propio movimiento. A la necesidad de atender a este último aspecto, como reclama Monguió, yo añadiría una nueva condicionante: atender a las opiniones de los propios modernistas, expresadas en el momento mismo de la eclosión del modernismo, ya que, si son muy posteriores cronológicamente, al estar pasadas por el tamiz de la autocrítica -ideológica, a veces, y no sólo estética- pierden el carácter de espontaneidad y apasionamiento militante y, por ello, vendrían a engrosar, más bien, el primer punto de vista, el de la crítica "distan-ciada" sobre el Modernismo.

El propio Luis Monguió renuncia a la segunda vía y se dedica en el artículo citado a dar cuenta del estado de la cuestión, si bien con el valor de repasar juicios críticos no muy alejados cronológicamente -hasta 1937- del Modernismo. Antes y después de él, muchos estudios se han dedicado a la revisión crítica del concepto modernismo¹¹. Dos son hoy las líneas predominantes en estos estudios: una, que todavía se empecina en la oposición 98/Modernismo, con todo lo que esto lleva consigo de exaltación del uno y menosprecio del otro; y otra, que tiende -en una visión más abarcadora de la época- a globalizar toda la literatura del momento bajo el título de Modernismo. Aunque mi punto de partida resulta más conforme con la segunda, he preferido ahora no tomar partido, por lo que limito mi estudio en este capítulo a aquellos testimonios en los que se hace crítica expresa del Modernismo -la palabra marca el linde- o de autores modernistas -así considerados por el crítico, no por mí.

¹⁰ *Revista Iberoamericana*, VII (1943). Recogido en *Estudios críticos sobre el Modernismo*, ed. de Homero CASTILLO (Madrid, Gredos, 1968), pp. 10-22

¹¹ Entre los más recientes intentos de abarcar conceptualmente el modernismo, hay que hacer referencia a los trabajos coordinados por Ivan SCHULMAN, *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid, Taurus, 1987), así como los coordinados por R. CARDWELL, bajo el título de *¿Qué es el modernismo?: Nueva encuesta: nuevas lecturas* (Biblioteca Ibero-Americana, en prensa); uno y otro aportan reflexiones sobre el concepto de modernismo, que desde luego eran necesarias para corregir algunos errores de planteamiento, que el libro de N. DAVISON, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1971), ha convertido en lugar común. No obstante, la revisión en torno a lo que sea el modernismo no se agota en trabajos como los arriba citados. En los últimos años se ha hecho evidente que, a través de estudios de tipo histórico o a través de la aproximación a la obra de nuestros modernistas se pueden dar pasos, de cara a la mencionada definición conceptual, tan importantes -yo diría que más- como en la otra dirección. Para una más completa referencia bibliográfica a los trabajos a que acabo de hacer referencia remito al monográfico sobre el tema, coordinado por Javier BLASCO para *Insula*, 486-487 (1987).

Poco se ha avanzado para el segundo de los planteamientos que enumeraba Monguí. Dos significativos trabajos antológicos con el mismo título, "El modernismo visto por los modernistas", son las más importantes aportaciones al respecto, presidiendo cada uno de ellos una de las dos grandes tendencias críticas sobre el Modernismo. El primero sirve de epígrafe a un capítulo del libro de Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*¹², que, aunque apreciable por rescatar del olvido algunos textos, tiene el inconveniente de haber sido éstos seleccionados en virtud de la intención del autor del libro: acentuar el interés esteticista del Modernismo frente al ideológico de la Generación del 98. El segundo trabajo, el de Ricardo Gullón¹³, no se entretiene en demostrar la inexistencia de tal enfrentamiento¹⁴, simplemente la soslaya y considera modernistas -y, por tanto, incluye testimonios suyos- a muy diversos autores del fin de siglo. También la crítica antimodernista ha merecido cierta atención a los estudiosos de nuestro fin de siglo, si bien los análisis existentes se basan en aspectos parciales o en figuras aisladas¹⁵.

Mi estudio pretende ofrecer una visión global de la consideración crítica del Modernismo en su momento, abarcando un amplio número de testimonios -de autores de variada tendencia ideológica y estética-, así como de los aspectos que se vieron como definitorios del mismo -nuevas actitudes, nuevos temas, nueva expresión. He evitado seguir las líneas ya abiertas por otros estudiosos -la crítica antimodernista y el Modernismo visto por los modernistas- porque este enfoque suponía entrar en la polémica, si no sobre qué era el Modernismo, sí, al menos, sobre quiénes podían ser llamados modernistas. Si he rehusado entrar en el conflicto ha sido, sobre todo, porque muy pronto, al analizar los textos críticos, se me impuso una evidencia: si polémico es hoy el término Modernismo, no lo fue menos en su época. Y si yo quería abarcar el tema en toda su amplitud -sin tomar partido previo en el debate que todavía hoy persiste en nuestra crítica-, no podía soslayar esta realidad, lo que me exigía dedicar un primer apartado a retratar la confusión existente, ya en su época, al aplicar el término *modernismo* a tendencias muy distintas y el calificativo *modernista* a autores que presentan, muchas veces en flagrante contradicción, facetas muy diversas en su obra.

Sólo después de este presupuesto, que permite contextualizar los diferentes testimonios, podía centrarme en la crítica sobre el Modernismo; y lo he hecho atendiendo

¹² Madrid, Espasa Calpe, 1979 [1ª ed. 1951], pp. 72-89

¹³ *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona, Guadarrama, 1980).

¹⁴ En varios trabajos Ricardo GULLÓN se había centrado en demostrar la falacia de tal enfrentamiento; así, por ejemplo, el ensayo que da título al libro *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, Gredos, 1969).

¹⁵ El estudio más amplio en cuanto a testimonios aportados, aunque centrado preferentemente en un solo aspecto, es el de Lily LITVAK, "La idea de la decadencia de la crítica antimodernista en España (1888-1910)", *Hispanic Review*, 45, 4 (otoño, 1977), pp. 397-412. Son también importantes, de José María MARTÍNEZ CACHERO, "Algunas referencias sobre el antimodernismo español", *Archivum*, II, 3 (1953), pp. 311-333; y "Más referencias sobre el antimodernismo español", *Archivum*, V, 1 (1955), pp. 131-135. Sobre el antimodernismo de autores concretos -Clarín, Unamuno, Ferrarí, etc.- existen varios estudios que citaré en su momento.

unitariamente a diferentes aspectos de la misma, dejando que sean los propios testimonios de los "modernistas", los que hagan notar, bien a las claras, el tono ofensivo, defensivo u objetivo que los caracteriza, y poniendo en evidencia el carácter polémico, ya en la crítica coetánea, de la reflexión sobre el Modernismo.

Por último, he de señalar que en el estudio general de la crítica sobre el Modernismo no incluyo, aunque sí que las tengo presentes, las encuestas que en *Gente Vieja* (1902) y en *El Nuevo Mercurio* (1907) se llevaron a cabo sobre el Modernismo, reservándoles el último apartado de este capítulo, por parecerme que, por una parte, constituyen cada una de ellas una unidad con condicionantes propios; y, por otra, porque del estudio contrastado de ambas puede seguirse la evolución de la consideración general sobre el modernismo en esos cinco años que suponen su verdadera eclosión.

1. CONFUSIONES EN TORNO AL TÉRMINO MODERNISMO

Modernista. La palabreja es deliciosa. Representa sencillamente el último gruñido de la rutina contra los pobres y desmedrados innovadores. De modo que aquí no hay nada moderno, pero hay *modernismo*. Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende. Toda la evolución artística que de diez años, y aún más, a esta parte ha realizado Europa y de la cual empezamos a tener vagamente noticia¹⁶.

La cita de Manuel Machado creo que es sumamente significativa y que pueden resaltarse en ella varios aspectos: en primer lugar, la existencia de una *temprana* crítica antimodernista; en segundo lugar -aunque contradiciendo el orden lógico de la cita- que es entonces, al principio del nuevo siglo, cuando se empieza a tener vaga noticia de lo que supone el Modernismo; en tercer lugar, la confusión existente derivada del contraste entre los dos puntos anteriores; y, por último, la afirmación de que esta confusión obedece a la reacción de los conformistas frente a los innovadores.

Ya antes, en 1899, el propio Rubén Darío había mostrado su sorpresa ante el hecho de que mientras que no se podía hablar de una verdadera corriente modernista en España -salvo en Cataluña-, eran constantes en la prensa madrileña las alusiones y críticas al Modernismo y a los modernistas¹⁷.

Esta madrugadora crítica antimodernista obedece a la actitud conservadora y defensiva del pueblo, poco aficionado a los cambios, tal como intuye Manuel Machado y, antes que él, Emilia Pardo Bazán -que resalta además el *ridículo* como arma contra toda innovación-¹⁸ y Eduardo Gómez de Baquero¹⁹. La crítica "mayoritaria", necesaria-

¹⁶ Manuel MACHADO, "El modernismo y la ropa vieja", *Juventud*, 1 (1901), s.p.

¹⁷ "El modernismo", en *España contemporánea* [1899] (Barcelona, Lumen, 1987), pp. 254-258.

¹⁸ "Últimas modas literarias (Sobre un libro italiano)", *La España Moderna*, 14 (1890), pp. 159-175.

¹⁹ Pero llegan las novedades, y en vez de salir a recibirlas la admiración y el aplauso, las esperan

mente superficial, se fija preferentemente en los componentes más externos del cambio, en el aspecto desaliñado y en la vida bohemia de los poetas: en *Gedeón*, el anónimo autor de una dura crítica a Valle Inclán satiriza la pose del que llama "señor de las melenas"²⁰. Esta superficialidad llega, incluso, a contaminar una crítica presumiblemente más seria; vemos, por ejemplo, cómo Pereda en su Discurso de entrada en la Real Academia, al referirse a los lectores "modernistas", los llama "los tétricos de la negación y de la duda, que son los *melenudos* de ahora"²¹. Cabría añadir aquí -aunque se aparta del objetivo de mi estudio, centrado en la crítica literaria- las continuas parodias, en forma de breves relatos o dramatizaciones²², de que son objeto el supuesto aspecto desaliñado y la vida bohemia de los modernistas.

Al irnos adentrando en una crítica más profesionalizada, lo primero que observamos es la conciencia de indefinición y la vaguedad del término *modernismo*. En este sentido insisten en distintos artículos Bernardo G. de Candamo²³, Rafael Altamira²⁴ y Andrés González Blanco²⁵; estos dos últimos, resaltando además el conglomerado de tendencias muy distintas que bajo tal denominación se acogen.

Era evidente que a nadie podía satisfacer la definición dada por la Real Academia: "Afección excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura". José M^a Nogués, después de hacer una aproximación etimológica a la palabra, reprocha a la Academia el juicio crítico que subyace en su definición; pero, al intentar él mismo desentrañar el significado real del término, se aventura en una definición aún más vaga y no menos interesada: "Sistema basado en la renovación de las cosas antiguas, utilizando elementos que ya sirvieron y que se pueden modificar, u otros nuevos, para establecer un modo, una forma, una doctrina o una opinión"²⁶. Si el final de esta definición deja entrever su vaguedad, el principio delata claramente la consideración negativa que el fenómeno merece al autor, al privarle de toda originalidad.

Pero dejando a un lado los intentos "academicistas" de definir la palabra, la complejidad aumenta al observar cómo se aplica, pues son múltiples las tendencias que se

la indiferencia o la hostilidad [...] Las innovaciones chocan con el hábito, dificultan lo que éste hacía fácil, complican lo que por él era sencillo, exigen un esfuerzo de adaptación que aquél ahorra", en "Crónica literaria: Los moldes nuevos", *La España Moderna*, 88 (1896), [pp. 112-114] p.113.

²⁰ "El papel vale más", *Gedeón*, 385 (1903), s.p.

²¹ *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de José María Pereda* (Madrid, Tello, 1897), p. 21.

²² Por ejemplo, el diálogo de Antonio ZOZAYA, "Decadentes", en *Crónicas del año dos* (Madrid, Ricardo Fe, 1903); y la pieza dramática de Pablo PARELLADA, *Tenorio modernista* (Madrid, Ricardo Velasco, 1906).

²³ "Opiniones literarias", *Nuestro Tiempo*, 66 (1905), pp. 503-512.

²⁴ "La literatura durante la Regencia", *Nuestro Tiempo*, 19 (1902), pp. 19-32.

²⁵ "Movimiento literario reciente", *Nuestro Tiempo*, 108 (1907), pp. 322-33.

²⁶ "El modernismo", *Gente Vieja*, 37 (1901), [pp. 2-3] p. 3.

quieren abarcar bajo la denominación de *modernismo*. Rafael Altamira y Andrés González Blanco, aunque he mencionado que aluden a una pluralidad de tendencias distintas, incluso contradictorias, se están refiriendo en realidad a las múltiples escuelas generadoras del Modernismo -Parnasianismo, Simbolismo, Prerrafaelismo, etc.- o a facetas distintas del movimiento, pero con notas comunes definitorias. Más extremados e insólitos pueden resultar otros testimonios para el lector de hoy, acostumbrado -por fortuna cada vez menos- a la "incuestionable" equiparación de Modernismo con esteticismo. Así, por ejemplo, José M^a Nogués, en el artículo antes citado, realiza una ecuación sorprendente: "Lo que han dado en llamar el Modernismo: es decir, el *naturalismo*, el *realismo*, que nada tiene de moderno"²⁷.

Menos extraña, para las últimas tendencias críticas sobre el Modernismo, resulta la concepción que de él tiene Ernesto Bark, al verlo como un amplio movimiento social que, con el objetivo de lograr la modernización de España -aun a costa de una brusca ruptura y cancelación del régimen anterior-, se impone como misión prioritaria "elevar la cultura general de la nación española"²⁸, reformando la enseñanza en sus distintos niveles. Se podría pensar que el autor, aunque dándole el nombre de *modernismo*, está hablando de algo radicalmente distinto del modernismo literario; pero unas páginas más adelante Ernesto Bark celebra la moderna literatura como preludio del cambio completo que ha de llegar y cita, sin más encasillamientos, a los jóvenes poetas Manuel Paso, Enrique Marquina [sic] y Vicente Medina; a los "hombres nuevos", José Nakens, Ramiro de Maeztu, José Ruiz Martínez [sic] y Luis Bonafoux; y a los "novísimos, cuyo nombre hace despertar esperanzas halagüeñas"²⁹, Manuel Bueno, G. Martínez Sierra y Pedro Corominas; llegando, por último, a parafrasear al propio Rubén Darío, que había afirmado que "en la ciencia y el progreso encontrará España las glorias perdidas"³⁰. No pretendo decir que Ernesto Bark esté defendiendo ninguna innovación estética, porque esto sería manipular su testimonio; pero sí quiero destacar que él aprecia la joven literatura en lo que tiene de rebeldía contra el conservadurismo y la inercia; que no discrimina unos autores de otros en virtud de su atención a una temática o a un compromiso político; y que encuadra las nuevas tendencias literarias dentro de un marco más amplio, de alcance y orientación social, que él llama *Modernismo*. De alguna manera, para él el modernismo literario es una primera manifestación, en las letras, de la esperada modernización del país.

Quiero cerrar este repaso a la confusión de tendencias aglutinadas bajo la denominación de *modernismo* con un testimonio casi anecdótico: en el, con frecuencia, anti-modernista *Gedeón*, al dar cuenta de la aparición de la revista *Iliados*, se afirma: "la escriben *los modernistas* como llaman en el Ateneo a los señores de la derecha, no sabemos por qué razón"³¹. Si lo que se dice del Ateneo es verdad, sólo puedo decir,

²⁷ Ib. id., p. 2. La cursiva es mía.

²⁸ *Modernismo* (Madrid, Bibl. Germinal, 1901), p. 28.

²⁹ *Ib. id.*, p. 69.

³⁰ *Ib. id.*, p. 88.

³¹ "El papel vale más", *Gedeón*, 385 (1903), s.p.

con *Gedeón*, que yo tampoco puedo comprender la razón de tan tajante localización "topográfica" del modernismo.

Muy requerida por la crítica antimodernista fue la necesidad de diferenciar bien los conceptos *moderno* y *modernista*. En ello insiste especialmente Emilio Ferrari que reclama del arte moderno que sea "eco sonoro, extenso y vibratorio de los sentimientos generales, de las luchas contemporáneas, de sus fracasos y de sus triunfos, sus aspiraciones y desengaños, sus alegrías y sus tristezas"³², lo que, por supuesto, no le parece que cumple el arte modernista, que es "la galvanización de cosas muertas". Así pues, *moderno* y *modernista* no sólo no son sinónimos, sino que llegan a ser antónimos.

El mismo confusionismo que hemos visto respecto a las tendencias agrupadas dentro del *Modernismo* se observa también a la hora de aplicar el calificativo *modernista* a autores concretos. Hasta llegar a la nómina que Azorín ofrece en 1913 al hablar de la *generación del 98* (que, tanto por los autores que acoge -Valle Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Buco, Maczlu y Rubén Darío³³- como por las características con que la define, es evidente que no está marcando ninguna oposición con el Modernismo, sino sólo dando un nombre diferenciador, para el ámbito español, a un fenómeno hispánico general de los años precedentes), los intentos totales o parciales de fijar la nómina de los escritores modernistas fueron múltiples³⁴. Resultaría prolijo citar las numerosas referencias en que cada uno de los autores son juzgados modernistas, por lo que me concentraré sólo en algunos ensayos de conjunto y, al final, en algunos testimonios que me parecen significativos.

Emilia Pardo Bazán, en un erudito ensayo sobre la nueva generación de narradores en España, estudia un representativo número de autores, de ideologías y estilos tan diferentes como Francisco Acebal, Valle Inclán, el Marqués de Villasinda -el hijo de Valera-, Felipe Trigo, Antonio de Hoyos y Vincent o Blanca de los Ríos. Entre todos ellos, destaca a tres como máximos representantes de la "corriente modernista": Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo³⁵. Por contra, Andrés González Blanco se centra en los "poetas contemporáneos" y, sin aplicarles el nombre de modernistas, cita y caracteriza elogiosamente a Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Antonio de Zayas, Manuel Machado, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez³⁶.

³² *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción de Emilio Ferrari* (Madrid, Ambrosio Pérez, 1905), p. 31.

³³ "La generación de 1898", en *Clásicos y modernos* (Madrid, Renacimiento, 1913) pp. 285-314

³⁴ En la transición entre la etapa por mi estudio abarcada y el ensayo de Azorín, Valle Inclán ofreció también una lista de los autores modernistas entre los que incluye a "Unamuno, Benavente, Azorín, Ciges, Baroja, los Machado, Ayala, Marquina y Ortega y Gasset"; en "El Modernismo" [Comentario con citas textuales de su conferencia; *La Nación*, Buenos Aires, 6-julio-1910], recogido por Ricardo GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., pp. 115-119.

³⁵ "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, 12 (1904), [pp. 257-270] p. 260.

³⁶ "Juan Ramón Jiménez: Jardines lejanos", *Nuestro Tiempo*, 52 (1905), [pp. 537-558] p. 539.

De la comparación de estas dos bien diferenciadas nóminas creo que pueden sacarse algunas interesantes conclusiones: en primer lugar, Emilia Pardo Bazán, sin peligro de que pudiera ser acusada de pro-modernista, está utilizando la palabra *modernismo* con objetividad y con amplitud de miras en su aplicación; en cambio, Andrés González Blanco, desde una actitud claramente partidista y defensiva, clude el uso de la desprestigiada palabra, aun cuando se está refiriendo a autores bien definidos. Y en segundo lugar, puede sorprender al lector actual que se esté aplicando categóricamente el término modernista a Martínez Ruiz y a Baroja, cuando lo más frecuente hoy sería aplicarlo de manera excluyente a los componentes del segundo grupo citado. Si esto sucede así, es porque se está pensando en una sola faceta del modernismo literario, una renovación formal fundamentada en el esteticismo, con lo que resulta mucho más fácil corroborar esta característica en el género poético que en el narrativo. Al considerar el término en toda su trascendencia, como renovación de formas, pero también de contenidos y actitudes, puede Emilia Pardo Bazán llamar modernistas a novelistas que también están marcando esa amplia renovación literaria³⁷.

Dos detalles cabe aún resaltar para marcar más esta ambigüedad o generalidad con que se aplica el término *modernismo*. En primer lugar, hallamos atribuido el calificativo a autores de la generación precedente y de intereses literarios y concepción estética bien diferentes, como por ejemplo Isidoro Fernández Flores, al que Valero de Tornos, en su nota necrológica, llama "el modernista de buena cepa"³⁸. En segundo lugar, se califica -y peyorativamente por cierto- de "modernistas" a autores que paradójicamente llevaron a cabo una cierta crítica antimodernista. El primero, si de paradojas hablamos, Miguel de Unamuno. Mucho se ha escrito del antimodernismo de don Miguel³⁹ y más adelante citaré algún testimonio suyo, en el que se opone a ciertos aspectos del Modernismo; pero, frente a esta actitud antimodernista que parece ofrecer pocas dudas, él mismo es incluido en un "agrijo" ataque de F. Serrano de la Pedrosa:

Los modernistas, créase o no que son gentes a sueldo de otras en extremo ambiciosas que poco a poco han ido apoderándose de la sociedad española, son unos topos que declaran cursi al sol, unos eunucos que hablan mal de la potencia. Tratan de manchar a Cervantes, a Quevedo y a Larra, porque no pueden llamarse más que Unamuno⁴⁰.

³⁷ El estudio de diversos aspectos -como temas, motivos, carácter simbólico, etc.- de las novelas de estos primeros años del siglo de Azorín y Baroja, especialmente de *La voluntad* y *Camino de perfección*, hace incuestionable la inclusión de estos autores en el Modernismo. Así lo han visto José Carlos MAINER, *La Edad de Plata* (Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975); y Lily LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (Madrid, Taurus, 1980).

³⁸ *Gente Vieja*, 49 (1902), p. 1.

³⁹ Ver, por ejemplo, de Guillermo DÍAZ PLAJA, "El antimodernismo de Miguel de Unamuno", en *Las lecciones amigas* (Barcelona, Edhasa, 1967) pp. 43-55; y de Rafael de OSUNA, "Un texto desconocido de Unamuno sobre el Modernismo", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 8 (1987), pp. 131-135.

⁴⁰ "Villa-Venus", *Gente Vieja*, 92 (1903), p. 3.

Antonio de Zayas, tras 'entonar un "mea culpa", en el que reconoce haberse visto influido a veces en su poesía por modelos franceses, adopta una actitud ofensiva ante el modernismo porque no quiere que su silencio pueda ser interpretado "como una coincidencia de apreciaciones y de gustos con los jóvenes modernistas"⁴¹. Pero muy a su pesar, esta "coincidencia" no ha pasado desapercibida ni para la crítica actual⁴² ni para la de su tiempo; ya en 1905, el Padre J. M. Aicardo, que lo considera poeta "modernista" y, más en concreto, "parnasiano", había resaltado en su poesía, precisamente, uno de los aspectos más condenados del modernismo: después de analizar sus distintos libros de poemas, concluye diciendo de él que "el excesivo cuidado de la forma lleva a lo deforme"⁴³.

Por último, hay que destacar la conciencia bastante generalizada de que son los excesos de los malos modernistas y de los imitadores o epígonos los que dan lugar a las chanzas populares y a la crítica antimodernista, en general. Ya Valle Inclán, en la temprana fecha de 1902, distingue tres etapas en la vida de todo movimiento ideológico: "las obras literarias a que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero"⁴⁴. Pero este fenómeno no se da necesariamente en una sucesión cronológica -de ser así el testimonio sería más tardío y no precisamente del año de aparición de un importante número de obras modernistas-, sino que puede ser simultáneo, dependiendo de la fuerza y originalidad de los distintos autores. Al propio Clarín, uno de los más acérrimos antimodernistas, se le reprochó esa especie de contradicción en la que caía al condenar a los modernistas en general y salvar, sin embargo, a sus figuras más representativas⁴⁵. Pero fueron, sobre todo, los críticos independientes y los defensores del modernismo los que más insistieron en esa necesidad de discernir entre lo positivo y original del modernismo y los excesos de los imitadores. Entre los primeros, destacan los testimonios de la autorizada Emilia Pardo Bazán, que califica de injusticia "este achaque de imputar los pecados de una escuela indistintamente a los maestros y a los secuaces"⁴⁶; y del comprensivo E. Gómez de Baquero, que, en defensa de la satirizada es-

⁴¹ "El Modernismo", en *Ensayos de crítica histórica y literaria* (Madrid, Imprenta A. Marzo, 1907), [pp. 387-420] pp. 391-392.

⁴² La significación de este autor dentro del grupo de poetas modernistas, como importador de tendencias francesas, ha sido estudiada por J. M. AGUIRRE, "Introducción" a Antonio de Zayas, *Antología poética* (Exeter Hispanic Text, University of Exeter, 1980).

⁴³ *De literatura contemporánea* (Madrid, Rivadeneyra, 1905), p. 399.

⁴⁴ Este importante estudio de Valle Inclán sirvió de prólogo a la edición de *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (Madrid, Imp. Balgañón y Moreno, 1908), con el título de "Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro", llevando al final la fecha de agosto de 1903; así es recogido por Ricargo GULLÓN en *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit. [La cita corresponde a la p. 372]. Según Elianne LAVAUD [Valle Inclán. *Du journal au roman (1888-1915)*, (Braga, Barbosa and Javier, 1980)] se publicó por primera vez con el título "Modernismo" en *La Ilustración española y americana* (22-II-1902); y sirvió también de prefacio a Melchor Almagro San Martín, *Sombras de vida* (Madrid, A. Marzo, 1903).

⁴⁵ Anónimo, "Clarindustrial", *Revista Nueva*, II, 2ª serie, 26 (1899), pp. 120-121.

⁴⁶ "Últimas modas literarias", *art. cit.*, p. 169.

cuela, afirma que "la tendencia a que pertenecen tiene aspiraciones estéticas que merecen otra consideración que las burlas del ridículo"; pero este último añade: "no niego con esto que al pabellón modernista se acojan por snobismo o novelaría muchos poetas hueros"⁴⁷.

Defensor a ultranza de los modernistas, Andrés González Blanco también siente la necesidad de salvaguardar del ridículo a sus admirados poetas, distinguiendo su obra de la de los imitadores, de los que afirma -en concreto de los de Martínez Sierra- que "han sido los autores que más han contribuido a desfigurar, corromper y malcar las modernas corrientes de la literatura española a principios de este siglo y a desacreditarnos ante el extranjero"⁴⁸; y acaba con su habitual muestra de conocimientos, aportando testimonios de grandes figuras -Renán, Wagner, Nietzsche- que renegaron de potenciales imitadores.

Contextualizada la crítica sobre el Modernismo en este cierto clima de ambigüedades, se puede ya estudiar con mayor prudencia cómo fue visto por sus defensores y detractores.

2. LA OPOSICIÓN MODERNISTA A LA TRADICIÓN PRECEDENTE

La eterna rutina ha provocado siempre y en todas partes movimientos "modernistas", que son la protesta de los jóvenes contra los viejos, del espíritu contra la forma, del progreso contra la reacción⁴⁹.

Que el Modernismo era, ante todo, una actitud de rebeldía contra la sociedad y la cultura dominante resultaba una idea por todos asumida. No obstante, en la práctica, esta cacareada rebeldía debería quizá ser replanteada. Si respecto a la rebeldía social existen menos dudas -aunque como veremos más adelante, es característico del Modernismo el eclecticismo, la compatibilización de ideas distintas e incluso contradictorias; entre ellas, las de progreso y antiprogreso-, en lo que se refiere a la literatura, esta rebeldía podría ser cuestionada: si los "viejos" clamaban en favor de que no se atendiera a la oposición viejo/joven, sino que los juicios estuvieran guiados por el criterio de la calidad⁵⁰, deberían haberse dado cuenta de que las censuras de los modernistas no iban dirigidas contra toda la literatura inmediatamente anterior, sino sólo contra la que a ellos -y hoy no estamos muy lejos de sus apreciaciones- les parecía mala. El respeto hacia Pérez Galdós, cuyos artículos inaugurales presidieron varias revistas de los escritores jóvenes -*Electra*, *Alma española*, *La República de las Letras*- es buena prueba de

⁴⁷ "Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas", *La España Moderna*, 159 (1902), pp. 166-171.

⁴⁸ *Los contemporáneos* (París, Garnier, 1907), p. 54, n. 1.

⁴⁹ Ernesto BARK, *Modernismo*, op. cit., p. 5.

⁵⁰ Así lo reclama, por ejemplo, CLARÍN, "Mala maña", *La Vida literaria*, 6 (1899), pp. 98-99 y Eloy BULLÓN, "Lo nuevo y lo viejo", *Nuestro Tiempo*, 3 (1903), [pp. 73-80] p. 77.

ello⁵¹. Tampoco los ataques fueron contra un Valera o un Pereda, sino contra la literatura oratoria y pretenciosa de Núñez de Arce o de Echegaray y, más aún, contra la de sus "imitadores" -aquí también los había-, Grilo, Velarde, Ferrari...

Pero en el terreno de la teoría este espíritu de rebeldía no planteaba ninguna duda: era reprochado por los antimodernistas y proclamado por los modernistas. En los múltiples testimonios de la crítica antimodernista respecto a la oposición de los jóvenes a la tradición precedente, pueden destacarse algunos aspectos que considero útiles para comprender mejor la realidad de este enfrentamiento. En primer lugar, existió la idea de que los modernistas querían hacer tabla rasa de todo lo precedente, siendo ésta la actitud que se consideró definitoria del grupo. Unamuno recoge lo mucho que hay de pose en esta actitud:

Hay una frase estúpida que es como la consigna de modernistería, y es la que a troche y moche espetan los que "están al corriente" de la moda, los que viven al día cuando pronuncian: "esto está mandado recoger"⁵².

A la vez, se les reprocha la contradicción en la que caen al buscar, sin embargo, la inspiración, muy a menudo, en épocas pasadas. ¿Se trata, efectivamente, de una inconsecuencia de los modernistas? En otro lugar me ocuparé de este tema, aquí sólo interesa ver qué late debajo de esta doble acusación; y para ello, un texto de Eloy Bullón puede resultar aclarador. Recoge este autor las dos ideas precedentes: dice, primero, que los modernistas "pronuncian el anatema contra lo antiguo y proclaman que sólo lo moderno es digno de estima", pero al final les advierte que "no hay nada nuevo bajo el sol"⁵³ y que con sus "modernismos" incurren en viejos errores de nuestra tradición literaria. Entre estas dos citas, un juicio personal arroja luz sobre el tema; dice Bullón: "hay, pues, en ese desprecio sistemático de la tradición y de la historia sobra de jactancia y de ingratitud"⁵⁴. He aquí una primera clave: la sensación de *ingratitud* que domina a los "viejos". Manuel Machado -en el artículo que abrió este capítulo-, desde posturas encontradas, recoge también este sentimiento; al analizar los cargos esgrimidos contra los modernistas -los dos primeros son la influencia extranjera y el aprovechar elementos de la antigüedad clásica y medieval-, acaba diciendo: "se protesta, finalmente, en nombre de nuestros santones literarios del olvido ingrato y menosprecio en que los jóvenes los tienen"⁵⁵.

⁵¹ Esto no obsta para que también hubiera recibido duras censuras, sobre todo por parte de germinalistas. Ver por ejemplo de Ricardo FUENTE "De tal palo tal astilla" [*Germinal*, 4 (1897), p. 11], de A. de SANTA CLARA "Decadencia crítica" [*Germinal*, 12 (1897), pp.2-3] y de Ernesto BARK "El Renacimiento literario" [*Germinal*, 16 (1897), p. 9]. También fue muy atacado por Luis BONAFoux en *Heraldo de París* (1901). Véase al respecto, Inman FOX, "Dos periódicos anarquistas del 98", en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)* (Madrid, Espasa Calpe, 1988), pp. 25-42.

⁵² "La regeneración del teatro español", *La España Moderna*, 91 (1896), pp. 18.

⁵³ "Lo nuevo y lo viejo", *art. cit.*, p. 76.

⁵⁴ *Ib. id.*, p. 73.

⁵⁵ "El Modernismo y la ropa vieja", *art. cit.*, s.p.

En la misma línea de Bullón, pero avanzando un paso más, habla también Clarín de una epidemia imperante: "la falta de respeto a la tradición artística y a la autoridad estética"⁵⁶; y, en otro momento, explica que "esta mitificación de lo nuevo no es autóctona, porque en España se ha respetado la autoridad y se ha temido lo nuevo, de ahí su atraso"⁵⁷. Y he aquí una segunda clave -ya intuida en el texto de Bullón: la equiparación de tradición literaria y "status" literario actual. Esto es muy importante porque se habla siempre de la falta de respeto, en general, hacia la tradición, pero lo constatado realmente es la oposición al establecimiento literario consagrado, a los "santones" de los que habla Machado. Hay que insistir en ello: no se puede considerar indiscriminadamente la actitud de los modernistas hacia nuestra historia literaria y su actitud hacia el panorama literario en el que ellos irrumpen. Su rebeldía, su declaración de ser "iconoclasta", va dirigida sobre todo a la literatura todavía viva y en vigor, como enseña veremos.

Así pues, dos claves deben resaltarse en estos reproches antimodernistas: la búsqueda equiparación de tradición literaria y estado literario actual; y el sentimiento de abandono, la queja por la ingratitud, que late por debajo de toda censura.

Otro aspecto que hay que destacar, ante esta misma acusación de rebeldía, es que el reproche se hace muy a menudo desde posiciones tradicionales, de defensa de unos valores absolutos -verdad, belleza, bondad-, cuya incuestionabilidad ya no era intangible. Frente al ideal que -en tono condescendiente tras la dura crítica- propone Bullón de que "no busquemos lo nuevo ni lo viejo, sino lo bueno, lo verdadero y lo bello"⁵⁸, o frente a la posición de Ramón Urbano y Carrere que -también en un contexto de dura crítica- admite el movimiento evolutivo de las artes "ganosas de alcanzar las absolutas verdad, bondad y belleza"⁵⁹, choca la contundencia con que Martínez Ruiz afirma que "no hay nada definitivo e inmutable en las cosas humanas. Lo absoluto no existe"⁶⁰. Con este conflicto en la base de la polémica entre nuevas y viejas tendencias, no podía pretenderse que los resultados artísticos de una y otra generación fueran coincidentes.

Interesante es también la referencia, por parte de la crítica antimodernista, a las posibles causas del espíritu de rebeldía de los jóvenes. En algunos testimonios puede verse una cierta actitud comprensiva; en otros, los más, se trata más bien de salir al paso a las posibles justificaciones, que habrían de venir en forma de reproche, por parte de los modernistas. Al adelantarse a las críticas, resultaba más fácil rebatir los presumibles argumentos. Las causas que, según la crítica antimodernista, podían aducir los jóvenes eran múltiples: el excesivo apego al pasado por parte de los "viejos"⁶¹; el fra-

⁵⁶ "Vivos y muertos. Salvador Rueda", *Madrid Cómico*, 566 (1893), [pp. 3-4] p. 3.

⁵⁷ "Mala maña", *art. cit.*, p. 98.

⁵⁸ "Lo nuevo y lo viejo", *art. cit.*, p. 77.

⁵⁹ *Discurso sobre el Modernismo en las Artes* (Málaga, La Ibérica, 1905), p. 10.

⁶⁰ "Somos iconoclastas", *Alma española*, 10 (1904), [pp. 15-16] p. 16.

caso de la ciencia que conduce a la exaltación de la inconsciencia⁶²; la inestabilidad de principios y la educación basada en la fe ciega en el progreso y en el desprecio de nuestra tradición⁶³, etc. Pero de todas estas razones; la fundamental y que compendia a las demás es la conciencia de vivir en una época de decadencia, de *degeneración*.

Como expresa Lily Litvak, en un interesante y documentado estudio⁶⁴, la decadencia se veía unas veces como causa y otras como consecuencia. Pero la noción de decadencia estaba siempre en la base de la polémica y, por estos años, fue general a toda Europa⁶⁵ una cierta conciencia de crisis. En España, *Degeneración* de Max Nordau fue traducido en 1902 por Nicolás Salmerón y García, si bien antes había circulado en su versión francesa; su influencia dio lugar a una agudización de esta conciencia y a la aplicación de su doctrina al panorama español en varios ensayos, con pruritos científicos; el más importante, sin duda, *Literaturas malsanas* (1894), de Pompeyo Gener⁶⁶.

Aunque para este tema de la idea de decadencia en la crítica antimodernista remito al estudio de Lily Litvak, no quiero, por mi parte, ahorrarme con ello una cierta verificación del fenómeno. Sin añadir ningún testimonio más a los aportados hasta aquí, en lo que va de capítulo, en casi todos ellos podemos encontrar o bien alusiones directas a la decadencia, con una pretendida base científica -en los de Ferrari⁶⁷, Zozaya⁶⁸, Zayas⁶⁹; o bien una terminología que nos sitúa en ese mismo campo semántico -el "abatido espíritu de las artes contemporáneas"⁷⁰, "espíritu desequilibrado"⁷¹, "ideas caducas"⁷², etc. Tras ver cómo consideró la crítica antimodernista este espíritu de rebeldía y cómo explicó sus posibles causas, queda ahora por ver cómo fue contemplado ese mismo espíritu por los propios modernistas y qué alegaron para justificarlo. Entre otros muchos testimonios que al respecto podrían citarse, remito, primero, a un texto de Unamuno, que, aunque no es una defensa del Modernismo, sí supone un cierto respaldo con su autoridad a un aspecto fundamental del mismo: la renovación lingüística. Es también importante porque Unamuno está abriendo -no digo que conscientemente- una vía de justificación de toda labor innovadora del modernismo. Un breve fragmento

61 Eloy BULLÓN, "Lo nuevo y lo viejo", *art. cit.*, p. 74.

62 Antonio ZOZAYA, "Lirismos", *Alma española*, 18 (1904), [pp. 4-5] p. 5.

63 Antonio de ZAYAS, "Flor pagana", *art. cit.*, pp. 394 y 396.

64 "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", *art. cit.*

65 Lily Litvak repasa la génesis de esta conciencia de decadencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX con los siguientes hitos: en literatura, los Goncourt, Gautier, Baudelaire y los "decadentistas"; en los estudios científicos, Paul Bourget y Max Nordau (*art. cit.*).

66 Para el tema de la influencia de Nordau, ver el espléndido estudio de L. E. DAVIS, "Max Nordau, *Degeneración* y la decadencia en España", *CIAA*, 326-327 (1977), pp. 307-323.

67 *Art. cit.*, p. 22.

68 *Art. cit.*, p. 4.

69 *Art. cit.*, pp. 395-396.

70 Eloy BULLÓN, *art. cit.*, p. 74.

71 CLARÍN, "Mala maña", *art. cit.*, p. 98.

72 E. BULLÓN, *art. cit.*, p. 74.

del mismo sirve de compendio de su tesis: "Las lenguas, como las religiones, viven de las herejías. El ortodoxismo lleva a la muerte por osificación; el heterodoxismo es fuente de vida"⁷³. Valle Inclán avanza un paso más y reclama la necesidad de renovación, no ya de las lenguas, sino de todas las facetas de la vida. Censura la actitud inerte de los viejos que "incapaces de comprender que vida y arte son una eterna renovación, tienen por herejía todo aquello que no hayan consagrado tres siglos de rutina"⁷⁴; y a la vez exalta a la juventud que "debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta"⁷⁵ y rebelarse contra aquéllos. Por último, proclama como verdad incuestionable que "en el arte como en la vida, destruir es crear. El anarquismo es siempre un anhelo de regeneración y, entre nosotros, la única regeneración posible"⁷⁶. Quizá el artículo más combativo, el más intransigente con toda la tradición precedente es curiosamente uno de Martínez Ruiz, su tan citado "Somos iconoclastas". Su idea central se resume en una sola frase: "la vida se engendra de la muerte"⁷⁷. Proclama, desde el título, el espíritu rebelde de la juventud actual y recoge en su artículo las dos oposiciones más arriba estudiadas: es explícito al marcar la oposición jóvenes/viejos que, según dice, "pertenecen a distintos planetas"⁷⁸, reprochando a los mayores la poca atención que les prestan y lamentando que "los ataques contra los viejos no sean más frecuentes y más enormes porque eso indicaría en la juventud una vida y una pujanza que España necesita, indefectiblemente, para su renacimiento futuro"⁷⁹. Martínez Ruiz, en contra de lo que más arriba afirmé, proclama también si no el repudio, sí, al menos, la indiferencia hacia nuestros autores clásicos; proclamación que, sin embargo, contrasta con su importante labor -ya entonces comenzada- de divulgador de nuestra tradición literaria a través de sus ensayos⁸⁰.

Por último, Andrés González Blanco insiste en que "la juventud actual es tremendamente iconoclasta" y pone de relieve que "un signo de los tiempos que corren, en literatura como en todo, es el acratismo más absoluto"⁸¹.

Si nos detenemos un momento a analizar el conjunto de estos textos, que resaltan la actitud de rebeldía hacia lo precedente, intentando encontrar alguna nota común y por ello caracterizadora, enseguida percibimos el alto grado de coincidencia que se halla en el léxico y en las metáforas en ellos utilizadas. El texto de Unamuno, más evidente

⁷³ "Contra el purismo", *Revista Nueva*, I, 8 (1899), [pp. 348-361] p. 351.

⁷⁴ "Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro", *art. cit.*, p. 371.

⁷⁵ *Ib. id.*

⁷⁶ *Ib. id.*

⁷⁷ "Somos iconoclastas", *art. cit.*, p. 16.

⁷⁸ *Ib. id.*

⁷⁹ *Ib. id.*

⁸⁰ Ver de Manuel PÉREZ LÓPEZ, *Azorín y la literatura española* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974). Su labor divulgadora se intensificará posteriormente con su edición de obras clásicas, labor cuya importancia es puesta de relieve por Edwar Inman Fox, *Azorín as a literary critic* (New York, Hispanic Institute in the United States, 1962).

⁸¹ "Movimiento literario reciente", *art. cit.*, p. 326.

por partir de un símil -"las lenguas, como las religiones, viven de las herejías"- nos abre una primera vía de aproximación a estos textos que aparecen marcados por la utilización de un léxico religioso (*herejía, ortodoxismo, heterodoxismo, iconoclasta*), para resaltar una idea también de inspiración religiosa -la muerte como fuente de vida-, pero ahora desprovista de todo sentido trascendente. La segunda vía para aprehender estos textos en todo su alcance es la utilización metafórica de un léxico de tipo político, en concreto cercano a las doctrinas ácratas.

A menudo se ha puesto de relieve la insistencia de la crítica antimodernista en la idea de la *decadencia* o la utilización de una terminología dependiente de este concepto⁸²; concepto que, en gran medida, es heredero del positivismo en cuanto que la noción surge en estudios de la antropología y psicología, muy en boga en esos años, y su generalización se lleva a cabo a través de libros científico-divulgativos, como los de Bourget o Nordau. Pero lo que no se ha resaltado es el contraste entre este léxico de la "decadencia" y la terminología de base religiosa -aunque marcada negativamente- de la facción contraria, los modernistas; hecho que permite sacar dos conclusiones: en primer lugar, este contraste hay que ponerlo en correspondencia con la oposición entre el *positivismo* dominante en la sociedad contra la que se rebelan los modernistas y el idealismo o *neoespiritualismo* de éstos; en segundo lugar, mientras la idea de decadencia presupone una actitud pasiva, pues se trata de factores extrínsecos que se imponen al hombre, la terminología religiosa -*herejía, heterodoxismo, iconoclasta*- resalta la plena conciencia y la voluntariedad de los jóvenes en su enfrentamiento a lo establecido. Respecto al uso de un léxico relacionado con las tendencias anarquistas es evidente que, aunque desprovisto de verdadera significación política, cumple con la función de "épater le bourgeois"; función relevante en todo el discurso modernista⁸³. Con el uso de un léxico marcado por la oposición a lo establecido, de base religiosa -*herejía, heterodoxismo, iconoclasta*-, por una parte, y de base política -*anarquismo, acratismo*-, por otra, se adivina una cierta agresión implícita a los dos pilares básicos de la sociedad burguesa: la religión y el orden político-social⁸⁴.

Como los antimodernistas, los defensores del Modernismo exponen también las causas de su actitud de oposición a lo precedente. En la medida en que la decadencia era *consecuencia* -no sólo *causa*- del estado actual, no se podía acusar a los modernistas de ella; era una situación que habían heredado. Los ataques, exculpatorios para ellos, se

⁸² La conciencia de la decadencia no es exclusiva de la crítica antimodernista, sino que fue general. Los propios modernistas aludieron a ella, a veces con tono exculpatorio, a veces alardeando de ello.

⁸³ Véase al respecto de Gonzalo SOBEJANO, "'Epater le bourgeois' en la España literaria de 1900", en *Forma literaria y sensibilidad social* (Madrid, Gredos, 1967), pp.178-223.

⁸⁴ Estudios recientes y documentados de la influencia de las ideas anarquistas en la literatura del fin de siglo pueden verse en los trabajos de Lily LITVAK, *Musa libertaria* (Barcelona, Antoni Bosch, 1981) y *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)* (Barcelona, Serbal, 1988); y José Carlos MAINER, "Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)", en *La doma de la Quimera*, op. cit., pp. 19-86.

dirigían hacia la generación precedente. Bernardo G. de Candamo, por ejemplo, justifica los excesos del Modernismo como una "reacción a la literatura de *Madrid Cómico*, defensor de los intereses de la frivolidad inculta [...]: literatura de espíritus vulgares, atacados de la más dolorosa pereza. Sus versos y sus artículos eran predilecto manjar de la ineducada burguesía"⁸⁵.

Pero como la renovación modernista no tuvo sólo un alcance estético, las alegaciones van más allá de lo estrictamente literario: a la hora de justificar la actitud de inconformismo con la situación heredada el tema del desastre aflora necesariamente. Uno de los textos más agresivos en este sentido y que puede servir de resumen de esta exculpación-reproche es el de Eduardo Marquina, "La España futura"⁸⁶. Al rememorar los días del desastre, Marquina se refiere primero a los ataques recibidos: "tal vez porque no quisimos morir con *lo que moría*, nos han tachado de hombres muertos, de generación inútil, decadente, sin fe, sin Patria ni amor patrio"⁸⁷; y se pregunta, después: "¿Qué teníamos que ver nosotros con lo que moría? ¿Qué gran idea española murió en la catástrofe?"⁸⁸. La respuesta es evidente y aparece explícita sin el más mínimo recato: se trató sólo de una defensa de intereses del *gobierno* y de *unos cuantos hombres*, no del pueblo español que fue, sin embargo, el que luchó y dio su sangre en sacrificio por esos intereses ajenos. Marquina se atreve a afirmar: "no diremos que nos regocijara la pérdida de nuestras colonias, porque no es verdad. Pero en lo que tuvo aquello de *liquidación*, de *fracaso político*, de *balance* de una vida, lo reconocimos fatalmente justiciero y estoicamente lo aprobamos"⁸⁹. El compromiso que surgió de esta situación no podía ser belicista, sino que, en palabras de Marquina, "es nuestro propio *castillo interior* el que aspiramos a conquistar los nuevos españoles"⁹⁰.

He mencionado al principio de este apartado cómo los modernistas son acusados de no ser verdaderamente modernos; es decir, de caer en una contradicción al exaltar lo nuevo y acudir, sin embargo, a épocas pasadas como fuente de inspiración o como modelo de determinados aspectos estéticos. Pero lo que para los antimodernistas constituye un reproche, para los modernistas es un componente aceptado y proclamado. Hay, sin embargo, algo curioso en esta leve conformidad de base y es que unos y otros no coinciden en cuáles son esas épocas inspiradoras del arte modernista. Entre la crítica antimodernista, Emilio Ferrari⁹¹ pone en relación la literatura modernista con los dos períodos de búsqueda "complejidad" en nuestra tradición literaria: el Cancionero de Baena

⁸⁵ "Opiniones literarias", *art. cit.*, p. 507.

⁸⁶ *Nuestro tiempo*, 79 (1906), pp. 5-12 (Inciden también sobre el tema del desastre como justificación de la manera de ser de las nuevas generaciones, E. BARK. *El modernismo*, op. cit.; y Gregorio MARTÍNEZSIERRA, "Nuestra generación", *art. cit.*).

⁸⁷ *Ib. id.*, p. 6.

⁸⁸ *Ib. id.*

⁸⁹ *Ib. id.*, p. 7.

⁹⁰ *Ib. id.*, p. 8.

⁹¹ *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción de Emilio Ferrari*, op. cit., p. 33. Este texto es analizado por José M^a MARTÍNEZCACHERO, "El antimodernismo del poeta Emilio Ferrari", *Archivum*, IV (1954), pp. 368-384.

y el barroquismo de finales del siglo XVII. Urbano y Carrere⁹², refiriéndose al componente parnasiano del arte modernista, resalta la antigüedad clásica como modelo, fijándose en aspectos de fondo (neopaganismo) y de forma (culto a la belleza formal, arte sin alma).

Los modernistas, cuando reflexionan sobre su arte y sus fuentes de inspiración, destacan, por el contrario, su respeto y revitalización de la tradición clásica española⁹³; y, por encima de toda otra época rica en sugerencias, reivindican la medieval⁹⁴.

A medio camino entre unos y otros, la crítica más objetiva tampoco se pone de acuerdo. Emilia Pardo Bazán destaca el componente neorromántico del modernismo⁹⁵ y Eduardo Gómez de Baquero, conforme también con este componente romántico⁹⁶, pone de relieve además el gusto de los modernistas por el Renacimiento -de la mano de Nietzsche- y por el "coquetón y almirado siglo XVIII" -el de Watteau, no el de la Enciclopedia⁹⁷.

Esta disconformidad entre la crítica antimodernista y la modernista al referirse a etapas pasadas de la tradición literaria como fuentes de inspiración del Modernismo, obedece, sin duda, a que los primeros se están fijando sobre todo, en aspectos formales -la censurada complejidad estilística-, mientras que los segundos lo hacen en componentes temáticos. La crítica objetiva parece atender a ambos aspectos combinados: Emilia Pardo Bazán alude a la actitud, al nuevo espíritu; y Eduardo Gómez de Baquero, a aspectos tanto ideológicos como estéticos.

En cualquier caso, la tan manida oposición de los modernistas a la tradición hay que colocarla en su justo lugar y distinguir -ya lo he sugerido antes- entre oposición a la tradición literaria española, contra la que hay muy pocos testimonios explícitos, y oposición al estado literario consagrado, a la realidad literaria del momento, contra la que sí proliferan las quejas y reproches.

92 *Discurso sobre el Modernismo en las Artes*, op. cit., p. 20.

93 "Estos escritores, a quienes dicen modernistas, son los más españoles de todos -en cuestión literaria-; los que, enamorados de los viejos estilos y de los procedimientos de antaño, admirando en los clásicos españoles lo admirable, intentan traerlo a la actualidad y en ello estudian y en la mística fuente tradicional buscan las aguas claras de inspiración", Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, "De la juventud", *Alma española*, 14 (1904), [pp. 10-11] p.10.

94 Manuel MACHADO, "El modernismo y la ropa vieja", *art. cit.*

95 "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, pp. 258 y 263.

96 "Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas", *art. cit.*, p. 169.

97 *Ib. id.*, p. 159.

3. LAS NUEVAS ACTITUDES

Aunque a menudo la crítica antimodernista se centró en el resultado artístico, haciendo especial hincapié en lo que consideraban vicios de forma, desde el principio se vio que la rebeldía modernista hacia la estructura social -en la que es claro el predominio burgués y su convencional valoración del arte- suponía una nueva forma de encarrilarse a la vida y al arte.

Unos sólo intuyeron el desafío que latía en las nuevas formas; otros captaron ya, y denunciaron, lo que las nuevas actitudes encerraban. Hoy a nosotros nos quedan pocas dudas de que la rebeldía modernista se dirigía contra los pilares básicos de la sociedad burguesa. Si la razón última era realmente socavarlos, o sólo provocar, ello pertenece a la intimidad de cada autor.

3.1. *El afán de originalidad*

Uno de los aspectos más criticados por los antimodernistas fue el supuesto sometimiento al ideal de novedad por encima de todo. Esta búsqueda de originalidad, negativa al pasar de ser un medio a ser un fin en sí misma, tiene censurables consecuencias que son puestas de relieve por varios autores. Son muchos los críticos⁹⁸ que hacen ver que la originalidad se consigue, entre las jóvenes tendencias, no por la genialidad, sino por el fácil procedimiento de la rareza y la extravagancia. Urbano y Carrere concreta todavía más, al explicar que la cacareada originalidad consiste en la elección de temas irreales y absurdos, y en el empleo de unas formas complicadas; en resumen, "haciendo jeroglífico de sus ideas"⁹⁹. Se resalta, a partir del afán desmesurado de originalidad, la *complejidad* en el resultado, de donde se sigue necesariamente la ininteligibilidad. Se insiste después en cómo esta ininteligibilidad supone una barrera entre el autor y el lector; en cómo se trasparenta en el subjetivismo individualista subyacente un cierto desprecio por el pueblo¹⁰⁰. Y se acaba viendo al poeta como un ser aislado en su torre de marfil, ajeno a los anhelos e inquietudes populares¹⁰¹.

Por contra, entre los defensores del Modernismo, lo primero que sorprende es la ausencia de alusiones a ese afán desmedido de originalidad y a esa prioritaria búsqueda de novedad. Se habla, sí, de originalidad en su sentido etimológico y, así, puede decir Andrés González Blanco que la originalidad es una forma de sinceridad, en cuanto que

⁹⁸ E. FERRARI, *Discurso...*, op. cit., p. 24. Ramón URBANO y CARRERE, *Discurso sobre el Modernismo en las Artes*, op. cit., p. 18. ZEDA (F. Fernández Villegas), "Revista bibliográfica: Castellanas", *Nuestro Tiempo*, 17 (1902), p. 891.

⁹⁹ *Discurso sobre el Modernismo en las Artes*, op. cit., p. 18. E. FERRARI (op. cit., p. 25) también cifra la rareza en componentes temáticos tales como el exotismo, el arcaísmo, el paganismo, etc.; mientras que E. GÓMEZ DE BAQUERO ve el afán innovador en cuestiones formales -la métrica- y temáticas -"remozar el fondo psicológico de la poesía"- ["Crónica literaria: poetas modernistas y no modernistas", *art. cit.*, pp. 169-170].

¹⁰⁰ E. FERRARI, *Discurso...*, op. cit., p. 24.

¹⁰¹ Ramiro de MAEZTU, "Plumas hidalgas", *Alma española*, 5 (1904), p. 3.

es "la manera de ver de cada cual"¹⁰². Se habla también del subjetivismo individualista en el sentido de independencia total respecto a escuelas y maestros¹⁰³. Se proclama, por último, la libertad absoluta como ideal artístico¹⁰⁴. Pero nunca se menciona la originalidad y la novedad como fin en sí mismas.

Claro está que la crítica antimodernista no estaba sacando de la nada su censura; se estaba basando en observaciones sobre los productos literarios del Modernismo. Confesado o no, es evidente que los modernistas buscaron ser innovadores, originales y distintos. Y quiero resaltar que, en mi opinión, esta búsqueda de originalidad significaba una primera forma de ataque a la sociedad: contra el espíritu de clase, de "grey", el subjetivismo individualista; contra la convención, la originalidad; contra la mesura, contra el alabado "término medio", la rareza y la extravagancia incluso.

3.2. *El cosmopolitismo*

Si el galicismo hubiera sido sólo lingüístico, no se podría hablar de él como una nueva actitud. Pero desde el principio, la crítica sobre el Modernismo supo ver que no era sólo una cuestión de forma, sino que encerraba una nueva toma de posición en la relación "chauvinismo"-xenofobia. Fue Juan Valera el primero en ver ese *más allá* del influjo francés, al hablar del "galicismo mental" de Darío, de su sorprendente penetración con el espíritu francés, aun cuando "el lenguaje persiste español"¹⁰⁵.

La acusación de afrancesamiento fue uno de los argumentos más frecuentemente esgrimidos contra los modernistas, en general, y contra algunos escritores, en particular. Si Valera se mostró comprensivo y benevolente con el galicismo de Darío, Clarín se muestra ya intransigente y despectivo, en sendos artículos, con el de Valle Inclán y el de Rueda. En la primera de estas críticas, Clarín pone de relieve, como Valera, que el galicismo no está sólo en la lengua, sino también en el pensamiento y en el sentimiento; y, al lamentarse de esta influencia extraña, recoge lo mucho que hay de pose en esta actitud de los jóvenes: "¡Dios mío, quién convencerá a estos muchachos que hablar del boulevard, desde Madrid, y hablar casi en francés y escribir y pensar y sentir (o hacer que se siente) como los *chicos* de París... del año 85... no es la última moda, ni cosa formal ni digna de verdaderos artistas"¹⁰⁶. En el segundo artículo, Clarín se hace eco de la queja de Salvador Rueda por las acusaciones recibidas de "modernista a lo parisiense" y de su reivindicación de españolismo. Clarín recoge esta queja, pero no la comparte, al afirmar que hay cierto fondo de verdad en la acusación, pues "Rueda canta

¹⁰² "Revista bibliográfica: El perro negro, por J.M. Salaverría", *Nuestro Tiempo*, 75 (1906), pp. 269-287.

¹⁰³ A. GONZÁLEZ BLANCO, *Los contemporáneos*, op. cit., p. 158.

¹⁰⁴ Pedro GONZÁLEZ BLANCO, Juan Ramón JIMÉNEZ, Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, Carlos NAVARRO LAMARCA y Ramón PÉREZ DE AYALA, "Génesis", *Helios*, 1 (1903), pp. 3-4.

¹⁰⁵ "Azul... A Don Rubén Darío", en *Cartas americanas* (22- X-1988), recogidas en *OC*, III (Madrid, Aguilar, 1947), [pp. 289- 298] p. 291.

¹⁰⁶ "Palique", *Madrid Cómico*, 762 (1897), p. 315.

a Andalucía con teorías de franceses¹⁰⁷. Es interesante comprobar cómo Rueda había sentido la necesidad de defenderse de la acusación de "apatriotismo" asociado a modernismo.

Muy interesante es la aportación de Antonio de Zayas para comprender el trasfondo de este reproche de afrancesamiento por parte de los modernistas -entre los que, recordemos, él ha tenido prisa en excluirse, a pesar de ser considerado públicamente poeta parnasiano. Zayas reseña, en primer lugar, las diferencias y disonancias existentes entre la lengua francesa -pobre en matices, pero ampulosa en forma- y la española -grave y rica en conceptismos. Desprecia las innovaciones métricas procedentes de Francia, cuya ligereza resultante se debe "ya a suprimir en la oración el verbo, ya a usar y abusar del vocativo y a dislocar arbitrariamente la sintaxis"¹⁰⁸. Y, por último, pasa de la forma al fondo de la cuestión: también el espíritu español se opone al francés: frente a la pasión del uno, el racionalismo del otro; frente a la sinceridad propia, la complejidad foránea. Así pues, aunque Zayas reconoce cierto interés en el intercambio con otras literaturas, resalta la imposibilidad de armonizar dos idiosincrasias tan distintas como la española y la francesa, y denuncia el peligro de contaminación. En lo expuesto hasta aquí se adivina ya la defensa de lo nacional, el patriotismo "chauvinista" de Zayas, frente a un velado menosprecio de lo foráneo. Pero esto se hace aún más evidente cuando el autor resalta la falta de admiración de la poesía modernista por el pasado de España, su rigor al tratar los temas de nuestra historia de forma que "parece como si los poetas se hubieran complacido en documentarse en archivos extranjeros para pintar cuadros españoles, afectando al ejecutar su labor un cansancio, una desilusión y un escepticismo a todas luces exóticos"¹⁰⁹.

La crítica más objetiva mostró mayor prudencia en la acusación de afrancesamiento de los modernistas. Eduardo Gómez de Baquero se fija especialmente en la influencia francesa sobre la métrica y llama la atención también sobre las diferencias existentes entre estas dos lenguas, lamentando que por influjo francés se releguen los dos versos más españoles, el octosílabo y el endecasílabo¹¹⁰. Emilia Pardo Bazán al referirse a la corriente modernista -recordemos que para ella tiene un alcance mucho mayor y que incluye a Martínez Ruiz, Baroja y Llanas Aguilaniedo- reconoce el influjo francés, pero proclama también el españolismo de nuestros modernistas: "Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales"¹¹¹.

Los modernistas no sólo admiten el afrancesamiento del que se les acusa, sino que lo reivindicaban orgullosamente. De la mano de Gregorio Martínez Sierra podemos hacer, eso sí, dos matizaciones: en primer lugar, se prefiere hablar de cosmopolitismo,

¹⁰⁷ "Vivos y muertos. Salvador Rueda", *art. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸ "El modernismo", en *Ensayos de crítica histórica y literaria*, *op. cit.*, pp. 410-411.

¹⁰⁹ *Ib. id.*, p. 411.

¹¹⁰ "Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas", *art. cit.*, p. 170.

¹¹¹ "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 260.

antes que de galicismo; en segundo lugar, se considera que este influjo extranjero tiene un efecto positivo para España, pues le permite *participar* en las corrientes culturales europeas y no sólo servirse de ellas "con medio siglo de retraso". De esta forma, esa literatura sobre la que pesa la acusación de afrancesamiento abrirá las puertas al internacionalismo en las ideas:

Cierto que hay en la literatura española contemporánea, más que influencia, *aroma* de Francia; pero éste aroma no está sólo en los libros, sino en la vida, y más que francés, debe llamarse internacional [...] La literatura ha sido siempre precursora de la civilización, portaestandarte de sus ideales, y ha de llegar la hora de la literatura una, heraldo de la humanidad *única*¹¹².

Manuel Machado defiende el cosmopolitismo modernista contraatacando¹¹³; es decir, alegando que esa tradición española que los viejos defendían contra todo soplo que viniera del extranjero, también había padecido la misma influencia francesa (neoclasicismo, romanticismo, naturalismo).

Como puede verse, al tratar el tema de la influencia extranjera el tema del patriotismo subyace siempre, tanto entre la crítica antimodernista, como en la crítica objetiva, como entre los propios modernistas, que sienten la necesidad de defender su españolidad. No puedo decir, porque no lo creo, que en esta actitud de apertura y de asimilación de lo extranjero por parte de los modernistas latiera el menosprecio por uno de los ideales más incuestionables -aunque también más zarandeado en esos años- de la sociedad burguesa: la patria. Pero está claro que, si no lo hubo, sí abundaron ciertas suspicacias por ese supuesto fondo de apatriotismo y por un cierto desafío a la estabilidad -mejor decir inmovilismo- social.

3.3. *La nueva escala de valores del arte modernista*

Si, como vimos al principio de este capítulo, existió una muy temprana crítica antimodernista en España que se adelantó, incluso, a la verdadera eclosión del Modernismo, se debió a que los primeros escarceos del arte nuevo se asociaron enseguida a las diversas corrientes innovadoras francesas de la segunda mitad del siglo XIX y los fundamentos estéticos de éstos se hicieron extensibles al Modernismo español. Resalto esta evidencia porque creo que la asociación perjudicó al Modernismo español, que efectivamente se valió de algunos de estos principios, pero que adaptó otros, los silenció o incluso se opuso a ellos. Lo veremos al comparar la visión de los antimodernistas y de los modernistas, al respecto.

Tres son los principios sobre los que parecía asentarse el nuevo arte: en primer lugar, la *belleza* como fin prioritario; en segundo lugar, y derivado de lo anterior, la *intrascendencia* del arte; y, en tercer lugar, la *sensación* como medio para lograr aquel fin.

¹¹² "De la juventud", *art. cit.*, p. 10.

¹¹³ "El modernismo y la ropa vieja", *art. cit.*

Un artículo de Antonio Zozaya, "Lirismos"¹¹⁴ recoge el ataque a estos fundamentos y resume muy bien la postura de la crítica antimodernista. Respecto al primero de ellos, Zozaya es tajante: "la Belleza no puede ser criterio absoluto". Lo que se sigue de aquí es que "la Belleza es una cosa deliciosa... que para nada sirve". Para él, una obra artística tiene que identificarse con un ideal racional; de no ser así, de no desempeñar ninguna función, debe morir. Se opone a un arte para el que "el triunfo de la Belleza sobre la Verdad, sería para él la mayor victoria". Como un reproche más, Zozaya pone al descubierto lo que subyace en el esteticismo, proponiendo una nueva fórmula más clarificadora que la de *el arte por el arte: el Arte por los ideales sepultados por la razón*. Por último, antepone la idea a la sensación como objeto de la poesía, porque "las sensaciones son siempre las mismas desde el primer hombre. Es en las ideas en donde hay que buscar la novedad; porque el mundo del pensamiento es inagotable y la realidad prisma de caras infinitas"¹¹⁵. Zozaya ataca el Modernismo, tanto desde posiciones tradicionales de defensa del racionalismo imperante en la época, como desde posiciones más modernas, de arte comprometido socialmente, que él reivindica explícitamente.

Dos autores de la gente nueva también se enfrentaron abiertamente a estos fundamentos estéticos. Unamuno dirigió sus dardos especialmente hacia esa infravaloración de la idea en favor de la sensación -su poesía es buena muestra de ello. No ataca directamente el ideal de Belleza, pero sí el del "arte por el arte"; es decir, Unamuno cree que la belleza no debe constituir el único fin; además no comparte el concepto de belleza de los estetas, pues piensa que la belleza no puede estar nunca en una forma vacía de contenido. Por eso, le aconseja a Antonio Machado que huya del esteticismo, del arte artificioso que sólo persigue la forma perfecta y que haga un arte natural que hunda sus raíces en el pueblo¹¹⁶. También Maeztu se enfrenta radicalmente al *arte por el arte*. El concibe el arte como instrumento de transformación social y le repele el arte inútil, sin otro fin que él mismo. Maeztu exhorta a los poetas a que salgan de su *torre de marfil* y se identifiquen con los ideales del pueblo¹¹⁷.

Con desigual enfoque plantearon los modernistas los distintos aspectos de su concepción estética. Su proclamación de la Belleza como ideal prioritario no ofrece ninguna duda. No es necesario recurrir a testimonios particulares: las dos revistas más claramente identificadas con la estética modernista y con los poetas que se autodefinieron como "modernistas" proclaman desde el principio su subordinación a este ideal. En el manifiesto fundacional de *Helios*, Pedro González Blanco, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y Carlos Navarro Lamarca se presentan como "paladines de nuestra muy amada Belleza, prontos a reñir cien batallas de

¹¹⁴ *Art. cit.*, pp.4-5.

¹¹⁵ *Ib. id.*, p. 4.

¹¹⁶ *Ib. id.*, p. 50.

¹¹⁷ "Plumas hidalgas", *art. cit.*, p. 3.

verbo y de espíritu"¹¹⁸. Y en el anónimo artículo inaugural de *Renacimiento*, los poetas se presentan como "los que vivimos ¡vivimos! para la belleza"¹¹⁹.

También fue defendido explícitamente el modernismo como arte de emociones y sensaciones, en oposición a la estética anterior, predominantemente ideológica. Gómez Carrillo defiende el arte moderno de los ataques de los racionalistas, definiéndolo como arte de sensaciones subordinado al ideal de belleza: "Es el arte emocional y sugestivo. Todo lo abarca. Contiene la substancia entera del Universo. Pero la contiene en belleza y esto es lo que no quieren comprender esos espíritus groseros que sólo piden al literato que diga cosas, que tenga ideas, como si el arte tuviese algo más que su propia gracia y su propia divinidad"¹²⁰. Pero Gómez Carrillo adopta cierto extremismo militante al afirmar que el arte de hoy "corre hacia la forma", aserto quizá justificado por su oposición al arte de ideas imperante en el momento.

Los modernistas españoles proclamaron la primacía de la sensación como medio de captación de la belleza, pero, más conciliadores, no llegaron a despreciar la *idea*, ni a subordinar todo a la forma. Aunque Santiago Rusiñol apenas publicó en el ámbito castellano, la repercusión de su pensamiento y obra fue muy grande: su ideal del arte modernista, expuesto en el prólogo de *Fueros de la vida*, fue sacado a la palestra en varias ocasiones por los modernistas castellanos:

Estética para los ojos, poesía para la vida, ideas para el espíritu y arte íntimo que nos consuele... Un arte modernista; un arte serio que no deslumbre a los pobres de espíritu con trajes y sedas de cromo y de guardarropía; un arte espiritualista, lleno de originales finezas y filigranas estéticas; un arte que quisiéramos ver sembrado en nuestra tierra para ser sus primeros devotos¹²¹.

Con esta declaración de principios como base, estamos en condiciones de plantear el tema de la función del arte para los modernistas. Nuestros poetas compartieron, con las corrientes francesas que les inspiraron, la belleza como ideal y la sensación como instrumento, pero no compartieron, en general, el ideal de "el arte por el arte". Me atrevo a decir que esta fórmula está ausente en las críticas o reflexiones estéticas de nuestros modernistas más representativos -sí en algún epígono-, a no ser referida a otras corrientes u otros autores, pero nunca asimilada como principio propio. El arte modernista no fue ni en la teoría ni en la práctica un arte deshumanizado e inútil. Martínez Ruiz -modernista o no- defendió también la belleza como fin del arte en sí mismo, pero proclamó a la vez la utilidad social del arte puro "porque él, que es producto de la fina sensibilidad de unos pocos, ha afinado la sensibilidad de la masa y ha preparado así una nueva conciencia social"¹²².

¹¹⁸ *Helios*, 1 (1903), p. 3.

¹¹⁹ *Renacimiento*, 1 (1907), p. 6.

¹²⁰ *El Modernismo*, op. cit., pp. 300-301.

¹²¹ Cfr. Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, *Renacimiento*, 6 (1907), p. 231; recogido de su libro *Motivos* (París, Garnier, 1906). También es citado textualmente por Andrés GONZÁLEZ BLANCO, "Santiago Rusiñol. Los libros", *Renacimiento*, 6 (1907), [pp. 205-217] p. 205.

¹²² "Arte y utilidad", *Alma española*, 9 (1904), pp. 4-5.

Gregorio Martínez Sierra, uno de los más reflexivos defensores del Modernismo, se cuestiona a menudo este mismo tema. En defensa de la juventud actual niega la utilidad del arte, cuando ésta es entendida como un beneficio propio. Puede afirmar con orgullo que ésta es "la generación primera, sí, la primera que no aprovecha el arte para fines interesados, ni para la política ni para el periodismo, como todos hicieron antes de ella"¹²³. En este mismo artículo recuerda la importante misión de los artistas como salvaguardia del ideal frente a los intereses materialistas: "en todo pueblo son los ideales de belleza, sustentados por unos pocos, el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización"¹²⁴. ¿En qué consiste, pues, esa importante misión que hace útil la labor de los artistas y, ahora en concreto, de los modernistas?

En el artículo inaugural de *Renacimiento*¹²⁵, los responsables de la revista -G. Martínez Sierra era el director- se dirigen al lector comunicándole sus intenciones: pretenden con su obra lírica sacarle de su indiferencia ante la belleza que le rodea y, por tanto, "abrirle los ojos y el corazón". Esa es la misión que ellos se encomiendan a sí mismos; por eso, aunque es cierto que se someten al ideal de belleza, sacrificando un posible "utilitarismo" del arte, niegan *explícitamente* la "torre de marfil", es decir, el aislamiento y la deshumanización. Es un arte, al fin, útil -nunca utilitario- porque sirve para educar la sensibilidad del pueblo. Es un arte docente, pero opuesto a la concepción tradicional de 'educador del intelecto'.

Hay, pues, en esta actitud de exaltación de la belleza como ideal prioritario, de la sensación frente a la idea, del arte útil en cuanto educador de la sensibilidad, una clara oposición a la sociedad burguesa que había basado su razón de ser en el predominio de lo racional y utilitario; y una oposición a su arte, cuyas principales misiones eran entretener y comunicar ideas.

3.4. Los sentimientos exaltados: ¿Un nuevo romanticismo?

El escepticismo, el pesimismo y la melancolía fueron los sentimientos que, según unos y otros, caracterizaban a los jóvenes modernistas. Para la crítica antimodernista se trataba de una pose cursi y desfasada, que retrotraía al Romanticismo, por encima de la reacción realista entonces todavía en boga. Para los modernistas se trataba de un sentimiento acorde con las circunstancias.

La chacota se cebó sobre esta nueva emotividad exaltada. La crítica antimodernista puso de relieve que ese sentimentalismo afectaba no sólo al autor, sino también a los lectores, bien por una predisposición natural, bien por efecto de la lectura. Así lo vemos en *Gedeón*, que refiriéndose a *Arias tristes* de Juan Ramón, afirma que "nos ha

¹²³ "Nueva generación", *art. cit.*, p. 15.

¹²⁴ *Ib. id.*

¹²⁵ *Renacimiento*, 1 (1907), pp. 5-6.

sumido en hondísima e inconsolable melancolía a nosotros y a una infinidad de modistas sensibles y de cursiva [...]”¹²⁶.

Con más seriedad, A. de Zayas censura el escepticismo de los modernistas -"incapaces de grandes indignaciones y de entusiasmos sinceros"¹²⁷. Analiza el pesimismo y la complacencia melancólica de E. de Mesa, poco conformes a su juventud, y los explica aludiendo al ambiente intelectual que se respira en España. Zayas, desde una postura más ideológico-patriótica que estética, censura esa actitud psicológica de los jóvenes innovadores que él -como ya vimos- achaca a la nefasta influencia de corrientes extranjeras¹²⁸. También Ramón Urbano alude al escepticismo de los modernistas, a su causa -la duda espiritual¹²⁹- y a su consecuencia -la frialdad de la obra¹³⁰.

Emilia Pardo Bazán, en 1890, había contrapuesto la serenidad del momento español con la *melancolía de fin de siglo* que se dejaba sentir en Francia y había pronosticado que estas modas literarias no llegarían a dejar huella en el ambiente cultural español¹³¹. Sin embargo, quince años después las cosas han cambiado y rectifica sus juicios, aunque no abjure explícitamente de ellos. En los autores que ella ve como más representativos de la corriente modernista aprecia una misma actitud psicológica: analiza el estado anímico de los tres protagonistas de las novelas de Martínez Ruiz, Baroja y Llanas Aguilaniedo y ve que todos ellos -Azorín, Osorio y la heroína de *Jardín de amor*, de Llanas- están caracterizados por la inquietud espiritual y la melancolía. Emilia Pardo Bazán hace extensivo este espíritu, "con dejos románticos", a la nueva generación -"¡A cuántos de esta generación oímos la misma queja melancólica"¹³²- y se aventura además a justificarlo: "Son documentos exactos y útiles para fijar y definir el estado de alma de tantos intelectuales españoles al albor del siglo XX, después de la vergüenza y dolor de nuestros desastres, en la incertidumbre de nuestro porvenir"¹³³.

José M^a Llanas Aguilaniedo -que aspiraba a algo más que ser llamado modernista y se propuso crear una nueva tendencia, el *emotivismo*¹³⁴- resalta también la "emotividad casi patológica" como origen de los desvíos modernistas. Esa capacidad emocional es general; es decir, caracteriza al espíritu moderno. La diferencia, según él, es que el Modernismo la malgasta en lo pequeño y artificioso; y su tendencia, el *emotivismo*, la encamina hacia lo grande y lo fuerte. Ni en la teoría ni en la práctica, las dife-

¹²⁶ "El papel vale más", *Gedeón*, 428 (1904), p. 7.

¹²⁷ "El Modernismo", en *Ensayos de crítica histórica y literaria*, op. cit., p. 398.

¹²⁸ "Flor pagana", en *Ensayos de crítica histórica y literaria*, op. cit., pp. 333-360.

¹²⁹ *Discurso sobre el Modernismo en las Artes*, op. cit., p. 12.

¹³⁰ *Ib. id.*, p. 11.

¹³¹ "Últimas modas literarias", *art. cit.*, p. 174.

¹³² "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 261.

¹³³ *Ib. id.*, p. 263.

¹³⁴ *Alma contemporánea* (Huesca, Leandro Pérez, 1899). Véase al respecto de José Carlos MAINER, "La crisis de fin de siglo a la luz del emotivismo, sobre *Alma contemporánea* de Llanas Aguilaniedo", en *¿Qué es el modernismo?: Nueva encuesta: nuevas lecturas* (Biblioteca Ibero-Americana, en prensa).

rencias se vieron tan claras. Sin duda, Llanas, en la temprana fecha de 1899, cuando aún el modernismo español no se había definido en sus obras clave, temió que los excesos de otras literaturas, derivados de esa capacidad emocional desbordada, contagiaran también a la literatura española.

La melancolía, como sentimiento fundamental del alma contemporánea, fue asumida por los modernistas¹³⁵. No se negó esta tendencia natural, que se puso de relieve en sus poetas más representativos¹³⁶, pero se intentó, eso sí, desentrañarla -y a menudo se habló de *inquietud* espiritual¹³⁷ más que de melancolía, que podía ser sólo una pose- y, sobre todo, de justificarla. Gregorio Martínez Sierra, uno de los más abiertos defensores teóricos del Modernismo, abordó el tema en numerosas ocasiones. Parece ver dos causas para la melancolía de la joven generación: una de tipo ambiental, histórico: "porque es así la vida, porque ha tenido la desdicha de nacer a la hora del desastre, en un país empobrecido y desilusionado"¹³⁸; otra, de tipo personal: "esta tristeza de que nos acusan acaso es sencillamente poder de reflexión, silencio poblado de voces interiores, intimidad del alma consigo misma, como un misticismo que hallase dentro del propio espíritu divinidad, altar y adoración"¹³⁹.

Escepticismo, pesimismo y melancolía. Estas actitudes neorrománticas que, por la relativa proximidad y las malas prolongaciones que el movimiento de origen había tenido, eran tachadas de *cursis*, chocaban necesariamente con las actitudes y sentimientos en boga: el equilibrio como ideal de una mente racional y la "aurca mediocritas" revitalizada por la sociedad burguesa.

3.5. *El desafío a la moral y a la religión*

En su comprensiva e incluso elogiosa crítica a *Azul*¹⁴⁰, Valera, al discernir lo positivo y lo negativo de la obra del nicaragüense, censura en primer lugar su tendencia a lo "verde" -en contraposición al "azul" del título. Después, calificando el conteni-

¹³⁵ Así puede verse en el colectivo "Glosario" de *Renacimiento* [1 (1907), pp. 125-126], revista de militancia modernista.

¹³⁶ Así lo hace Gregorio MARTÍNEZSIERRA respecto a Manuel Machado ["Los libros: *Alma, Museo. Los Cantares*, por Manuel Machado", *Renacimiento*, 4 (1907), pp. 520-522]; respecto a Juan Ramón Jiménez ["Arias tristes", en *Motivos*, op. cit., p. 171; y "Juan Ramón Jiménez", en *Motivos*, op. cit., p. 57]; y respecto a Rubén Darío ["Rubén Darío", en *Motivos*, op. cit., p. 28].

¹³⁷ Las continuas referencias a la inquietud espiritual son puestas de relieve por Andrés GONZÁLEZ BLANCO: "La verdad es que el sentido de la inquietud latía en el espíritu de todos, de todos nosotros, los de esta generación, los decadentes, los atormentados: así se comprende que se haya prodigado tanto en nuestros últimos tiempos el adjetivo inquietante" [*Los Contemporáneos*, 1ª serie (París, Garnier, 1907), p. 118 n. 2]. En efecto, en forma de sustantivo o de adjetivo, lo cierto es que esta palabra convivió siempre y, a veces sustituyó, a la de *tristeza* o *melancolía*, que sólo aluden al efecto y no a la causa. Puede verse, por ejemplo, en los dos últimos textos citados.

¹³⁸ "Nueva generación", *art. cit.*, p. 15.

¹³⁹ "Rubén Darío", *Motivos*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁰ "*Azul... A Don Rubén Darío*", en *Cartas americanas*, op. cit.

do de poco edificante, observa en Darío, y en general en la nueva literatura, una cierta insolencia religiosa, que él juzga derivada de los avances científicos. Valera estaba poniendo al descubierto en la nueva poesía dos factores constituyentes, que después iban a ser frecuente blanco de ataque: el sensualismo y la irreverencia religiosa.

En efecto, la crítica antimodernista fue muy explícita en su reprobación de estos componentes de la joven literatura. Y, a menudo, también quedó claro que las alegaciones no eran de tipo estético, sino que se hacían desde posiciones conservadoras, en defensa de la moral y la religión. El caso de Clarín puede servir para ilustrar la afirmación precedente. En un "Palique" en el que reprocha a la juventud literaria sus excesos, pone en evidencia su desaprobación de esa tendencia sensualista. La terminología empleada -*lujuria, poca vergüenza, irreverencias procaces*¹⁴¹ - delata la posición desde la que se hace la censura. En otra ocasión, comentando y aconsejando a Rueda, Clarín dice admitir una "sensualidad poética, sincera, natural"¹⁴² como fuente de inspiración; abomina, sin embargo, de ella cuando se trata de una pose, de un carácter de escuela. Pero, por encima de todo lo demás, lo que le repugna sobremanera es la alcación de esos dos componentes -el erotismo y la irreverencia religiosa-, lo que constituye un atentado contra el buen gusto, tal como manifiesta al criticar las poesías de Valle Inclán: "Llamar *salmos* a una colección de versos sucios es de mal gusto, y no es valentía ahora que no tuestan por eso"¹⁴³.

El testimonio de Antonio de Zayas también deja traslucir lo que latía debajo de esa condena del sensualismo. Comentando el epicureísmo en la poesía de E. de Mesa, admite con el poeta que es "propio de la juventud el goce de los placeres carnales"¹⁴⁴, pero resalta la desconveniencia, en época de decadencia como la que viven, de cualquier estímulo a los placeres, por su "efecto enervante". Zayas pone de relieve también, como otro carácter fundamental de la poesía de Mesa, la adaptación "sui generis" de temas y formas de inspiración cristiana al espíritu pagano¹⁴⁵.

La irreverencia religiosa de los modernistas adoptó a veces la forma más específica del anticlericalismo. Podían respetarse los principios religiosos, o por lo menos no haber ataque explícito contra ellos, y arremeter, sin embargo, contra la Iglesia, contra su organización o contra sus inconsecuencias. La crítica coetánea también vio peligrosa esta actitud de denuncia; lo apreciamos claramente en la crítica de Francisco Silvela a *Los malhechores del bien*, lamentando que el gran talento dramático de Benavente se malgastase en el "proselitismo anticlerical", lo que le parece además de mal gusto¹⁴⁶.

141 "Palique", *La Vida Literaria*, 26 (1899), p. 417.

142 "Vivos y muertos: Salvador Rueda", *art. cit.*, p. 3.

143 "Palique", *Madrid Cómico*, 762 (1897), p. 315. La conjunción de tema erótico y motivos o léxico religioso es estudiada por Lily LITVAK [*Erotismo fin de siglo* (Barcelona, Bosch, 1979), cap. II.3] en obras tan representativas del Modernismo español como las *Sonatas* de Valle Inclán.

144 "Flor pagana", *art. cit.*, pp. 349-350.

145 *Ib. id.*, pp. 335-336.

146 "Ne quid nimis. (Estudio de *Cassandra* y *Los malhechores del bien*)" *Nuestro Tiempo*, 67

Tampoco la crítica objetiva transigió con el erotismo desvelado de la poesía modernista. La censura se deja transparentar en el repaso que Rafael Altamira hace de las últimas corrientes literarias, cuando afirma que el Modernismo hereda del Naturalismo el *erotismo*, "llevado a unos extremos de insensatez que sobrepasa la medida de Zola y sus discípulos", carácter que se "conserva en España, a veces, con tanta crudeza como en Francia, Bélgica y otros países"¹⁴⁷.

Los modernistas asumieron estos rasgos, especialmente el erotismo, sin mayores planteamientos, como algo intrínseco a su idiosincrasia y, por tanto, incluíble. Al definir el arte nuevo, Villaespesa afirma que "posee las ventajas y los defectos de la Juventud. Es inmoral por naturaleza, místico por atavismo y pagano por temperamento"¹⁴⁸; pero la causalidad que Villaespesa atribuye a estos componentes explica en realidad muy poco respecto a su origen.

La sensualidad era una consecuencia lógica de la sobrevaloración modernista de la emoción y del sentimiento sobre la idea. Y su expresión sin contarpisas era una consecuencia lógica de su exaltación de la libertad en el arte. Quizá el que mejor desentrañó el fondo de la cuestión fue Andrés González Blanco:

¿Somos más bestialmente sensuales que en pasados siglos, me pregunto yo ahora, considerando en esto, o somos, sencillamente, más sinceros? ¿Nos hemos asimilado una nueva fuerza de sensualidad expansiva, o hemos adquirido la facultad de confesárnoslo todo unos a otros? En una palabra, para plantear la cuestión en términos vulgares, ¿tenemos más ansia de goce o tenemos menos vergüenza?¹⁴⁹.

No era, por tanto, una simple cuestión de temas, sino una nueva manera de encarar unos temas que siempre habían existido. Es decir, se trataba de una nueva actitud ante la *sensación* -crótica o no-, presentada ahora sin ningún tipo de trabas y de limitaciones morales.

Nuevamente, dos pilares fundamentales de la sociedad, la moral y la religión, se resentían ante el empuje de la nueva poesía. Al principio de su artículo sobre "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España"¹⁵⁰, Lily Litvat afirma que debió de verse en el Modernismo algo más que una simple renovación formal, pues sólo así se explica la virulencia de la crítica antimodernista. Así fue, en efecto. En el repaso que acabo de hacer he intentado poner de relieve cómo el ataque no iba sólo contra las formas, sino contra las actitudes, contra las -para algunos- "poses". Al intentar sistematizar los caracteres que la crítica antimodernista resaltó en esa nueva actitud, en ese

(1906), pp. 43-48.

¹⁴⁷ "La literatura durante la Regencia", *art. cit.*, p. 22.

¹⁴⁸ "Atrio" a Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta* (Madrid, Tipografía Moderna, 1900), p. I.

¹⁴⁹ "Opiniones", *Renacimiento*, 4 (1907), [pp. 511-512] p. 512.

¹⁵⁰ *Art. cit.*, p. 397.

nuevo espíritu, he puesto en relación, o mejor en oposición, cada uno de esos caracteres con otros tantos que, de alguna manera, definían la sociedad burguesa predominante.

No quiero decir con ello que en cada una de esas actitudes hubiera una consciente oposición a determinados valores o modos de ser de la sociedad de su tiempo, sino sólo que, de alguna forma, así lo vio la clase dominante, que pudo sentirse amenazada en sus más sólidos fundamentos. Los ataques encerrarían, así, una cierta actitud defensiva; y, como instrumento, se esgrimió el arma que, para esa sociedad burguesa, era más sangrante: el ridículo¹⁵¹. En síntesis, los fundamentos del orden social burgués parecían estar siendo minados por los modernistas desde distintos flancos: el "*chauvinismo patriótico*", desde la sobrevaloración de lo foráneo y la predisposición a su influencia; la *religión*, desde la irreverencia en contenidos y en la libre recreación de motivos religiosos; la *moral*, desde la exaltación de la sensualidad y, en concreto, de un erotismo sin barreras coercitivas; la confianza en la *razón*, desde la exaltación de la emoción y la belleza; la *uniformidad* y la *mesura*, desde el individualismo y el afán de originalidad; el *conformismo*, el ideal de la "aurea mediocritas", desde una "sentimentalidad" desbordada.

4. LOS NUEVOS TEMAS

La crítica antimodernista puso en evidencia la futilidad de la temática modernista, la irrealidad de personajes y marcos, y su complacencia en motivos baladíes.

*Gedeón*¹⁵² se burla de Valle Inclán, en concreto de *Corte de amor...*, por esos príncipes y princesas que él pinta -siguiendo a J. Lorrain y a Pierre Louys-, que no existen en la realidad; y le recomienda que escriba de cosas reales, que él haya visto.

Con más seriedad y por otros motivos, Ramiro de Maeztu también condena los contenidos de la poesía modernista; y lo hace desde su convencimiento de que la literatura debe tener un fin social. Lo que censura no son tanto los temas y motivos en sí mismos -la luna, los nardos, el crepúsculo...-, cuanto lo que su uso encierra: su alejamiento del pueblo y la ignorancia de sus inquietudes¹⁵³. Más concreto es José M^a Aicardo que, al juzgar la obra del "moderno y aun modernista poeta D. Antonio de Zayas"¹⁵⁴, apunta ya dos de los componentes temáticos más característicos del Modernis-

¹⁵¹ Aunque se trata sólo de una rápida visión, resulta sugerente el artículo de Jorge CAMPOS, "Cuando Juan Ramón empezaba. La crítica burlesca contra el modernismo", *Insula*, 128-129 (1957), pp. 9 y 21.

¹⁵² "El papel vale más", *Gedeón*, 384 (1903), p. 6. Se sabe que este artículo fue escrito por Navarro Ledesma porque tuvo una airada respuesta personalizada de Valle Inclán en *El Globo* (6-IV-1903). Ver al respecto, de Elianne LAVAUD, *Valle Inclán. Du journal au roman*, op. cit., p. 112.

¹⁵³ "Plumas hidalgas", *art. cit.*, p. 3.

¹⁵⁴ *De literatura contemporánea*, op. cit., pp. 384-385.

mo: la localización de sus asuntos en un marco de lejanía espacial -a menudo exótico- y de lejanía temporal -recreación histórica.

También la crítica objetiva vio un peligro en la nueva temática de la poesía modernista, pero lo advirtió dentro de un análisis más serio de la verdadera realidad de los planteamientos modernistas. Gómez de Baquero ve como carácter fundamental -en el contenido- de la renovación modernista su pretensión de "recozar el fondo psicológico de la poesía"¹⁵⁵, lo que se consigue ahondando en las entrañas de una *nueva psiquis*. El mérito de esta poesía está, por tanto, en "encontrar acentos nuevos para cantar cosas en esencia eternas...", pero el peligro reside en caer en "psicologismos, dando por refinamientos espirituales solemnes boberías, empeñándose en idealizar lo feo y repugnante o cayendo en tal vaguedad que apenas se les entiene"¹⁵⁶. Aún profundiza más Gómez de Baquero al decir que el asunto principal de la poesía es el *sentimiento* y, dado que éste penetra en el terreno del *inconsciente*, se explican así una cierta *vaguedad* y *misterio* como componentes de esta poesía. En otro texto, Gómez de Baquero analiza la poesía de Manuel Machado y ve en ella una antología de motivos poéticos modernistas: el autoanálisis psicológico -el desaliento, la disolución de la voluntad-, la inspiración popular andaluza, la recreación histórica¹⁵⁷.

Otro constituyente temático de la poesía modernista, la recreación de motivos procedentes de religiones exóticas o de doctrinas esotéricas, fue puesto de relieve por Juan Valera, al valorar la poesía de Rubén Darío¹⁵⁸.

Los escritores modernistas se defendieron garridamente de las acusaciones de futilidad de su poesía. El texto más militante en este sentido es el de Gregorio Martínez Sierra, "El madrigal nuevo". En él, responde airado al sarcasmo de *Gedeón*, que lo había llamado "escritor liliál", haciendo un repaso de sus obras, tras el que sólo cabe preguntarse y concluir: "¿Y la princesa pálida? ¿dónde está la princesa? Está y estará siempre en la maravillosa *Sonatina* de Rubén Darío, y sólo allí"¹⁵⁹. Después, Martínez Sierra toma con orgullo el estandarte en defensa de su generación y se dispone a contrarrestar las acusaciones de la crítica antimodernista con ejemplos concretos:

1º A la "confusión en las ideas y enrevesamiento en las palabras" opone *Recuerdos sentimentales* de Juan Ramón Jiménez y *Sol de invierno*, de Antonio Machado.

2º Al "pesimismo" opone *La canción de la vida*, de Francisco Villacspesa.

3º Al "exotismo" opone *Cantares* de Manuel Machado.

155 "Crónica literaria: poetas modernistas y no modernistas", *art. cit.*, p. 170.

156 *Ib. id.*

157 "Crónica literaria: *Alma-Museo-Los Cantares*, por Manuel Machado", *La España Moderna*, 226 (1907), pp. 162-164.

158 "Azul... A Don Rubén Darío", *Cartas americanas*, op. cit.

159 "El madrigal nuevo", *Renacimiento*, 3 (1907), [pp. 349- 381] p. 373.

4º Al "desamor a las mujeres y carencia de sensualidad" opone *Salmo de amor*, de Eduardo Marquina y *Jardín galante*, de Juan Ramón Jiménez.

5º A la "condición brumosa y olvido de nuestro sol de España" opone *Preludio*, de él mismo¹⁶⁰.

Cierto que los ejemplos alegados por Martínez Sierra son tendenciosos por su parcialidad. Pero excusables quizá porque a excesos en las acusaciones, excesos en la defensa.

En cualquier caso, sorprende el contraste entre la ignorancia absoluta por parte de la crítica antimodernista y la reiteración en la crítica modernista de un tema clave en la nueva poesía: el redescubrimiento de la naturaleza¹⁶¹. En efecto, éste es el carácter temático más resaltado de la poesía modernista por los propios cultivadores de las nuevas corrientes -"nosotros hemos conquistado, yéndonos desde el libro a la tierra, la tierra para el libro"¹⁶²-, en innumerables ocasiones. Las prolongaciones del tema son múltiples: la emoción del paisaje¹⁶³, el alma de las cosas¹⁶⁴, el panteísmo¹⁶⁵, Castilla¹⁶⁶, etc. De nuevo, no hay conformidad entre la visión que sobre el Modernismo tuvieron sus defensores y sus detractores. Y no la hay en un aspecto tan simple como éste, de mera observación de la realidad poética.

5. LA NUEVA EXPRESIÓN

La característica más evidente de la nueva literatura y en la que todos parecieron estar de acuerdo fue la renovación formal, en dos aspectos fundamentales: la lengua y la métrica. Claro está que unos vieron esto como un apreciable logro, en tanto que otros lo vieron como una amenaza a la pureza del idioma y al ritmo connatural al castellano.

En relación con la renovación lingüística, la gente vieja denunció varios rasgos del estilo modernista, tales como el uso y abuso de símbolos innecesarios y poco significativos, así como de excesivas figuras de dicción¹⁶⁷. Pero los dos aspectos a los que se prestó mayor atención fueron los dos más "llamativos": la gramática y el léxico. La crítica satírica, con *Gedeón* a la cabeza, se regodeó en la caza y captura de solecismos

¹⁶⁰ *Ib. id.* pp. 364-381.

¹⁶¹ Tema del que me ocuparé más extensamente en la segunda parte de este estudio.

¹⁶² "El madrigal nuevo", *art. cit.*, p. 373.

¹⁶³ G. MARTÍNEZ SIERRA, en *Motivos*, op. cit.; Andrés GONZÁLEZ BLANCO, "La vida literaria: Gregorio Martínez Sierra: *Sol de la tarde*", *Nuestro Tiempo*, 50 (1905), pp. 240-249.

¹⁶⁴ J. MARTÍNEZ RUIZ, "Juventud triunfante. Autobiografías", *Alma española*, 3 (1903), p. 5; G. MARTÍNEZ SIERRA, "Antonio Azorín", *Helios*, 12 (1904), [pp. 277-283] p. 283; etc.

¹⁶⁵ G. MARTÍNEZ SIERRA, "La paz del sendero", en *Motivos*, op. cit.

¹⁶⁶ "Glosario", *Helios*, 5 (1903), p. 92.

¹⁶⁷ Jose M^a NOGUES, "El modernismo", *art. cit.*, p. 3.

y en la parodia de voces extrañas y neológicas. Respecto a lo primero, resulta elocuente una crítica de *Gedeón* en la que se afirma irónicamente: "Es lo bueno que tienen estos *modernistas*: a los del gremio de pintores se les antoja prescindir del dibujo, a los músicos, de la armonía, a los literatos, de la Gramática y así va todo tan ricamente"¹⁶⁸, para pasar después a dar cuenta de las incorrecciones en un texto de Bonafoux. Respecto al segundo aspecto, el léxico, *Gedeón* optó por el sarcasmo y la parodia: "Muy mal año de cereales; pero en cambio, de poetas, magnífico: *esplendoroso, ubérrimo*, como ellos dirían para buscar consonantes a *Barroso* y a pulquérrimo"¹⁶⁹.

Todos los críticos antimodernistas coincidieron en ver, como resultado de este afán neológico, la complicación y, en consecuencia, la incomprendibilidad; y denunciaron como peligro la disgregación de la lengua castellana, con la creación de un lenguaje literario específico, alejado del de uso común¹⁷⁰.

La complejidad y su compañera, la afectación, fueron el blanco de esta renovación formal que mayores ataques padeció. Esta complicación, a menudo, se puso en relación con el gongorismo¹⁷¹, hasta el punto de que los modernistas llegaron a ser llamados "hijos degenerados de Góngora"¹⁷², en fechas lejanas aún de la *reivindicación general* del poeta cordobés¹⁷³.

Destacó también la crítica antimodernista que ese "verbalismo hueco" no era sino "vocabulario convenido", prestado de unos a otros¹⁷⁴, lo que, de admitirlo, nos llevaría a ver una contradicción entre el pretendido afán *original e innovador* y la realidad *convencional* del resultado.

Tampoco la renovación métrica fue bien vista por la crítica antimodernista. Pero, en este caso, los argumentos eran más discutibles. Así plantea la cuestión Urbano y Carrere:

Nosotros, quiero decir los españoles, somos por tradición, y acaso por razones étnicas, refractarios a una lírica que adolece de la falta de una circunstancia *sine qua non*: el ritmo. Ni los árabes en sus *kasidas*, ni los vates de nuestra infancia poética [...] prescindieron del número de sílabas y de la colocación del acento, factores de la versificación rítmica o cuantitativa¹⁷⁵.

¹⁶⁸ "De ojo", *Gedeón*, 68 (1897), s.p.

¹⁶⁹ "El papel vale más", *Gedeón*, 125 (1898), s.p.

¹⁷⁰ F. SERRANO DE LA PEDROSA, "Villa-Venus", *art. cit.*, p. 3.

¹⁷¹ *Ib. id.* Véase también de Félix DÍAZ GAYO, "As you like it", *Gente Vieja*, 19 (1901), p. 2

¹⁷² FRAY CANDIL [Emilio Bobadilla], "Desde mi celda", *Alma española*, 1 (1903), p. 10.

¹⁷³ Subrayo lo de general porque, en realidad, fueron los modernistas los primeros que reivindicaron la figura de Góngora, si bien sus esfuerzos tuvieron poca repercusión general.

¹⁷⁴ Emilio FERRARI, Discurso..., *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁵ *Discurso sobre el Modernismo en las Artes*, *op. cit.*, p. 21.

La primera parte de su aserto es evidente, no sólo para la literatura española sino, creo, para todas las otras: no hay poesía sin ritmo. La segunda parte, la de que el ritmo sólo se basa en la medida y en la rima, es la más difícilmente defendible hoy. Nuestra historia literaria, en una vía abierta por los modernistas, ha demostrado lo contrario¹⁷⁶.

En realidad, entre los que mantuvieron una postura crítica hacia el Modernismo, también hubo quienes vieron que se hacía imprescindible una renovación lingüística y métrica que vivificara la lengua y la literatura española, constreñidas por la grandilocuencia y retoricismo de la poesía en vigor. Macztu había proclamado la necesidad de dicha renovación, hasta tal punto que se opuso abiertamente a la cerrazón de los maestros literarios en este sentido¹⁷⁷, prefiriendo antes incluso las extravagancias de "nuestros seudodecadentes", como anhelo y preludeo de un renacimiento en las letras españolas. De igual modo, la aperturista actitud de Unamuno en el tema de la lengua es bien conocida. Reclamó una y otra vez la libertad lingüística, sólo limitada por un precepto: la inteligibilidad¹⁷⁸. A pesar de su oposición en otros aspectos a la estética modernista -el principal, su concepción de la idea como centro del discurso poético-, en el tema lingüístico proclamó un principio que bien hubiera podido ser tomado como bandera por los modernistas:

Hazte tu lengua si quieres preservar de podredumbre tu pensamiento. Sé sincero y deja que te acusen de artificio los que sólo comprenden al hombre de una sola pieza¹⁷⁹.

Igualmente mostró Unamuno una actitud abierta hacia la renovación métrica, actitud primero defendida en la teoría, recomendando al poeta atenerse sólo "a su sentido del ritmo, formado, claro está, en la tradición de su pueblo, pero en la tradición íntima y no en la preceptiva retórica"¹⁸⁰; y defendida, después, con la práctica de su poesía.

Los que se encararon a la nueva literatura con mayor objetividad, reconocieron la importante labor desempeñada por los modernistas en la renovación lingüística y métrica. Se vio, eso sí, no como una cuestión acabada, sino como un camino que había que recorrer. El gran peligro lo entrañaban los excesos de los "vulgarísimos rapsodas", como denuncia Rafael Altamira¹⁸¹, excesos que hicieron temer la corrupción de nuestra lengua y que explican, de alguna forma, los sarcasmos de los antimodernistas.

176 Me remito, como prueba, al fundamentado estudio de Isabel PARAISO, *El verso libre hispánico* (Madrid, Gredos, 1985).

177 "Clarín, Madrid Cómico and C^o Limited", *Revista Nueva*, II, 2^a serie, 25 (1899), [pp. 49-54] pp. 52-53.

178 "Contra el purismo", *Revista nueva*, 8 (1899), [pp. 348-361] p. 355.

179 *Ib. id.*, p. 361.

180 "Prólogo" a *Alma. Museo. Los cantares* (1907). Recogido por R. GULLÓN, en *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 352.

181 "La literatura durante la Regencia", *art. cit.*, p. 31.

Eduardo Gómez de Baquero quiso apaciguar los ánimos, en este sentido, con dos argumentos. El primero, la salvaguardia natural del idioma, pues es todo el pueblo, y no sólo los literatos, el que marca la evolución de una lengua. El segundo, el recuerdo de que siempre ha habido neologismos, y, más aún, en épocas de florecimiento literario:

Hay mucho de instintivo en la formación y ulteriores cambios de los idiomas, y ello guía mucho mejor a los pueblos que los reflexivos preceptos literarios. La invasión de galicismos, neologismos, etc., que a veces nos desasosiega y sobresalta, aunque parezca invasión de asoladores bárbaros, es más bien inmigración pacífica de trabajadores que, a la vuelta de dos o tres generaciones, se habrán naturalizado y arraigado. También admitieron voces extrañas, italianismos, latinismos, grecismos, los que imponían la moda y las lecturas de su tiempo, nuestros grandes escritores del siglo de oro, o las inventaron nuevas cuando fue menester¹⁸².

En el tema de la métrica fue, sin embargo, Gómez de Baquero menos transigente. Acepta la renovación, pero observa en la práctica un hecho negativo: la adaptación de metros franceses se hace a costa de la armonía rítmica del castellano y a costa del olvido de los metros tradicionales, el octosílabo y el endecasílabo¹⁸³.

Los defensores del Modernismo apoyaron y justificaron la renovación lingüística y métrica: había que romper "los arcaicos moldes, tan solemnes y estirados, sustituyéndolos por otros más amplios"¹⁸⁴. Andrés González Blanco vio precisamente en la "propensión a las innovaciones del lenguaje" la característica común y definitoria de todas las varias tendencias que se agrupan bajo el nombre de *Modernismo*. En el aspecto lingüístico, las innovaciones modernistas abarcaron dos campos: el neologismo y las infracciones de la gramática, juzgadas por él mismo como más graves y peligrosas¹⁸⁵. La cuestión de la versificación la redujo a otro planteamiento: la subordinación de todo procedimiento rítmico al ideal de *música* en la poesía, bien entendido que ésta no se consigue sólo por la métrica, sino -y sobre todo- por la sugestión del lenguaje empleado.

En una línea paralela, Luis del Valle Pascual comenta la libertad métrica de la nueva poesía y resume así la situación: "Se trata ante todo y sobre todo (conviene remachar el clavo) de *saber sentir y de hacer que los demás sientan con nosotros*, siendo todo lo demás, perfectamente secundario"¹⁸⁶.

182 "Crónica literaria: De la influencia de los escritores extranjeros en la literatura española contemporánea", *La España Moderna*, 173 (1903), [pp. 146-155] p. 152.

183 "Crónica literaria: poetas modernistas y no modernistas", *art. cit.*, p. 170.

184 Luis del VALLE PASCUAL, "Reseña a *De mi jardín*, de S. Albert", *Nuestro Tiempo*, 44 (1904), p. 275.

185 "Movimiento literario reciente", *art. cit.*, p. 327.

186 *Los contemporáneos*, op. cit., pp. 177-178.

Muy interesante, para captar en toda su magnitud la revisión que sobre el tema del ritmo poético hace el Modernismo, es la tesis doctoral de Viriato Díaz Pérez -poeta incorporado, aunque tardíamente, al Modernismo y estudioso de cuestiones estéticas-, tesis que merecería un estudio profundo¹⁸⁷. Su teorización, sin duda algo abstracta, nos hace remontarnos al pitagorismo: ve el ritmo externo, el de las obras humanas, como emanación de la "Fuerza Absoluta" y en necesaria armonía con ella¹⁸⁸. Su definición del ritmo se opone al concepto de la métrica tradicional y recoge también la cuestión "palpitante" de la poesía en prosa: "el ritmo es la expresión propia de la poesía en su significación esencial de creación (POIESIS) y no en el de trabajosa amalgama de palabras mejor o peor unidas. Al decir *de la poesía* nos referimos pues a toda obra de imaginación libre y creadora, sea verso o prosa"¹⁸⁹. Insiste, por último, en la necesidad de "no confundir ritmo con metro. Ritmo puede ser métrico o no serlo. El metro puede estorbar la idea, el ritmo nunca"¹⁹⁰.

Parece claro que por todo lo visto hasta aquí, había importantes diferencias de base entre modernistas y antimodernistas en estas cuestiones. En el tema lingüístico, los primeros buscaban una mayor expresividad de la lengua, aunque para ello tuvieran que modificar su estructura; los segundos, la veían ya suficientemente elaborada para cualquier necesidad expresiva y sentían como una amenaza a su integridad cualquier intento de renovación. Respecto a la métrica, los modernistas veían ésta sólo como un medio para lograr un fin, nunca como un impedimento y no querían sentirse atados por normas coartantes; los antimodernistas apreciaban el valor estético de la métrica en sí mismo y a él había que plegarse: el verso era metro y rima. Y, si no, ahí estaba la prosa.

6. LAS ENCUESTAS SOBRE EL MODERNISMO EN LAS REVISTAS DE LA ÉPOCA

No es ésta la primera vez que se da cuenta de las encuestas que sobre el Modernismo se hicieron en *Gente Vieja* (1902) y en *El Nuevo Mercurio* (1907). De manera parcial lo han hecho antes Guillermo Díaz Plaja¹⁹¹, que ofrece un rápido repaso antológico de la de *Gente Vieja* -se detiene en las respuestas de López Chavarri, J. Delceto y Piñuela, Gonzalo Guasp y B. Morales Sanmartín-; Ricardo Gullón¹⁹², al reproducir la del ganador del concurso de *Gente Vieja*, E. López Chavarri; Elianne Lavaud¹⁹³,

¹⁸⁷ *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico* (Tesis doctoral. Universidad Central de Madrid, 1900; reed. Palma de Mallorca, 1979).

¹⁸⁸ *Ib. id.*, p. 7.

¹⁸⁹ *Ib. id.*, pp. 12-13.

¹⁹⁰ *Ib. id.*, p. 15.

¹⁹¹ *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (Madrid, Espasa Calpe, 1979 [1ª ed. 1951]), pp. 35-39.

¹⁹² *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., pp. 91-98.

¹⁹³ "Un prologue et un article oubliés: Valle Inclán, theoricien du Modernisme", *Blli*, 76 (1974), pp. 353-375.

con referencias a las respuestas de Deleito y Piñuela y de Gonzalo Guasp; y Lily Litvak, de nuevo reproduciendo la contestación del ganador¹⁹⁴ y atendiendo, en otro lugar, a las de Deleito y Piñuela y Gonzalo Guasp¹⁹⁵. Como se ve, todos los mencionados se han centrado en el Concurso de *Gente Vieja*.

Menos suerte ha tenido la encuesta de *El Nuevo Mercurio*, cuyas referencias han sido siempre rápidas y superficiales y sólo un testimonio, el de Unamuno, ha sido muy frecuentemente citado. Ultimamente, sin embargo, de forma más amplia ha abordado el estudio de ambas José-Carlos Mainer¹⁹⁶, estudio que, inserto en otro más ambicioso sobre la crisis de fin de siglo, le sirve para probar una de sus tesis: el triunfo del Modernismo se produce con la "suavización" de las posturas radicales, defendiendo subrepticamente sus protagonistas un modernismo más conciliador, encaminado a la conquista de un público lector.

Ya hace unos años, creo haber demostrado -con J. Blasco Pascual¹⁹⁷- que Manuel Machado lleva a cabo en *La Guerra Literaria* (1914) un *enmascaramiento* de lo que verdaderamente supuso el Modernismo en la crisis del fin de siglo, reduciéndolo a una mera cuestión formal -reducción que tanto ha perjudicado a la crítica posterior sobre el Modernismo al encontrar en este texto apoyo testimonial para una dicotomía tendenciosa y maniquea. Y lo hace, claro está, por una necesidad de autojustificación ante el "status" en el que él está intentando integrarse -oposiciones al cuerpo de "Archivos, Bibliotecas y Museos", conferencias pagadas por el Ministerio de Instrucción Pública, etc.. Una mera innovación formal, que, por otra parte, puede hacerse compatible con un fondo de poesía popular, tradicionalista, es menos peligroso y puede ser más fácilmente perdonado que cualquier extremismo ideológico, de oposición a la sociedad restauracionista.

Pero *La Guerra Literaria* es sólo un hito más de esta "suavización", e incluso encubrimiento, del verdadero carácter de la revolución modernista. Este cambio en la consideración del Modernismo por los propios modernistas comienza a hacerse patente hacia 1907, coincidiendo con una toma de posiciones en el "status" literario y social. Este hecho no pasó desapercibido a la crítica coetánea. En la encuesta de *El Nuevo Mercurio*, dice Fray Candil: "Yo creo que el modernismo es una escuela, o como quiera llamársela, transitoria. La prueba la tiene usted en que el modernista, tan pronto como adquiere fama y halla periódico de circulación donde escribir, deja de ser modernista"¹⁹⁸. Y confirma Unamuno: "Me parecen en general falsos. No creo en su alegría,

¹⁹⁴ *El Modernismo* (Madrid, Taurus "El escritor y la crítica", 1975), pp. 21-28.

¹⁹⁵ "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", *art. cit.*

¹⁹⁶ *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, (Barcelona, Universidad Autónoma, 1988), pp. 151-170. Vuelve sobre ambas encuestas, recordando sus conclusiones en "La crisis del fin de siglo a la luz del 'emotivismo'. Sobre *Alma contemporánea* (1899), de Llanas Aguilaniedo", *art. cit.*

¹⁹⁷ "Estudio crítico" en Manuel MACHADO, *La guerra literaria* (Madrid, Narcea, 1981), pp. 11-87.

¹⁹⁸ *El Nuevo Mercurio*, 4 (1907), [pp. 398-400] p. 398.

no creo en su tristeza, no creo en su escepticismo, no creo en su fe, no creo en sus pecados ni en sus arrepentimientos, no creo en su sensualidad. Todo ello ha sido hasta asentarse. Al frisar en los treinta y cinco han ido dejando sus posturas respectivas para mostrarse como buenas personas calculadoras y razonables"¹⁹⁹.

Mi estudio de estas encuestas viene, en cierta medida, a confirmar la tesis de José Carlos Mainer; pero, como además de ésta pueden sacarse otras conclusiones del estudio individualizado y, después, comparado de ambas encuestas, creo que no resultará reiterativo y superfluo volver sobre ellas.

Para empezar, he asignado un apartado especial a estas encuestas, abstrayéndolas del estudio general precedente, porque creo que tienen una nota común caracterizadora: la heterogeneidad dentro de la unidad. Me explico: la riqueza del conjunto de las respuestas radica en la diversidad de enfoques y valoraciones. Pero esta heterogeneidad viene marcada por unas peculiaridades, unas ciertas "limitaciones" que caracterizan este corpus y lo oponen a otros: es, en primer lugar, el marco común, o sea, unas determinadas revistas; en segundo lugar, una línea ideológica y estética de la revista, o más concretamente, una dirección convocante y un determinado público lector; y, en tercer lugar, unas mismas preguntas que restringen, de alguna manera -en el caso de la segunda más que en el de la primera-, la posibilidad de lucubraciones evasivas y abstractas. Al final, la riqueza de sugerencias y claves de interpretación aumenta al comparar estas dos "heterogeneidades" dentro de esas dos tan distintas "unidades".

En el estudio de estas encuestas atenderé a diversos aspectos, como son: la orientación de la revista en la que se inscriben, la convocatoria, la acogida, los diversos puntos de vista... Y también intentaré, desde tales planteamientos, una cierta aproximación estadística que permita corroborar la mencionada evolución en la consideración del Modernismo.

6.1. *De Gente Vieja (1902)*...

El título de esta revista puede ya, por sí solo, dar una idea de su carácter conservador -redacción y lectores. Sin embargo, que esta revista no tuvo la orientación cerrada e intransigente de *Gedeón* o *Madrid Cómico*, respecto a las nuevas corrientes, se demuestra desde la "Convocatoria" del *Concurso*²⁰⁰ a que ahora me refiero. En la primera y segunda de sus bases se nos dice:

- 1ª Deseando la modestísima empresa de este decenario dar todo el interés posible a su publicación, abre un concurso [...].

¹⁹⁹ *El Nuevo Mercurio*, 5 (1907), [pp. 504-506] pp. 505- 506.

²⁰⁰ Hasta aquí me había referido en general a estos dos "interrogatorios" con el nombre de encuesta. Está claro que tal denominación es impropia para la primera de ellas: en primer lugar, porque el término aún no se había aceptado ni generalizado; en segundo lugar, porque el fin de una encuesta -informativo y estadístico- y el de un concurso -galardón- difieren considerablemente. Gómez Carrillo, por el contrario, califica a su interrogatorio de "enquête".

2ª Estos trabajos tendrán necesariamente por asunto el siguiente tema: *¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?*²⁰¹.

Hay que valorar esta predisposición por parte de *Gente vieja* a conocer, incluso a "entrar en razones" respecto al nuevo movimiento, pero se observa también, y conviene subrayarlo, el *interés* que en ese momento debía de despertar ya el tema del Modernismo.

Desde luego, el jurado, que se proclama en la base sexta de la convocatoria, no podía ser tachado de partidista: lo formaban Manuel del Palacio, el "medio poeta" -según Clarín- prototipo de la convencional poesía en vigor, pero también Pérez Galdós, que en esta fecha ya había apadrinado una revista de la "gente joven" -*Electra*-, y un joven perteneciente a la propia tendencia en cuestión, Jacinto Benavente²⁰².

El interés por el tema -y quizá también por el premio, 250 pesetas- trajo consigo un importante número de respuestas, unas veinticinco en total. Se había anunciado en la base octava la publicación del trabajo ganador, lo que efectivamente se cumplió en el número 48. Sin embargo, en el siguiente a éste, se comenzó a publicar, sin mayores explicaciones, el resto de los trabajos presentados, lo que prolongó exactamente un año (hasta el 10 de abril de 1903) el debate abierto por el concurso. Aunque, por la escasa calidad de muchos de los trabajos presentados, da la impresión de que algunos se publican a modo de "relleno", el hecho es que constituyen un espléndido documento para conocer un más amplio abanico de consideraciones respecto al Modernismo, ya en la temprana fecha de 1902.

El intento de apertura de la revista con esta convocatoria se convierte en logro efectivo al hacerse público el resultado: el primer premio se concede al trabajo de Eduardo L. Chavarrí²⁰³, ferviente defensor -aunque sin pecar de parcial- del nuevo movimiento. El ganador censura la consideración popular del Modernismo, que lo equipara a *extravagancia* y presenta el movimiento como un "renacimiento", como una reacción "contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad". Ante todo, resalta, pues, el *espíritu de rebeldía* del Modernismo y, así, explica su filiación romántica, en cuanto que es antinormativo y antirretórico. A este espíritu

²⁰¹ *Gente Vieja*, 39 (1902), p. 1. Se repitió la convocatoria en todos los números hasta el 46, incluido.

²⁰² En esta fecha, Benavente era considerado modernista tanto por los defensores como por los detractores de la nueva tendencia. Si bien es cierto que era el "joven" mejor relacionado y más introducido en los círculos periodísticos dominantes: la mejor prueba de ello es su irrupción en el *Madrid Cómico*, periódico de la "gente vieja", y su nombramiento, poco después, como director del mismo (1899), lo que supuso un breve paréntesis renovador en el conservadurismo habitual de este periódico, ya que propició la colaboración en él de jóvenes plumas.

²⁰³ "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en *Gente Vieja*, 48 (10-4-1902), pp. 1-2.

corresponde una nueva expresión literaria, que consiste, en abstracto, en "pintar el alma de las cosas" y en "hacer que la palabra sea la emoción íntima que pasa de una conciencia a otra"; y, en concreto, en "palabras o giros peculiares del lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas..." Es aquí donde Chavarrí ve el peligro en el que caen los imitadores: quedarse en la forma sin penetrar en el espíritu, de donde resulta la "afectación de estilo". Para él, el Modernismo es un movimiento general con una gran repercusión en España, en donde participan de este espíritu no sólo los más jóvenes, sino también autores ya consagrados.

Quizá se le concedería el premio a Eduardo L. Chavarrí, porque el jurado vio en su respuesta una defensa del nuevo movimiento -cuyo triunfo se hacía inevitable por natural sucesión de generaciones-, presentado éste como una esperanza en el pobre panorama literario español; y, a la vez, porque su postura era conciliadora: López Chavarrí reclamaba la atención sobre el verdadero espíritu del Modernismo, pero asumía a modo de "mea culpa" excesos y extravagancias.

Pero no todos los trabajos fueron tan inequívocamente favorables al Modernismo. Muy por el contrario, predominaron los ataques. Comentaré el de José Delcito y Piñuela²⁰⁴, por ser aquél en que se plantea el tema de manera más rigurosa y en el que, por su amplitud de miras, se resume mejor la postura de los detractores del Modernismo. Atiende, primero, Delcito a las causas de este movimiento -período de crisis con la consiguiente ausencia de ideales- y a su resultado: el individualismo; el acratismo en arte, que se corresponde con la acracia en política. Niega que pueda hablarse de escuela modernista, pues toda escuela implica un liderazgo y unas normas, a lo que se opone el Modernismo por principio. Sólo ve como fondo común en el arte modernista un nuevo idealismo que se eleva contra el materialismo y utilitarismo de la generación naturalista: de ello se derivan la sublimación de la naturaleza, el interés por lo oculto, el regreso a estados primitivos del arte y el atractivo por temas y formas exóticas. Mayor definición encuentra en la *forma*, caracterizada por la renovación lingüística -"No se arredran ante el uso de voces arcaicas, neologismos arbitrarios, ritmos discordantes y expresiones toscas [...]"- y por la renovación métrica -"juzgando poco revolucionario el verso libre, rompen la cadencia clásica, la regularidad tradicional, y hacinan las palabras en extensas hileras semejantes a prosa [...]". Por último, Delcito pone en relación el Modernismo con la *decadencia* de la sociedad y con *estados patológicos* del individuo y explica, así, la faceta sin duda más provocadora del Modernismo:

Erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el *satanismo*, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura²⁰⁵.

²⁰⁴ *Gente Vieja*, 50 (1902), pp.1-2.

²⁰⁵ *Ib. id.*

Creo que no procede que me detenga más en juicios que poco pueden añadir a lo hasta aquí visto. Quiero, sin embargo, en una rápida ojeada al conjunto, resaltar algunos datos que me parecen significativos, algunos de los cuales confirman las intuiciones de Chavarri y Deleito.

1º En cuatro de los textos de este concurso se confunde el Modernismo con el Realismo o el Naturalismo²⁰⁶.

2º El texto de Deleito ofrece una particularidad que me he permitido reservar y que es común a otras muchas respuestas: la referencia al panorama artístico y literario europeo, sin atender para nada al español.

Estos dos hechos, que pueden resultarnos hasta cierto punto sorprendentes, tienen su explicación en la temprana fecha de este concurso. Sin duda, ya entonces se hablaba mucho de *modernismo* y *modernistas*, pero aún el Modernismo español no había producido sus mejores y más representativas obras. Es precisamente en este año cuando se publican *La Voluntad*, de Martínez Ruiz; *Camino de perfección*, de Baroja; *Alma*, de Manuel Machado; *Sonata de otoño*, de Valle Inclán; *Rimas*, de Juan Ramón, etc. Antes de esta eclosión modernista, difícilmente se podía hablar con propiedad del Modernismo español. Por ello, los más enterados aplicaron el término al movimiento general europeo que agrupaba varios "ismos"; y los menos enterados lo asimilaban con las tendencias que ellos creían más acordes con los tiempos modernos: el realismo y el naturalismo.

3º Si, como hemos visto, unos confunden el Modernismo con tendencias incluso contradictorias con lo que hoy sabemos acerca de este movimiento, otros -Martín Minguéz (nº 49) y Manuel de Guindos (nº 52)-, sin caer en el error, denuncian la indefinición del término y niegan el carácter verdaderamente moderno del Modernismo.

4º Partidario como Chavarri del Modernismo, Gonzalo Guasp (nº 56) es el único que coincide con éste en la amplitud del concepto. Llega a ver el Modernismo en las últimas obras de Galdós y Echegaray, y hace responsable de los excesos modernistas a los imitadores.

5º Por el contrario, lo más frecuente es fijarse en el aspecto más externo del Modernismo, de forma que el carácter más comúnmente resaltado es la complicación y la consiguiente oscuridad -Manuel Conrotte (nº 54), Francisco Vidal y Careta (nº 57), José Félix Huerta (nº 58), José Buxadé (nº 59), Sebastián Gomila (nº 62), Silverio M. de Azagra (nº 79), Maximino de Miguel (nº 84).

6º Como causas concretas del Modernismo se apuntan el antirracionalismo y el anticientificismo -G. Guasp (nº 56) y Cecilio Benítez (nº 72)-; pero más frecuentemente se hace depender de un estado general de decadencia -Manuel de Guindos (nº 52), Francisco Vidal (nº 57)- y de un estado personal patológico -Manuel Conrotte (nº 54), José Buxadé (nº 59).

²⁰⁶ En los de García Valiente (nº 61), Verdi (nº 64), Ruiz Enriquez (nº 68) y Rafart (nº 83).

7º El ataque al Modernismo se hace desde distintas posiciones, siempre de carácter conservador: unas veces con implicaciones de tipo político-social, resaltando el acratismo literario puesto en relación directa con la acracia política y sintiéndolo por tanto como una amenaza -Manuel de Guindos (nº 52), Cecilio Benítez (nº 72), José Félix Huerta (nº 58). Otras veces, arrancan de la defensa de la estética tradicional y, en concreto, de la última tendencia vigente, el realismo -Martínez Peralta (nº 67), Bernardo Morales Sanmartín (nº 51). Curiosa resulta, en este sentido, la aportación del último de los citados que, muy hegeliano, reduce la historia de la cultura a tres estadios: el clasicismo, que supone una especie de tesis; el romanticismo, que es la antítesis; y el realismo, que es la feliz síntesis. Con esta simplificación al Modernismo no le queda ninguna originalidad pues es sólo una regresión al Romanticismo.

Para terminar con el análisis del Concurso de *Gente Vieja*, las respuestas que se dan son susceptibles de ser reducidas a una aproximación estadística que permita ver la consideración que en 1902 merecía el Modernismo. Y en tal aproximación se observa que, de las 25 respuestas que se producen,

— ignoran lo que es el Modernismo	4
(lo confunden con Realismo)	
— son favorables	4
— son desfavorables	14
— son objetivas o indiferentes	3

6.2. ...A *El Nuevo Mercurio* (1907)

En varios trabajos se ha recordado que Gómez Carrillo había hecho ya un intento de convocatoria de encuesta -que no tuvo la más mínima repercusión- en el *Madrid Cómico*, en la temprana fecha de 1900. Llamo la atención sobre la referencia de José Carlos Mainer²⁰⁷, porque recuerda la justificación que Gómez Carrillo dio entonces a su llamamiento:

Si en las épocas en que Zorrilla y Galdós tuvieron veinte años, un escritor hubiera reunido y publicado las opiniones de cien contemporáneos sobre las tendencias literarias que tales autores representaron, tendríamos hoy elementos para estudiar el estado de alma de la generación romántica y de la generación naturalista²⁰⁸.

No fueron cien, pero sí treinta y tres, las opiniones de los encuestados, que hoy nos permiten aproximarnos al aprecio de que gozaba la literatura modernista hacia 1907. Primero, conviene clarificar el marco en que se inscribe esta encuesta, *El Nuevo Mercurio*. Nació con el año 1907, como cauce de expresión de los jóvenes intelectuales de España e Hispanoamérica, unidos en "lazo fraternal", pero abiertos, a la vez, tanto a las corrientes extranjeras como a las valiosas aportaciones de los maestros. Su

²⁰⁷ *La doma de la quimera*, op. cit., p. 164.

²⁰⁸ *Madrid Cómico*, 20 (1900), p. 157.

objetivo no era sólo literario, sino que se proponía plantear todos los problemas que inquietaban al alma moderna. *El Nuevo Mercurio* nacía como revista del Modernismo, pero entendido éste en su sentido amplio -de renovación de fondo y forma- y depurado de su carácter iconoclasta. Su director, Eduardo Gómez Carrillo, modernista reconocido, era respetado y valorado por unos y otros.

Cuando en su segundo número se convoca la "enquête" sobre el Modernismo, la redacción de *El Nuevo Mercurio* justifica su conveniencia por la frecuencia del uso de este término y, a la vez, por las confusiones en su aplicación. Prueba de esta contradicción -se alega- es el recientemente editado "Catálogo de Obras Modernistas" de Pueyo, que incluye obras de Blasco Ibáñez, Morote, Benavente, Cortón y Dicenta. Y aquí se nos está dando ya una primera clave -diferenciadora respecto al Concurso de *Gente Vieja*-, repetida en muchas de las respuestas a la encuesta: la mayor restricción al aplicar el término *modernismo*, excluyendo a figuras, como Benavente, que "hasta hoy -afirma Gómez Carrillo- no habían sido reclamados ni paternal, ni fraternalmente, por los jóvenes poetas renovadores"²⁰⁹, lo contrasta evidentemente con la consideración de que gozara en los años del cambio de siglo.

Antes de formular las preguntas, se nos dice a quiénes van dirigidas: "a cada uno de los escritores y de los artistas que leen *El Nuevo Mercurio* en España y en América"²¹⁰. Ciertamente que antes se ha referido a unos presumibles destinatarios mucho menos definidos: a todos "que sean jóvenes o viejos, que sean conservadores o revolucionarios"²¹¹ y que parece lógico que la matización posterior derive del hecho de que sólo los que leyeran esta revista pudieran tener acceso a la convocatoria; pero, así y todo, se adivina una mayor limitación -artistas y escritores, por una parte; lectores de *El Nuevo Mercurio*, por otra- que en la convocatoria de *Gente Vieja*. Si a esto añadimos que por las alusiones presentes en las respuestas, éstas debieron de obedecer en muchos casos al requerimiento epistolar de Gómez Carrillo, un cierto grado de tendenciosidad resulta evidente. En cualquier caso, hubiera o no esta intención de restricción en la convocatoria, lo cierto es que el resultado sí respondió a ella. La encuesta se formuló en los siguientes términos:

- 1º ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística?
- 2º ¿Qué idea tiene usted de lo que se llama Modernismo?
- 3º ¿Cuáles son entre los modernistas los que usted prefiere?
- 4º En una palabra, ¿Qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?

Al final se hace la promesa de un estudio-síntesis de todas las respuestas; pero el fin imprevisto de la revista -como tantas otras- nos privó de tan interesante conclusión.

²⁰⁹ "Una "enquête" sobre el Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 2 (1907), [pp. 123-124] p. 123.

²¹⁰ *Ib. id.*, p. 124.

²¹¹ *Ib. id.*

Como ya anticipé, y en conformidad con la convocatoria, las respuestas se debieron a escritores españoles e hispanoamericanos, viejos y jóvenes. Gómez Carrillo buscó prestigiar la revista con la contestación de autores que ya gozaban de bastante consideración: Emilia Pardo Bazán, Manuel Machado, Manuel Ugarte, Fray Candil, Unamuno, Macztu, Amado Nervo, etc.

La mayor parte de las respuestas fueron favorables al Modernismo; en muchas de éstas se partía del presupuesto de que quien contestaba pertenecía a él. Se concretó su significación y alcance, se matizó, se suavizó... Pero, por encima de todo, se defendió. Más reducido es el número de respuestas antimodernistas, y estas últimas suelen incidir en las mismas alegaciones que ya conocemos: extravagancia, estetismo, complicación, fondo amoral...

Dado que es ésta la primera vez que se entremezclan las opiniones de españoles y americanos sobre el Modernismo, atenderé a dos respuestas de estos últimos, una positiva y otra negativa, para poder contemplar sus puntos de vista. Roberto Brenes Mesén niega que pueda hablarse de una escuela: el Modernismo es, por el contrario, "un estado del espíritu contemporáneo, caracterizado por la 'anarquía intelectual'"²¹² -lo que se opone por principio al concepto de escuela. Cifra este nuevo estado en "una renovación de los conceptos aceptados como definitivos"²¹³, siendo el arte una faceta más de esa fermentación de ideas. El artista modernista es el nuevo hombre, el hombre del futuro: un hiperestésico en el sentido de que "siente más, no sólo en intensidad sino también en extensión"²¹⁴, lo que da lugar al creciente panteísmo de la literatura actual. El carácter más importante de la nueva literatura es su antidogmatismo, en oposición al clasicismo. De aquí deriva todo lo demás; por ejemplo, la nueva versificación basada en el ritmo y no en la medida. Por último, Roberto Brenes alude también a las extravagancias de los imitadores, a quienes achaca el que el Modernismo sea condenado atendiendo a sus rasgos más externos y llamativos. Márquez Sterling, a su vez, parte de la indefinición del término Modernismo. Pone en relación la presente anarquía literaria con la anarquía político-social y hace depender ambas de la "pobreza de pensamiento y ausencia de idealidad"²¹⁵. El arte es para los artistas que se autodenominan modernistas "cuestión de forma, de ruido, de bombo, de aparato"²¹⁶, porque ni siquiera han sabido comprender a los que tienen por maestros.

De lo que globalmente supuso la encuesta de *El Nuevo Mercurio*, cabe destacar las siguientes conclusiones:

²¹² *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), [pp. 663-670] p. 663.

²¹³ *Ib. id.*, p. 665.

²¹⁴ *Ib. id.*

²¹⁵ *El Nuevo Mercurio*, 5 (1907), [pp. 519-521] p. 520.

²¹⁶ *Ib. id.*

1º Las ideas parecen estar claras respecto a lo que es el Modernismo: no existen confusiones con otros movimientos, aunque en dos casos se declara no saber bien qué es -M. de Champourcin (nº 4), E. Ramírez Angel (nº 5).

2º La mayor perspectiva temporal permite que se pueda ya *historiar* el Modernismo -Miguel Angel A. Ródenas (nº 6), José Francés (nº 6), Julio M. Cestero (nº 8)-, al verse como un movimiento con un amplio desarrollo en el ámbito hispano.

3º En una ocasión se alude a la indeterminación de la palabra -M. de Champourcin (nº 4)- y repetidas veces se resalta que el Modernismo, como movimiento innovador que se enfrenta a lo establecido, es una situación temporal, común a diversos movimientos y épocas -Manuel Ugarte (nº 3), Miguel A. Ródenas (nº 6), Jesús E. Valenzuela (nº 8), F. F. Fernández (nº 11). A menudo, entre los propios modernistas, se evita el término y se prefiere hablar de *moderno*, en general, mejor que de *modernista* -Manuel Machado (nº 3), Andrés González Blanco (nº 7). Quizá este hecho deba ponerse en relación con esa "suavización" de posturas -como sugiere José Carlos Mainer²¹⁷- y con el deseo de integración social, que denunciaron en esta misma encuesta Fray Candil y Unamuno.

4º El Modernismo se ve como una tendencia intelectual general -C.A. Torres (nº 5), Roberto Brenes Mesén (nº 6), Luis Rodríguez Embil (nº 7), Guillermo Andreve (nº 12), Carlota Werther (nº 12)-, aunque Fray Candil (nº 4) siga insistiendo en su estetismo y su consecuencia funesta, el gongorismo; tendencia que abarca personalidades muy diversas. Precisamente son la heterogeneidad -Emilia Pardo Bazán (nº 3), Miguel de Unamuno (nº 5), C.A. Torres (nº 5), E. Talero (nº 5)- y el individualismo -Manuel Machado (nº 3), R. López de Haro (nº 6), Arturo Carricarte (nº 9), Guillermo Andreve (nº 12)-, los caracteres más resaltados, que hacen que no pueda ser considerado como una escuela -Brenes Mesén (nº 6), Arturo Carricarte (nº 9), Eloy Fariña Núñez (nº 10), Guillermo Andreve (nº 12). Sorprende el gran número de autores que se refieren a los excesos de los imitadores como causa de la incomprensión general y como origen de la crítica antimodernista -Unamuno (nº 5), Márquez Sterling (nº 5), Miguel A. Ródenas (nº 6), Felipe Sassone (nº 6), Hernández Catá (nº 6), R. Brenes Mesén (nº 6), Arturo Carricarte (nº 9), Guillermo Andreve (nº 12)-; ello revela, sin duda, un afán de disculparse. La nómina de escritores considerados modernistas es amplia y heterogénea: sirvan, a modo de ejemplo los casos de Zahorí, que incluye a Felipe Trigo (nº 4); Miguel A. Ródenas, que incluye a Maczlu (nº 6); y Hernández Catá, que incluye a E. Pardo Bazán (nº 6).

5º Se resalta como rasgo común a todas estas individualidades, el antiacademicismo, la ruptura con las normas de la vieja retórica -Manuel Machado (nº 3), Rodrigo Soriano (nº 4), Brenes Mesén (nº 6), López de Haro (nº 6), Arturo Carricarte (nº 9), Marcos Dea (nº 11), Guillermo Andreve (nº 12)- y, por tanto, la libertad de expresión -Suárez Figueroa (nº 4), Francisco Contreras (nº 6). Respecto al contenido, se pone de relieve el nuevo modo de ver la naturaleza -Eloy Fariña Núñez (nº 10)-, que trata de

²¹⁷ *La doma de la quimera*, op. cit.

captar el alma de las cosas -Amado Nervo (nº 7). Respecto a la expresión, se alude al nuevo léxico -Amado Nervo (nº 7)- y a la renovación métrica, con una nueva concepción del ritmo -Brenes Mesén (nº 6), López de Haro (nº 6), Guillermo Andreve (nº 12).

6º Se ve como causa del Modernismo la reacción anticientificista -E. Fariña Núñez (nº 10). No se alude a la decadencia, pero sí al componente patológico en el artista modernista. No obstante, mientras que Fray Candil (nº 4) ve esto como algo negativo, Brenes Mesén (nº 6) juzga beneficioso y útil, estéticamente, un estado patológico concreto, la hiperestesia.

7º En *El Nuevo Mercurio* predominan las defensas del Modernismo. Casi todos sus detractores lo son ya históricos, es decir, su oposición viene de lejos y poco nuevo pueden añadir a lo ya dicho: así, Fray Candil, Unamuno -con reservas- o Macztu. En ocasiones, se pone en relación con la anarquía político social -Márquez Sterling (nº 5), Francisco Contreras (nº 6) o se critica, desde la utopía socialista, como un estado preparatorio ya superado -M. Ugarte (nº 3).

Para concluir, intento aquí también una aproximación estadística que nos clarifique la visión que del Modernismo se ofrece en *El Nuevo Mercurio* (1907). De las 33 respuestas,

— no confunden, pero manifiestan ignorancia	2
— son favorables	20
— son desfavorables'	5
— son objetivas o indiferentes	6

6.3. Una evolución en la consideración del Modernismo.

En un estudio comparativo del Concurso de *Gente Vieja* y de la encuesta de *El Nuevo Mercurio*, el hecho que más salta a la vista es el cambio en la consideración del Modernismo -de 4 respuestas favorables se pasa a 20 y de 14 desfavorables a tan sólo 5.

No se me oculta que el intento de halago²¹⁸ o, al menos, de simpatía -en su sentido etimológico- con los convocantes de una y otra encuesta y con un determinado público puede condicionar la valoración que se hace del Modernismo, negativa en el caso de *Gente Vieja*, positiva en el de *El Nuevo Mercurio*. Pero también es cierto que la evolución en el aprecio del Modernismo sería explicable porque en 1902 aún no se había producido la verdadera eclosión del Modernismo español y, por ello, el juicio tenía que basarse, en general, en la pose modernista -aspecto externo y vida bohemia- y en el ejemplo de tendencias y obras extranjeras²¹⁹; mientras que, en 1907, el Modernismo

²¹⁸ Los elogios al director de *El Nuevo Mercurio*, Eduardo Gómez Carrillo, resultan en algunos casos desmesurados y empalagosos. Pero sí pueden servir para reivindicar a este autor que en su tiempo fue considerado uno de los mejores y más genuinos representantes del Modernismo, e incluso iniciador de la nueva tendencia.

²¹⁹ Recuérdese que Rubén Darío, en 1899, había denunciado la incongruencia que suponían las

español ha dado ya sus frutos más granados. Esto viene confirmado por el hecho de que en 1907 no haya ya confusiones en torno al concepto de Modernismo, aunque todavía haya quien confiese su ignorancia al respecto. Varias conclusiones, respecto a la evolución de la consideración del Modernismo, pueden todavía extraerse:

1ª El concepto *Modernismo* se ha aclarado de 1902 a 1907, en correspondencia con el apogeo de este movimiento, del que en 1907 ya se puede *hacer historia literaria*. Esta clarificación ha permitido valorarlo con más precisión.

2ª La concretización de este movimiento general en obras literarias en lengua española permite referir el Modernismo a escritores y obras del ámbito hispano, frente a las referencias a corrientes extranjeras, que eran predominantes en 1902.

3ª Este mayor y mejor conocimiento de la verdadera naturaleza del Modernismo permite que sus críticas insistan en el espíritu -antirracionalismo, antirretoricismo- del movimiento, y que se fije la atención tanto en aspectos temáticos -nueva naturaleza-, como formales -nueva concepción rítmica-, frente a la miopía de sus críticos en 1902 que consideraban casi exclusivamente aspectos externos -complejidad, oscuridad.

4ª Paralelamente al triunfo del Modernismo se produce una "suavización" de posturas de sus representantes, lo que se manifiesta en la preferencia por el uso de la palabra *moderno*, más general, en lugar de *modernista*, más restringida.

5ª Esta suavización de posturas lleva consigo una autojustificación: errores y excesos se atribuyen a los imitadores, discerniendo y salvando, de esta forma, a sus más famosos representantes.

continuas chanzas del Modernismo en la prensa madrileña y la inexistencia en España -excepto Cataluña- de una corriente verdaderamente modernista que justificara dichos ataques ["El modernismo", en *La España contemporánea*, op. cit., p. 254].

SEGUNDA PARTE

EL FIN DE SIGLO: UN NUEVO ESPÍRITU, UNA NUEVA LITERATURA

Dos claras consecuencias creo que pueden sacarse del estudio precedente: por una parte, la falta de apoyatura documental en la época para la oposición Modernismo/98 que más tarde se manejó. Por otra, la insuficiencia del término *modernismo* -confusiones; amplitud de concepto para unos, pero restricción a los jóvenes, para otros; incluso su omisión voluntaria por parte de los modernistas al final del período estudiado- para abarcar toda la compleja realidad de la época.

Ello me lleva a abordar un intento de caracterización, siempre de la mano de sus protagonistas, de lo que realmente fue esta época de transición. Frente a la limitación en la primera parte, en ésta no me concretaré a aquellos textos que hagan referencia al *Modernismo*, sino que acogeré cualquier testimonio de la época, proceda de quien proceda, que pueda arrojar luz sobre cualquier aspecto de la misma. Unas veces veremos que se habla de *Modernismo*, otras de *fin de siglo* y otras de "nuestra" o de la "joven" *generación*; unas veces veremos que el autor se incluye en la caracterización que hace, y otras que contempla como mero espectador. Pero, sea como sea, los testimonios de los que vivieron esa época de cambio constituyen un documento excepcional e inexcusable para aproximarnos a ella. Así pues, voy a tratar de sistematizar las reflexiones de sus protagonistas sobre diversos aspectos, intentando ofrecer una visión coherente y armónica de nuestro fin de siglo.

Al querer abarcar la época en toda su amplitud, se impone la necesidad de definirla con un nombre que responda a esta nueva concepción. El término *Modernismo*, que Ricardo Gullón propone para toda la época, tiene suficiente apoyatura en testimonios coetáneos, así como en la crítica inmediatamente posterior, pero choca con la tradicional distinción y concreción en la historia de la literatura española; concreción frente a 98, hoy ya superada, pero que todavía puede dar lugar a confusiones. Otros estudiosos de las letras de este momento han propuesto marbetes diferentes, más generales: "la crisis de fin de siglo" o, simplemente, "el fin de siglo", que hoy se están imponiendo, en lucha aún contra la inercia. Tales marbetes son los que he utilizado hasta aquí, cuando quería abarcar la totalidad de la época y así lo seguiré haciendo en adelante, si bien no me esforzaré en evitar el nombre de *Modernismo*, puesto que en ocasiones mi discurso se basará en textos de la época que utilizan el término en su acepción más amplia.

En este capítulo -siempre desde los documentos mismos que constituyen el *corpus* de mi trabajo- voy, en primer lugar, a justificar la necesidad de considerar la época

unitariamente, contemplando la convivencia de generaciones diversas que viven unas mismas circunstancias, hecho que a menudo se olvida al reducir los movimientos o generaciones a una simplificadora sucesión cronológica. En segundo lugar, trataré de desentrañar la crisis del fin de siglo, viendo cuáles fueron para sus protagonistas las causas del nuevo espíritu y cómo la mencionada crisis se plasmó en una toma de postura frente al mundo exterior. Analizaré luego el panorama literario en el que se circunscriben las primeras manifestaciones literarias de los jóvenes escritores y también acompañaré a la joven generación del fin de siglo para, en mirada diacrónica, revisar con ellos la tradición precedente. Una vez recorrido el panorama general que acabo de esbozar, atenderé a tres aspectos concretos: la nueva concepción del artista y su caracterización en el fin de siglo; la obra literaria como respuesta a la nueva realidad; y los nuevos planteamientos estéticos.

Por último, quiero precisar que aunque este intento de sistematización del fin de siglo estará basado, como hasta aquí, en textos críticos coetáneos, ello no me impedirá hacer alguna referencia a la creación literaria, para comprobar cómo determinadas reflexiones y tomas de postura se plasman en un resultado estético concreto.

1. HACIA UNA VISIÓN ARMÓNICA DEL FIN DE SIGLO

El modernismo va tendiendo su vía a través de todas las manifestaciones de la vida, y por ella nos obliga a pasar. Los mismos que lo niegan, o como monstruosa aberración lo consideran, se ven rodeados por él, bajo mil formas familiares. Porque el modernismo, no sólo ha impreso su sello en el arte y en la literatura, sino que en toda exteriorización del espíritu se manifiesta, tanto en la más pueril, como la moda, cuanto en la más trascendente, como la expansión del sentimiento religioso¹.

A pesar de que esta cita me podría dar pie para afirmar que, efectivamente, todo el fin de siglo está teñido del espíritu modernista; que en él se ven envueltos tanto sus defensores como sus detractores; que ese espíritu es el aire que inevitablemente todos respiran..., no quiero partir de tan ambiciosa afirmación. Pero si esta afirmación no puede ser punto de partida -y quizá tampoco de llegada-, las matizaciones en torno a la idea que propone el texto sí pueden esclarecer un aspecto importante del fin de siglo: la convivencia de varias generaciones, unas veces en confrontación y otras en armónica coincidencia.

En efecto, a menudo se estudian los movimientos o las generaciones en una sucesión cronológica que, aunque tiene su base real, olvida que en un determinado momento pueden coincidir tres, o incluso cuatro, generaciones y que en cada una de ellas hay miembros enraizados en el pasado, otros acordes con el momento histórico y otros que son avanzadilla de nuevos planteamientos: ¡demasiado complejo todo, para ser simplificado por arte y magia de la cronología!

¹ MONASTERIO, Antonio de, "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 82 (1903), [pp. 5-7] p. 7.

Si José Carlos Mainer ha puesto de relieve la heterogeneidad de la nómina de participantes en *El Cuento Semanal* -surgido éste como consecuencia de la crisis de la novela naturalista², mucho antes, en 1907, Andrés González Blanco ya había resaltado esa misma coincidencia de generaciones con un interés común: junto a Picón y Pardo Bazán, Martínez Sierra o Zamacois; junto a Zozaya y Felipe Trigo, el joven Ramírez Angel³. Si Gustavo Correa⁴ ha puesto de relieve el componente simbólico de las últimas obras de Pérez Galdós, mucho antes, en 1903, Martínez Sierra ya había afirmado categóricamente: "Hoy -fuera está de toda duda- Galdós es simbolista"⁵. Si Lily Litvak⁶ ha puesto de relieve el exotismo y el esoterismo de *Morsamor*, de Valera, mucho antes, en 1902, Viriato Díaz Pérez ya había resaltado el interés de Valera por los temas de ocultismo y las filosofías esotéricas y su importante labor en la difusión de estas ideas con sus obras⁷.

Pero esto es sólo una pequeña muestra de cómo los jóvenes vislumbraron ya los valores modernos de las obras de sus mayores. Esto me sirve para recordar, una vez más, que la oposición a la tradición precedente por parte de los jóvenes autores del fin de siglo no se hace de manera indiscriminada. En efecto, esto es tanto así que, en ocasiones, el carácter *moderno* que se resalta en alguno de los autores ya consagrados nos resulta hoy sorprendente. Por ejemplo, Urbano González Serrano considera a Campoamor de la "gente nueva" por su papel de "agitador de ideas" y lo define con una caracterización que hubiera honrado al más riguroso poeta modernista: "Las raíces de su sensualismo poético ahondan en el misticismo literario; pero como todos los místicos, convierte lo religioso en la novela de lo infinito y habla de la religión del amor (*Los grandes problemas*) como pudiera hablar el más emancipado de lo dogmático [...] Crec en la religión de la belleza y odia la democracia por antiestética. Y del cristianismo acepta la hermosa melancolía de su pesimismo que concibe pero que no siente [...]"⁸. De modo similar, Eduardo Gómez de Baquero ve en Núñez de Arce, en concreto en su obra *Sursum Corda*, el reflejo del estado anímico de la sociedad española de finales del siglo XIX, estado que caracteriza como "nostalgia de la antigua fe, desencanto de las soluciones puramente naturalistas (bancarrotas de la ciencia, etc.), desaliento, vacilación, duda"⁹.

² *La Edad de Plata* (Barcelona, Los libros de la Frontera, 1975), p. 82.

³ "Movimiento literario reciente", *Nuestro Tiempo*, 108 (1907), pp. 322-335.

⁴ *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós* (Bogotá, Instituto Caro Cuervo, 1967).

⁵ "Galdós", *Helios*, 4 (1903), [pp. 401-411] p. 404.

⁶ *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, (Madrid, Taurus, 1986), cap. I.2 y I.4.

⁷ "Con motivo de la muerte de D. Leopoldo Alas. La literatura ocultista. El asunto Sánchez Calvo.- Una carta inédita del señor Alas sobre el particular.- La herencia intelectual de Sánchez Calvo", *Gente Vieja*, 21 (1901), p. 3.

⁸ "Campoamor", *La Vida Literaria*, 7 (1899), [pp. 114-115] p. 114.

⁹ "Crónica literaria: *Sursum Corda*, por D. Gaspar Núñez de Arce", *La España Moderna*, 148 (1901), [pp. 133-137] p. 136. Pero el propio Gómez de Baquero, en otro lugar, cuestiona la duda de Núñez de Arce, denunciando su carácter retórico, reducida a mero tema literario ["Crónica literaria:

Representen o no estos dos poetas, para nosotros, una primera manifestación de la modernidad, lo cierto es que González Serrano y Gómez de Baquero estaban presintiendo un nuevo espíritu y su benevolencia les hacía adivinarlo en sus mayores, olvidando otros aspectos opuestos -como el prosaísmo, en un caso, o la grandilocuencia y el retoricismo, en otro-, que los anclaban en el pasado.

Dejando a un lado esta bien intencionada "modernización" de ciertos autores, parece hoy evidente que, en efecto, los grandes artífices del realismo español evolucionan hacia nuevas posiciones, de base idealista. Es difícil decir si ellos representaban ya una avanzadilla de las nuevas corrientes o si, simplemente, estaban viéndose influidos por un ambiente que reclamaba algo nuevo. En cualquier caso, la evolución se dio y hoy nos parece inevitable que ello ocurriera de este modo; así lo hace constar Ernst Fischer:

El naturalismo reveló la fragmentación, la fealdad, la inmundicia del mundo burgués-capitalista, pero no podía ir más allá, no podía profundizar más hasta ver las fuerzas que preparaban la destrucción de aquel mundo y el establecimiento del socialismo. Por eso el escritor naturalista, incapaz de ver más allá de la apariencia fragmentada del mundo burgués, había de caer forzosamente -a menos que avanzase hasta el socialismo- en el simbolismo y en el misticismo, había de ser víctima de su deseo de descubrir el misterioso todo, el significado de la vida detrás de las realidades sociales¹⁰.

Veamos cuáles fueron los aspectos que la crítica coetánea resaltó como síntoma de renovación en los maestros del Realismo. Que ya no se trata de la mirada benévola de unos pocos jóvenes hacia sus mayores lo demuestran dos hechos: primero, la heterogeneidad de los testimonios aportados, procedentes de críticos muy diversos, no siempre de la joven generación; segundo, la distinta valoración que se hace de determinados aspectos "modernos": aunque en la mayoría de los casos estas novedades se vieron como algo positivo, no faltaron las censuras de los conformistas que veían en la nueva orientación una amenaza a valores incuestionables en la sociedad de la Restauración.

Benito Pérez Galdós, en 1903, apadrinaba a los jóvenes, marcando su oposición a un tradicionalismo a ultranza, y abriendo una vía a la renovación: "Respetando lo que la tradición tenga de respetable, rechazamos el espíritu mortuorio que en buena parte de la Nación prevalece aún, *dilettantismo* del morir y de toda destrucción"¹¹. Pero sus palabras no hacían sino abstraer una realidad que la crítica ya había adivinado en su

Núñez de Arce", *La España Moderna*, 175 (1903), pp. 152-162]. Con Gómez de Baquero, también niegan la autenticidad de esa duda, resaltada siempre en la poesía de Núñez de Arce, ORTEGA Y MUNILLA, "Poetas", *La España Moderna*, 21 (1890), [pp. 156-182] pp. 159-160; Emilio BOBADILLA (Fray Candil), "Núñez de Arce (Por M. Menéndez Pelayo)", en *Triquitraques* (Madrid, Fernando Fe, 1892), pp. 155-162; Gregorio MARTÍNEZ SIERRA, "Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce", *Helios*, 5 (1903), [pp. 29-34] pp. 31-32; y M. A. RODENAS, "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), [pp. 642-654] pp. 647-648.

¹⁰ Cfr. José Carlos MAINER, *La Edad de Plata*, op. cit., p. 66.

¹¹ "Soñemos, alma, soñemos", *Alma española*, 1 (1903), p. 1.

obra. Los aspectos novedosos -que hoy nos hablan del espíritu fin de siglo en su obra y que la crítica resaltó en su momento- fueron varios: en primer lugar, su consciente tendencia al *simbolismo*, puesta de relieve como ya mencioné por Martínez Sierra¹². Dentro de este contexto, una de las realidades simbolizadas es, concretamente en *Alma y Vida*, "la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá", en palabras del propio Galdós reproducidas por Gómez de Baquero¹³. Otro aspecto que se puso de relieve fue su inclinación a dar cabida a lo sobrenatural en sus obras, a veces en contraste -por lo que podía juzgarse como un anacronismo- con el pretendido mensaje social de un texto, como ocurre en *Electra*¹⁴. En relación con esto, se resaltó igualmente su inspiración esotérica; así, en *Electra*, Gómez de Baquero vio en la reencarnación de Doña Juana en la mendiga, una aplicación de la doctrina del *karma*¹⁵. Por último, también llamó la atención su atracción por personajes marginales y por estados patológicos del espíritu¹⁶. Pero hay aún otro rasgo en la obra de Galdós que supone una ruptura con el realismo y que anuncia la nueva estética: la fusión de tema profano y lenguaje religioso, rondando en ocasiones la irreverencia. Este recurso, que había sido ya antes utilizado por Darío -en el poema "Ite, missa est"- y por Valle Inclán -en la *Sonata de otoño*-, necesariamente tenía que cosecharle censuras a Galdós, por atentar contra un componente fundamental de la sociedad restauracionista: la religión. El tono de indignación aflora en la crítica que le hace Eugenio Silvela: "pero lo que no puede pasar es que en la escena última Casandra adore a Rosaura y ponga en solfa el Ave María, aplicando a su amiga las palabras del Ángel"¹⁷. Así pues, simbolismo, melancolía del alma contemporánea, mundo mágico, esoterismo, atracción por lo patológico, desacralización de lo religioso, son caracteres que nos hablan, más que de realismo, de un nuevo espíritu.

También en Juan Valera, la crítica de actualidad de la época resaltó un carácter poco acorde con su condición de escritor realista: su interés por doctrinas esotéricas y la utilización en sus obras, sobre todo en *Morsamor*, de elementos ocultistas. Resulta curioso que mientras que el joven Viriato Díaz Pérez exalta apasionadamente la contribución de Valera a la causa del ocultismo¹⁸, Clarín elogia *Morsamor*, pero omitiendo el componente esotérico y quitándole trascendencia: "No es más que un cuento, una obra de pura fantasía, de *vaga y amena* literatura, sin pretensiones metafísicas ni siquiera regeneradoras, y mucho menos *hidráulicas*"¹⁹. Entre uno y otro, Eduardo Gómez de Baquero sólo constata el hecho: su interés por "todas las filosofías esotéricas,

¹² "Galdós", *art. cit.*

¹³ "Alma y vida", en *Letras e ideas* (Barcelona, Henrich, 1905), [pp. 203-217] p. 205.

¹⁴ GÓMEZ DE BAQUERO, E., "Electra", en *Letras e ideas*, op. cit., pp. 192-203.

¹⁵ "Crónica literaria: *Cassandra*", por D. Benito Pérez Galdós", *La España Moderna*, 206 (1906), [pp. 161-172] p. 171.

¹⁶ "Electra", en *Letras e ideas*, op. cit., p. 199; y "Crónica literaria: *Cassandra*", *art. cit.*, p. 170

¹⁷ "Ne quid nimis (Estudio de *Cassandra* y *Los malhechores del bien*)", *Nuestro Tiempo*, 67 (1906), [pp.43-48] p. 46.

¹⁸ "Con motivo de la muerte de D. Leopoldo Alas...", *art. cit.*, p. 3.

¹⁹ "Palique", *La Vida Literaria*, 29 (1899), p. 465.

todos los ecos de ese reino de la sombra y el misterio en que se agitan magos, brujos, teósofos, ocultistas y otras mil especies similares de taumaturgos y creyentes"²⁰.

Otro realista remozado es Armando Palacio Valdés. El primero que llamó la atención sobre ello fue Pío Baroja que, ya en 1899, afirma que "Palacio Valdés, otro gran maestro que acaba de publicar *La alegría del capitán Ribot*, es otro modernista velado"²¹. Algo más concreto es Pérez de Ayala, que contempla la evolución de Palacio Valdés, debida -en su opinión- al influjo de las corrientes idealistas del Norte de Europa, y que celebra cómo en sus últimos libros "se adivina que su espíritu se abreva en las puras fuentes de los anhelos místicos"; y añade que *La aldea perdida* "entraña un simbolismo claro, artístico y con insinuaciones inefables a las veces"²². Aún más concreto fue Gómez de Baquero, que se fijó en un solo aspecto temático, suficiente para situar a Palacio Valdés en la época de crisis en que está viviendo: la recreación del personaje-tipo fin de siglo, el decadente, en su obra *Tristán*. A pesar de que Gómez de Baquero resalta la originalidad de Palacio Valdés al tratar este tipo, humanizándolo, lo define inequívocamente con los caracteres constituyentes del decadente fin de siglo: "Es un tipo de decadencia, de hombre inapto para la vida, echado a perder por un exceso de sensibilidad y de intelectualismo, que desviados de sus cauces naturales, engendran un egoísmo suicida, por virtud del cual el sujeto, cuya característica mental es ésta, se convierte en el peor enemigo de sí mismo"²³.

Jose M^a Llanas Aguilaniedo se fija también en la evolución general de los narradores inmediatamente anteriores hacia el simbolismo y, dentro de él, resalta la tendencia de Galdós al tolstoísmo en *Realidad*, *Nazarín* y *Misericordia*, así como la tendencia al simbolismo de corte ibseniano de Echegaray en *La duda* y *El hombre negro*²⁴.

No es mi intención reducir la obra de estos grandes maestros a los constituyentes que yo acabo de resaltar -algo que, por otra parte, tan fácil sería rebatir. Queda claro que he seleccionado los testimonios críticos adecuados a mi propósito, que no ha sido otro que el de demostrar que las generaciones no se suceden unas a otras de manera abrupta, sino que conviven en un determinado momento, bajo unas mismas circunstancias, y que participan de unas mismas inquietudes; que hay un espíritu común, producto del momento histórico, que inevitablemente se va imponiendo, que hay nuevos modos o modas de enfrentarse a la realidad y, en consecuencia, de plasmarla en la obra literaria.

²⁰ "Crónica literaria: Acerca de Campoamor.- Discursos leídos en la recepción de D. José Ortega Munilla en la Academia Española", *La España Moderna*, 161 (1902), [pp. 155-166] p. 161.

²¹ "Literatura y bellas artes", *L'Humanité Nouvelle* (París, 1899). Recogido por R. GULLÓN, *El Modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 75-81] pp. 77-78.

²² "La aldea lejana. Con motivo de *La aldea perdida*", *Helios*, 1 (1903), [pp. 5-14] p. 13.

²³ "Crónica literaria: *Tristán o el pesimismo*, novela por D. Armando Palacio Valdés. Madrid, 1906", *La España Moderna*, 209 (1906), [pp. 178-184] p. 181.

²⁴ *Alma contemporánea* (Huesca, Leandro Pérez, 1899), p. 89.

Quizá este espíritu que flotaba en el ambiente y que tuvo prolongaciones en autores tan diversos, justifica que, ya al final del período por mí estudiado, el editor Pueyo lanzara un catálogo -que fue muy contestado-, acogiendo bajo el calificativo de "modernistas" a autores tan diversos como Joaquín Dicenta, Morote, Benavente, Blasco Ibáñez, Cortón, etc. Y es que ellos, los que vivieron la crisis del fin de siglo, también intentaban buscar un nombre común para la realidad nueva que presentían. Si hoy es imposible -y así lo he defendido- mantener la dicotomía *Modernismo/Generación del 98*, no lo es menos mantener la oposición *jóvenes/viejos*, sin tener que recurrir a multitud de matizaciones.

Acertando o no con el nombre, Rodríguez Embil resultó, más que profeta, sagaz observador de la realidad:

El modernismo se impondrá poco a poco si acierta a ser, como debe ser, la fórmula del espíritu contemporáneo, colocado entre un mundo que muere y un mundo que nace, y teñido de la tristeza a veces algo irónica de lo que desaparece y del misterio de lo que no es aún²⁵.

Y así se impuso, como un espíritu común, porque, con los jóvenes, hubo viejos que no se resignaron a morir con lo que moría y abrieron las puertas de lo que no era aún.

2. UN NUEVO ESPÍRITU

2.1. *Sus causas*

Si nuestra juventud intelectual no es como debía ser, es lo que tenía que ser, dadas las circunstancias históricas en que se ha desarrollado. Pocos ejemplos habrá, más claros que éste, de la influencia del medio²⁶.

Muchos fueron los autores que recurrieron a la teoría de Taine para justificar la actitud de la joven generación. Esta influencia -nunca determinismo- que hoy omitiríamos por evidente, se repitió una y otra vez, en parte por la actualidad de la teoría en sí, en parte por la sincera conciencia de culpa ante el panorama de pobreza espiritual de la España de la época.

Claro es que, ya entonces, se supo ver que ante unas mismas circunstancias cabían distintas respuestas, incluso respuestas contradictorias. Fue Gonzalo Guasp el que añadió una clave que nos facilita el camino hacia la comprensión del espíritu fin de siglo,

²⁵ "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 7 (1907), [pp. 805- 806] p. 805.

²⁶ GÓMEZ DE BAQUERO, E., "Crónica literaria: Sobre la juventud intelectual española. Estudio de Unamuno", *La España Moderna*, 89 (1896), [pp. 144-152] p. 145. Contesta así este crítico a la acusación que Unamuno había hecho a la juventud de "ideofobia" y "logorrea", en un artículo aparecido en la revista *Ciencia social*, de Barcelona.

al aplicar al panorama español la libre recreación que de la teoría de Taine había hecho Huysmans:

El medio obra entonces sobre ellos, pero por la indignación, por la repugnancia que les inspira²⁷.

Gonzalo Guasp achaca a esta repugnancia hacia el medio heredado la imperiosa necesidad de crear otro nuevo por parte de los jóvenes modernistas. Sin embargo, a pesar de aceptar esto plenamente y de intentar demostrarlo enseguida con la ayuda de testimonios coetáneos, conviene hacer ya una matización: los jóvenes del fin de siglo, a la vez que reaccionan contra un cierto estado general de cosas -base ideológica, política, social, artística-, son herederos del mismo, viven inmersos en él y, a menudo, compaginan en un extraño eclecticismo elementos contradictorios. Aunque me referiré a ello en otros apartados, sirva como ejemplo el hecho de que buscan el auxilio de métodos científicos para desentrañar los misterios del ocultismo, siendo éste claramente una reacción contra el racionalismo científico²⁸. El sincretismo de muy diversas actitudes es, pues, una característica del fin de siglo que conviene fijar previamente para evitar dogmatismos en nuestras apreciaciones²⁹.

Tres son -en mi opinión- los frentes mayores, en los que se debate la lucha de los jóvenes por la conquista del nuevo espíritu: el científicismo, el industrialismo y el predominio burgués.

2.1.1. Anticcientificismo

Al tratar de explicar el Modernismo, entendido en sentido amplio, C. A. Torres proclama el científicismo como una "constante" de los tiempos actuales, aunque matizando que éste acoge en sí multitud de formas y de concepciones variadas³⁰. El científicismo había sido un logro demasiado importante y costoso para prescindir de él sin más. De alguna manera estaba ya asimilado, era inherente a los tiempos.

En la esfera de lo social, desde científicos como Ramón y Cajal hasta poetas como Rubén Darío tenían puesta su confianza en que "en la ciencia y el progreso encontrará España las glorias perdidas"³¹.

²⁷ "Concurso de *Gente Vieja*", *Gente Vieja*, 56 (1903), [pp. 2-3] p. 3. Elianne LAVAUD recuerda también esta cita de Guasp, aunque la reproduce con una ligera variación ["Un prologue et un article oubliés: Valle Inclán, Théoricien du Modernisme", *Bili*, 76 (1974), pp. 353-375; p. 356].

²⁸ Esta característica concreta ya había sido señalada por Paulham como componente fundamental del "espíritu nuevo" y en este sentido es reproducida por Rafael SALILLAS, "El espíritu nuevo en España", *La España Moderna*, 80 (1895), pp. 70-90.

²⁹ La palabra de moda de que se valieron los contrarios al espíritu de renovación para resaltar el aspecto negativo del eclecticismo fue *diletantismo*.

³⁰ "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 5 (1907), pp. 508- 511.

³¹ Así lo hace constar Ernesto BARK, *Modernismo* (Madrid, Bibl. Germinal, 1901), p. 88.

La aplicación del cientificismo a la esfera de lo común, el criticismo, era el carácter más sobresaliente de la época: todo era sometido a revisión. El espíritu crítico era alabado y proclamado orgullosamente por unos: ello puede constatarse, por ejemplo, cuando, al reaparecer tras una breve ausencia la revista *Alma española*, su nueva dirección afirma orgullosa: "vamos a discutirlo todo"³². Pero era temido por otros, que empezaban a ver el peligro de ese afán ilimitado de disección de la realidad: "Para estos espíritus superiores vale más el por qué [sic] de la vida que la vida misma, y semejantes al niño que por averiguar el mecanismo de su juguete acaba por destruirlo, así ellos esterilizan la existencia en su afán insaciable por estudiarla y conocerla"³³.

En efecto, distintos autores, no siempre reaccionarios, empezaban a denunciar los peligros de ese espíritu analítico: en primer lugar, lo que Unamuno llama el "fetichismo científico"; es decir, la tendencia a convertir la ciencia en un ídolo, en un fin en sí misma, creyendo que ella conlleva necesariamente la felicidad³⁴. En segundo lugar, como pone en evidencia Gómez de Baquero, la excesiva especialización, que hace que se pierda, en favor de los detalles, el sentido general, las concepciones ideológicas, que son las únicas que pueden dar sentido a la vida³⁵. En tercer lugar, y más importante, la caída de valores antes considerados incuestionables, de lo que deriva una sociedad sin principios³⁶ y sin ideales objetivos³⁷.

El gran problema no era tanto el derrumbamiento de los antiguos fundamentos éticos y sociales, sino el que la ciencia, que lo había producido, no ofrecía alternativas que dieran sentido a la vida. Así lo supieron ver desde autores consagrados a una faceta limitada -la crítica literaria- como Gómez de Baquero³⁸, hasta filósofos librepensadores como Urbano González Serrano³⁹ o Rafael Altamira⁴⁰. Este último, en calidad de psicólogo, capta muy bien la sensación de la juventud en este clima, al explicar que el criticismo propio de la época ha hecho tan "precavidas" a las gentes que, temiendo caer en dogmatismos, no se atreven a hacer afirmaciones sobre las "cuestiones palpitantes"; la juventud reniega de las emociones que antes "levantaban a las masas" y se encierra en un intelectualismo que se complace en la contemplación y el análisis y rehúye la acción⁴¹. Quizá aquí esté la explicación de esa tendencia de algunos jóvenes a con-

³² *Alma española*, 21 (1904), p. 2.

³³ Francisco VILLEGAS, "Impresiones literarias", *La España Moderna*, 51 (1893), [pp. 201-205] p. 203. En la misma idea incide Cecilio BENFREZ, "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 72 (1903), pp. 5-6.

³⁴ "De la enseñanza superior en España, I", *Revista Nueva*, I, 18 (1899), [pp. 830-837] p. 835.

³⁵ "Azorín", *Letras e ideas*, op. cit., [pp. 77-86] pp. 78-79.

³⁶ ZAYAS, Antonio de, "Modernismo", en *Ensayos de crítica histórica y literaria* (Madrid, A. Marzo, 1907), [pp. 387-419] p. 396. Se habla también de una "transvaluación de todos los valores" [C.A. TORRES "El Modernismo", *art. cit.*, p. 509].

³⁷ F. VILLEGAS, "Impresiones literarias", *art. cit.*, p. 205.

³⁸ "Azorín", *Letras e ideas*, op. cit., pp. 79-80.

³⁹ "Los misántropos", *Vida Nueva*, 10 (1898), s.p.

⁴⁰ *Psicología y literatura* (Barcelona, Henrich, 1905).

vertirse en espectadores más que en protagonistas; tendencia que Gómez de Baquero define como "la aspiración del pensamiento a suplantar a la acción", y que se plasma en novelas tan características del fin de siglo como *Antonio Azorín*⁴².

Pero iba a ser precisamente la juventud la que rompiera con el dominio cientifista e intentara una salida al punto muerto en el que se estaba. Eso representaba para Gonzalo Guasp el Modernismo, la liberación del "dominio racionalista, científico y materialista", así como de su literatura, el naturalismo, ofreciendo como alternativa una literatura de "impresiones vírgenes y lanzando la sonda en un abismo inexplorado del alma humana"⁴³. *Abismo, Inexplorado*: dos claves que nos abren el camino a la comprensión del verdadero carácter del anticientificismo de los jóvenes en nuestro fin de siglo.

En efecto, en contra de las inquietudes de la gente vieja, a los jóvenes no les preocupó la caída de valores que el positivismo había traído consigo; muy al contrario, celebraron la guerra abierta a todo dogmatismo⁴⁴. Su disconformidad respecto al dominio científico se basó en dos principios: la impotencia de la ciencia para aclarar el *abismo* de interrogantes ante el que se encontraba el hombre; y la insuficiencia del conocimiento objetivo para *explorar* en él.

La ciencia había solucionado muchas cuestiones concretas y prometía solucionar más. Había derrumbado muchos ídolos, al dar explicación racional a hechos antes reservados al dominio de la fe⁴⁵. Pero la ciencia no había solucionado ningún interrogante de los que realmente preocupaban al hombre. Tenía razón Gómez de Baquero cuando afirmaba que, ocupada en asuntos pequeños, había descuidado dar un sentido general a sus conquistas; es decir, elaborar una concepción general que justificara y diera sentido a la existencia del hombre⁴⁶.

41 Ib. id., pp. 94-95.

42 "Azorín", *Letras e ideas*, op. cit., pp. 82-83.

43 "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 2.

44 Guillermo ANDREVE, califica el Modernismo como "la redención del alma moderna y del pensamiento moderno de las estrechas ligaduras escolásticas", "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 12 (1907), [pp. 1423-1429] p. 1424.

45 El primero en apuntar las relaciones entre modernismo literario y modernismo teológico francés fue Juan Ramón [*El Modernismo. Notas de un curso (1953)* (Madrid, Aguilar, 1962), p. 53], que afirma la dependencia importante de muchos planteamientos estéticos del fin de siglo, respecto a la crisis religiosa que las ideas de Renán o de Loisy suscitan en los intelectuales del momento. Entre las modernas revisiones del tema, ha sido G. AZAM, en *El modernismo desde dentro* (Barcelona, Anthropos, 1989) el que más ha atendido a esta cuestión.

46 "Azorín", *art. cit.* En el mismo sentido incide Jesús E. VALENZUELA: "disipadas las nieblas del filosofismo ante las diarias conquistas de la observación y de la experiencia, que así iban ensanchando la esfera de luz como la de tinieblas que la envuelve y crece al par de aquélla, apagadas una a una, pero por el mismo soplo frío, todas las antorchas de la fe, se sentía el vacío en el alma no templada aún por la Ciencia ¡La Ciencia! Quisose hacer de ella un nuevo mito con que sustituir los que habían sido derribados de sus pedestales". En "Prólogo" a la 2ª ed. de *El florilegio*, de José Juan Tablada, México, 1903, Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 324-330], p. 328.

Gonzalo Guasp reprocha la parcialidad del positivismo al olvidar una parte de la realidad y exhorta -implícitamente- a penetrar en el misterio, en aquello que la ciencia no puede desvelar:

Si el positivismo es excelente en lo que afirma, en los métodos que posee y en los resultados que alcanza, es condenable en sus negaciones. De las dos partes en que dividen a lo real, Incognoscible y Cognoscible, desdeñaron a la primera, terminando por negarla más o menos explícitamente, sin considerar que antes debían haber realizado la explicación total de lo real, la extensión de lo Cognoscible a los extremos límites del ser. Y como aún no hemos llegado a esto, continúa siendo perfectamente auténtica la metáfora de Littré: "La isla de lo Cognoscible sigue rodeada de un océano de misterio". Porque no tengamos buques para atravesarlo ¿debemos olvidar su existencia?⁴⁷.

Y he aquí que, ante tal panorama, la poesía viene a cumplir, para los jóvenes que comienzan a publicar en las revistas del fin de siglo, una misión fundamental, pues se convierte, por una parte, en *búsqueda metafísica*; y, por otra, en *medio de conocimiento* para explorar en lo desconocido. El poeta es el que, insatisfecho ante el nuevo ídolo, el racionalismo, que sin embargo no responde a sus interrogantes, se lanza en una búsqueda metafísica, en un intento de vencer su finitud sumergiéndose en la infinitud. Por eso puede decir Rubén Darío: "Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad"⁴⁸.

En este ambiente de incertidumbre personal dentro de la certidumbre que ofrece el dominio científico no es de extrañar que surja una polémica como la de Campoamor y Valera "Sobre la metafísica y la poesía"⁴⁹, en la que ambos, a pesar de la aparente oposición, coinciden en defender la necesidad y la primacía de la metafísica -entendida como ciencia fundamental de las concepciones generales-, y de la poesía. Y no es de extrañar tampoco que se plantee una y otra vez si, ante el dominio racionalista, "la poesía está llamada a desaparecer"⁵⁰. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía -había dicho Bécquer- y Rubén Darío viene a confirmar la actualidad de la poesía:

⁴⁷ "Concurso de Gente Vieja", art. cit. p. 3.

⁴⁸ "Dilucidaciones", *El canto errante* (Madrid, 1907); recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 58-69] p. 67.

⁴⁹ CAMPOAMOR, Ramón de, "La poesía desdeñada por la ciencia y por la prosa", *La España Moderna*, 5 (1889), pp. 69-83; VALERA, Juan, "Sobre lo inútil de la metafísica y la poesía", *La España Moderna*, 13 (1890), pp. 129-152; CAMPOAMOR, "La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna", *La España Moderna*, 23 (1890), pp. 133-145; y 20 (1890), pp. 155-165; VALERA, "La metafísica y la poesía", *La España Moderna*, 23 (1890), pp. 103-132.

⁵⁰ Eco de esta polémica es la serie de artículos de Francisco SILVELA, "Ciencia y arte" [*Gente Vieja*, 127, 128, 130, 134, 138 y 140 (1905)]. En el tercero de ellos defiende la compatibilidad de ciencia y arte, apoyándose en dos hechos: la evidencia de que en una misma persona pueden coincidir el científico y el artista -caso de Miguel Ángel y Leonardo-; y el hecho de que la ciencia no agota el misterio de la naturaleza: "Cuando ha logrado la fotografía de treinta millones de estrellas, ¿tiene acaso la pretensión de conseguir una instantánea del infinito? ¿Es que las investigaciones de la psicología contemporánea o los análisis espectrales han disminuido en un ápice los misterios de la conciencia humana, han hallado solución al eterno arcano metafísico, o iluminado por arcos voltaicos la bóveda celeste hasta sus últimos círculos? [*Gente Vieja*, 130 (1905), pp. 5-6].

La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y la muerte. El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación⁵¹.

Y justifica de igual modo la actualidad de los poetas:

La obra de los Nuevos tiene su campo principal en la región de las ideas puras, en el Ensueño y en el Misterio. ¿A quiénes se debe el anhelo renaciente de los vuclos espirituales, el mayor impulso hacia lo desconocido, la tendencia al conocimiento de las causas primeras, el renacimiento del misticismo [...] Jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano [...] ⁵².

Contra la reducción a mero esteticismo de una crítica miope y tendenciosa, se eleva hoy una crítica que ha puesto de relieve en la poesía modernista su actitud inconformista con el mundo racional y material en que vive y su concepción de la literatura como búsqueda metafísica. Richard Cardwell para Manuel Reina⁵³; J. M^a Aguirre⁵⁴ o Ricardo Gullón⁵⁵ para Antonio Machado; A. Sánchez Romeralo⁵⁶, o Javier Blasco⁵⁷ para Juan Ramón Jiménez -por citar sólo algunos ejemplos-, han reivindicado la profundidad de concepción de la poesía modernista. Pero tal lectura se halla ya perfectamente desarrollada en la prensa especializada del momento que me ocupa.

La crítica -y la creación- modernista no sólo reprocha a la ciencia su limitación, al no dar respuesta a los interrogantes que verdaderamente preocupan al hombre, sino que cuestiona también la propia validez del método positivo. Gómez de Baquero censura la nueva "superstición" que supone la fe ciega en la ciencia y alega el olvido de que "vivimos en un mundo de apariencias en que no podemos discernir la parte que han puesto nuestros sentidos y la que ha puesto la verdadera y misteriosa realidad de las cosas, si es que esa realidad existe fuera de nuestra representación"⁵⁸. La última palabra de su

51 "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 69. También Juan VALERA responde a la cuestión de si la poesía desaparecerá ante los avances de la verdad científica: "Detrás de cada objeto, en el centro de cada ser finito y limitado que descubra, descubrirá también un nuevo infinito incógnito; y de cada ley con que explique un misterio, surgirán multitud de misterios nuevos o antes no concebidos", "Verdades poéticas", *La España Moderna*, 17 (1890), [pp. 115-123] pp. 118-119.

52 "Gabriel d'Annunzio. I. El poeta", *Revista de América*, 2-3 (Buenos Aires, 1894). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 259-262] pp. 260-261.

53 "Introducción" a Manuel REINA, *La vida inquieta* (Exeter Hispanic Texts, 1978).

54 Antonio Machado, *poeta simbolista* (Madrid, Taurus, 1982).

55 *Una poética para Machado* (Madrid, Gredos, 1970).

56 "En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez", *Actas del Congreso del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (Huelva, Diputación de Huelva, 1983), pp. 65-82.

57 *Poética de Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Salamanca, 1981).

58 La misma preocupación late al otro lado del océano, con un planteamiento similar. Así lo plasma Jesús SEMPRÚN: "bien puede afirmarse sin sutilezas que las cosas no existen por sí solas en el tiempo y en el espacio, sino en el cerebro que las percibe o en el corazón que las siente", en "José Santos Chocano (*Alma de América*)", *El Cojo Ilustrado*, 353 (Caracas, 1906), recogido por R. GULLÓN, *El Modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 335-340] p. 337.

alegato pone de relieve la deuda de su intuición respecto al pensamiento de Schopenhauer: el mundo es pura representación, lo va creando la conciencia; sólo existe, pues, en relación con el sujeto que lo percibe.

Socavados de esta manera los cimientos del conocimiento objetivo, se justificaba la necesidad de valerse de otras formas de conocimiento no racionales. A la vez que se reivindica el *mundo incognoscible*, se reclaman nuevas *formas de conocimiento* para aprehenderlo. Dos son las direcciones que se siguen: una hacia lo desconocido interior -que da lugar al intimismo poético-, hacia el subconsciente incluso, por la vía de la intuición, de la fantasía, del sueño... Otra hacia lo desconocido exterior, por la vía del ocultismo y de doctrinas esotéricas. Ambas, en busca de una concepción general que dé sentido a la vida:

...Por donde quiera surge la paradoja -constatan los hombres del fin de siglo-, que no es otra cosa que un cambio de puntos de vista...⁵⁹

La paradoja es ahora la *racionalización* de estas formas *irracionales* de conocimiento: el intento de desvelar la naturaleza de los fenómenos ocultos por medio de métodos científicos. En este marco se inscribe la aproximación a las diversas "ciencias" ocultas por el movimiento teosófico⁶⁰, la teoría del subconsciente de Freud o los estudios sobre la patología del genio de Lombroso⁶¹.

2.1.2. Anti-industrialismo

Si el cientificismo había modificado el fondo de la sociedad -ideología-, su aplicación práctica, es decir, la tecnificación, el industrialismo, iba a cambiar su forma: nuevos paisajes (la ciudad con su horizonte de chimeneas y sus suburbios), nuevas relaciones laborales (patrono-obrero), nueva estructura social (burguesía-proletariado)... Del progreso material, logrado a través de la industrialización del país, se esperaba todo.

Ya mencioné cómo el propio Rubén Darío había manifestado su fe en la ciencia y en el progreso como única vía para que España recobrar las glorias pasadas. Darío no era un caso excepcional. Aunque hubo un sector -los herederos del krausismo- que seguía planteando el tema de España como un problema espiritual⁶², otro sector, más realista, reclamaba la modernización de la vida material del país. Del progreso se esperaba no sólo la salvación material, sino también la regeneración espiritual, tal como manifiesta R. Sánchez Díaz:

⁵⁹ BRENES MESEN, R., "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), [pp. 663-670] p. 665.

⁶⁰ Cauce del movimiento teosófico en España es la revista *Sofía*, a la que más tarde me referiré.

⁶¹ Lily LITVAK señala también esta paradoja, ampliando su alcance al tema del primitivismo y exotismo; en *El sendero del tigre*, op. cit., cap. I.1.

⁶² Ver al respecto H. RAMSDEN, *The 1898 movement in Spain. Towards reinterpretation with special reference to "En torno al casticismo" and "Idearium español"* (Manchester, 1974).

Creo firmemente que un pueblo se hace más liberal, más digno, más grande y honrado cuanto más moderniza su trabajo. Una máquina nueva no sólo produce más, más barato y mejor, sino que también transforma el espíritu del obrero, de la fábrica y del pueblo en donde está situada la industria⁶³.

Pero si el industrialismo era necesario -además de imparable- para el progreso material de la colectividad, pronto se vieron los inconvenientes que arrastraba, sobre todo en el terreno espiritual e individual. Según R. Argullol fueron los prerrafaelitas los primeros que dieron la voz de alarma sobre los peligros de la industrialización, denunciando la amenaza que suponía en tres niveles: la naturaleza, el arte y el propio trabajo⁶⁴.

Los intelectuales españoles no estuvieron ajenos a la revisión que sobre la conveniencia y las consecuencias de la industrialización se desarrolló en todo el mundo occidental. Los ataques al industrialismo y al progreso material se hicieron desde tres frentes: uno psicológico-sociológico, uno estético y otro metafísico. En primer lugar, se condenó el efecto alienante y deshumanizador del industrialismo. Una serie de artículos de Juan José Morato nos da clara idea de la actualidad de estos planteamientos en España, comunes con el resto de Europa. Morato fundamenta su crítica al industrialismo en dos principios: primero, la alienación que lleva consigo un trabajo basado en una cadena de producción, en la que lo que prevalece es producir más y más barato; su conclusión es definitiva: "Y por tal razón nadie es dueño absoluto de sí mismo"⁶⁵. Sin duda, Morato está actualizando las teorías de Ruskin que oponía el producto artesano, útil y bello y, por ello, gratificante, al producto industrial, la mercancía, absolutamente despersonalizado al ser resultado de una cadena de producción⁶⁶. El segundo principio que ataca Morato es la nueva relación laboral: el obrero industrial no posee los medios de producción y, puesto que necesita trabajar para vivir, depende totalmente del capitalista; el obrero se encuentra privado de libertad por su subordinación laboral, y hasta personal, al patrón; y alienado por la despersonalización de su trabajo. Morato no ataca la maquinización en sí, sino la errónea utilización que se ha hecho de ella, pues para él la producción debe orientarse a "satisfacer las necesidades de todo linaje, físicas, morales e intelectuales, con la mayor amplitud y con el menor esfuerzo"⁶⁷.

Dejando a un lado el mundo laboral, lo cierto es que el progreso, incluso cuando se planteaba como un servicio al hombre -nuevos medios de comunicación-, se veía

63 "Las industrias españolas", *Electra*, 5 (1901), [pp. 129-132] pp. 129-130.

64 *El Héroe y el Único* (Madrid, Taurus, 1984).

65 "El problema social", *Revista Nueva* [I, 18 (1899), pp. 846-848; vol. II, 1ª serie, 19, pp. 25-27; vol. II, 1ª serie, 20, pp. 61-63; vol. II, 1ª serie, 21, pp. 116-118; vol. II, 1ª serie, 22, pp. 162-164; y vol. II, 2ª serie, 24, pp. 30-32], vol. II, 1ª serie, 20, p. 61.

66 Para las ideas de Ruskin y sus repercusión en España ver de Lily LIPIVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, (Madrid, Taurus, 1980), Introducción y cap. I; y de Hans HINTERHAUSER, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid, Taurus, 1980), pp. 103 y ss.

67 "El problema social", *Revista Nueva*, vol. II, 2ª serie, 24 (1899), p. 30.

como una amenaza. En los "glosarios" de *Helios* aparecen como tema recurrente los accidentes de tráfico -atropello de niños por tranvías (nº 1), muerte en carreras de automóviles (nº 2 y 4)-, como una consecuencia nefasta del progreso. Desde el principio se saca ya una triste conclusión "¡Quién sabe lo que puede el espíritu gris del progreso!"⁶⁸. La deshumanización que implica esa subordinación e impotencia del hombre ante la máquina queda patente, cuando se afirma: "La industria modernísima quemó a un pobre hombre en aras de su exhibicionismo sórdido"⁶⁹.

El segundo planteamiento desde el que se aborda el resultado negativo del progreso material es el estético. M^a Angeles Cerdá, en su estudio sobre el prerrafaelismo en Cataluña, recuerda la afirmación de William Morris de que "la civilización moderna va camino de arrancar toda la belleza de la vida y hacemos menos que hombres". Así, María Angeles Cerdá puede afirmar que la problemática del prerrafaelismo es más estética y humanista que económica y política⁷⁰. Esta afirmación puede hacerse extensiva también al ámbito castellano. Una primera consecuencia resulta evidente en el terreno estético: la fealdad del nuevo paisaje. Ante la defensa político-social que Maczto hace del progreso, Baroja adopta una postura opuesta: "el día en que esa nueva España venga a implantarse en nuestro territorio con sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego; el día en que nuestros pueblos tengan sus calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a Inglaterra, ni a Francia..., a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización"⁷¹. Estos mismos elementos -máquinas, chimeneas, uniformidad y despersonalización urbana⁷²-, convertidos en motivos literarios, llenan las páginas de novelas del propio Baroja y de otros autores, tal como ha estudiado Lily Litvak⁷³.

La falta de armonía y belleza del mundo exterior se veía necesariamente en correspondencia con la ausencia de inspiración poética. La deshumanización, la despersonalización de la nueva sociedad estaba en contradicción con el propio ser de la poesía, que es la expresión más íntima y personal del hombre. El mundo moderno no sólo no podía ser fuente de inspiración en sí mismo, sino que con su materialismo cortaba los vuelos de la fantasía: "nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento: adormeciése la imaginación y huyó la poesía"⁷⁴.

⁶⁸ "Glosario", *Helios*, 1 (1903), p. 96.

⁶⁹ "Glosario", *Helios*, 4 (1903), p. 462.

⁷⁰ *Els pre-rafaelites a Catalunya* (Barcelona, Curial, 1981).

⁷¹ "Libros y folletos: *Hacia otra España* por Ramiro de Maczto", *Revista Nueva*, I, 4 (1899), [pp. 191-192] p. 192.

⁷² Sólo al final del período por mí estudiado aparece sugerido el aprecio estético de la máquina, símbolo del progreso, con Gabriel Alomar ["Futurismo", *Renacimiento*, 7 (1907), pp. 257- 276 y 9 (1907), pp. 575-597], como precursor del futurismo de Marinetti, lo que ha sabido ver Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España*, op. cit., cap. I.5.

⁷³ *Transformación industrial y literatura en España*, op. cit., cap. II.

⁷⁴ LÓPEZ CHIVARRI, "Concurso de *Gente Vieja*", art. cit., p. 1.

La tercera vía de oposición al progreso material se hace desde planteamientos metafísicos. Unamuno, como tantos otros, había puesto primero todas sus esperanzas en la modernización de España y había orientado sus esfuerzos a lograrla, haciendo propaganda socialista desde *La lucha de clases*. Pero cuando tiene que encararse a la realidad de la muerte y se produce su crisis, Unamuno abomina de sus primeros planteamientos: "¿Para qué he de luchar por la emancipación de los hombres, que al morir vuelven a la nada?"⁷⁵. Unamuno puede admitir el progreso como *medio*, para liberar al hombre de las preocupaciones materiales y reconcentrarlo en las espirituales; pero el progreso, de medio, se ha convertido en fin en sí mismo y es así el enemigo que distrae al hombre de sus planteamientos metafísicos: "¡Maldito lo que se gana con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia, para no oír la voz de la sabiduría eterna, que repite el *vanitas vanitatum!*"⁷⁶.

El progreso material y su medio, el industrialismo, habían cosechado, como hemos visto, reproches desde muy diversos puntos de vista. Pero, a pesar de la oposición, el progreso era imparable. Aunque López Chavarri había denunciado el perjuicio del progreso materialista sobre el arte, el peligro incluso de su aniquilamiento, es precisamente en el terreno estético donde se van a ofrecer algunas alternativas. Alternativas que inciden una y otra vez en la disconformidad y el rechazo de la sociedad que les ha tocado vivir. Si la sociedad moderna, con una burguesía naciente muy importante, enarbolaba la bandera del progreso material; si proclamaba orgullosa su irrupción en el mundo del futuro; si defendía la primacía material y moral del mundo occidental industrializado; si se vanagloriaba de su triunfo sobre la naturaleza, operada la transformación del paisaje rural en urbano..., los jóvenes inconformistas se recrearon en la estética de lo decadente (decadentismo); valoraron la naturalidad de las culturas anteriores al predominio racionalista (primitivismo); se sintieron atraídos por las lejanas tierras aún no mancilladas por el progreso (exotismo); y, en fin, redescubrieron una naturaleza dotada de alma, que el poeta quiere aprehender y armonizar con la suya propia (panteísmo)...

2.1.3. Antiburguesía

No se puede decir que la burguesía hubiera sido una clase social mimada por los movimientos culturales del siglo XIX. El Realismo y el Naturalismo se habían cebado en denunciar las lacras de este grupo social. Y también los escritores del fin de siglo se sintieron desvinculados de esta clase, de la que en realidad provenían⁷⁷. Pero los jóvenes van a mostrar su disconformidad más que con críticas directas -que tampoco escasearon-, con actitudes implícitamente opuestas.

⁷⁵ MARTÍNEZ RUIZ, José, "Charivari en casa de Unamuno", *La Campaña*, París (26-II-1898). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 206-211] p. 209.

⁷⁶ "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España", *La España Moderna*, 119 (1898), [pp. 69-78] p. 71.

⁷⁷ Ver de José Carlos MAINER, *La Edad de Plata*, op. cit., p. 56; y *Literatura y pequeña burguesía en España* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972).

La sociedad burguesa del fin de siglo queda definida, según Gutiérrez Girardot por un sistema de valores asentados en los intereses privados: la utilidad, la democracia, el lujo y el hedonismo, resumidos en la consigna de Louis Philippe "enriqueccos"⁷⁸. En efecto, el materialismo y el utilitarismo son los móviles que rigen la sociedad burguesa. Sin embargo, respecto al último carácter definitorio -el hedonismo-, sin pretender restar validez a la aportación de Gutiérrez Girardot, creo que una severa crítica coetánea puede matizar esta realidad, al menos en lo que se refiere a la burguesía española. Dice Manuel Bueno:

Nuestra burguesía [...] es ignorante, pacata y estacionaria [...]. Es una sociedad digna de lástima, que oscila entre dos edades y entre dos opuestas corrientes de ideas y sentimientos. De un lado se ve cohibida por la educación castellana, sobria, casi austera y exageradamente formulista [...]. De otra parte, nuestra buena sociedad, sin poderse sustraer a la inquietud nerviosa y al escepticismo intelectual contemporáneos, barrunta placeres inéditos, nuevas maneras de divertir la existencia, y presente de un modo vago que el gozar en la tierra no debe ser incompatible con el asegurarse un puesto en el cielo. Y esa indecisión de las almas, ese penoso fluctuar entre lo que se teme y se desea, da a la vida social elegante un tono de hipocresía que fatiga⁷⁹.

Tal ambivalencia es importante, porque permite comprender mejor a una clase social marcada a la vez por la riqueza y por la insatisfacción. Procedentes de esta clase, pero sintiéndose desvinculados de ella, los intelectuales del fin de siglo concentraron sus reproches antiburgueses en varios flancos, algunos de los cuales aparecen ya en la crítica de Manuel Bueno.

Se censura, en primer lugar, la mediocridad burguesa. Si lo que personaliza al hombre es el cultivo de su espíritu -puesto que la satisfacción de los instintos es común no sólo con los demás hombres, sino incluso con los animales-, los burgueses, movidos sólo por intereses materiales, olvidada cualquier inquietud espiritual, se anegan en el mar de la vulgaridad. El propio Manuel Bueno dice en otro lugar de su crítica: "Nadie aspira a embellecer la vida, entroncándola con el arte [...] La literatura castellana contemporánea apenas sí interesa a los burgueses"⁸⁰. Eduardo Gómez de Baquero define muy bien el espíritu de la Restauración, del cual es heredero el presente, el de la Regencia:

La Restauración significó el triunfo del término medio, del espíritu de transacción, y fue también el triunfo de los indiferentes o tibios en la contienda, temerosos de las exageraciones en uno u otro sentido, y ansiosos de una solución que permitiera, al menos, vivir [...] El reinado del término medio es el reinado de la mediocridad; no favorece la independencia, la iniciativa, el espíritu del progreso...⁸¹

⁷⁸ *Modernismo* (Barcelona, Montesinos, 1983), p. 43.

⁷⁹ "Crónica: El arte de vivir", *Alma española*, 6 (1903), p. 2.

⁸⁰ *Ib. id.*

⁸¹ "Crónica literaria: Sobre la juventud intelectual española...", *art. cit.*, pp. 145-146.

El conformismo y la mediocridad caracterizaban, efectivamente, a la clase social predominante, la burguesía, alejada tanto de un compromiso socio-político, que podía poner en peligro sus bienes materiales, como de un compromiso vital o estético, que podía cuestionar su tranquilidad anímica. *Vivir* es la única pretensión que Gómez de Baquero atribuye a la burguesía; pensar, o simplemente abrirse a aquello que les hiciera pensar, era demasiado peligroso. Cuando Valera⁸² explica una y otra vez, ante un Campoamor ofendido, su afirmación de que la metafísica es una ciencia inútil y la poesía un arte inútil, en el sentido de que son un lujo, de que sin ellas se puede vivir -lo que antes de restarles valor, se lo da, al concebirlas como un alimento espiritual-, no está haciendo otra cosa que constatar una realidad, la del momento. Creo que Gómez de Baquero aceptaría una leve modificación de sus palabras para resumir la situación: "el reinado de la *materialidad* es el reinado de la mediocridad". La burguesía se encontraba equidistante del obrero y del intelectual: para ambos era "igualmente odiosa". Llanas Aguilanicio resume así el origen de su aislamiento y de ese odio que padece:

Personalidad [la de la burguesía] con dos caras como Jano, deja ver al pueblo la social y económica, la *burguesa* en su acepción más restringida; en tanto que el trabajador intelectual percibe más especialmente la moral, la que éste conoce como representación del *burgués pancista y limitado*, del *philistin borné* de las obras francesas. Ambos obreros son exaltados, que viven rindiendo culto apasionado al ideal, constituido para los unos por la justicia, y por el Arte o la Ciencia, preferentemente para los de más elevada categoría⁸³.

En este ambiente, en el que la personalidad se diluía en la mediocridad dominante, los jóvenes con inquietudes espirituales sentían su "yo agarrotado" y, para liberarse, tenían que lanzarse a la "demostración de su yo". "La cuestión -dice Rafael Urbano- es libertarse y emanciparse de la rutina y de los múltiples sacerdotes de la misma, el vulgar, el burgués, el ordenado, el señor de la regla y el compás, mal aplicador por supuesto de la medida y de la prudencia"⁸⁴.

Sólo en este contexto se entiende el "apatante" rechazo que Martínez Ruiz hace de la pedagogía en *Electra*. Mientras que los regeneracionistas -que no lo olvidemos no propugnan una revolución social, sino un pacífico y paulatino cambio de orden- están proponiendo la educación, alimento espiritual, como un medio de regenerar el país, Martínez Ruiz ve en la pedagogía un medio de integrar al individuo en el sistema: "La pedagogía mata la voluntad, coarta la iniciativa, arranca de la personalidad humana la audacia y el vigor, la vivacidad y el sentimiento"⁸⁵. Martínez Ruiz no representa un caso aislado. Otros muchos vieron la educación, convertida en medio de garantizar el orden social, como una amenaza. Lejos en el espacio y en el tiempo, pero próximo en el espíritu, Holderlin había dicho:

82 "Sobre lo inútil de la metafísica y la poesía", art. cit.

83 *Alma contemporánea*, op. cit., pp. 24-25.

84 "Filosofía: La acción de los jóvenes", *Helios*, 14 (1904), [pp. 66-69] p. 68.

85 "La pedagogía", *Electra*, 9 (1901), [pp. 227-228] p. 227.

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! [...] En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la belleza del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía y me agosté al sol del medio día⁸⁶.

En estrecha relación con esta despersonalización en favor del término medio se nos ofrece otro carácter definitorio de la sociedad burguesa: el colectivismo o, como muy bien expresa Gómez de Baquero, la *estotolatría*, "que quiere que el individuo se sacrifique por la riqueza y la cultura colectiva, por el engrandecimiento de su nación o por el progreso de la humanidad"⁸⁷.

El ideal del progreso colectivo se imponía sobre cualquier otro interés personal. Contra esta situación se rebelan los jóvenes intelectuales: una preocupación humanista late ahora por debajo de cualquier otro planteamiento en sus críticas antiburguesas. Aunque Pío Baroja, en su polémico artículo "Contra la democracia", parte de una postura de rebeldía socio-política, rechazando la democracia que sacrifica al individuo en favor de la colectividad, manifiesta enseguida el fondo de su preocupación al censurar que la democracia "ha inculcado en todos el ansia de perfeccionamiento social, el anhelo de escalar posiciones y ha hecho que el hombre busque su progreso de fuera, su progreso que se podría decir objetivo, más que el subjetivo o de su ser moral"⁸⁸. Cuando Unamuno exclama "¡Horrible cosa es esa especie de suicidio moral de los individuos en aras de la colectividad!"⁸⁹, está, con Gómez de Baquero y Baroja, desvelando el verdadero cariz de la preocupación de los intelectuales del fin de siglo ante una sociedad burguesa que amenaza con diluir la personalidad.

Por eso, la respuesta de los jóvenes sólo puede ser la "demostración de su yo" -como proponía Rafael Urbano-, el cultivo de la *individualidad*: el artista es el único, el que crea y recrea su yo. Aunque para ello, a veces, tenga que recurrir a la pose: el *dandismo* es otra forma de rebeldía social⁹⁰. Gutiérrez Girardot, tras definir -como ya comenté- a la sociedad burguesa por el espíritu utilitario y hedonista, explica que la poesía, en esta situación, deja de ser "la más alta expresión de los menesterosos del espíritu" para convertirse en algo *marginal* y extravagante⁹¹.

En efecto, frente al reinado del término medio, los jóvenes descubren el mundo de lo marginal. Y en lo marginal está el artista, pero están también otros seres que viven

⁸⁶ *Hyperion*, III, 9. Cfr. R. ARGULLOL, *El héroe y el Único*, op. cit., p. 76.

⁸⁷ "La filosofía de Sangonera", *Letras e ideas*, op. cit., [pp. 120-127] p. 126.

⁸⁸ "Contra la democracia", *Revista Nueva*, I, 7 (1899), [pp. 325-329] p. 327.

⁸⁹ "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España", *art. cit.*, p. 72.

⁹⁰ Hans HINTERHAUSER [op. cit., p. 136] estudia la figura del artista en el fin de siglo como una reacción idealista contra el materialismo de la época y explica que esta rebeldía puede adoptar dos direcciones: una pasiva, esteticista-hedonista; y otra, activa, anarquista-individualista.

⁹¹ *Modernismo*, op. cit., p. 47.

en las lindes de la convención y de la medida burguesas. De esta forma, se justifica también la atracción por los seres marginales y por lo patológico que el fin de siglo hereda del Romanticismo. Por eso Gómez de Baquero resalta entre todos los valores de *Cañas y barro*, el significado de la figura de Sangonera, vagabundo, borracho y filósofo a su manera, que encarna una reacción natural "contra la práctica de la vida que en los modernos tiempos impera"⁹². Por eso, Manuel Machado, como recuerda Allen W. Phillips⁹³, recalca su *marginalidad* equiparándose a una prostituta -"Así los dos: tú, amores; yo poesía / damos por oro a un mundo que despreciamos"-; y proclamándose "loco o delincuente" en una metáfora que quiere ser una provocación frente al término medio burgués:

Yo, loco o delincuente,
o delincuente y loco
busco lo bello donde quier se asiente
en el bien o en el mal... Me importa poco⁹⁴.

Y he aquí, al hilo de lo anterior, la aparición de otra clave para definir la oposición de la nueva generación a la sociedad burguesa: la moral. Ya me referí al testimonio de Manuel Bueno, en relación con la ambivalencia de una burguesía que se debate entre su tendencia al hedonismo y los escrúpulos de una conciencia marcada por una moral coartante. Esa fluctuación, que es considerada por muchos como moral hipócrita, es motivo de duras censuras. Así juzga el "espíritu" de *Helios* la reacción del público ante *Por la herida*, de Benavente:

Benavente ha hecho en un acto primoroso un drama lleno de tinieblas morales. Pasiones sin grandeza dan su fruto amargo y llenan de cenizas el final de la obra. Nada de hipocresía benévola en las cortas y punzantes escenas; desenlace lógico y acaso por lo mismo inmoral. Y en los finales es precisamente donde el público no puede sufrir la inmoralidad. Las escabrosidades de cuatro actos pueden hasta aplaudirse cuando al fin de la obra triunfa la virtud [...] Por eso una buena terminación del drama escabroso da sanción a las situaciones las más de las veces también *escabrosas*, de los que escuchan y la conciencia -la gran sofista- se tranquiliza; al cabo, cosas peores pueden acabar bien. ¡Hay arrepentimientos! ¡Hay arreglos! ¡Hay soluciones tan morales!....⁹⁵

Tampoco el prudente Gómez de Baquero evita la palabra clave para definir la moral sexual española: *hipocresía*. Antes de analizar el erotismo en las novelas de Felipe Trigo, que él entiende como "análisis del amor", con "más sensibilidad que sensualidad"⁹⁶, hace un balance de la "relativa moderación de la novela española en los

⁹² "La filosofía de Sangonera", *art. cit.*, p. 126.

⁹³ "Decadent Elements in the Poetry of Manuel Machado", *Waiting for Pegasus* (Western Illinois University, 1979), [pp. 65- 76] p. 69.

⁹⁴ *Ib. id.*

⁹⁵ "Glosario", *Helios*, 1 (1903), pp. 94-95.

⁹⁶ "Crónica literaria: *La altísima*, novela, por Felipe Trigo", *La España Moderna*, 221 (1907), [pp. 147-155] p. 148.

asuntos eróticos", haciendo depender ésta de "la menor libertad o la mayor hipocresía de nuestras costumbres". Gómez de Baquero no podía ser más explícito y claro en su conclusión: "en las apariencias de nuestra ética sexual hay más falta de atrevimiento que sobra de virtud"⁹⁷. Y en una misma repulsa de la hipócrita moral burguesa, se sitúa también la respuesta de la joven generación, cuando demanda una poesía "más allá del bien y del mal"; un teatro "lleno de tinieblas morales"; una novela que se recrea en el "análisis del amor" con "más sensibilidad que sensualidad", pero sin huir tampoco de ésta.

2.2. De las causas a las consecuencias.

El mal del siglo, *tedium vitae*; las desilusiones que han producido tantas y tan decantadas panaceas, contrastadas en la práctica; la muerte de los antiguos ideales, sin ser sustituidos por otro nuevo; el *dilettantismo* que impide encauzar, en un corriente general, común pensar y sentir para las gentes, las quejas de los desheredados ante el enigma de los enigmas -el problema social-, quejas oídas en silencio por los que poseen la riqueza; los odios y desconfianzas que surgen ante tantas y tan graves cuestiones, que no se resuelven ni admiten tregua para su solución; la vejez y decrepitud de utopías irrealizables; todas estas condiciones han condenado una atmósfera caliginosa, asfixiante, un ambiente de desesperación, una suspicacia que inclina a la universal desdicha, tenida por irremediable, y a la vez como ineficaz todo esfuerzo individual o colectivo⁹⁸.

Urbano González Serrano no podía ser más claro. Era evidente que las "panaceas" erigidas en el siglo XIX -el cientificismo, el industrialismo, el nuevo orden de la sociedad moderna-, de las que todo se esperaba, habían defraudado. El espíritu científico había derrumbado los viejos ídolos, al pasar todo por la criba de la razón objetiva; pero, como no había ofrecido una alternativa que explicara el sentido de la vida, había conducido a un escepticismo estéril y a la insatisfacción personal. El ideal de progreso material, prometido por el industrialismo, tampoco había cumplido su objetivo más inmediato, la mejora de las condiciones de vida. En el nuevo orden social, el rico era más rico y el pobre no sólo era más pobre, sino que además sentía amenazada su dignidad humana.

Insatisfacción social. Insatisfacción personal. Urbano González Serrano manifiesta cuál tenía que ser la consecuencia lógica de este estado: el tan manido *mal del siglo*; y sugiere también las distintas prolongaciones de este sentimiento: el escepticismo, la melancolía, la abulia.

Pero, paralelo a ese sentimiento de desdicha en la resignación, surge el consciente y activo *rechazo* de esa realidad no aceptada, rechazo que se aborda no tanto por la vía de la polémica, cuanto por la de las alternativas vitales. La respuesta será juzgada por

⁹⁷ Ib. id., p. 147.

⁹⁸ Urbano GONZÁLEZ SERRANO, "Los misántropos", *Vida Nueva*, 10 (1898), s.p.

muchos como mero escapismo, pero es que el imperio de la razón no podía ser combatido desde la razón. Las alternativas eran diversas, pero todas pasaban por la vía del antirracionalismo y del idealismo.

2.2.1. El mal del siglo

Era una evidencia, comúnmente aceptada, el espíritu de desánimo que invadía la vida social e individual de los españoles. El sentimiento de insatisfacción colectivo obedecía a dos motivaciones: una general, común a todo el mundo occidental, y otra particular, dependiente de la situación española.

Por reacción lógica y natural, a épocas de dominio racionalista corresponden reacciones de carácter idealista. Mientras en el Renacimiento esos ímpetus espiritualistas se orientaron hacia el misticismo -como hace ver Marcel Raymond⁹⁹-, en el siglo XIX, tras el dominio racionalista del XVIII que había minado los fundamentos religiosos, el hombre -sin el madero de la fe al que agarrarse- se sintió náufrago en el abismo de dudas, y cundió, así, el llamado "mal du siècle". Hans Hinterhäuser¹⁰⁰ estudia la reaparición, avanzado el siglo, de este mismo sentimiento, ahora agravado por la desilusión de la juventud progresista tras el fracaso de la revolución de 1848, y por la influencia del pesimista Schopenhauer.

El mal del siglo que surge tras el positivismo tiene, en efecto, notas especiales que lo diferencian del romántico. No puede decirse que el derrumbamiento de valores sea el mismo en ambos momentos históricos, porque en el fin de siglo el positivismo se atacó con sus propias armas y en sus propios fundamentos. Pío Baroja, que analiza "esta atmósfera disolvente" en su evolución, sitúa en lugar definitivo a Schopenhauer¹⁰¹. Su negación de la realidad objetiva, reducida toda verdad a *representación* subjetiva, cerraba una etapa de dominio racionalista, pero a la vez, abría las puertas a la negación de todos los valores absolutos. Es decir, no menos que el imperio de la razón, sucumbía el de la fe. ¿Qué quedaba entonces? Sólo el escepticismo y el pesimismo.

Tenga razón o no Baroja al privar de originalidad a Nietzsche -hace depender su concepción del mundo de Schopenhauer y su propuesta del superhombre de Darwin-, se equivocaba al profetizar que sus ideas no llegarían a triunfar en España¹⁰². Bien por el tono provocador de sus negaciones -por ejemplo su "Dios ha muerto"-, bien por la difusión más literaria de sus ideas, envueltas en un atractivo estilo, las doctrinas de

⁹⁹ *De Baudelaire al surrealismo* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983), p. 9.

¹⁰⁰ *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., cap. V.

¹⁰¹ "Formas de moral", *Nuestro Tiempo*, 34 (1903), pp. 463-468. También Emiliano RAMIREZ atribuye un papel decisivo -negativo- al pesimismo de Schopenhauer en la configuración del mal del siglo -escepticismo y melancolía- que invade a la juventud española ["Revista bibliográfica: *Sobre el abismo*, novela de Eduardo Zamacois", *Nuestro Tiempo*, 67 (1906), pp. 76- 81.

¹⁰² "Nietzsche y su filosofía", *Revista Nueva*, I, 1 (1899), pp. 21-31.

Nietzsche tuvieron aún mayor eco en España que las de Schopenhauer¹⁰³. Con más censuras que elogios¹⁰⁴, lo cierto es que su moral -o antimoral- "más allá del bien y del mal" llenó de inquietud muchas conciencias.

Si la filosofía no ofrecía explicación satisfactoria y consoladora al problema de la existencia del hombre, tampoco podía hacerlo la religión, desprestigiada desde distintos flancos. El más evidente, pero menos interesante para el tema que me ocupa, se refiere a las contradicciones de la Institución en que el espíritu cristiano se encarnaba, es decir, la Iglesia; contradicciones que dan lugar a un feroz anticlericalismo¹⁰⁵. Pero eso no hubiera sido concluyente para minar la fe de los creyentes. Alonso y Orera constata que se vive "en una época de disolución religiosa", en la que "todas las doctrinas han sido escarnecidas"; y continúa explicando la causa y la consecuencia: "Carecemos de un *credo* que sujete las creencias; y como la inteligencia del hombre no se dirige a ese centro de atracción, nos perdemos de la incertidumbre [sic] y el desaliento, sin crear nada duradero"¹⁰⁶. Los cimientos del espíritu religioso habían sido minados por el positivismo, haciendo incompatibles razón y fe¹⁰⁷.

Fundamental para esta incompatibilidad de razón y fe había sido el papel desempeñado por Renán, el "moderno anticristo", como lo llama Fray Zacarías Martínez¹⁰⁸, al haber sometido a revisión verdades reveladas, desde la exégesis científica de las propias fuentes, los libros bíblicos. Atacada la fe religiosa en sus propios cimientos, ella no podía ser tampoco el paliativo que calmara las inquietudes trascendentales del hombre fin de siglo. Consciente de ello, Fray Zacarías Martínez afirma que Renán "sólo ha conseguido *hacer indiferentistas*"¹⁰⁹.

Cierto es que en España, como en el resto de Europa, se da una revitalización de determinados motivos religiosos, pero esta revitalización está muy alejada del origi-

¹⁰³ Como ha demostrado Gonzalo SOBEJANO, en su espléndida obra *Nietzsche en España* (Madrid, Gredos, 1967), en cuya 1ª parte estudia la repercusión de su pensamiento en la generación de 1898, aportando sobrados testimonios.

¹⁰⁴ Los ataques a Nietzsche se dirigen sobre todo a su teoría del superhombre. Véase de Edmundo GONZÁLEZ BLANCO, "El individualismo de Nietzsche y la teoría sociológica del genio", *La España Moderna*, 190 (1904), pp. 5-32. Y de Emilio BOBADILLA, "Desde mi celda. Filosofemos", *Alma española*, 8 (1903), pp. 7-8.

¹⁰⁵ Resultaría prolijo hacer referencia a todos los artículos de contenido anticlerical publicados en las revistas del fin de siglo. Sirvan como muestra -por la disparidad de marco y de autores- los de Ernesto BARK, "El problema religioso en España", *Germinal*, 21 (1897), p. 4; de Vicente BLASCO IBAÑEZ, "La lepra fraíluna", *Vida nueva*, 4 (1898), s. p.; y de Antonio MACHADO, "Trabajando por el porvenir", *Alma española*, 19 (1904), pp. 14-15.

¹⁰⁶ "Un ideal místico en el teatro", *Revista Nueva*, I, 16 (1899), [pp. 762-767] p. 764.

¹⁰⁷ Sobre esta incompatibilidad insiste Ernesto Bark: "porque toda religión revelada es una fe, y como tal fe, está en oposición con la ciencia, creer y saber están en un conflicto eterno y la fe ha querido siempre imponerse por la fuerza. La fe necesita el ambiente de crédulos, los creyentes se sugestionan mutuamente hasta que consiguen acallar la razón", *El Modernismo*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁸ "El moderno anticristo (Ernesto Renán)", *La España Moderna*, 16 (1890), pp. 79-100; 17 (1890), pp. 125-141; y 18 (1890), p. 68-96.

¹⁰⁹ *Ib. id.*, 16 (1890), p. 80.

nario espíritu religioso. Aún cuando la razón había defraudado y se buscaban nuevas vías de espiritualización, el camino recorrido hacía imposible el retorno a la fe convencional. La "recreación" religiosa opta entre dos soluciones: un cristianismo natural, "desecclesiastizado", con un Cristo humanizado, próximo al socialismo utópico¹¹⁰; y la alternativa de religiones esotéricas, no reveladas¹¹¹.

Aún se añadían otras circunstancias agravantes que distanciaban ahora este mal del siglo del romántico. La fe en el progreso, por la vía del industrialismo, también había defraudado. Ya en 1893, Francisco Villegas había resaltado la paradoja que suponía el mal del siglo, "verdadera epidemia de los espíritus que crece a medida que el progreso material aumenta"¹¹². Igualmente las esperanzas en un nuevo orden social habían decaído: la burguesía era aún más fuerte y..., aún más vulgar. Si Hinterhauser habla del fracaso de la revolución de 1848 como una circunstancia determinante del rebrote del mal del siglo, en España se podía hablar del fracaso de la "Gloriosa" y, mucho más próximo, del desastre del 98. La conciencia de derrota y de pobreza nacional agravaba el sentimiento de insatisfacción de los españoles¹¹³. Pérez Galdós constata la idea generalizada de "un inmenso bajón de la raza y de su energía"¹¹⁴ y, aunque Galdós se abre a la esperanza, porque "detrás, o más bien debajo de la vida enteca del Estado, alienta otra vida que remuga, y crece y adquiere savia en las capas internas"¹¹⁵, lo cierto es que la conciencia de decadencia española estaba generalizada¹¹⁶.

¹¹⁰ Hans HINTERHAUSER [*op. cit.*, cap. I] estudia la revitalización de la figura de Cristo en el fin de siglo en todo el ámbito europeo, con algunas referencias a la literatura española (Unamuno, Galdós, Darío). En el marco de las revistas que he estudiado también es frecuente asistir a este fenómeno: muy interesantes resultan, por ejemplo, las fantasías de Julio BURELL, "Jesucristo en Fornos", [*Germinal*, 9 (1897), p. 2] y de A. PALOMERO, "Cristo en Madrid", [*Electra*, 4 (1901), pp. 106-107] sobre la hipotética visita de Cristo al Madrid actual. Igualmente GÓMEZ DE BAQUERO, en su elogio de la figura de Sangonera de *Cañas y barro* ["La filosofía de Sangonera", art. cit.] resalta precisamente su esperanza de una nueva venida de Cristo, y hasta cree haberlo visto.

¹¹¹ Interesante a este respecto resulta la visión que ofrecía Antonio ZOZAYA sobre la Pascua: sin querer penetrar en la originalidad y misterio del dogma cristiano, plantea la coincidencia de la Resurrección de Cristo con la revitalización primaveral y la equipara con similares "resurrecciones" en otras religiones -Mithra, Osiris, Atis... ["Resurrección", *Crónicas del año dos* (Madrid, Ricardo Fe, 1903)]. También MARTÍNEZ RUIZ -ahora Ahriman- equipara la figura de Cristo y la de Buda: ambos ofrecen una misma vía de escape a la búsqueda inútil y al escepticismo desconsolador: el nirvana, el aniquilamiento total. ["Impresiones literarias", en *Buscapiés* (Madrid, Fernando Fe, 1894), p. 79.

¹¹² "Impresiones literarias", art. cit., p. 202.

¹¹³ G. MARTÍNEZ SIERRA exime a la juventud de responsabilidad ante la acusación de "tristeza" porque "ha tenido la desdicha de nacer a la hora del desastre, en un país empobrecido y desilusionado" ["Nueva generación", *Alma española*, 9 (1904), p. 15].

¹¹⁴ "Soñemos, alma, soñemos", *Alma española*, 1 (1903), [pp. 1-2] p. 1.

¹¹⁵ *Ib. id.*, p. 2. Esta idea de Galdós se halla en estrecha relación con el concepto de intrahistoria de Unamuno y con las "dos Españas" de Antonio Machado.

¹¹⁶ En el mismo sentido incide Urbano GONZÁLEZ SERRANO: "En sueño profundo se encuentran también las energías del individuo, que al fin vive dentro de su medio y se siente influido por la decadencia del genio nacional. El desaliento y la falta de vigor han trascendido del espíritu colectivo al individual. No somos, no, Quijotes a la hora presente. *Fin de siècle* es, más que francés, español" ["Los misántropos", art. cit., s.p.].

Que en España se sentía, no obstante, que este sentimiento de insatisfacción era compartido con el resto del mundo occidental, lo demuestra la aplicación al panorama español de diversos diagnósticos hechos por autores extranjeros para el ámbito europeo. Alonso y Orera, por ejemplo, reproduce y adapta al campo español la justificación del malestar moral que había hecho Bourget para otro contexto muy diferente:

Hemos multiplicado tanto los puntos de vista, refinado con tal habilidad las interpretaciones, investigado con tal paciencia el génesis, y, por consiguiente, la legitimidad de todas las doctrinas, que hemos llegado a creer que un espíritu de verdad se esconde en las hipótesis más contradictorias acerca de la naturaleza del hombre y del universo. Y como por otra parte no hay ninguna hipótesis suprema que concierte todas las demás y se imponga íntegra al entendimiento, reina una anarquía de un carácter excepcional entre los que reflexionan¹¹⁷.

Del mismo modo Fray Candil actualiza a Max Nordau al observar que "en todas las manifestaciones de la vida social e individual se advierte el amargo descontento por el estado del mundo"¹¹⁸ sentimiento generalizado en todo el orbe civilizado, cuya raíz se halla en el escepticismo. "El escepticismo -dice Fray Candil- que hoy priva no es sino una forma de lo mal avenidos que andamos con lo que existe"¹¹⁹. El escepticismo planeaba sobre la conciencia social: por una parte, el hombre había perdido su norte¹²⁰ al sucumbir la religión y la metafísica, que intentaban dar un sentido a la vida, ante la fuerza de la razón, sin que ésta ofreciera alternativas consoladoras. Por otra parte, el ideal de progreso había defraudado: el hombre había perdido su fe en Dios y su fe en el hombre. A esta situación general se añadía en España la conciencia de decadencia y la desconfianza en sus gobernantes.

Había, pues, causas suficientes para que el desánimo se apoderara de toda la sociedad. Pero no nos engañemos. Ciertamente que, cuando se reflexionaba, se hablaba de decadencia y se buscaban soluciones. Pero la gran masa de la población seguía viviendo, se engañaba persiguiendo sólo "objetivos muy cercanos y pasajeros"¹²¹. No todos estaban obsesionados por encontrar un sentido a la vida, la mayoría se conformaba con vivir. Gómez de Baquero, aunque reflexiona sobre las causas "colectivas" del mal del siglo, restringe mucho su repercusión. El lo ve como "una enfermedad *espiritual* de las clases superiores de la sociedad, una dolencia de los espíritus cultos"¹²². El escepticismo podía ser general. Pero la melancolía que de él se sigue, el hacer de ese sentimiento una cualidad inherente a la propia personalidad, sólo se daba en unos seres especiales,

¹¹⁷ "Un ideal místico en el teatro", *art. cit.*, p. 764.

¹¹⁸ *Escaramuzas (sátiras y críticas)*, (Madrid, Fernando Fe, 1888), p. 104.

¹¹⁹ *Ib. id.*

¹²⁰ "La decadencia de los principios, que antes eran norte de la vida, quita a ésta el espíritu de unidad y la deja entregada a las impresiones fugaces de cada momento y a los impulsos del azar", E. GÓMEZ DE BAQUERO, "Azorín", *Letras e ideas*, *op. cit.*, p. 79.

¹²¹ *Ib. id.*

¹²² "Crónica literaria: Escritores americanos...", *La España Moderna*, 98 (1897), [pp. 135-148] p. 147.

hiperestésicos, enfermos espirituales. Así cobra sentido la metáfora de Max Nordau, actualizada por Fray Candil: "La vida contemporánea es una sala inmensa de enfermos que se retuercen víctimas de toda clase de dolencias"¹²³. El escepticismo tenía sus raíces racionales, pero la melancolía se entroncaba con la patología y la decadencia.

De esta manera, lo que debía ser un sentimiento general se restringe a un grupo, la juventud, y dentro de ésta a un individuo especial, el artista; y se asocia con la decadencia y con la enfermedad. Este enfoque se plantea tanto desde la censura de los mayores¹²⁴, como desde la crítica científica y desinteresada¹²⁵, e incluso desde la propia conciencia de los interesados.

Adolfo Rubio sale al paso a la acusación de "pose" que a veces se creía ver en esas "melancolías incurables" de los jóvenes y trata de explicar su origen y su razón de ser:

Dícese que la juventud es hoy triste. No se ha penetrado bien en su estado anímico. Es atormentada, es inquieta, es enferma, es hiperestésica, está en fluctuación dolorosa, se pierde en laberintos, lo ama todo, todo lo desea, o le irrita todo y en nada crece; es tan ambigua, es tan envidiosa -tiene envidia del águila-, es tan tierna -tiene piedad de las flores-, es tan descontentadiza, tan despiadadamente escudriñadora, tan inconsolable... Se la calumnia. Es más que triste¹²⁶.

De origen patológico o no patológico, el caso es que ese "dolor" espiritual de los jóvenes tiene una explicación: el exceso de reflexión. Frente a la acusación de impasibilidad o de escapismo, los jóvenes reivindicaban orgullosamente el fondo de inquietud¹²⁷ y de reflexión¹²⁸ que late en su arte. Así se explica que un José Francés, todavía muy joven, conciba el modernismo como "un arte melancólico en que la poesía, formando una pléyade de pensadores, al lado del inmenso conjunto de prácticos y de sabios, crease excelente contrapeso, para que, no oponiéndose al progreso, atenuase su rudeza nativa, aunando la belleza de lo artístico con la fuerza de lo científico"¹²⁹.

Podrá deducirse de lo anterior una contradicción, pues los jóvenes proponían una poesía de emociones frente a una poesía de ideas. Pero no hay tal paradoja. El que ellos partan de una actitud reflexiva no les conduce a una poesía llena de ideas¹³⁰. Al con-

123 "Baturrillo", en *Triquitraques* (Madrid, Fernando Fe, 1892), p. 131.

124 Ramón URBANO Y CARRERE, *Discurso sobre el Modernismo en las artes* (Málaga, La Ibérica, 1905), pp. 11-12.

125 Rafael ALTAMIRA, *Psicología y Literatura*, op. cit., pp. 74-75.

126 "La joven tristeza", *La República de las Letras*, 12 (1905), p. 2.

127 "La verdad es que el sentido de la inquietud latía en el espíritu de todos, de todos nosotros, los de esta generación, los decadentes, los atormentados", A. GONZÁLEZ BLANCO, *Los Contemporáneos* (París, Garnier, 1907), p. 118, n. 2.

128 "Pienso yo que esta tristeza de que nos acusan acaso es sencillamente poder de reflexión [...]", G. MARTÍNEZ SIERRA, "Rubén Darío", en *Motivos* (París, Garnier, 1905), [pp. 25-29] p. 26.

129 "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 75 (1902), p. 8.

130 "De los libros de versos que ahora se escriben están proscritos en absoluto las antaño llamadas

trario, la razón, no lo olvidemos, había defraudado. Su arte es la respuesta a sus anhelos infinitos; es un camino de exploración de lo trascendente. Ellos, inquietos, atormentados, buscan sin saber qué ni dónde; sólo la poesía les ofrece una vía, porque en el éxtasis creativo se funden con el poder creador de la naturaleza -o de Dios- y participan de su infinitud. La poesía se convierte en un sustituto de la religión. Ya Nietzsche había afirmado que "el arte levanta la cabeza cuando las religiones pierden terreno", de lo que se sigue una concepción del Arte como "la actividad esencialmente metafísica del hombre"¹³¹.

El vacío espiritual, los anhelos trascendentes hacían pensar. Pero... pensar era sufrir: "mas ¡ay! -dice José Francés- que la sabiduría estela amargura!"¹³². El pensamiento, en forma de símbolos diversos -la esfinge en Darío¹³³; el buitre, en Unamuno¹³⁴; la quimera de Machado¹³⁵- se convierte en una amenaza, en germen de inquietud para la conciencia, en origen de una profunda sensación de desdicha.

Ante esta conciencia dolorosa una nueva vía se abre para los hombres del fin de siglo: la abulia, la negación total, el diluirse en el nirvana, el no pensar ni ser. Dice Amado Nervo:

Sólo pido una cosa
¡Que me libres, oh Arcano, del horror de pensar!
¡Que me libres, oh Arcano, del demonio consciente!
¡Que a fundirse contigo se reduzca mi afán!

Y, guiado por el mismo sentimiento, Rubén Darío:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura, porque esa ya no siente.
Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente¹³⁶.

grandes ideas: huyeron las odas y los poetas danse a descomponer sutilmente sus propias impresiones y emociones, y en este análisis, al choque del espíritu -que tiende siempre a ilusionarse-, con la realidad que no sabe de ilusiones, surge inevitablemente la ironía, amarga o amable, según que el poeta se rebelde contra la tiranía de lo real, o a ella se resigne", dice Gregorio MARTÍNEZ SIERRA en "Los libros: José Carner: *Llibre dels poetas*", *Helios*, 12 (1904), [pp. 356-357] p. 356.

¹³¹ Cfr. Fernando ARAUJO, "Revista de revistas: las ideas estéticas de Federico Nietzsche", *La España Moderna*, 137 (1900), [pp. 153-157] pp. 153-154.

¹³² "Los libros. *La cueva de los búhos*, por Luis López Ballesteros", *Renacimiento*, 6 (1907), pp. 250-253. Con este juicio, José Francés parece estar actualizando el pensamiento de Byron de que "el conocimiento es dolor".

¹³³ "¡Hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge" ["Dilucidaciones", art. cit., p. 67].

¹³⁴ "Gracias a ti, mi buitre, no estoy solo; / tengo en ti mi compañero, / ¡mi amigo y carnicero!, / la soledad es la nada; / el dolor de pensar es ya un remedio / mejor tus picotazos que no el tedio..." ["El buitre de Prometeo", *Poesías* (1907), (Barcelona, Labor, 1975), p. 170].

¹³⁵ "Fue ayer: éramos casi adolescentes; era /con tiempo malo, encinta de lúgubres presagios /cuando montar quisimos en pelo una quimera /mientras la mar dormía ahíta de presagios" [*Campos de Castilla* (Madrid, Espasa-Calpe, 1988), p. 258].

¹³⁶ Ejemplos recordados por Marie-Joséphine FAURIE, *Le modernisme hispano-américain et ses*

La abulia representa una solución frente al vivir-pensar-sufrir, y tiene una enorme repercusión en nuestra literatura, tal como estudió D. K. Arjona¹³⁷.

Pero, si *pensar es sufrir*, la ecuación también era reversible. Baroja afirma que "sufrir es pensar"¹³⁸. Tal vez en esta ecuación se halle una explicación a su atracción por el tema del dolor; tema que le ocupa en su tesis doctoral y en otros trabajos. También Martínez Ruiz debía de ver en el dolor una fuente de conocimiento, porque hace decir a Yuste en *La voluntad*: "El dolor es bello; él da al hombre el más intenso estado de consciencia; él hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad humana"¹³⁹. Los jóvenes del fin de siglo sufrían y pensaban. Pensaban y sufrían. Y, una vez más, el arte era su asidero, el escenario -y a veces el consuelo- de sus angustias existenciales.

El mal del siglo, la melancolía, aflora en los escritos de la nueva generación, siendo un constituyente esencial de toda ella. Así supieron verlo Emilia Pardo Bazán¹⁴⁰ y Juan Ramón Jiménez¹⁴¹ en *Martínez Ruiz*; J. Ruiz-Castillo¹⁴², J. Ortiz de Pinedo¹⁴³, Antonio Machado¹⁴⁴ y Gregorio Martínez Sierra¹⁴⁵ en *Juan Ramón Jiménez*; Antonio de Zayas¹⁴⁶, en *Eduardo de Mesa*; Eduardo Gómez de Baquero¹⁴⁷ en *Vicente Medina*; Gregorio Martínez Sierra¹⁴⁸ en *Manuel Machado*; Juan Ramón Jiménez¹⁴⁹, en *Antonio Machado*; o el propio Baroja¹⁵⁰ y Alejandro Sawa¹⁵¹ en personal autoanálisis.

sources françaises (París, Centre de recherches de L'Institut d'études hispanique, 1966).

137 "La voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology", *Rlli*, LXXIV (1928), pp. 573-672.

138 "Sufrir y pensar", *Revista Nueva*, I, 9 (1899), [pp. 429-432] p. 432.

139 *La voluntad*, ed. E. Inman Fox (Madrid, Castalia, 1979), p. 170.

140 "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, 12 (1904), pp. 257-270.

141 "Los libros. *Antonio Azorín*", *Helios*, 4 (1903), pp. 497-498.

142 "Los libros. Juan Ramón Jiménez. *Arias tristes*", *Helios*, 11 (1904), pp. 240-242.

143 "Juan Ramón Jiménez", *Renacimiento*, 7 (1907), pp. 351-358.

144 "Arias tristes", *El País* (14-III-1904). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, pp. 331-334.

145 "Juan Ramón Jiménez", en *Motivos*, op. cit., pp. 55-58; y "Arias tristes", *Motivos*, op. cit., pp. 169-174.

146 "Flor pagana", *Ensayos de crítica histórica y literaria*, op. cit.

147 "Crónica literaria: La poesía lírica.- *Aires murcianos*, por D. Vicente Medina", *La España Moderna*, 129 (1899), pp. 146-150.

148 "Los libros. *Alma. Museo. Los Cantares*, por Manuel Machado", *Renacimiento*, 4 (1907), pp. 520-522.

149 "Soledades", *El País* (Madrid, 1903). Recogido por R. GULLÓN, *El Modernismo visto por los modernistas*, op. cit., pp. 317-320.

150 "Sufrir y pensar", *art. cit.*, p. 429.

151 "Juventud triunfante", *Alma española*, 9 (1904), pp. 10-11.

2.2.2. El rechazo de la realidad

El triunfo de la materia engendró en los espíritus desaliento, primero, y más tarde necesidad de volver al mundo de la abstracción y la fantasía para calmar la sed de lo ideal y absoluto¹⁵².

El mal del siglo inundaba los espíritus de los más sensibles. Pero simultáneo -no posterior- a ese sentimiento de desdicha en la resignación, surge el *rechazo* consciente de esa realidad no aceptada, rechazo que se aborda no tanto por la vía de la polémica -que, por supuesto, también existe, sobre todo en la etapa inicial; ahí está, por ejemplo, el socialismo de Unamuno o el anarquismo de Martínez Ruiz-, cuanto por la de las alternativas vitales y estéticas.

Frente al cientificismo, minado en sus propios cimientos por la insuficiencia del conocimiento objetivo, e invalidado en su fin por la omisión de respuestas a los interrogantes existenciales, los jóvenes fin de siglo proponen nuevos medios de conocimiento; entre otros, la poesía como búsqueda metafísica -en el mundo exterior y en el interior de uno mismo-; y las expectativas abiertas por el mundo del ocultismo y por la exploración del subconsciente.

Frente al industrialismo, que hace del progreso material su único ideal, que transforma -o mejor deforma- la naturaleza, que se vanagloria de la civilización moderna occidental, los jóvenes fin de siglo oponen un complacido regusto por lo decadente, una nueva naturaleza dotada de alma, unos marcos cronológicos -primitivismo- y geográficos -exotismo-, más próximos al ideal de naturalidad que ellos persiguen.

Frente a la sociedad burguesa, caracterizada por su materialismo, por su mediocridad, por el colectivismo y por una moral hipócrita, los jóvenes fin de siglo exaltan la nueva figura del artista que subordina todo al ideal, que alardea de su individualismo y que se debate entre la marginalidad; y ponen en pie una nueva moral más allá del bien y del mal, junto a un sensualismo natural, desbrozado de falsos pudores.

No me voy a detener ahora en analizar cada una de estas respuestas que, puesto que son claves del nuevo planteamiento estético o constituyen temas y motivos de la nueva literatura, estudiaré en los siguientes apartados. Sólo quiero insistir en que lo que a menudo se ha juzgado como mero escapismo tiene mucho que ver con una actitud rebelde, de consciente rechazo de la realidad. Pero, como ya sugerí en otro momento, el predominio racionalista sólo podía vencerse desde posiciones opuestas. Como rebelde idealista ha sabido interpretar la crítica actual estas actitudes. Hinterhäuser para la figura del artista en el fin de siglo¹⁵³; Richard Cardwell, para el retorno

¹⁵² J. DELEITO Y PIÑUELA, "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 50 (1902), [pp. 1-2] p. 2.

¹⁵³ Dice Hinterhäuser: "Nos queda aún por añadir que para Barbey el dandysmo es un fenómeno histórico", y rememora la propia explicación del primer teórico del dandismo: "El dandismo no es

al intimismo¹⁵⁴; Lily Litvak para el exotismo o el primitivismo¹⁵⁵; José Carlos Mainer para la crisis artística -en general- del fin de siglo o para aspectos muy concretos de su toma de postura¹⁵⁶ -por citar sólo algunos ejemplos significativos-, han sabido salirse de la simplona explicación de "escapismo" o de "pose" para dotar de alto significado estas nuevas posturas.

Pero nuestras recientes investigaciones -y esto no es un reproche y sí, un elogio- no han inventado nada, porque esta misma interpretación es la que hicieron los propios hombres del fin de siglo.

Rubén Darío se rebela contra el dominio científico, que no responde a las inquietudes metafísicas del hombre, oponiendo a aquél el arte; un arte que se concibe como búsqueda metafísica y como vía de realización personal; y de modo similar, como instrumento de conocimiento frente a la ciencia impotente, aparece justificado, en el arte nuevo, el intimismo y la nueva valoración de la naturaleza dotada de alma:

Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el *vencimiento del tiempo y del espacio*. Yo he dicho: Es el Arte el que vence al espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal¹⁵⁷.

También Unamuno dice rebelarse contra el imperio de la razón -aquí en concreto contra el cientificismo crítico- al que opone la *imaginación* como alternativa para la aprehensión de la realidad. En contestación al racionalismo imperante, él se muestra orgullosamente idealista, con una concepción del arte como vía de liberación, como solución a las angustias que constriñen al hombre.

invención del hombre, sino consecuencia de cierta situación social. Es decir, la consecuencia del profundo *ennui* que tiene que producir en cada hombre de ingenio la mentalidad materialista y ramplona de la burguesía dominante", op. cit., p. 74.

154 "Introduction" a Francisco A. de Icaza, *Efímeras y Lejanías* (University of Exeter, 1983), pp. IX-XI.

155 "El exotismo es, ante todo, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que no puede ni quiere integrarse. Un rechazo de la sociedad contemporánea, del maquinismo, del utilitarismo, de las luchas de clases, la pulverización del individuo, la fealdad, la vulgaridad, el conformismo burgués", *El sendero del tigre*, op. cit., p. 16. Ver también *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, op. cit.

156 "La hostilidad de cierta crítica marxista al naturalismo [...] le impide, sin embargo, valorar adecuadamente la crisis artística de los últimos años del siglo XIX y, más aún, el complicado juego de fuerzas entre el rechazo de una realidad terrible -la amenaza de la maquinización, la hosca realidad de los suburbios industriales- y la búsqueda de una armonía integradora o de un mundo al margen de la misma realidad", *La Edad de Plata*, op. cit., p. 67. Y más adelante afirma: "forma vicaria de moralidad puede llegar a ser el erotismo, la exaltación de lo vital y espontáneo, la recuperación de la mística religiosa, la vuelta a la naturalidad medieval, el humanitarismo", op. cit., p. 67.

157 "Dilucidaciones", *art. cit.*, pp. 66-67. La cursiva es mía.

Se comprende, por otra parte, que gustemos poco de los trabajos de erudición los que no estamos del todo bien avenidos con la realidad de las cosas presentes y pasadas, y quisiéramos que el mundo fuese, no como es, sino como a nosotros se nos antoja que debiera ser; los que proclamamos los fueros de la imaginación frente a los de la lógica y hasta contra los de ésta; los que buscamos, en fin, en las bellas artes una liberación de los tres tiranos del espíritu: *la lógica, el tiempo y el espacio*¹⁵⁸.

Aunque lejanos en su forma de resolver el problema estético, resulta significativa esta proximidad de pensamiento en la concepción del arte, expresado casi con las mismas palabras, entre el "modernista" Darío y el "noventayochista" Unamuno. Si la razón verifica constantemente en el hombre la certeza de su angustiada finitud, por su constreñimiento a unas coordenadas temporales y espaciales, el arte es rebelión y, a la vez, superación de esa realidad frustrante. Concebido así el arte, quedan justificadas las distintas vías que la imaginación sigue para su propósito: el intimismo, el exotismo, el primitivismo, el panteísmo...

Francisco Contreras explica "la tendencia al misticismo, al ocultismo, al refinamiento decadente" como "reacción contra el abuso del escepticismo, de la ciencia desconsoladora, del naturalismo grosero"¹⁵⁹. José Francés justifica el "retorno a la Naturaleza" por el "asco de la ciudad"¹⁶⁰. Eduardo Gómez de Baquero razona "la atmósfera favorable para la protesta" -alegando como ejemplo el influjo del humanitarismo de Tolstoi en Blasco Ibáñez, en concreto en la figura de Sangonera-, porque "la multiplicación de las necesidades, de las cargas, de las obligaciones, va haciendo demasiado cara la civilización"¹⁶¹. Nicolás María López, en una especie de reclamo publicitario hacia la mítica Granada, declara que "para sentir a Granada, es menester que el viajero venga enojado de la vida moderna, con el tedio de las grandes ciudades y ciertos rencores contra el trabajo y el progreso"¹⁶².

No quiero hacer prolija la lista de referencias a distintos temas o motivos recurrentes en el fin de siglo, justificados como repulsa de la realidad de su presente. Sólo quiero recordar, de nuevo, la afirmación de Huysmans que tan acertadamente Gonzalo Guasp aplica al panorama español: "El medio obra entonces sobre ellos, pero por la indignación, por la repugnancia que les inspira"¹⁶³.

158 "Sobre la erudición y la crítica", *La España Moderna*, 204 (1905), [pp. 5-26] p. 11. La cursiva es mía.

159 "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), [pp. 635-642] p. 638.

160 "Los libros: *L'Intelligence des fleurs*, por Maurice Maeterlinck", *Renacimiento*, 4 (1907), [pp. 524-526] p. 525.

161 "La filosofía de Sangonera", *art. cit.*, p. 127.

162 "Sol y nieve", *La Vida Literaria*, 5 (1899), [pp. 87- 88] p. 87.

163 "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 3.

3. UNA NUEVA LITERATURA

3.1. *Panorama literario*

¿Qué han encontrado los literatos jóvenes al venir a la *vida pública*? ¿En qué atmósfera nacieron? ¿Con qué literatura se han nutrido? ¿Qué camino habían abierto a sus ojos los escritores de la generación anterior? ¿Dónde estaba el Balzac viejo que sirviese de arranque a los Zolas futuros? ¿Dónde el pezón que alimentase con raudales de genio a la juventud hambrienta de enseñanzas?... Declaro que los nuevos sólo hallaron biberones calcados en moldes extranjeros, o hechos con cristales viejos del derribo romántico. Una lactancia artificial en la que había poca leche de recibo: ese fue el tratamiento empleado con ellos; porque hay que confesarlo: a los literatos recién nacidos se les ha tratado y se les trata con muy mala leche¹⁶⁴.

Dos son los aspectos que Joaquín Dicenta considera en esta crónica de 1898, en la que se plantea el estado general de la literatura española. Por una parte, hace responsables a los autores ya adultos de la pobreza del legado literario que tras sí dejan. Por otra parte, sugiere al final -con mucha gracia, por cierto- un tema íntimamente relacionado con el anterior y que luego desarrolla más ampliamente: la consciente privación de aliento a los jóvenes, las constantes "zancadillas" que la vieja generación ponía a los jóvenes. Este último tema va a ser frecuente caballo de batalla entre las dos generaciones.

Pero Joaquín Dicenta no es el único que juzga con rigor a la generación que en ese momento constituye la *autoritas* literaria. Los reproches se hicieron desde distintas perspectivas: desde la propia generación de mayores -Clarín-, desde la objetividad de quien no es literato -Gómez de Baquero- o de quien es y viene de fuera -Darío- y, por supuesto, desde la generación juvenil.

Clarín, que había sido especialmente riguroso al encararse a la poesía de su tiempo -recordemos su diagnóstico de la poesía española con los "dos poetas y medio"-, reprocha también a los mayores, en un "palique" de 1892, esta pobreza, enlazando con otro tema: el de la cerrazón ante la posible influencia foránea: "Nuestros autores viejos parecen al perro del hortelano: ni nos dan suficiente pasto espiritual, ni ven con gusto que nos venga de fuera, a lo menos no quieren contribuir a que venga"¹⁶⁵. Pero no pensemos que los jóvenes se libran así de su reproche; Clarín considera que su pecado es aún mayor, pues "debieron trabajar con entusiasmo en la asimilación de las ideas y de las obras artísticas extranjeras"¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Joaquín Dicenta, *Crónicas* (Madrid, Fernando Fe, 1898), pp. 60-61.

¹⁶⁵ "Palique", *Madrid Cómico*, 484 (1892), [pp. 3-4] p. 3.

¹⁶⁶ *Ib. id.* No nos tiene que extrañar que Clarín, que tantas veces censuró el afrancesamiento de algunos jóvenes poetas, ahora se muestre partidario de la apertura a influencias extranjeras. Clarín, en este "palique", está condenando la mala calidad de las traducciones, lo que conlleva la difícil asimilación de ideas. Es decir, también aquí se trata de un problema de forma y de fondo: Clarín es partidario de importar *ideas*, assimilarlas y adaptarlas a nuestra idiosincrasia y circunstancias; es

Al filo del nuevo siglo, Gómez de Baquero hace el balance del año literario, concluyendo su pobreza y la falta de elementos de renovación. Plantea también el tema de las influencias extranjeras que él achaca -parece responder a censuras xenóforas- a "la inferioridad relativa de nuestra literatura contemporánea"¹⁶⁷. Entre las posibles causas que explican esta pobreza propone una general: el momento histórico poco propicio a la "fermentación política y social, de combate por las ideas"¹⁶⁸; y otra muy concreta: el desarrollo del periodismo que, como más fácil medio de ganarse la vida, "ocupa y absorbe a grandes escritores"¹⁶⁹.

En el mismo año, Rubén Darío envía sus impresiones de España, en forma de crónicas, a *La Nación* de Buenos Aires. En una de ellas, "Madrid", denuncia idéntico clima de pobreza espiritual: por una parte, la decadencia de la vieja generación y, por otra, la falta de espíritu renovador de los jóvenes. Se refiere también al tema del contacto con la literatura extranjera, destacando el desconocimiento casi absoluto que de la misma se tiene¹⁷⁰.

Por último, un Baroja serio, comedido y pretendidamente objetivo, escribe también en 1899 para *L'Humanité Nouvelle* de París, dando cuenta de la situación cultural de España. Baroja resalta la pobreza literaria del momento y la justifica por la situación político-social que atraviesa España:

Los temibles problemas económicos e industriales, los movimientos reaccionarios de algunos, las tendencias anárquicas de otros y el peligro de volver a caer bajo la férula militar o teocrática nos llenan tanto de negras preocupaciones, que el arte debe eclipsarse un instante y esperar, para reaparecer cuando las pasiones se calmen y los espíritus se tranquilicen¹⁷¹.

Como se ve, había una conciencia general y absoluta de pobreza ideológica y literaria. Junto a ella, otras cuestiones alcañanas tratan de aportar luz sobre el tema: la relación de la decadencia literaria con la decadencia histórica; la responsabilidad de los autores consagrados; la polémica sobre el influjo extranjero; la falta de aires renovadores por parte de los jóvenes. He resaltado la fecha de todos los testimonios precedentes -todos anteriores al cambio de siglo-, porque el hecho de ser tan temprana puede justificar el que apenas se presientan aún los aires de renovación.

decir, importar para crear. Lo que le molesta es que la importación se quede sólo en lo externo, en el galicismo de estilo o, en este caso, en las traducciones, que se hacen para compensar la falta de creatividad española y que, además, se hacen con muy escasa calidad.

¹⁶⁷ "Crónica literaria. Las letras españolas en 1899", *La España Moderna*, 133 (1900), [pp. 147-154] p. 152.

¹⁶⁸ Ib. id.

¹⁶⁹ Ib. id., p. 153.

¹⁷⁰ "Madrid" (4-I-99), en *España contemporánea* (Barcelona, Lumen, 1987), p. 46.

¹⁷¹ "Literatura y bellas artes", *L'Humanité Nouvelle* (París, 1899). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 75-81] p. 75. Este artículo es comentado en profundidad por Rafael PÉREZ DE LA DEHESA, "Baroja, crítico de la literatura española en 1899 y 1900", *PSA*, 51 (1968), pp. 131-143.

La conciencia de pobreza literaria en la época estaba generalizada. Pero no todos los géneros presentaban las mismas carencias ni eran juzgados con el mismo rigor. Una rápida ojeada nos permitirá comprender mejor en qué géneros se sentía una mayor necesidad de renovación. La novela había sido, sin duda, el género más favorecido en la segunda mitad del siglo XIX. Los novelistas del Realismo y del Naturalismo -Galdós, Valera, Palacio Valdés, Clarín...- gozaron del respeto de todos, también de los jóvenes. Pero el realismo había dado ya sus frutos más granados y poco más podía aportar. Aunque sus novelas no ofrecían puntos flacos que sirvieran de diana a los reproches, lo cierto es que el naturalismo había conducido la prosa narrativa a una vía muerta. En 1896, Gómez de Baquero constata ya la muerte del naturalismo, aunque aún no ve indicios de cuál vaya a ser la nueva escuela que lo sustituya¹⁷². Los propios maestros del Realismo buscaban, como ya he comentado, nuevas vías, orientándose hacia posiciones idealistas.

Peor era la situación respecto al género dramático. Dos focos de atención colmaban las inquietudes culturales del potencial público: el género chico y el teatro melodramático y pretencioso de Echegaray. En relación al primero, un solo dato resulta elocuente para comprender quién constituía su público: mientras que las revistas culturales que la gente joven utiliza como cauce de expresión omiten cualquier referencia a este género, las revistas representativas del conformismo burgués le dedican frecuente atención: *Gedeón*, por ejemplo, consagra una sección, fija, "Gedeón moreno", a comentar las incidencias de sus estrenos. De igual modo, el teatro de Echegaray llenaba las salas. Cierto que tuvo algunos fracasos estrepitosos; pero, junto a ellos, y sin que la calidad dramática justifique la desigual acogida, éxitos clamorosos. Ruiz Ramón habla de una "época áurea" -sociológicamente, no literariamente- del teatro en la España de la Restauración¹⁷³. Así fue en verdad: la burguesía acudía a las representaciones, buscando quizá *comedidas* conmociones que la sacaran de su letargo: quería sentir vivir lo que ella no vivía. El teatro de Echegaray heredaba del romántico las grandes pasiones, pero su romanticismo degradado estaba marcado por la falsedad. Los conflictos resultaban desmesurados y las pasiones irrales por sus excesos en el tratamiento de lo sentimental y por la grandilocuencia en la expresión. Del realismo heredaba la subordinación a una tesis, en general anacrónica, porque venía, casi siempre, a perpetuar ideales ya desfasados. Por eso, el teatro de Echegaray, con la contradicción que arrastraba entre inautenticidad y pobreza literaria, por una parte, y éxito de público, por otra, encervaba a los que pretendían una renovación desde la vida y el arte. Por eso, cuando en 1904 se le concede el Premio Nobel y la "intelectualidad" española se une en su homenaje, la joven generación se alza ofendida, especificando que ellos también forman parte de esa intelectualidad y no comparten la admiración por Echegaray: su teatro les

¹⁷² "...mas no hay hasta ahora quien ocupe su trono, ni se ven señales de cuál ha de ser la escuela que recoja, aunque sea a beneficio de inventario, la herencia del naturalismo", "Crónica literaria. La decadencia del naturalismo y la anarquía literaria", *La España Moderna*, 92 (1896), [pp. 118-121] p. 118.

¹⁷³ *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, (Madrid, Cátedra, 1979).

parece falso, retórico y anclado en el pasado. La polémica estalla. Contra los jóvenes iconoclastas, emergen de nuevo los defensores, algunos, como Manuel Valcárcel, aceptando ciertas limitaciones en la obra del Nobel¹⁷⁴, pero, sobre todo, censurando duramente la actitud de unos jóvenes que carecen de autoridad para tales reproches -"y, sobre todo, ¿quiénes sois vosotros para afirmarlo?"¹⁷⁵. Desde otra perspectiva, contempla Gómez de Baquero la actitud de algunos jóvenes: acepta la protesta general "mesurada, razonable", pero rechaza enérgicamente la de Azorín, que él juzga "voto político o sociológico, si se quiere, más que literario"¹⁷⁶; de esta forma, Gómez de Baquero está apuntando una clave más de esta protesta de la nueva generación: se trata de un nuevo hito de la polémica jóvenes-viejos; de la rebeldía de los nuevos contra el poder-político, social, literario- establecido.

Quedaría incompleto el panorama teatral del momento si no me refiriera a dos acontecimientos teatrales que conmocionaron la vida pública del país: el estreno de *Juan José*, en 1895, y el de *Electra*, en 1901. La repercusión de *Juan José* fue enorme, hasta el punto de encumbrar por sí sólo a su autor definitivamente. Mirado desde la perspectiva temporal, el drama de Dicenta no resulta tan revolucionario como en su día se consideró. Lo social en el drama es, tan sólo, un elemento dramático más que hace posible la escena final, en que Juan José huye de la cárcel -a la que le había llevado el robo por necesidad, en su situación de paro-, y mata a su antiguo patrón y a su amada infiel. Se trata antes de conflictos individuales que de auténtica lucha de clases. Lo social es sólo un marco. La novedad y el gran valor de *Juan José* los cifra Ruiz Ramón en "la nueva dignidad dramática -palabra y actitud- del personaje proletario"¹⁷⁷. Sea como fuere, *Juan José* agitó la conciencia social de muchos y una nueva vía, el drama social, se abrió en el teatro español, si bien más entroncada con el naturalismo que con los nuevos planteamientos estéticos.

Tampoco el teatro de Galdós ofrecía una solución literaria a la pobreza dramática del momento. Su teatro, frente al de Echegaray, era más real -situaciones, personajes, sentimientos, diálogos- y sus tesis más actuales y trascendentes: sus dramas representaban la lucha de las dos Españas, la dogmática, intransigente y convencional, por una parte, y la España nueva, auténtica, abierta, en lucha por sus ideales, por otra. Pero si el fondo era plausible, la forma dramática fallaba: la mayoría de sus dramas se resen-

¹⁷⁴ "Echegaray, el más artificioso de nuestros grandes autores modernos, el de menor pureza romántica, el más alejado de la naturalidad, y hasta de la corrección en el decir, ha sabido y sabrá siempre apoderarse del espectador, sugestionarle, conmoverle, imponerse a él [...] ¿Y sabéis por qué?... Pues por algo que sólo da Dios al genio: por una ductilidad de sentimiento y una facilidad comunicativa de ese sentimiento mismo, que sólo los grandes cerebros y los grandes corazones alcanzan", Manuel VALCARCEL, "Echegaray y los modernistas", *Gente Vieja*, 129 (1905), [pp. 5-6] p. 5.

¹⁷⁵ Ib. id.

¹⁷⁶ "Crónica literaria: El homenaje a Echegaray", *La España Moderna*, 195 (1905), pp. 162-172. Gómez de Baquero condena el juicio de Azorín que había dicho que el teatro de Echegaray representaba el olvido de la realidad, el estado de espíritu que llevó al desastre.

¹⁷⁷ *Historia del Teatro Español*, op. cit., p. 364.

tían de ser adaptaciones de novelas; el modo novelístico se imponía a la técnica dramática. La gran repercusión que tuvo *Electra* se debió a razones extraliterarias: se tomó como símbolo de rebeldía ante la tiranía de orden político¹⁷⁸, y ello es lo que la convirtió en bandera -revista *Electra*- de la joven generación.

Pero, si cabe, la indigencia aún era mayor en relación con el género poético. La conciencia de ser éste el género más abandonado era común en la época. Un temprano diagnóstico de la situación poética lo encontramos con la firma de Ortega Múñilla, en 1890. Lo primero que aprecia es la heterogeneidad, la ausencia de unas directrices que orienten hacia una determinada tendencia: "Mientras que Núñez de Arce entona los grandes himnos a la libertad y a la conciencia humana, Grilo y Velarde cantan las bellezas del campo y los paisajes; mientras Campoamor cultiva la literatura popular envolviendo sus delicadas ideas y sus ingeniosísimos conceptos en el lenguaje más burdo y vulgar, Valera escribe el verso académico con la donosura y la esbeltez propias de la poesía griega"¹⁷⁹. Tras esta pauta general, Ortega Múñilla, con su connatural benevolencia, ofrece su visión de los poetas más representativos del momento: de Valera destaca su ingenio y su corrección formal; de Velarde su fácil versificación y la riqueza de su vocabulario; de Marcos Zapata su precisión en la descripción; de Fernández Grilo su delicadeza y sentimiento -le excusa a la vez de ciertos errores gramaticales-; de Manuel Palacio su facilidad para la métrica y su ingenio mordaz; de Campoamor su originalidad para crear nuevas formas; de Núñez de Arce su espíritu animoso -en contra del tópico de la duda- para cantar las magnificencias del mundo y del hombre. Como se puede ver, casi todos los juicios se quedan en lo externo, a lo más en el elogio de cualidades personales del poeta -ingenio, sentimiento-; están totalmente ausentes referencias a la concepción estética que es la que da validez -si no valor- al discurso poético.

Pocos años después, Gómez de Baquero, en su balance del panorama literario en 1899, resalta, como acontecimiento poético del año, los *Aires Murcianos* de Vicente Medina, obra que él aprecia aun aceptando todas sus limitaciones¹⁸⁰. Si los *Aires Murcianos* fueron la gran obra del año con el que se despedía el siglo -y hoy nos sorprende su enorme repercusión en la época¹⁸¹- es fácil imaginar el valor literario de las

¹⁷⁸ Véase, al respecto, José Carlos MAINER, *La edad de plata*, op. cit., p. 33, donde se explica la coyuntura política y social en la que se enmarca el éxito de *Electra*.

¹⁷⁹ "Poetas", *La España Moderna*, 21 (1890), [pp. 156-182] pp. 178-181.

¹⁸⁰ "Crónica literaria: las letras españolas en 1899", *art. cit.*, p. 150.

¹⁸¹ La crítica, en su día, elogió considerablemente esta obra. Rubén DARIO recoge el clima favorable ante ella: "¡Hay ahora un poeta de Murcia que ha conquistado Madrid, Vicente Medina. Se le ha elevado a alturas insospechables, se le ha declarado vencedor. Es verdad que trae con su emoción, con su sencilla facultad de ritmo, su gracia dialectal y su fondo de sensitivo, una nota desconocida hasta hoy; es un hallazgo. Pero lo monocorde de su manera llega a fatigar, con la repetición de la queja, una queja continua" ["Los poetas" (24-VIII-1899), en *España Contemporánea*, op. cit., p. 204]. Se publicaron poemas suyos en importantes revistas (*La Vida Literaria*, *Alma española*, ...). Pero, junto a los elogios, también cosechó duras censuras; así "desentraña" Gedeón [192 (1899)], la técnica de Medina: "[...] / con hablar de *abejorricos*, / de las *manecicas*, / de los *zagalicos*, / y las *zagalicas*, / y los *pimenticos* / y las *chumbericas*; / con mentar las *acequias* o *ciecas*, / decir *abujero* y en vez de *hasta*, *ista*, / y darle dos golpes / a la historia antigua / del chaval que se

restantes. En tanto eran considerados auténticas autoridades en el campo de la lírica Campoamor y Núñez de Arce. Pero, incluso respecto a ellos, el juicio no era unánime. Respecto a Núñez de Arce, mientras unos lo aclamaban como el cantor de la duda y como poeta filosófico¹⁸², otros resaltaban la falsedad y retoricismo de dicha duda¹⁸³ y la escasa profundidad de su pensamiento¹⁸⁴, así como la frialdad, la falta de vida y poesía en sus obras¹⁸⁵. En cualquier caso, Eduardo Gómez de Baquero viene a poner la puntilla en su consideración crítica: "Núñez de Arce cierra, en efecto, una época de la poesía española"¹⁸⁶. Mayor aquiescencia hubo respecto a Campoamor. Los mayores le alababan y los jóvenes callaban, fuera por respeto, fuera por desdeñosa indiferencia. Hoy nos sorprende que en 1903, cuando ya la poesía modernista ha ofrecido suficientes muestras de cuáles son los nuevos ideales estéticos -tan alejados del prosaísmo de Campoamor-, Eduardo Gómez de Baquero todavía pueda hablar de él como de "un poeta de transición, un precursor de la poesía novísima"¹⁸⁷ o que Azorín, en 1913, cifre las máximas influencias sobre su generación en Campoamor, junto a Echegaray (!) y Galdós¹⁸⁸.

Sólo la primacía concedida a estos dos poetas bastaría para dar una idea de la calidad poética general, así como de la sensibilidad de los lectores. Pero hay más. Tras ellos, una pléyade de segundones que vivían de la imitación de sus maestros, sin pararse en planteamientos estéticos que les abrieran nuevos cauces de expresión. Así lo denuncia Clarín:

¿Dónde están esos *genios parciales*, aunque sean de menor cuantía, que acompañen a una original y potente nota propia en el arte, el producto de una reflexión seria, sistemática, ilustrada con la técnica correspondiente? - ¡Ay! ¡nuestras medianías no saben más que imitar, dándole siempre vueltas al mismo amaneramiento, al poeta de su predilección, o, por lo menos, su protector y amigo; no escriben libros de ciencia estética; no piensan en la técnica de su arte¹⁸⁹.

muere en la guerra / y se acuerda ¡es claro, de la chavalica! / y echar un comentario barato / de los que tenían / Balart y los otros sauces llorones, de venta / en sus prenderías... / puede hacer cualquiera / en forma sencilla / un aire murciano / de los que hace el poeta Medina / [...]"

182 MADINAVEITIA, Heminio, *Discursos literarios* (Vitoria, Domingo Sar, 1899), p. 37.

183 GÓMEZ DE BAQUERO, E. "Crónica literaria: Núñez de Arce", *art. cit.*, pp. 159-160.

184 *Ib. id.*

185 MARTÍNEZ SIERRA, G. "Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce", *art. cit.*

186 "Crónica literaria: Núñez de Arce", *art. cit.*, p. 153.

187 *Ib. id.*

188 "La generación de 1898", en *Clásicos y modernos* (Madrid, Renacimiento, 1913), pp. 285-314. Más explicable es esta atribución de paternidad intelectual en el caso de Azorín pues, tal como sugiere José Carlos MAINER [*Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6 (Barcelona, Crítica, 1980)], Azorín está intentando camuflar el elemento revolucionario original de su generación, cuando ya había adoptado posiciones más conservadoras. Véase también de Manuel M^a PÉREZ LÓPEZ, "Generación del 98 y Modernismo en Azorín", *Letras de Deusto*, III, 6 (1973), pp. 159-168.

189 "Revista literaria: La crítica y la poesía en España", *La España Moderna*, 13 (1890), [pp. 193-215] p. 211.

La siguiente afirmación de Gómez de Baquero respecto a la poesía y a los receptores de Vital Aza se podría hacer extensible a toda esa corte de "medianías" a que se refiere Clarín: "El señor Aza, que es maestro en ese género de composiciones ligeras que forman parte muy principal del texto de los semanarios cómicos, *padece* la influencia de su público, que se llama Juan Vulgar"¹⁹⁰. Los lectores no debían de haberle hecho demasiado caso a Bernardo G. de Candamo, que en 1899 les había exhortado así: "Selgas, Velarde, Núñez de Arce, Sellés,... No leáis sus libros. Son la destrucción de todo cerebro. Son la ruina de toda riqueza intelectual"¹⁹¹.

Un ligero soplo de renovación se dejaba sentir, no obstante, en este pobre ambiente poético. Manuel Reina y Salvador Rueda, principalmente, se habían aventurado en la búsqueda de nuevos temas y de nuevos cauces de expresión. Con más censuras¹⁹² que elogios¹⁹³, avanzaban sin que su ejemplo fuera seguido por otros.

Y en este pobre panorama literario hace su irrupción la joven generación. Si, en 1899, Rubén Darío había denunciado la pobreza espiritual¹⁹⁴ y había hecho especial hincapié en la situación de la poesía¹⁹⁵, en 1904 puede afirmar:

Hoy, al pasar, mi impresión es otra. Desde hace algún tiempo se ha notado un estremecimiento de vida en la península. Cierto que las políticas y los politiquistas continúan con sus ruidos inútiles y sus discursos verbosos [...] Pero fijaos bien: una fragancia de juventud en flor llega hasta nosotros. Voces individuales, pero poderosas y firmes, dicen palabras de bien y de verdad que el país comienza a escuchar. Hay un rumor. ¿Es una resurrección? No, es un despertamiento. Se renace¹⁹⁶.

Si la poesía era el género más abandonado, en él se hacía más imprescindible una renovación. Es a partir del nuevo siglo, cuando se empieza a hacer más efectivo el cambio y comienzan a sonar nombres antes desconocidos o ignorados. En 1905, Andrés González Blanco puede decir ya: "Es lamentable que haya quien lamente la decadencia poética, cuando nuestros años son de los más florecientes que conocimos en España"¹⁹⁷. Unos meses antes había hecho el balance del panorama poético español:

190 "Crónica literaria: varios poetas", *La España Moderna*, 103 (1897), [pp. 148-160] p. 157.

191 "Libros y folletos: Letras americanas", *Revista Nueva*, I, 6 (1899), [pp. 285-286] p. 285. G. de Candamo exhorta, por contra, a abrirse a los aires poéticos que vienen de Francia.

192 Especialmente rigurosos con Rueda fueron Clarín ["Vivos y muertos: Salvador Rueda", *Madrid Cómico*, 566 (1893), pp. 3-4; y 567 (1893), p. 3] y Fray Candil [*La vida intelectual: I. Baturrillo*, op. cit., p. 47]. Rubén Darío elogió sus primeras obras, pero le censura su posterior decaimiento en "lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo" ["Los poetas", *art. cit.*, p. 204].

193 Elogios debidos sobre todo a la gente nueva: así lo hacen con Reina R. Darío, "Los poetas", *art. cit.*, p. 202; con Rueda, Pío Baroja, "Literatura y bellas artes", *art. cit.*, p. 79.

194 "Madrid", *art. cit.*

195 "Los poetas", *art. cit.*

196 "Tierras solares. En Barcelona", *Helios*, 12 (1904), [pp. 340-346] p. 342.

197 "Manuel Machado: *Caprichos*", *Nuestro Tiempo*, 57 (1905), p. 221.

Ramón Pérez de Ayala es el poeta de género, el poeta cerebral. Francisco Villaspesa es el poeta lírico, el de la magnífica tradición castellana, el poeta impulsivo, inculco, *invitus*, que todo lo fía al estro, al numen, a la inspiración, a la musa. Antonio de Zayas es el poeta descriptivo, parnasiano, con vistas al verlenianismo. Manuel Machado es también un poeta de género, multiforme, adaptable. Antonio Machado es el Verlaine español, a la vez refinado e ingenuo, a ratos sentimentamente elegíaco, hondamente penetrativo [...] y en ocasiones frívolo [...]; es también poeta elegíaco, pero con menos profundidad de sentimiento y más maestría técnica. Juan Ramón Jiménez es el único poeta pura, privativa, genuina y plenamente elegíaco: el sucesor de Bécquer, de Musset, de Poe y, como ya he dicho, del Verlaine de algunas obras¹⁹⁸.

Andrés González Blanco apunta aquí unas pocas claves de la renovación poética -el lirismo, la introspección, el descriptivismo- y de sus influencias -parnasianismo, Verlaine, Bécquer, Poe...-, pero de la lectura total de su trabajo, quizá lo que más destaca es la diversidad de orientación, la heterogeneidad de personalidades, heterogeneidad que él valora como riqueza.

Entre los dos juicios emitidos por Rubén Darío sobre el panorama literario español han transcurrido cinco años. En ellos se han publicado *La copa del rey de Thule* (1900) de Villaspesa y las *Odas* (1900) de Marquina; *Rimas* (1902) y *Arias trites* (1903) de Juan R. Jiménez; *Alma* (1902) de Manuel Machado, *Soledades* (1902) de Antonio Machado; y *La paz del sendero* (1904), de Pérez de Ayala -por citar sólo obras muy representativas de los comienzos de estos autores.

La renovación poética era un hecho. El papel desempeñado por el propio Rubén Darío en dicha renovación es difícil de evaluar. Los poetas modernistas lo defendieron siempre acaloradamente. A su regreso a España, en 1904, los responsables de *Helios*, lo proclaman como "el poeta más grande que hoy tiene España"¹⁹⁹ y los redactores de *Alma española* destacan su papel de líder de la juventud española: "Rubén Darío es el poeta de nuestra juventud; a su inspiración una pléyade de rimadores y prosistas novísimos ha surgido en nuestra literatura"²⁰⁰. Pero hoy parece evidente que la poesía española sin él hubiera seguido el mismo rumbo. Darío representó sobre todo la función de acicate, de agitador de conciencias poéticas. Fue un ejemplo, un "educador" -como dice Gregorio Martínez Sierra²⁰¹ - "de la joven intelectualidad española"; aunque hubo *segundones* que se quedaron en lo externo, propiciando la crítica antimodernista, los poetas con más personalidad, que seguían caminos muy diversos, como testimonia Andrés González Blanco, se vieron influidos en el espíritu, en la actitud: Darío verificó que la renovación era posible, que la poesía ofrecía aún sendas inexploradas. Así lo hace ver Emilio Carrere, en su prólogo a la antología modernista *La corte de los poetas*,

¹⁹⁸ "Juan Ramón Jiménez: *Jardines lejanos*", *Nuestro Tiempo*, 52 (1905), [pp. 537-558] p. 539.

¹⁹⁹ "Glosario", *Helios*, 12 (1904), p. 323.

²⁰⁰ *Alma española*, 9 (1904), p. 8.

²⁰¹ "Rubén Darío", *Motivos*, op. cit., pp. 25-29.

que resalta además cuál es el Darío que más interesó, el más profundo, el de los planteamientos metafísicos, antes que el de los "preciosismos":

La influencia de Rubén Darío en la poesía castellana es evidente. No el fresco y juvenil *Azul*, elogiado con rara sinceridad por Don Juan Valera, sino *Prosas profanas*, es el libro de Rubén que ha engendrado en España toda una generación de poetas. Sus estrofas se recitan de memoria en los pequeños cenáculos literarios, sus ritmos se admiran, y se imitan sus rimas y sus frases. Y los que más independientes no se han dejado influir por la letra, fueron influenciados por el espíritu que les ha surgido el afán de perseguir los matices de las cosas, lo recóndito de las almas, lo misterioso de los lugares, ciertas sutilezas, en fin, hasta ahora desconocidas o despreciadas²⁰².

Después de Darío, otros pasaron la puerta por él abierta. Tras ella, caminos muy diversos conducían a una mismo ideal. La lírica, el género más empobrecido, salía de su marasmo y, en su renacimiento, iba a arrastrar a los otros géneros.

Es evidente que la novela y el teatro también habían buscado sus propias soluciones. La novela naturalista, como sugiere José Carlos Mainer²⁰³ tenía en sí misma los gérmenes de su evolución: el análisis de la realidad se volvía hacia lo real interior, hacia la introspección..., ¿pero cuál iba a ser el instrumento de autoanálisis? Menos evidentes resultaban los intentos renovadores en el género teatral: éstos se habían limitado sobre todo al contenido, tomando la senda de la denuncia social: el teatro del primer Benavente, por ejemplo, responde a ese fin.

Desde los ámbitos de la poesía se irradia a los otros géneros un medio de aprehender lo incognoscible y de expresar lo inefable: el simbolismo. Se llega, así, a la novela simbólica y al teatro simbolista. Y desde los ámbitos de la poesía se irradia lirismo. Lo poético inunda también la novela y el teatro. Se llega, así, a la novela lírica²⁰⁴ y al teatro poético²⁰⁵.

3.2. La revisión de la tradición

La juventud actual es violentamente iconoclasta. A todo el que tiene aspiraciones a ceñir la corona literaria, o simplemente a ejercer el magisterio entre sus colegas, le mira con horror y con odio. Rechaza toda tutela y no nimba sien alguna con la aureola de la santidad artística; al contrario, derrumba ídolos y socava pedestales que parecían bien afirmados²⁰⁶.

Creo haber insistido suficiente, en otro lugar -y el texto precedente incide en esta idea- sobre la necesidad de diferenciar, en la "juventud iconoclasta", su actitud contra la

²⁰² Cfr. Elysió de CARVALHO, "Rubén Darío", *Renacimiento*, 4 (1907), [pp. 487-503] p. 491.

²⁰³ *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit.

²⁰⁴ Véase de Ricardo GULLÓN, *La novela lírica* (Madrid, Cátedra, 1984).

²⁰⁵ Véase de Jesús RUBIO, *Ideología y teatro en España 1890-1900* (Universidad de Zaragoza, 1982).

²⁰⁶ Andrés GONZÁLEZ BLANCO, "Movimiento literario reciente", art. cit., p. 328.

literatura restauracionista en vigor y la tradición histórico-literaria española, o, como diría Unamuno, entre *tradicionalismo casticista* y *tradición verdadera*. Quedó patente que el reproche por la ingratitud de los jóvenes hacia sus mayores estaba en la base de la repetida acusación que se les hace del olvido de la tradición.

Dice Unamuno que "progreso que no se basa en tradición no es verdadero progreso"²⁰⁷. Pero, en el mismo año y en la misma revista, había dicho también que había que sublevarse contra el purismo casticista, que con la excusa de defender el idioma²⁰⁸ "es en realidad solapado instrumento de todo género de estancamiento espiritual, y lo que es aún peor, de reacción entera y verdadera"²⁰⁹.

Ante la acusación de los viejos a los jóvenes de olvido de la tradición cabría preguntar a aquéllos ¿qué tradición? Porque la tradición española era evidentemente todo lo anterior, lo ortodoxo y lo heterodoxo; lo realista, lo antirrealista, lo infrarrealista y lo sobrerrealista. El problema radicaba en que cada uno se fijaba en lo que mejor servía a sus intereses ideológicos. Rafael Altamira, por ejemplo, recuerda que "la tradición genuinamente española, mantenida durante siglos e interrumpida tan sólo desde fines del XVI a comienzos del XVIII, es la de una franca y sostenida comunicación con el extranjero para fines educativos"²¹⁰ y, por ello, puede instar a los muchos que creen que "sólo volviendo a lo *viejo* podremos salvarnos en la gran crisis actual"²¹¹ a que España, fiel a su tradición, se abra a Europa y América. Rafael Altamira se servía, de esta forma, de las armas de los tradicionalistas para volverlas contra ellos.

Eduardo Gómez de Baquero, al igual que Unamuno, anima a volver la vista a nuestra tradición, pero sin caer en el extremo de creer que "la España del siglo XVI fue la fórmula definitiva de la perfección social y de la inspiración artística"²¹². Una vez más, el mesurado Gómez de Baquero ofrecía una clave para desentrañar el falso tradicionalismo. La cultura "oficial" española daba una visión miope y limitada de nuestra tradición, elevando en "pedestales" a los que le servían en sus intereses e ignorando absolutamente a los que no le servían.

²⁰⁷ "De la enseñanza superior en España, VIII", *Revista Nueva*, II, 2ª serie, 25 [pp. 59-65] p. 63.

²⁰⁸ En este mismo marco se inscribe la polémica sobre la pureza de la lengua. Conocida es la defensa que Unamuno hace de la necesidad de renovación, y aun innovación, lingüística. GÓMEZ DE BAQUERO, con motivo del discurso académico de Ortega Munilla, deja también muy clara su postura ante la idea general que se tenía de lo castizo: "sentido algo estrecho que viene a dar por supuesto que el canon filológico definitivo del castellano se fijó en el siglo XVI, y que sólo eso es lo genuinamente español en el lenguaje. ¡Pero el lenguaje está en perpetuo devenir!" ["Crónica literaria: Acerca de Campoamor.- Discursos leídos en la recepción de D. José Ortega Munilla en la Academia Española", *art. cit.*, p. 157.

²⁰⁹ "Contra el purismo", *Revista Nueva*, I, 8 (1899), [pp. 348-361] p. 348.

²¹⁰ *Psicología y literatura*, op. cit., p. 100.

²¹¹ *Ib. id.*, p. 104.

²¹² "Crónica literaria: las letras españolas en 1899", *art. cit.*, pp. 152-153.

Aunque he insistido antes en que los jóvenes se rebelaron contra el poder literario establecido, más que contra la tradición literaria, podría resultar un falsamiento de la realidad si nos quedáramos en esta simplificación. Cuando Martínez Ruiz lanza su "Somos iconoclastas" y asegura que los jóvenes no leen ni a Lope, ni a Calderón, ni a Moreto y que muchos sienten un "íntimo desvío hacia Cervantes"²¹³, además de intentar "epatar" a los cultos "oficiales", está constatando una realidad. Porque los jóvenes sí se rebelaron contra una parte de nuestra tradición, contra la que ellos asociaban al espíritu reaccionario restauracionista, esa tradición defendida a ultranza por los "viejos".

Así pues, y como enseguida veremos, no se puede mantener sin matizaciones que los jóvenes "pronuncian el anatema contra lo antiguo y proclaman que sólo lo moderno es digno de estima", tal como decían sus detractores²¹⁴, sino que lo que hacen es revisar la tradición y seleccionar de ella las figuras y movimientos más acordes con su ideología o estética. La polémica se produce porque su selección no coincide con la de los "viejos".

Su mirada al pasado abarca dos facetas: la revisión de las grandes figuras de la cultura española, movidos por la "simpatía" -sensu stricto-, ideológica o estética; y la búsqueda en ese pasado de lo esencial español.

Si les acompañamos en su revisión retrospectiva, es fácil comprobar que sus preferencias se dirigen a épocas y figuras en las que domina la idealidad sobre la realidad, en conformidad con su actitud de oposición al racionalismo dominante.

El primer hito retrospectivo es el Romanticismo. En la primera parte de este estudio ya me referí a los numerosos testimonios -Emilia Pardo Bazán, Gómez de Baquero, López Chavarri, etc.- que ven en la nueva estética una revitalización de presupuestos románticos²¹⁵. Entre sus poetas, el fin de siglo se fijó especialmente en Bécquer, que, desterrado temporal de su propio movimiento, había llevado a culminación la sensibilidad romántica. Bécquer, más que ningún otro romántico, portaba en su obra los gérmenes de la poesía nueva: por una parte, la introspección, los tonos grises y negros²¹⁶, la interpretación ideal de la naturaleza, la "emoción amorosa y arqueológica"²¹⁷; por otra, la expresión literaria expurgada de exterioridades y de "frascología

²¹³ "Somos iconoclastas", *Alma española*, 10 (1904), [pp. 15-16] p. 15.

²¹⁴ Eloy BULLÓN, "Lo nuevo y lo viejo", *Nuestro Tiempo*, 31 (1903), [pp. 73-80] p. 73.

²¹⁵ G. ALLEGRA asienta la tesis más relevante de su revisión del Modernismo, precisamente, en los orígenes románticos de este movimiento, en *El reino interior* (Madrid, Encuentros, 1986), pp. 68 y ss.

²¹⁶ "Tiene tres tonos, tres colores el paisaje de la poesía becqueriana. Uno es claro, dulce, de sonrisa melancólica, de cariño a la alegría, a la luz y al perfume: otro es irónico, gris, heineniano: aquél de optimismo y éste de desesperanza: el otro tono es negro, rotundo, de queja amarga y de anhelo por la noche suprema", J. ORTIZ DE PINEDO, "Del libro de una vida", *Helios*, 11 (1904), [pp. 234-239] p. 236.

²¹⁷ Miguel S. OLIVER, "Impresiones evocadas. Bécquer", *La España Moderna*, 89 (1896), pp. 65-

romántica", con el ideal de la sugestión por medio de sensaciones visuales y acústicas²¹⁸. Por ello, es frecuente que, como el más alto honor, se equipare a un poeta modernista con Bécquer: el poeta que más gozó de este privilegio fue, sin duda, Juan Ramón Jiménez²¹⁹; y, tras él, Rubén Darío²²⁰.

Respecto a nuestro Siglo de Oro la situación se complica, porque es aquí donde se produce la principal disconformidad entre viejos y jóvenes: La celebración de dos centenarios vino a precipitar la polémica. El primero, el de Velázquez, en 1899. Resulta curioso que entre las revistas culturales del fin de siglo sea la que se define como *La Vida Literaria* la única que dedica un número especial a la celebración del Centenario. Y resulta curioso que, en una revista dominada por la gente joven, sean los escritores "viejos" los que con más entusiasmo elogien al pintor realista. Velázquez es ensalzado por Balart como "el primer pintor naturalista del mundo"; eso sí, sin que esto impida que sus obras "estén casi siempre iluminadas por la idea"²²¹. También José Octavio Picón elogia la interpretación que Velázquez hace de lo real y, fijándose en sus bufones, resalta su capacidad para dignificar incluso lo repugnante²²². En cualquier caso, Velázquez se convierte en un pretexto para la reflexión estética: Balart se fija en la fusión realidad-idealidad que configuran al genio; Picón en la capacidad del arte de embellecer lo feo; y el joven crítico de arte Martínez Espada cuenta su *impresión* de niño al ver el Cristo de Velázquez y concluye que "en arte se conoce por la intuición"²²³. Mientras, los jóvenes poetas callaban.

Al celebrarse el segundo de estos centenarios, el Tricentenario de la publicación de el *Quijote*, en 1905, ya no callaron. Creo que poco puedo añadir a lo ya dicho por Javier Blasco en su estudio sobre el quijotismo finisecular, en el que, con gran apoyo documental, defiende dos tesis -que comparto plenamente:

1º La fecha de 1905 produjo una explosión de cervantismo, protagonizado preferentemente por la gente vieja. Este cervantismo finisecular -que sentó las bases para una lectura crítica y moderna de la obra cervantina- no contó con el apoyo y participación de los jóvenes.

2º Frente al cervantismo "oficial", los jóvenes del fin de siglo crigen, *inventándose*, la imagen de Don Quijote. En la gran obra cervantina quieren apresar el alma española, y del *Quijote* quieren hacer el Evangelio de la nueva España. De este modo,

76.

218 Ib. id.

219 ORTIZ DE PINEDO, "Del libro de una vida", *art. cit.*, p. 238. Rubén DARÍO, "La tristeza andaluza. Un poeta", *Helios*, 13 (1904), pp. 439-446. El solo título de la obra de Juan Ramón, *Rimas*, nos traslada ya al contexto becqueriano.

220 "Glosario", *Helios*, 12 (1904), p. 323.

221 "Bufones y enanos de Felipe IV", *La Vida Literaria*, 22 (1899), p. 357.

222 "Enanos y bufones", *La Vida Literaria*, 22 (1899), p. 356.

223 "Un recuerdo", *La Vida Literaria*, 22 (1899), p. 355.

oponen su "quijotismo" al cervantismo oficial. Don Quijote se convierte en "bandera de su irracionalismo intelectual, de su antipositivismo, de su vitalismo antidecadentista, de su heterodoxia religiosa, de su españolismo antitradicionalista"²²⁴. Convertido en un mesías de los nuevos tiempos, entronca con el mesianismo finisecular que se da en toda Europa²²⁵.

Otros testimonios pueden sumarse a los aportados por Javier Blasco, en apoyo de sus tesis. Por ejemplo, la oposición de los jóvenes al cervantismo "oficial" queda patente cuando Maczto culpa a los *cervantófilos* de que "nuestro actual pueblo no siente el *Quijote*", porque aquéllos "han hecho cuanto estaba de su parte por esconderle de las miradas populares, suponiéndole significados esotéricos de difícil o imposible inteligencia"²²⁶. O cuando los redactores de *Helios* se preguntan con tono de lamento:

¿Por qué no nos contentaremos con adorar las obras de arte? ¿Por qué analizar y por qué poner y quitar gratuitamente estas cosas y las otras? [...] Los libros son sólo para dar sueños a la vida. Por lo tanto, la más pura ofrenda que pudiéramos alzar a Don Miguel, el de Lepanto, era regalar su libro, sin advertencias al margen y sin querer decir con erudición lo que ya dice la verdad con colores, con música y con luz, y que cada uno lo interprete con sus propias sonrisas y con sus propias lágrimas²²⁷.

Y eso es lo que hicieron. Lejos de pararse en análisis, lo leyeron, lo interpretaron subjetivamente y lo recrearon. Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, proclama que no por haber sido Cervantes el creador del *Quijote* es quien mejor ha podido captar su espíritu²²⁸; y cuando después la crítica le reprochó su excesivo subjetivismo al tratar la figura de don Quijote, él vuelve a insistir en que la obra es independiente de su autor original y que él no ha pretendido interpretar el *Quijote* -la fecha es pura coincidencia-, sino ofrecer su *Quijote*²²⁹.

²²⁴ "El *Quijote* de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finisecular", *Anthropos*, 98-99 (1989), 120-123. Véase también de P. DESCOUZIS, *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote* (Madrid, Ed. Iberoamericanas, 1970), aunque este último más que una aproximación al tema es una apología del vasquismo de Unamuno.

²²⁵ Estudiado por HINTERHAUSER, *op. cit.*

²²⁶ "Ante las fiestas del Quijote", *Alma española*, 6 (1903), [pp. 3-4] p. 3.

²²⁷ "Glosario", *Helios*, 10 (1904), p. 78.

²²⁸ Cfr. Javier BLASCO, art. cit. También recuerda la afirmación de Azorín, en *Lecturas españolas* (1912): "No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*..., lo han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esa obra su sensibilidad".

²²⁹ "Y añade mi buen amigo que el *Quijote* que en mi obra comento no es sino un *Quijote* de mi invención, lo cual es perfectamente cierto [...] Pues bueno -digo yo ahora- en efecto: es la vida del Ingenioso Hidalgo, según la he vuelto a pensar, en virtud de un perfectísimo derecho que tenemos a apoderarnos de un ente de ficción, que es ya de todos, a arrancarle de monopolios y a transformarlo a nuestro albedrío", en "Sobre la erudición y la crítica", *La España Moderna*, 204 (1905), [pp. 5-26] pp.12-13.

Lo que a la nueva generación le atrajo en esta celebración fue exclusivamente la figura de Don Quijote, con toda su complejidad y riqueza de interpretaciones. Puesto que se fijaron en la criatura literaria y no en la construcción o el estilo de la obra, no les interesó su autor, Cervantes, en oposición al cervantismo oficial.

Frente a los realistas Velázquez y Cervantes, exaltados por la crítica oficial, los jóvenes -especialmente los poetas- van a revitalizar y elevar a dos grandes idealistas: el Greco y Góngora. La revitalización de el Greco -como recuerda José Carlos Mainer²³⁰, viene de la mano de un pintor-poeta, Santiago Rusiñol, que había propuesto la construcción de un monumento al poeta cretense en Sitges. En las revistas madrileñas de la época también se alude a ello, elogiando la iniciativa del pintor catalán y adhiriéndose a la celebración²³¹. En el ámbito castellano se prestó igualmente atención a la figura de el Greco, atraídos por la deformación estilizadora y sublimadora de la realidad en su pintura. Entre otros autores -recuérdese, por ejemplo, el célebre soneto de Manuel Machado, "El caballero de la mano en el pecho", de su libro *Museo-Apolo* (1906-1907)-, se entusiasmó especialmente con su personalidad y con su pintura Martínez Ruiz. Inman Fox confiere a éste un importante papel en la divulgación de la figura del pintor cretense, resaltando varios artículos suyos de crítica literaria²³²; pero pienso que donde más claramente se evidencia su admiración por el Greco es en el hecho de dedicarle su *Diario de un enfermo* (1901), obra que, por cierto, está marcando ya significativamente un cambio en el proceso que va desde Martínez Ruiz hasta Azorín; es decir, en su paso de posiciones anarquistas a posiciones idealistas²³³. En la dedicatoria que precede al *Diario*, su autor afirma entusiasmado: "Theotocópuli pinta el espíritu: es el pintor de la esencia"²³⁴.

Curiosamente la figura de el Greco aparece asociada, a menudo, a la de Góngora; a ambos se les ve como paladines de una necesaria reforma estética: el uno con el pincel, el otro con el lenguaje, consiguen un arte liberado de la constreñidora realidad. Así los equipara Navarro Ledesma:

²³⁰ *La Edad de Plata*, op. cit., p. 44.

²³¹ Véase de R., "El Greco", *Vida Nueva*, 13 (1898), s.p.

²³² "Una bibliografía anotada del periodismo de J. Martínez Ruiz (Azorín): 1893-1904", *RLit*, 55-56 (1965), [pp. 231-244] p. 232.

²³³ M. M^a PÉREZ LÓPEZ, en su documentado estudio, "De Martínez Ruiz a Azorín: Aspectos de una crisis (1898-1899)" [en *Actes du Colloque International J. Martínez Ruiz, Azorín*, 1 (Université de Pau, 1985)] retrotrae el momento en que se fragua este cambio al período que va desde la primavera de 1898 al otoño de 1899 -período que coincide con la ausencia de su firma en la prensa periódica- y analiza las posibles causas de la crisis. Ve en el *Diario de un enfermo* una de las primeras obras en que el cambio se hace efectivo y recuerda al respecto que, aunque se publica en 1901, las anotaciones de que consta este dictario van desde el otoño de 1898 hasta la primavera de 1900. Véase también el interesante estudio de Lily LITVAK, "Diario de un enfermo, la nueva estética de Azorín", en *La crisis de fin de siglo: literatura e ideología* (Barcelona, Ariel, 1974), pp. 273-282.

²³⁴ *OC*, I (Madrid, Aguilar, 1947), p. 721.

El pintor cretense y el poeta cordobés son dos espíritus gemelos: ambos altivos e impacientes, ambos enamorados de la elegancia y de la nobleza, ambos aguijoneados por un deseo superhumano de encontrar colores nuevos, inesperados matices e ignotas tonalidades en la paleta, vocablos vírgenes, construcciones impolutas, palabras vestales en el idioma. A esto se reduce la pretensa locura del uno y el incierto decadentismo del otro. Son dos grandes hombres ardientes y fogosos que comprenden la amplitud de la vida, la universalidad del movimiento y la estrechez y pobreza de los medios materiales para acusar y reproducir tanta grandiosidad²³⁵.

Claro es que, por natural sincretismo, tuvo mayor repercusión en nuestros poetas la figura de Góngora. La crítica antimodernista aludió frecuentemente al estilo del cordobés para censurar los excesos modernistas -"hijos degenerados de Góngora" los llama Fray Candil²³⁶. Navarro Ledesma, en el artículo antes citado, recoge la incompreensión de la crítica, durante siglos, hacia esos dos grandes genios. En Góngora se seguía viendo al poeta complicado e incomprensible, que rondaba lo irracional. Queda muy lejana todavía la exaltación que la generación del 27 hará del poeta cordobés; pero un primer hito de esta revitalización lo constituye nuestro fin de siglo y esto, lamentablemente, no se suele tener en cuenta.

Aunque antes hay ya referencias a la grandeza del poeta cordobés²³⁷, fue la revista *Helios* la que se propuso sacar del olvido a Góngora y ofrecerle los laureles que sus redactores creían que le correspondían. En su número 3 se inaugura una sección abierta que pretende recoger las distintas opiniones sobre el poeta barroco. Pero el resultado fue verdaderamente pobre, tal como en el número 7 se reconoce²³⁸. La joven generación de poetas, al contrario que la gente vieja, no se fijaba en la complicación estilística de Góngora, sino que veía lo que tras ella se encerraba: Antonio de Zayas exalta su capacidad de sugerencia y su liberación de las convenciones literarias, creando un lenguaje específico para la poesía, diferente del común de la prosa, como diferente es el modo de *sentir* del poeta del de *razonar* del prosista²³⁹. Navarro Ledesma destaca su lucha con el lenguaje: impotente para expresar toda la grandiosidad que él ve y siente, logra agrandar la expresividad del castellano -recuperando palabras perdidas, forzando las voces o creando neologismos-; y, finalmente, pone de relieve un hecho frecuentemente olvidado, que por lo menos "una tercera parte del lenguaje usual en poesía" se le debe a Góngora²⁴⁰. Martínez Ruiz elogia *implícitamente* la capacidad de sugerencia de Gón-

235 "Del pobre Don Luis de Góngora", *Helios*, 4 (1903), [pp. 477-480] pp. 477-478.

236 "Desde mi celda", *Alma española*, 1 (1903), p. 10.

237 Por ejemplo, en 1899, en el texto ya citado de Bernardo G. de CANDAMO ["Libros y folletos: Letras americanas, *art. cit.*], en el que exhorta a que se lean los poetas franceses ante la pobreza literaria española, acaba diciendo: "Pero en lo viejo conservad vuestro tesoro: no despreciéis a Góngora por Ronsard" (p. 285).

238 "Quisimos ofrendar unas rosas a D. Luis de Góngora y Argote, y hemos visto con tristeza que son pocos los que tienen jardín donde cortarlas", ["Glosario", *Helios*, 7 (1903), p. 336].

239 "Góngora", *Helios*, 3 (1903), pp. 359-361.

240 "Del pobre Don Luis de Góngora", *art. cit.*, p. 478.

gora: se siente *impresionado* con la lectura de "Hermana Marica" -más alejado de la sensibilidad poética elige al Góngora tradicional- y evoca la juventud y el primer amor²⁴¹.

Quizá la única voz discordante entre tanto elogio es la de Unamuno. Solicitada, al parecer, su colaboración por algún redactor de *Helios* -como se desprende del encabezamiento de su carta-, confiesa no haber leído antes de ese momento a Góngora y haberlo hecho entonces con precipitación, de lo que se deriva -sigue confesando- el no haberlo entendido. Su respuesta nos sirve para valorar el aprecio general respecto al poeta cordobés. Consciente Unamuno de su, quizá, injusta incompreensión afirma: "Es Góngora uno de esos poetas de quienes se habla mucho y a quienes se lee poco. Dio nombre al gongorismo, y con esto como que se agotó. Tenemos los más de los españoles de algunas letras una idea más o menos clara del gongorismo; pero de Góngora, no". Unamuno no se decide a emprender la tarea de descifrarlo y, con cierta ironía, dice desear que los más jóvenes lo estudien y, una vez desentrañado, "nos lo sirvan luego en odres nuevos"²⁴². Si la generación modernista lo intentó, pero no lo logró -al menos en cuanto al reconocimiento general se refiere-, otra generación, avanzado el tiempo -sin duda causando gran sorpresa a don Miguel-, vino a hacer efectivo su deseco.

Por último, resulta curiosa la equiparación que Gregorio Martínez Sierra hace de Góngora y de Don Quijote -¡no Cervantes!- como los más acertados cantores -con idealidad incluida- de España:

¡Tierra de España! Para encontrar palabras que la canten y que sepan de veras a tierra, había que retroceder al huerto andaluz de D. Luis de Góngora, o a orillas del Ebro, en la clara mañana en que el Caballero de la Triste Figura entró en la barca y se dejó llevar por la ilusión²⁴³.

Es evidente que la Mística es otra de las fuentes de inspiración de los poetas modernistas. Se tenía plena conciencia de que la utilización del *símbolo* como único procedimiento para expresar lo incabable debía mucho a los místicos españoles. Sin embargo, hay que hacer dos matizaciones al respecto. En primer lugar, las referencias a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa no son muy abundantes en esta época²⁴⁴, porque los españoles recibieron primero su influencia indirectamente, tamizada a través del simbolismo francés. En segundo lugar, se trata, en cualquier caso, de un misticismo desecralizado, expurgado de su componente religioso. La creación se concibe como un éxtasis por el que el poeta participa de la naturaleza divina:

²⁴¹ "Información literaria. Sobre Góngora", *Helios*, 4 (1903), [pp. 475-477] p. 475.

²⁴² *Ib. id.*, p. 477.

²⁴³ "El madrigal nuevo", *Renacimiento*, 3 (1907), [pp. 349-381] p. 374.

²⁴⁴ J. ORTIZ DE PINEDO ["Del libro de una vida", *art. cit.*] recuerda a Santa Teresa, a partir de la poesía de Juan Ramón sin aludir para nada al carácter religioso de la autora mística: "Juan R. Jiménez tiene la tristeza blanda y llena de unción de Santa Teresa de Jesús, la egregia novia amorosa, la más dulce novia de la leyenda de amor" (p. 239). Inman FOX recuerda la admiración de Martínez Ruiz por Santa Teresa, como puede apreciarse en su artículo "Una mujer", publicado en el *Madrid cómico* (22-I-1898) [Una bibliografía anotada...], *art. cit.*].

La inspiración era una verdadera pasión del alma, un delirio entusiasta, algo como un éxtasis activo, que no fuera una quietud, un desvanecimiento, sino como un empujón al hombre dado por los dioses para que hiciese su obra²⁴⁵.

El último hito temporal en la revisión que el fin de siglo hace de la tradición literaria española lo constituye la Edad Media. La atracción por esta época, de clara filiación romántica, se justifica por la reacción contra el racionalismo y el progreso deshumanizador. Sin embargo, aunque la Edad Media es frecuente motivo de inspiración temática -como estudiaré en un próximo apartado dedicado al primitivismo- lo fue más desde la pintura o desde la recreación romántica de marcos y temas, que desde la lectura de las obras literarias medievales. Los orígenes de nuestra historia literaria pocos atractivos podían ofrecer en unos años en los que apenas existían ediciones asequibles de las obras medievales, con lo que la revisión de nuestra tradición literaria medieval se centró en lo más llamativo, la forma métrica²⁴⁶. Bernardo G. de Cadamo fundamenta así -sin duda exageradamente- la renovación métrica de la nueva poesía:

Pero no es ésta, en literatura, una renovación realizada al azar y caprichosamente; sus profundas raíces van a buscar la savia en los olvidados poetas primitivos que transcribían sus estados de alma -y de cuerpo- mucho antes de que las letras italianas importasen a España la armoniosa invención del soneto; es decir, en el monorrímo de Gonzalo de Berceo y del Arcipreste de Hita²⁴⁷.

El preámbulo que precede a los nombres de nuestros primitivos pone en evidencia que este retorno a los orígenes obedece más a una "moda", a una corriente ideológica y estética, que a una verdadera relectura de sus obras. En efecto, la revitalización del alejandrino no es sino una concretización más del influjo prerrafaelita en España.

Tal como sugerí al principio, la revisión de la tradición sirve al obsesivo propósito de penetrar en las raíces del ser español. Era general la creencia -de origen hegeliano- de que aquélla contenía en sí la esencia de un pueblo. Eduardo Gómez de Baquero refleja esta idea y -a medio camino entre los extremos de los tradicionalistas a ultranza y de los que renegaban de todo lo anterior- aboga por "dar a la tradición su verdadero valor, distinguiendo lo que hay en ella de temporal y pasajero, y hasta de accidental, de lo que es revelación del carácter permanente de un pueblo"²⁴⁸.

¿Cómo se podía aprehender esta esencia? Dos vías se le ofrecen al fin de siglo. La primera sigue el camino de la revisión de la tradición, pero atendiendo ahora no ya a

²⁴⁵ Rafael URBANO, "El cardo silvestre", *Renacimiento*, 5 (1907), [pp. 37-55] p. 43.

²⁴⁶ J. M. AGUIRRE ["Introducción" a A. de Zayas, *Antología poética* (Exeter Hispanic Text, University of Exeter, 1980)] atribuye a Zayas el mérito de haber sido el primer poeta español moderno que utilizó el verso alejandrino, "liberado de la rigidez con que lo emplearon los parnasianos", p. XII.

²⁴⁷ "Opiniones literarias", *Nuestro Tiempo*, 66 (1905), [pp. 503-512] pp. 506-507.

²⁴⁸ "Crónica literaria: las letras españolas en 1899", *art. cit.*, pp. 152-153.

los autores, que son individualidades, sino a las obras, reflejo del común pensar y ser. Decía Alonso y Orera que la obra del artista reproduce el mundo que le rodea:

Su alma siente con el alma de sus contemporáneos, y cuanto imagina es igual en el fondo a lo que imagina la generación de su tiempo. El sabe recoger las ideas no contenidas en un sistema filosófico, que están dispersas en la colectividad, las viste con el ropaje brillante del arte, y con su intuición, y su experiencia penetra en los adentros de cuantos con él vivieron²⁴⁹.

"Adentros" que son esencia popular, esencia española. La hermosa imagen que abre *La Voluntad* de Martínez Ruiz -catedral elevada por el trabajo y la fe de todo un pueblo "en las viejas edades"- resulta clarificadora para comprender lo que en un vetusto edificio era capaz de captar la sensibilidad de estos hombres: el pueblo "en pía comunión con la obra magna"²⁵⁰. La atracción por las ciudades muertas -Toledo, Segovia- tiene aquí también una -no la única- explicación.

En el caso concreto de la tradición literaria, se recurre a personajes ficticios de nuestra literatura que se suponen reflejo del ser español. En ocasiones es un aspecto parcial de nuestra idiosincrasia lo que se destaca: así puede decir Unamuno que "hay que aprender a desengañarse, de Segismundo, que soñó historia; y a vivir, del Alcalde de Zalamea"²⁵¹. Dos figuras literarias representativas de nuestra tradición le sirven a Unamuno para ilustrar su opción ante las dicotomías sueño/vida e historia/pueblo (intra-historia). Otras veces, es toda la esencia de nuestro ser lo que se quiere representar con un personaje. Y en este caso, una figura destaca sobre todas: Don Quijote. Cierzo que ante la afirmación repetida de "¡España representada por Don Quijote!" cabe preguntarse, como hace Antonio Zozaya: "¿cuál?". Pero él mismo, negando la "España tradicional, hipócrita y descreída" proclama enseguida lo que Don Quijote representa: "el ansia de regeneración y la equidad jamás satisfecha; es el amor al bien puesto en solfa, es la lealtad, el valor, la cortesía, la generosidad [...]; es la protesta airada contra todo lo convencional, lo ruin, lo deforme, lo hipócrita [...]"²⁵².

La segunda vía para captar la esencia española, más importante aún que la vía histórica, es la intrahistórica. En la España actual se pueden encontrar nuestras raíces, conociendo al pueblo presente, reflejo del pasado y del eterno: es lo que podríamos llamar la *tradición viva*. El ser español había que buscarlo en la intrahistoria, porque lo intrahistórico, el pueblo, es el mismo a través de los tiempos; igual es su trabajar silencioso, su sufrir paciente, su indiferencia ante la *Historia* de los políticos. Unamuno nos invita a volver los ojos sobre nuestro pueblo en busca de nuestra esencia:

249 "Un ideal místico en el teatro", *art. cit.*, p. 767.

250 *La Voluntad* (Madrid, Castalia, 1979) Ed. de Inman Fox; p. 57.

251 "Renovación", *Vida Nueva*, 8 (1898), s.p.

252 *Crónicas del año dos*, op. cit., pp. 203-204.

Hora es ya de que en vez de adularnos y adormecernos con una historia amañada y vuelta del revés, nos escudriñemos en la vida colectiva cotidiana, tal como ésta se ostenta en las costumbres y usos del pueblo, sobre todo del esparcido por los campos, del que vive en más íntimo abrazo con la Naturaleza que amasó nuestra primera pasta²⁵³.

Si he empezado este apartado distinguiendo el diferente aprecio de la gente nueva por lo tradicional presente y por lo tradicional histórico, en una revisión que va del presente al pasado, debo ahora acabarlo invirtiendo los términos: cuando lo que se busca es la esencia del ser español, la revisión debe ir del pasado al presente, porque la historia puede resultar engañosa. La auténtica verdad, la intrahistórica, está en el pueblo, en el de ayer y en el de hoy. Pero vivo y actual en el presente, en nosotros mismos.

3.3. *El escritor en el fin de siglo: entre el intelectual y el artista*

Con gran acierto ha sido estudiado por Inman Fox el origen y evolución, en nuestro fin de siglo, del sustantivo *intelectual* en su sentido moderno, es decir, definido por dos marcas: su *disconformidad* con el sistema social y político, y su intento de *influir* con su obra en la sociedad²⁵⁴.

Si en Francia es fácil adscribir este concepto al polémico asunto Dreyfus, en España no hay un hito semejante, que desencadene la generalización en su uso que se produce hacia 1898-99. Desde luego no se puede asociar con el desastre del 98, puesto que la toma de postura de los "intelectuales" no fue ni clara ni homogénea, sino que más bien sorprende -tal como hace constar Rubén Darío²⁵⁵- su indiferencia. La condena, por parte de un sector de la intelectualidad española, de las represalias a los presos de Montjuich -anarquistas encarcelados por arrojar una bomba al paso de la procesión del Corpus-, tampoco justifica totalmente la eclosión del término, porque el asunto español tuvo menor repercusión pública que el francés, dado que de dicha toma de postura no se siguió un éxito tan espectacular como en el país vecino. Sin embargo, a este asunto está vinculada la utilización, por primera vez, del sustantivo *intelectual*, documentado en una carta de Unamuno a Cánovas, en noviembre de 1896, escrita en favor de Pedro Corominas, preso en Montjuich²⁵⁶.

Ya hacía unos años que en los escritos de base socialista se utilizaba el término *obrero intelectual*. Quizá la simplificación del sintagma se deba a dos elementales razones: por una parte, a la natural ley de economía, lo que se observa, por ejemplo, en la alternancia que Llanas Aguilaniedo, en *Alma Contemporánea* (1899), hace de sin-

253 "Renovación", *art. cit.*, s.p.

254 "El año de 1898 y el origen de los intelectuales", en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura* [autores varios], (Barcelona, Ariel, 1975), pp. 17-24; recogido después en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, op. cit., pp. 13-23.

255 "Madrid", *España Contemporánea*, op. cit., p. 43.

256 Inman Fox, "El año de 1898 y el origen de los intelectuales", *art. cit.*, p. 21.

tagma y sustantivo; cuando utiliza sólo *intelectual*, se "siente" la clipsis del primer término²⁵⁷. Por otra parte, puede deberse también a la voluntad de librarse del preeminente término "obrero", que remitía demasiado a una concreta ideología. Tras la generalización del término *intelectual*, las dos posibilidades siguieron alternando aún unos años; sobre todo en los escritores de filiación socialista, como vemos, por ejemplo, en Antonio Zozaya, que en 1902 escribe:

Todas las revoluciones han sido provocadas por los obreros intelectuales, pero no para buscar empleos y medros particularísimos [...], sino para imponer a las sociedades un nuevo estado de ideación de conciencia y vida, una concepción superior del Derecho y moralidad, una nueva fase de evolución. Y no sólo han sido los *intelectuales*, como ahora se dice, agentes primeros en estos cambios, sino que forzosamente han de serlo en toda la evolución futura²⁵⁸.

La misión social del *intelectual* queda patente en este texto. Pero el escritor de fin de siglo se debatía entre su ser de intelectual y su ser de artista. Muy fácil resultaría adscribir el primero a los autores que han sido llamados noventayochistas y otorgar el segundo a los esteticistas o modernistas. Fácil, pero falso. Como bien hace constar José Carlos Mainer "hasta su actitud bohemia (pensemos en el paraguas rojo y el monóculo azorinianos, en el aire desastrado de Valle Inclán, en las intemperancias de Maeztu) se colorea de política y supone una toma de posición frente a la sociedad contemporánea"²⁵⁹. En el mismo sentido, Antonio Ramos-Gascón ha estudiado cómo renovación estética y cambio político-social se conciben como inseparables, como una misma rebeldía, en un primer momento. Con suficiente apoyo documental demuestra, por una parte, la colaboración en unas mismas revistas de autores movidos por esos dos diferentes intereses; por otra parte, insiste en la coincidencia del doble interés -estético y social- en un mismo autor, fijándose en los casos de Martínez Ruiz, Baroja, Benavente, Juan Ramón, etc.²⁶⁰

Así pues, nuestros escritores del fin de siglo se pueden definir como los primeros intelectuales españoles, en sentido moderno. Creo haber demostrado ya que, en la base

²⁵⁷ *Alma contemporánea*, op. cit., pp. 28-29.

²⁵⁸ "Proletariado intelectual", en *Crónicas del año dos*, op. cit., p. 24. Antonio ZOZAYA está respondiendo así a un artículo de MAEZTU en que afirmaba que "todas las revoluciones políticas han sido realizadas por obreros intelectuales, sin otro objeto que el de aumentar el número de empleos públicos [...]. El intelectualismo profesional desaparecerá a medida que sea cada vez mayor la cultura de los obreros manuales". Cfr. p. 24.

²⁵⁹ *La Edad de Plata*, op. cit., p. 75.

²⁶⁰ "Martínez Ruiz, 'anarquista literario', traduce a Kropotkin pero también a Maeterlinck; Baroja, al mismo tiempo que nos describe 'la lucha por la vida' en el Madrid de la época, estudia en la *Revista Nueva* la coloración de los sonidos; Benavente, exquisito esteticista, publica en *Germinal* 'sketches' dramáticos de clara tendencia anarquista; Juan Ramón Jiménez, como hemos señalado, alterna los poemas de *Alma de violeta* con poesías sociales; Federico Urales, conocido anarquista, a la hora de hacer literatura sigue las directrices del esteticismo d'annunziano; Manuel Machado, a su regreso de París, nos explica los fundamentos político-sociales de la reacción antimodernista; Maeztu, ideólogo 'noventayochista' combina lo parnasiano y lo social en su poesía de juventud; Dicenta, representante del 'naturalismo' en el teatro, identifica su lucha con la del esteticismo italiano, etc.". Antonio RAMOS-GASCÓN, "La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la 'gente nueva'", en *La crisis de fin de siglo: Ideología y Literatura* (varios autores), op. cit., [pp. 124-142] pp. 136-137.

de cualquier actitud que adopten, está su disconformidad con el orden social establecido, en sus diferentes facetas -racionalismo, predominio burgués, fuerza clerical, penuria literaria... Igualmente presente está el deseo de influir con su obra en la sociedad. Pero puede variar, eso sí, el instrumento con el que se va a ejercer dicha influencia; o mejor que el instrumento, que en realidad es siempre el mismo -la palabra-, varía la facultad del lector a la que va orientado el esfuerzo del "intelectual": la inteligencia o la sensibilidad; y esto condiciona el instrumento; o sea, el tipo de discurso.

Era un convencimiento común que la regeneración de España pasaba por la regeneración de cada uno de los españoles; y la regeneración del individuo debía atender a todo él, a su ser íntegro, cuerpo y espíritu. Unamuno fue uno de los que más insistió en ello²⁶¹. Es evidente que en la base de este pensamiento está Costa con su lema de "despensa y escuela" y los regeneracionistas; pero los "intelectuales" del fin de siglo dieron un paso más al insistir en que la formación del individuo debía atender a todas sus facultades: por eso es tan frecuente en la época la distinción entre *instrucción* y *educación*. La educación no se basaba sólo en comunicar conocimientos, sino que formaba al *hombre*, libre, inteligente y sensible. Y el arte era la mejor escuela para la sensibilidad. Por eso los redactores de *Helios*, en su manifiesto inaugural, conciben la revista como "alimento espiritual"²⁶². Nuestros escritores creyeron firmemente que con su obra -por muy "esteticista" que fuera- estaban contribuyendo a la regeneración de España²⁶³.

En los primeros escarceos del término intelectual para imponerse, en 1899, se comprueba esta aleación de lo social y lo estético bajo el mismo concepto. Alonso y Orera, al reseñar *Alma contemporánea*, de Llanas Aguilaniedo, concluye que "los intelectuales deben, reuniendo todas sus energías, sostener militarmente la causa de la inteligencia contra los bárbaros" y, tras varias generalidades, insistiendo en la misma idea de lucha, subraya una sola concreción, curiosamente referida al aspecto estético: "Hay que rechazar el prosaísmo que se advierte en las letras, e implicaría cobardía que dejaran maltratar la belleza cuantos la sirven por ser la Venus siempre bella y celeste, *Venus victrix* [...]"²⁶⁴.

Es cierto que, en esta fusión intelectual-artista, había un sector que pretendía sacrificar el segundo término al primero; es decir, que el artista se adaptara al pueblo y no

²⁶¹ En "De la enseñanza superior" en España, *art. cit.*

²⁶² *Helios*, 1 (1903), pp. 3-4.

²⁶³ Richard CARDWELL ["Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y el problema de España", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983), pp. 225-231] ha estudiado con gran acierto esta conciencia de la misión del artista en Juan Ramón Jiménez, a lo largo de toda su trayectoria poética, poniéndola en relación -de coincidencia, no de subordinación- con las ideas de Ortega, con quien le unió gran amistad.

²⁶⁴ "Libros nuevos: *Alma contemporánea*, por J. M^º Llanas", *Revista Nueva*, I, 18 (1899), pp. 854-855. El propio Llanas Aguilaniedo, en la obra reseñada, había hablado del "intelectual que vive para su Ciencia o para su Arte" [*Alma contemporánea*, op. cit., p. 28].

que intentara adaptar el pueblo a él. Mientras el artista pretende influir en la sociedad educando la sensibilidad del pueblo, elevándolo hasta hacerlo capaz de aprehender y comprender el arte, Macztu, por ejemplo, defendía la función social del artista, pero adaptando -mejor subordinando- su obra a las circunstancias: "De entre el estrépito de los barcos y los trenes, de las máquinas y los travías, de entre los hombres sudorosos y atareados que cruzan las calles, surge el poeta"²⁶⁵. La subordinación del cambio artístico al social es evidente cuando afirma que "una vez realizado el desarrollo económico de un pueblo, es inminente la era de su apogeo artístico"²⁶⁶. Pero al margen de la opinión de Macztu, la mayoría de nuestros intelectuales, creyeron y abogaron por la simultaneidad e inseparabilidad del cambio social y estético, tal como ha demostrado Ramos-Gascón.

Hasta tal punto el arte era concebido como instrumento imprescindible de la transformación social que Martínez Ruiz lo considera factor fundamental de la revolución²⁶⁷. Aunque admite que en determinadas épocas de crisis la voz del artista puede resultar discordante -pidiendo y ofreciendo alimento espiritual, cuando falta hasta el material-, proclama, no obstante, una vez más la función social del artista, ahora incluso del artista puro, tan útil a la sociedad como el mercader o el industrial²⁶⁸.

Así pues, sin olvidar su papel como *intelectual*, con una misión social específica, el escritor del fin de siglo es también *artista*. Pero como artista tiene también una especial idiosincrasia. Dice Andrés González Blanco que "la primera tarea del artista poseído de su misión, es difundir cultura"²⁶⁹. Esta afirmación que no parece sino una reiteración de lo arriba expuesto, nos abre una primera vía de aproximación a la concepción del artista en la época. En efecto, el sintagma "*poseído de su misión*" nos ofrece una primera clave, al remitir la concepción del artista a un contexto religioso, al margen de toda ortodoxia o heterodoxia.

Viriato Díaz Pérez da un paso adelante al afirmar que, si "el antiguo eremita y el místico han desaparecido, nos quedan el artista y el poeta que hoy como siempre recogen la espiritualidad toda de la vida"²⁷⁰. Vemos, pues, cómo Díaz Pérez pone la misión del poeta en el presente en parangón con la de los antiguos religiosos en el

²⁶⁵ "En la charca", *Revista Nueva*, I, 7, [pp. 311-315] p. 312.

²⁶⁶ *Ib. id.*, p. 313.

²⁶⁷ "¿Con qué derecho proclamar *el arte por el arte* cuando en todas las esferas del pensamiento se trabaja por algo? ¿Con qué derecho vivir aislados de la gran corriente revolucionaria cuando el arte es el principal factor de la revolución?", "Crónica", en *El País*, 30-XII-1896. Cfr. Inman Fox, *Ideología y política*, op. cit., p.56.

²⁶⁸ "Arte y utilidad", *Alma española*, 9 (1904), pp. 4-5. En estos ocho años transcurridos entre las dos afirmaciones precedentes de Martínez Ruiz se observa muy bien su evolución: en ambas se reivindica la función social del arte, pero en la primera se subordina lo estético a lo social, mientras que en la segunda ya no hay tal supeditación: el arte, aun cuando rinda culto prioritario a la belleza, es útil al hombre y a la sociedad.

²⁶⁹ "El arte para el pueblo", *La República de las letras*, 11 (1905), p. 2.

²⁷⁰ "Teosofía y ocultismo: Más allá de la experiencia y el análisis", *Helios*, 14 (1904), [pp. 69-74] p. 73. Como se verá, los términos *artista*, *poeta*, *literato*... se emplean indistintamente. A todos ellos alcanza esta misma concepción de *sacerdocio* en su misión.

pasado; por tanto, implícitamente el arte está concebido como una nueva religión, sustituta de la antigua Religión, derrumbada por la fuerza de la modernidad²⁷¹.

Más explícito aún, Rafael Urbano proclama la naturaleza religiosa del acto estético:

...La poesía, antes que nada, es un hecho religioso, constituye el culto, el sacrificio y la liturgia de la única religión que no divide a los hombres: toda ella está rodeada de religiosidad²⁷².

Esta misma concepción del arte como hecho religioso y del artista como sacerdote está presente en autores muy diversos: desde escritores pertenecientes a la "gente vieja", como Valera -que afirma, rememorando a Horacio, que "los poetas son la luz del mundo, nuestra guía y nuestro faro"²⁷³-, hasta escritores que proclaman el "futurismo"²⁷⁴, como Gabriel Alomar -que insiste en la función redentora de su movimiento, respondiendo, de manera implícita, afirmativamente a esta pregunta: "¿No son los poetas los grandes poseídos, los que dialogan con los dioses cara a cara y reciben de ellos las inspiraciones y palabras de profecía?"²⁷⁵; desde pensadores "noventayochistas", como Unamuno -que expresa su convicción de que "no habrá redención para nuestras letras mientras el literato no sienta todo lo que de sacerdocio debe haber en su función social"²⁷⁶-, hasta defensores del modernismo, como Manuel Díaz Rodríguez -que afirma que es "el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista es, tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aún el alma de las cosas en apariencia inanimadas"²⁷⁷.

Vate, adivino, sacerdote, profeta... son algunas de las palabras empleadas para recalcar la alta misión encomendada a los artistas. Claro es que esta "sacralización" de la figura del artista no es una invención del fin de siglo. Los propios modernistas acuden a fuentes más o menos próximas, para fundamentar su idea. Unamuno es el que retro-

271 Idea común a Nietzsche, aunque el resultado es muy distinto, ya que V. Díaz Pérez busca una nueva verdad fundamentada en las ciencias ocultas.

272 "El cardo silvestre", *art. cit.*, p. 43.

273 "La irresponsabilidad de los poetas. Sobre las *Odas*, de D. Eduardo Marquina", en *El superhombre y otras novedades. Artículos críticos sobre producciones literarias de fines del siglo XIX y principios del XX* (Madrid, Fernando Fe, 1903), [pp. 71-82] p. 72

274 El *futurismo* de Alomar [su ensayo fue publicado en *Renacimiento*, 7 (1907), pp. 257-276; y 8 (1907), pp. 575-597.] anticipa alguno de los presupuestos de Marinetti -tales como la exaltación del futuro como ideal y como materia estética-, pero, a pesar de la coincidencia de nombre, está aún alejado del movimiento vanguardista, pues pretende ser más que una tendencia artística, un movimiento social; los que él llama *futuristas* son todos los rebeldes de la historia, que no conformes con el tiempo que les ha tocado vivir, han abierto el camino hacia el futuro; con este presupuesto, anima a que entren en acción los *futuristas* actuales.

275 "Futurismo", *Renacimiento*, 7 (1907), [pp. 257-276] p. 267.

276 "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 5 (1907), pp. 504-506.

277 *Camino de perfección. Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto y varios ensayos* (París, Ollendorf, 1907). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 103-114] p. 112.

trae más lejanamente esta concepción: "Es el poeta, hace decir Platón a Sócrates, una cosa ligera, alada y sagrada: es un intérprete de la divinidad"²⁷⁸. También Valera se remonta al mundo clásico, en concreto a la *Epístola ad Pisones*, de Horacio, para apoyar la alta misión de los poetas²⁷⁹. Pero, en general, nuestros escritores sienten que esta idea les remite a una concepción idealista -a veces romántica- de la vida y el arte, y, así, recuerdan a Heine, que proclama la superioridad del acto poético por encima de cualquier otro criterio humano²⁸⁰; a Victor Hugo que hace del poeta "antrum adjurat vatem", explorador de lo misterioso²⁸¹; a Baudelaire que había afirmado que "el escritor es el hombre por excelencia, el gran obrero [...]. Es lo universal. Es Pan. Es, en fin, entre los artistas, el Rey"²⁸²; o a Nietzsche que considera al artista "el ser superior por excelencia"²⁸³.

¿Pero cuál era, pues, esta alta misión que les incumbía a los artistas? Dice Domingo Martínez:

El verdadero artista es, por consiguiente, el fiel y legítimo intérprete del pensamiento divino en el mundo sensible, destinado a revelar la existencia y descubrir a los profanos las maravillas del mundo²⁸⁴.

Obsérvese, primero, que en éste, como en muchos otros textos, se habla de *pensamiento divino*, de *divinidad*, o de los *dioses*, pero se evita el originario *Dios*, que contravendría el intento de descristianización de estos términos. Empleándolos como ellos lo hacen, permanecen en el terreno de la abstracción; no es el Dios de la ortodoxia religiosa, es lo gran Desconocido.

El poeta es el intérprete de la divinidad, el que debe descubrir lo incognoscible y desentrañar el misterio que envuelve a toda la creación. Ya me he referido antes a la causa de este resurgimiento idealista en la concepción del poeta: el positivismo había derrumbado los antiguos ídolos -entre ellos la ortodoxia cristiana-, pero había dejado al hombre "ciego" -con la hermosa alegoría de Mactertlinck que tan bien supo interpretar Rafael Urbano²⁸⁵-, sin guía y sin faro hacia donde dirigir sus pasos. La ciencia no lo explicaba todo; es más, no explicaba lo que al hombre más interesaba: su principio y su fin. La poesía se ofrece entonces como camino de exploración -hacia el interior de uno mismo o hacia el exterior-, en busca de lo infinito²⁸⁶.

²⁷⁸ "Prólogo" a Manuel Machado, *Alma. Museo. Los Cantares* (1907). Recogido por R. GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., [pp. 341-352] p. 352.

²⁷⁹ "La irresponsabilidad de los poetas", *art. cit.*, p. 73.

²⁸⁰ *Ib. id.*

²⁸¹ Urbano GONZÁLEZ SERRANO, "Genus irritabile vatum", *Madrid Cómico*, 817 (1898), p. 725.

²⁸² E. GÓMEZ CARRILLO, *El Modernismo*, op. cit., p. 308.

²⁸³ RODRÍGUEZ EMBI, Luis, "Las ideas literarias de Nietzsche", *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), [pp. 694-698] p. 696.

²⁸⁴ "Dos palabras sobre estética", *Nuestro Tiempo*, 97 (1907), pp. 5-14.

²⁸⁵ "El guía ha muerto", *Renacimiento*, 7 (1907), pp. 327- 331.

²⁸⁶ Insisto de nuevo en que el término *poesía* debe ser entendido en sentido amplio. Unamuno, por ejemplo, sirve a este propósito de exploración y búsqueda de lo infinito en su prosa tanto o

Concebida la poesía como alternativa a la religión cuando ésta ha defraudado -como había proclamado Nietzsche- bien puede decir Rafael Urbano que "al revés de cuanto se ha venido sospechando hasta el presente, el poeta, como el vate, como el adivino, como el profeta, no es el producto de los pueblos en su estado de ignorancia y de barbarie, sino la prueba más evidente de la intervención divina en los pueblos más avanzados y cultos"²⁸⁷. El poeta era un ser superior que no se conformaba con vivir, sino que quería conocer, desentrañar todos los misterios, aunque al final le esperara el abismo. El poeta veía más allá de la realidad objetiva, sentía la vida que latía en los objetos -palpitar del alma universal-; en realidad, él era, como un dios, quien les daba esa vida²⁸⁸.

Y el poeta quería, con su poesía, sacar a los demás hombres de la trivialidad, de su vivir inconsciente, y hacerlos participar de su misma búsqueda, de su intento de desentrañar el misterio todo de la naturaleza: "Somos -dicen los fundadores de *Renacimiento*- los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y de los corazones"²⁸⁹ y nos dicen también cuál es su misión -el propósito de la revista-: "hemos querido, a golpe de prosa y verso líricos, abrirte los ojos y el corazón"²⁹⁰.

Como ser "superior" el artista estaba definido por unas marcas, por un siquismo especial, que lo diferenciaba de los demás hombres. Por eso puede plantearse Valera:

¿Cómo compaginar que los poetas son la luz del mundo, nuestra guía y nuestro faro [como decía Horacio], y que son al mismo tiempo locos [como decía Demócrito]?²⁹¹.

Valera resuelve esta aparente contradicción recurriendo a considerar la naturaleza "divina" de dicha locura: el poeta, *poseído* por la inspiración, "llega a decir cosas de sentido muy superior al vulgar, revela misterios y abre nuestros espantados ojos, en la amplitud luminosa de un horizonte ideal, la sucesión ordenada y prescrita de los futuros casos"²⁹².

Pero no es éste el planteamiento normal que en la época se dio a este tema. Estamos en el momento de mayor auge de la psicopatología. Cesar Lombroso ha estudiado -como una faceta más de su teoría sobre la patología criminal- la relación entre el genio y diversas enfermedades mentales, degenerativas; y Max Nordau, en su libro

más que en su poesía. Igualmente las primeras novelas de Martínez Ruiz y Baroja plantean similar problemática.

²⁸⁷ "El cardo silvestre", *art. cit.*, p. 38.

²⁸⁸ "Flores, pájaros, luces, colores, perlas, diamantes, seréis hermosos y seréis bellos porque os ponga mi espíritu en lo íntimo y recóndito de vosotros. /La poesía es el Verbo, y el Verbo no es precisamente la naturaleza. El Verbo es carne animada y vivificada por el espíritu", "El cardo silvestre", *art. cit.*, pp. 41-42.

²⁸⁹ *Renacimiento*, 1 (1907), pp. 5-6.

²⁹⁰ *Ib. id.*

²⁹¹ "La irresponsabilidad de los poetas", *art. cit.*, p. 72

²⁹² *Ib. id.*

Degeneración, ha aplicado esa misma teoría, estudiando el proceso degenerativo en autores concretos contemporáneos: Oscar Wilde, Ibsen, Nietzsche, Wagner... Ambas teorías tuvieron gran repercusión en España²⁹³. En nuestras revistas es frecuente la divulgación de las teorías de diversos estudiosos extranjeros sobre la patología del genio: Fray Candil recuerda a Lombroso, Louys, Moreau..., para penetrar en el misterio de la intimidad entre genio y locura²⁹⁴; Enrique Corrales comenta un estudio de Georges Dumesnil sobre la sicología de los poetas, en el que defiende que además de su capacidad emocional requiere una especial aptitud para el ritmo interior²⁹⁵; y comenta, también, al doctor Winiarski que expone una teoría sobre el hombre de genio, doliente y degenerado, pero guía imprescindible en la sociedad²⁹⁶. Las referencias podrían multiplicarse.

Sin embargo, no sólo se reproducen teorías foráneas. Nuestros autores quieren acercarse por sí mismos al tema. Al querer penetrar en la especial sicología del artista, lo primero que todos evidencian es el carácter hiperestésico del artista contemporáneo. Quizá fue Rafael Altamira quien, en el ámbito castellano, trató el tema con una mayor especialización, en su obra *Psicología y Literatura*. Altamira estudia la "condición particularmente excitable" de los intelectuales y, junto a sus causas -lo son "por naturaleza y por obra de la especialidad de su trabajo"²⁹⁷-, analiza las consecuencias que se derivan de esta hipersensibilidad: sufrimiento, desgaste nervioso y retraimiento. A estos distintos efectos atenderé enseguida.

Tal característica fue vista positivamente, como cualidad que propicia la labor poética, porque, como dice Brenes Mesén, la hiperestesia es la base de una "más vasta comprensión del universo", de manera que el poeta -él lo concreta en el modernista- "siente más, no sólo en intensidad sino también en extensión"²⁹⁸. De este *sentir más* fluye su inspiración²⁹⁹.

²⁹³ Por influencia de las teorías de Lombroso, sin duda, escriben, en España, C. BERNARDO DE QUIRÓS y José M^a LLANAS A GUILANIEDO, *La mala vida en Madrid. Estudio Psico-sociológico* (Madrid, Rodríguez Serra, 1901); y Pío BAROJA, "Patología del golfo", *Revista Nueva*, I, 4 (1899), pp. 145-154. Artículos de Lombroso se publicaron en *La España Moderna*, del n^o 50 al 56, durante el año 1893. Para la repercusión e influencia de la obra de Nordau en España, véase de DAVIS, L. E. "Max Nordau. 'Degeneración' y la decadencia en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-327 (1977), pp. 307-323.

²⁹⁴ "Desde mi celda. Filosofemos", *art. cit.* Sobre la repercusión de las teorías de Lombroso en nuestro país, véase de Luis MARISTANY, *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)* (Barcelona, Anagrama, 1973) y "Lombroso y España. Nuevas consideraciones", *Anales de Literatura Española*, 2 (Universidad de Alicante, 1983), pp. 361-381 [En la nota 1 de este último aporta selección bibliográfica sobre el tema]

²⁹⁵ "Lectura de revistas", *Revista Nueva*, vol. II, 1^a serie, 21 (1899), pp. 137-144.

²⁹⁶ "Lectura de revistas", *Revista Nueva*, vol. II, 2^a serie, 27 (1899), pp. 186-192.

²⁹⁷ *Op. cit.*, p. 51.

²⁹⁸ "El Modernismo", *art. cit.*, p. 665.

²⁹⁹ En la misma línea, LLANAS AQUILANIEDO habla también de la emotividad casi patológica del alma contemporánea. Sobre ella fundamenta su tendencia, el *emotivismo*, que consiste en orientar esta emotividad, convertida en "exquisita receptibilidad sensible", hacia lo grande y lo fuerte (*Alma contemporánea*, *op. cit.* Véase también la crítica que de esta tendencia hace Felipe TRIGO. "El

Pero era evidente que esta hiperestesia podía tener, como estudia Altamira, una repercusión negativa en el individuo, al favorecer en él dos sentimientos que lo atormentaban: el sufrimiento y el pesimismo.

Baroja dedicó especial atención al primero. Afirma que "el cerebro del intelectual es un cerebro hiperestésico e hiperalgésico"³⁰⁰. Puesto que su inteligencia es mayor, también es mayor su capacidad para sentir el dolor -físico o moral-; pero recordemos que, según Baroja, "sufrir ayuda a pensar"³⁰¹, con lo que se establece una especie de ecuación *sentir* es igual a *sufrir* e igual a *pensar*. El sufrimiento es casi algo connatural a estos cerebros hiperestésicos: *sufrir* define al intelectual tanto como *pensar*; es como si se realizaran en ese dolor del intelecto, de manera que llegan a tener una cierta complacencia en el propio sufrimiento.

Martínez Ruiz prestó, en cambio, más atención al tema del pesimismo -quizá por afinidad personal. Distingue entre un pesimismo "por sistema", fundamentado en una metafísica personal, y un pesimismo "por temperamento". El no concibe el primero, el de los convencidos, sino sólo el segundo, porque "el pesimismo y el optimismo no pueden ser sistemas; son modalidades psicológicas, congénitas, innatas, indestructibles"³⁰².

¡El mal del siglo! La complacencia en el sufrimiento y el pesimismo marcaron a muchos de nuestros autores del fin de siglo. El primer sentimiento fue atribuido especialmente a Juan Ramón Jiménez, a E. de Mesa... El segundo, a Baroja, a Martínez Ruiz, a Ganivet... Y de los autores se extendió consecuentemente a sus obras. Llanas Aguilaniedo hace el diagnóstico de la situación:

Una generación de viejos y agotados, de psicasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo, desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egotistas y, como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos la vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo externo³⁰³.

Enfermos intelectuales -de voluntad- son, en efecto, Fernando Osorio de *Camino de perfección* y Antonio Azorín de *La Voluntad*. Pero es curioso que tampoco el propio Llanas pudo escapar a esta atracción por los seres atormentados, patológicos, y se recreó en la heroína de su novela *Jardín de amor*, tal como supo ver Emilia Pardo Bazán³⁰⁴.

emotivismo I", *Revista Nueva*, vol. II, 2ª serie, 29 (1899), [pp. 219-224] p. 220.

³⁰⁰ "Sufrir y pensar", *Revista Nueva*, I, 9 (1899), [pp. 429-432] p. 431.

³⁰¹ Ib. id.

³⁰² "La farándula: Tolstoi", *Alma española*, 5 (1903), p. 4.

³⁰³ *Alma contemporánea*, op. cit., p. 11.

³⁰⁴ "Enferma de voluntad también oscila entre la pasión y el misticismo; por neurastenia, por ansia de reposo, por vaga impaciencia del suicidio", "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 263.

Pero estos peligros no eran, en realidad, tan grandes. La hiperestesia no llegaba a ser una enfermedad mental, sino sólo una cierta capacidad psíquica que podía, eso sí, degenerar y ocasionar males mayores: la histeria, la neurosis, la neurastenia... En fin, el "desgaste nervioso" como decía el especialista Altamira; la "locura" como diría el vulgo.

Esta evolución degenerativa se sabía posible -Fray Candil recuerda a sabios y literatos que murieron locos: Swift, Nerval, Maupassant, Comte, Nietzsche³⁰⁵- y era sentida por los propios artistas como una amenaza -así se manifiesta en el "Glosario" de *Helios*³⁰⁶-, temor que, lamentablemente, mostró su fundamento cobrándose sus víctimas también en el ámbito español: Alejandro Sawa y Jose M^a Llanas Aguilaniedo murieron tras haber perdido la razón.

Por supuesto, esta situación de linde entre la hipersensibilidad del artista y las enfermedades mentales fue aprovechada por los detractores del arte nuevo: Manuel Conrotte considera a los diversos "cenáculos" modernistas "ejemplo de patología intelectual"³⁰⁷; José Buxadé juzga el modernismo "obra de un neurótico" y concreta más, atribuyéndoles el "histerismo" y la "impotencia"³⁰⁸; Emilio Ferrari califica a los artistas modernos de "seres anormales"³⁰⁹... Fue Martínez Ruiz quien vino a responder a todos ellos:

Un héroe, un santo, un poeta, un novador -que ahora tal vez consideramos criminal- son seres anormales, patológicos, desequilibrados. ¡Y qué importa! La fuerza y la belleza de sus obras nos subyugan a todos³¹⁰.

Siguiendo la valoración de Rafael Altamira respecto a las consecuencias de la hiperestesia del artista, nos encontramos, por último, con su tendencia al retraimiento, o en términos más generales, al individualismo. Esta tendencia se puede contemplar en dos vertientes. Por una parte, la estrictamente psicológica, es decir, la introversión, la tendencia introspectiva e intimista. Por otra, y como prolongación natural de ésta, la independencia ideológica, estética y estilística.

³⁰⁵ "Desde mi celda. Filosofemos", *art. cit.*, p. 8. Con mayor rigor juzga Baroja -en uno de sus artículos "epatantes" y contradictorios-, a los "genios" actuales: "El artista era antes un refinado, pero un refinado intelectual; ahora es un histérico y un sátiro. En esas poesías celebradas de Verlaine y de Rimbaud [sic] más que inteligencia, se adivina una neurosis y una repugnante monstruosidad. / Antes el genio era casi siempre consciente. / Estamos en la época de los genios imbéciles, verdaderas bestias de genio como Mozart, como Verlaine, como Nietzsche" ("*Hacia lo inconsciente*", *La vida literaria*, 19 (1899), pp. 315-316.

³⁰⁶ "NEURASTENIA. He cerrado el balcón para que no entre esta noche triste y fea de siniestro luar. [...] Y ha entrado aquí, ha entrado, a pesar de las ventanas cerradas. Siento su ser odioso que me envuelve y tengo que soltar la pluma poseído de terror y casi de locura", en "Glosario", *Helios*, 11 (1904), p. 199.

³⁰⁷ "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 54 (1902), pp. 3-4.

³⁰⁸ "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 59 (1902), pp. 3-4.

³⁰⁹ *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción de Emilio Ferrari* (Madrid, Ambrosio Pérez, 1903), p. 22.

³¹⁰ "La farándula: Después del estreno", *Alma española*, 7 (1903), p. 4.

Como los anteriores aspectos, este individualismo fue visto negativamente por los no partidarios del arte nuevo. Su tendencia al intimismo fue juzgada de "egotismo" y se censuró su menosprecio de la realidad objetiva y su indiferencia por las cuestiones que preocupaban a la inmensa mayoría. Respecto a la "exteriorización" de este personalismo en sus obras, se habló peyorativamente de "acracia" intelectual y artística³¹¹.

En cambio, los defensores de las nuevas concepciones estéticas y, por tanto, de la especial misión social del artista, consideraban constituyente primordial este individualismo y el cultivo de la propia personalidad; fundamental no sólo para la regeneración personal, sino también para la colectiva. Así lo proclama Gregorio Martínez Sierra:

El individualismo, mejor dicho, el retiro espiritual no puede nunca ser dañoso ni para el alma de un hombre ni para el espíritu de una época [...] Conviénele al alma de la patria que hoy la parte superior de su inteligencia se retire a la soledad, para *robustecer ideas y embellecer palabras*, que nos las han dejado nuestros padres anémicas y feás, gastadas por el, acaso noble, trajinar incesante ¡Respetad, por Dios, la meditación silenciosa, la intimidad con el misterio de los poetas de hoy! ¡No les pidáis que griten palabras que no sienten! ¡Están dentro del templo, están rezando quedo, están salvando con su oración el alma de España!³¹².

¡Salvar el *alma* de España! Salvarla con su peculiar "oración", es decir, con su poesía, con su obra toda. El encuentro con uno mismo -el intimismo, el individualismo- era, por tanto, condición imprescindible para que el artista pudiera ejercer su *sacerdocio*. El artista es visto en la crítica del fin de siglo como un hombre especial, hipercrístico, hiperalgésico, neurótico casi, pero -o por eso mismo- como sacerdote, "descentrañador" de misterios, intérprete de la divinidad...

Una prolongación especial del individualismo del artista lo constituye el dandismo. En los últimos años se ha insistido repetidas veces en la importancia de la figura del dandy en el fin de siglo, quizá por un cierto sentimiento de analogía entre los dos finales de siglo. Unos estudiosos afrontan el tema de manera general, fijándose sobre todo en los rasgos definidores del dandy³¹³, otros han intentado aplicar dichos rasgos a figuras concretas, como Juan Ramón Jiménez³¹⁴. Unos y otros fundamentan su descripción en la caracterización que del dandy hizo J. Barbey d'Aurevilly. Efectivamente nuestros artistas del fin de siglo sintieron atracción por la figura de esos hombres admirables con los que compartían un mismo punto de partida: el desacuerdo con la sociedad en que vivían.

³¹¹ JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 1.

³¹² "El madrigal nuevo", *art. cit.*, pp. 375-376. La cursiva es mía para resaltar la doble función del artista.

³¹³ HANS HINTERHAUSER [*op. cit.*] estudia la evolución de la figura del dandy y se centra en su recreación en personajes literarios, especialmente en Des Esseintes de Huysmans, Andrea Sperelli de D'Annunzio y el Marqués de Bradomín de Valle Inclán.

³¹⁴ ANTONIO RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, "Esbozos dandystas en la obra de Juan Ramón Jiménez", *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (Huelva. Instituto de Estudios Onubenses, 1983), pp. 485-496.

Los magníficos ensayos de Barbey d'Aurevilly se publicaron en *La España Moderna*, una de las revistas más serias y de mayor difusión de la España finisecular, y se publicaron en un momento en que ya empezaban a confundirse las figuras del dandy y del "snob". Barbey venía a marcar la diferencia y, así, empieza insistiendo en que no es el aspecto externo lo que hace al dandy, sino lo que ello encierra; o dicho de manera más plástica, el dandy "no es un vestido que anda solo; al revés, lo que crea al dandismo es cierta manera de llevarlo"³¹⁵. Esta primera afirmación que podría parecer ambigua, Barbey la va concretando hasta disipar cualquier duda. Varios son los rasgos definidores que pueden entresacarse de su descripción de Brummel y, en general, del dandy.

En primer lugar, el dandy es la "consecuencia de cierto estado social"³¹⁶; lo que origina su actitud es su disconformidad con la sociedad, con sus reglas y convenciones. Y, sin embargo, el dandy vive dentro de esa sociedad, que él convierte en su teatro. Dice Barbey que el dandy "se burla de la regla y, sin embargo, la respeta todavía. Padece bajo su imperio y se venga de ella en medio de su sumisión"³¹⁷. El dandy se siente por encima de la sociedad, pero no es capaz de vivir al margen de ella.

En segundo lugar, al sentirse superior al resto de los hombres, su actitud característica es la *imposibilidad* -está más allá del bien y del mal-; cuando se dirige al mundo lo hace con *ironía*, con *impertinencia* a menudo. Su persona, su palabra o sus hechos tienen por fin "producir siempre lo imprevisto, lo que no puede esperar en buena lógica el espíritu acostumbrado al yugo de las reglas"³¹⁸.

Por último, el dandy hace de su persona y de su vida objeto estético, obra de arte. Pero, recordemos, no es el aspecto externo lo que hace al dandy, sino su actitud: dice Barbey que Brummel podía tardar horas en acicalarse, pero que, acabada su obra -artística-, se olvidaba de su aspecto y llevaba su "refinamiento" con naturalidad absoluta.

La figura del dandy llega a nuestro país recreada por Barbey d'Aurevilly, pero matizada por la repercusión de otro dandy, Charles Baudelaire, que había rendido su tributo al arte no sólo con su persona, sino también con su obra teórica y poética. Baudelaire había añadido dos nuevos componentes, que modificaban esencialmente la figura del dandy: la marginalidad y el elitismo. El dandy, ahora, ya no se realiza en la sociedad -ésta ya no le admira ni le imita-, sino que se siente al margen de ella, despreciándola, y, como contrapartida, sobre ella eleva el ideal de una nueva aristocracia, una élite intelectual y artística³¹⁹.

³¹⁵ "El dandismo y Jorge Brummel. I" *La España Moderna* (1892), [pp. 97-115] p. 101 n 1. Interesante es también "Un precursor de los dandys", *La España Moderna*, 18 (1890), pp. 189-210; y "El dandismo y Jorge Brummel. II", *La España Moderna*, 38 (1892), pp. 97-122.

³¹⁶ *Ib. id.*, I, p. 106.

³¹⁷ *Ib. id.*, p. 103.

³¹⁸ *Ib. id.* I, p. 103.

³¹⁹ Para la teorización sobre el dandismo por Baudelaire, véase Hans HINTERHAUSER, *op. cit.*, pp. 75-78.

No hay que esperar encontrar en nuestro fin de siglo teorizaciones sobre el dandismo. Insistir sobre el tema hubiera sido darle excesiva importancia, contraviniendo una clave del dandy: la aparente ausencia de intencionalidad, la naturalidad. El dandy no se hace hablando de sí mismo, sino dando motivos para que los otros hablen de él. Su obra es él mismo. Pero, aunque no se trata explícitamente de ello y la palabra apenas aparece, la atracción por esta figura se manifiesta en la aplicación de dicha caracterización a autores concretos. Veamos cómo recuerda Navarro Ledesma a Angel Ganivet:

Su figura y semblante... yo no sé como explicároslo. Sólo diré que la aventajada estatura, el imperio y prestancia del ademán, la gravedad benigna del gesto, la autoridad y proporción con que la cabeza descollaba sobre los recios hombros y la absoluta naturalidad de todos sus andares, movimientos y posturas, imponían desde luego a quien le contemplaba por primera vez la firme convicción de que aquel hombre era un hombre único y señero, distinto y desligado en todo y por todo de los demás seres humanos [...] Sobre unos y otras, sin querer y sin darse cuenta, y sin hablar palabra, ejercía inexplicable e imperioso influjo, tal como debieron de ejercerle [sic] todos los precursores y todos los Mesías. Se le escuchaba sin que él impusiera silencio, se le seguía ciegamente sin que ni sus palabras ni su gesto convidaran a ello³²⁰.

Choca, primero, Navarro Ledesma con la misma dificultad que Barbey había expresado, en el sentido de que "el dandismo es tan difícil de describir como de definir"³²¹. Pero animado Navarro Ledesma por la amistad que le uniera con Ganivet, se aventura en la empresa de aproximarnos su figura y personalidad. De su aspecto destaca, por encima de lo físico, el *ademán*, la "manera" -de andar, de moverse, de estar-, que pondera con palabras claves en la descripción del dandy: *imperio, gravedad, autoridad, naturalidad...* Después, el efecto: la convicción de estar ante un *hombre único*, superior, y el *influjo* ejercido inconscientemente sobre todos.

¿Era Ganivet un dandy? Es evidente que no. Aunque su muerte, último gesto de superioridad y de libertad absoluta, pudiera insinuarlo así, su vida y, sobre todo, su obra lo niegan. Su intento de influir con ella en la realidad histórica del país contradice la actitud del dandy que, más allá del bien y del mal, se despreocupa del interés colectivo, escudado en una actitud individualista y esteticista. ¿Por qué, pues, esta traslación -extensiva- de los rasgos del dandy? El propio Barbey d'Aureville nos orienta:

... Como el valor de los hombres depende siempre de facultades que poseen, y el dandismo representa las que no tenían cabida en las costumbres, todo hombre superior debió teñirse, y se tiñó más o menos de dandismo³²².

Y superiores se sentían -cincuenta años después de la afirmación de Barbey- nuestros intelectuales-artistas del fin de siglo. Teñidos de dandismo, ya que no dandys perfectos, mostraban de este modo su oposición y su rebeldía frente a la vulgaridad domi-

³²⁰ "Angel Ganivet", *Helios*, 10 (1904), pp. 45-47.

³²¹ "El dandismo y Jorge Brummell. I", *art. cit.*, p. 101.

³²² *Ib. id.*, I, p. 108.

nante. En España sólo pudo darse ese "tinte", porque la tendencia al eclecticismo se impuso una vez más.

Por una parte, el dandismo puro se vio "suavizado" por la necesidad de integrarse en un sistema en el que se tenía el medio de vida. El dandismo se desprende de sus notas más extremadas, pero conserva parte del espíritu, de la actitud y hasta de la forma. De todo ello debía de conservar algo Martínez Ruiz para que Gómez de Baquero -airado ante su desmesurada reacción contra el homenaje a Echegaray- lo juzgue tan duramente, con rasgos -externos y síquicos- que nos remiten a la figura del dandy:

¿Qué mosca le ha picado al pequeño filósofo del *paraguas rojo* y la *tabaquera de plata*, para que en esta ocasión se haya apartado tan violentamente de la *serenidad* filosófica, de la cómoda y amable postura de *espectador sonriente de las pequeñas cosas del mundo*, de la *ironía* suave e inofensiva que suele animar sus escritos?³²³

Martínez Ruiz no era, evidentemente, un dandy. Pero, integrado por su labor periodística en el sistema, conservaba un resto de rebeldía: su *paraguas rojo*, además de provocar al buen burgués, tenía un puente hacia el ideal.

Por otra parte, el dandismo se mezcló con otro "modo" que venía de Francia: la bohemia. El artista, inmerso en una sociedad materialista que no valoraba el arte, estaba condenado a la miseria³²⁴. El artista bohemio se vengaba de esta sociedad contraviniendo sus normas, mediante la extravagancia. Si la sociedad burguesa le privaba de lo material, el bohemio se burlaba de ella mostrando su superioridad espiritual, despreciándola y, sobre todo, "epatándola". Su actitud tenía el mismo origen que el dandismo, la disconformidad con el estado social y el desprecio hacia la clase dominante: dandy y bohemio se sentían igualmente superiores; pero mientras el dandy se realizaba en el seno de la sociedad, mientras gozaba del lujo y de la sorpresa-admiración de la burguesía, el bohemio estaba condenado a la miseria y a la marginalidad.

Hans Hinterhauser explica que, por las especiales circunstancias sociales, en España se tendió más a la bohemia que al dandismo y sitúa en el límite de estas dos actitudes a Valle Inclán³²⁵.

Valle Inclán, en efecto, aparece más próximo al dandy cuando él mismo se valora: en el tan citado autorretrato³²⁶ que hace para la serie "Juventud triunfante" de *Alma española*, su persona se convierte en objeto estético al estar totalmente literaturizado.

³²³ "Crónica literaria: El homenaje a Echegaray", art. cit., p. 165. (La cursiva es mía).

³²⁴ Este tema ha sido estudiado por Rafael GUTIÉRREZ GIRARDOT [*El Modernismo*, op. cit., pp. 175-180] que aporta interesantes testimonios de Henry Murger, importante figura de la bohemia literaria francesa en sus orígenes. Véase también de Iris María ZAVALA, *Fin de siglo: Modernismo*, 98 y *bohemia* (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974)

³²⁵ *Op. cit.*, p. 86, n. 34.

³²⁶ *Alma española*, 8 (1903), p. 7.

En cambio, era visto por los otros como un bohemio; en *Gedeón*, por ejemplo, se destaca su extravagancia en la pose e indumentaria: "sus contorsiones, su chistera, su cuello y su greña"³²⁷.

Hay que insistir, por último, en que el dandismo original descrito por Barbey llega a España recreado por Baudelaire y ofreciendo una nueva vía: el artista se eleva sobre la mediocridad del ambiente, consciente de pertenecer a una nueva aristocracia, la intelectual, y dirigiendo a ella únicamente su obra. Rubén Darío creyó en la nueva élite, no ya social sino intelectual, a la que -dice- "se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo"³²⁸ y, más adelante, concreta afirmando que "Aristos [...] significa, sobre todo, independiente"³²⁹. Al final, siempre la independencia, el individualismo, la personalidad. Intelectual o artista, hiperestésico o neurótico, dandy o bohemio, siempre uno y personal. Tal es el artista:

¿Queréis tener personalidad? -dice Pérez de Ayala- Sed como sois, decid lo que pensáis y como lo pensáis; hablad de lo que veis sencillamente, porque el mundo camina hacia la indiferenciación por el afán de imitarse los unos a los otros³³⁰.

Creo haber ofrecido una visión aproximada de la concepción del artista en el fin de siglo. Este artista nuevo necesariamente tenía que hacer una nueva literatura...

3.4. La realidad y la obra

3.4.1. La poesía como instrumento de exploración en la realidad trascendente

Vimos ya cómo la ciencia había defraudado: por una parte, no ofrecía respuestas a los planteamientos metafísicos del hombre; por otra, el método objetivo se consideraba insuficiente para abarcar la realidad en toda su extensión y complejidad.

La poesía se ofrecía como alternativa -de la religión, tal como decía Nietzsche, pero también de la ciencia-, respondiendo a las dos carencias del método científico: aparecía como instrumento de exploración, a la busca de respuestas que desentrañaran los misterios que envolvían la existencia del hombre.

Toda la época abarcada en mi estudio está marcada por esta nueva concepción de la poesía como búsqueda de algo -no se sabe qué- que se esconde tras la mera apariencia de lo real. Ya en 1888, Juan Valera había apreciado en la poesía de Rubén Darío "la sed de lo eterno"³³¹. Lo que Valera había intuido, el propio Darío lo confirma explí-

³²⁷ "El papel vale más", *Gedeón*, 385 (1903), p. 3.

³²⁸ "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 60.

³²⁹ *Ib. id.*, p. 64.

³³⁰ "Propósitos de camaradería", *Alma española*, 23 (1904), [pp. 8-9] p. 9.

³³¹ "Azul... A Don Rubén Darío", en *Cartas americanas* (1888) Recogidas en *OC*, III (Madrid, Aguilar, 1947), [pp. 289- 298] p. 294.

citamente³³² y lo hace extensivo a todos los poetas de la nueva estética, afirmando que "jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano"³³³.

Esta afirmación es absolutamente válida para todos nuestros escritores del fin de siglo. Pero conviene matizar su primera parte. No en todos ellos hay una consciente búsqueda de Dios - quizá sí en el subconsciente-, al menos del Dios de la religión tradicional. *Dios* debe tomarse en sentido muy amplio, tal como se matiza en su segunda parte: se trata de una necesidad de penetrar en el misterio, de aprehender el más allá de la realidad visible. De manera muy plástica lo expresa un anónimo redactor del "Glosario" de *Helios*: ante la imitación de la naturaleza de nuestros clásicos, él siente la naturaleza de manera muy distinta: "si el que ha soñado en esta ventana antes que yo, ha mirado a la montaña, yo miro detrás de la montaña. Y mi poesía ha de ser poesía de lo no visto"³³⁴.

No se trata, por tanto, de explicar -eso se deja al positivismo-, sino sólo de ver, de conocer, de participar y de diluirse en lo incognoscible. Dice Darío que "el don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después"³³⁵ *Entrar* -insisto-, no explicar. Así se entiende el arte y así se comprende esa especie de éxtasis místico que constituye la inspiración, el acto creador. El artista ve más, siente más, se sumerge en una nueva realidad que excede a la de la apariencia.

Cuando en 1907 -final del período por mí estudiado-, Amado Nervo responde a la encuesta que *El Nuevo Mercurio* lanza para clarificar lo que es el Modernismo, explica que sólo existen -y han existido siempre- dos tendencias literarias, la de ver *hacia afuera* y la de ver *hacia adentro*. Con imagen semejante a la del redactor de *Helios*, reprocha la miope visión de la literatura anterior que "ha pasado frente a la montaña sin ocurrírsele otras ideas que las de que era grande y estaba coronada de nieve"³³⁶. La literatura modernista es la que ve *hacia dentro*, la que se asoma "al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas"³³⁷.

Es evidente que nuestros escritores no estaban inventando nada nuevo. Este ver más allá de lo meramente visible intentando descubrir "el alma de las cosas" era puro simbolismo.

Son ya muchos los estudiosos que, frente a la limitación del término *simbolismo* a la escuela poética que se desarrolló en Francia en el último cuarto del siglo XIX, lo

³³² "He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad", dice Darío en "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 66.

³³³ "Gabriel D'Annunzio. El poeta", *art. cit.*, p. 261.

³³⁴ "Glosario", *Helios*, 7 (1903), p. 339. Aunque los "glosarios" de *Helios* aparecían sin firma, este texto se puede atribuir con absolutas garantías a Juan R. Jiménez pues se conserva su original autógrafa en la Sala de Zenobia y Juan Ramón de la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico.

³³⁵ "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 69.

³³⁶ "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 7 (1907), p. 794.

³³⁷ *Ib. id.*

conciben como un movimiento mucho más amplio que, partiendo de Francia, se irradiaó a todo el mundo occidental. Los que todavía son reacios a ver nuestro modernismo como simbolismo -a pesar de los varios estudios concluyentes, tanto para lo general³³⁸ como para los autores concretos³³⁹- se sorprenderían al comprobar lo evidente que resultaba para todos en el fin de siglo.

La identificación de simbolismo y modernismo fue muy frecuente, haciéndose desde distintas perspectivas. Algunos autores hablan del *Modernismo* como un movimiento cultural muy amplio, general al mundo occidental y, dentro de él, incluyen la tendencia simbolista: José Delceto y Piñuela, al hablar de la poesía modernista, incluye el simbolismo y cita a Mallarmé y a Verlaine³⁴⁰. Otros autores, por el contrario, aplican el término francés a la realidad española: Gonzalo Guasp se refiere al "movimiento simbolista español" e incluye en él a Manuel Machado y Francisco Villaespesa³⁴¹. Otros, sin llegar a la identificación, reconocen la dependencia del modernismo español respecto al simbolismo francés³⁴².

Pero independientemente de que se explicito o no la identificación, la filiación del modernismo hispano respecto al simbolismo francés queda de manifiesto al utilizarse exactamente el mismo léxico -simbolista- para definir la poesía española del momento. Antonio de Monasterio considera característica esencial del Modernismo, el *sincerismo*, que "comprendiendo que la forma es sólo la apariencia visible de algo que no se ve, busca el alma de todas las cosas vivientes o inanimadas"³⁴³. La misma idea de descubrir el "alma de las cosas" la declaran autores hispanos de concepciones estéticas y, sobre todo, de resultados literarios bien diferentes, como José Martínez Ruiz³⁴⁴, Gregorio Martínez Sierra³⁴⁵, Amado Nervo³⁴⁶, Manuel Díaz Rodríguez³⁴⁷... Igual coincidencia se aprecia al concebir los "lazos" que unen la realidad visible y la invisible, o lo que es lo mismo, el mundo material y el espiritual -las correspondencias-, así como al delimitar dicho descubrimiento a una sola facultad del artista; afirma

338 Véase de Ricardo GULLÓN, "Simbolismo y modernismo" en *El Simbolismo* (Madrid, Taurus, 1979), pp. 21-44; de José Olivio JIMÉNEZ "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (Algunos testimonios)", en *El simbolismo*, op. cit., pp. 45-64.

339 Véanse los volúmenes colectivos *Waiting for Pegasus*, ed. de Roland GRASS y William RISLEY, op. cit., y *El simbolismo*, ed. de José Olivio JIMÉNEZ, op. cit., donde se contienen estudios sobre el simbolismo en A. Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, Darío, etc.

340 "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 2.

341 "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 3

342 Antonio de MONASTERIO, "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 7.

343 Ib. id.

344 "Yo creo que el alma del Universo, esta alma profunda y poderosa, tiene sus irradiaciones en las cosas", "Juventud triunfante", *Alma española*, 3 (1903), p. 5.

345 El sintagma "alma de las cosas" es reiterativo en los distintos ensayos que comprenden su libro *Motivos*, op. cit.

346 "Que, por último, todas las cosas tienen una fisonomía especial, un alma, una vida poderosísimas", "El Modernismo", *art. cit.* p. 795.

347 "El poeta o el artista [es] quien sabe el alma de las cosas", "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo", *art. cit.*, p. 112.

Brenes Mesén que "la imaginación, sobreexcitada por las majestuosas concepciones filosóficas [...] está hoy capacitada para penetrar más hondamente en el mundo de las analogías más secretas y distantes"³⁴⁸. Por último, Gonzalo Guasp opondrá la expresión modernista, por medio de símbolos, a la realista o expresión directa, y define el símbolo como "una imagen que puede emplearse para la representación de una idea, merced a secretas concordancias que no es posible explicar analíticamente, pues su valor expresivo es en cierto modo misterioso"³⁴⁹.

¿No es acaso simbolismo creer que más allá de la realidad visible existe otra invisible, de manera que las cosas tienen un *alma*? ¿Que entre una y otra realidad se establecen *analogías, concordancias*; en definitiva, "correspondencias"? ¿Que, para penetrar el artista en ese misterio, no puede servirse del intelecto, sino sólo de la *imaginación*? ¿Que, para expresar lo inefable, el poeta no puede valerse de la expresión directa, sino que tiene que recurrir a los *símbolos*? ¿No es todo ello el fundamento de la concepción estética simbolista?

Antes de seguir adelante quiero insistir -lo he hecho ya al referirme al concepto de *poeta*- en que, al hablar de poesía -los distintos autores y yo misma-, ello se está haciendo con la máxima amplitud, atendiendo a su sentido etimológico ('creación') y que esta misma concepción estética es extensible a autores que cultivan géneros distintos. Si Martínez Ruiz nos habla, en el terreno de la abstracción, de su "filosofía de las cosas"³⁵⁰, viendo en ellas la irradiación del alma del universo, la crítica coetánea supo ver concretada esa misma concepción en su obra: eso manifiesta Gómez de Baquero al explicar que Martínez Ruiz es, en su obra *Antonio Azorín*, un espectador "que tiene ojos para lo sensible y penetración psicológica para lo espiritual"³⁵¹; y al explicar que en sus descripciones se descubre, "tras las apariencias de las cosas, algo de su esencia o de su razón interior"³⁵². La concepción simbólica del mundo y del arte no se halla limitada al género poético, sino que se extiende a los demás.

Concebida la poesía como medio de trascender la realidad visible, -es decir, como instrumento de exploración de una nueva realidad más profunda-, dos vías distintas se le ofrecían al poeta: una hacia el mundo exterior y otra hacia el interior de uno mismo.

Queriendo buscar lo infinito en lo finito, la nueva estética redescubre la naturaleza. Andrés González Blanco atribuye el nuevo sentimiento de la naturaleza a la joven generación de poetas³⁵³, y Martínez Sierra, en efecto, reivindica con orgullo este redescubrimiento para su generación:

³⁴⁸ "El Modernismo", *art. cit.*, p. 664.

³⁴⁹ "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 3.

³⁵⁰ "Juventud triunfante", *art. cit.* p. 5.

³⁵¹ "Azorín", *art. cit.* pp. 85-86.

³⁵² *Ib. id.* p. 78.

³⁵³ "La vida literaria. - Gregorio Martínez Sierra: *Sol de la tarde*", *Nuestro Tiempo*, 50 (1905), p. 245.

¡Fresas y guindas! Risa causa oír el cacareo de nuestro encerramiento, cuando por nosotros han salido las palabras al campo en busca de la naturaleza. Sí, señores, nosotros hemos conquistado, yéndonos desde el libro a la tierra, la tierra para el libro³⁵⁴.

Es frecuente la insistencia en la distinta concepción que de la naturaleza tenían la literatura anterior y la modernista. Martínez Sierra destaca que antes "lo exterior no existía sino como marco de las figuras"; por el contrario "hoy ya no se compone el paisaje, sino que se estudia; y por eso comienza a vivir con vida propia, independientemente de las figuras; y en fuerza de mirarle [sic] como es, los escritores hemos llegado a descubrirle un alma"³⁵⁵. También Andrés González Blanco insiste en que el amor a la naturaleza es algo muy distinto a lo que sienten y hacen los "omnidescriptores", que sólo ven lo material y externo, porque "un paisaje que satisface la vista y no despierta emoción es antiartístico"; y concluye, diciendo que "sólo cuando está presente un alma se vivifica y se poetiza la Madre Naturaleza"³⁵⁶.

Curiosamente estos dos autores se apoyan en el testimonio de Azorín, en *La Voluntad*, para justificar que el sentimiento de la naturaleza es un sentimiento moderno y para resaltar su importancia, ya que en esta novela se afirma que "lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje"³⁵⁷. Resulta sintomático que estos dos poetas y teóricos del Modernismo recurran a la autoridad de Martínez Ruiz, porque ello demuestra, por una parte, que era considerado perteneciente a una común concepción estética; y, por otra, la enorme repercusión de su novela, que es tomada no sólo como material ficticio, sino también como teorización ideológica y estética, tan válida en este sentido como pudieran serlo sus ensayos.

Analicemos ahora en qué consiste la novedad de esta visión de la naturaleza. El nuevo paisaje era objetivo -como sugería Martínez Sierra- en el sentido de que no era *inventado* para ser mero *marco*: esto lo opondría al convencional paisaje clasicista. A la vez, no era un paisaje objetivo simplemente -como afirma A. González Blanco-, sino vivificado por el alma humana: esto lo enfrentaría al paisaje realista. Dice Andrés González Blanco que "hoy día todos los artistas convienen en que la vida del alma se fusiona con la vida de la naturaleza, y ya no es posible separarlas"³⁵⁸; y aquí es donde se plantea la duda: ¿Hay alguna diferencia entre el paisaje romántico y el modernista? Es evidente que la hay en el resultado: nada tiene que ver el paisaje agreste y tenebroso del Romanticismo con los desiertos modernistas -Castilla incluida- o los jardines deca-

³⁵⁴ "El Madrigal nuevo", *art. cit.*, p. 373.

³⁵⁵ "Los libros.- José Carner: *Llibre dels poetes*", *art. cit.*, pp. 356-357.

³⁵⁶ "La vida literaria.- Gregorio Martínez Sierra: *Sol de la tarde*", *art. cit.*, p. 241.

³⁵⁷ Este pasaje es citado literalmente por G. MARTÍNEZSIERRA en "Antonio Azorín", *Helios*, 12 (1904), p. 282; y glosado por este mismo autor en "Algunas consideraciones sobre la literatura de hoy", *Motivos*, op. cit., [pp. 123-127] pp. 126-127. También es citado literalmente por Andrés GONZÁLEZ BLANCO en *Los contemporáneos*, op. cit., p. 5

³⁵⁸ *Los contemporáneos*, op. cit., p. 29.

dentistas. Pero es la concepción lo que ahora interesa. Creo que en ésta existen dos grandes diferencias: en primer lugar, en la literatura romántica es el paisaje el que se amolda al alma humana, a su estado anímico, y no el alma la que se "diluye" en la naturaleza, dando lugar al panteísmo poético que caracteriza a tantos autores modernistas. En segundo lugar, el paisaje romántico no llega a ser un paisaje simbólico; sus elementos apuntan hacia una realidad anímica, pero no llegan a ser signos de realidades trascendentes. El paisaje romántico es preferentemente emblemático, pero no simbólico.

Andrés González Blanco considera el panteísmo poético como una de las características primordiales de la poética modernista³⁵⁹. Se trata, es evidente, de un panteísmo desacralizado, expurgado de su componente religioso. Dice Rubén Darío al explicar su poética:

He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y *hundirme en la vasta alma universal* [...]. He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio³⁶⁰.

¡Hundirse en el alma universal! Panteísmo evidente, pero... ¿En qué alma? ¿En la del universo material o en la de la humanidad? En algunos autores, su concepción del alma de la Naturaleza resulta ambigua, de manera que no llegamos a saber si realmente creen o no en un alma de la materia, independiente del hombre³⁶¹. Martínez Ruiz, por ejemplo, afirma que "todas las cosas tienen un reflejo del alma universal"³⁶², de donde deriva su amor hacia todas ellas: curiosamente en los ejemplos con que, en su trabajo, acompaña la afirmación anterior, cita creaciones humanas, como muebles y adornos, de donde quizá pudiera seguirse que es el alma del hombre lo que "anima" la naturaleza material. Clara y explícitamente, otros autores insisten en que es el espíritu del hombre el que anima a la Naturaleza: recordemos que Andrés González Blanco había dicho que "sólo cuando está presente un alma, se vivifica y se poetiza la Madre Naturaleza" y había especificado más, añadiendo que "el universo sin la presencia del alma humana sería como una cripta desierta"³⁶³. Quizá el que mejor resume la situación es Rafael Urbano:

El espíritu se basta para todo; lejos de integrarse como el mar, o como el monte de arena, se extiende y se esparce como la luz y como el sol. Es él el que anima las flores, el que corre las aguas, el que ruga en la tormenta y el que calla en la muerte y en el reposo...

³⁵⁹ "Esta Escuela tiene como dogmas fundamentales -creo yo- estas verdades artísticas: pasión de la Naturaleza, emoción del paisaje, panteísmo poético y refinamiento del lenguaje", "La vida literaria.- Gregorio Martínez Sierra: *Sol de la tarde*", *art. cit.*, p. 245.

³⁶⁰ "Dilucidaciones", *art. cit.*, pp. 66-67 [La cursiva es mía].

³⁶¹ Gregorio MARTÍNEZ SIERRA afirma: "yo creo en el paisaje y en el alma del paisaje tanto como en mi alma de hombre" ["Antonio Azorín", *art. cit.*, p. 282]

³⁶² "Juventud triunfante", *art. cit.*, p. 5.

³⁶³ *Los contemporáneos*, op. cit., p. 28. La misma idea la desarrolla Amado NERVO ["El Modernismo", *art. cit.*, p. 795]: "Hemos comprendido que las montañas, el mar, los astros no son más que grandes aglomeraciones de materia o grandes equilibrios de fuerza. Que lo único notable que había en ellos era su desproporción con la pequeñez física del hombre y con la debilidad de nuestra concepción espiritual"

Flores, pájaros, luces, colores, perlas, diamantes, seréis hermosos y seréis bellos porque os ponga mi espíritu en lo íntimo y recóndito de vosotros...

La poesía es el Verbo, y el Verbo no es precisamente la naturaleza. El Verbo es carne animada y vivificada por el espíritu...³⁶⁴

Así pues, mundo exterior, pero vivificado por la interioridad del hombre. El artista del fin de siglo descubre -recrea incluso- una nueva naturaleza significativa, que habla no sólo a sus sentidos, sino a su espíritu. En ella, el hombre puede contrastar su propia existencia, intentando hallar respuestas a sus interrogantes o, por lo menos, puede confortarse diluyendo su pequeñez en la grandeza del universo, penetrando en lo infinito a través de lo finito.

La segunda vía de exploración, a través de la poesía, para el hombre del fin de siglo es su propia interioridad. Rafael Altamira estudia la situación de incertidumbre y abandono - metafísicos- en que se encuentra el hombre en el mundo moderno, lo que le hace ansiar el sosiego de la naturaleza; sin embargo, pronto comprende la inutilidad de "buscar la serenidad en remedios exteriores, por ser ella cualidad interior"³⁶⁵. Este *buscar* -sea la paz o la lucha- en el propio yo define la literatura moderna³⁶⁶. La misma idea subyace en el diagnóstico que Gregorio Martínez Sierra hace, en 1904, de la literatura actual:

Yo no sé si es porque la vida es triste, o si es porque las gentes de espíritu aman las tristezas de su reino interior, más que todos los goces exteriores, por lo uno y por lo otro, las manifestaciones artísticas de la intelectualidad vanse apartando del tráfico de lo universal y haciéndose más líricas, si hemos de llamar lírica a la poesía que se engendra exclusivamente del trato entre el poeta y su alma³⁶⁷.

Efectivamente, el intimismo es característica fundamental de la literatura del fin de siglo: la introspección y el autoanálisis definen no sólo la poesía del momento, sino también muchas obras narrativas -por ejemplo el *Diario de un enfermo*, de Martínez Ruiz. Cuando en 1907 Manuel Machado intenta caracterizar la literatura española del momento sólo encuentra como rasgo general y unitario: el que "es más personal, más íntima, más humana que lo ha sido nunca"³⁶⁸. Frente a la literatura precedente de grandes ideas o ideales se impone una poesía de emociones, de "trato entre el poeta y su alma".

Pero hay que entender bien este arte de emociones. Ahora ya no se trata, como hacía la poesía anterior, de cantar las grandes pasiones y los grandes sentimientos de la

³⁶⁴ "El cardo silvestre", *art. cit.*, pp. 41-42.

³⁶⁵ *Psicología y literatura*, *op. cit.*, p. 60.

³⁶⁶ Ya en 1882 lo había visto así José MARTÍ que, en su "Prólogo" al *Poema del Niágara*, afirmó: "la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna" [*El modernismo visto por los modernistas*, *op. cit.*, p. 41].

³⁶⁷ "Los libros.- José Camer: *Llibre dels poetas*", *art. cit.*, p. 356.

³⁶⁸ "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, 3 (1907), [pp. 337-340] p. 337.

raza humana -"el amor, los celos, la ira, el valor, la desesperación, la envidia", como niega Amado Nervo³⁶⁹. Estas emociones surgen en realidad del choque del hombre con el mundo exterior y la emoción moderna surge del encuentro del hombre consigo mismo, del contraste entre su conciencia de finitud y su tendencia trascendente. Por ello puede afirmar Gregorio Martínez Sierra que "las emociones contemporáneas son más ideales que afectivas; el poder emocional del corazón decae, despierta, en cambio, el intelecto, y halla dolor y pone poesía en inquietudes desconocidas de los siglos pretéritos"³⁷⁰.

Es necesario subrayar que este intimismo no era, como se reprochó, aislamiento en una torre de marfil. Como estudia Jose M^a Aguirre para Antonio Machado -y creo que puede ampliarse a otros poetas modernistas- existía la conciencia de que lo más íntimo era lo más universal, porque en el interior de cada hombre hay una misma esencia y unas mismas inquietudes³⁷¹. Además, el símbolo no es algo individual sino que su "esencia pertenece a la colectividad tanto como al individuo"³⁷².

Así pues, al penetrar el poeta en su interioridad, al hurgar en su propia conciencia, profundizaba también en su ser-hombre y se sumergía en la conciencia universal. Y al comunicar, en sus poemas, su experiencia por medio de símbolos, abría una vía de participación al lector, que podía no sólo entender sino, sobre todo, "con-sentir", "com-padecer", fundida su alma con la del poeta, y ambas con el alma universal.

Hacia el interior de sí mismo o hacia la realidad exterior, fundiéndose en una naturaleza animada por su espíritu..., no parece haber demasiada diferencia. Siempre su yo llenándolo todo y siempre sus inquietudes trascendentales no satisfechas. Pero todavía se ofrecían otras vías de conocimiento para profundizar en lo incognoscible: el ocultismo y los caminos del subconsciente.

3.4.2. Hacia lo "incognoscible" objetivo: por las sendas del ocultismo.

¿No sabían ustedes que existiera un *Grupo independiente de Estudios esotéricos de Madrid, incorporado a la Universidad libre de Altos Estudios de París?*

Pues, sí, señores, existe *eso* en la calle de Fuencarral, en un piso bajo, y lo más gordo es que al tal grupo están adheridos "la Orden Martinista, la Escuela Superior libre de Ciencias Herméticas, la Orden Cabalística de la Rosa Cruz, la Iglesia Gnóstica, la Sociedad Alquímica, la Unión idealista Universal y la Escuela Práctica de Magnetismo y de Masaje" [sic]. Dirige, al parecer, esta complicada y voluminosa máquina el Sr. Dr. Bercero, que además de ser idealista, universal, magnético y esotérico, tiene un procedimiento muy bonito para curar las hernias inguinales [...] ³⁷³.

³⁶⁹ "El Modernismo", *art. cit.*, p. 795.

³⁷⁰ "Jacinto Benavente", *Motivos*, op. cit., p. 22.

³⁷¹ Antonio Machado, *poeta simbolista*, op. cit., p. 85.

³⁷² *Ib. id.*, p. 66.

³⁷³ *Gedeón*, 237 (1900), pp. 3 y 6.

El sarcasmo, con que *Gedeón* da cuenta de la existencia de diversos grupos esotéricos en España, no impide ver la realidad de la enorme repercusión de estas tendencias en nuestro fin de siglo, en paralelo con los otros países del mundo desarrollado.

Recordemos, primero, que existió una revista, *Sophía*, dedicada a difundir las diversas doctrinas que se pueden agrupar bajo el nombre genérico de *Teosofía*, de cuya "Sociedad" es órgano esta revista. La vida de *Sophía* se distribuye en cuatro épocas: de 1893 a 1902, de 1904 a 1910, entre 1913 y 1914, y la última, muy tardía, entre 1924 y 1925. En concreto, se prolongó durante doce de los veinte años abarcados por mi estudio; larga vida si consideramos la brevedad de la mayoría de las revistas de la época.

Sophía nos ofrece algunas pistas para la aproximación al tema de la difusión de doctrinas esotéricas en España³⁷⁴. En primer lugar, la universalidad del movimiento: la evidencia externa es la mezcla de firmas de españoles y extranjeros unidos en un interés común; la razón intrínseca es que no podía ser de otra forma porque el mensaje iba dirigido al hombre, bajo una especie de fraternidad que no conoce fronteras. El esoterismo aparecía, además, unido a un ideal de humanitarismo universalista, con una rigurosa ética en la base. Pero también comprobamos que las firmas de los españoles se hacen más frecuentes conforme avanza la vida de la revista -ya en el nuevo siglo-, coincidiendo, sin duda, con la mayor difusión y aceptación de tales doctrinas en nuestro país.

En segundo lugar, destaca el sincretismo de teorías diversas en *Sophía*, no sólo en artículos de temas y autores diferentes, sino incluso dentro de una misma tendencia y autor. Conviven en la revista el estudio de facultades paranormales (tales como la telepatía, el hipnotismo, las premoniciones o las curaciones por magnetismo); doctrinas esotéricas derivadas de religiones orientales (que desarrollan las creencias en la reencarnación, el karma o el Nirvana); y un pseudocristianismo que quiere conciliar la figura de Cristo con Buda³⁷⁵; todo ello mezclado con unos textos que nacen con pretensiones

³⁷⁴ Pocos autores se han ocupado de este tema. Caben destacar los estudios de Ricardo GULLÓN, "Pitagorismo y Modernismo", en *Estudios críticos sobre el Modernismo*; ed. de Homero CASTILLO, (Madrid, Gredos, 1968), pp. 358-383; y "Espiritismo y Modernismo", en *Nuevos asedios al Modernismo*, ed. de Iván A. SCHULMAN (Madrid, Taurus, 1987), pp. 86-107. Y de Lily LIPIVAK, "Lo fantástico en la literatura de fin de siglo", *Camp de l'Arpa*, 98 (1982). De la revista *Sophía*, en concreto, se ha ocupado G. ALLEGRA, "Trasfondo ocultista", en *El reino interior*, op. cit., pp. 140 y ss. Puede hallarse un resumen del desarrollo de las diversas tendencias esotéricas en el mundo occidental y su repercusión en España, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en *Magia y ocultismo. Fin de siglo* [Monográfico de la revista *Album*], Madrid, 1988. En ella se ofrece también una selección de quince textos de *Sophía*. Aunque se trata de un estudio muy limitado por ser *Album* una revista de divulgación cultural, es un apreciable primer intento de aproximación a lo que *Sophía* significó en nuestro fin de siglo. Guiado por este propósito, el responsable de la edición, Jorge FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, selecciona preferentemente textos de autores españoles. El gusto por los temas esotéricos y ocultistas no es, en el fin de siglo, exclusivo de la literatura española, por lo que conviene examinarlo a la luz de lo que ocurre, en ese mismo momento, en el contexto europeo. Véase al respecto, de A. MERCIER, *Les sources esotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)* (París, 1969-1974).

³⁷⁵ Puede verse en dos artículos: el anónimo, "Jesús Budhista", *Sophía* (1894), p. 91 y ss.; y el de Félix L. OSWALD, "¿Fue Cristo un Budhista?", *Sophía* (1901), pp. 408 y ss.

de científicos, asentados sobre fundamentos de astrología y de zodiaco; e incluso magia y espiritismo.

Por último, interesa la apertura de *Sophía* a la literatura contemporánea, con poesías de autores ajenos al movimiento teosófico, en las que, sin duda, la dirección veía síntomas de contagio de sus teorías, postulados y afirmaciones. Se publica, por ejemplo, el poema "Las piedras", de Salvador Rueda³⁷⁶.

Pero el éxito de la revista *Sophía*, por sí mismo, no querría decir nada en lo que se refiere a la aceptación de sus doctrinas, si no contásemos también con el hecho de que estos mismos temas invaden también otras revistas de interés cultural y literario, en las que se les da gustosa acogida. Desde revistas de la gente vieja, como la que ostenta este mismo nombre, hasta las de la gente nueva, como *Revista Nueva* y *Helios*, pasando por la poco comprometida *La España Moderna*, abren sus puertas en alguna ocasión a temas relacionados con el ocultismo.

Lo que más abunda en ellas, respecto a este tema, es el comentario de teorías de autores extranjeros, a cuyo conocimiento se ha accedido por la lectura de revistas de distintos países, sobre todo francesas. En *Revista Nueva*, Alonso y Orera comenta un estudio de Camille Flammarion dedicado a las "apariciones de muertos, la sugestión, los presentimientos, al complicado mecanismo de lo indeterminado de nuestro espíritu"³⁷⁷; en *Helios*, Pedro González Blanco reseña un libro de Ely Star sobre el horóscopo³⁷⁸ y Viriato Díaz Pérez comenta una obra del Dr. Maxwell sobre diversos fenómenos paranormales³⁷⁹, lo que aprovecha para hacer un alegato en favor de todas estas teorías. Pero el más constante, entre los muchos interesados en la materia que dio el fin de siglo, fue Fernando Araujo, que en su sección "Revista de revistas" de *La España Moderna* le dedica casi siempre un apartado bajo el epígrafe de "Ocultismo". Araujo reseña a muy diversos autores: entre ellos, al Dr. Pascal³⁸⁰, que expone una teoría sobre los tres cuerpos del hombre -visible, astral y mental-, y a Flammarion, a cuya teoría sobre los distintos fenómenos paranormales -veintitrés en total- le dedica espacio en cinco números de la revista³⁸¹. Lo que destaca en todos estos comentarios son, sobre todo, dos notas: primero, la "connivencia" del reseñista hacia el reseñado; en todos ellos se trasluce el interés personal en la materia y, a menudo, la aportación original se

³⁷⁶ *Sophía* (1906), pp. 102-105. Para dar una idea transcribo la primera estrofa del poema: "Vive en cada piedra un alma dormida,/ que un sueño de hierro retiene rendida,/ y nada hay que pueda tal sueño romper;/ vive en cada piedra un ser misterioso,/ que en vano pretende surgir del reposo,/ y su propia cárcel rasgar con su ser."

³⁷⁷ "Lectura de revistas", *Revista Nueva*, vol. II, 1ª serie, 19 (1899), pp. 39-44.

³⁷⁸ "Los libros: Ely Star, *Los misterios del horóscopo*, libro ocultista", *Helios*, 3 (1903), pp. 378-379.

³⁷⁹ "Teosofía y ocultismo: Más allá de la experiencia y el análisis", *Helios*, 14 (1904), pp. 69-74.

³⁸⁰ "Revista de revistas.- Teosofía: El hombre y sus reencarnaciones, según la doctrina teosófica", *La España Moderna*, 153 (1901), pp. 186-191.

³⁸¹ "Revista de revistas.- Ocultismo: Las fuerzas naturales desconocidas", *La España Moderna*, 218, 219, 221, 222 y 224 (1907).

mezcla con los principios teóricos comentados, hasta el punto de que resulta difícil deslindar quién está detrás de cada frase y de cada afirmación. Segundo, destaca también el tratamiento respetuoso y admirativo que se da a estas teorías, como si de verdadera ciencia se tratara. A menudo, su defensa como tal ciencia se hace explícita:

Lo positivo es que la explicación puramente mecánica de la naturaleza es insuficiente; que en el Universo hay algo más que la pretendida materia; que el mundo está regido por un elemento dinámico y psíquico; que el ser humano está dotado de facultades no exploradas todavía, y que esas fuerzas psíquicas desconocidas merecen entrar y deben entrar en el cuadro del análisis científico³⁸².

Y se razona la incomprensión y menosprecio que los "científicos" del ocultismo aún padecen, alegando que "son los mismos que los de que ha sido objeto todo esfuerzo científico, inadaptable a alguna época"³⁸³, poniéndose la situación actual en parangón con la medieval: "La Edad Media -dice Viriato Díaz Pérez- quemaba sus hermetistas y astrólogos, que eran sus químicos y astrónomos, a pesar de lo cual nació la química y la astronomía"; y el mismo autor continúa prediciendo que "de igual modo por encima de los obstáculos del presente, del actual ocultismo brotará una ciencia futura de horizontes inmensos, cúspide intelectual de la presente humanidad"³⁸⁴.

En nuestras revistas, también se encuentran críticas negativas a teorías relacionadas con las doctrinas esotéricas, que, no obstante, dejan entrever la repercusión que las mismas debían de tener en el marco cronológico que estudio. Fray Zacarías Martínez³⁸⁵, por ejemplo, se escandaliza de la herejía de Emilio Burnouf, que armoniza la doctrina de Jesús con la de Zoroastro y Budha; de la de Jacolliot, que asegura que la vida de Jesús es una reproducción de la de Jezus Christna, hijo de Brahmma; y asimismo reclama precaución ante la difusión del misticismo neoplatónico que parece haber alcanzado a los españoles, entre ellos a Nicolás Salmerón -se supone que el hijo- y, en su momento, a Sanz del Río³⁸⁶.

Pero además de los comentarios a autores extranjeros en nuestras revistas, el tema emerge, de una u otra forma, en artículos muy diversos de autores españoles. El mismo sincretismo que acabo de comentar aparece, por ejemplo, en un demoledor ensayo del joven Martínez Ruiz, ahora Ahrimán, en el que Buda y Cristo se unen, ofreciendo, como salida al desconsuelo que ha traído la ciencia, un "nirvana" -algo *sui generis*-, que Martínez Ruiz identifica con el aniquilamiento total³⁸⁷.

382 Ib. id., nº 224, p. 185.

383 P. GONZÁLEZ BLANCO, "Los libros: Ely Star...", *art. cit.*, p. 378.

384 "Teosofía y ocultismo...", *art. cit.*, p. 72.

385 "El moderno anticristo (Ernesto Renán)", *art. cit.*

386 Interesante resulta esta relación temprana entre krausismo y neoplatonismo-pitagorismo. El tema del sincretismo entre cristianismo y distintas filosofías y religiones orientales ha sido estudiado también por R. GULLÓN, "Pitagorismo y modernismo", *art. cit.*

387 "Impresiones literarias", *Buscapiés* (Madrid, Fernando Fe, 1894), pp. 75-82.

El caso más sorprendente del contagio de doctrinas ocultistas lo constituye "La oración del odio", de Antonio S. Briccio, en donde magia negra -se llega a invocar explícitamente a Luzbel- y anarquismo utópico parecen aliarse, de manera que se justifica la destrucción total, esto es, el triunfo del mal, como fundamento de la utopía de un mundo justo y feliz³⁸⁸.

Por último, en la crítica de nuestras revistas se nos ofrece también la revisión de la repercusión de las doctrinas esotéricas en autores concretos. Ya me he referido al interés que parecían despertar estos temas en Juan Valera, como ponen de relieve Viriato Díaz Pérez³⁸⁹ y Eduardo Gómez de Baquero³⁹⁰; así como a la atracción por lo sobrenatural en las últimas obras de Galdós, en *Electra* concretamente, con la aparición a la protagonista de su madre muerta -¿espiritismo?- o en *Cassandra*, donde parece darse crédito a la teoría del karma³⁹¹, con la reencarnación de Doña Juana en la figura de una mendiga, hechos ambos que son resaltados por Gómez de Baquero³⁹².

También en la nueva literatura se apreciaron síntomas del contagio de ideas "heterodoxas", que entroncaban con teorías venidas de lejanas tierras y de lejanos tiempos. Esta creencia o sentimiento, que parecía ser bastante general³⁹³, se adivinó especialmente en algunos autores como Ramón Pérez de Ayala. Su misticismo panteísta es puesto de relieve por Martínez Sierra³⁹⁴ y A. González Blanco³⁹⁵. Y resulta significativa la explicación que el propio Pérez de Ayala da a su panteísmo, evocando con ello exóticas filosofías que también lo profesan:

El panteísmo oriental, la aniquilación del hombre ante la naturaleza solemne, el budismo, el nirvana, explícate claramente por la influencia del medio físico. Del mismo modo la mitología escandinava, las religiones del Norte, pesimistas, dolorosas: leed a Carlyle, leed a Schopenhauer. Pues igual en Asturias. Es un medio ensoñador en que los seres todos se animan con espíritu propio, consciente y divino³⁹⁶.

Otro poeta modernista en que se destacó su tendencia panteísta y la acogida a lo misterioso en su obra fue Rubén Darío³⁹⁷. Elycio de Carvalho lo resalta diciendo que

388 *La vida literaria*, 25 (1899), p. 401.

389 "Con motivo de la muerte de D. Leopoldo Alas. La literatura ocultista..." *art. cit.*, p. 3.

390 "Crónica literaria: Acerca de Campoamor.- Discursos leídos en la recepción de D. José Ortega Munilla en la Academia Española", *art. cit.*, p. 161.

391 Consiste la doctrina del Karma en la creencia de que la persona se reencarna en uno u otro ser, según haya sido su comportamiento moral en la vida precedente.

392 "Electra", *art. cit.*, p. 194; y "Crónica literaria: *Cassandra* por D. Benito Pérez Galdós", *art. cit.*, p. 171.

393 "Por otra parte, hoy día todos los artistas convienen en que la vida del alma se fusiona con la vida de la naturaleza, y ya no es posible separarlas", A. GONZALES BLANCO, *Los contemporáneos*, op. cit., p. 29

394 "La paz del sendero", en *Motivos*, op. cit., p. 192.

395 *Los contemporáneos*, op. cit., p. 191.

396 "Panteísmo asturiano", *Alma española*, 7 (1903), [pp. 10-11] p. 11.

397 Ricardo GULLÓN ("Pitagorismo y modernismo", *art. cit.*) estudia las referencias pitagóricas en varios poemas de Darío, entre otros autores.

"su pensamiento se detiene siempre en los infinitos constelados del sueño, en las regiones brumosas del misticismo, y del mundo exterior sólo busca lo extraño, lo sutil, la quinta esencia de los fenómenos, lo bizarro, lo raro"³⁹⁸.

Sin embargo, estos pocos testimonios aducidos son sólo leves pistas para iniciar una revisión amplia del tema. En el período por mí estudiado aún era pronto para percibir en toda su trascendencia la atracción de Valle Inclán por un ocultismo, que después tomará cuerpo en *La lámpara maravillosa* (1917), o la simpatía de Antonio Machado por la masonería.

En cualquier caso, queda aún la cuestión más importante del tema: el porqué de este auge de ideas esotéricas. Ya otros estudiosos se han ocupado de esta cuestión; a los hasta aquí citados, hay que añadir las aportaciones de Gutiérrez Girardot³⁹⁹ y Hans Hinterhauser⁴⁰⁰, entre otros. Todos coinciden en la misma explicación. Pero dejemos ahora que sean los propios protagonistas del fenómeno los que pongan en evidencia su actitud:

El teosofismo se burla de la ciencia positiva, empeñada en querer conocer las causas ocultas que gobiernan la vida, y su burla es lógica. La razón del hombre, después de recorrer audaz el espacio dilatado de la ciencia empírica, se halla en presencia de la esfinge del más allá, que se le impone íntegra, y aun rechazándola, tiene que reconocer su misterio⁴⁰¹.

Poco más puede añadirse a tan concluyente diagnóstico. La ciencia, en efecto, había derribado las viejas creencias y éstas, en su caída, habían arrastrado al hombre, abandonándolo al borde del abismo. Y el hombre, que ya no podía hallar respuestas en la religión de sus mayores, recurría a otras vías de espiritualización. Junto a este "fondo", las doctrinas esotéricas brindaban también nuevas formas, una comunicación más rica cuya facultad preeminente era la intuición y un léxico específico, empezando por el utilizado para designar al poeta: *profeta, visionario, intérprete de la divinidad, sacerdote...* Frente al lenguaje denotativo de la ciencia, el lenguaje simbólico de la nueva espiritualidad; frente a la "claridad" de la ciencia que los dejaba en la oscuridad más absoluta, el "ocultismo" que les iluminaba en su búsqueda trascendente ¡Paradojas del fin de siglo!

3.4.3. Hacia lo "incognoscible" subjetivo: en los dominios del subconsciente

Como hija bastarda del positivismo surge también, en la época objeto de mi estudio, la teoría del subconsciente o del inconsciente -que así es como se prefiere en la época. Y digo que como hija bastarda, porque en sí reúne el antirracionalismo en el

³⁹⁸ "Rubén Darío", *art. cit.*, p. 492.

³⁹⁹ *El Modernismo*, op. cit. pp. 141-143.

⁴⁰⁰ *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., pp. 16-17.

⁴⁰¹ ALONSO Y ORERA, "Lectura de revistas", *art. cit.*, p. 41. La misma razón alega Viriato Díaz Pérez, en defensa de las doctrinas ocultistas, en "Teosofía y ocultismo: Más allá de la experiencia y el análisis", *art. cit.*, pp. 71-72.

fondo y el cientificismo en la forma. En efecto, si bien se plantea el objeto de su estudio como una verdadera ciencia, es evidente que, por su contenido, los diferentes intentos que en el momento se llevan a cabo para abordar el estudio del subconsciente constituyen un hito más de la oposición al racionalismo imperante.

Dice Freud que la egolatría de la humanidad ha sufrido tres duros golpes a lo largo de su historia: primero, el desmoronamiento de la concepción geocéntrica del mundo, con Copérnico; segundo, la teoría de la evolución de las especies, con Darwin, que hace descender al hombre del mono; y tercero, la teoría del subconsciente, con sus propias doctrinas. El hombre no es el centro del universo, no es el rey de la creación y ahora ni siquiera es ya dueño de sí mismo. El fin de siglo vive este tercer momento y lo vive, precisamente, en época en que todo se había confiado a la razón.

Es verdad que las teorías que Freud elabora, en la primera década del siglo, apenas tienen difusión en el momento de que se ocupa este trabajo (¡qué gran partido le hubieran sacado nuestros poetas a sus interpretaciones sobre la primacía del instinto sexual!), pero Freud no era el único eslabón de la cadena; otros estudiosos, antes que él, llevaban ya tiempo ocupados en el estudio del inconsciente. Por ejemplo, el Dr. Coste, reseñado en *Helios* por Pedro González Blanco: según opinión del reseñado, el hombre tiene en sí dos "seres", el ser consciente y el inconsciente. El primero posee la capacidad del raciocinio y capta los fenómenos en su sucesividad. El segundo preside los actos vitales e instintivos y capta los fenómenos que al primero se le escapan⁴⁰².

Tímidamente va irrumpiendo la idea de que el hombre es un ser disgregado, de que por debajo de su ser racional, late otro yo irracional sobre el que el consciente no ejerce poder. Y la idea alcanza a críticos y artistas. Urbano González Serrano, en un elogio del criticismo como ley de los tiempos, tiene que convenir, sin embargo, en que el hombre, y el artista especialmente, se halla limitado en su acción, pues "comienza por desconocerse a sí mismo". González Serrano reconoce que "lo inconsciente es la mano oculta que dirige o disloca el impulso individual"⁴⁰³.

Comprensivo y sagaz como siempre, Eduardo Gómez de Baquero vislumbra la influencia de estas ideas en los nuevos derroteros de la poesía contemporánea:

Sin embargo, en la poesía hay que admitir cierta vaguedad. Su asunto principal es el sentimiento, y como las raíces del sentimiento penetran en la parte inconsciente de nuestro ser, siempre hay en él algo de vago e inefable. De ahí viene su fuerza, a veces invencible, y el encanto del misterio que le rodea, pues lo inconsciente es más nuestro, es más nuestro propio yo que el conocimiento...⁴⁰⁴

402 "Los libros: *Lo inconsciente*, por el Dr. Coste", *Helios*, 3 (1903), pp. 377-378.

403 "Universalidad de la crítica", *La Vida Literaria*, 18 (1899), p. 292.

404 "Crónica literaria: Poetas modernistas y no modernistas", *La España Moderna*, 159 (1902), [pp. 166-171] pp. 170-171.

Este reconocimiento no le impide, sin embargo, prevenir a los poetas modernistas de los peligros de extraviarse en psicologicismos exagerados o en una excesiva vaguedad.

El artista del fin de siglo tiene conciencia de su dualidad y, en su búsqueda trascendente, quiere penetrar en lo más profundo de su ser, en su subconsciente. Sólo así puede aspirar a la unidad, a la propia realización de su ser íntegro. La poesía tiene que servirle también para explorar en la parte más inaccesible de su ser y sabe que para ello la razón no es el instrumento más adecuado ¿Cuál es entonces la vía de exploración?

Fácil sería afirmar, siguiendo a Freud, que la primera y más natural vía de acceso al subconsciente es el *sueño*: esta palabra llena los versos y prosas de nuestros escritores modernistas. Sin embargo, estamos aún muy lejos del sueño surrealista. El soñar ahora es un soñar despierto -*sueño* y *ensoñación* alternan sin apenas matices distintos- o, a lo sumo, un "ducrmevela", en el que la fantasía discurre libremente.

Pío Baroja, en un intento de aproximación a los misterios del inconsciente⁴⁰⁵, señala una vía -tampoco totalmente independiente del proceso racional- en la *fantasía*⁴⁰⁶. Aduce como prueba ese discurrir fluido, que llega a aventajar a la consciencia y que nos sorprende en un punto en el que perdemos la noción de cómo hemos llegado a él. Se trata, pues, de ese pensar sin querer que todos hemos experimentado. Por último, el propio Baroja proclama la *inspiración* artística como una vía más de afloramiento del subconsciente:

El arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente. Nace sólo de la inspiración, estado no presidido por el yo, que consiste en el libre ejercicio del automatismo cerebral y produce cuando impresiona enérgicamente, un estado de contemplación; en el cual ni se atiende, ni se reflexiona, ni se deduce; en el cual el yo absolutamente perdido, está fuera de su centro⁴⁰⁷.

Aunque, en relación con algunas manifestaciones de la literatura de los años veinte, resulta premonitoria -en el contenido e incluso en el léxico- su concepción de la inspiración artística, sería excesivo aplicarla a la realidad literaria del fin de siglo. Sin embargo, Baroja nos ha ofrecido, en su concepción de la inspiración una clave, que puede ayudarnos para comprender este fenómeno. Un arte de sugerencias, como el modernista, que fluye del sentimiento y de la emoción y que está orientado a ser apre-

⁴⁰⁵ Baroja, como otros muchos autores en este momento, no conocen la distinción que Freud hace de *subconsciente* e *inconsciente* y emplean los dos términos como sinónimos.

⁴⁰⁶ "Hacia lo inconsciente", *La vida literaria*, (1899), pp. 315-316. Este artículo de Baroja ofrece, junto a afirmaciones que denotan una perspicaz visión del alcance de las nuevas teorías sobre el subconsciente, otras menos fundamentadas, provocadoras. Su final -que pertenecería al segundo grupo-, en que se afirma que "El arte camina hacia la inconsciencia y la inconsciencia se llama también muerte" (p.316) tuvo una cierta repercusión y, así, es citado, para refutarlo, por Andrés GONZÁLEZ BLANCO, "Revista bibliográfica: *Almas que pasan*, últimas prosas de Amado Nervo". *Nuestro Tiempo*, 83 (1906), [pp. 465-480] pp. 468-469.

⁴⁰⁷ "Hacia lo inconsciente", *art. cit.*, p. 316.

hendido por la intuición, era un arte que se oponía a la razón y que abría un resquicio para que aflorara el subconsciente del autor y para que se conmocionara el subconsciente del lector. Hacia el inconsciente, proponía Baroja. Los pasos eran aún de enanos, pero eran pasos..., hacia la modernidad.

3.5. *Grandes motivos en la literatura del fin de siglo*

Ahora, más que nunca, tengo que recordar que el propósito de este estudio es ofrecer la visión que tuvieron los hombres del fin de siglo de la renovación -o innovación- ideológica y cultural que se estaba fraguando; propósito orientado, eso sí, a fundamentar documentalmente el acercamiento a la realidad del fin de siglo que felizmente se ha producido en las últimas décadas. Y tengo que recordarlo porque en los temas que voy a tratar sí hay, por fortuna, estudios prácticamente concluyentes.

La rápida visión que voy a hacer aspira sólo a dar una idea de la repercusión que estos motivos artísticos tuvieron en la opinión de sus contemporáneos: a qué causas atribuyeron las nuevas modas, cómo los valoraron desde distintos puntos de vista -moral, estético, ideológico-, qué consecuencias temieron o les confiaron....

A pesar de lo limitado de mi estudio, creo que éste puede aportar un grano de arena en la revisión de unos temas que han sido, precisamente, los que más han contribuido a deformar o, por lo menos, a limitar la visión sobre nuestra literatura del fin de siglo.

3.5.1. Decadentismo

En España, *decadencia*, o su sinónimo aun más peyorativo *degeneración*, fue una censura, antes ya de que la nueva estética mostrara su complacencia en todo lo que declina. Cuando en 1902 José Delcoto afirma categóricamente que "todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento"⁴⁰⁸, está remitiendo a un contexto europeo y sería prematuro intentar buscar en la literatura española del momento una profusión tal de motivos decadentistas que justificasen su afirmación.

Años antes de la traducción española -precisamente de 1902-, había circulado la traducción francesa (1894) del *Entartung* (1892) de Max Nordau. Sus juicios condenatorios del arte último, asimilando sus máximos representantes -Wagner, Zola, Baudelaire...- a enfermos mentales, habían tenido gran repercusión en España, lo que puede comprobarse leyendo *Alma contemporánea* (1899). Aquí Llanas Aguilaniedo equipara la evolución de la civilización y de su literatura con la evolución fisiológica del individuo, y concluye que la época en que viven presenta "síntomas inequívocos de vejez y decadencia", como son el egotismo, el pesimismo, el escepticismo, la impotencia, el misticismo, la afición al artificio...⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 2.

⁴⁰⁹ *Alma contemporánea*, *op. cit.*, pp. 47-48.

A pesar de los reproches, hasta el comienzo del siglo no comienza a generalizarse la apreciación de las huellas decadentistas en las obras de nuestros escritores, en el Baroja de *La casa de Aizgorri*⁴¹⁰ (1900), en el Valle-Inclán de la *Sonata de Otoño*⁴¹¹ (1902)... Puede, pues, afirmarse que en España es anterior la conciencia de decadencia que el decadentismo. Es decir, se propagan las censuras teóricas antes de aclimatarse la mentalidad decadente.

Pero lo que ahora nos interesa no es la decadencia, que hemos comprobado no condujo al aniquilamiento como se temía, sino el decadentismo, es decir, la recreación literaria de las formas de la decadencia⁴¹². Y lo primero es plantearse qué latía por debajo de esa complacencia en lo mortecino y ruinoso; cuál era la idea madre que sustentaba esas formas.

Ana Balakian valora la filosofía decadente explicando que el gran tema fue "la lucha del hombre contra el vacío al darse cuenta del poder de la muerte sobre su conciencia"⁴¹³. Coincidió plenamente con ella en que la conciencia de finitud está en la base de esta ideología. Esta conciencia, que siempre ha existido, ahora se agudiza por la pérdida de la fe religiosa a que el imperio de la razón ha arrastrado. La ciencia abandona al hombre en su soledad metafísica, ante la (in)certidumbre de la nada. Y, sobre todo, difiere esta conciencia de la de otras épocas en la respuesta que los hombres del momento dan a la misma: la muerte está en el principio del decadentismo, pero también en el final, porque ahora el hombre quiere afrontar y vencer su atormentada conciencia mirando cara a cara a la muerte, familiarizándose con ella; por eso, su arte frecuenta las miserias humanas, la enfermedad, las ruinas y la muerte.

Una segunda causa habría que añadir a la expansión del decadentismo: este orgulloso asumir la decadencia, que la sociedad les imputa, recreándose en los efectos materia-

⁴¹⁰ Ramón M^º del VALLE - INCLÁN, "La casa de Aizgorri (Sensación)", *Electra*, 3 (1901), pp. 65-66.

⁴¹¹ Emilia PARDO BAZÁN, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 264.

⁴¹² En los últimos tiempos, al estudio del decadentismo en la literatura española del fin de siglo se le ha prestado considerable atención. Remito a los trabajos de Richard CARDWELL sobre Manuel Reina [véase su edición de *La vida inquieta*, *op. cit.*, pp. XXIV y ss.] o sobre Juan Ramón Jiménez ["Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras*, 23-24 (1974), pp. 291-342]; asimismo, para Manuel Machado, véase el trabajo de Allen W. PHILLIPS, "Decadent Elements in the Poetry of Manuel Machado", *Waiting for Pegasus*, *op. cit.*, pp. 65 y ss. Para una revisión de este tema en el contexto europeo, véase A. E. CARTER, *The idea of decadence in French Literature (1830-1900)* (University of Toronto Press, 1958) y K. W. SWART, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (Hague, 1964); para la conexión de este tema con la literatura hispanoamericana, véase Sofía DEMETRIOU, "La decadencia y el escritor modernista: Enrique Gómez Carrillo", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana* (Nueva York, Eliseo Torres, 1975), pp. 223-236.

⁴¹³ *El movimiento simbolista* (Madrid, Guadarrama, 1969), p. 204. En la misma línea R. GRASS y W. RISLEY afirman que "Fundamentally, though, decadence is the battle against the Void -the brevity of life, impermanence, the nothingness beyond death, the unknown, the impossibility of complete fulfillment, the futility of human accomplishment, the realization that human putrefaction cannot be purified or transcended", en su "Introduction" a *Waiting for Pegasus*, *op. cit.*, [pp. 9-30] pp. 14-15.

les de aquélla, es también una rebeldía frente a una civilización que cifra el máximo bien en el progreso, en el triunfo y en la apoteosis de lo material, para eludir la evidencia de la nada que aguarda. De este modo, lo que al principio se plantea como un reproche, los modernistas lo esgrimen como arma luego y pasean orgullosamente sus "decadentismos" ante las miradas escandalizadas de la burguesía.

¿Cuáles eran las consecuencias de este espíritu decadente? José Delcito y Piñuela cifra así los efectos de la decadencia:

Las sociedades, como los individuos, envejecen, y esto es causa del egoísmo senil, origen de ese orgullo literario que hace cultivar el yo exclusivamente; produce también aumento de sensibilidad, desgaste de las impresiones ordinarias, a fuerza de repetirlas, y, como consecuencia, perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza. [...] Erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el *satanismo*, o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfadada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura⁴¹⁴.

Aunque acierta en algunos constituyentes del espíritu decadente -aumento de sensibilidad, delectación morbosa-, su atribución resulta exagerada si la hemos de aplicar a la literatura española. Deleito parece meter a bulto en un mismo saco, bajo el nombre de decadentismo, todo aquello que él considera censurable.

Analizando otros textos críticos que captan el espíritu decadente en diversos autores, puede apreciarse que este "jugueteo" con la muerte lo realizan nuestros escritores en dos niveles: uno, el de la materia-muerta y, otro, el de la vida humana. En el primero, frecuentan los parajes en que se evidencia la degradación a que el paso del tiempo somete también a la materia inerte. Las ruinas y las denominadas "ciudades muertas" son el objeto preferente, como marco con el que armonizar un espíritu angustiado por la conciencia de temporalidad. Dos son las ciudades españolas que más les atraen en este sentido: Toledo y Segovia. En ellas el tiempo parece detenido -la influencia primitivista, que estudiaré a continuación, también contribuye al aprecio por estas ciudades-; pero los efectos de su discurrir implacable se manifiestan claramente en sus ruinas. Segovia es descrita por un redactor de *Helios* como "una ciudad para pintores decadentes, para poetas decadentes, muerta, engolada, con sol triste, con hierba en las gradas de piedra de las iglesias ruinosas"⁴¹⁵. Y Toledo se le aparece a Gómez de Baquero como "una ciudad pequeña, decadente, como casi todas nuestras ciudades históricas"⁴¹⁶; a pesar de que este crítico la considera marco inadecuado para una novela moderna -entiéndase mejor, de la vida moderna-, algo debía de ofrecer cuando tantos novelistas del fin de siglo ambientan en ella la totalidad o la parte más importante de sus obras: así

⁴¹⁴ "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 2.

⁴¹⁵ "Glosario", *Helios*, 6 (1903), p. 211.

⁴¹⁶ "Crónica literaria: *Doña Martirio*, novela por Mauricio López Roberts", *La España Moderna*, 222 (1907), pp. 159-168.

ocurre en *La Catedral*, de Blasco Ibáñez; en *Angel Guerra*, de Pérez Galdós; en *Doña Martirio*, de Maurio López Robert -las tres novelas citadas por Gómez de Baquero-; y también en *La Voluntad*, de Martínez Ruiz; y en *Camino de perfección*, de Baroja.

En el segundo nivel, nuestros escritores coquetean con la enfermedad y la muerte. Ya me he referido en anteriores capítulos a la hiperestesia -vecina de la neurastenia- que caracteriza al artista fin de siglo; a la valoración estética de la enfermedad, que puede comprobarse en el *Diario de un enfermo*, de Martínez Ruiz; y a la atracción morbosa por el tema del dolor, de la que es buena prueba la tesis doctoral de Baroja⁴¹⁷.

Y, de la enfermedad..., a los umbrales mismos de la muerte de un individuo o de una estirpe. Valle Inclán hace que su Marqués de Bradomín abrace a la muerte en la persona de su amada⁴¹⁸ -como de "fino decadentismo" calificaba Emilia Pardo Bazán la *Sonata de Otoño*⁴¹⁹- y Baroja recrea las "postrimerías" -en palabras de Valle⁴²⁰- de un linaje en *La casa de Aizgorri*.

El decadentismo nos ofrece, por tanto, una imagen externa de ruinas, enfermedad y muerte. En el fondo, sabemos que todo ello está escondiendo, en su dimensión personal, la angustia ante la amenaza del tiempo y de la nada; y, en su dimensión social, el rechazo de una sociedad que cifra su máximo ideal en el progreso material.

4.5.2. Primitivismo

El amor al pasado es afecto espiritual hondo y misterioso: es manifestación íntima del amor a la vida, del deseo de continuarla traspassando siglos⁴²¹.

Esta personalísima visión de la revitalización de lo antiguo, por parte de Carlos Navarro Lamarca, que sirve de preámbulo a un estudio sobre "Arte antiguo", justifica, de alguna manera, la eclosión desde mediados del s. XIX de estudios científicos y recreaciones artísticas sobre el arte y la cultura de épocas pasadas. El propio Navarro Lamarca cita a continuación y comenta -en una muy personal crítica impresionista- varias publicaciones últimas al respecto: una historia de Siena, por Garner; investigaciones en Damasco del cónsul de España en Caiffa; un catálogo de las colecciones peruanas del Museo de Berlín; una traducción de C. Thomsom de textos cuneiformes sobre "espíritus malignos en Babilonia"; un catálogo del Museo Británico sobre estatuas griegas, etc. La variedad de tales investigaciones nos pueden dar idea de los distintos focos de atracción: civilizaciones muertas, antigüedad clásica, historia bíblica, culturas precolombinas, mundo medieval y del primer Renacimiento. Paralelamente a estos

⁴¹⁷ Sobre este tema, ver de Rafael PÉREZ DE LA DEHESA, "La tesis doctoral de Pío Baroja", en *Homenaje a William L. Fichter* (autores varios), (Madrid, Castalia, 1971), pp. 581-584.

⁴¹⁸ La necrofilia en el fin de siglo y especialmente en la *Sonata de Otoño*, ha sido estudiada por Lily LITVAK, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona,, Bosch, 1979), cap. II, 2.

⁴¹⁹ "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 264.

⁴²⁰ "La casa de Aizgorri (Sensación)", *art. cit.*, p. 65.

⁴²¹ "Arte antiguo", *Illelos*, 14 (1904), [pp. 54-58] p. 54

estudios científicos, se produce una revitalización de los motivos característicos de tales culturas, como fuente de inspiración artística. Hay que distinguir, no obstante, las motivaciones de los estudios científicos y las de las recreaciones artísticas. Las primeras se enmarcan dentro de la fiebre positivista de la época -rigor científico, facilidad de comunicaciones, nuevos descubrimientos como la fotografía..., favorecen estos estudios-; las segundas, por el contrario, son una reacción contra la sociedad racionalista, materialista y deshumanizadora. Y, sin embargo, como destaca Lily Litvak⁴²², aunque esta "huida" al pasado se fundamenta en la disconformidad del artista con la sociedad, se nutre paradójicamente de los adelantos que ésta le procura.

Aunque casi todas estas fuentes de inspiración fueron altamente activas en nuestro fin de siglo⁴²³, la más rica y original fue la medievalista, prolongada ahora hasta incluir el primer Renacimiento italiano. Y fue la más rica porque esta veta no sólo procuró temas, sino también un ideal sociológico, una ética y una estética. Los primeros que desempolvaron el modelo del primitivismo fueron los prerrafaelitas ingleses⁴²⁴. Ya me he referido a la reacción anti-industrialista que se produjo en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX -y que se dejó sentir profundamente en la España finisecular. Los prerrafaelitas ingleses descubrieron en el trabajo artesanal un ejemplo frente a la despersonalización que imponía la producción en serie y encontraron en la organización social medieval -estratificada, pero armónica y basada en las relaciones personales- una alternativa a la lucha de clases. Les impresionó la religiosidad espontánea y sencilla, frente al escepticismo desencadenado por el racionalismo, y les atrajo un modelo de comportamiento individual, basado en el "noblesse oblige". Por último, apreciaron la naturalidad y las sencillas convenciones del arte de los primitivos italianos y flamencos⁴²⁵. El prerrafaelismo, además, contribuyó al nuevo aprecio de la naturaleza: frente a la degradación del paisaje que el industrialismo arrastraba, se reivindicaba una naturaleza serena y con vida propia. Naturaleza, hombre y arte se adivinaban totalmente imbricados:

¿Por qué fue grande el arte en aquel período? Porque fue espontáneo, libre, natural, ingenuo, espejo de una vida más sana, más fuerte, más bella que la nuestra?⁴²⁶

⁴²² *El sendero del tigre*, op. cit.

⁴²³ Por ejemplo, de inspiración bíblica es *Salomón, rey de Israel. Leyenda bíblica*, novela de José R. Mélida (Barcelona, 1884) Cfr. L. Litvak, *El sendero del tigre*, op. cit., p. 203. Novela arqueológica es *Sónnica la cortesana* (1901), de Blasco Ibáñez, que reconstruye la gesta heroica de Sagunto. La atracción por las culturas precolombinas tiñen algunas páginas de la *Sonata de Estío*, de Valle Inclán, si no explícitamente, sí en algunas concepciones y personalidades de la obra.

⁴²⁴ Las referencias al prerrafaelismo o a sus máximos representantes son muy frecuentes en la crítica del fin de siglo. Para el prerrafaelismo inglés, véase J. H. DICKSON, *The Prerraphaelite imagination (1848-1900)*, (Londres, Grant and Cutler, 1968). Hans II INTERHAUSER, ha estudiado las primeras huellas prerrafaelitas en España -la primera, curiosamente, en un Discurso de Núñez de Arce-; véase *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., pp. 103-105.

⁴²⁵ Estudio muy interesante sobre la significación del prerrafaelismo y su repercusión en España es el de Lily LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, op. cit.

⁴²⁶ Fernando ARAUJO, "Revista de revistas.-Estética. Ideas fundamentales de Juan Ruskin" [reseña un artículo de Julio Vitali]. *La España Moderna*, 208 (1906), [pp. 173-178] p. 174.

La inspiración medievalista, que tantos atractivos ofrecía frente a la impersonalidad moderna, invadió todas las artes. En arquitectura, el neogoticismo aparece enriquecido con otros elementos de inspiración también antigua: se mezclan "arcadas ojivales con alicatados árabes y pórticos griegos con ornamentaciones bizantinas"⁴²⁷. En pintura, se "retorna al espiritualismo de los siglos medios [...], con los miniaturistas ojivales, los góticos flamencos, los fresquistas italianos y las pinturas y grabados que se inspiran en las ilustraciones de los viejos libros religiosos"⁴²⁸. En general, todas las artes decorativas se vieron influidas por el prerrafaelismo y para algunas esto supuso un auténtico revulsivo: así, por ejemplo, para el cartel⁴²⁹ o para la ilustración de libros y revistas, como puede apreciarse en alguna de nuestras publicaciones periódicas⁴³⁰. En literatura, la renovación métrica busca "la savia -recordemos las palabras de Bernardo G. de Candamo- en los olvidados poetas primitivos que transcribían sus estados de alma -y de cuerpo- mucho antes de que las letras italianas importasen a España la armoniosa invención del soneto; es decir, en el monorrmo de Gonzalo de Berceo y del Arcipreste de Hita"⁴³¹.

Rasgo fundamental de la adaptación de los primitivos a la nueva estética es el sincretismo; pero sincretismo no sólo en el sentido de que esta inspiración se enriquezca -como ya he señalado al hablar de la arquitectura- con motivos de otros estilos, sino en el sentido de que todos los elementos, provengan del arte que provengan, sirven a un mismo espíritu y, por tanto, aparecen confundidos. De esta forma, en literatura, la recreación medievalista no sólo se realiza a partir de formas provenientes de la literatura medieval, sino también -y aun más- de la pintura⁴³².

Pero mucho más importante que este aprovechamiento de temas y formas en las distintas artes es la asimilación del espíritu que esa estética implicaba y que hace que los distintos motivos afloren, salpicando páginas de índole muy diversa. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando Andrés González Blanco, elogiando el pantecismo de la poesía de Pérez de Ayala, afirma que para encontrar semejanza a esa unción mística de sus poemas "habríamos de remontarnos a las *stanzas*, donde el Santo de Asís cantó con acentos graves"⁴³³; o cuando un redactor de *Helios* nos cuenta su impresión al visitar una vieja capilla en la que siente remontarse su espíritu a épocas pasadas:

⁴²⁷ José DELEITO Y PIÑUELA, "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 2.

⁴²⁸ Ib. id. Véase también Manuel CONROTTE, "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.* pp. 3-4. Fundamental es la repercusión de la obra de Santiago Rusiñol, pintor y poeta, también en el ámbito castellano; Enrique Díez CANEDO resalta en la pintura de su tercera etapa "la admiración por los primitivos de visión ingenua, de expresión clara y sencilla", en "Santiago Rusiñol: La pintura", *Renacimiento*, 6 (1907), [pp. 224-228] p. 225.

⁴²⁹ Al comentar el inusitado auge del cartel en Europa y en España, afirma Rubén Darío que "el arte decorativo de William Morris y demás compañeros se refleja en el arte decorativo universal desde hace algunos años". Véase *España Contemporánea*, op. cit., p. 266.

⁴³⁰ Puede verse en los dibujos de figuras femeninas de sedosos cabellos y albas túnicas, y en las "miniaturistas" letras orladas de *Helios*, por ejemplo.

⁴³¹ "Opiniones literarias", *art. cit.*, pp. 506-507.

⁴³² Siguen siendo esenciales para el tema del primitivismo en la literatura española los dos trabajos de F. LÓPEZ ESTRADA, *Los "primitivos" de Manuel y Antonio Machado* (Madrid, Cupsa, 1977) y *Rubén Darío y la Edad Media* (Barcelona, 1971).

⁴³³ *Los contemporáneos*, op. cit., pp. 186-187

Y es la gracia primitiva e ingenua de la Leyenda áurea, del amable Jacobo de Voragine; y es el tenue aroma de las humildes Fioretti, aroma de flor marchita, que viene en efluvios de lejanos tiempos; y es la luz de oro de los pinceles de Fray Angelico de Físole, y la luz del cielo, de los poemas de Giotto⁴³⁴.

Y he aquí, reunidas en un solo texto a los grandes inspiradores del primitivismo: J. de Voragine, San Francisco de Asís, Fray Angelico y Giotto, convertidos ya en lugares comunes.

La tendencia primitivista encontró un resquicio para acceder, en el presente, a aquel pasado ideal en las ciudades históricas castellanas, Segovia, Avila y, sobre todas, Toledo. Aunque en ellas veía los síntomas de la decadencia, abandonadas a su suerte por la civilización moderna, valoraba esa misma decadencia como antítesis del progreso y, sobre todo, valoraba el poder evocador de sus calles tortuosas y de sus viejos monumentos.

Con todo, el motivo procedente de la inspiración prerrafaelita más rico y operante en nuestra literatura es la nueva imagen de mujer: la virgen estilizada de sonrosado rostro y largos cabellos, envuelta en suelta túnica y tocada acaso con unas flores como único ornato a su naturalidad. Llanas Aguilanico, a pesar de su admiración por ella, se pregunta, como si de una mujer real se tratara, si remediarían la infravaloración de la mujer en la sociedad actual "las reinas de Ruskin, las sencillas mujeres apasionadas, nobles y dignas, reinas adorables que discurren por su jardín avanzando los pies desnudos, esculturales, sobre la alfombra de margaritas enrojecidas con su sangre"⁴³⁵. Y determina Llanas su imposible aclimatación en nuestro país. ¡Vano planteamiento! Pero, aunque no era real -o quizá por ello-, la mujer prerrafaelita llena las páginas de las obras del fin de siglo. A su inspiración responden la Agueda de *La casa de Aizgorri* o la Rosarito de la *Sonata de Primavera*, entre tantas otras.

3.5.3. Exotismo

En 1903 Pedro González Blanco declara el "atractivo espontáneo" que, en el presente, los occidentales sienten por lejanas tierras⁴³⁶; *espontaneidad* que parece anular cualquier otra justificación o explicación para esta evidente atracción. Pocos años después, Roberto Brenes Mesén pone también de relieve, como un carácter más del modernismo, la tendencia al exotismo y ensaya una explicación: es -dice- "la consecuencia de una comprensión más simpática, más afectuosa del alma de otras nacionalidades"⁴³⁷. "Afectuosa" era, en efecto, su visión del exotismo, pero sumamente limitada. Si se hubiera tratado, como dice Brenes, de la comprensión de unas formas de vida y pensamiento, tan diferentes a las occidentales, se hubiera ofrecido una imagen más realista de Oriente. Y no siempre ocurrió así. Más bien diría que ello casi nunca se

⁴³⁴ "Glosario", *Helios*, 8 (1903), p. 463.

⁴³⁵ "Eva futura", *Juventud*, 1 (1901), s.p.

⁴³⁶ "Los libros.- Luis Valera: *Visto y soñado*", *Helios*, 4 (1903), [pp. 500-502] p. 501.

⁴³⁷ "El Modernismo", *art. cit.*, p. 664.

produjo, pues hubo siempre una selección intencionada de motivos y, a menudo, una absoluta idealización.

¿A qué responde, pues, esta visión ideal del mundo oriental? Como el primitivismo -"linaje de exotismo en el tiempo", lo llamó Emilio Ferrari⁴³⁸-, el exotismo espacial responde a una misma reacción frente al progreso deshumanizador de la civilización occidental contemporánea. Y, como el primitivismo, se aprovecha paradójicamente de los adelantos de ese progreso para mejor conocer los lejanos países que les atraen.

No sólo en las causas hay similitud entre primitivismo y exotismo; también en otras cuestiones de fondo, como la misma selección idealizadora, y en cuestiones de forma, como el intento de recrear el ambiente mediante un léxico específico, revitalización de arcaísmos, en el caso del primero; asimilación de neologismos, en el caso del segundo⁴³⁹. Y, en ocasiones, primitivismo y exotismo pueden ir unidos: es el caso de la recreación de civilizaciones muertas, como la egipcia. Por último, ambas tendencias hallaron su concreción en suelo español, eligiendo dos ciudades que venían a simbolizar esas ansias enajenadoras. Si el primitivismo eligió Toledo, el exotismo se fijó en Granada⁴⁴⁰. Granada se les aparecía como una avanzadilla en suelo español del exotismo árabe -"búcaro africano" la llamó Darío⁴⁴¹-; en ella valoraron "la melancolía de su pasado morisco", "la sugestión de sus grandezas muertas", "el perfume erótico que ha dejado allí una raza apasionada"⁴⁴².

Pero los principales focos de atracción exotista fueron tres: la India, el extremo oriente y el mundo musulmán. De la India atrajo su espiritualidad antes que sus formas, de modo que su repercusión es aparentemente menor. Sin embargo, concepciones de su religiosidad, como el concepto de nirvana o la doctrina de la reencarnación, fueron asimiladas y recreadas -tal como dije al hablar del ocultismo-, unas veces fusionadas con elementos de otras procedencias; otras, adaptadas a la ideología del autor: es el caso del nirvana equiparado a la nada, que es como lo concibe Martínez Ruiz⁴⁴³. La India es el marco de una importante novela del fin de siglo, que desvela este interés por la espiritualidad antes que por el exotismo externo: *Morsamor*, de Juan Valera.

⁴³⁸ *Discursos leídos ante la Real Academia...*, op. cit., p. 25.

⁴³⁹ Por ejemplo, *bayadera* se documenta por primera vez en 1884, según J. COROMINAS y J. A. PASCUAL [*Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos, 1980)] y sorprende su profusión en los años del fin de siglo. Semejante es el caso de *odalisca* (1^a doc: Acad. 1914 ó 1899).

⁴⁴⁰ A menudo aparecen asociadas estas dos ciudades, como cuando Baroja las opone a la Bilbao industrial que exalta Maeztu ("Libros y folletos: *Hacia otra España*, por Ramiro de Maeztu", *art. cit.*) o cuando Darío comenta *La España Negra* de Verhaeren, resaltando la impresión opuesta de estas dos ciudades; de alegría, una; de dolor, la otra ("La España Negra", *España Contemporánea*, op. cit., pp. 98-101)

⁴⁴¹ "La triste flor de su vida [de Ganivet] no en vano se abrió en el búcaro africano de Granada", "La joven literatura", *España Contemporánea*, op. cit., p. 89.

⁴⁴² Nicolás M^l LÓPEZ, "Sol y nieve", *art. cit.*, p. 87.

⁴⁴³ "Impresiones literarias", *art. cit.*

El extremo Oriente, China en concreto, es evocado por Luis Valera, marqués de Villalinda e hijo de Juan Valera. *Sombras chinescas* (1901), libro de viajes, y *Visto y soñado* (1903), colección de cuatro novelas cortas, fueron muy bien acogidos por la crítica⁴⁴⁴. Diplomático de profesión, Luis Valera recrea los lugares visitados, pero lo hace como mero observador, sin dejarse llevar por esa simpatía que desemboca en identificación casi, tal como pone de relieve Emilia Pardo Bazán, que afirma: "No es el marqués un discípulo de Loti. No se asimila al país que describe. Su escuela es más bien la de Próspero Mérimée. Una sequedad elegante e irónica caracteriza su exotismo"⁴⁴⁵.

Más rico resulta el modelo que ofrece Japón y que llegó a ejercer considerable influencia en diversos aspectos del arte del fin de siglo. De Japón atraen sus mujeres de impasible rostro de porcelana, su arte floral que parece querer perfeccionar la naturaleza, su literatura, su arte exquisito. Enrique Gómez Carrillo se siente impresionado por el amor a la naturaleza del pueblo japonés y nos habla, admirado, de sus jardines, de sus flores y de sus paisajes en miniatura o "bonsai"⁴⁴⁶. En el fin de siglo esta naturaleza quiso acercarse, importando sus exóticas flores, raras para el occidental: criadas sobre el agua, como el nenúfar; o de floración otoñal, como el crisantemo⁴⁴⁷. Su exotismo estaba cargado de evocaciones:

Tengo crisantemas blancas y rosas [...] Estas flores, con su empaque japonés y su pompa gloriosa que hace una primavera en el otoño, me traen ideas de arte aristocrático y evocan para mí música galante⁴⁴⁸.

Como arte aristocrático y refinado era considerado el arte japonés. Lily Litvak⁴⁴⁹ ha estudiado su influjo en la cultura del fin de siglo, además de en temas y motivos, en técnicas: la pintura y el cartel reproducen elementos técnicos del arte japonés, como el empleo de la diagonal como motivo de composición; el *shiro-nuki* -resaltar objetos con línea blanca sobre fondo negro-; el *kakemono* -marco estrecho y alargado que obliga a apilar las figuras superpuestas-; la liberación de la esclavitud de la perspectiva, etc.

También la literatura japonesa sorprendió y atrajo a los escritores del fin de siglo y con cierta frecuencia se informa sobre ella en las revistas modernistas⁴⁵⁰. El breve poema japonés, el haikú, impresiona por su sencillez de forma y por su emoción

⁴⁴⁴ Véase el elogio que le dedica Pedro GONZÁLEZ BLANCO, "Los libros.- Luis Valera: *Visto y soñado*", *art. cit.*

⁴⁴⁵ "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 265.

⁴⁴⁶ "Los jardines del Japón", *Nuestro Tiempo*, 87 (1906), pp. 208-216.

⁴⁴⁷ Todos los casos que he encontrado en que aparece el nombre de esta flor, se utiliza con género femenino.

⁴⁴⁸ "Glosario", *Ilios*, 9 (1903), p. 586.

⁴⁴⁹ *El sendero del tigre*, op. cit., cap. III.

⁴⁵⁰ Pedro GONZÁLEZ BLANCO, "La vida literaria: Literatura japonesa", *Nuestro Tiempo*, 37 (1904), pp. 147-154.

intensa y contenida. Enrique Gómez de Carrillo reproduce algunos de ellos⁴⁵¹. Con el tiempo, los haikús llegarán a ser motivo de inspiración en poetas españoles, como Juan Ramón Jiménez.

Fue, con todo, la inspiración árabe la que tuvo mayor influencia en el fin de siglo como tema literario. Si ya el Romanticismo había aprovechado esta veta -que desde entonces nunca desapareció del todo-, un acontecimiento filológico va ahora a revitalizarla: entre 1900 y 1904 el Dr. Mardrus edita la traducción francesa de *Las mil y una noches* -traducida después al español por Vicente Blasco Ibáñez-, con un texto que se ofrece como prácticamente definitivo. La difusión de esta obra fue enorme. Enrique Gómez Carrillo elogia esta edición por su fidelidad -y porque, en consecuencia, "no rehúye el erotismo"- y nos habla después de su repercusión como motivo de inspiración para músicos, literatos y pintores⁴⁵². El mundo árabe fue reproducido, ya no sólo recreado, en nuestras revistas del fin de siglo: *La vida galante*, por ejemplo, nos lo ofrece frecuentemente entre sus ilustraciones fotográficas o reproducciones pictóricas. Los motivos preferentes son los harenes, zocos y bayaderas. Tampoco faltaron muestras de su literatura: en *Germinal*, por ejemplo, se publica una "Poesía oriental. A la Alhambra", de Heléh Salam⁴⁵³; en *Helios* se ofrece como muestra una selección de poemas de Kouchal Khan, poeta afgano del siglo XVII⁴⁵⁴; en *Renacimiento* se reproducen los "Rubayata", de Omar Khayyam, introducidos por una breve biografía de este poeta de los siglos XI-XII⁴⁵⁵; y Elysio de Carvalho pone en relación la acritud de la poesía de Darío con "la amarga ciencia que Omar Khayyam vertió en sus breves *quatrains* pesimistas, irónicos y sabios, "horac nocturnae" del sueño impotente y doloroso"⁴⁵⁶.

Pero, sobre todo, el oriente árabe ofreció paisajes, personajes y temas, que nuestros escritores -los poetas preferentemente- aprovecharon. Seleccionaron lo más exótico, es decir, lo más diferencial, a la vez que los caracteres que más les atraían por su oposición a la sociedad moderna que ellos desdeñaban: el fatalismo, el valor y la violencia hasta extremos irracionales, el erotismo sin inhibiciones... Se seleccionó y se recreó, soslayando los aspectos negativos. Manuel Reina, Salvador Rueda, Darío, Antonio de Zayas, Francisco Villaespesa, Manuel Paso, Manuel Machado, Valle Inclán..., sucumbieron a la tentación que suponía esta inspiración. Hoy poseemos una antología de los textos modernistas de tema árabe⁴⁵⁷; su distribución por temas puede dar idea de la variedad de motivos: "Oriente" -paisajes-, "El humo del narguile" -fumadores de opio u otras drogas-, "Sultanas de amor", "El canto del muccín" -religiosidad islámica-, "Al Andalus", "Reyes y poetas", "La guzla de Rawi (Folklore)", "Historia y vida social".

451 "Los jardines del Japón", *art. cit.*

452 "La resurrección de las hadas", en *El modernismo*, op. cit., cap. I.

453 *Germinal*, 27 (1897), p. 5.

454 Raimundo de PEÑAFORT, "Información literaria: Literatura afgana. Kouchal Khan", *Helios*, 2 (1903), pp. 233-240.

455 *Renacimiento*, 1 (1907), pp. 89-104.

456 "Rubén Darío", *art. cit.*, p. 500

457 Edición de Abdellah DJBILOU, *Diwan modernista. Una visión de Oriente* (Madrid, Taurus, 1986).

4.5.4. Erotismo

El erotismo fue el aspecto de fondo de la joven literatura más criticado por la gente vieja -Clarín⁴⁵⁸, Ferrari⁴⁵⁹-, por algunos "disidentes" de la propia generación - Unamuno⁴⁶⁰, Zayas⁴⁶¹ - e incluso por los mayores que en otros aspectos se habían mostrado más comprensivos -Valera⁴⁶².

Ya el naturalismo había afrontado la temática erótica con gran crudeza⁴⁶³, pero dentro de esta escuela tenía más fuerza la crítica social que encubría y que, de alguna manera, la justificaba, que la delectación sensual, propia de la joven literatura. Conviene tratar dos cuestiones previas para poder abordar el tema en toda su trascendencia: la consideración social de la mujer y la moral en la sociedad del fin de siglo.

Rubén Darío, en sus agudas observaciones sobre España enviadas a *La Nación* de Buenos Aires se siente conmocionado por la elocuencia de los fríos datos:

Puede asegurarse que en raros países del mundo se presenta el espantoso dato estadístico siguiente: en España, 6.700.000 mujeres carecen de toda ocupación, y 51.000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabacos, costuras y modas y el servicio doméstico, en que tan míseros sueldos se ganan, la mujer española no halla otro refugio [...] La ociosidad y la miseria, en la clase media y en la baja, son un admirable combustible para la prostitución⁴⁶⁴.

Darío tiene que dejar claro que "no se trata de implantar en España el cultivo del tercer sexo", que los reaccionarios utilizaban sarcásticamente para impedir cualquier intento reivindicativo, pero "sí de abrir a la mujer fuentes de trabajo, que la libertasen de la miseria y de los padecimientos actuales"⁴⁶⁵.

La polémica feminista empezaba a tener cierta -no demasiada- repercusión en la opinión pública española y está presente en nuestras revistas. Las distintas posturas pueden resumirse en tres: primero, los conformistas, como un joven Manuel Bueno que, con manifiesto contraste entre su progresismo político y su reaccionarismo anti-feminista, afirma que prefiere "la mujer inculta, la criatura de instintos simples, ineducada y candorosa, cuya inocencia no logran deshojar ni las desilusiones que acarrea el

⁴⁵⁸ "Palique", *La vida literaria*, 26 (1899), p. 417.

⁴⁵⁹ *Discursos leídos ante la Real Academia...*, op. cit., p. 25.

⁴⁶⁰ Dice Unamuno entrevistado por MARTÍNEZ RUIZ ["Charivari en casa de Unamuno", *art. cit.*, p. 210]: "Lo que ante todo y sobre todo me repugna -no lo puedo remediar ni quiero remediarlo-, es la delectación sensual".

⁴⁶¹ "Flor pagana", *art. cit.*, pp. 349-350.

⁴⁶² "Azul... A Don Rubén Darío", *art. cit.*

⁴⁶³ Dice Rafael ALTAMIRA: "y una de las cosas que hereda [el Modernismo] a sus antecesores es el erotismo, llevado a unos extremos de insensatez que sobrepasa la medida de Zola y sus discípulos" en "La literatura durante la Regencia", *art. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁴ *España Contemporánea*, op. cit., p. 303. Otros datos bien documentados ofrece en su interesante estudio Lily LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, op. cit.

⁴⁶⁵ *Ib. id.*, pp. 302-303

tiempo, ni la monserga convencional de los libros⁴⁶⁶; en segundo lugar, los pro-feministas moderados, que abogan por la educación de la mujer..., para que pueda cumplir mejor sus misiones de madre y esposa⁴⁶⁷; por último, los progresistas, como Joaquín Dicenta⁴⁶⁸ o los revolucionarios casi, como Baroja, que condena la discriminación de las mujeres en la sociedad actual y aboga por el divorcio y el amor libre⁴⁶⁹, así como por la incorporación de la mujer al mundo del trabajo y del progreso⁴⁷⁰. No obstante, Baroja, a pesar de su progresismo, tiene que matizar diciendo que "la colaboración activa de la mujer en la vida social, no implicaría, ni mucho menos, la destrucción del hogar; al contrario, lo afirmaría, le daría una cohesión moral que ahora no tiene"⁴⁷¹.

Respecto a la moral, ya en otro lugar he comentado la denuncia por parte de los jóvenes de la hipócrita moral burguesa; moral que, por supuesto, era diferente para hombre y mujer: permisiva para él, represiva para ella. Pero lo que ahora interesa es la relación entre moral y literatura. Resultaba aún prematura para la España finisecular la afirmación de Oscar Wilde en el sentido de que "no existen libros morales o inmorales. Los libros están bien o mal escritos. Eso es todo"⁴⁷². Esta independencia de la literatura respecto a la moral resulta utópica y ucrónica aplicada al marco por mí estudiado. Con los testimonios de dos autoridades, literaria una, crítica la otra, bastará para dar una idea de la realidad española. Ni Juan Valera ni Eduardo Gómez de Baquero se caracterizan por su intransigencia hacia la nueva literatura, sino, al contrario, por su comprensión y aliento. Y, sin embargo, uno y otro se muestran contrarios a la disociación de literatura y moral.

Valera, a pesar de sus "remilgos" primeros afirmándose partidario del arte por el arte y contrario a una moral positiva, defiende la necesidad de que ética y estética vayan parejas. Fundamentando su opinión en Horacio, que prescribe "que no se hagan ciertas cosas delante del pueblo"⁴⁷³, afirma que "no es artístico descubrir prolijamente los placeres de la alcoba"⁴⁷⁴. Lo que realmente sorprende es que se trate de justificar la necesidad de la moral en el arte desde presupuestos estrictamente estéticos.

⁴⁶⁶ "La Eva futura", *Revista Nueva*, II, 1ª Serie, 22 (1899), [pp. 193-197] p. 195.

⁴⁶⁷ Véase de Pedro SALVAT, "La instrucción y la educación desde el punto de vista social", *Helios*, 10 (1904), pp. 86-94 y *Helios*, 11 (1904), pp. 212-221; y de Fabián VIDAL, "Las mujeres y el arte", *Alma española*, 23 (1904), pp. 7-8.

⁴⁶⁸ "Atavismo", *Alma española*, 21 (1904), pp. 2-3. También, de Joaquín de HUELDES, "El feminismo ante la ciencia", *Germinal*, 16 (1897), p. 10

⁴⁶⁹ "Adulterio y divorcio", *Alma española*, 10 (1904), p. 2.

⁴⁷⁰ "La secularización de las mujeres", *Alma española*, 13 (1904), p.2.

⁴⁷¹ *Ib. id.*

⁴⁷² Cfr. Hans HINTERHAUSER, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁷³ "Disonancias y armonías. De la moral y la estética. Al Sr. D. Salvador Rueda", *La España Moderna*, 27 (1891), [pp. 95- 108] p. 98. Paradójicamente, Rubén Darío pone de manifiesto la acusación a Valera por parte de cierto sector de la crítica por su "complacencia crítica" y lo defiende por la discreción y talento con que aborda el tema amoroso (*España Contemporánea*, *op. cit.*, p. 182)

⁴⁷⁴ *Ib. id.*, p. 102.

De manera distinta lo plantea Gómez de Baquero, que atiende a razones sociológicas: afirma que "las obras literarias son un hecho de comercio social, de comunicación espiritual entre gentes"⁴⁷⁵ y, en España, particularmente, "son un medio de fijar la atención de las multitudes sobre algún asunto con una eficacia que emula a la de los periódicos y desde luego supera a la del libro doctrinal"⁴⁷⁶. Así pues, aunque haya una pretendida amoralidad de intención, la literatura encierra siempre una moralidad, hecho que no puede ignorarse ni por parte del autor, ni por parte del crítico, que también en esta materia tiene algo que decir.

A pesar de esta limitación impuesta por la moral vigente, el erotismo invadió las letras y la vida española del fin de siglo. Sirva, como síntesis de estos dos aspectos previos -la mujer y la moral- y como base para el siguiente planteamiento, el diagnóstico que de la situación hace Jose M^a Llanas Aguilanicado:

Hasta el presente, los españoles se dieron por satisfechos con el modelo que nuestros abuelos nos dejaron, un poco empeorado: la administradora honrada, sucia, buena, humilde, casera: una especie de animal doméstico sin inteligencia ni corazón a no ser para los hijos. Un tipo, en suma, tal como sólo el egoísmo ingenuo y francote del varón, podía apetecerlo. Hablar a esta pobre mujer de amor, hubiera sido una broma pesada, y el marido buscaba en general fuera de casa con quien departir acerca de esas cosas"⁴⁷⁷.

Me interesan ahora, especialmente, las dos últimas afirmaciones, de las cuales se siguen dos hechos significativos: primero, que este tipo de mujer convencional no podía ser objeto de amor apetecible ni para el hombre de a pie, ni mucho menos para el artista, idealista por principios; segundo, que era reconocida -si no admitida- la existencia de un erotismo al margen del matrimonio. Como ya he dicho, la práctica literaria se impuso sobre la dogmatización y el erotismo invadió nuestras letras. Pero hubo diferentes tipos de erotismo, respondiendo a distintas motivaciones. En tres pueden sintetizarse, en mi opinión, los diferentes planteamientos. Hubo, en primer lugar, un erotismo "continuista" -"machista" es quizá demasiado fuerte-, en sentido de que en él la mujer se libera de ropa, pero de nada más. Si se contempla *La Vida Galante*, ilustrada casi sólo con fotografías de mujeres en ropa interior, se adivinará fácilmente que su lector habitual sería el mismo buen burgués, que "buscaba fuera de casa con quien departir de amor". Se trata, pues, de un erotismo algo zafio, no en vano -y aunque a nosotros hoy pueda parecernos inocente- fue tachado de pornográfico⁴⁷⁸. Y, sin embargo, no dudo de que al grupo responsable -Zamacois, Dicenta...- le guiaba la intención de burlar la hipócrita moral burguesa.

⁴⁷⁵ "Crónica literaria. Cuestiones mixtas de moral y literatura", *La España Moderna*, 205 (1906), [pp. 158-166] p. 159.

⁴⁷⁶ Ib. id., p. 160.

⁴⁷⁷ "Eva futura", *Juventud*, 1 (1901), s.p.

⁴⁷⁸ En "La persecución contra la pornografía" [*La Vida Galante*, 281 (1904)] se da cuenta de la persecución que padecen los vendedores de esta revista en Madrid, acusada de pomográfica.

En segundo lugar, hubo un erotismo "liberador", que parecía servir a la causa feminista, denunciando la injusta situación de la mujer y proponiendo un nuevo tipo de fémica, independiente, dueña de sus sentimientos y de su persona. Este tipo de erotismo encontró lugar más propicio en la narrativa, más proclive a la defensa de tesis que la poesía, y tiene su máximo exponente en Felipe Trigo⁴⁷⁹. A pesar de la crudeza de algunas de sus páginas, no le faltaron las críticas comprensivas: José M^a Llanas Aguilaniedo aprecia la digna intención que le guía al ofrecer un tipo de mujer más acorde con los tiempos presentes⁴⁸⁰; Emilia Pardo Bazán resalta el fondo de tristeza y la espiritualidad que late por debajo de su sensualismo⁴⁸¹; y Eduardo Gómez de Baquero condena la miope visión de los que le tachan de "verde" simplemente, y valora su agudo y doloroso análisis del amor⁴⁸².

Hubo, por último, un erotismo sublimador, el de los "poetas" que, inevitablemente disconformes con la mujer real, soñaban un nuevo ideal de mujer, objeto de amor físico y espiritual. Pero no se ofreció sólo un paradigma de mujer, sino que más bien se jugó entre dos extremos, con múltiples posibilidades entre ambos: por una parte, la "mujer fatal", sensual y apasionada -de inspiración frecuentemente exotista-, que convidaba al placer carnal, pero que era dueña siempre de la situación; por otra, la "mujer frágil", espiritual -de inspiración prerrafaelita. Así las caracteriza un redactor de *Renacimiento*, iluminado por la lectura de Kalidasa y de Heine:

El oriental me ha dado su hembra de ojos rasgados hasta la oreja, cuyos senos, globos de nieve, blancos, mórbidos, son la divina y lujuriosa fruta que más se ama y codicia... El europeo me ha hecho pensar otra vez en la siempre fugitiva mujer soñada, carne y alma, forma y espíritu, toda nuestra y siempre ella, que sabe acariciar y comprender, varia y no voluble, encantadora y verdadera y bella siempre y sobre todo...⁴⁸³

O, como decía Juan Ramón Jiménez, refiriéndose a Valle Inclán -sin duda representante de este erotismo poético-, "sus mujeres son o sensuales o víctimas de la sensualidad de otros"⁴⁸⁴. Como ya he dicho, entre la mujer sensual y la mujer espiritual hay un gran abanico de posibilidades, a veces fundiéndose en un solo ideal.

Sin querer encasillar a los distintos autores en mi clasificación, lo cierto es que muchos de nuestros escritores del fin de siglo padecieron la acusación de sensualistas. Además de los ya citados, Rubén Darío⁴⁸⁵, Salvador Rueda⁴⁸⁶, Enrique de Mesa⁴⁸⁷,

479 Magníficamente ha estudiado su novelística Lily LITVAK, *Erotismo, fin de siglo*, op. cit.

480 "Eva futura", *art. cit.*

481 "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *art. cit.*, p. 266.

482 "Crónica literaria: *La Altísima*, novela, por Felipe Trigo", *La España Moderna*, 221 (1907), pp. 147-155.

483 "Glosario", *Renacimiento*, 1 (1907), pp. 127-128.

484 "Los libros.- *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*: lo compuso don Ramón del Valle-Inclán. Madrid, 1903", *Helios*, 2 (1903), [pp. 246-247] p. 246.

485 Juan VALERA, "Azul... A Don Rubén Darío", *art. cit.*

486 Juan VALERA, "Disonancias y armonías. De la moral y la estética. Al Sr. D. Salvador Rueda", *art. cit.* Y Leopoldo ALAS, "Vivos y muertos. Salvador Rueda", *Madrid Cómico*, 566 (1893), pp.

Eduardo Zamacois⁴⁸⁸, Enrique Gómez Carrillo⁴⁸⁹, etc.

Decadentismo, primitivismo, exotismo, erotismo...; búsqueda de lo trascendente más allá de lo aparente, hacia el exterior o hacia el interior de uno mismo...; sentimiento de abandono metafísico y rechazo de la sociedad... Necesariamente, cualquiera que fuera el tema puntual, tenía que resultar original la obra. Única, intensa y sugerente. Era una nueva literatura.

3.6. Algunas consideraciones sobre la nueva estética

No pretendo aquí hacer un estudio en profundidad de la estética finisecular -lo que daría motivo por sí mismo para una extensa monografía-, sino sólo recoger algunas ideas, que he ido sugiriendo a lo largo de mi trabajo, para, al menos, desestimar algunos clichés falsos que sobre aquélla circulan.

Me referiré primero al controvertido tema de "el arte por el arte". Afirmé en otro lugar que esta fórmula no es propuesta por ninguno de los escritores españoles que tradicionalmente se consideran modernistas. Ignoro si fue propugnada por alguno de esos seguidores o imitadores que, como ya se vio en la época, extremaban los presupuestos teóricos y se quedaban en lo más externo, en la pura forma. Ciertamente que esta fórmula es motivo de discusión constante: unas veces en abstracto, sin atribuir su cultivo a autores concretos⁴⁹⁰; y otras, presuponiéndola ejercida por los "modernistas"⁴⁹¹. En ambos casos, se niega su pertinencia y se refutan sus consecuencias desde posturas estéticas y también éticas.

Es curioso que sea D. Juan Valera quien, en una ocasión, se declara partidario de "el arte por el arte"⁴⁹². En cambio, Rubén Darío ataca el fondo de esta concepción cuando afirma: "jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra"⁴⁹³. Si la fórmula "el arte por el arte" encierra, como se consideró en la época, un culto exclusivo de la belleza externa, Darío se opone a todo formalismo hueco, porque para él palabra y espíritu son inseparables en su misma génesis: "*Et verbum erat Deus*"⁴⁹⁴.

3-4; y 567 (1893), p. 3.

487 Antonio de ZAYAS, "Flor pagana", *art. cit.*

488 En su defensa, contra las frecuentes acusaciones, sale José FRANCÉS, "Los libros: Desde mi butaca, por Eduardo Zamacois", *Renacimiento*, 10 (1907), pp. 755-758.

489 Gómez de Carrillo es defendido, en este aspecto, por José M^a I. LANAS A GUILANIEDO, "Notas críticas. Literatura crónica", *Revista Nueva*, II, 2^a serie, 24 (1899), pp. 23-24.

490 Urbano GONZÁLEZ SERRANO, "El arte contemporáneo", *Revista Nueva*, III, 2^a serie, 28 (1899), pp. 193-198.

491 Antonio ZOZAYA, "Lirismos", *art. cit.*, s.p.

492 "Ya se entiende que, partidario yo del arte por el arte [...]", en "Disonancias y armonías. De la moral y la estética. Al Sr. D. Salvador Rueda", *art. cit.*, p. 96.

493 "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 68.

494 *Ib. id.*

Dice José M^a Aguirre que los poetas simbolistas -incluidos los españoles- sustituyeron el ideal parnasiano de "el arte por el arte" por el clásico de "el arte por la belleza"⁴⁹⁵. Y esto, que es evidentemente muy distinto, aunque todavía admita matizaciones, sí se documenta fácilmente entre nuestros modernistas. Para ver la amplia aceptación de este ideal, citaré el testimonio de Martínez Ruiz -quien no podrá ser tachado de estetista-, que afirma: "ante todo, el arte tiene un fin en sí mismo que es la belleza"⁴⁹⁶. Martínez Ruiz cree que éste es un fin primordial, pero no el único, del arte; como tampoco lo creen los poetas modernistas. Digamos que la belleza es un ideal que, una vez alcanzado, se convierte en medio para, a través de él, lograr otros fines.

"Paladines" de la Belleza se declaran los fundadores de *Helios*, pero añaden inmediatamente: "prontos a reñir cien batallas de verbo y de espíritu"⁴⁹⁷. Esta Belleza, con mayúsculas, no se plantea sólo como perfección formal -el término *verbo* remite siempre a un contexto espiritual, religioso incluso-, sino como un algo ideal⁴⁹⁸, como una unidad -¿Dios?- que contenga armónicamente materia y espíritu, palabra y sentimiento. Por eso, a continuación, estos "paladines de la Belleza" nos hablan de su intento de "ritmar" con sus *voces* su "alma inmortal y la inmortal naturaleza"⁴⁹⁹: la palabra es medio para una experiencia casi mística.

Hablando de *belleza* necesariamente surgen, relacionados con ella, los conceptos de *verdad* y *bondad*, asociación clásica que tampoco en el fin de siglo se pudo evitar. Los jóvenes poetas obvian este planteamiento, en parte porque no creen en valores absolutos, en parte porque su exaltación de la belleza lleva ya implícito su enfrentamiento a la sociedad restauracionista, cuya guía de conducta estaba asentada, presumiblemente, en los valores *verdad* y *bien*. La inseparabilidad de estos tres valores o, incluso, la subordinación de la belleza a los otros es planteada por la gente vieja⁵⁰⁰ y por algunos jóvenes partidarios del arte social⁵⁰¹. Posturas más abiertas representan Juan Valera y Rafael Altamira. El primero defiende que la "verdad" de la poesía es distinta a la verdad objetiva, y que la perfección estética puede conseguirse al margen de la moral, aportando numerosos ejemplos concretos para fundamentar ambas afirmaciones⁵⁰².

495 Antonio Machado, *poeta simbolista*, op. cit., pp. 86- 88.

496 "Arte y utilidad", *Alma española*, 9 (1904), pp. 4-5.

497 "Génesis", *Helios*, 1 (1903), p. 3.

498 Esta concepción idealista no es exclusiva de la nueva literatura. Campoamor también la comparte, al definir la estética como "ciencia que enseña a convertir lo bello ideal en bello sensible, o, lo que es lo mismo, aunque parezca enteramente lo contrario, en convertir lo bello sensible en bello ideal", en "Poética. El realismo helénico y el realismo bíblico", *La España Moderna*, 16 (1890), [pp. 161-176] p. 176

499 "Génesis", *art. cit.*, p. 3.

500 "... lo verdadero, que vivirá eternamente en inseparable consorcio con lo bueno y lo bello", afirma Francisco Silveira, en "Ciencia y Arte", *art. cit.*, p. 6. También algunos jóvenes, más conservadores, mantienen la subordinación de la belleza a la verdad y, sobre todo, al bien; así, Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO, "Crónica literaria: *El pueblo gris*, por Santiago Rusiñol", *La España Moderna*, 190 (1904), [pp. 167-171] p. 169.

501 Antonio ZOZAYA ["Lirismos", *art. cit.*] afirma categóricamente: "Lo que no es verdadero, no es bello" (p. 5).

502 "Verdades poéticas", *La España Moderna*, 17 (1890), pp. 115-123; y "La metafísica y la

Rafael Altamira, en la misma línea, niega la necesaria adecuación de la obra a la verdad objetiva y ofrece un moderno concepto de belleza: al contemplar la utilización de lo feo como materia estética, concluye que la belleza no depende del objeto, ni de la forma, sino del "poder expresivo", "de la impresión de vida" que ofrece la obra artística⁵⁰³.

Soslayada la cuestión platónica, sí se plantearon los jóvenes escritores, en cambio, la naturaleza y función del arte. Su concepción artística es de inspiración romántica. Schelling había dicho que el arte era la expresión del espíritu infinito haciéndose presente en lo finito⁵⁰⁴. Este trascendentalismo del arte, que nunca había decaído del todo, reaparece con más fuerza conforme se hace sentir el fracaso del racionalismo, que deja sin solución las inquietudes metafísicas del hombre. Si el hombre se sentía angustiado por su materialidad y su finitud, Darío afirma: "Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo"⁵⁰⁵. El arte viene a llenar el vacío existencial. Con razón había proclamado Nietzsche que el arte era "la actividad esencialmente metafísica del hombre"⁵⁰⁶. Pero, por supuesto, no se trataba de una metafísica racional, elaborada como doctrina, sino más bien intuitiva, natural.

De este trascendentalismo en la concepción del arte se deriva su primera función, de carácter *personal*: el arte ponía al hombre en contacto con un más-allá de la realidad, lo trasportaba al terreno de lo ideal. El artista, en el acto estético, en el momento de la inspiración, se sentía participar del poder creador del universo -o de Dios- y penetrar en lo absoluto e infinito. El arte tenía un poder consolador; más aún, sublimador, espiritualizador. Y, también para el lector, sin llegar a ese arrobamiento de la inspiración, la obra podía ser *consuelo y darle la ilusión* "de que la vida no es tan vulgar como creemos"⁵⁰⁷.

Además de esta validez personal, el arte tiene también una función social. Pero, en esto, los distintos autores difieren considerablemente. Para unos -Macztu, Zozaya-, el arte tenía que ponerse al servicio de un ideal revolucionario. Si la sociedad requería cambios materiales, el arte tenía que *convencer con ideas*. Sirva de ejemplo la propuesta de R. Sánchez Díaz, que parece anticipar el futurismo:

poesía", *La España Moderna*, 23 (1890), pp. 103-132.

⁵⁰³ *Psicología y literatura*, op. cit., pp. 125 y ss.

⁵⁰⁴ Su idea la recogen GUTIÉRREZNAJERA que, en 1876, afirma que "lo bello es la representación de lo infinito en lo finito" [en "El arte y el materialismo", recogido por R. GULLÓN en *El Modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 165]; y Ramón de CAMPOAMOR, al decir: "En el arte se debe manifestar lo infinito por medio de lo finito, lo absoluto por medio de lo relativo, lo espiritual por medio de lo material, la forma arquetipo o inteligible por medio de la forma exterior y sensible" ["La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna", *La España Moderna*, 19 (1890), p. 144].

⁵⁰⁵ "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 66.

⁵⁰⁶ En su *Ensayo de crítica sobre sí mismo*, Cfr. Fernando ARAUJO, "Revista de revistas: las ideas estéticas de Federico Nietzsche", *art. cit.*, p. 153.

⁵⁰⁷ José MARTÍNEZRUIZ, "La farándula: Coquelín- Benavente", *Alma española*, 4 (1903), p. 7.

Tenemos que hacer libros, artículos, dramas, discursos, en los que aparezca en cada momento el resplandor magnífico de una boca de horno y vibre como himno estremecido el gran poema de las máquinas redentoras ... Tenemos que llevar la corriente de nuestros entusiasmos a todos los sitios⁵⁰⁸.

Aunque algunos poemas modernistas sirvieron a este ideal revolucionario -"Las amantes del miserable", de Juan Ramón Jiménez, o las "Odas", de E. Marquina, y su fondo ácrata no pasaron desapercibidas en su momento⁵⁰⁹-, no fue esta revolución material la que más interesó a nuestros artistas del fin de siglo. Herederos del krausismo, creyeron que toda regeneración social pasaba por la regeneración individual y quisieron colaborar a la formación de una nueva sensibilidad en el pueblo. Su arte quería *conmover con emociones*. De nuevo es Martínez Ruiz quien lo expresa claramente:

Y no se comprenderá que este arte inutilitario e incorruptible tiene una utilidad única, excepcional, maravillosa, suprema: porque él hace que nos sintamos todos los hombres unos, solidarios, amorosos, ante estas sensaciones extraordinarias de belleza, que sólo nosotros sobre la tierra somos capaces de sentir y gozar; y porque él, que es producto de la fina sensibilidad de unos pocos, ha afinado la sensibilidad de la masa y ha preparado así una nueva conciencia social⁵¹⁰.

Está claro que el fin social del arte es, así, sentido y defendido por los propios artistas, pero en realidad contravenía el concepto de utilidad que se tenía en esa sociedad. El arte era algo inútil, en cuanto que de él no se seguía un resultado práctico; no era un producto material que se pudiera medir y tasar. Seguía siendo algo no práctico, superfluo y marginal. Y en esta inutilidad material y utilidad espiritual -personal y social- cifaban orgullosamente los modernistas todo su valor.

Siendo la poesía expresión de realidades trascendentes, de experiencias extáticas -aunque de carácter no religioso-, el artista se encuentra con la misma limitación que los místicos: la insuficiencia del lenguaje humano para expresar realidades supra-humanas⁵¹¹. Un redactor de *Helios* se pregunta: "¿Por qué no existirá una palabra que diga cómo sueñan las voces a la hora del atardecer; y otra que evoque el ruido manso de los arados cuando vuelven [...]?"⁵¹². Y Andrés González Blanco afirma: "El que ha dicho una vez: *inefable* [...] ese es el gran artista"⁵¹³. Por otra parte, esta poesía, orien-

508 "Las industrias españolas", *Electra*, 5 (1901), [pp. 129-132] p. 131.

509 Juan VALERA ["La irresponsabilidad de los poetas. Sobre las 'Odas' de D. Eduardo Marquina", *art. cit.*] valora la *Odas* de Marquina al margen de la carga destructiva que ellas contienen.

510 "Arte y utilidad", *art. cit.*, p. 5. Debo aquí recordar el interesante estudio de Antonio RAMOS -GASCÓN ["La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la gente nueva", *art. cit.*], en el que demuestra que, en los años del cambio de siglo, las preocupaciones políticas y literarias discurren parejas, concebidas como una misma rebeldía necesaria para el cambio total.

511 Así lo expresa Andrés GONZÁLEZ BLANCO, en *Los contemporáneos*, op. cit., p. 149, n. 1. Al respecto, dice Saúl YURKIEVICH [*Celebración del Modernismo* (Barcelona, Tusquets, 1976)]: "El lenguaje lineal y temporal del hombre resulta incompatible con la simultaneidad tempoespacial del universo. Para concebir la realidad, para decirla, se necesita una palabra antiética, alusiva, sinuosa, laberíntica, pasional, metafórica, plurívoca" (p. 18).

512 "Glosario", *Helios*, 5 (1903), pp. 94-95.

513 *Los contemporáneos*, op. cit., p. 260.

tada a conmover la sensibilidad del lector, que había de ser captada no por el intelecto sino por la *intuición*, tenía que ser un arte de *sugerencias*, antes que de ideas. Así, tanto por la propia lucha del poeta con la palabra, como por la necesidad de impresionar la sensibilidad del lector, la poesía tiene que buscar un nuevo modo de expresión. Y lo encuentra explotando al máximo toda la capacidad expresiva que el *verbo* encierra.

El poeta tenía que comunicar lo inefable. Para suplir la insuficiencia del lenguaje humano, se valió, primero, del *símbolo*: las palabras eran portadoras de significados ocultos que remitían a realidades ultrasensibles. El discurso, más allá de su significado corriente, ofrecía una segunda lectura, que era la verdaderamente válida para autor y lector. No era el accidente lo que interesaba, sino la esencia; es decir, no lo anecdótico, sino la realidad existencial que encerraba. De esta manera, gracias a la utilización del símbolo, la poesía pasaba de expresar lo meramente individual a ser expresión de pensamientos y sentimientos universales.

El segundo procedimiento se cifró en el intento de reunir en el verbo poético la capacidad y la riqueza expresiva de todas las demás artes⁵¹⁴. Es el sincretismo o "sin-crasismo" del que habla Antonio de Monasterio, como característica fundamental del Modernismo⁵¹⁵. El poeta quiere fundir en su verbo el cromatismo de la pintura⁵¹⁶, la plasticidad de la escultura -en menor grado por haber sido ya muy explotado por el parnasianismo-, y los sonidos de la música. Esta fusión no sólo obedece al intento de aprovechar al máximo la capacidad expresiva del lenguaje, sino que se fundamenta en su propia noción de poesía. Al concebirse como búsqueda de lo absoluto, como intento de aprehender la *unidad*, se impone una palabra integral, no disgregada, que evoque la armonía de lo Uno. Dice Rubén Darío:

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra, como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus*⁵¹⁷.

La palabra del poeta, pese a su materialidad, debe ser -mediante el símbolo y el sincretismo- reflejo del espíritu, de ese Verbo primigenio, que contenía la Unidad en sí mismo.

⁵¹⁴ Dice Salvador RUEDA: "lo que me propongo es expresar cada emoción, cada idea, según su naturaleza: lo plástico, por el rasgo escultórico; lo musical, por acorde de voces; lo de índole pictórica, por el color, etc., etc." ["A Fray Candil", *Madrid Cómico*, 386 (1890), pp. 6-7] Y CAMPOAMOR afirma, "la poesía en verso es la condensación de todas las artes" ["Poética. El realismo helénico y el realismo bíblico", *art. cit.*, p. 169].

⁵¹⁵ "Concurso de Gente Vieja", *art. cit.*, p. 7.

⁵¹⁶ A este respecto, recuérdese la polémica suscitada por Pío BAROJA en *Revista Nueva* sobre la "audición coloreada", con un artículo suyo, "Las vocales de colores" [*Revista Nueva*, I, 2 (1899), pp. 79-80]; al que contestan el Dr. TOLOSA LATOUR, "Las vocales de colores" y Valentín TORRECILLA, "Colores de los sonidos y sonidos de colores", en *Revista Nueva*, I, 4 (1899), pp. 183-187].

⁵¹⁷ "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 68.

Herederos del simbolismo, de entre las demás artes, nuestros poetas se sirvieron preferentemente de la música. Anna Balakian ha estudiado cómo los grandes maestros concibieron la capacidad musical del lenguaje de diferentes maneras: para Baudelaire, las palabras tenían las mismas propiedades sugerentes que las notas musicales; para Verlaine, era la combinación de palabras, con sus inflexiones, la que producía un auténtico efecto musical; y Mallarmé componía el poema como si de una obra musical se tratara, en cuanto al tema, variaciones, pausas...⁵¹⁸ Fue la concepción verlainiana la que más influyó en España: el verso debía reproducir el efecto armónico de la música ¡Lástima que esta poesía sea aprehendida en el ejercicio solitario de la lectura y no en el recitado público! Los prerrafaelitas olvidaron reivindicar también la "oralidad" que la poesía disfrutó en la Edad Media.

El verso significaba también por su musicalidad -poder evocador-, no sólo por el valor de sus palabras. Pero además de su efecto estético, esta música del verso parecía poner al hombre en contacto con lo absoluto. Cargado de inspiración pitagórica, Rubén Darío afirma: "Hay una música ideal, como hay una música verbal"⁵¹⁹.

En este intento de lograr la armonía musical del verso, explotando todo su valor expresivo, el poeta no podía verse limitado por ningún precepto; podía servirse de la métrica, pero nunca subordinarse a ella. La libertad absoluta presidía la creación poética, sólo definida por el ritmo. Se abren así nuevas vías para la expresión poética: el verso libre es una; la prosa poética, otra⁵²⁰.

518 *El simbolismo*, op. cit., pp. 84-85.

519 "Dilucidaciones", *art. cit.*, p. 68.

520 Muy interesante, para comprender la base idealista de la concepción del ritmo poético por parte de los modernistas, es la tesis doctoral de Viriato DÍAZ PÉREZ, *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico* (1900), (reed. Palma de Mallorca, 1979).

CONCLUSIONES

En general, tanto el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura como el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la economía, nos permiten comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio.

1.1. El estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio.

1.2. El estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio.

1.3. El estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio.

1.4. El estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio. En particular, el estudio de las relaciones de fuerza en el campo de la cultura nos permite comprender mejor la complejidad de la cultura y la economía de la región de estudio.

Arranca el trabajo de que dan cuenta las páginas precedentes de la revisión de unos materiales que habían sido olvidados o mal estudiados, menospreciando su importancia real en la configuración del fin de siglo español y, por tanto, infravalorando la riqueza de sugerencias que ofrecen para el estudioso actual. Al rescate y análisis de dichos materiales, así como a la sistematización del pensamiento que de ellos se deduce, ha ido orientada toda mi labor.

1.- Creo haber conseguido el primer objetivo que me propuse, consistente en hacer una llamada de atención sobre la riqueza documental de nuestro fin de siglo -marginal de la producción literaria-, sólo parcialmente conocida y prácticamente inexplorada. Mi estudio ha pretendido reivindicar autores, formas y contenidos fundamentales en la época.

1.1. Figuras, cuya valoración es imprescindible para comprender la ideología y estética finisecular en toda su complejidad; autores como Viriato Díaz Pérez, con su reivindicación y divulgación de la temática ocultista o con su concepción idealista del ritmo poético; como José María Llanas Aguilanedo, con su propuesta de una nueva tendencia, el emotivismo, basada en la superación de los síntomas de la decadencia y en el aprovechamiento de los factores más positivos del "alma contemporánea"; como Andrés González Blanco, con su exceso de crudición que delata el interés de los más jóvenes por la fundamentación teórica de la estética heredada y libremente asumida; o como otros, de labor aún más olvidada -por menos creativa-, como Fernando Araujo, con su lectura y aguda interpretación de revistas extranjeras, reclamándonos la atención sobre temas fundamentales en la época o sobre los autores que más repercusión tenían dentro y fuera de nuestras fronteras.

1.2. Formas literarias -o géneros, si se prefiere- como la crónica, que obedecen, por una parte, a la exigencia de oportunidad, actualidad y brevedad del marco en que se desarrollan -la prensa periódica-; por otra, a una nueva sensibilidad caracterizada por la preocupación por el mundo exterior, pero tamizada siempre desde la óptica subjetiva del autor.

1.3. Y contenidos, como el intento de armonización de la figura de Cristo -abstracta del dogmatismo ortodoxo- con el pensamiento moderno, e incluso con la ideología socialista; o como la revisión de nuestra tradición literaria

desde una nueva sensibilidad, valorando figuras, como Góngora, antes tan desprestigiado; o como la preocupación por distintas patologías, entre ellas, la que puede definir al artista.

2. Especial mención merece, entre toda esta riqueza documental del fin de siglo, la aportada por las revistas. Estas se ofrecen como un marco privilegiado para aproximarnos a la compleja realidad del fin de siglo y, por ello, están reclamando la elaboración de índices, que faciliten la labor de los estudiosos, y la reedición de, al menos, las más importantes.
 - 2.1. Gran parte de la literatura del fin de siglo se gesta en las revistas. No quiero decir sólo que los autores utilicen éstas como cauce para sus tanteos literarios, para ofrecer anticipos de su obra. Quiero decir, sobre todo, que las revistas -con la difusión de textos literarios españoles y extranjeros, con sus valoraciones críticas, con sus comentarios de aspectos ideológicos, sociológicos, estéticos, etc.- son espléndidos instrumentos para la formación de la sensibilidad -del pueblo y de los propios artistas. Las revistas anticipan, creando el ambiente adecuado, el gusto, al que después vendrán a responder creaciones señeras.
 - 2.2. En las revistas asistimos a la introducción y divulgación de ideas y doctrinas -sociología, sicología, esoterismo...- que luego forman parte esencial de las obras de creación del fin de siglo. Las revistas revelan de forma mucho más clara -más clara por menos elaborada y ornamentada literariamente- el cúmulo de intereses y preocupaciones del fin de siglo: un repaso a los grandes focos de interés en las revistas -exotismo, crotismo, primitivismo, etc.- revela perfectas coincidencias en temas y motivos con las grandes creaciones. Pero en las revistas estos temas se dan en "estado puro", por lo que son materiales más adecuados para comprender el porqué y el cómo de la atracción que suscitan.
 - 2.3. Si tenemos en cuenta las lecturas extranjeras que más atrajeron a nuestros escritores -lo que fácilmente delatan las revistas-, tanto filosóficas -Nietzsche, Schopenhauer, Renán...-, como literarias -simbolistas franceses, dramaturgos del Norte de Europa...- y asociamos a ellas la propia creación artística, comprobamos que el Modernismo español no es un movimiento aislado, sino que forma parte de una tendencia general, de base idealista, común a todo el mundo occidental.
 - 2.4. Las revistas son un excelente marco para entender la verdadera "lucha" modernista, que se dirige a aspectos concretos de la sociedad moderna. Bajo esta nueva luz, resulta difícil mantener visiones como el enfrentamiento Modernismo /98 o el de gente joven/gente vieja. Un repaso a los índices de las

distintas revistas permite comprobar que determinadas preocupaciones no lo son exclusivas y definitorias de un "grupo", sino que escritores "etiquetados" de muy diferentes maneras vienen a coincidir en unos mismos planteamientos, aunque no siempre les den las mismas soluciones. Por encima de otras catalogaciones, hay en el fin de siglo un componente de época y unos componentes dependientes de las individualidades.

3. De la revisión a que se someten los fundamentos de la labor crítica surge un nuevo género de crítica, subjetiva, impresionista, acorde con la especial sensibilidad del artista, y que permite hacer de la crítica, reflexión estética. Tener que valorar la creación ajena obliga a meditar sobre diversos aspectos del arte y de la literatura, en general -su esencia, su finalidad, la inspiración, imitación y creación, el estilo...- y sobre las propias concepciones personales. Esta reflexión individual está en la base -aunque pueda ser simultánea o sucesiva a determinadas obras- de toda la obra literaria de un autor e, incluso, de toda la creación artística de la modernidad. Es decir, nuestros autores del fin de siglo abren en la escritura literaria una brecha hacia la reflexión, a la que ya no podrá sustraerse la literatura posterior.
4. La palabra *modernista* se aplica, en un principio, con carácter peyorativo, a escritores y obras de muy diversa índole. Poco a poco el término se va especializando, conscientemente asumido por un sector de la juventud intelectual. La gente vieja subraya, como caracteres fundamentales de aquél, lo más sorprendente y diferencial respecto a su propia ideología y estética, fijándose siempre en aspectos externos y materiales: los síntomas de la decadencia, la acracia política y artística, el culto exagerado por la forma... Los jóvenes, por el contrario, insisten en el fondo espiritual de los cambios propuestos: la exaltación de la Belleza frente al dominio de la razón; el descubrimiento de una nueva realidad trascendente -alma de la naturaleza, con la que rimar la propia-; la práctica de una literatura sugeridora, dirigida a la sensibilidad, que quiere poner al hombre en contacto con lo ideal...
5. Si se incide en ese fondo espiritual que latía bajo los cambios externos, se comprueba que forman parte de una reacción mucho más amplia contra la sociedad y la literatura establecidas y de un intento de renovación estética que alcanza, no sólo a los más jóvenes, sino también a muchas de las autoridades literarias, que sienten que la vía del realismo es una veta agotada y se aventuran a explorar nuevos cauces de expresión, en coincidencia con los planteamientos estéticos de la gente joven.

6. Si del análisis de algunas creaciones literarias del Modernismo podría seguirse una reducción de éste a mero esteticismo, la labor reflexiva de sus mismos autores contradice tal consecuencia pues incluso en aquellos temas que con mayor certidumbre pueden juzgarse como clara manifestación de escapismo -caso del exotismo o primitivismo- constatamos, a través de su crítica, que forman parte de una actitud consciente de rechazo y de rebeldía social -contra el racionalismo, contra el progreso, contra los valores de la sociedad burguesa.
7. Un primer sentimiento derivado de esta disconformidad con el medio es el escepticismo y la melancolía, el llamado "mal del siglo". De raíz romántica, acallado por la confianza en el positivismo y en el progreso, resurge ahora con más fuerza, al constatar el fracaso de los nuevos ídolos. Paralelamente a esa postura pasiva de complacencia en el dolor anímico surge una actitud de rechazo de la realidad, que se explicita en textos críticos y subyace en los creativos.
8. El escritor del fin de siglo adopta una posición de abierto rechazo frente a la sociedad en que vive y aspira a influir en ella con el instrumento que posee, la palabra: ha nacido el *intelectual*. Pero este escritor comprometido sabe también que un cambio en profundidad requiere, junto a la renovación de las estructuras sociales, una "humanización" del individuo, misión de sensibilización a la que está llamado el artista. Los que, con su escritura, luchan por cambiar el orden social y los que luchan por sensibilizar al hombre se sienten hermanados bajo un mismo ideal y con la conciencia de estar cumpliendo una función social.
9. El artista independiente -algo dandy, algo bohemio-, inconformista e hipercrítico es, por todo ello, el más capacitado para llevar a cabo la labor de sacar al hombre de su mediocridad y materialismo y lanzarlo al ámbito de lo ideal. Su misión tiene algo de sacerdocio, pues ejerce de mediador entre materia y espíritu.
10. Frente a la literatura en vigor -llena de *ideas* "realistas" y de una grandilocuencia hueca- los escritores del fin de siglo proponen una poesía que se les ofrece como vía de penetración en la realidad trascendente: el escritor descubre una nueva naturaleza dotada de alma con la que armonizar la suya propia y se aventura en la autoexploración personal. Y no se detiene tampoco ante lo que se le presenta como "incognoscible": se siente atraído por doctrinas esotéricas que tratan de dar respuestas que llenen el vacío existencial y por la parte más oculta e irracional de su ser, el subconsciente; y ello aunque ambas "reali-

dades" permanezcan -o quizá por ello- en el terreno de lo misterioso, de lo que la ciencia aún no ha podido desentrañar.

11. El arte es la única actividad humana que puede llenar el vacío existencial -vacío que la religión ha dejado. La Belleza es el fin del arte, pero entendida no sólo como perfección formal, sino, sobre todo, como armonía universal: la Belleza pone lo finito en contacto con lo infinito; lo relativo, con lo absoluto; al hombre, con la divinidad. Esta poesía -'creación'-, que no aspira a convencer sino a conmover -es decir, a mover a sentir lo mismo que el creador siente-, tenía que basarse en la comunicación de emociones y sensaciones, antes que de ideas; y ser captada por la intuición, no por el intelecto. Para conseguir su ideal, el artista no podía sentirse restringido por ninguna preceptiva formalista: la Belleza es el fin; la libertad, el medio.

12. El hombre del fin de siglo tiene conciencia de que está viviendo un momento de transición. La estética finisecular recoge una rica herencia, sometiéndola a revisión desde una óptica personal: aprecia y enaltece la naturalidad del arte medieval; la estilización de la pintura de El Greco; la lucha con la palabra de la Mística y su feliz hallazgo, el símbolo; la creación de un lenguaje específico para la poesía, por Góngora; la dimensión idealista de Don Quijote; el idealismo y la sensibilidad románticos, que tan próximos siente. Pero, junto a este aprovechamiento del acervo cultural español, los hombres del fin de siglo abren las puertas de la modernidad, anticipando actitudes, motivos y formas. El escritor moderno difícilmente podrá sustraerse ya a dos realidades que lo definen: su faceta de intelectual, con una toma de postura ante la sociedad y con conciencia de poder influir en ella; y su faceta de artista, en la que se funden, indisolubles, la dimensión creadora y la dimensión reflexiva. Múltiples motivos anticipan también tendencias posteriores: el mundo moderno -con sus máquinas, fábricas, luz eléctrica...- reivindicado como materia estética, por un sector "socializador" de los intelectuales del fin de siglo, predice el cercano futurismo; la incipiente exploración del subconsciente lleva a las puertas del surrealismo, tal como lo concebirá André Breton; el redescubrimiento de Góngora, la poesía "depurada de lo que no es poesía", la proscripción de lo anecdótico, la rica simbología..., sientan los pilares básicos de la estética de la generación del 27. La libertad formal como condición imprescindible para la autenticidad de la expresión artística presidirá ya toda la estética del siglo XX.

INDICE

INTRODUCCION	9
------------------------	---

PRIMERA PARTE: EL MODERNISMO EN LA CRITICA COETANEA

1. Confusiones en torno al término Modernismo	21
2. La oposición modernista a la tradición precedente	27
3. Las nuevas actitudes	35
3.1. El afán de originalidad	36
3.2. El cosmopolitismo	36
3.3. La nueva escala de valores del arte modernista	38
3.4. Los sentimientos exaltados ¿Un nuevo romanticismo?	41
3.5. El desafío a la moral y a la religión	43
4. Los nuevos temas	46
5. La nueva expresión	48
6. Las encuestas sobre el Modernismo en las revistas de la época	52
6.1. De <i>Gente vieja</i> (1902)...	54
6.2. ... A <i>El Nuevo Mercurio</i> (1907)	58
6.3. Una evolución a la consideración del Modernismo	62

SEGUNDA PARTE: EL FIN DE SIGLO:

UN NUEVO ESPIRITU, UNA NUEVA LITERATURA...

1. Hacia una visión armónica del fin de siglo	68
2. Un nuevo espíritu	73
2.1. Sus causas	73
2.1.1. Anticientificismo	74
2.1.2. Anti-industrialismo	79
2.1.3. Antiburguesía	82
2.2. De las causas a las consecuencias	87
2.2.1. El mal del siglo	88
2.2.2. El rechazo de la realidad	95
3. Una nueva literatura	98
3.1. Panorama literario	98
3.2. La revisión de la tradición	107
3.3. El escritor en el fin de siglo: entre el intelectual y el artista	116
3.4. La realidad y la obra literaria	130
3.4.1. La poesía como instrumento de exploración de la realidad	130
3.4.2. Hacia lo «incognoscible» objetivo por las sendas del ocultismo	137

3.4.3. Hacia lo «incognoscible» subjetivo: en los dominios del subconsciente	142
3.5. Grandes motivos de la literatura del fin de siglo	145
3.5.1. Decadentismo	145
3.5.2. Primitivismo	148
3.5.3. Exotismo	151
3.5.4. Erotismo	155
3.6. Algunas consideraciones sobre la nueva estética	159

CONCLUSIONES	165
------------------------	-----