«LA POESÍA MODERNA, MODERNÍSIMA, POESÍA, QUIZÁS, DEL FUTURO». LOS ORÍGENES DEL SIMBOLISMO EN ESPAÑA

Richard A. CARDWELL
Universidad de Nottingham

I

«No creo –escribió Enrique Gómez Carrillo en *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas)* en 1892– que este libro obtenga en Madrid un gran suceso. Fuera de veinte o treinta espíritus cosmopolitas, apenas habría nadie que lo lea con placer» (Gómez Carrillo 1892, pág. 7). «Para ellos [los escritores progresistas latinoamericanos] –continuó– ya no es un misterio, como lo es en España, la muerte del Naturalismo. Para ellos ya no es un tema de discusión los paralelos entre la escuela de Zola y la escuela de Víctor Hugo.» (pág. 8) «Las escuelas que hoy se discuten entre esos jóvenes [...] son: el simbolismo de Maurice, el Romanismo de Moréas y el Psicologismo de Bourget» (pág. 9). En el «Estudio liminar» a la segunda edición (1893) de *Sensaciones de arte* del propio Gómez Carrillo, Salvador Rueda confirmó este diagnóstico al conceder «a París el privilegio de ser la capital de la inteligencia literaria-latina» (Gómez Carrillo 1893, pág. 9). «Es innegable –añade– que, de cerca o de lejos, la sigue, la imita, y bebe en su doctrina estética, todo el resto de las razas afines. Cuanto a España, aparte de algunas personalidades, las demás son *proyecciones literarias* (sic) del gran foco de la capital francesa.» Varios años antes, en 1887, en el tercero de los «Folletos literarios», Clarín, reconoció que en Richepin, Baudelaire, Bourget y Amiel y «hasta la procesión caótica de simbolistas y decadentes» hubo algo valeroso «porque en todo eso –escribe– entre cien errores, amaneramientos y extravíos, hay vida, fuer-

za, cierta sinceridad, y sobre todo un pensamiento siempre alerta.» (Alas 1887, pág. 85) La literatura francesa parecía dominar por su «fuerza» y se suponía la amenaza de la extranjerización; así la reacción crítica de la gente vieja se convirtió en galofobia, en un motivo de envidia, en desaprobación de «amaneramientos y extravíos», mezclado siempre con una rencorosa admiración. Pregunta Clarín, en un comentario al libro *Esquisses* (1892) de Gómez Carrillo, si la tarea divulgadora e informativa cumplida «¿no estará expuesta a favorecer esa *disolución* de lo español, de lo castizo, de lo *nuestro*? Sí lo está y su propaganda, que desde el punto de vista de la noticia, de la información, es excelente, necesita correctivo por otro lado» (Alas 1892) Se comentaban los últimos desarrollos en el extranjero pero, por lo visto, no se los cultivó en España y cualquier experimento tímido se recibió con indiferencia, con recelo o con un ataque sobre la «perversidad», la «locura», el «paganismo» y «sensualismo» (Alas 1892) de los versos de la nueva generación de artistas. No obstante, entre una aparente decadencia general en las letras, el crítico «Zeda» (José Villegas), en una de sus «Crónicas literarias» y entre palabras duras frente a la «decadencia» y las «poses» de los «simbolistas», observa que algunos versos de los jóvenes poetas (no los nombra) demuestran un vigor artístico y que representan «la poesiá moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro» (Villegas 1898).

II

Según las ideas críticas recibidas, siempre contaminadas por los discursos del poder de la Academia conservadora entre 1930 y 1955, el modernismo español apareció en los últimos momentos del siglo diecinueve a través de dos improntas. La primera es la figura de Rubén Darío. En esta versión histórico-literaria el modernismo empezó con Darío en Latinoamérica hacia 1880 y, bajo la influencia de modelos franceses y cosmopolitas, el nicaragüense la ofreció a España, durante sus dos visitas a finales del siglo; una nueva poesía que se enfrentó contra las tradiciones y los cánones caducos impuestos por la España imperialista. El segundo, de menos importancia, es el impacto directo de las letras francesas y europeas. Al elegir a Darío como el «necesario poeta» (Valbuena Prat) se nota el deseo de identificar el nuevo movimiento literario, inferior a la contribución de una supuesta «generación del 98», con el antiguo mundo imperialista hispánico, pero siempre contaminado con sangre impura y cosmopolita. Al calificar el modernismo de «parisino» y «afrancesado», la crítica histórica establece un binario en el que el modernismo ocupa la parte negativa en contraste con la positiva de «española» (mejor «castellana») de la «generación del 98» (Cardwell 1991 y 1995a). Por eso la crítica no se ha dedicado a establecer, salvo excepcio-

nes (Aguirre 1975, Gayton 1975, Cardwell 1977 y Gómez Montera 1990 por ejemplo), el alcance del impacto de las letras francesas, a analizar en detalle los debates literarios en la prensa crítica que se escribe desde Francia, o a asesorar la penetración de las nuevas ideas en Madrid (Pera 1997) y, especialmente, en los centros provinciales, etc.. Por eso, es menester estudiar no sólo el contacto con la Ciudad de las Luces de figuras como Gómez Carrillo, los hermanos Sawa, Cornuty, los hermanos Machado y un largo etcétera de figuras menores, sino analizar las «crónicas» de los corresponsales en París, escuchar las voces representativas del *statu quo* conservador, y rastrear las listas de libros en venta y los catálagos de las librerías (Maucci, Lizcano y C^ia^, Daniel Jorro, La España Moderna, B. Rodríguez Serra, Fernando Fe, etc.). Respecto a la impronta directa de las letras progesivas francesas, es imposible negar su poderoso impacto. Incluso los críticos destacados de la gente vieja –Clarín, Pardo Bazán, Valera, etc.– escribieron sendos artículos sobre Verlaine, Baudelaire (Clarín con siete artículos en 1887 [Martínez Cachero 1983; Beser 1968]) y una larga cáfila de escritores franceses. Y esta información fue suplementada por la obra de difusión de los propagandistas «afrancesados» Gómez Carrillo y Darío entre varios. Pero es necesario notar que ningún movimiento se inicia por medio de una sencilla recepción de influencias ya que quedan, dentro de la formación de una cultura, toda una serie de trazas, archivos y discursos que forman una necesaria base cultural en un momento dado.

No es mi tarea volver a discrepar con esta «historia». Varios trabajos míos han puesto en tela de juicio los argumentos tradicionales de las historias de literatura del momento finisecular (ver Bibliografía). Lo que me interesa más es analizar la manera en, o el proceso por medio del cual las estéticas del simbolismo arraigaron y se asimilaron culturalmente en España. En vez de concentrar mi análisis sobre cuestiones puramente literarias y estéticas, iré sosteniendo la presencia de una serie de procesos y archivos culturales que, normalmente, han pasado inadvertidos para la crítica. Se trata de procesos intelectuales y de discursos que definen una época. Quisiera identificar los componentes de dichos procesos y trazar su evolución a través de dos décadas, desde los últimos años de la década de los 1880 hasta la consagracíon de una lírica verdaderamente española en 1903, año de *Alma, Soledades, Sonata de otoño, El mayorazgo de Labraz, Antonio Azorín* y *Arias tristes*.

III

Lo que sorprende es que el simbolismo como etiqueta y como tema literario-crítico, también como término de improperio, estaba muy debatido y difundi-

do en una fecha temprana, en la década de los 1880. Por contraste, lo que podemos llamar una literatura verdaderamente simbolista no apareció hasta el nuevo siglo. ¿Por qué? Y no me refiero al simbolismo decadente que comparte elementos del naturalismo, del parnasianismo y su culto del artificio; el simbolismo contaminado que encontramos en los cuentos tempranos de Valle-Inclán o Gómez Carrillo de los noventa, estética que se diseminaría luego en Emilio Carrère, Llanas Aguilaniedo o Isaac Muñoz y Hoyos y Vinent. Se trata de un simbolismo más puro, estética de matices, de efectos musicales, de ausencias, de elementos diferidos, de la búsqueda de la palabra adecuada, del paisaje del alma, del espejo autocontemplativo... la herencia de Bécquer y la inspiración de Verlaine, Samain, Rodenbach, Regnier, etc.

Sugiero que tal proceso de «aculturación» no fue ni sencillo ni directo. No se trata de una figura importante ni de un proceso de posibles «influencias». Después del impacto de la crítica post-estructuralista ya no es posible concebir de este modo los procesos histórico-culturales. Lo que quiero identificar en este ensayo es un proceso mucho más complicado, en el cual los discursos y archivos literarios y no-literarios se entremezclan y se interpenetran, proceso que creó un complicado enredo cultural discursivo que, hasta hoy, se ha llamado *modernismo*; enredo que, más correctamente, debe llamarse la versión española del simbolismo.

Investigaremos esta problemática dentro del contexto de una serie de discursos –historiográficos, estéticos, deterministas, biológicos, médicos, filosóficos– y la manera por la cual todos estos elementos se combinaron para hacer no sólo un simbolismo español a la manera europea internacional, sino más bien un simbolismo español nacional, una «estética nacional».

IV

En 1890, el crítico y ensayista inglés Arthur Symons fue uno de los muy pocos en reconocer que el simbolismo, movimiento clave en Europa, había arraigado también en España. Pero, sorprendentemente, no menciona ningún poeta joven ni progresista que demuestra una filiación simbolista (Gil o Icaza por ejemplo). El poeta que cita es, extraordinariamente, el autor de las *doloras*, las *humoradas* y *El Drama Universal*: Ramón de Campoamor. En *The Symbolist Movement in Literature* Symons nos ofrece un medio para entender lo que representó dicha estética. Hizo un contraste entre el lenguaje retórico y elaborado de los contemporáneos de Campoamor y, por contraste, ensalzó en los versos cam-

poamorianos «esas reverberaciones que iluminan las ventanas de las galerías del corazón humano y los horizontes que quedan al otro lado de la vida material» (Symons 1890, pág. 40) [La traducción es mía]. Me parece que estas palabras hubieran servido para comentar a Bécquer o a Antonio Machado antes que al poeta consagrado de la burguesía femenina. Nadie, que yo sepa, ha sugerido que fuera Campoamor un poeta simbolista de las «galerías del alma». No obstante, no es coincidencia en absoluto que Campoamor fuera el único poeta de la gente vieja por quien los poetas jóvenes sintieran respeto. Para Martínez Ruiz en 1897 fue «el más grande maestro de nuestro Parnaso» (Azorín 1959-1961, I, págs 182-83); el joven Juan R. Jiménez, en una carta a Darío en 1904, confiesa que le tuvo en gran estimación (Fogelquist 1956, pág. 21). ¿Por qué? En parte porque las teorías estéticas campoamorianas coincidieron en muchos puntos con la práctica poética de Bécquer y el simbolismo europeo. También coincidieron con los avances poéticos y estéticos que muestran los versos de varios nuevos poetas como Ricardo Gil y Francisco A. de Icaza (Niemayer 1992; Cardwell 1998a). Bécquer fue, sin duda, un revolucionario *malgré lui.* Gran teórico, escribió un corpus de ensayos de estética que se ofreció como el fundamento de la nueva poesía finisecular. Se diseminaron sus teorías a través de sus *Obras completas* en las cuatro ediciones de Fernando Fe entre 1881 y 1904. Campoamor también enfatizó las impresiones subjetivas en su *Poética* (págs. 77 y 90); exploró «el fondo del alma» (pág. 33); sugirió que el Arte «es la exteriorización de la hermosura interior, la imagen relativa de la belleza ideal absoluta» (pág. 132) y, en *La metafísica y la poesía* (1891), destaca el necesario cultivo de «rodeos estratégicos que el autor hace para decir lo indecible» (Campoamor 1891, pág. 154). En esta polémica con Valera, publicada en forma de debate, el argumento de Campoamor parte de un contraste entre dos puntos de vista: primero, un arte cívico que se subordina a los discursos del poder de la Restauración y que ofrece un refugio frente a un mundo en que, según Valera, «nos hemos quedado sin religión y sin metafísica»; segundo, para Campoamor el arte tiene que responder al alma y a la imaginación; enfatiza la necesidad de un arte que se ofrece como una nueva religión desplazada para llenar el vacío identificado por Valera: «La belleza es la Verdad bajo un forma sensible», insiste Campoamor. Y en su *Poética*, había declarado que el Arte debía tratar los asuntos trascendentales y las aspiraciones espirituales de los hombres. Es decir, rechaza la idea tradicional de la poesía cívica de aquel entonces: *prodesse et delectare*. El Arte ya no sirve para fomentar buenas ideas y verdades útiles, ni debe expresarse en recursos que distraerían la atención de los males sociales y metafísicos actuales. El Arte ha de expresar impresiones subjetivas, ha de alentar al poeta hacia horizontes o reinos interiores espirituales, que «mire al fondo del alma humana y estudie las condiciones de su destino». Al luchar el poeta con la material de su arte –sus obsesiones espirituales y su vida interior– es como si, por

medio del acto creador, le poseyera una fuerza invisible regeneradora; el poeta intuitivamente puede alcanzar un ideal absoluto. «El verso y la prosa entonces –escribe Campoamor– llevan una fuerza de proyección intelectual. [...] Toda su hermosura nace del interior, la imagen relativa de la belleza ideal absoluta» (pág. 89). Es posible que Symons hubiera leído los libros teóricos de Campoamor en el contexto de su versos. Pero, como ha observado D. L. Shaw, la tentativa campoamoriana para renovar la poesía española desde fuentes indígenas fue un desastre (Shaw 1972, pág. 64). En términos de una teoría poética viable y consistente, sin embargo, como ha demostrado Gaos, Campoamor poseyó un cuerpo de ideas estéticas coherentes que encajaban perfectamente con las nuevas ideas poéticas europeas (Gaos 1955). Si vamos buscando las fuentes estéticas e ideales del simbolismo español de 1902-1903, sostengo, hace falta empezar en el ambiente cultural de los años 1880, momento importante de ideas experimentales estéticas que se reflejan en la *Poética* de Campoamor y en las siempre revolucionarias teorías de Bécquer. Para los dos, la poesía se ofrece como una manera de entrar en la misteriosa vida interior del hombre y, ya que el Arte se presenta como una nueva teología desplazada («Yo sé un himno gigante y extraño»), le puede ofrecer al artista un baluarte contra el criticismo metafísico. A la vez se ofrece como un medio de salvación y auto-regeneración por su papel de religión desplazada: el poeta loco que busca un Ideal imposible, el poeta mártir que se sacrifica por su Arte y por su entrada en el Reino interior de la imaginación, el poeta redentor espiritual de la nación.

V

Así, por los años noventa del siglo XIX, las nuevas estéticas se vieron implicadas claramente dentro de un sistema teológico desplazado. Pero no se vieron ajenas a otras presiones intelectuales. A la vez responden a los avances en las ciencias vivas, especialmente las ciencias médicas y los experimentos empíricos sobre el cerebro y las investigaciones psicológicas sobre la mente. La psicopatología como ciencia experimental, después de los años en torno a 1875, tuvo un auge e impacto enorme en la sociedad y sus discursos se comentaron tanto en la prensa especializada como en la popular. Allí aparecieron los nombres de Lombroso, Nordau, Beccari, Garofalo, Ferri, Tarde, Wundt, Salillas, entre otros. Los estudios y artículos de Urbano González Serrano y las tertulias del Dr Simarro (a las cuales acudieron la flor y nata del establecimiento progresista científico y artístico, incluso el joven Juan R. Jiménez), las aulas de la Institución Libre, el contacto con amigos médicos y científicos como José María Aguilaniedo (alumno de Pompeyo Gener, otro comentarista de las ciencias psicopatológicas),

Baroja, etc., sirvieron para diseminar las últimas novedades científicas. Juan Ramón, Azorín y Baroja, por ejemplo, demuestran un profundo conocimiento de estas teorías. Así que la teología y la medicina se interpenetraron en el ámbito poético y artístico (Cardwell 1995b, 1997a, 1998b, 1999a y 2000).

En la novela social y naturalista de López Bago, José Zahonero, Alejandro Sawa, Vega Armentero, Juan Armada y Losada y otros (Fernández 1995, 1998; Correa 1993) y, luego, en las novelas tempranas de Baroja y Azorín que derivan en parte de ellas, encontramos una destacada preocupación por una serie de condiciones espirituales mezcladas con descripciones de condiciones psicopatológicas. Estas novelas enfatizan lo «frenético», lo «histérico», «degeneración mental», «auras epilépticas», «locura» y «anemia cerebral». Incluso en el mismo año del *Camino de perfección* barojiano encontramos a Juan R. Jiménez evocando «una de esas enfermedades venenosas que llevan tantos niños del mundo había matado, después de una agonía horrible, al pobrecito niño; y la madre, una muchacha abandonada, una mártir vestida de negro, divina belleza marchita, besaba loca de dolor la boquita cárdena y fría del niño muerto, para envenenarse también para ir con él al cementerio» (Jiménez 1969, pág. 91). Aunque Juan Ramón emplea esta escena como una pantalla para sus propias preocupaciones, como un tipo de paisaje del alma simbolista (la madre como portador del dolor y pérdidas personales del poeta) destaca el interés en la condición psicopatológica de «la divina belleza marchita» decadentista. Así se mezclan presiones literarias con las médicas.

Este interés artístico-científico fue acompañado por un interés similar por parte de la prensa crítica. En 1887 Leopoldo Alas, en un ensayo sobre Baudelaire, comentó que el poeta francés «es poeta del drama interior, de la indecible vaguedad en que necesariamente quedan los interesantes fenómenos de la profunda vida psíquica» (Alas 1889, pág. v). Incluso el altivo Juan Valera en «Fines del arte fuera del arte», de 1896, se dignó a contestar a la muy diseminada idea de Lombroso de que el genio (propiamente el artista moderno progesista) es lo mismo que un loco y un degenerado, idea que ganó una aprobación pública general después de la aparición de *Entartung* (1893) de Max Nordau, traducido al francés en 1894 y al español en 1902 como *Degeneración*. Escribe Valera, «no quiero yo convenir en que sea el genio algo a modo de enfermedad, locura, o torpeza que incapaciten al hombre para todo lo práctico en la vida» (Valera 1942, pág. 1068). No obstante, su recurso retórico de *concessio* sugiere que estaba conforme con la idea nordauiana. En el mismo año de la traducción francesa de *Entartung*, en *Examen de críticos*, Francisco A. de Icaza, crítico y autor de versos que anticipan las estéticas del simbolismo, observó que 'hay dentro de la vida

del arte mucho [...] de nuestra vida interior' (Icaza 1894, pág. 42) y, a continuación, comentó «las investigaciones de Wundt, Sergi, Mosso, Luys y Ribot» y «sus estudios fisiológicos y patológicos de las funciones del alma», tema que Icaza aplica al estudio de la creación artística (págs. 86-87). En el mismo año, el crítico y escritor guatamalteco, Enrique Gómez Carrillo, en «Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura,» citó a Krafft-Ebing, Notzig, Moll, Binet, Legrand, Laurent, Lombroso y Nordau para sostener el argumento de que las modernas ciencias médicas se ofrecían como «la fuente de todo lo extraordinario de la novela moderna» (Gómez Carrillo 1894, pág. 85). En el nuevo siglo vemos un continuado interés en las relaciones entre la literatura, la creación artística, el mundo interior de la imaginación y la medicina psicológica. En 1902, en una de sus «Crónicas literarias», el gran crítico «Andrenio» (Eduardo Gómez Baquero) comentó la relación entre producción literaria y medicina. Investiga y analiza

> el sentimiento de y cómo las raíces del sentimiento penetran a la parte inconsciente de nuestro ser ..., pues lo inconsciente es más nuestro, es más nuestro propio yo que el conocimiento, en que sólo ponemos el espejo para reflejar cosas ajenas. El progreso mental [...] ha hecho que el sentido estético se *intelectualice* [...] Pretenden también los modernistas remozar el fondo psicológico de la poesía. [...] No deja de ser resbaladizo este terreno de la nueva psiquis, y es muy explicable que algunos de los modernistas se deslicen en sus *psicologismos*. Su asunto principal ... es el sentimiento (Gómez Baquero 1902, págs. 166-167).

Queda claro que los discursos de las ciencias médicas estaban muy diseminados y habían entrado y colonizado los discursos estéticos durante las últimas décadas del XIX y el primer lustro del nuevo siglo. Destaca un profundo interés en la interacción entre los procesos mentales (tanto intelectuales como emocionales) hasta el punto de que, en 1905, Gregorio Martínez Sierra, editor, dramaturgo, poeta en prosa y promotor de las nuevas estéticas del simbolismo, pudo comentar que

> las emociones intelectuales son las emociones contemporáneas. A mi entender, la potencia *emotiva* del corazón va sustituyendo en nuestros días por el poder *emocional* del intelecto, y el arte [...] acomodándose a esta evolución, produce frutos de sabor nuevo, obras con sal de sabiduría. Busca el espíritu la perfección y da con ella, y entonces surge una nueva voluptuosidad, antaño sólo conocida de místicos y filósofos, la voluptuosidad del intelecto en presencia del fin adecuado. (Martínez Sierra 1905, pág. 27)

El ambiente intelectual y discursivo estaba suficientemente establecido para una investigación de la vida mental interior del artista y para un análisis de los

procedimientos y procesos de la imaginación, de la manera en que sensaciones y reacciones físicas se convierten en emociones y en verso, siempre matizado por un deje telógico desplazado («fin adecuado»). El joven poeta ya tiene el archivo necesario para meditar, contemplar, analizar y estudiar el mundo en su derredor y cómo se refleja este mundo, con todos sus contornos, aspectos y perfiles en la imaginación, en la mente (auto)reflexiva. A la vez, la experimentación médica le había enseñado a estudiar los procesos de la vida inconsciente, a sondear los procesos de la memoria y a auscultar el reino de los sueños.

VI

A la vez, queda otro elemento hasta hoy casi completamente desatendido en la crítica de la literatura finisecular, elemento que tiene sus orígenes en el romanticismo alemán. Fue una idea poderosa e influyente que atravesó el siglo entero y pasó al XX con todo su atractivo, para amoldar el pensamiento político de la Guerra Civil. Me refiero al paradigma romántico alemán del *Volksgeist* que, a su vez, creó las ideas de *Volkskunde* y *Naturphilosophie*. El fracaso del consenso cultural y político a finales del siglo dieciocho en Alemania y en España fueron muy similares. La derrota del sistema antiguo político-social, el vacío espiritual y el sentido de inferioridad frente a las otras grandes naciones de Europa –Inglaterra y Francia– hicieron que los intelectuales buscaran nuevas pautas y normas para una reconstrucción nacional, o mejor, una regeneración psicológica nacional y personal. Los artistas, para expresar el nuevo paradigma, quisieron formular una «estética nacional». Y buscaron la base para para evocar y plasmar el nuevo paradigma en el pasado, en la tradición y dentro de su propia cultura, especialmente su cultura popular. En efecto, volvieron a sus raíces. Los intelectuales alemanes encontraron en la cultura española testimonio para sostener que esa literatura escondía las necesarias pautas para descubrir elementos –actitudes, costumbres, maneras de ser, ideas, etc. – que sirvieran para establecer una base ideológica o psicológica para una posible futura regeneración espiritual nacional y personal. Este paradigma pronto se asimiló culturalmente en España, principalmente por las glosas de los ensayos de los hermanos Schlegel publicados por Böhl von Faber y, luego, casi directamente, en el prólogo al *Romancero* y el *Discurso* de Agustín Durán, continuando en la historia literaria y la obra crítica de Amador de los Ríos (Tully, 1996 y Flitter 1991). Esta empresa empezó, primero, por medio de una auscultación de la herencia cultural. Pronto, después de haber identificado un *Geist* (o *alma*), escondido en la cultura de una nación, pasó a explicar la socio-política en los mismos términos. En breve, los pensadores alemanes rechazaron los contratos sociales de las Luces en favor de un acercamien-

to supuestamente organicista y se dirigieron hacia un concepto de las naciones que se basaba en jerarquías claras y en los principios del deber y responsabilidad moral y espiritual hacia abajo. Pero quedó otro elemento formulado por Herder quien esbozó el concepto de la sociedad como una estructura orgánica. La visión herderiana se revela apolítica, cuando no jerárquica, aspecto que se encuentra en casi todas las filosofías que derivan de este impulso organicista inicial; incluso el krausismo, que alcanzó una influencia enorme sobre los escritores finiseculares progresistas en España. Herder consideró el estado como mal indicado para el desarrollo de comunidades organicistas que constituyen un pueblo (*Volk*). Lo importante en esta teoría social es que cada miembro debe «actuar cooperativamente» en el cumplimiento de su papel «natural». Las reglas tradicionales deben respetarse en todo grado social y todos deben someterse a la ley de lo que denominó Herder *Naturordnung* (la Ley de la Naturaleza). Aquí nos encontramos con la idea que fomentaría en sus posteriores trabajos, el concepto que se arraiga en un ideal espíritu del pueblo dentro del ambiente natural. Es un sentido descrito por Isaiah Berlin como «belonging» (formar parte íntegra o sentirse cómodo) (Berlin, 1996). La comunidad confía en cada miembro que cumpliera su papel, que actuara en armonía con el medio ambiente y con el «alma» como factor determinante en el desarrollo del carácter de un pueblo. Las teorías herderianas se formularon en términos de una comunidad de hombres con un abolengo y lengua comunes, con modos de vivir similares, los mismos modos de pensar y una cultura común ya evolucionada en la misma dirección, siempre guiada por un grupo selecto de intelectuales. Sus teorías marcaban una reacción psicológica antes que ideológica a una crisis política específica y la necesidad de crear una identidad nacional y cultural. Pronto desarrollaron una manera distintiva y altamente influyente de concebir la sociedad y la cultura. La generación finisecular en España, como los románticos que adoptaron las teorías de Bohl von Faber antes, buscaron una escena primaria freudiana (*Urszene*), el sitio deseado anterior a la fragmentación del supuesto y deseado (por ser imposible) idilio nacional y cultural (la España anterior a la época Napoleónica o antes de 1898, especialmente el pasado rural), su subliminal concepto arraigado en la conciencia cultural decimonónica, herencia del impacto romántico alemán. Todos estos sueños y nostalgias son analogías o «suplementos» para el paradigma cultural o intertexto cultural que anhelaban. Por dondequiera que miremos encontraremos, como ha demostrado Labanyi (1994) desde otras perspectivas, las mismas pautas, la búsqueda del alma del España en la historia (o en la intrahistoria), en la gente humilde, en la arquitectura, en la decoración de las casas, en el atuendo tradicional, en el campo, en la lengua o el verso populares y, especialmente, en la gente humilde campesina anónima (labradores, gañanes, madres, abuelas, niños, etc...). Por eso es posible insistir en la valiosa contribución al desarrollo del simbolismo de Machado y

Álvarez, Costa, Macías Picavea, Mallada y su sendas improntas sobre las ideas de Unamuno, Azorín, Antonio Machado y Jiménez entre varios (Ramsden 1966, 1974; Cardwell, 1997b, 1998c y 1999b). Claro que tenemos que señalar las diferencias de matiz, sus sendos énfasis, etc., pero en el fondo compartieron la misma visión y el subconsciente –o inconsciente– suplemento o traza en sus sendas tentativas para crear una «estética nacional».

Como respuesta a los acontecimientos políticos –el experimento federalista y cantonalista, el fracaso del republicanismo en 1874, la guerra en Cuba, la crisis de 1898– vemos un creciente interés en el tema de una posible historia «interna». El testimonio de esta respuesta se encuentra en el auge de poesía regional. En Galicia, Cataluña, en el Levante y en Andalucía aparecieron grupos de poetas, tertulias, clubs, etc., que se preocuparon de su propia tierra, el campo, la vida rural y la vida popular (Rusiñol, Medina, Marquina, Gabriel y Galán, Díaz de Escobar, Redel). Sus versos raramente hablaron de los problemas reales del campo; antes buscaron su propia identidad en el campo, en los ritmos de la vida rural, en su nostalgia de un tiempo que irremisiblemente ha pasado. Si consultamos el capítulo «Época regional y modernista (1888-1907)» en el siempre útil libro de José María Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* (Cossío 1960) nos damos cuenta de la enorme actividad regional en este período.

Podemos interpretar esta fuga hacia la naturaleza y los pueblos pequeños como una respuesta al colapso de las esperanzas del republicanismo en las elecciones de 1874 y la separación de una gran parte de la clase pequeño-burguésa progesista e intelectual de la vida política activa. El resultado fue una ruptura en la filiación del republicanismo político y el constitucionalismo democrático, y un consecuente interés en ideales psicológicos que les proveyera de un armazón intelectual en que operar y pensar. Ligado a este fenómeno psicológico-social es necesario tener en cuenta los debates sobre evolucionismo y determinismo que giraban alrededor de los trabajos de Hippolyte Taine (destacada influencia en Azorín, Unamuno y Ganivet), del enorme crecimiento del hechizo del krausismo (en un sentido amplio), matizado siempre por las inconscientes pautas del *Naturphilosophie* y *Volksgeist* romántico-alemanes; todos ellos crearon una nueva manera de articular una psicología y una cultura nacionales por medio de una estética proto-simbolista. Poco a poco el arte trataba de hacerse un espacio estético y temático al resistir los discursos poderosos del Estado y la sociedad de la Restauración, la hegemonía verbal de la Iglesia y la de Ciencia para crear lo que se ha llamado un «nuevo feudalismo» (Hobsbawm 1994).

En *De los quince a los treinta* (1885) de Ricardo Gil encontramos una fuerte reacción ante el materialismo y al industrialismo, tema que se repite en *La caja*

de música (1898). Gil ofrece una alternativa al crear un idilio rural que evoca una sociedad que estaba desapareciendo rápidamente, una sociedad que se imagina cohesionada, no fragmentada, cooperativa y armoniosa. Representa esta evocación el anhelo de un núcleo personal, un espacio psicológico consolador y, a la vez, responde a las pautas que corresponden a la obsesión con el *Volksgeist.* Al evocar el idilio rural, al identificarse con el espíritu del pueblo, convierte en sentimentales los aspectos humildes y patéticos, los objetos domésticos (una caja de música, un atril, un bastón, una rueca), hace lírico el dolor, lo feo; incluso la muerte, tema poético que continúa una trayectoria que empezó en el momento de la Gloriosa con Selgas y Trueba y Cossío y que encontró un énfasis nuevo entre 1880 y 1900 en las lecturas de los *Fantaisistes* franceses como Coppée o Mendès. En esto Gil es un precursor de las evocaciones de Antonio Machado y de Azorín con sus «primores de lo vulgar». Representa esta visión un aspecto poco estudiado en los análisis de la reacción anti-industrial en el fin de siglo (Litvak 1980; Cano Ballesta 1999). Las evocaciones del campo con sus ritmos estacionales, las evocaciones de la gente humilde volviendo de sus tierras acompañada de la campana del Ángelus, o las madres durmiendo a sus niños o las abuelas sentadas a la rueca, temas que aparecen en las representaciones simbolistas de *Arias tristes, Pastorales, Sonata de otoño, Camino de perfección* o *La ruta de don Quijote*, reflejan y afirman la presencia lograda de este proceso.

VII

A la vez, como hemos notado, la fuga hacia el mundo interior de la imaginación y de los sueños representó otro reto frente a la autoridad y el control social. El primer testimonio de esta combinación de las nuevas estéticas se encuentra también, aunque tímidamente, en la obra de Ricardo Gil. Destaca en su obra, como en casi toda la generación finisecular que le sigue, el sesgo metafísico de la duda y el dolor románticos. Gil se presenta como el poeta desasosegado que emprende una fuga hacia dentro al mundo imaginativo. Mientras que su arte, un arte consolador, «disipe en un instante/ todo amargor del labio» y «grato calor al corazón envía»; la consolación del Arte infunde una disposición introspectiva: «Engendre, no ruidosas carcajadas, /dulce melancolía». En *La caja de música* se plasman estos temas y el nuevo estilo de matices, de efectos borrados o musicales, de evocadas ausencias. También evoca un tiempo ahistórico rechazando el tiempo lineal, histórico, cronológico.

En 1892 apareció *Efímeras* de Francisco A. de Icaza. Allí encontramos el mismo tema del arte como baluarte y refugio de lo que el poeta llama «el hastío».

Rechaza la vida con todos sus infortunios y la reemplaza por el mundo de la imaginación y los ensueños. «En vez de vivir, soñemos», escribe. «Yo soy en mis dominios soberano /déjame con mis sueños». Como Bécquer, que sintió un «deseo para una perfección imposible» y «memorias y deseos/ de cosas que no existen...», Icaza explicó en *Examen de críticos* (1894) que «hay dentro de la vida del Arte mucho como esas variaciones de nuestra vida interna» (pág. 42). En Gil e Icaza se destacan el elemento espiritual e imaginativo bécqueriano, el rechazo de la razón, el auto-conocimiento psicológico, la exploración de los sentidos, las sensaciones y las emociones. Exploran los procesos mentales, sus humores y sentimientos, especialmente momentos recuperados a través de la memoria. «Mi memoria clasifica», escribe Bécquer. E Icaza le hace eco al decir: «¡Oh paisajes de mi infancia, / en recordaros me empeño, / y os envuelve a la distancia / la niebla azul del ensueño!». Gil evoca las campanas de su aldea natal (símbolo de la fe inocente anhelada y del núcleo psicológico perdido), «el alegre caserío» y «las voces amadas». «¡Con qué risueña luz en mi memoria / las íntimas veladas resucito!» exclama, combinando la fuga hacia el mundo interior de las memorias con la búsqueda del *Volksgeist*. En Gil se encuentran los temas básicos que reaparecerían en *Arias tristes* y *Pastorales* de Juan Ramón, y en las novelas que describen las peregrinaciones de los protagonistas de Baroja y Azorín.

Tenemos, pues, una serie de motivos que anuncian las estéticas del simbolismo: realidades recordadas teñidas por el ensueño o la memoria de una infancia serena, siempre evocadas en un nimbo dorado o a través de gasas de polvo o niebla; el pueblo natal y «las voces amadas»; el amor por cosas y personas humildes; la auscultación del mundo interior; la evocación de momentos de ensueño; creación de un tiempo anacrónico en el cual el pasado se recrea en el presente mediante el proceso creador, proceso desarrollado y observado en un acto autocontemplativo al mismo tiempo; el empleo del arte como teología desplazada, la peregrinación física a través de un campo dado como metáfora por un viaje análitico mental y espiritual. Y todo esto como baluarte o refugio del mal metafísico y de las fuerzas destructoras del tiempo; les atormenta el sentido de pérdida y ausencia, el horror de la muerte, dolor que resuena a través de sus versos y sus novelas.

En efecto, los años 1898 y 1899 fueron años claves. *La caja de música* y *Lejanías* de Icaza parecen cuajar la primera tentativa tímida de crear un simbolismo español. Y no es coincidencia en absoluto que en este mismo año el crítico Zeda (José Villegas) observara agudamente: «El mundo que hoy nos interesa es el mundo interior. El estado angustioso de nuestras vacilaciones, nuestros desengaños, todo ese vivero de nuevas ideas que fermentan y germinan en los corazo-

nes modernos, nos hace mirar con indiferencia la belleza que nos rodea» (Villegas 1898, pág. 9). Da testimonio del rechazo del Realismo (el mirar hacia fuera) y la llegada del Simbolismo (el mirar hacia dentro y hacia arriba).

VIII

En el mismo año de 1898 Martínez Ruiz escribió un artículo que impulsó estos desarrollos hacia su conclusión. En «Charivari. En casa de Iglesias» cita las declaraciones del periodista catalán, Ignacio Iglesias, declaraciones que le parecen especialmente duras. Comparado con los escritores catalanes, dice Iglesias a su interlocutor, «[n]o son ustedes artistas; son ustedes caricaturas de artistas» (Martínez Ruiz 1898a). Como ha revelado Miguel Angel Lozano Marco en un esclarecedor artículo (Lozano Marco 1996), este comentario debió hacer mella en Martínez Ruiz ya que el mismo día 5 de mayo publica en *El Progreso* un artículo titulado «Un poeta». Allí se revela como un artista «puesto al día»; al tanto de las últimas novedades y, a la vez, es un jalón importantísimo en el desarrollo de las estéticas del propio autor. En el segundo párafo, después de haberse referido a Vicente Medina, escribe estas palabras reveladoras. «Yo no sé si las cosas tienen alma, como los *estetas* pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach». Y a continuación da fe de la emoción extraordinaria que le causara *La intrusa*, describe en detalle los sentimientos y las sensaciones experimentadas ante la impresión que en él produce la unión de lo cotidiano con el misterio, la vibración de lo trágico con lo vulgar, una trama carente de acción externa, el poético lenguaje de las cosas... Finalmente elabora un manifiesto del simbolismo:

> Sí, la Naturaleza tiene *alma*; tiene alma el campo solitario, en noche estrellada de estío [...] tiene alma la casa abandonada en pleno campo, cerradas las puertas, desmoronándose las paredes, batiente una ventana que el viento hace gemir con tristeza infinita en las horas de vendaval; tiene alma el mueble antiguo, pesado sillón de cuero, lienzo negruzco, velón historiado; tiene alma cuanto nos rodea, cuanto vive a nuestro lado, y asiste impasiblemente, en silencio, a nuestras tragedias íntimas, a nuestros dolores microscópicos, como a nuestras expansiones de placer, a las alegrías de una hora.
>
> Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa. (Martínez Ruiz 1898b)

Ya hemos visto el cultivo de este tipo de estética en los versos de Gil e Icaza. Recordemos el comentario de éste en *Examen de críticos* (Madrid, 1894)

que «hay dentro de la vida del arte mucho como esas variaciones de nuestra vida interna» (pág. 42) y su énfasis en sus versos sobre «sentimiento» y «misteriosas resonancias», su interés, compartido con Gil, en las cosas humildes. También las evocaciones de aquél, junto con Gil, del campo y la aldea. Y veremos el impacto de esta misma estética más tarde en las descripciones del Palacio de Brandeso en la *Sonata de otoño* valleinclanesca y en las de las aldeas y valles evocados en *Arias tristes* y *Pastorales* de Juan Ramón, en las calles o caminos de Antonio Machado o en la gente humilde y las casas y plazas de *Los pueblos* y *La ruta de don Quijote* de Azorín.

Como señala Lozano Marco, esta expresión de fe azoriniana no es aislada. En una crónica en *El País*, el día 4 de enero de 1897, encontramos al joven Martínez Ruiz imaginando una vida retirada, expresada en fórmulas muy reconocibles:

> Suspiro por la vida tranquila, reposada, *profunda*, en una de esas ciudades vetustas, con catedrales góticas, en que la luz se cierne a través de cristales de colores, con calles solitarias, tortuosas; en una de esas ciudades históricas, *muertas*, en que no pasa nada, en que el silencio atruena los oídos, en que obsesiona el grito de un vendedor que de tarde en tarde pasa por la calle, o el golpazo monótono de una ventana batida por el viento. (Martínez Ruiz 1897)

Esta atracción por las ciudades *muertas*, inspirada en *Bruges la mort* de Rodenbach, iría a ser un tema obsesionante no sólo en Martínez Ruiz sino en casi todos los escritores finiseculares. Y esta obsesión encajó perfectamente con la búsqueda del «alma de las cosas» y del *Volksgeist*. La vuelta hacia el campo para buscar un ritmo supuestamente eterno y sencillo ocurrió en parte como una reacción frente al pesimismo y al Naturalismo (literatura que mayormente se preocupa de la urbe), en parte como un rechazo del progeso industrial y su impacto sobre las ciudades y el medio ambiente y, en gran parte, por la impronta de las teorías de Herder y los hermanos Schlegel. El campo y los pueblos pequeños se ofrecieron como un *locus amoenus* u *hortus conclusus* donde todavía permanecían los supuestos valores antiguos, ahora marginados o pasados por alto en el mundo progesivo, y donde existía la posibilidad de su contemplación o, posiblemente, su recuperación. El campo y la gente humilde se ofrecieron como un depósito de valores deseados (incluso inventados), una construcción psicológica en el proceso de reconstituir la nación y su «alma». También se emplean como un medio para salvarse y bálsamo para el alma desasosegada. Es decir, el excursionismo por campos o por pueblos se ofrece como una pantalla en la cual el artista pueda contemplarse, encontrar los ideales que busca. En el campo sería posible encontrar la religión antigua con su fe segura, valores humanos, sencillas virtudes, el «traba-

jo gustoso» (como lo llamaría Juan Ramón años más tarde en otro momento de crisis, en 1936 [Cardwell 1990a]), lealtad doméstica, amor y amistad. El labrador humilde se representa como la encarnación de los ideales perdidos y anhelados. El contacto con el pueblo y con la naturaleza (especialmente por el auge del excursionismo en los últimos años del siglo XIX y los cuadernos de viaje de Rusiñol, Azorín, Salverría, Unamuno, etc.), la visión aguda para identificar el «alma» del pueblo o de las cosas, transformaría y regeneraría al artista y, a través de él, a la colectividad. La tarea del artista-intelectual es crear una «literatura nacional» a través de las evocaciones del «alma» nacional. Ya sean las faldas del Pirineo de Rusiñol, las montañas asturianas de Pérez de Ayala, los campos gallegos de Valle-Inclán, los Pirineos o el Guadarrama o el Moguer juanramonianos, las tierras vascas de Baroja, la Castilla Nueva o el Levante de Azorín, las tierras de España y Portugal unamunianas..., todos ellos sirvieron como un punto de partida, como fuente de memorias de realidades experimentadas en la infancia, siempre filtradas por el prisma de una estética simbolista. Sirven para identificar el «alma nacional» y, así, para recuperar la fragmentada o perdida identidad nacional. Tambíen es una manera de restablecer el hilo roto, por medio de la filiación psicológica, con la línea patriarcal en el pasado.

IX

Un año después del célebre ensayo de Martínez Ruiz sobre «el alma de las cosas», se publicó un interesante documento con el título de *Alma contemporánea: Estudio de estética* (1899) de José María Llanas Aguilaniedo (Mainer 1993 y Broto Salanova 1991, 1992). En esta obra Llanas logró una síntesis, original y provocadora, de las estéticas nuevas con la ciencia. Demuestra un conocimiento sorprendente de casi todos los nuevos desarrollos europeos, tanto estéticos como científicos, y los emplea para diagnosticar su momento psicológico. Según su tesis, el cerebro del intelectual, degenerado por la sofisticación de una sociedad moderna y del progreso industrial, empieza a sufrir una serie de síntomas degenerativos. Su diagnósis, que se inspira en los trabajos de Lombroso, Morel y otros, se desarrolla en una dirección sorprendentemente nueva, ya que ofrece una terapeútica. Su evocación, en el primer capítulo, de un panorama de las riberas del Guadalquivir en Sevilla, se ofrece como un remedio para los males que identifica, y como una exposición práctica de su tema: el *emotivismo*, tema que se desarrolla a través del libro como el fármaco necesario contra la degeneración evolucionaria. Para el joven farmaceútico militar, las señales de la época son la contemplación pasiva, el reposo, el cansancio corporal, la inanimación. *Emotivismo* se revela como el estímulo de las emociones mediante una literatura de efectos

murientes, colores borrosos y pálidos; en efecto: impresionismo. Elabora este tema como un programa regenerativo concreto basado en un análisis clínico y en el proceso de la creación artística. Su libro representa una receta para una farmacopea espiritual que tratara de curar o dar dirección a la hipersensibilidad de los grandes artistas del día y, por eso, se ofrece como una respuesta a los ataques de Max Nordau sobre los artistas nuevos en su *Entartung* (*Degeneración*) de 1893. La estética de *Alma contemporánea* se justifica por la propia condición de la degeneración cerebral del artista grande, que da más énfasis a las emociones que a la razón. Ofrece una terapeútica para embalsamar los efectos deletereos de la evolución humana en los que son orgánicamente superiores –los escritores intelectuales– distintos de las masas, que sufren de una atrofia del cuerpo mientras que sus mentes tienden a la perfección y al ideal. Representa su tema un arte de convalecencia. Por eso un arte que se armoniza con el humor del enfermo: tonos pálidos, colores neutros, motivos discretos, ensueños, nostalgia y añoranzas. Sugiere que, después de esta forma de tratamiento científico-artístico, el intelectual pudiera ofrecer las pautas necesarias para un próximo futuro.

X

Sugerí que los años 1898 y 1899 fueron años clave en el desarrollo de las nuevas estéticas. La fe en el artista sensible de Llanas se repite de otra forma en un artículo barojiano, «Estilo modernista», escrito el día 24 de agosto de 1903 en *El Imparcial*. «Indudablemente –escribe– la palabra [modernismo] es fea, es cursi, pero los que abominan de ella son imbéciles.» Lo moderno para Baroja representa «lo fuerte, lo grande, lo anárquico». Para Baroja, el modernista se asocia con la fortaleza espiritual y no, como siempre han sostenido las historias de la literatura, con lo más feble del arte. Pero esta opinión ni es única ni es insólita. En el momento finisecular el artista se consideró como el único medio para cualquier posible regneración nacional. Ya sea el artista decadente o el degenerado de nervios desequilibrados, ya sea el artista robusto de una voluntad nietzscheana, el escritor-intelectual se presenta como un posible redentor. Para entender esta actitud tenemos que volver a la década de los noventa y a los ensayos de Ganivet, Unamuno y Martínez Ruiz. Ganivet alentaba a los hombres «de talento y prestigio, que estudien los verdaderos intereses y aspiraciones de sus comarcas y los fundan en un plan de acción nacional» (Ganivet 1961-62, II, pág. 1006). Para Unamuno «el deber de los intelectuales [...] estriba ahora [...] en estudiarle [al pueblo] por dentro, tratando de descubrir las raíces de su espíritu» (Unamuno 1951, IV, pág. 1047). «El genio es, en efecto, el que [...] llega a ser la voz de un pueblo» (III, pág. 1027).

Para comprender el espíritu promotor de este programa regenerador y su conexión con el arte simbolista hace falta volver a Martínez Ruiz y al año 1899. En la introducción a *La evolución de la crítica* Martínez Ruiz manifiesta un deseo de poner las bases que permitan ir creando un ambiente intelectual en sintonía con la Europa más cercana. A través de este libro vemos cómo el joven escritor repudia el sentido de un arte propugnando por «la crítica utilitaria»; es decir, se refiere a las ideologías político-cívicas del momento. Por contraste, se acoge con entusiasmo a un nuevo sentido «social» del arte que acaba de aprender en un libro de Jean-Marie Guyau. El arte no se concibe ya en función de una utilidad determinada – servir como propoganda o articular los discursos hegemónicos – sino como la creación artística que propicia una sociedad solidaria, unida en el reconocimiento de la belleza y la bondad. Éste es la tarea «socializadora» del arte. Quizás en esta idea es posible adivinar el gran respeto que Azorín le tenía a Campoamor y la impronta generalizada del krausismo. Encontraremos la misma idea en la reseña de los versos de Manuel Machado que escribió Unamuno en 1902 (Unamuno 1951, III, pág. 231). Esta idea pronto se arraigó fuertemente en la mentalidad de la gente joven. En 1903, a través de las dos revistas, *Helios* y *Alma Española*, del nuevo grupo, encontramos a los jóvenes poetas izando la nueva bandera estética del arte como elemento socializador. En una carta a J. R. Jiménez de 1903, Antonio Machado afirma que «está dispuesto a que esa obra [*Arias tristes]* se critique y a enterar [sic] a las gentes de muchas cosas que no saben» (Machado 1988, III, pág. 1458). Es decir, que los jóvenes poetas tienen el deber de enseñar por medio de su arte al pueblo y a la nación, que se hallan inmersos en una vida inauténtica, para traerles a la «luz» y a la «conciencia» del nuevo ideal socializador. «He de hacer algo sincero –añade– lleno de verdad y amor, no un biombo ridículo ni una crítica de ratón». Y termina ensalzando «lo admirable» y «el alma» de *Arias tristes*. «Es necesario» –continúa– afrontar una gran guerra contra la innoble chusma nutrida de la bazofia ambiente. Pero hay que luchar sabiendo que los fuertes somos nosotros... yo protesto... ¿Y V?... V. protesta como yo». Sigue ensalzando «una sensibilidad fina y vibrante, que acaso llega a lastimar el alma.» Los versos de Juan Ramón representan «una nebulosa esperanza de algo que ha de vivirse un día.» La posibilidad de que los versos de *Arias tristes* representen una protesta es, de todas maneras, extraordinaria. No obstante, el mismo tema se repite en la reseña que hizo en 1905 de *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno. «Existe más trajín espiritual, buen deseo de saber, de enseñar, de trabajar, que en la época anterior de nuestros desastres definitivos» (antes de 1898). «Los gestos de protesta, de rebeldía, de iconoclasticismo, de injusticia si queréis, que tanto asustan y escandalizan a unos cuantos pobres de espíritu, ¿qué son en el fondo, sino ese noble deseo de renovación?» (Machado III, pág. 1480). Y esta opinión no es aislada. En 1902 el joven Juan R. Jiménez

enfatiza que «había que soñar a la poesía como una acción, como una fuerza espiritual que [...] creara con su propia esencia una nueva vida [...] una vida de amor y piedad.» (Jiménez 1902). Notemos que esta última palabra une dos ideas: lo trascendental teológico de una vida pura y lo social en su sentido de socorro y simpatía para con los prójimos. Y será el Arte (ahora una teología desplazada) lo que fomentaría este plan social-religioso. Vemos cómo la gente joven iba empleando los discursos tradicionales de la Iglesia y del Estado y se apoderaba de ellos para su propio mesianismo. En una reseña de *Antonio Azorín* en julio de 1903 Juan Ramón combina una afirmación del nuevo estilo simbolista con el también nuevo mensaje regenerador.

> Además de la esencia de las cosas [...] y además de la forma, hay una esencia, un fondo de esa misma forma, que es, a mi modo de ver, uno de los más interesantes encantos de la estética; es un algo íntimo y aprisionado, que viene del alma de una manera graciosa y espontánea, o atormentada [...] y cae sobre el papel [...] como cosa divina y mágica, sin explicación alguna natural. [...] No está en la gramática ni en la retórica este encanto interior; se puede escribir admirablemente, decir las cosas de varios modos – y quedarse, al fin, sin decirlas – y estar falto de ese don de milagro. (Jiménez 1969, pág. 234)

El poeta, entonces, es un intermedio entre la divinidad y la colectividad. Es, a la vez, sacerdote y practicante social, regenerador y guía. El artista ha conseguido trastrocar los discursos hegemónicos para insinuarse en el centro de los acontecimientos y los asuntos humanos. La prosa de Martínez Ruiz, afirma Juan Ramón, evoca la esencia del pasado y «la melancolía de nuestra raza» en el presente. Es este espíritu profundo e interior, espíritu del pasado y de la nación, recreada en arte, el que, según Juan Ramón, puede inaugurar una regeneración en España porque representa un núcleo o un principio evolucionista. La obra de Martínez Ruiz puede cambiar la presente «esterilidad» y «monotonía», la decadencia espiritual nacional y personal, de la misma manera que le había afectado las poesías de Villaespesa, comentadas en otro artículo en 1899, versos que pueden anunciar una «Hora Rosa», la de «Nuestra Patria», siguiendo el modelo de los «admirables genios», quienes, al otro lado del Atlántico, habían conseguido «una evolución en el campo de la literatura.» Un artículo azoriniano, «Arte y utilidad» (Azorín 1904) del día 3 de enero de 1904, constituye un texto de capital importancia en el desarrollo estético del propio Azorín y de la estética simbolista en España. Repite el tema de 1899 y lo clarifica.

> 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 esas 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 social.

Destaca de nuevo el tema del escritor hipersensible que por su visión privilegiada de la Belleza, por su «fina sensibilidad», sería el redentor de las masas, afirmando, a su vez, «la sensibilidad de [esta misma] masa». Y, en su polémica con Maeztu en 1907, después de haber afirmado que el arte «no puede tener más finalidad que el arte mismo, o sea, la belleza, es decir, lo absoluto», termina con estas palabras: «el arte puro, purísimo, desligado de toda utilidad social, el arte del poeta lírico, por ejemplo, es por sí mismo un elemento de socialización tan poderoso, tan inmenso como pueda serlo la industria, el comercio y las comunicaciones» (Azorín 1907).

Para estos escritores, como para Benavente y Martínez Sierra con su teatro simbolista, para Ortega en su artículo «Competencia», que se publicó los días 8 y 9 de febrero de 1913 (Ortega 1946), para Ernesto Bark en *El modernismo* (1901) y en *La santa bohemia* (1913), y una larga etcétera, el concepto del arte moderno se revela como la expresión de un arte de regeneración espiritual antes que social. Y esta regeneración se conseguirá por medio de evocaciones del «alma de las cosas», del «alma del pueblo» o «el alma nacional.» Todos sus comentarios se apuntan hacia el porvenir, al hacer radicar en el genio creador el «carácter de un pueblo y de una sociedad futura». El nuevo estilo simbolista se revela como la estética más idónea para expresar esta «historia interna» y «el misterio de las cosas», una «estética nacional».

XI

Aunque solemos enfrentar dos literaturas supuestamente «modernista» o «noventayochista», queda claro que tales membretes no sirven para entender el complicado enredo que representa la literatura simbolista española. Entre 1902 y 1903 se publicaron un grupo de libros que sería posible designar como simbolistas. Con *Alma, Soledades, Arias tristes, Camino de perfección, Sonata de otoño, Antonio Azorín* y un largo etcétera, se plasman las estéticas del simbolismo en España , en sintonía con Europa. No obstante, quedan dos cuestiones: ¿Por qué tardó tanto (casi diez años) este acontecimiento? Y, ¿cómo se reveló el mensaje mesiánico y la fuerza espiritual a través de este arte inutilitario? Aunque solemos analizar las poesías de Juan Ramón o de los hermanos Machado en términos de las estrategias y los temas simbolistas –memoria, ensueño, el espejo autocontem-

plativo, la investigación de los propios sentimientos y de las sensaciones y emociones, etc.–, o leemos las novelas de Azorín y Baroja en términos de las estéticas del «Modernism» europeo o de una supuesta etiqueta de *noventayocho*, para esos escritores el simbolismo representó una manera de crear una literatura nueva capaz de regenerar a la colectividad por medio de los esfuerzos artísticos. Sólo el artista-intelectual puede adivinar los misterios del «alma de las cosas», auscultar el fondo invisible donde se esconden las verdades eternas y las pautas necesarias que se ofrecen para indicar la dirección espiritual que debe emprender la nación. Tenemos, pues, dos maneras de entender el experimento simbolista en España, dos modos complementarios: un simbolismo que se basa en una serie de discursos y archivos, y un simbolismo puramente artístico que he estudiado en otros lugares (Cardwell 1987, 1989, 1990b, 1997c). El proceso que acabo de describir casi nunca –que yo sepa– ha aparecido en la crítica, ya que se suele concentrar en los aspectos literarios en vez de analizar o identificar las pautas culturales (filosóficas, médicas, psicológicas, socio-políticas, historiográficas) que se combinaron para crear, a mi modo de ver, uno de los más importantes movimientos artísticos en la historia literaria española. Y todavía quedan abiertas las dos cuestiones que acabo de plantear.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, José María, 1973. *Antonio Machado, poeta simbolista,* Madrid, Taurus.

ALAS, Leopoldo (Clarín), 1887. «Folletos literarios», *Apolo en Pafos*, Madrid, Fernando Fe.

– 1889. *Mezclilla*, Madrid, Enrique Rubiños.

– 1891. *La metafísica y la poesía*, Madrid, Saenz de Jubera.

– 1892. «Folleto literario: *Esquisses* de Enrique Gómez Carrillo», *El Imparcial*, 7-VI-1892.

BERLIN I. Berlín, 1992. *Vico and Herder*, London, Hogarth Press.

– 1996. *The Sense of Reality. Studies in Ideas and their History*. London: Chatto and Windus.

BESER, Sergio, 1968. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.

BROTO SALANOVA, Justo, (ed.), 1991. José María Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

– 1992. *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

CAMPOAMOR, Ramón de, 1883. *Poética*, Madrid, Victoriano Suárez.

– (y VALERA, Juan), 1891. *La metafísica y la poesía*, Madrid, Sáez de Jubera, Hermanos.

CANO BALLESTA, Juan, 1999. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos.

CARDWELL, Richard A., 1977. *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Berlín, Biblioteca Ibero-americana, Colloquium Verlag.

– 1981. «Modernismo frente a noventa y ocho: The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1900)», en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Mayagüez, Puerto Rico, págs. 119-141.

– 1984. «Myths Ancient and Modern: *Modernismo frente a noventayocho* and the Search for Spain», *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils*, Nottingham, University of Nottingham Monographs in the Humanities, págs. 9-21.

– 1987. «Cómo se escribe un poema simbolista: el caso de Antonio Machado», *Actas del Seminario Internacional «El modernismo español e hispanoamericano»*, Córdoba, págs. 321-36.

– 1988. «Modernismo frente a noventa y ocho: El caso de las *Andanzas* de Unamuno», *Anales de la Literatura Española* (Alicante), 6, págs. 87-107.

– 1989. «Beyond the Mirror and the Lamp: Symbolist Frames and Spaces», *Romance Quarterly*, 36, 2, págs. 267-72.

– 1990a. «La «Genealogía» del modernismo juanramoniano», en *Juan Ramón Jiménez: Poesía total y Obra en Marcha*, ed. CUEVAS, C., Barcelona, Editorial Anthropos, págs. 83-106.

– 1990b. «Mirrors and Myths: Antonio Machado and the Search for Self», *Romance Studies*, 16, págs. 31-42.

- 1990c. «Antonio Machado, la Institución y el Idealismo Finisecular», en *Antonio Machado Hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, (Sevilla, feb de 1989), Sevilla, Alfar, I, págs. 381-404.

- 1991. «Degeneration, Discourse and Differentiation: *Modernismo frente a noventayocho* Reconsidered», *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Anejo *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Society for Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado at Boulder, págs. 29-46.

- 1993. «'Una hermandad de trabajadores espirituales': Nueva aproximación al enfrentismo y a la definición del modernismo», en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. CARDWELL, R. A. y McGUIRK, B. J., Society for Spanish and Spanish American Studies, Boulder, University of Boulder at Colorado, págs. 159-92.

- 1994. Juan Ramón Jiménez, *Poemas escogidos*, Barcelona, Clásicos Hispánicos, Ediciones Vicens Vives.

- 1995a. «Modernismo frente a noventayocho: Relectura de una historia literaria», *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*, (Amsterdam), 6, núm 1, págs. 11-24.

- 1995b. «Médicos chiflados: Medicina y literatura en la España de fin de siglo», *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 1, págs. 91-116.

- 1997a. «Anatomy of the Intellectual», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 5, págs. 161-75.

- 1997b. «Los Machado y Juan Ramón Jiménez 'en el 98': buscando nuevas trazas por las ciudades muertas y las sendas abandonadas», en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, eds MAINER, José-Carlos Mainer y GRACIA, Jordi, Madrid, Visor Libros, págs. 137-157.

- 1997c. «Espejo y sueño: la práctica simbolista en España» en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936), Actas del simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*, Sevilla, Editorial Alfar, págs. 19-35.

- 1998a. «El premodernismo español. Capítulo 3.9 de *Historia de la literatura española: Siglo XIX (II)*, ROMERO TOVAR, Leonardo (coordinador), Madrid, Espasa-Calpe.

– 1998b. «*Los raros* de Rubén Darío y los médicos chiflados finiseculares», in *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, ed. CUEVAS, Cristóbal, Málaga, Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea, Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea, 10-14 de noviembre de 1997, págs. 55-77.

– 1998c. «Antonio Machado and the Search for the Soul of Spain: A Genealogy», *Anales de la literatura española contemporánea* (Boulder), 23:1-2, págs. 51-79.

– 1999a. «Poetry, Psychology and Madness in *Fin de Siglo* Spain: The Early Work of Juan Ramón Jiménez», *Romance Studies*, 17 (2), págs. 115-130.

– 1999b. «Juan Ramón Jiménez y el Desastre de 1898», en *Ensayos en Honor de José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, págs. 335-356.

– 2000. «The War of the Wor(l)ds: Symbolist Decadent Literature and Discourses of Power in Finisecular Spain», en *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French and European Perspectives*, ed. McGUINESS, Patrick, University of Exeter Press, 2000, págs. 225-43.

CORREA, Amelina, 1993. *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad de Granada.

COSSÍO, José María, 1960. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Insula.

FERNÁNDEZ, Pura, 1995. *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam, Rodopi.

– 1998. «7.2: El Naturalismo radical», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, ROMERO TOBAR, Leonardo (coordinador), Madrid, Espasa-Calpe, págs. 753-54.

FLITTER, D., 1991. *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.

FOGELQUIST, Donald F., 1956. *The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez*, University of Miami Hispanic American Studies, 18, Coral Gables, Miami.

GANIVET, Ángel, 1961-1962. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

GAOS, Vicente, 1955. *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.

GAYTON, Gillian, 1975. *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Bello.

GÓMEZ BAQUERO, Eduardo («Andrenio»), 1902. «Crónica literaria», *La España Moderna*, CLIX (1902), págs. 166-67.

GÓMEZ CARILLO, Enrique, 1892. *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas)*, Madrid, Imp. de la Viuda de Hernández y C[ia]

– 1893. *Sensaciones de arte*, Paris, Imprimerie G. Richard.

– 1894. «Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura», *Obras completas*, 20 vols, Madrid, Editorial «Mundo Latino», n.d. [1923]), XI, págs. 83-145.

GÓMEZ MONTERO, Javier, 1990. «La recepción de la poesía francesa contemporánea en *Soldedades. Galerías. Otros poemas*. (Una revisión bajo el enfoque de la intertextualidad)», en *Antonio Machado Hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, (Sevilla, feb de 1989), Sevilla, Alfar, III, págs. 9-32.

HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (eds), 1994. *The Invention of Tradition*, Cambridge, Canto.

ICAZA, Francisco A. de, 1894. *Examen de críticos*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, 1902. «Apuntes», *Madrid Cómico*, 14-VI-1902.

– 1969. *Libros de prosa. I*, Madrid, Aguilar.

LABANYI, Jo, «Nation, Narration, Naturalization: A Barthesian Critique of the 1898 Generation» en *New Hispanisms: Literature, Culture, Theory*, Eds MILLINGTON, Mark I. y SMITH, Paul Julian Smith, Ottowa Hispanic Studies 15. Dovehouse Editions Canada, Ottowa, págs.127-49.

LITVAK, Lily, 1980. *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, 1997. «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en *En el 98 (Los nuevos escritores)*, eds MAINER, José-Carlos y GRACIA, Jordi, Madrid, Visor Libros, págs. 109-136.

MAINER, José-Carlos, 1993. «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*, eds. CARDWELL, R. A. y McGUIRK, B. J., Society for Spanish and Spanish American Studies, Boulder, University of Boulder at Colorado, págs. 147-164.

MACHADO, Antonio, 1988. *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, 1983. «La actitud anti-modernista del crítico 'Clarín'», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), págs. 383-407.

MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín) 1959-1961. *Obras completas*, 9 vols, Madrid, Aguilar.

– 1897. «Crónica», *El País*, 4-I-1897.

– 1898a. «Charivari. En casa de Iglesias», *La Campaña*, 5-III-1898.

– 1898b. «Un poeta», *El Progreso*, 5-III-1898.

– 1904. «Arte y utilidad», *Alma Española*, 3-I-1904.

– 1907. «El arte y la utilidad», *ABC*, 7-V-1907.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, 1905. *Motivos,* París, Garnier.

NIEMAYER, Katharina, 1992. *La poesía del premodernismo español*, Madrid, Biblioteca de Filología Hispánica, CSIC.

ORTEGA Y GASSET, José, 1946. *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, X, págs. 226-231.

PERA, Cristóbal, 1997. *Modernistas en París*, Bern, Peter Lang.

RAMSDEN, H., 1966. (ed.) Azorín, *La ruta de don Quijote*, Manchester, Manchester University Press.

– 1974. *The 1898 Movement in Spain. Towards a Reinterpretation*, Manchester, Manchester University Press.

SHAW, D. L., 1972. *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*, London, Benn/New York, Barnes and Noble.

SYMONS, Arthur, 1890. *The Symbolist Movement in Literature*, London, Heineman.

TULLY, C., 1996. *Creating a National Identity: A Comparative Study of German and Spanish Romanticism*, Tesis doctoral, Universidad de Londres.

VILLEGAS, José («Zeda»), 1898. «Crónica literaria», *La Época*, 28-II-1898, pág. 9.

VALERA, Juan, 1942. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

UNAMUNO, Miguel de, 1951-1963. *Obras completas*