

EL JARDÍN DE LOS MODERNISTAS: ENTRE EL SIMBOLISMO Y LA IRONÍA

AGNIESZKA KŁOSINSKA-NACHIN
UNIwersYTET ŁÓDZKI

Los modernistas hispánicos tienen especial predilección por espacios íntimos y cerrados que se ajustan a su individualismo de clara raigambre romántica. Simultáneamente, estos espacios proporcionan protección y relativa seguridad al atormentado y finisecular, condiciones insoslayables para llevar a cabo uno de los impulsos esenciales de los modernistas: el de descubrir lo Uno oculto a través de una Obra visionaria.¹ El jardín, con sus correlatos: parques y huertas, es un lugar que cumple tanto la condición de intimidad como la de cierre y delimitación.² En el ámbito de la cultura cristiana, es, además, un espacio fuertemente marcado, hecho que explica mejor la impresionante frecuencia con la que la literatura modernista se propone explorarlo, dado que, como observa Aníbal González, el modernismo hispánico fue, en gran medida, “la apropiación y la

¹ Obviamente, estamos ante la dimensión simbolista del modernismo hispánico, cuyo alcance ha sido ampliamente estudiado. A modo de ejemplo, véanse los estudios de Anna Balakian (1969), Emilio González López (1976), Ricardo Gullón (1979), José Olivio Jiménez (1979), Rosario Peñaranda Medina (1994), Pierre Brunel (1997: 180-268) y Agnieszka Kłosińska-Nachin (2012).

² Junto al jardín, habría que evocar el espacio de una habitación (despacho, taller...) como *locus amoenus* del escritor modernista. Piénsese, por ejemplo, en el taller de Alberto Soria en *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez o en el despacho de Miguel de Unamuno en *Niebla*, lugares clave para acceder a los recovecos del yo modernista. Véase Nil Santiáñez (2002: 281-323).

reorganización parcial de la Biblioteca de la cultura europea” (González, 2006: 98). De las letras españolas, recordamos, por ejemplo, el jardín en el que Calisto seduce a Melibea, recurriendo a los poderes diabólicos de Celestina; evoquemos igualmente el huerto en la ladera de la “Canción de la vida solitaria” de Fray Luis de León, lugar que representa las aspiraciones místicas del fraile agustino: “Del monte en la ladera, por mi mano plantado tengo un huerto, / que con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto” (León, 1988: 185). Tampoco se ha de olvidar el huerto en que Calisto ve a Melibea, desatándose allí una intensa pasión erótica, tan imperfectamente velada por el convencionalismo del amor cortés. Pensemos asimismo en el jardín donde pasea la desdichada Elvira de *El estudiante de Salamanca*, deshojando las flores de sus ilusiones perdidas, una vez perdida su inocencia. Y, por fin, es preciso acudir al Parque de los Ozores, en *La Regenta*, observado por la concupiscente mirada de Celedonio (y, se supone, la del propio Magistral) desde la torre de la Catedral de Vetusta en busca de la sensual Ana Ozores. Esta breve ojeada nos convence de que el jardín en la literatura nunca es un lugar gratuito e inocente, ya que gravita, de un modo u otro, alrededor de su prototipo bíblico. Como se ha podido apreciar, en la tradición literaria española el espacio del jardín se ve marcado, de un lado, por la armonía edénica y una espiritualidad en sintonía con el universo y, de otro, por la sensualidad y el erotismo.

Veamos, primero, cómo el modernismo, en su impulso fagocitario, explotará esta fecunda tradición. En nuestro comentario, acudiremos al concepto del simbolismo, entendido, por una parte, como una cosmología encaminada hacia un horizonte ideal entrevisto desde la conciencia de la crisis, y, por otra, como una serie de herramientas estéticas que se proponen evocar esta cosmología (Moréas 1886: 1-2; Balakian 1969: 13-22; Allegra 1986: 68-98). Como se verá, el simbolismo constituye el impulso fundamental a la hora de construir el espacio del jardín en el modernismo español. Por otra parte, nos veremos confrontados con un jardín antitético frente al jardín simbolista. Para aprehender la *relación tensa* entre este jardín antitético y el jardín simbolista, nos serviremos del concepto de ironía (Allemann 1978: 385-398; Kaufer 1983: 451-464). Finalmente, a través de nuestro análisis, nos proponemos también llegar a unas conclusiones generales relativas al propio modernismo y, por ello, en determinadas ocasiones, acudiremos a textos finiseculares que, aunque

no explotan el motivo del jardín, nos proporcionarán una perspectiva más amplia.

La poesía de Juan Ramón Jiménez nos permite contemplar más de un jardín. Recordemos en este lugar que el poeta de Moguer traducía a Paul Verlaine, publicando sus poemas en las páginas de *Helios*. Este hecho resulta de suma importancia, dado que el motivo que nos proponemos esclarecer guarda más de un parecido con el melancólico paisaje otoñal de los *Poèmes saturniens*, situándonos en la órbita de la estética simbolista.³ En *Arias tristes* (1903) topamos con jardines enfermos, afectados por el paso del tiempo, tales como la presencia de hojas secas o árboles muertos: “Y yo, desde la terraza / miro un chopo casi muerto / cuyas pobres hoja secas / son de un blanco amarillento” (Jiménez, 1999: 129). Un jardín enfermo es un espacio en el que la peculiar sensibilidad modernista hace gala de sus potencialidades:

El cielo azul cada instante
es más azul; y yo siento
que en la mañana hay fragancias
aunque no haya flores; veo

temblar a las hojas secas,
y los jardines enfermos
se inundan para mi alma
de músicas y aleteos (Jiménez, 1999: 129-130).

El jardín otoñal y decadente se espiritualiza (Blasco, 1999: 130), llenándose de música, vibraciones y perfumes. De pronto, este paisaje repleto de ecos se verá enriquecido por un elemento nuevo: “En la puerta del jardín / se ha parado un pobre ciego / llorando con un organillo / un aire dormido y viejo” (Jiménez, 1999: 130). La recurrencia del motivo del ciego en el modernismo español merece una atención especial. Su presencia en textos tales como “Del misterio”, *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán o “La sima del

³ Lily Litvak habla de “una obvia influencia” de Verlaine en el poeta moguerense (2000: 496). Resulta indudable que los jóvenes modernistas españoles miran hacia Francia con admiración. Recuérdese, por ejemplo, que Alejandro Sawa, al volver de París, recitaba los poemas de Verlaine por primera vez ante un público madrileño (Litvak 2000: 496). Sin embargo, lejos de rastrear huellas de una supuesta “influencia”, pretendemos llegar a una dinámica propia del modernismo hispánico en el tratamiento del motivo del jardín.

secreto” de Miguel de Unamuno nos hace volver la mirada hacia la figura del ciego de Maeterlinck, uno de los simbolistas mejor conocidos por el lector español de principios del siglo XX. De hecho, la atribución de un conocimiento intuitivo e inmediato, no falseado por las apariencias de las cosas, dotan al ciego de un atractivo irresistible a los ojos de los modernistas, haciendo de él, si no una figura de gran relieve, un personaje de fondo de una resonancia difícilmente subestimable. En el siguiente pasaje de Valle-Inclán, puede apreciarse su alcance:

Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, todos tenían una evocación nocturna: cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los caminos, martas por el filo de las tejas. Entraba con un estremecimiento de frío, llena de luna y de campo. Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. Tenían un paisaje translúcido. Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega (...) ⁴ (Valle Inclán, 1999: 155).

El aire “dormido y viejo” del ciego de Juan Ramón puede parangonarse con la dimensión mítica de los relatos de la vieja ciega de *La lámpara maravillosa*: en ambos casos estamos ante una actualización de un fondo eterno de lo real, fenómeno que hace vibrar un alma sensible (poética). De este modo, se accede a una sensibilidad primitiva, dotada de la facultad de descifrar las relaciones originarias entre las cosas. El individuo perdió esta facultad en el proceso de la racionalización de su relación con el mundo. El jardín enfermo de Juan Ramón constituye, sin lugar a dudas, una respuesta implícita a la insoportable modernidad burguesa, desmiraculizada y alienadora, que reposa –no lo olvidemos– en la idea del progreso y de la perfectividad, puesto que un espacio afectado por una enfermedad (decadente) no avanza hacia el futuro, sino que pone al yo en contacto con la transitoriedad y una muerte inminente, por una parte, y con la eternidad, por otra.

Definido así, el jardín de Juan Ramón parece contradictorio. Al erigir un enclave afectado por el paso del tiempo, se busca simultáneamente acceder a un estrato inmutable (de allí la inserción de

⁴ Acudimos al texto de Valle-Inclán en calidad de tratado estético de cuño claramente simbolista (Blasco, 2002: 40), considerando que en él se concentra la doctrina y la expresión de dicha corriente.

la figura del ciego). Este acceso se hace esencialmente pasando por la sensibilidad de un yo. Recordemos este pasaje: “El cielo azul cada instante es más azul; / y yo siento (...)” (Jiménez, 1999: 129). Quizás en la poesía finisecular española no exista una fórmula más sencilla de plasmar lo que se podría denominar “la trascendentalización del sujeto”: la eternidad es *una visión* de lo real, una visión artística y efímera que se forja partiendo de una conciencia exacerbada por la mortalidad del ser. De modo que la contradicción señalada anteriormente es solo aparente: el yo sale en busca de lo inmutable, impulsado por las carencias del mundo fenoménico, en un movimiento llamativamente parecido al de los místicos.

Decíamos anteriormente que el jardín de Juan Ramón se opone a la modernidad definida como confianza en la razón y el progreso (y, en este sentido, es un lugar antimoderno y antiburgués). Al mismo tiempo, la dualidad que venimos observando (convivencia de lo efímero y de lo eterno) hace del jardín juanramoniano un espacio afín a otro tipo de modernidad, la modernidad baudelairiana. Como es sabido, a la hora de delimitar el concepto en cuestión, el poeta y crítico francés adopta una perspectiva estética (que deberíamos contrastar con la perspectiva socioeconómica, aunque con claras repercusiones estéticas, que permite delimitar la modernidad burguesa). De modo que, para Baudelaire, se trata de proporcionar una definición de la belleza, la cual constituye la meta del esfuerzo de cada artista:

[l’artiste] cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler *la modernité* car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire (Baudelaire, 1976: 694).

Y un poco más adelante se nos dice: “La modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable” (Baudelaire, 1976: 695). La belleza, pues, se metamorfosea, cobrando cualidades imprevisibles propias de cada época. Por ello, el artista no debería despreciar lo efímero en su tarea:

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une

Estamos en un mundo dominado por la carencia que recuerda el de “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, antes de que el alma emprenda su esencial búsqueda. El cotejo con la poesía mística no es casual en el contexto del modernismo: como hemos visto, el simbolismo supone un nuevo misticismo en la medida en que, para un poeta visionario, se trata de desvelar una trascendencia dentro del mundo de las apariencias. Pero en el poema comentado de Manuel Machado no se produce ningún tipo de iluminación, ni siquiera una iluminación experimentada, como en el caso del jardín enfermo de Juan Ramón, dentro de los límites de un yo sensible. El jardín de Manuel Machado es un jardín mudo, sin ecos ni resonancias. Se diría que es un espacio antisimbolista y antimístico, porque recurre a imágenes muy explotadas por la vertiente simbolista del modernismo con el único fin de negarles su potencialidad sugerente y actualizadora. Fijémonos, primero, en el motivo del agua, asociado desde los albores de la poesía española con la renovación y la fecundidad. Frente a esta tradición, Manuel Machado imagina el agua podrida de un estanque, sin una onda (“ni una onda”). Esta última expresión merece una atención especial, ya que posiblemente estamos ante una referencia al famoso poema del modernista mejicano, Manuel Gutiérrez Nájera, “Ondas muertas”: “Pero nunca jamás, prisioneras, / sentiréis de la luz la mirada: / ¡seguid siempre rodando en la sombra, / silenciosas corrientes del alma!” (Gutiérrez Nájera, 2001: 183). Las ondas muertas del poeta mejicano remiten a las profundidades, nunca reveladas ante un público, de un alma solitaria y visionaria. Llamativamente, el jardín machadino no admite ondas ni movimiento, renunciando, de este modo, al empuje solipsista propio del simbolismo y, consecuentemente, se ve abocado al más absoluto vacío. De hecho, lo que en Juan Ramón era un espacio del arte, aquí se convierte en el del silencio: “El pájaro / no se posa en tus ramas”. Este pájaro ausente de Machado nos hace pensar en el “pájaro errante y lírico” de otro jardín de Juan Ramón (Jiménez, 1981: 65), trasunto de la voz solitaria del poeta. En un mundo desprovisto de posibilidad de un más allá (“cementerio sin tumbas”),⁶ la poesía deja de operar:

⁶ Por las mismas fechas, un modernista venezolano, Manuel Díaz Rodríguez, concibe la muerte de una mujer en las profundidades del mar, sin dejar a su amante la posibilidad de enterrarla. Ello da lugar a las siguientes consideraciones: “Ningún cementerio guardaba las reliquias de Belén, o las guardaba el cementerio más vasto y menos compasivo, aquel que sobre sus muertos no permite la ruin señal de un número” (Díaz Rodríguez, 1919: 61). Por lo visto, en la imaginería modernista, la

“¡Tu soledad es tanta / que no deja poesía a tu tristeza” (M. Machado, 2000: 62). El jardín mudo de Manuel Machado nos confronta con el motivo del fin de la expresión, un motivo significativamente recurrente en las letras finiseculares. El prototipo de un poeta que se calla lo constituye, sin lugar a dudas, Rimbaud. En las letras hispánicas, entre los poetas/literatos abocados al silencio es preciso evocar a José Fernández de *De sobremesa* y a Antonio Azorín de *La voluntad*. Añádase a ello que el tema del silencio del poeta no le es ajeno al modernismo europeo, como se trasluce a través de la famosa *Carta de Lord Chandos* del austriaco Hugo von Hoffmannsthal. ¿Cómo explicar esta abundancia de poetas que se callan y ello, desde una postura estética que tiende a equiparar al poeta con el sacerdote? Precisamente, es la envergadura del proyecto la que confronta al artista con la inanidad de sus esfuerzos. Al querer captar las voces de lo real a fin de establecer una relación religiosa con la realidad (como ocurre en el caso del jardín de Juan Ramón), el poeta constata con harta frecuencia el silencio del mundo que se niega sistemáticamente a entregarle su secreto. Así pues, el ansia de los simbolistas de sugerir la esencia de las cosas en una obra de arte total, pasando por la captación de las íntimas correspondencias entre las cosas, desemboca en la conciencia de la frustración y en la impotencia artística. De modo que el jardín mudo de Machado guarda una relación genética con el jardín artístico de Juan Ramón: son las dos facetas de la misma empresa.

El famoso poema “Tarde” de Antonio Machado nos lleva a contemplar otro aspecto del fecundo diálogo que se entabla en las letras modernistas hispánicas entre el simbolismo y una dimensión que podría denominarse “ampliación modernista del simbolismo” (Kłosińska-Nachin, 2012: 165-220). Veamos el principio del poema:

Fue una tarde, triste y soñolienta
 tarde de verano. La hiedra asomaba
 al muro del parque, negra y polvorienta...
 La fuente sonaba.
 Rechinó en la vieja cancela mi llave;
 con agrio ruido abrióse la puerta
 de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
 golpeó el silencio de la tarde muerta (A. Machado, 1993: 169).

ausencia de tumba (o la visión de un cementerio sin tumbas) remite al vacío más aterrador.

Estamos en un parque ajado con claras señales de deterioro, tales como la hiedra negra y polvorienta, el hierro mohoso o la vieja cancela. Es de recordar que la tarde es el momento predilecto de los simbolistas, especialmente el momento antes del anochecer, cuando la luz es indecisa y los contornos de las cosas se borran, posibilitando la sugerencia del misterio, el cual, a su vez, remite a una trascendencia. Pero aquí la tarde está muerta, es decir, de nuevo tenemos un elemento simbolista que aparece puesto en entredicho. Además, la estructura del sujeto ha sufrido una importante alteración con respecto a los preceptos de los simbolistas. De hecho, la aspiración de estos últimos fue no solo restablecer la unión del yo con el universo, sino también la del yo consigo mismo. A este respecto, una vez más, volvamos la mirada hacia *La Lámpara maravillosa*:

Al caminar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo (Valle-Inclán, 2002: 85).

El yo no se siente como sucesión de fragmentos temporales; estamos, pues, ante una experiencia de la continuidad (dicho sea de paso, es una experiencia que nos cuenta, por las mismas fechas, Marcel Proust, en su obra monumental). Volvamos ahora al poema de Machado:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,
un sueño lejano mi canto presente?
Fue una tarde lenta del lento verano.
Respondí a la fuente:
No recuerdo, hermana (A. Machado, 1993: 169).

A las insistentes preguntas de la fuente, relativas a “un sueño lejano”, el yo contesta que no sabe, no recuerda, confesando así su desorientación desde un espacio con el que los simbolistas estaban tan familiarizados. Lo único que sabe y recuerda son sus penas amorosas de antes y la amargura que lo acompaña desde siempre. La fuente, en cambio, no le puede transmitir su “alegre leyenda olvidada”, la cual corresponde a la infancia: “Yo no sé leyendas de antigua alegría, /

sino historias viejas de melancolía” (A. Machado, 1993: 169). Lo primero que hay que comentar es que el yo, al conversar con una fuente, está hablando con su numen: la visita en el parque, en realidad, corresponde al momento de inspiración que se apodera del yo. De nuevo, el espacio del jardín-parque nos confronta con un espacio solipsista. Pero –no lo olvidemos–, el parque está muerto, es decir, en términos simbolistas, no se comunica con el resto del mundo, no envía señales de una presencia trascendente. De modo que lógicamente el diálogo con la fuente resulta infructuoso: la poesía no le permite al poeta ponerse en contacto con su infancia y recuperar la armonía anhelada de su yo. En cambio, la salida al parque actualiza experiencias de la madurez. Además, la forma dialógica, tan frecuente en la poesía de Machado, no hace sino realzar la escisión del sujeto: el yo no es uno, sino varios entes dentro de los límites de una persona. La salida al parque se ha revelado estéril: la poesía (el arte) no salva al yo de los resquebrajamientos vivenciales. Así que, como vemos, la dicción simbolista tiene que ceder ante la pujanza de la perspectiva existencial.

La dislocación del sujeto que se perfila en el poema comentado de Antonio Machado es una de las experiencias generacionales del periodo finisecular. De hecho, los modernistas, al buscar la unidad del ser, lo que descubren es, paradójicamente, su fragmentación. Simultáneamente se les revela que hay fuerzas agazapadas y misteriosas que coinciden con el inconsciente. Veamos otro jardín, esta vez de Juan Ramón Jiménez: “Alguna noche que he ido / solo al jardín, por los árboles / he visto un hombre enlutado / que no deja de mirarme” (Jiménez, 1999: 134). El hombre enlutado corresponde a las fuerzas oscuras agazapadas en el yo, su parte inseparable (“no deja de mirarme”) y, al mismo tiempo, animal (se sube “por los árboles”). Es el yo irracional que los artistas finiseculares descubren al escudriñar los límites de la conciencia. Véase a este respecto un pasaje de un modernista colombiano, en el que el protagonista, José Fernández, se refiere a distintos estratos de su conciencia, sus cuatro almas:

la de un artista enamorado de lo griego, y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna; la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio; la de un gozador cansado de los placeres vulgares, que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor (Silva, 2003: 133).

Y, por fin, el mismo protagonista descubre la presencia de fuerzas sin controlar dentro del yo. Véase cómo comenta su conducta en una alcoba, cuando descubre a su amante en brazos de una mujer:

había alzado con un impulso de loco, duplicado por la ira, el grupo infame, lo había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que está al pie del lecho, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los tacones de las botas, como quien aplasta una culebra (Silva, 2003: 73).

En la cita se explora el material que se encuentra a ras de tierra para referirse a lo ocurrido en la alcoba. José Fernández atribuye la brutalidad de la escena, realizada por las referencias al mundo animal, a un acceso de locura, es decir, a la presencia de una alteridad rebelde dentro del yo. Cuando analiza fríamente esta escena, reconoce que “fue un movimiento irrazonado, un impulso ciego, inconsciente (...)” (Silva, 2003: 74). En este contexto, sería imperdonable no mencionar el artículo “Hacia el inconsciente” de Pío Baroja (1899), quien relaciona la creación artística con la explotación de los sustratos irracionales del yo:

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 centro (Baroja 1899: 316)⁷.

De modo que los modernistas, al querer desvelar el enigma del ser y su componente divino, se asomaron a la conciencia individual y, con frecuencia, se estremecieron al entrever su bestialidad⁸.

Como es bien sabido, en el periodo finisecular, el tema del jardín no solo interesó a los poetas. Curiosamente, en los cuadros del modernista catalán, Santiago Rusiñol, constatamos la misma

⁷ Resulta llamativo que los trabajos de Freud se comenten escasamente en la prensa española de la primera década del siglo XX, aunque indudablemente los avances de la psicología proporcionan carburante a los autores modernistas (Celma, 1989: 143).

⁸ Esta experiencia la han hecho ya los naturalistas, aunque desde unos presupuestos muy distintos (Santiáñez, 2002: 207-244).

dicotomía que la detectada en la poesía finisecular. Basta recordar cuadros tales como *La glorieta de los cipreses*, *Glorieta al atardecer* o *El jardín de Aranjuez* frente a *Jardín abandonado* y *El jardín de las elegías*. En el primer grupo de pinturas, la glorieta –elemento obsesivo en Rusiñol– se erige en calidad de templo de arte ante un espacio afectado por el paso del tiempo. La profundidad (el agua reflejando la glorieta) y la verticalidad (los cipreses) son atributos del universo del artista, colocándonos en el ámbito del simbolismo. En los jardines del segundo grupo, en cambio, predomina el deterioro con el símbolo central, el de una fuente abandonada, remitente a una expresión abortada. Estamos, pues, ante unos jardines mudos, como el de Manuel Machado de “El jardín gris”.

Como se ha podido apreciar, tanto la sensualidad como la espiritualidad –las dos facetas del jardín tradicional– se encuentran fundidas en los jardines finiseculares: el yo accede a los estratos perdurables de lo real a través de sus sentidos, erigiéndose a la categoría del generador del mundo. Simultáneamente, lo absoluto –al gestarse en los límites de un yo contingente– se hace inestable y dependiente de la inspiración del artista. Por otro lado, el motivo del jardín en las letras finiseculares nos ha llevado a cobrar conciencia del carácter dinámico y bipolar del modernismo hispánico (Kłosińska-Nachin, 2012: 165-172). Sin lugar a dudas, la estética simbolista constituye el fundamento de esta dinámica. De hecho, al deseo de los simbolistas de penetrar en el sustrato oculto y permanente de la realidad lo acompaña con harta frecuencia la conciencia de la frustración y de la impotencia artística. Por consiguiente, en la literatura finisecular española se establece un diálogo fecundo entre la estética y la cosmovisión simbolista, encaminada hacia lo Uno, y una modalidad del modernismo que hemos denominado ampliación modernista del simbolismo y que, mediante recursos peculiares, registrará la imposibilidad de desvelar el principio ideal dentro de lo real. Así, por ejemplo, mientras un artista simbolista confía en las potencialidades de un símbolo para sugerir el misterio concebido como garante de lo Uno trascendente, un representante de la ampliación modernista se vale de la estética del fragmento para remitir al vacío y a la dislocación fundamental del sujeto. Ambas tendencias, lejos de oponerse, se interrelacionan y pueden convivir dentro de la misma obra, como ocurre, por ejemplo, en *De sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, donde, a grandes rasgos, la dimensión simbolista corresponde al estrato prerrafaelita del texto

(imagen de Helena) y la ampliación modernista se resume en el silencio del poeta José Fernández tras la muerte de Helena.

La relación que se establece entre la aplicación modernista y el simbolismo es esencialmente irónica. Nos hallamos ante un caso específico de ironía, la cual expresa sus reservas ante la dicción simbolista considerada simultáneamente como ineludible; es un sí y un no a la vez, actitud que merece el calificativo de ironía modernista en cuanto hecho literario que conceptualiza la dinámica del proceso modernista (Kłosińska-Nachin, 2012: 165-172).⁹ Si tomamos en consideración la evolución del modernismo, la aparición de la flexión irónica se considera un momento de acercamiento a lo real y va generalmente unida al tema de la muerte, originando una peculiar visión de la misma: “La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte” (Paz, 1986: 113-114). Sin embargo, el distanciamiento irónico no falta, como se ha visto, en los textos tempranos de la corriente en cuestión, impregnando, entre otros, la imagen del jardín. De modo que el jardín mudo de Manuel Machado, el del “hombre enlutado” de Juan Ramón así como el parque de Antonio Machado merecen el calificativo de irónicos, revelándonos sus significados solo frente a los jardines simbolistas, en los que el yo establece una sede de eternidad, por frágil que sea.

En última instancia, tanto el jardín simbolista como el jardín irónico muestran la progresiva pérdida del control sobre el mundo: en un primer movimiento, lo real se subjetiva; en la segunda etapa, el sujeto se escinde, se hace inseguro y desorientado, dudando cada vez más de su capacidad epistemológica. Para calibrar la evolución que se ha operado en la relación que mantiene el sujeto con el espacio, basta evocar un conocidísimo pasaje de la *Regenta*, donde el ser humano, todavía confiado en sus facultades cognoscitivas, se siente dispuesto para ejercer un control total sobre su universo: “Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, que acabaría de devorar él solo. ¡Qué! ¿También aquel mezquino imperio habían de

⁹ El punto de arranque para nuestras reflexiones sobre la ironía modernista lo constituye el clásico estudio de José Alberich acerca de la carga humorística inserta en las experiencias del Marqués de Bradomín (Alberich, 1965: 360-382). Por otro lado, una de las fuentes posibles de la ironía modernista se encuentra en la concepción kantiana del sujeto (Jensen, 2012: 205-227).

arrancarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid” (Alas, 1995: 154).

BIBLIOGRAFÍA

- Alas “Clarín”, Leopoldo (1995), *La Regenta*, ed. Juan Oleza, Madrid, Cátedra.
- Alberich, José (1965), “Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de Valle Inclán”, *Hispanic Review*, XXXIII, 4, pp. 360-382.
- Allegra, Giovanni (1986), *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro.
- Allemand, Beda (1978), “De l’ironie en tant que principe littéraire”, *Poétique*, 36, pp. 385-398.
- Balakian, Anna (1969), *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- Baroja, Pío (1899), “Hacia el inconsciente”, *La vida literaria*, 19, pp. 315-316.
- Baudelaire, Charles (1976), *Oeuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- Blasco, Javier (1999), “Introducción” a Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- (2002), “Introducción” a Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe.
- Brunel, Pierre (1997), “Literatura” en Joanna Guze (ed.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa, PWN, pp. 180-268.
- Celma, Pilar (1989), *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de Siglo”, 1888-1907)*, Salamanca, Acta Salmanticensia.
- Díaz Rodríguez, Manuel (1919), *Ídolos rotos*, Madrid, Editorial América.
- González, Aníbal (2006), “La prosa modernista” en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *El siglo XX*, Madrid, Gredos, pp. 95-137.
- González López, Emilio (1976), “Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo”, *Ínsula*, 350, p. 11.

- Gullón, Ricardo (1979), “Simbolismo y modernismo” en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 21-44.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2001), “Ondas muertas” en Vicente Sabido, Ángel Esteban (eds.), *Antología del modernismo literario hispánico*, Granada, Comares, pp. 182-183.
- Jensen, Julio (2012), “Los conceptos de poesía y prosa en la obra de Juan Ramón Jiménez”, *Castilla. Estudios de literatura*, 3, pp. 205-227.
- Jiménez, José Olivio (1979), “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)” en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 45-64.
- Jiménez, Juan Ramón (1981), *Obra completa*, t. 1, Madrid, Taurus.
- (1999), *Antología poética*, ed. Javier Blasco, Madrid, Cátedra.
- Kaufman David S. (1983), “Irony, Interpretative Form and the Theory of Meaning”, *Poetics Today*, 3, pp. 451-464.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka (2012), *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- León, Fray Luis de (1988), “Canción de la vida solitaria” en José Manuel Blecha (ed.), *Poesía de la Edad de Oro*, t. I, Madrid, Castalia, pp. 184-186.
- Litvak, Lily (2000), “El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura”, *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 13, pp. 485-507.
- Machado, Antonio (1993), “Tarde” en Arturo Ramoneda, *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Machado, Manuel (2000), *Del arte largo. Antología poética*, Barcelona, Lumen.
- Moréas, Jean (1886), “Un manifeste littéraire. Le symbolisme”, *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 de septiembre, pp. 1-2.
- Paz, Octavio (1986), “Traducción y metáfora” en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 113-114.
- Rosario Peñaranda Medina (1994), *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo VI de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universitat de Valencia.
- Santiáñez, Nil (2002), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Editorial Crítica.

- Silva, José Asunción (2003), *De sobremesa*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- Valle-Inclán, Ramón del (1992), *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Espasa Calpe.
- (2002), *La lámpara maravillosa*, ed. Javier Blasco, Madrid, Espasa Calpe.