

OFFPRINT OF

ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
(FORMERLY *ANALES DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA*
AND *ANALES DE LA NOVELA DE POSGUERRA*)

PERSPECTIVAS CRITICAS: HORIZONTES INFINITOS

LOS "GLOSARIOS" DE HELIOS, MICROCOSMOS ESTETICO E IDEOLOGICO MODERNISTA

MARIA PILAR CELMA VALERO
Universidad de Valladolid

Helios es la revista finisecular de la gente joven con una vocación más decididamente estética y con un resultado literario más meritorio. Nacida en abril de 1903, su vida se extiende hasta mayo del año siguiente, con un total de catorce números. Parece que la idea de hacer la revista surgió entre el grupo de amigos, con inquietudes artísticas, que se reunía en torno a Juan Ramón Jiménez, interno en el Sanatorio del Rosario. El manifiesto fundacional, titulado "Génesis",¹ está firmado por Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala: y, efectivamente, sobre todos ellos parece recaer la responsabilidad de la revista, al menos en una primera etapa —con un número aproximado de colaboraciones,— sin que entre ellos se alce un director, ni se diversifiquen otras funciones. Firmas habituales son también las de Martínez Ruiz, Jacinto Benavente, Francisco Navarro Ledesma, Manuel Machado, Salvador Rueda, etc.; y cuentan, incluso, con la colaboración de su muy admirado Rubén Darío, que refrenda así la seriedad y calidad de la revista.

Está editada *Helios* con el cuidado y buen gusto que, sin duda, la presencia de Juan Ramón imponía, a pesar de la escasez de medios explicitada desde su primer número.² El interés predominantemente estético de la revista, proclamado ya en su artículo inaugural, no anula, sin embargo,

planteamientos de tipo social o político; pero, si bien se publican algunos artículos que objetivan estas preocupaciones, prevalece el ideal de regeneración espiritual de España, conseguida a partir de la regeneración personal de los españoles, con el convencimiento de que, para lograr tal fin, es el arte, con su función de sensibilización, el medio más idóneo.

Revista del "modernismo militante" la llama Guillermo Díaz Plaja³ y, expurgada esta definición de la consideración peyorativa que este movimiento merece a dicho crítico, hay que insistir en la riqueza de sugerencias que derivan de la lectura de *Helios* y que hacen ineludible su estudio para el acercamiento a lo que verdaderamente significó el Modernismo en el momento mismo de su eclosión. Mi artículo quiere ser una muestra de dicha riqueza, a partir de unos breves textos que han pasado desapercibidos para la crítica. En efecto, varios son los estudios que hoy tenemos de *Helios*,⁴ pero ninguno de ellos se ha ocupado de sus "glosarios", excepcional muestrario no sólo del pensamiento que sustenta esta revista, sino del de todo el Modernismo.

Encabeza el primer "glosario" la explicación de lo que pretenden ser: "Este cuaderno en blanco será desde hoy el libro de memorias de la redacción. En él escribiremos diariamente nuestras impresiones —íntimas y sinceras— acerca de las cosas ocurridas. A última hora, todos los meses arrancaremos para llevarlas a la imprenta las páginas más sabrosas: pocas o muchas, según los hechos y nuestro humor. Este cuaderno en blanco será desde hoy el libro de memorias de la redacción."⁵

La ilustración que preside esta sección es siempre la misma y representa a una mujer sedente, de inspiración prerrafaelita, con larga y vaporosa túnica estampada con flores de lis y con un tocado del que prende un largo velo que se extiende por todo el dibujo y se resuelve a modo de volutas; sus manos sujetan un pliego de papel, que quiere significar el cuaderno en blanco abierto a las glosas de sus redactores. El fondo está formado por una serie de círculos concéntricos que representan al sol, dios que da nombre a la revista. Sobre la ilustración, el título genérico de "crónica" nos orienta también sobre la naturaleza de estas anotaciones. Género floreciente en el fin de siglo, la crónica debe su vigor a ciertas motivaciones extrínsecas: el desarrollo del periodismo como labor paralela de los escritores —en la que hallan el medio de sustento— y la existencia de un creciente público mayoritario,⁶ frecuentemente femenino,⁷ que demanda información variada y asequible: condicionada por estos dos factores, el redactor-literato y el público mayoritario y no especializado, la crónica aborda asuntos variados, de actualidad y de interés general, que, aunque

objetivados en su planteamiento, están tamizados por la personal visión de su autor, que no esconde su ser interesado, con procedimiento impresionista, con estilo grácil y, a menudo, con ironía. A modo de breves crónicas, son, pues, los "glosarios" anotaciones espontáneas e impresionistas, en las que se nos descubre, a veces bajo la apariencia de temas baladíes, lo que sus redactores pensaban y sentían. Los "glosarios" resultan como un microcosmos que refleja todo el mundo interior de sus autores y su relación con el mundo objetivo.

Aventurado resulta intentar sacar conclusiones respecto a la autoría de las distintas glosas. Todos los "glosarios" están firmados por *Helios*, excepto el último, rubricado por Gregorio Martínez Sierra. Aparte de esta atribución indudable, dos pasajes más resultan de filiación definitiva: en una glosa, Juan R. Jiménez se queja de que han añadido a su R. abreviada tres letras, confundiendo su nombre con el de Juan Ruiz.⁸ Hay además constancia de la autoría de otra glosa,⁹ porque se conserva el autógrafo de Juan Ramón Jiménez en la Sala de Zenobia y Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. La crítica interna en contadas ocasiones puede satisfacer plenamente: en la glosa final del No. 6, el autor elogia el *Poble gris*, de Santiago Rusiñol, destacando la puesta de sol como catarsis de todas las amarguras humanas;¹⁰ en el número siguiente de la revista, G. Martínez Siera reseña esta misma obra,¹¹ desarrollando ahora lo que parecía una primera impresión en la glosa. Por otra parte, Juan Ramón parece el autor de una anotación en la que se lamenta por la separación de la novia de su vida, "con su toca blanca," impuesta por una "abadesa celosa"; al final, pidiéndole que no lo olvide, la invoca por su propio nombre, Amalia.¹² Hoy sabemos, gracias al paciente rastreo del malogrado Ignacio Prat,¹³ que Juan Ramón estuvo enamorado de una monjita que lo cuidaba en el Sanatorio del Rosario y que a ésta no debió de serle indiferente el poeta, lo que motivaría su traslado a otra ciudad. En general, es fácil distinguir en los "glosarios" dos actitudes ante la vida y el mundo exterior: una dominada por el pesimismo, por una hipersensibilidad que conduce a la melancolía, con una hiperestesia lindando con estados patológicos, con predominio de tintas grises y de motivos decadentistas (el otoño, el jardín abandonado, la fuente derruida...); y otra actitud más vitalista, definida por tonos claros, luminosos, con presencia real o soñada de la primavera y del sol tan frecuentemente cantado por Martínez Sierra. No obstante, incluso en el caso de una mayor certidumbre en la atribución a partir de la crítica interna, creo preferible y, desde luego más rico, considerar los "glosarios" como obra de todo el grupo, tal como ellos mismos desearon.

Por voluntad propia obra anónima y colectiva, estos glosarios tienen un fuerte carácter testimonial; vienen a ser un programa —si no el primero,¹⁴ sí el más completo, desde el punto de vista estético e ideológico— que aglutina los intereses de todo el grupo, con la particularidad de que, frente a los posteriores manifiestos vanguardistas, mera formulación de propósitos, este programa es teórico, pero también práctico; es decir, no pretende marcar las directrices que se van a seguir: se nos ofrecen ya en su desarrollo y, por su carácter espontáneo, poco elaborado, en su estado más puro; de ahí su riqueza de sugerencias para el estudioso actual. Aunque como impresiones que son, y de varios autores, resulta difícil abarcar la complejidad del pensamiento que en ellos subyace, creo que son susceptibles de una sistematización que nos aproxime tanto a su sustrato estético como ideológico.

La concepción estética del grupo de *Helios* aflora en varios textos. El ideal máximo, que había sido ya proclamado en el artículo inaugural,¹⁵ se explicita desde el primer “glosario,” en el que —como un dios, en forma de plegaria— se invoca a la Belleza, exhortándole a que les libre de lo fácil y les guíe por caminos arduos donde su labor pueda fructificar.¹⁶ Se vuelve sobre este ideal, a mitad de la vida de la revista, donde se afirma que “todo está bien cuando hay belleza.”¹⁷ Pero este ideal, que ha sido tan peyorativamente interpretado por un sector de la crítica posterior, debe ser matizado. La belleza no es una cuestión meramente formal. A la declaración anterior añade inmediatamente su autor:¹⁸ “la cuestión es ser flor: lo de menos es que la flor abra hacia arriba o hacia abajo, o que sea *perfecta o imperfecta*, o que sus pétalos rompan el cáliz con más o menos regularidad: lo de menos en la flor es la libertad de forma, la libertad de color y la libertad de aroma; la cuestión es ser flor.”¹⁹ No se trata, por tanto, de una forma bella, pero vacía de significado, ni de una poesía deshumanizada; muy al contrario, en los “glosarios” asistimos a la poetización de la vida corriente, a la sobrevaloración de la naturaleza y del hombre, frente a la degradación que ambos están sufriendo en el mundo moderno: se poetiza el salvamento, por un perro, de un niño caído al mar;²⁰ la entrega y desinterés de las mujeres que ayudaron a los heridos en el desbordamiento de un río;²¹ o la muerte de un joven, víctima de la pobreza y de la “impiedad humana.”²²

Esta poetización de lo vulgar deriva de la visión trascendente que los modernistas atribuyen a la poesía —y es éste el segundo carácter definidor de su estética: el poeta no se queda en la exterioridad de los objetos, traspasa la barrera de lo aparente, para llegar al fondo —es decir, al alma—

de las cosas. Dice Juan R. Jiménez: "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."²³ Y es, en efecto, poesía de lo no visto, no sólo porque pueda tener como tema básico inquietudes metafísicas o paraísos soñados, sino también porque lo inmediato y material, por nimio que sea, aparece animado —sensu stricto— y sublimado por obra y gracia del poeta.

El trascendentalismo que caracteriza la visión poética, choca con la limitación del lenguaje humano. El poeta tiene que expresar lo inefable y se siente constreñido por palabras que sólo pueden significar realidades objetivas. Las palabras pueden decir, pero el poeta —en la línea del viejo precepto mallarmeano— necesita también hacer que evoquen, que suenen, que pinten, que canten:

¿Por qué no existirá una palabra que diga cómo suenan las voces a la hora del atardecer; y otra que evoque el ruido manso de los arados cuando vuelven, la reja en alto, arrastrando por el camino; y otra que suene como suena al crepúsculo el ladrar de los perros que están muy lejos; y otra que pinte el cabecear de las espigas cuando va llegando el aire de la noche; y otra fresca y penetrante llena de no sé qué, para cantar en versos el cómo cantan, a la luz de la estrella de la tarde, grillos y chicharras? Es triste no saber decir, cuando se sabe escuchar y ver.²⁴

La solución que encuentran para hacer "fable" lo que sienten como inefable es el símbolo. En los "glosarios" observamos cómo los motivos recurrentes de la poesía modernista —el jardín, la fuente, las flores, la tarde, la primavera o el otoño— enriquecen su significado habitual con una nueva carga semántica.

El artista, hombre especial²⁵ llamado a desentrañar y expresar los misterios de la naturaleza y de la vida, está definido por dos peculiaridades: por una parte, su ser sensible se caracteriza por una capacidad excesiva, desbordante, por una hiperestesia que puede incluso desembocar en desviaciones patológicas: además de recoger en una ocasión la consideración de "locos" que los poetas merecen a los médicos,²⁶ el autor de otra glosa se siente amenazado por la neurastenia, estado febril, deprimente, enajenador, al que finalmente sucumbe.²⁷ Por otra parte, su ser pensante se caracteriza por su tendencia al idealismo; esta tendencia, explícitamente elogiada, aparece ejemplificada una vez en las personas de unos pobres

titiriteros, apedreados en Murcia; y otra vez, en unas aves que hallaron la muerte contra la dureza de la Estatua de la Libertad —¡paradojas de las obras humanas!—, a la que se habían dirigido atraídas por la luminosidad de su antorcha. De ambas anécdotas se sacan conclusiones generales, en las que el poeta aparece asimilado a estos seres trágicamente idealistas. Se nos dice en el primer caso: “Por eso siempre lapidarán con odio, los que labran la tierra a los juglares, los prácticos en vida a los poetas.”²⁸ Y al final de la segunda parábola, sólo unas exclamaciones caben, entre la sorpresa y la admiración: “¡oh! soñadores, ¡oh! poetas, ¡oh! fervientes idealistas.”²⁹

Y de su concepción estética, a la plasmación concreta de temas, motivos y procedimientos...

El tan censurado erotismo de la poesía modernista³⁰ está presente en los “glosarios,” con sus dos notas más características, la naturalidad y la denuncia de la hipócrita moral social. En una glosa, un redactor, convertido en oyente involuntario, anota la unión marital de sus vecinos, con rápidas pinceladas impresionistas, sin recreación morbosa, pero también sin falsos tabúes: “A través de las paredes de papel de estas casas madrileñas, llegan hasta mí murmurios íntimos; y una voz varonil que enlabia; otra femenina que se deja enlabiar; luego, ritmo uniforme de tálamo prolífico, *duda del juego supremo* (Mallarmé.) No se puede, no se debe despertar a ciertas horas. Renace la calma (...) La turbulenta villa de los milagros descansa. Laxitud de placer satisfecho.”³¹ La denuncia explícita de la falsa moral burguesa está presente en un comentario a la obra de Benavente, *Por la herida*, que había sido considerada inmoral por el público, no por su desarrollo —donde sí se aceptan las “escabrosidades”— sino por su desenlace, por lógico desastroso, en el que no triunfa la virtud. El redactor juzga con dureza a los espectadores que buscan acallar sus malas conciencias sobrevalorando el “arrepentimiento” final como salvaguarda de toda conducta inmoral.³² Estas dos notas características se funden en una glosa en la que se elogia la naturalidad de una dama, que interrumpe su paseo por el parque, para amamantar a su hijo, en contra de lo que era la práctica entre la clase aristocrática. Aquí, lo que podía estar teñido de erotismo, cede ante la respetuosa admiración de una maternidad que se alza por encima de convenciones sociales: “La dama desabotonó su corpiño de seda negra, y saltó rebosante de vida un blanco seno —bóveda de marfil de un templo santo—, y cogiendo el niño de brazos de la moza lo colocó sobre su regazo, y el niño llevó sus labios hacia el pezón, que parecía una corona de oro antiguo y apoyó su cara sonrosada sobre el pecho jugoso y maternal.”³³

La tendencia primitivista tiene múltiples manifestaciones en estos "glosarios;" pero no aparece como una recreación escapista, sino que en todos los casos se trata de sentir el pasado vivo en el presente: una competición de esgrima, reminiscencia de épocas caballerescas, es poetizada en su fatal desenlace —"y esto hace pensar en un azar amigo del otoño que ha quitado el botón al hierro blanco para teñirlo con la sangre de la primavera, cuando la primavera se descuida."³⁴ En otro lugar, es una de las ciudades muertas³⁵ castellanas lo que conmociona al poeta: "El ambiente de Segovia ha hecho brillar mi corazón en su temple místico y caballeresco, bajo el sol de la patria, entre hierros nobles y conventos viejos."³⁶ Después de recrear todo el ambiente medieval que aún respira la ciudad —claustros góticos, conventos, callejas tortuosas, escudos heráldicos labrados en la piedra—, concluye resaltando su riqueza de sugerencias: "una ciudad para pintores decadentes, para poetas decadentes, muerta, engolada, con sol triste, con hierba en las gradas de piedra de las iglesias ruinosas."³⁷ Otra vez, es el ambiente de una vieja capilla lo que sirve de fuente de inspiración para recrear distintos motivos primitivistas, heredados del prerrafaelismo inglés: "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* (de S. Francisco de Asís), aroma de flor marchita, que viene en efluvios de lejanos tiempos; y es la luz de oro de los pinceles de Fray Angélico de Fiésole, y la luz del cielo, de los poemas de Giotto."³⁸ Por último, los elementos góticos de la Abadía de Westminster llenan el espíritu de un redactor de *Helios* "de melancolías suaves y le inclinan a meditaciones hondas;"³⁹ paseando entre las tumbas de legendarios caballeros y de gloriosos poetas de épocas pasadas, el autor siente revivir a los muertos con voces siempre nuevas.

Como el primitivismo, el exotismo se plantea no como huida, sino como redescubrimiento de la propia idiosincrasia, como aprecio de lo foráneo ya asimilado. La herencia árabe es puesta de relieve en dos ocasiones. En la primera, en la que se recrea una corrida de toros, el redactor recurre al pasado árabe —junto al ario—, para desentrañar la magia de la fiesta: "Hierve en los cuerpos jóvenes el atavismo tórrido de muchos años muertos. Los perezosos árabes —siervos de las sultanías— que alcanzaron toros no han huido al *mogreb*. Los albos albornoques, sobre el corcel flotante, nos arrastran aún en loco torbellino de ciegas aventuras y de bárbaras lizas."⁴⁰ Del mismo modo, en la Córdoba del presente se siente la pervivencia de su ser morisco; pero sobre la añoranza poética de glorias pasadas se impone la realidad de una Andalucía miserable, lo que lleva a un replanteamiento desmitificador de lo que fue la Reconquista: "Córdoba, la

sultana, tiene hambre. ¡Oh!, sombra ensoñadora del gran Califa; ¿vendrás las noches de primavera a sollozar al pie de tu palma, tu amiga? Y vos, Isabel la primera, ¿no lloraréis también sobre las tierras de Andalucía, donde sembró vuestra pujanza, juntas como trigo y cizaña, la fe y la miseria?"⁴¹

El otro importante foco de atracción para la tendencia exotista, sumamente operante en el fin de siglo,⁴² es Japón. Diversas especies de su flora estaban ya aclimatadas en nuestro suelo, pero seguían sorprendiendo por su especificidad: el crisantemo —o crisantema, que así se prefiere en la época—, de floración otoñal;⁴³ o el árbol del amor, "florido en su mismo tronco duro y fuerte"⁴⁴ y cargado de sugerencias: "Y en medio de los árboles de siempre, exótico, con su aire japonés, este árbol trae al sueño un recuerdo de esas primaveras fantásticas que todos hemos visto a través del vidrio de color de nuestra alma dormida."⁴⁵

Pero, junto al exotismo, no podía faltar otro gran tema de la literatura modernista, Castilla,⁴⁶ redescubierta en el fin de siglo en respuesta a dos planteamientos vitales: por una parte, Castilla no es sino uno más de los desiertos modernistas,⁴⁷ que simbolizan la inmensidad a la que el hombre, en su pequeñez y limitación, se enfrenta: desde su miseria, esta tierra casi eterna parece burlarse del hombre *superior*, angustiado por la amenaza de su temporalidad. Por otra parte, este nuevo mito responde a la necesidad de reencontrar las propias raíces, el propio ser, paso inexcusable para la regeneración personal y colectiva. En un "glosario," Castilla es contemplada en la calma inalterable de los campos, desde el tren en que viaja el autor —otro motivo recurrente en la literatura del fin de siglo—, poniendo de relieve la desolación de sus tierras y la mediocridad de sus gentes.⁴⁸ El poeta, aquí como en otros tantos textos centrados en el tema de Castilla, contempla desde una visión distanciadora, como simple espectador de miserias ajenas, sintiéndose al margen de la mezquindad de esas gentes; pero su mirada es siempre más comprensiva, que censora.

Junto a los planteamientos temáticos generales, existen múltiples motivos, cuya recurrencia habla ya de verdaderos símbolos: como localizaciones cronológicas se prefieren la primavera⁴⁹ —en respuesta a una actitud vitalista— y el otoño,⁵⁰ en fácil comunión con los sentimientos melancólicos del artista; de las partes del día, la tarde, ya declinante, es la que mejor se ajusta al espíritu decadente del poeta.⁵¹ La localización topográfica más importante es el jardín,⁵² real, pero reflejo también de la interioridad del poeta —y por ello, a menudo jardín agreste y abandonado;—⁵³ a él aparecen asociados otros elementos también simbólicos, como

la fuente⁵⁴ y, sobre todo, las flores;⁵⁵ la mención de éstas no se hace de manera tópica —peligro frecuente en cierta poesía sentimentaloidé—, sino que su enorme variedad y su simbolismo cargan su empleo de significado: junto a la flor poética por excelencia, la rosa, roja como la sangre, vital,⁵⁶ el modernismo llena su jardín interior de sencillas —procedentes de la tradición primitivista— azucenas,⁵⁷ amapolas⁵⁸ y nardos;⁵⁹ de decadentistas lilas,⁶⁰ violetas⁶¹ y lirios;⁶² de exóticas crisantemas⁶³ y magnolias;⁶⁴ y de eróticos claveles.⁶⁵

Todos estos elementos recurrentes de la poética modernista, sirven de base para los dos procedimientos estilísticos más habituales en su práctica literaria, la simbolización y el sincretismo sensorial. Ya me he referido a la nueva carga semántica con que todos estos motivos se enriquecen en el proceso de simbolización, procedimiento que responde a su concepción trascendentalista del arte. Del mismo modo, si la poesía quiere captar el ser íntegro de las cosas, ha de servirse de todos los medios de aprehensión de la realidad y dirigirse no sólo al intelecto del hombre, sino a todo su ser; por ello, la poesía debe ser oída, vista, sentida, olida... En el momento de sucumbir al estado de neurastenia, al que antes me referí, el poeta afirma: "Todo es una cosa; sonido, color, aroma, poesía, escultura, música... No me saques de este jardín..."⁶⁶ El acto creador, cercano a esa misma enajenación nerviosa, quiere también fundir todas las sensaciones, para captar mejor la unidad del universo. Para plasmar esta "hipersensibilización" se sirven de epítetos cromáticos o sensoriales, de la sinestesia y de la propia carga connotativa de los vocablos:

La primavera ha nacido nueva y dulcemente, entre cañonazos de sol y florecimiento de rosas, bajo la bandera del cielo azul. Esta vez la vieja primavera aparece tibia y aromada, con su música íntima para los enfermos, buena y consoladora de la tristeza amarilla del otoño; y esta vez, bendita primavera, bien se te puede llamar primavera, y primavera alegre y primavera azul. Porque los brotes de tus árboles han surgido sin nieve y sin miedo, en una pompa de gracia y de verdor. La tierra antigua y sagrada tiene toda su alma, escondida en ti, porque tú eres su corazón. Pronto las lilas abrirán el ensueño de sus flores, y todos los matices amigos del sol y las irisaciones del agua de las fuentes y las niñas vestiditas de blanco, todo vendrá de no se sabe dónde, para unir su aroma y su alegría, y su caricia y su frescura, y su risa, a tu coro de felicidad, ¡oh, nueva y dulce primavera! Y vendrán las noches claras y tristes, noches de luna,

sobre los jardines floridos, sobre los nardos, sobre las magnolias, sobre todas las flores de esencia amiga, blancas entre la penumbra del mundo.⁶⁷

La actitud de los hombres de *Helios* respecto al acervo literario español es también sintomática de la consideración que los distintos hitos de éste merecen al Modernismo. Con relación a la tradición clásica destaca su aprecio por Góngora: recogen la consideración peyorativa hacia Góngora como poeta oscuro —al que los antimodernistas comenzaban a compararles—⁶⁸ y, frente a este desprecio popular, ellos lo proclaman “divino poeta de España” y se lamentan de la escasa acogida que tuvo el intento de homenaje al poeta cordobés, que desde la revista se había hecho.⁶⁹ Próximos a la celebración del tricentenario del *Quijote*, los modernistas aprovechan este acontecimiento en sentido inverso a la cultura oficial: frente a la crítica erudita, que quiere marcar directrices de interpretación, ellos proclaman la lectura personal, irrepetible y afectiva, porque “los libros son sólo para dar sueños a la vida.”⁷⁰ Respecto a la literatura vigente, no se rebelan indiscriminadamente, sino que disciernen lo que tiene o no calidad. Elogian a Emilia Pardo Bazán⁷¹ y a Pérez Galdós;⁷² y se oponen a la literatura fácil de un Eusebio Blasco.⁷³ Entre los autores jóvenes la admiración se reparte entre Martínez Ruiz por su *Antonio Azorín*;⁷⁴ el teatro de Jacinto Benavente;⁷⁵ Santiago Rusiñol, con su obra el *Poble gris*;⁷⁶ y Rubén Darío, “el poeta más grande que hoy tiene España,”⁷⁷ todos ellos considerados como claros exponentes de la nueva orientación estética.

Lo explicado hasta aquí da una idea de la concepción estética de los hombres de *Helios* y de su plasmación literaria; pero, con solo esto, cabría, una vez más, considerar el Modernismo como un movimiento ajeno a todo cuestionamiento social, movido sólo por intereses esteticistas. Sin embargo, los “Glosarios” de *Helios* se nos presentan también como un microcosmos, en el que se hace presente el sustrato ideológico de sus redactores. Aunque su quehacer literario es ya una toma de postura que desvela su actitud ante el mundo objetivo, a menudo sus opiniones aparecen explicitadas, ofreciéndonos su pensamiento en estado puro, en el momento de gestación de sus ideas.

Es obvio que, frente al activismo político de la generación precedente, los modernistas rehusaron la participación directa. Su desconfianza absoluta hacia la organización política y hacia sus profesionales aflora en varias ocasiones, frecuentemente bajo el prisma de la ironía: mientras que para las

labores más rudimentarias se requiere una cierta formación, todos nos creemos capacitados para dirigir los destinos de la nación; no hay miedo de que se acaben los políticos, nuestro patriotismo —“¡oh, socorrido vocablo, que recubres más miserias que la noche con su manto!”—⁷⁸ justifica nuestra entrega desinteresada a la res pública y nuestra incapacidad. De manera más dura se ataca también el parlamentarismo, tachado de inútil⁷⁹ y de verbalismo huero.⁸⁰ Los políticos están siempre juzgados con rigor y denunciados por sus motivaciones personales y materialistas.

¿Cuál puede ser el sistema político ideal para los redactores de *Helios*? Creo que se impone la idea de que el problema no es el sistema, sino sus hombres. En una ocasión se habla de la república como ideal político, “en cuanto encarnación de la libertad;” pero se afirma esto a la vez que se constata su muerte reciente “de empacho de legalidad.”⁸¹ La monarquía es apreciada más en su dimensión estética —Valle Inclán no es un caso aislado— que en la política; hay un sentimiento de nostalgia del espíritu caballeresco y del boato que rodea a la realeza,⁸² asociado a un sentimiento paralelo de añoranza de las glorias pasadas.⁸³

La cuestión colonial, aunque superado el trauma por las últimas pérdidas, es abordada en dos ocasiones, en las que está perfectamente definida su actitud de valoración de los españoles —del hombre, en general—, por encima de abstracciones patrióticas. La primera vez, que se alude a este tema es en relación a la conflictiva situación de Melilla: se juzga, con ironía, la indiferencia de los políticos, que exigen, sin embargo, que se salvaguarde el “honor nacional” aun a costa de vidas humanas.⁸⁴ En otra “glosa,” comentando la conmemoración de la independencia cubana y la crítica de la prensa española al gobierno por no tener aún relaciones comerciales y políticas con aquel país —crítica que otra vez llevaba implícito el lamento por el dominio perdido—, el redactor afirma que a él no le importa tanto la libertad de Cuba, cuanto su felicidad.⁸⁵ Es decir, se manifiesta preferencia por algo espiritual y que atañe al individuo, como fin, antes que por algo material y público, que sólo debe ser considerado un medio.

Vista ya su actitud ante la política y los políticos, cabe preguntarse qué soluciones propugnan. Desde luego descartan entrar a formar parte del juego político —se consideran inútiles los esfuerzos parlamentarios de Picón, Estévez y otros literatos, y se elogia la negativa de Nakens a participar en el debate parlamentario.⁸⁶ En una ocasión también se censura la poesía con pretensiones patrióticas, como compromiso del artista; y se sugiere como más positiva la acción directa.⁸⁷ Pero, si bien la solución no

se expresa de manera explícita, vemos en los glosarios que la vía por la que los modernistas optan es la concienciación social implícita en su obra, es decir, la sensibilización de los españoles a través de la poetización de los temas de denuncia social.

Vemos, en efecto, que la preocupación por el hombre, por las desigualdades y la injusticia social está presente en todos los "Glosarios" de *Helios*. Hay varias críticas expresadas a la injusticia e impiedad humanas,⁸⁸ al conformismo e indiferencia de los burgueses⁸⁹ e, incluso, a la caridad oficial, contra los asilos para mendigos⁹⁰ y contra la despersonalización de los hospicios.⁹¹

En realidad, no sólo la práctica política les parece la causa de la injusticia social. Toda la civilización moderna, que deifica el progreso material, conduce irremediamente a perpetuar la injusticia y, aún más, a deshumanizar al hombre y a degradar la naturaleza. En los "Glosarios" se recoge la protesta contra la ciudad "grande y fría;"⁹² contra la construcción moderna que arrasa los viejos y personalísimos edificios;⁹³ contra tranvías y automóviles que sesgan vidas inocentes;⁹⁴ contra el tren, que quiebra la serenidad del paisaje y potencia el alejamiento entre las personas;⁹⁵ en definitiva, contra el "espíritu gris del progreso," que conlleva la destrucción de las "cosas inútiles: poetas, rosas, niños"⁹⁶

La disconformidad de los modernistas con la sociedad en que viven tiene otras múltiples prolongaciones hacia temas muy diversos: se critica la hipócrita moral burguesa,⁹⁷ la cultura oficial limitada a desfasados concursos y juegos florales⁹⁸ o a estériles elucubraciones eruditas,⁹⁹ la inadecuación de la Universidad a la realidad presente;¹⁰⁰ la hipocresía que rodea a la muerte del hombre ilustre;¹⁰¹ etc.

Naturalidad, libertad, humanización, personalidad..., son las propuestas alternativas de los modernistas a la sociedad contra la que se rebelan. Compromiso estético, pero también denuncia social. Los "Glosarios" nos ofrecen su última palabra de rebeldía y de provocación frente al "filisteísmo" burgués:

DESPEPDIDA A LO NIETZSCHE

No prediques la inmoralidad. Habla sencillamente de las cosas que ellos llaman monstruosas, con la tranquilidad que te dicta tu conciencia. Y verás cuánto más atrevido resultas y cómo tiemblan sus viejos castillos de palabras y falsedades. Sé ingenuo y serás terrible-

mente inversivo. Si quieres ser verdaderamente perverso, sé un niño. Porque ellos han dado en llamar perversidades a todos los movimientos naturales, a todos los deseos del alma y del cuerpo.

Escribe siempre desde tu punto de vista, sin preocupaciones. Tus obras llegarán a las mujeres y a los ingenuos que no están adulterados por la educación antihumana.

Que tu moral sea la de tus buenos sentimientos, pero no la de los demás.

Una moral para todos es un disparate inocente que se convierte en un *modus vivendi* hipócrita.

Pero guárdate sobre todo de predicar libertad a los salvajes.

Y sé libre tú mismo.

HELIOS¹⁰²

Me parece evidente —y, en consecuencia, no insistiré en ello— que esta tan “modernista” proclama responde, en una proporción importante, al elitismo de poses finiseculares próximas al dandysmo. Pero, desde luego, no es una proclama intransitiva, que se agote en los márgenes de lo puramente esteticista, sino que revela una profunda rebeldía social; una profunda disconformidad con el uniformismo de la ética estética burguesa. Esteticismo formal y rebeldía social —los dos polos que tensan el arco de la estética modernista— son dos caras de una misma moneda. El “Glosario” de *Helios*, el mayor de los manifiestos modernistas del fin de siglo, da testimonio de ello.

NOTAS

1. *Helios*, I (1903), pp. 3-4
2. “Pero he aquí que el mostrar gráficamente lo que el arte es, resulta empeño por costoso imposible para una empresa como la nuestra, no de ricos sino de artistas.” Cfr. Edmundo Abel, “De arte,” *Helios*, I (1903), p. 99.
3. *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, 1a. ed., 1951.
4. Además de los estudios generales sobre las revistas de la época (Germán Bleiberg. “Algunas revistas literarias hacia 1898,” *Arbor*, 36 (1948), pp. 465-480;

Geoffrey Ribbans, "Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas," *Revista de Literatura*, XIII (1958), pp. 30-49; Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas, I. (1897-1912) De Germinal a Prometeo*, Madrid: Punta Europa, 1964; Guillermo de la Torre, "El 98 y el Modernismo en sus revistas," en *Del 98 al Barroco*, Madrid: Gredos, 1969, que dedican un espacio a *Helios*, contamos con los estudios monográficos de José Luis Cano, "Juan Ramón Jiménez y la revista *Helios*," *Clavileño*, VII, 42 (1956), pp. 28-34; Donald Folgesquist, "*Helios*, voz de un renacimiento hispánico," *Revista iberoamericana*, 20 (1955), y con el exhaustivo de Patricia O'Riordan, "Helios, revista del modernismo (1903-1904)," en *Abaco. Estudios sobre literatura española*, 4 (Madrid: Castalia, 1973), pp. 57-150.

5. *Helios*, 1 (1903), p. 92. Desde este punto de vista, cabría ensayar una lectura de las notas del "Glosario" desde la moda —muy poco estudiada todavía— de la literatura confesional; moda con enorme trascendencia y operatividad en todo el fin de siglo desde —y esta es sólo una de las vías— el diario de *Amiel*. Esta literatura confesional influye, no sólo en la determinación de una corriente intimista muy representada dentro del modernismo; y no solo en la aportación de temas y motivos enriquecedores de tal corriente; influye también, en la aportación de estructuras y técnicas, de las que nuestros modernistas —por ejemplo, Unamuno en *San Manuel Bueno mártir* y en *Teresa*— sabrán sacar amplio partido.

6. Véase de José Carlos Mainer, *La Edad de Plata* (Barcelona: Los libros de la Frontera, 1975), p. 39; y *La doma de la quimera* (Barcelona: Universidad Autónoma, 1988), p. 34.

7. Véase de Angel Rama, "Los poetas modernistas en el mercado económico," en *Rubén Darío y el Modernismo* (Caracas: Alfadil, 1985), p. 49 y ss.

8. *Helios*, 4 (1903), p. 464.

9. "Desde esta ventana por donde rimo el valle con mi alma (...)." Cfr. *Helios*, 7 (1903), pp. 339-40.

10. *Helios*, 6 (1903), p. 217.

11. "El poble gris," *Helios*, 7 (1903), pp. 385-89.

12. *Helios*, 4 (1903), pp. 465-66.

13. *El muchacho despatriado* (Madrid: Taurus, 1986.)

14. El artículo inaugural, "Génesis" (*art. cit.*) es una primera declaración de propósitos, especialmente de los intereses estéticos generales del grupo.

15. "Y henos aquí, paladines de nuestra muy amada Belleza, prontos a reñir cien batallas de verbo y de espíritu." Cfr. *Helios*, 1 (1903), p. 3.

16. *Helios*, 1 (1903), pp. 93-4.

17. *Helios*, 7 (1903), p. 340.

18. En este caso concreto, Juan R. Jiménez, pues éste es el texto del que se conserva el manuscrito autógrafo.

19. *Helios*, 7 (1903), p. 340. La cursiva es mía.
20. *Helios*, 3 (1903), p. 351.
21. *Helios*, 5 (1903), p. 94.
22. *Helios*, 6 (1903), p. 216.
23. *Helios*, 7 (1903), p. 339.
24. *Helios*, 5 (1903), pp. 94-5.
25. Véase de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983), pp. 46-71.
26. *Helios*, 3 (1903), p. 355.
27. *Helios*, 11 (1904), p. 199.
28. *Helios*, 3 (1903), p. 356.
29. *Helios*, 11 (1904), p. 201.
30. Ya Juan Valera, en su elogiosa crítica a *Azul* de Darío, objeta la tendencia sensualista de la joven poesía. Véase "Azul... A Don Rubén Darío," en *Cartas americanas* (22-X-1888 y 29-X-1888), recogidas en *OC III* (Madrid: Aguilar, 1947), pp. 289-98.
31. *Helios*, 3 (1903), p. 356.
32. *Helios*, 1 (1903) pp. 94-5.
33. *Helios*, 2 (1903), p. 226.
34. *Helios*, 1 (1903), p. 96.
35. Véase de Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo, Figuras y mitos*, (Madrid: Taurus, 1980), cap. 2.
36. *Helios*, 6 (1903), p. 211.
37. *Ib. id.*
38. *Helios*, 8 (1903), p. 463.
39. *Helios*, 10 (1904), p. 80.
40. *Helios*, 2 (1903), p. 221.
41. *Helios*, 2 (1903), p. 227.
42. Véase de Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la Literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1903*. (Madrid: Taurus, 1986), cap. III.
43. "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 galante (...)". Cfr. *Helios*, 9 (1903), p. 586.
44. *Helios*, 2 (1903), p. 224.
45. *Ib. id.*
46. Aunque he evitado plantear el tema de la oposición Modernismo/98 por considerar que hoy esta dicotomía está superada —independientemente del nombre que se utilice para designar al movimiento general de esta época—, hora es en este momento de resaltar cómo precisamente el tema que se consideraba definidor de los

noventayochistas, está planteado igualmente en los escritores que peyorativamente se consideraron esteticistas, y que responde a una toma de postura —llámesela concienciación— ni siquiera exclusiva del ámbito español.

47. Véase de Lily Litvak, *El sendero del tigre*, *op. cit.* pp. 70-73.
48. *Helios*, 5 (1903), p. 92.
49. Véanse *Helios*, 1 (1903), pp. 94-95 y 98; 2 (1903), p. 4 (1903), p. 463, etc. Se observa bien el alcance simbólico cuando el redactor afirma: "Este gran poeta hermano mío, dice las cosas de su alma con un galanura de parques de primavera." Cfr. *Helios*, 8 (1903), p. 461.
50. "Como el otoño está pintado con tenues tonalidades —gris, rosa, amarillo, violeta—, yo hago siempre muchos versos para el otoño: paisajes de lluvia y de tristeza, rimas de sombra y de sueños, preludios de ruseñor y trovas de rosas muertas." Cfr. *Helios*, 8 (1903), p. 459. Véanse también *Helios*, 1 (1903), pp. 86 y 98; 7 (1903), p. 337; 9 (1903), p. 464; etc.
51. "Cuando esta tarde lloró por el valle la campana de Angelus, había una penumbra descolorida y lacrimosa en la profundidad de mi alma! (...) En el ambiente flotaba la tristeza de las horas muertas" Cfr. *Helios*, 6 (1903), p. 212. Véanse también *Helios*, 1 (1903), p. 94; 2 (1903), pp. 225 y 227; 5 (1903), pp. 90 y 95; 6 (1903), pp. 212 y 214, etc.
52. Véase *Helios*, 1 (1903), pp. 96, 97 y 98. *Helios*, 8 (1903), pp. 461 y 464, etc.
53. Véanse *Helios*, 1 (1903), p. 96; y 6 (1903), p. 211.
54. Véase *Helios*, 1 (1903), p. 98.
55. Con gran acierto ha estudiado Lily Litvak el valor simbólico de las distintas flores en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Véase "Flower Symbolism in *Jardines lejanos*," en *Waiting for Pegasus*, ed. de Roland Grass y de William R. Risley (Macomb: Western Illinois University, 1979), pp. 89-102.
56. Véase *Helios*, 1 (1903), p. 98; 5 (1903), p. 91; 8 (1903), p. 461.
57. Véase *Helios*, 4 (1903), p. 466.
58. Véase *Helios*, 10 (1904), pp. 81 y 84.
59. Véanse *Helios*, 1 (1903), p. 98; 4 (1903), p. 466; 8 (1903), p. 461; 9 (1903), p. 585; 10 (1904), p. 84.
60. Véase *Helios*, 1 (1903), p. 98.
61. Véase *Helios*, 10 (1904), p. 84.
62. Véanse *Helios*, 10 (1904), pp. 81 y 84.
63. Véanse *Helios*, 9 (1903), pp. 585 y 586; 10 (1904), p. 79.
64. Véase *Helios*, 1 (1903), p. 98.
65. "Flores que simbolizan el deshojar claveles en el tálamo intacto." *Helios*, 2 (1903), p. 222. Véase también *Helios*, 10 (1904), pág. 81. Lily Litvak, *art. cit.*,

atribuye significado sexual a otras flores por su forma, especialmente a las magnolias y a las orquídeas.

66. *Helios*, 11 (1904), p. 200.

67. *Helios*, 1 (1903), p. 98. Véanse también, para la riqueza cromática de esta prosa impresionista, *Helios*, 2 (1903), p. 27; 5 (1903), p. 91; 8 (1903), p. 459; y 9 (1903), p. 585.

68. *Helios*, 4 (1903), p. 464.

69. El llamamiento a este homenaje se había hecho en el primer número de *Helios*, 1 (1903), p. 128). Posteriormente, en el "Glosario" del mes de octubre, denuncian la limitada participación (*Helios*, 7, 1903), p. 336.

70. *Helios*, 10 (1904), p. 78.

71. *Helios*, 2 (1903), p. 222.

72. *Helios*, 12 (1904), p. 327.

73. *Helios*, 1 (1903), p. 93. Con ironía son mencionados también Mariano de Cavia y Cristóbal de Castro. Cfr. *Helios*, 10 (1904), p. 79.

74. *Helios*, 5 (1903), p. 93.

75. *Helios*, 1 (1903), p. 95.

76. *Helios*, 6 (1903), p. 217.

77. *Helios*, 12 (1904), p. 323. Véanse también *Helios*, 8 (1903), p. 463 y *Helios*, 11 (1904), p. 197.

78. *Helios*, 12 (1904), pp. 325-26.

79. *Helios*, 1 (1903), pp. 93-4.

80. *Helios*, 6 (1903), pp. 213-14.

81. *Helios*, 1 (1903), p. 92.

82. *Helios*, 1 (1903), p. 96; 3 (1903), p. 357; y 14 (1904), p. 28.

83. *Helios*, 4 (1903), p. 464.

84. *Helios*, 2 (1903), p. 226.

85. *Helios*, 3 (1903), p. 357.

86. *Helios*, 1 (1903), p. 93.

87. "El que canta —dice el refrán— sus penas espanta; pero hay otro que afirma 'Perro ladrador, poco mordedor' y *Helios* se permite añadir al código de la sabiduría popular el siguiente artículo 'en materia de coplas y de malos gobiernos, más vale un mordisco que cien consonantes.'" Cfr. *Helios*, 11 (1904), p. 198.

88. *Helios*, 6 (1903), p. 216; 7 (1903), pp. 338-339; 9 (1903), pp. 588-589.

89. *Helios*, 12 (1904), p. 327.

90. *Helios*, 3 (1903), p. 354.

91. *Helios*, 10 (1904), pp. 80-81.

92. *Helios*, 1 (1903), p. 94.

93. *Helios*, 3 (1903), p. 355.

94. *Helios*, 1 (1903), p. 96; 2 (1903), p. 224; 3 (1903), p. 356.
95. *Helios*, 4 (1903), p. 465.
97. *Helios*, 1 (1903), p. 94; y 11 (1904), p. 323.
98. *Helios*, 7 (1903), p. 338.
99. *Helios*, 10 (1904), p. 78.
100. *Helios*, 1 (1903), p. 95.
101. *Helios*, 11 (1904), pp. 196-197.
102. *Helios*, 9 (1903), p. 589.