

ACTAS
del Congreso Internacional.
Lugo, noviembre de 1998

Literatura modernista y tiempo del 98



EDICIÓN A CARGO DE
Javier Serrano Alonso
Ana Chouciño Fernández
Luis Miguel Fernández
Amparo de Juan Bolufer
Cristina Patiño Eirín
Claudio Rodríguez Fer

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

**LITERATURA MODERNISTA
Y TIEMPO DEL 98**



CURSOS E CONGRESOS
DA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 125



LITERATURA MODERNISTA Y TIEMPO DEL 98

Actas del Congreso Internacional.
Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998

Edición a cargo de
JAVIER SERRANO ALONSO
ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ
LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ
AMPARO DE JUAN BOLUFER
CRISTINA PATIÑO EIRÍN
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

2000

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONGRESO INTERNACIONAL LITERATURA MODERNISTA Y TIEMPO DEL 98 (1998. Lugo)

Literatura modernista y tiempo del 98 : Actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998 / Edición a cargo de Javier Serrano Alonso... [et al.]. – Santiago de Compostela : Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000. – 543 p. ; 24 cm. – (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 125). – Bibliografía. – D. L. C-2291/2000. – ISBN 84-8121-853-7

I. Modernismo (Literatura)-Congresos. 2. Literatura española- Século 20-Congresos I. Serrano Alonso, Javier, ed. lit. II. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed. III. Serie. IV. Título

860 “19” (063)



© Universidade de Santiago de Compostela, 2000

Deseño da cuberta

Alejandro Vidal

Edita

SERVICIO DE PUBLICACIÓNS E INTERCAMBIO CIENTÍFICO

Campus universitario sur

Imprime

ARTES GRÁFICAS LITONOR

Polígono Ind. do Tambre. Vía Ptolomeo, 4

Santiago de Compostela

ISBN: 84-8121-853-7

Depósito Legal: C-2291-2000

INDICE

Homenaje a Antón Risco	9
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER	
Introducción	21
JAVIER SERRANO ALONSO	
Ponencias	25
Ponencia inaugural.	
LUIS IGLESIAS FEIJOO: Modernismo y Modernidad	27
GERMÁN GULLÓN: El 98 por fuera y el Modernismo por dentro	45
JEAN-FRANÇOIS BOTREL: Las culturas del pueblo a finales del siglo XIX	67
SERGE SALAÜN: Modernidad-Vs-Modernismo. El teatro español en la encrucijada	93
ERIKA BORNAY: La iconografía de la “femme fatale” en la pintura de la Europa finisecular	115
ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA: O Modernismo en Galicia	123

Comunicaciones 143

Visiones del Fin de Siglo

JAVIER SERRANO ALONSO: Los *Liróforos glaucos*: la imagen del poeta en la sátira antimodernista 145

MARÍA ÁNGELES GÓMEZ ABALO: La sátira antimodernista de Pablo Parellada 171

JOAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS: Manuel Machado ante el Modernismo: defensa y reflexión 185

LUIS ÁLVAREZ CASTRO: Ángel Ganivet y la historiografía literaria del Modernismo español 197

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ: Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas 215

Valle-Inclán y el Modernismo

BEGOÑA ALONSO IGLESIAS: Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas* de Valle-Inclán 231

MARÍA REQUEIJO PERNAS: La presencia de *El Quijote* en *Sonata de Invierno*: otra aproximación a “la bagatela” 243

JULIÁN ROZAS ORTIZ: Variantes y posibilidades de la *annominatio* enfática en las *Sonatas* de Valle-Inclán 259

ROSA ROMERO CREGO: El sentido del olfato en las *Sonatas* de Valle-Inclán 275

DOLORES TRONCOSO: El tiempo en las *Comedias Bárbaras* ¿recurso modernista? 289

ISABEL VÁZQUEZ PÉREZ: Un posible precedente de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán: *El filósofo autodidacto o Risāla Hayy Ibn Yaqzān fī asrār alhikma al-mašriqīyya* de Ibn Ṭufayl 297

MARÍA GOLÁN GARCÍA: El grotesco modernista en *Lugones* y *Valle-Inclán* 313

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO: La construcción de personajes en <i>Tirano Banderas</i> o la imposibilidad de un narrador objetivo	325

Autores en el Fin de Siglo

MAYELA PARAMIO VIDAL: La Venus de acero. Una estética del deseo finisecular	355

JAVIER BARREIRO: Extrarradios del 98. La poesía atrabiliaria del leonés Pedro Barrantes: Del canto bíblico a la blasfemia	377

CRISTINA PATIÑO EIRÍN: Los caminos modernistas de Pardo Bazán en <i>La sirena negra</i>	393

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN: Hidalgos frente a caciques: el regeneracionismo <i>avant la lettre</i> de la primera narrativa de Pereda	403

AMPARO DE JUAN BOLUFER: Otra novela modernista de 1902: <i>Trece dioses</i> de Pérez de Ayala	415

CARMEN BECERRA: El hechizo de la mirada: Azorín frente a Don Juan	433

ARÁNZAZU FUENTES RÍOS: Antonio Machado y su reformulación de la temporalidad literaria	443

NOEMÍ MONTETES MAIRAL: Miguel de Unamuno en la encrucijada finisecular: espiritismo y krausismo. La influencia de Clarín	457

ARACELI IRAVEDRA VALEA: El "tema de España" en Antonio Machado y su proyección en la poesía social de posguerra	473

Modernismo hispanoamericano

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ: <i>Lucía Jerez</i> : culminación de la novela romántica sentimental	485

CARMEN LUNA SELLÉS: "Mencía" de Amado Nervo o todo sueño es vida	495

El Modernismo en Galicia

ROSARIO MASCATO REY: El Modernismo en la prensa gallega (1885-1925). Arte y Literatura	505

MARÍA PILAR VEIGA GRANDAL: El Modernismo en la prensa gallega (1885-1925). Repercusiones sociales	517
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS y OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: O modernismo do “Cenáculo de Ourense” e a atención ós modelos catalans	529



EN MEMORIA DE ANTÓN RISCO, O INTELLECTUAL DOS TRES RÍOS

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

Universidade de Santiago de Compostela

O profesor e escritor Antón Risco foi un polifacético intelectual e un entusiasta humanista que aportou estudos decisivos ao campo do hispanismo e obras de inequívoca personalidade creativa ás literaturas castelá e galega. Nacido en Ourense, co nome de Antonio Martínez-Risco Fernández, no ano 1926, foi fillo do polígrafo Vicente Risco, sen dúbida un dos persoeiros máis importantes da historia da cultura galega e o primeiro e principal mestre no ensino, na investigación e na creación do seu fiel Antón. Pero estes tres cursos vitais transitados por tan admirable intelectual como entrañable persoa descubreron á par que os tres ríos sobre os que quixo que se aventaran as súas cinzas á maneira pannaturista na que sempre viviu e soñou, tras falecer en Vigo no ano 1998: o Miño, da súa Ourense natal; o Arnoia, da Allariz das súas orixes familiares, e o Garonne, da Toulouse onde coñeceu a súa compañeira Annie.

I. O PROFESOR

Antón Risco comezou a estudar Filosofía e Letras na Universidade de Santiago de Compostela en 1956 e licenciouse na Sección de Filoloxía Románica da Universidade Complutense de Madrid en 1961. Non obstante, iniciouse na docencia xa en 1960 impartindo clase no ensino privado de Ourense.

De Francia a Estados Unidos

Tras finalizar a carreira trasladouse, para traballar como lector entre 1961 e 1964, ao Collège d'Enseignement Général "Fabre" de Toulouse. Aquí coñecería á que había ser a súa dona, e traductora ao francés, Annie. Entre 1964 e 1966 exerceu como profesor instructor na University of Oregon, en Eugene, e no ano 1966 doutorouse, coa cualificación de "Sobresaliente cum laude", pola Universidade Complutense de Madrid.

Tres décadas no Canadá

Tras estas experiencias internacionais, en 1966 instálase no Canadá, que resultará ser o lugar de acollida definitiva. Así, entre 1966 e 1969, traballa como profesor asistente na Mount Allison University, en Sackville, New Brunswick, e no último ano da década dos sesenta ingresa na Université Laval, de Quebec, á que quedará vinculado de por vida. Nela traballará como adxunto dende 1969, como agregado dende 1971, como catedrático dende 1976 e como emérito dende 1998. Instalado en Quebec coa súa esposa Annie, coa que compartirá a paternidade adoptiva de dúas fillas, pasará nos seus últimos anos numerosas estadias en Galicia, onde de feito faleceu.

Docencia de Irvine a Galicia

Paralelamente a esta carreira académica, Antón Risco exerceu como profesor invitado na University of California, en Irvine, en 1972, así como en diversos cursos organizados polas Universidades de Ottawa, Laval e Western Ontario entre os anos setenta e oitenta, frecuentemente en España, aos que podería agregarse a súa participación nun seminario que tivo lugar na Universidad Autónoma de Puebla, México, en 1985. Ademais, dende os últimos anos da década dos oitenta e durante os da década dos noventa, Antón Risco frecuentou tamén as Universidades galegas, impartindo clase como profesor visitante na Universidade de Santiago de Compostela, durante todo o curso 1988-1989; na Universidade de A Coruña, en 1993, e na Universidade de Vigo, en 1996. Finalmente, organizou el mesmo un encontro sobre a vangarda en Galicia no seo do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", que tivo lugar en Compostela durante 1996.

Conferenciante e relator

Polo demais, pronunciou conferencias en galego, castelán ou francés nos máis variados centros universitarios galegos (Santiago, Vigo, A Coruña, Lugo), europeos (Burdeos, Complutense, Oxford), americanos (Oregon, Ottawa, Laval, Montréal, Toronto, Ontario, Chicoutimi) e mesmo asiáticos (Pekín). Igualmente, leu relatorios en congresos celebrados en diversos puntos de Galicia (Poio, Ourense, A Coruña, Santiago de Compostela), Europa (Veneza, Budapest, Berlín, Amsterdam, Madrid, Pamplona), Estados Unidos (Nova York, Irvine, Florida), Asia (Tokio, Seúl) e, sobre todo, Canadá (Fredericton, New Brunswick; Acadia University, Nova Scotia; Saskatoon, Saskatchewan; Victoria, British Columbia; Toronto; Montréal; Ottawa; Trois-Rivières, Sherbrooke).

Revistas e asociacións

Así mesmo, foi membro do comité de redacción das revistas canadianas de hispanismo *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Scripta Mediterranea* e *Études littéraires*; e pertenceu ao consello científico das galegas *Boletín Galego de Literatura* e *Anuario de Estudios Literarios Galegos* e da india *Indian Journal of Spanish Studies*. Igualmente, formou parte do consello científico da Asociación Internacional de Valleinclinistas e pertenceu a outras moitas asociacións científicas españolas, canadianas e internacionais, como The New York Academy of Sciences.

II. O INVESTIGADOR

O brillante labor investigador de Antón Risco estivo centrado fundamentalmente na literatura española do Modernismo e do tempo do 98, na literatura contemporánea de xénero fantástico, na cultura galega en xeral e na teoría estética e comparada.

Especialista en Valle-Inclán

A súa inicial e principal atención á literatura española producida entre a fin do século XIX e o principio do XX concentrouse de maneira preeminente no estudio de Valle-Inclán, a quen dedicou dúas importantes obras: *La estética*

de Valle-Inclán en los esperpentos y en *El ruedo ibérico* (Madrid, Gredos, 1966; 2^o ed., 1975) e *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid, Gredos, 1977). Ademais, en Valle-Inclán concentrou tamén toda a súa enerxía como editor, pois preparou unha edición conxunta, con prólogo e notas, das tres *Comedias bárbaras* (Barcelona, Círculo de Lectores, 1991) e logo a edición crítica particularizada de cada unha delas na Colección Clásicos Castellanos publicada en Madrid pola Editorial Espasa-Calpe: *Cara de Plata* (1992), *Águila de blasón* (1994) e *Romance de lobos* (1995). Por suposto, Valle-Inclán foi tamén obxecto de varias das súas recensións e de varios dos seus artigos, entre os que podemos destacar os titulados “El juglar en la obra de Valle-Inclán” (*Actas del Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Madrid, CSIC, 1986), divulgado tamén nunha versión máis periodística (*La Voz de Galicia*, 9-1-1986); “Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, primavera, 1986), antecedente de “Las dos columnas del templo de Salomón (A propósito de *La lámpara maravillosa*)” (*Busca y rebusca de Valle-Inclán*, edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989), e “El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán” (*Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7, 1987).

Azorín, Baroja e o 98

Tras Valle-Inclán, foron Azorín e Baroja os autores finiseculares que máis acapararon a súa atención. A propósito do primeiro, así o revelan o libro *Azorín y la ruptura con la novela tradicional* (Madrid, Alhambra, 1980) e artigos como “La novela de Azorín y el Nouveau Roman francés” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, outono, 1976), “La mujer en la novela de Azorín” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, xullo, 1982), “Azorín, escritor de Tlön” (*Anales azorinianos*, 1, 1983-1984) ou “El paisaje en Azorín: Su elaboración y destrucción” (*Actes du Colloque sur Azorin*, Université de Pau, 1985). A propósito do segundo, cómpre salientar os artigos “La trilogía de *La lucha por la vida* de Baroja en la evolución de la novela española” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, primavera, 1978), “Estructura de una obra picaresca de Baroja, *La busca*” (*Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, 1979) e “Pío Baroja y el libro absoluto” (*Letras de la España Contemporánea (Homenaje a José Luis Varela)*, edición de Nicasio Salvador Miguel, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995). E sobre o mesmo período publicou, en tradución francesa de Annie Risco, “Le roman vu par la génération de 98” (*Études*

littéraires, agosto-diciembre, 1976), así como diversas recensións en torno a Unamuno ou aos autores xa citados.

Estudioso da literatura fantástica

A segunda liña de investigación levada adiante por Antón Risco, patente no seu informe “Les prolégomènes de la recherche sur la littérature fantastique en langue espagnole par un équipe de l’Université Laval” (*Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Les Cahiers du CRELIQ, Nuit Blanche, 1993), foi a centrada na literatura fantástica, ámbito no que se inscriben dous dos seus libros en castelán, *Literatura fantástica de lengua española* (*Teoría y aplicaciones*) (Madrid, Taurus, 1987) e *Literatura y fantasía* (Madrid, Taurus, 1982), e outros dous en galego: *Viaxes á América Latina á procura de literatura fantástica* (Sada, Edicións do Castro, 1987), pertencente á literatura de viaxes, e *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega* (Vigo, Galaxia, 1991), consistente nunha escolma introducida. Ademais, precisamente o seu último traballo publicado, xa póstumo, consistiu na edición, en colaboración con Ignacio Soldevila e Arcadio López-Casanova, do volume *El relato fantástico. Historia y sistema* (Salamanca, Colegio de España, 1998), ao que el mesmo aportou o artigo “En las ruinas circulares (A propósito de un cuento de Borges)”. (Por certo, Borges foi obxecto frecuente de artigos de prensa e de alusións diversas por parte de Antón Risco.)

Da ciencia-ficción a Bécquer

Agora ben, a cuestión fantástica abonda moito na súa produción articulística, a propósito dos máis diversos xéneros -“Notas para un estudio de la ciencia-ficción” (*Papeles de Son Armadans*, setembro, 1972)-, ámbitos -“En torno a los conceptos de fantasticidad y de literatura mestiza”, *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas Asiáticos*, Seúl, 1996)- e períodos literarios, sobre todo da literatura española, dende o medieval -“Don Illán, el mágico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, outono, 1979)- ao actual -“Notas para un estudio de la literatura fantástica hispánica del siglo XX” (*Monographic Review. Discurso literario*, 1-2), pasando pola especial atención que lle prodigou a Bécquer a este respecto en “La tentación gnóstica de Bécquer: A propósito de sus fantasías hinduístas” (*Actas del Tercer Congreso de Hispanistas de Asia*, Tokyo, 1993) e “Fantasías orientales en Bécquer” (*Anthropos*, marzo-abril, 1994).

Hispanismo, quebequismo e galicismo

Pero, como no caso dos libros, moitos destes traballos non tiveron como marco a literatura española, senón toda a hispánica, a hispanoamericana, a quebequense, a francesa e a galega. Así, o primeiro caso é o do artigo "La narración fantástica de lengua española" (*Teoría semiótica, lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 1983)-, mentres que a creación exclusivamente latinoamericana inspiroulle aportacións como "Lo fantástico en un cuento de Julio Cortázar: <Continuidad en los parques>" (*Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 1983), "Le fantastique en Amérique Latine: Gabriel García Márquez" (*Quebec français*, maio, 1983), "La literatura fantástica en Hispanoamérica" (*Alba de América*, California, xullo-décembro, 1984), ou, fóra xa do reducto fantástico, "Le post-modernisme latino-américain" (*Études littéraires*, verán, 1994). Á literatura quebequense dedicoulle "A literatura fantástica no Quebec" (*Boletín Galego de Literatura*, novembro, 1993) e "Autour du fantastique québécois" (*Revista española de estudios canadienses*, maio, 1994). Sobre literatura francesa versa "Notas para un estudio referencial de los relatos de Maupassant" (*De Baudelaire a Lorca (Acercamiento a la modernidad literaria)*, Kassel, Reichenberg, 1996). E referidos á literatura galega ten publicado artigos que relacionaremos nos parágrafos seguintes.

Vicente Risco, pai e mestre

En realidade, estes últimos relaciónanse xa con outro dos polos de atracción da investigación risquiana, dende logo herdado do seu pai: a cultura galega. Neste terreo, precisamente, o estudio da obra do seu proxenitor será motivo de boa parte das súas pescudas, pois a el dedicará dous libros, *Pensamento de Vicente Risco* (Lugo, Alvarellos, 1978) e *La obra narrativa de Vicente Risco* (Ourense, Caixa de Aforros Provincial, 1977), e numerosos artigos: "El cariño de mi padre hacia su gato le llevó un día a nombrarle hijo adoptivo" (*El Español*, 31-1/6-2-1954), "A cobiza do lonxe" (*La Región*, 17-5-1981), "El escritor Vicente Risco" (*Revista de la Diputación Provincial de Orense*, maio, 1981), "A trinidad literaria galega" (*La Voz de Galicia*, 27-9-1984), "Risco y Europa" (*Boletín Auriense*, XIV-XV, 1986), "Vicente Risco e os Orientes" (*Vicente Risco, arredor de nós. A Nosa Terra*, especial, 1994), "Vicente Risco: análise e testemuño" (*Congreso Vicente Risco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia,

1996)... Ademais, nos anos noventa promoveu en Galicia a formación da Fundación Vicente Risco, destinada a protexer e divulgar o amplo patrimonio cultural risquiano.

Sobre escritores galaicos

Fóra de Ramón del Valle-Inclán e de Vicente Risco, os autores naturais de Galicia máis tratados por Antón Risco foron Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro e José Ángel Valente, dos que falaremos a continuación, aínda que tamén dedicou senllos artigos a Castelao, a Cuevillas, a Madariaga, a Fole, a Cela e a Tovar. En efecto, sobre estes últimos intelectuais citados publicou, respectivamente: "Notas á obra de Castelao" (*Actas do Segundo Congreso Internacional sobre Literatura Galega*, Vigo, Galaxia, 1991), "Cuevillas, escritor" (*Dorna*, setembro, 1990), "La anti-utopía en la novela de Salvador de Madariaga" (*Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1-4, 1986), "Ánxel Fole e a literatura fantástica" (*Congreso Ánxel Fole*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997), "Para un estudio del humor en Cela" (*Ínsula*, febreiro-marzo, 1989) e "La poesía de Antonio Tovar" (*Faro de Vigo*, 6-8-1961). Outro asunto literario galaico apareceu en "Notas para un estudio do realismo galego" (*Grial*, xullo-agosto-setembro, 1994).

Rosalía e Cunqueiro ante o fantástico

Rosalía e Cunqueiro interesáronlle fundamentalmente en relación co asunto fantástico, aínda que non só. Así, sobre Rosalía publicou "El caballero de las botas azules, de Rosalía, una obra abierta" (*Papeles de Son Armadans*, maio, 1975), "Una novela fantástica de Rosalía: El caballero de las botas azules" (*Actas do Congreso Internacional sobre Rosalía e o seu tempo*, Compostela, Universidade de Santiago, 1985) e "Novas lecturas de Follas novas" (*Rosalía viva. A Nosa Terra*, especial, 1990), mentres que, en torno a Cunqueiro, foi autor de "Un cuento de Álvaro Cunqueiro" (*Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, Venecia, 1982); "Entrevista a Álvaro Cunqueiro", en colaboración con Ignacio Soldevila (*Boletín Galego de Literatura*, novembro, 1989), "Cunqueiro y la literatura fantástica gallega" (*Ínsula*, agosto, 1991), "Álvaro Cunqueiro, demiurgo" (*Boletín Galego de Literatura, Monografías*, 1, 1992) e *Cunqueiro e a Historia* (Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996).

O amigo José Ángel Valente

O primeiro traballo que dedicou a Valente, amigo e compañeiro dende a infancia ourensá, foi o temperán artigo “La poesía de José Ángel Valente” (*La Región*, 5-7-1961), pero o principal foi “Lázaro en la poesía de José Ángel Valente” (*Hispania*, maio, 1973, compilado no libro *José Ángel Valente*, edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, 1992). Tras el publicou “Valente a la escucha del silencio” (*La Voz de Galicia*, 23-4-1989). En torno ao mesmo autor participou en 1993 no “Encuentro Internacional sobre José Ángel Valente” organizado na Universidade de Santiago de Compostela, ao que aportou o persoal estudio “La narración de José Ángel Valente” (*Material Valente*, edición de Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994).

O mítico e o popular

Outros aspectos culturais, en xeral e en relación con Galicia, polos que se interesou Antón Risco e que tamén motivaran ao seu pai son os míticos e os populares. Sobre os primeiros escribiu a serie “Para un estudio dos mitos actuais” (*Grial*, 104, 108 e 112, respectivamente de 1989, 1990 e 1991), centrando o terceiro no tema do lobishome, a súa vez asunto de “El licántropo” (*Heterodoxia*, xullo-agosto-setembro, 1992). En conexión con esta cuestión, motivo tamén dunha obra do seu pai, encóntrase o estudio “A muller loba: Estudio figurativo dun conto popular” (*Comentarios de textos populares e de masas*, edición de Claudio Rodríguez Fer, Vigo, Xerais, 1994). O fantástico, o popular e o galego aparecen frecuentemente xuntos na súa produción, ás veces de xeito explícito, como en “Literatura fantástica y tradición popular (una clave de la literatura fantástica gallega)” (*Cuadernos del Lazarillo*, xaneiro-abril, 1995). Pero o mítico e o popular non está ausente tampouco das súas reflexións sobre a civilización e a cultura, como as ensaiadas en “As patrias” (*A trabe de ouro*, xaneiro-febreiro-marzo, 1991) ou “Na apocalipse” (*Grial*, xaneiro-febreiro-marzo, 1994). Algunhas destas preocupacións afloraron nas súas colaboracións na revista *Heterodoxia* (*Trimestral de pensamiento crítico y extravagante*), como na xa citada ou nas tituladas “El discurso del huevo” (xullo-agosto-setembro, 1988), “Las patrias temporales” (abril-maio-xuño, 1989) e “La lámpara de Aladino” (xullo-agosto-setembro, 1990). Outra peza rara resultou ser “Aventuras de una ameba” (*Cuadernos de Getsemaní. Cuatrimestral de magdalenología y futurología teológica*, maio-agosto, 1996, traducida ao galego en *A Nosa Terra*, 31-10-1996).

Teoría, lectura e figuración

En canto á teoría literaria máis orixinal de Antón Risco, consistente nunha reflexión sobre a lectura e o lector que non exclúe o pacto co autor, pode dicirse que, á marxe da súa exposición a través da análise, se contén basicamente nun volume en castelán e noutro en galego: *Literatura y figuración* (Madrid, Gredos, 1982) e *A figuración literaria* (Vigo, Xerais, 1991). Non obstante, publicou tamén unha curiosa obra experimental, titulada *Serpentáguila* (*Notas de un lector de poesía*) (Quebec, Hipógrifo, 1986), que se presenta como tratado de teoría literaria sen deixar de propoñerse igualmente como produto de creación. Na mesma liña, valeuse dun procedemento creativo-reflexivo no ensaio “Histoire d’un masque ou à la recherche du référent perdu” (*Carrefour*, XVII-1, 1995), publicado posteriormente en galego (*Grial*, outubro-novembro-diciembre, 1996). Así mesmo, en “Una notable alegoría da comunicación literaria... *La vie, mode d’emploi*, de Perec” (*Revista Galega de Ensino*, febreiro, 1997) volveu dun xeito persoal sobre a cuestión da comunicación literaria.

Lingüística e artes

Á marxe da preocupación teórico-literaria, Antón Risco mostrou ocasional interese por cuestións lingüísticas, como no estudio “Las ideas lingüísticas de Larra” (*Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, setembro-diciembre, 1972), ou máis ou menos interartísticas, como nos artigos “La literatura y el arte como realizaciones colectivas” (*Ínsula*, maio, 1973), “Algunas confluencias de la literatura y de las artes plásticas” (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, outubro-diciembre, 1978), “Picasso en Montréal” (*La Voz de Galicia*, 20-2-1986), “Notas sobre *A la pintura*, de Alberti” (*Hispanic Review*, outono, 1987) ou “Miró en Montréal” (*La Voz de Galicia*, 2-4-1987). O seu interese pola vangarda artística correu parello coa atención dedicada á literaria, presente, por exemplo, no artigo “La figura de la Torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de *Tour Eiffel*, de Vicente Huidobro)” (*Huidobro. Homenaje, 1893-1993*, Universidade da Coruña, 1995, e *Salina*, novembro, 1995).

Colaborador de prensa

En suma, a produción investigadora de Antón Risco, tan intensa como estensa, abrangue todos os xéneros posibles, mesmo o da ficción, e afecta

tamén ao seu labor docente, pois sempre soubo e quixo investigar e crear ao tempo que ensinaba cos seus propios alumnos. Así mesmo, levou o seu espírito investigador á prensa diaria, na que comezou a colaborar xa na primeira xuventude. De feito, durante os anos cincuenta e sesenta colaborou en *La Región* con numerosos artigos sobre artistas vinculados a Ourense, como Virxilio, X. Quesada, J. Conde Corbal, Pesqueira, A. Baltar, Prego de Oliver ou L. Trabazo. Máis adiante, entre 1985 e 1989, sería asiduo do "Cuaderno de Cultura" de *La Voz de Galicia*, entón dirixido polo seu amigo da infancia Arturo Lezcano, a quen prologou *Os dados de Deus* (Vigo, Galaxia, 1994), así como tamén do efémero xornal vigués *Diario de Galicia* en 1988.

III. O CREADOR

Aínda que Antón Risco se deu a coñecer antes que nada como creador, co conto "El hombre que se perdió a si mismo" (*Servicio*, 30-5-1949), non desenvolveu a súa obra de ficción ata moi serodiamante, pois, coa excepción dalgún relato, como "El aire de Don José" (*El Correo Catalán*, Barcelona, 6-11-1958), e da súa primeira novela, *El terrorista* (Barcelona, Planeta, 1969), toda a súa produción narrativa, tanto en castelán como en galego, publicouse nas décadas dos oitenta e noventa. Efectivamente, desta época son as súas novelas en castelán *El círculo vicioso* (Madrid, Ibérico-Europea, 1984) e *La cita* (Ourense, Deputación Provincial, 1991), así como o total da súa contribución á narrativa galega, incluíndo a traducción francesa, debida a Brigitte Amat, da novela *Hippogriffe* (Montréal, VLB, 1992).

Narrativa en galego

En galego publicou dous libros de relatos durante os anos oitenta, respectivamente de carácter autobiográfico, *Memorias dun emigrante* (Vigo, Galaxia, 1987), e de xénero policial, *Xogo de gardas e ladróns* (Sada, do Castro, 1989). Pero tamén nos oitenta e, sobre todo nos noventa, presentou unha ampla serie de novelas intelectuais, reflexivas, abertas e cultas que resultaron ser unha tan novidosa como valiosa aportación á literatura galega: *O caso* (Barcelona, Sotelo Blanco, 1989), *As metamorfosis de Proteo* (Vigo, Galaxia, 1989), *A noite do sábado* (Vigo, Ir Indo, 1991), *Tres situacións elementais* (Vigo, Galaxia, 1991), *Margarida de Ouridac* (Sada, do Castro, 1992), *Hipogrifo* (Vigo, Xerais, 1994), *Mascarada* (Vigo, Galaxia, 1995) e, xa póstumas, *Tánata* (Vigo, Xerais, 1998) e *Os fillos do río* (Vigo, Galaxia, 1999). Ademais, Antón Risco colaborou en diversas publi-

cacións (*Dorna, O mono de tinta*) con varios dos seus contos galegos e deixou seis ou sete novelas inéditas en distinto proceso de elaboración.

Concretismo e galfranc

Do carácter experimental da súa narrativa podemos dar fe tamén a través do entón manuscrito inédito “Historia dun encontro, un debate, un amor e unha morte ou A lingua que aforca (Novela concreta)”, que nos cedeu nos primeiros anos noventa, e que logo pasou a formar parte, xunto con “Desventuras dun solitario” e “O drama do triángulo”, da triloxía concreta “Un, Dous e Tres (Novelas)”, postumamente reunida por Xosé María González Xil, xunto a outros debuxos ideográficos, en *Un, Dous e Tres (novelas) + poesía gráfica* (1999). Igualmente, a nosa humorística experimentación poética en galenglish, mestura de galego e inglés, inspirou a súa réplica en galfranc, mestura de galego e francés nunha serie de poemas que nos confesou ter escrito.

Crónicas de viaxes

Curioso por todo e moi afeccionado ás viaxes, Antón Risco deixou testemuño desta paixón en diferentes escritos, como os referidos a América Latina, que iniciaron o xénero na súa produción -“Viaxe a América Latina á procura de literatura fantástica” (*La Voz de Galicia*, 8, 22 e 29-8 e 12-9 e 26-9-1985), incorporados ao libro homónimo-; a Europa Central, que xa orixinara unha importante serie do seu pai -“Mitteleuropa (1930-1986)”, “Berlín latexa como unha bomba no corazón partido do mundo” e “Berlín vive na saudade do outro” (*La Voz de Galicia*, 25-9, 2-10 e 9-10-1986)-, ou á India, destino da súa última gran viaxe -“Peregrínaxe á India” (*Grial*, xaneiro-febreiro-marzo, 1997).

Creador de amizade e humanismo

Os que tivemos a sorte de coñecer a Antón Risco sabemos que era un auténtico creador de amizade e de humanismo co seu trato agarimoso, coa súa conversa incansable e co seu pensamento cordial, sempre aberto a todo e a todos (“Diálogo non enteiramente platónico”, *A trabe de ouro*, outubro-novembro-décembro, 1993, chamouse un dos seus traballos). Lugo, que se honrou coa súa presenza na Facultade de Humanidades e no Congreso Ánxel Fole, hónrase agora dedicando ao querido mestre e admirable escritor os actos e as actas dun congreso sobre literatura modernista e tempo do 98 onde non podía

faltar o seu nome. O río Miño que leva as súas cinzas e que discorre á beira do noso campus recordounos, e recordaranos xa para sempre, que Antón Risco está en nós todos.



INTRODUCCIÓN

La celebración del centenario de 1898 supuso a lo largo y ancho de España, de sus universidades y de sus comunidades autónomas, el análisis, la reflexión y la profundización en unos acontecimientos históricos que marcaron esencialmente el desarrollo de la vida y la cultura española del siglo XX. Fundamentalmente, 1998 consistió para casi todas las instituciones que conmemoraron el centenario una aproximación al debate sobre la llamada Generación del 98, a sus autores concretos, a sus manifestaciones artísticas circundantes (la pintura, la música, la escultura, la arquitectura) y, por supuesto, a los acontecimientos histórico-militares de aquel año postrero del siglo XIX. Sin embargo, y ahora que el producto de aquella celebración se evalúa en decenas y decenas de volúmenes y de números monográficos de revistas, se advierte que rara vez se procuró una aproximación al movimiento cultural en el que se enmarcaron los acontecimientos del 98 y, sobre todo, sus consecuencias. 1898 supone, ante todo, una ruptura, una crisis material y espiritual que provocará la renovación estética y artística que abre las puertas de la Modernidad a la cultura española. Esta transformación y el movimiento que avivó es lo que conocemos con el nombre de Modernismo. Pero el Modernismo es, además de un gran movimiento artístico, ideológico y social, un término estigmatizado desde sus orígenes. Nació más como una marca descalificadora que como una bandera de la Modernidad. Aún hoy en día su empleo provoca precauciones, hay quien se refrena y prefiere utilizar circunloquios o eufemismos con tal de no arrastrar un siglo de mala prensa, una centuria de imagen negativa.

Pero cuando se emplea el término Modernismo, desde esta supuesta postmodernidad, algunos están seguros de que lo utilizan desde una perspectiva histórica correcta, al menos más apropiada que cuando se utiliza el sintagma "Generación del 98", cada día más discutido. Nos referimos con él no a

un grupúsculo de esteticistas desarraigados, afrancesados, bohemios y amanerados, como se intentó imponer desde cierta crítica literaria, por fortuna hoy casi periclitada, sino a todo un movimiento reformador que convulsionó América y Europa en el tránsito del siglo XIX al XX, y que supuso el principio de la Modernidad para España. Hoy la denominación Modernismo abarca todas las líneas renovadoras finiseculares que procuraron alterar, modificar y recomenzar el pensamiento, el arte, la literatura, la política, incluso hasta la fe. Si 1998 representa el centenario de la llamada "Generación del 98", sobre todo lo que marca es el principio de este gran movimiento. Así, aludir a este grupo noventayochista, como a los simbolistas, o a los decadentistas, o a los regeneracionistas, o a los institucionistas, o a otras decenas de grupos innovadores de principios del siglo XX es siempre hablar y mencionar a los modernistas.

Esta unificación no es gratuita, ni mucho menos un marbete denominador cómodo para los historiadores, sino un reflejo del ímpetu dispar pero común por alterar la vida española en todas sus dimensiones sociales y culturales que se produjo hace un siglo. No es muy distinto que unos pensadores y escritores reflexionasen sobre la historia de España para hallar en ella sus esencias, sus problemas y sus contradicciones de que otros procurasen encontrar las respuestas en su interioridad, en su emoción, o que otros optasen por conocer el mundo de una manera menos tópica y más empírica, viajando, observando y comentando sus impresiones, siempre buscando la forma de enlazar su experiencia del mundo con la realidad española.

Y no les resultó fácil. No fue cómoda su actitud debido al componente de enfrentamiento con un pasado aún vivo y en el poder, ya fuese éste político o cultural. Tuvieron que realizar su labor en medio de un combate muy dilatado en el tiempo y que, como lo llamó Manuel Machado, fue una auténtica *guerra literaria*.

Es precisamente este Modernismo, como marco del Fin de Siglo y de la Modernidad, el motivo que nos reunió en Lugo entre el 17 y el 20 de noviembre de 1998. Desde esta Facultad, aún muy joven, no se quiso perder la ocasión de colaborar con una reunión científica de alto nivel a las celebraciones del centenario de 1898, y hacerlo centrándonos en el movimiento que revolucionó el pensamiento, el arte, la literatura y la sociedad del cambio de siglo. Hoy, todos, en mayor o menor medida, somos herederos de aquel movimiento. Para los profesores del área de Literatura Española de la Facultad de Humanidades de Lugo no había mejor celebración que analizar, profundizar y meditar en voz alta sobre nuestra base cultural moderna en el momento de encarar un nuevo cambio de siglo.

Quisimos también que el Congreso Internacional se preocupase por ampliar el conocimiento del desarrollo del Modernismo en Galicia. Teníamos conciencia de que esta perspectiva histórica no era satisfactoria, y por ello quisimos hacer un llamamiento a la comunidad investigadora gallega para que se intentase, en un futuro muy próximo, solventar tal carencia. No pretendíamos cubrir esta carencia, pero sí aportar al menos un primer paso hacia este objetivo. Y en tal sentido estamos satisfechos por la respuesta, gracias al dilucidador análisis que solicitamos al profesor Arcadio López-Casanova, acompañado con algunas muy interesantes aportaciones de comunicantes. Por supuesto, era obvio que gran parte del interés del Congreso se centraría en la figura más destacada y esencial del modernismo gallego, don Ramón del Valle-Inclán. Nos habría gustado que también se hubiesen analizado el pensamiento y las obras de otros muchos autores gallegos, bastante menos conocidos, que contribuyeron con su esfuerzo al desarrollo del Modernismo, como Emilio Fernández Vaamonde, Ramón de Godoy, Prudencio Canitrot, Ramón Goy de Silva, Antonio Rey Soto y un muy amplio listado de nombres que reclaman la atención de los estudiosos para que se tenga un conocimiento ajustado y amplio de la literatura en aquella Galicia de finales del siglo XIX y principios del XX.

Coincidiendo con la celebración del encuentro, en Santiago de Compostela la Universidad desarrollaba también otros importantes actos en conmemoración del centenario del 98. En concreto, en estas fechas se mostraba en el Colegio de Fonseca y en la Iglesia de la Universidad la gran exposición *Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*. Los organizadores quisimos conectar ambos actos, pese a la distancia existente entre ambas ciudades, por lo que el día 19 de noviembre gran parte de los ponentes, comunicantes y asistentes viajamos a la capital de Galicia con el objeto de visitar dicha exposición. También hubo de coincidir nuestro simposio con otro señalado acto, la exposición *1898. Lugo Fin do Século* que organizó el Archivo Municipal de Lugo y que pudimos conocer antes de su inauguración, gracias a la amabilidad de su directora, doña M^a Jesús Saavedra Carballido, quien además nos guió por aquel momento de la historia lucense. Por estas y otras razones, como la celebración en Santiago de Compostela del Seminario Internacional *Valle-Inclán (1898-1998): Viajes*, entre el 11 y el 14 de noviembre, podemos decir que aquel mes fue el que centró la mayor parte de las celebraciones noventayochistas de aquel año en Galicia.

Por supuesto, este congreso no se podría haber realizado sin el apoyo y la colaboración de instituciones y personas concretas. En la inauguración, el

día 17 de noviembre, pude expresar en voz alta el agradecimiento del Comité Organizador a todos estos apoyos y adhesiones, pero no queremos dejar de manifestarlo de nuevo por escrito. La Universidad de Santiago de Compostela merece una gratitud nunca suficientemente declarada, y no sólo por ser el organismo al que pertenecemos y el que ampara y valida el nivel académico exigible a nuestro congreso, sino porque a ella se debe la posibilidad de que el encuentro se pudiese celebrar, financiándolo muy generosamente y dotándolo materialmente de todo lo preciso. Este agradecimiento está dirigido muy especialmente a nuestro Excelentísimo y Magnífico Rector, el doctor Darío Villanueva, quien desde el mismo momento en que las áreas de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Humanidades plantearon su interés por organizar este congreso, puso todo su entusiasmo, apoyo y medios para que se llevase adelante, enriqueciéndolo además con su valiosa participación en la mesa redonda celebrada el día 18 de noviembre, y con la ponencia de clausura del Congreso.

Pero no podemos olvidar que sin la colaboración, el apoyo financiero y el patrocinio de otras instituciones, tampoco habría sido posible este encuentro. Así es de justicia mencionar en primer lugar a la Excelentísima Diputación Provincial de Lugo, organismo que nunca ha negado su ayuda a nuestros actos y que con su generosidad y su patrocinio permitió que muchos problemas de organización se pudieran solventar, agradecimiento que queremos personalizar en la figura de su presidente, el Excelentísimo Sr. D. Francisco Cacharro Pardo.

También queremos agradecer de nuevo la colaboración de la Secretaría Xeral de Investigación y Desenvolvemento de la Xunta de Galicia, del Excelentísimo Ayuntamiento de Lugo, y del equipo decanal que entonces dirigía la Facultad, encabezado por la Ilustrísima señora Decana, doña Concepción Burgo López, que con su proximidad diaria, con su entrega y con su saber hacer, allanaron la mayor parte de las dificultades con que se topó la organización.

Finalmente, el Comité Organizador quiso dedicar este Congreso, y la publicación de sus Actas, a la memoria de don Antón Risco, eminente estudioso de la literatura española y gallega, amigo que fue de la Universidad de Santiago de Compostela y de los profesores de nuestro Departamento. Queda siempre en nuestro recuerdo aquel que fue maestro pero que, ante todo, supo ser amigo.

Lugo, abril de 2000

JAVIER SERRANO ALONSO,
por el Comité Organizador y Editor.

Ponencias

.....





Ponencia inaugural

MODERNISMO Y MODERNIDAD

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela

El año 1998 camina hacia su ocaso. A lo largo de los meses, hemos asistido a una catarata de simposios, congresos y reuniones y algunos aun hemos contribuido con nuestras propias aportaciones a aumentar la intensidad del diluvio. Cuando ya apenas falta un mes para rematar el aniversario de aquella fecha que dio nombre a una generación, puede ser buena ocasión ésta que hoy nos convoca, centrada en el tema de la literatura modernista y el tiempo del 98, para hacer un breve balance y centrarse precisamente en los conceptos bajo los que nos acogemos, a fin de evitar en lo posible que la ambigüedad que los ha rodeado persista en el futuro¹.

Para empezar, quede claro que en adelante no pretendo referirme especialmente al Modernismo poético hispano-americano, de cuño rubendariano, que durante bastante tiempo usurpó sin deseirlo un término que es preciso emplear ya para siempre en otro sentido. Si queremos actuar con rigor en historia literaria, el modernismo no puede ser equiparado a una lírica inundación de estanques otoñales por los que sobrenada el cisne casi epónimo, un desvarío de orientalismos que tienen el aspecto kitsch de exhibición comercial de

¹ Por supuesto, estas páginas tienen en cuenta otras que han apuntado o desarrollado planteamientos muy interesantes en la misma dirección que aquí se propone. Quiero citar sólo el artículo bastante temprano de William R. Risley, "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *ANEC*, 4, 1979, págs. 45-90, y el de John Butt, "Modernismo y *Modernism*", en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, eds., *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, págs. 39-58.

grandes almacenes, o, en fin, un musical fragor de crepúsculos, nenúfares y clausurados jardines. Con esa caricatura se hace un flaco favor a poetas tan interesantes como el propio Rubén Darío, pero, sobre todo, no se entiende nada respecto al modernismo.

El término responderá, pues, a otro enfoque, que no puede ser definido, según se ha hecho a veces, como la incorporación del parnasianismo a las letras hispánicas. Por el contrario, y en una línea ya adelantada varias veces por otros estudiosos, se tratará de marcar el parentesco de las letras que se desarrollan a partir de fines de siglo con el movimiento que en inglés fue denominado como *modernism*, aunque en un sentido en principio algo restringido, concepto que es lo que tenemos que traducir siempre y ya sin ambigüedades como modernismo.

Ahora bien, al calor de los debates sobre la postmodernidad habidos en las últimas décadas, se ha planteado igualmente la revisión de la idea de modernidad, lo que nos obliga a precisar cuál sea nuestro concepto de ésta y cuáles sus relaciones con el modernismo. Sólo si todos aclaramos desde el principio qué se oculta bajo los términos que empleamos podrá ser posible y fructífera la discusión intelectual, para no provocar equívocos llamando de manera diferente la misma cosa o, lo que es peor, acogiendo bajo la misma palabra realidades muy diversas.

Por modernidad debe entenderse un periodo histórico de larga duración, aproximadamente los últimos quinientos años de la civilización occidental. Nacida del desarrollo del humanismo renacentista, viene marcada sobre todo por la incidencia del racionalismo filosófico, que hace del pensamiento herramienta con la que el individuo adquiere su autonomía respecto al mundo en torno. Frente a la Edad Media, el hombre se vuelve medida de todas las cosas y su relación con la naturaleza, con el universo, con Dios y consigo mismo se establece sobre nuevas bases. Se hace así posible el individualismo y de ahí surgirá el subjetivismo cartesiano. El sujeto se convierte en centro del conocimiento y a partir de él se procederá a destruir el principio de autoridad, sustituido por el empirismo que conducirá al desarrollo de la ciencia en cuanto interpretación y dominio del mundo. Las bases del racionalismo y de las ideas de progreso y desarrollo social están hincadas en ese terreno.

Un periodo histórico de tan larga duración no puede permanecer siempre igual a sí mismo. La lógica evolución habida a lo largo de estos cinco siglos permitirá hablar acaso de cinco etapas principales, que aquí serán expuestas muy someramente. Esta clasificación amplía y desarrolla la que puede hallarse

en Marshall Berman², que solo habla de tres, en una partición que puede resultar tan aceptable como cualquier otra que exponga claramente sus bases.

En primer lugar, contamos con una fase inicial, gestada desde mediados del siglo XV, que, por supuesto, no surge de repente, sino que viene incubándose paulatinamente; no están errados quienes alguna vez han considerado a Petrarca el primer hombre moderno, pero su testimonio de una crisis en el interior del individuo queda como un primer paso, que tardaría en ser seguido. El surgimiento de la conciencia de sí va unido a la conciencia de estar situado en un tiempo histórico y lineal, no repetido o circular. Calinescu ha recordado el desarrollo en la Edad Media del término latino *modernus*³, no siempre entendido en idéntico sentido y que llegó a encubrir realidades dispares -los humanistas pudieron ser, por caso, bien poco *moderni*-, pero en la famosa *Querelle des anciens et des modernes* está presente el debate entre dos mundos. Nombres como los de Montaigne, Cervantes, Bacon, Descartes o Burton hablan de una primera eclosión del espíritu moderno, que tendrá en Newton o Leibnitz los teorizadores de unos principios que están en la base de lo que será el programa filosófico de la Ilustración en el siglo XVIII.

Esta sería específicamente la segunda etapa, aquella que está marcada por el imperio de la diosa Razón, que halla en la *Encyclopédie* su instrumento de divulgación y en las magnas construcciones de Kant y Hegel el desarrollo de su potencialidad. La forja de los conceptos de progreso como ideal que se cumple en la historia y de la libertad individual y colectiva de los pueblos se extenderá como un modelo, que se encarna en las revoluciones americana y francesa de forma prototípica. Este proyecto filosófico de la razón es el que Habermas concibe como todavía inacabado⁴.

El comienzo de la tercera fase es situada por Berman -aunque para él sea la segunda- en 1790 y ocupa todo el siglo XIX. La aplicación del programa racionalista a la realidad concreta determinó el conflictivo desarrollo de toda la centuria, marcada por la constante lucha entre un sector que se resiste al triunfo de las nuevas ideas y las erupciones revolucionarias que desean elevar siempre un poco más el listón de lo conquistado. Se da igualmente en este momento el desarrollo paulatino de la propia contradicción latente en el mundo moderno, de manera que comienzan a socavarse las bases de las cons-

² Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 2-3.

³ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, págs. 23-26.

⁴ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

trucciones que se levantan en todos los órdenes casi cuando aún no han terminado de alzarse. Los nombres de Rousseau, Marx, Schopenhauer y Nietzsche son reveladores por sí mismos. Así, la vivencia de la vida como conflicto, la inseguridad, la marginación, el pesimismo se extienden por doquier.

La cuarta etapa se desarrolla a lo largo del siglo XX y desemboca en nuestros días en lo que quizás pueda ser vista como la quinta y por ahora última fase, a la que se ha dado en llamar posmodernidad, que si se la observa en detalle, lejos de marcar la superación de lo anterior, no hace sino extraer las consecuencias de lo que ya estaba en germen, y a veces con bastante desarrollo, desde tiempo antes. No por acaso el nombre de Nietzsche como uno de los adalides de esa posmodernidad resulta al respecto bastante elocuente.

Sea de ello lo que fuere, está claro que aquí no nos va a interesar este curioso problema, pues debemos ceñirnos al momento de transición entre las que hemos llamado etapas tercera y cuarta. Lo que importa dejar claro, por encima de lo aceptable o no de esta taxonomía, es que modernidad es un concepto histórico, una época histórica, que, tal como propone John McGowan⁵, no debe ser confundida con el modernismo. ¿Y qué entendemos por modernismo?

Habiendo apuntado al principio que no debe surgir ningún equívoco con el Modernismo rubendariano, por modernismo se designa un conjunto de movimientos artísticos y literarios que se desarrollan en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX. Es cierto, sin embargo, que el *modernism* anglosajón fue un concepto que, en principio, no trascendía del terreno de lo literario y de un breve periodo de años, fundamentalmente los de entreguerras, en que se producen las vanguardias. Sin embargo, las cosas han variado no poco en las últimas décadas. Ya la divulgada antología de estudios compilada por Bradbury y McFarlane⁶ comprende un abanico que va desde 1890 hasta 1930. Y más tarde, el propio Malcolm Bradbury ha ampliado el periodo desde la década de 1870 (o incluso la anterior) hasta la segunda guerra mundial⁷.

⁵ Véase al respecto John McGowan, *Postmodernism and Its Critics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991. La modernidad es aquí caracterizada (pág. 3) fundamentalmente como una época en que la sociedad se legitima a sí misma según principios que no dependen de verdades, deidades, autoridades o tradiciones externas.

⁶ Malcolm Bradbury-James McFarlane, *Modernism. 1890-1930*, London, Penguin, 1976.

⁷ Malcolm Bradbury, *El mundo moderno. Diez grandes escritores* [1988], Barcelona, Edhasa, 1990.

Por tanto, ese *modernismo* artístico, concebido como el conjunto de manifestaciones que reaccionan en las últimas décadas del XIX contra el sistema estético anterior, que sufre un acoso general, no puede concebirse ni entenderse más que en relación con la *modernidad*, de la que es una de sus conclusiones lógicas. No debe ser visto desvinculado de ella, pues entonces no se entenderá, pues de ella depende y en ella fundamenta sus construcciones. No es inteligible desligado de ella y hasta puede afirmarse que viene a ser la concreción natural de sus premisas ideológicas y estéticas, pero sólo contempla una fase cronológicamente breve de la misma.

Es necesario insistir especialmente de nuevo en que no debe entenderse el modernismo sólo como un asunto que compete a las letras. Siempre he creído que las diversas manifestaciones humanas no se originan aisladamente, sino que hay un impulso creador que las relaciona, de manera que es un ejercicio provechoso observar las relaciones que se dan entre ellas. Ahora bien, esto no significa que todas sigan exactamente el mismo calendario, sino que unas se adelantan a otras.

En tal sentido, creo que no es muy frecuente considerar como uno de los adelantados del espíritu moderno la revolución pictórica que significó el impresionismo en pintura. Cuando cambió el concepto mismo de lo que la pintura debía ser, dejó de intentarse captar en el lienzo las cosas como aparecen en la realidad, para pasar a un ideal mucho más subjetivo y personal, el de capturar la sensación, la "impresión" que producen en el ojo del que las observa y que debe ser reconstruida por el ojo que contempla el cuadro. Por eso, cuando en 1874 Monet exhiba dentro de la Primera Exposición parisina de la Sociedad de Artistas el cuadro "Impression. Soleil levant", Louis Leroy, pintor y crítico, satirizará la que calificó de "exhibición impresionista", pero con ello dará nombre al movimiento. Ya no habrá líneas nítidas, perfiles o límites, sustituidos por la mancha de color, los matices, el brillo, el reflejo, es decir, por la luz que hace nacer las cosas a nuestra vista. Y el cuadro no se crea en el lienzo, sino en nuestro cerebro.

La apariencia de la realidad cambia, evidentemente, con la luz. Ya no se trata de retratar algo concreto -una persona, una batalla, una iglesia, un paisaje-, dado que el motivo, el tema, ha dejado de tener interés por sí. Esto es lo que explica la existencia de las series de cuadros en Monet: la Gare Saint-Lazare, la catedral de Rouen, el Parlamento de Londres, los pajares de Normandía o las prodigiosas ninfeas de sus últimos treinta años. Cada pintura reproduce lo mismo, pero todas son distintas, porque lo era también el objeto que se captaba, que se ofrecía a la vista del sujeto. Y todo ello sucede porque la

realidad ha dejado de ser entendida como algo dado, inmutable, permanente, y por tanto no debe irse más allá de la plasmación de las imágenes transitorias de la apariencia de las cosas.

La revolución impresionista estará en el origen de toda la pintura moderna posterior, incluso de la de quienes reaccionen contra ella por considerarla un último reducto del realismo; estoy aludiendo, es claro, al simbolismo de Puvis de Chavannes, Moreau o Redon⁸. Por sus pasos contados, del impresionismo saldrá Cezanne -etapa indispensable para el nacimiento del cubismo-, como lo harán Van Gogh o Gauguin, o incluso el último Monet, del que no sería nada difícil extraer las lecciones que aprovecharán incluso los expresionistas abstractos americanos de los años cuarenta de nuestro siglo. Pero antes, al principio del mismo y precediendo incluso al inicio cubista de Picasso y Braque estarán los fauvistas, con Matisse y Vlaminck a la cabeza, que tienen idéntico origen.

En la plástica esto se descubre con la inmediatez de lo que entra por los ojos, pero el caso de la literatura no es diferente: sólo hay que emplear un poco más de atención. La base común de todo el modernismo literario es la reacción furibunda contra el sistema estético dominante, el del realismo-naturalismo, que se verá acosado por todos los flancos posibles. No se trata de una escuela única, con un programa delimitado y cerrado, sino de diferentes movimientos, que despliegan lo que estaba incubándose desde mediados de siglo: la figura de Baudelaire evita tener que hacer mayores precisiones.

Naturalmente, un conjunto de movimientos que duren más de medio siglo no va a permanecer inmutable, y por ello cabe señalar en él de manera tentativa dos fases, que pueden acogerse bajo los términos de simbolismo y vanguardias. Acaso sea el año 1910 el que pueda servir como límite indicador de la separación de ambas etapas⁹.

La primera parece claro que no se puede limitar tan sólo a lo que fue en un principio el simbolismo, una corriente fundamentalmente poética con apenas diez años de desarrollo en Francia, de 1885 a 1895. Por el contrario, hoy, a partir del libro pionero de Edmund Wilson *Axel's Castle*, que es ya de 1936, se tiende a aceptarlo -lo diré con las palabras de René Wellek- "como un término

⁸ Ya hace años señalaba Jean Cassou en *Génesis del siglo XX*, Barcelona, Salvat, 1963, pág. 19, que el modernismo artístico francés, que llevó el nombre de Art Nouveau, procede en gran parte del impresionismo y el simbolismo.

⁹ Me complace coincidir con lo expresado brevemente por Germán Gullón en su artículo "El modernismo español y la imprenta", *Monteagudo*, 3ª época, nº 1, 1996, p. 95.

general para la literatura en todos los países de Occidente que sucede a la decadencia del realismo y naturalismo del siglo XIX y precede la aparición de los nuevos movimientos de vanguardia"¹⁰.

No se limita tan sólo a la poesía, sino que se extiende a la prosa, el teatro, la pintura, la música..., pues las distintas manifestaciones artísticas proceden todas de un común espíritu del tiempo, de manera que las similitudes no se deben en modo alguno al azar. Por lo que a nosotros ahora nos interesa, el simbolismo se posiciona contra todo objetivismo, para insistir en las sensaciones personales, individuales (recordaremos luego el artículo "Modernismo" de Valle), y potenciará el lenguaje en busca de la "palabra esencial". A partir de ahora la literatura se cargará de metáforas, imágenes, sinestesias, catacresis.

Además, se rechazará como la peste todo intento de moralizar en el arte, que reclama su autonomía. Es el momento del tan mal entendido *art pour l'art*. Una oleada de misticismo espiritualista recorre entonces Europa, pues estamos en un momento de cuño fuertemente idealista, que abre las obras a la inmersión en el misterio, el enigma, lo arcano, lo esotérico.

En este punto es el momento de afirmar con toda la rotundidad posible que los miembros de la generación del 98 conforman la primera oleada modernista española y que todos ellos pueden ser acogidos como copartícipes de ese primer movimiento, el simbolismo, entendido en sentido general. Como esto no está del todo claro, podemos detenernos un momento en su consideración¹¹.

En efecto, lejos de insistir en que el 98 está caracterizado por el tratamiento de ciertos temas, es hora ya de proclamar que esa perspectiva debe ser abandonada por un tiempo. Si nos asomamos de nuevo al clásico libro de Laín Entralgo¹² sobre el 98, sorprenderá no poco advertir que una y otra vez nos estamos moviendo exclusivamente en el nivel temático: Castilla, la historia, el paisaje, el tema de España...

Parece llegado el momento de adoptar otro enfoque, ya apuntado en algunos trabajos, que tenga en cuenta las bases ideológicas de la generación y las consecuencias formales presentes en las obras, si es que ambos planos se pueden considerar aisladamente, aparte de por la imperiosa necesidad expo-

¹⁰ René Wellek, "El término y el concepto de simbolismo en la historia literaria", en su *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pág. 221.

¹¹ Sobre la pertinencia de seguir hablando en nuestra historia literaria de la generación de 1898 he tratado en "El 98 desde el 98", *Actas del VII Simposio Nacional de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español*, Lugo, Diputación Provincial, 1999, págs. 21-36.

¹² Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, 1945.

sitiva. En una palabra, se trata de plantear que en el estudio de la literatura, como de otras manifestaciones artísticas, todo se mueve en el nivel formal. Afirmación que debe ir seguida de inmediato de otra que proclame que los cambios formales no se producen en el vacío, sino que responden a transformaciones que deben ser investigadas en los niveles ideológicos, sociales o epistemológicos.

Los hombres del 98 son todos ellos antirrealistas, porque la realidad establecida ha hecho crisis y ha dejado de tener entidad por sí misma. No se trata tan sólo de una reacción formalista contra los modos literarios precedentes. Si escriben de otra manera (¡y vaya si lo hacen!) es porque conciben la realidad de otra manera y por tanto también la creación de la propia realidad literaria de ficción. No se revuelven airados para denostar a sus supuestos padres literarios, mientras intentan abrirse paso a codazos en el mundo literario. Esa manera de ver la evolución literaria, que a veces parece sobreentendida en ciertos historiadores, no permite entender nada.

Mucho más útil resulta, en cambio, observar que ese descrédito de la realidad se estaba dando en toda Europa, en lo que era una proliferación de corrientes idealistas, que algunos vieron desdeñosamente como un asalto a la razón. Lo que se estaba planteando era una nueva relación entre el artista y el mundo o, como antes se dijo, un cambio en el concepto de realidad, que también podría enfocarse como la crisis de la realidad tal como se venía entendiendo. Por ello, el artista ya no pretenderá describir con puntillosa exactitud una realidad externa con valor por sí misma. Ahora lo importante será lo que se cree en la propia obra.

De ahí procede la importancia que se confiere a la experiencia personal, pues lo que interesa no es tanto lo que se ve, como la forma en que eso que se ve incide sobre el sujeto que lo percibe. Por ello se hablará tanto del individualismo y se potenciará la importancia de la sensación, que no es otra cosa que la influencia de algo en una subjetividad concreta.

En tal sentido, son iluminadoras unas líneas de Azorín, o por mejor decir, del J. Martínez Ruiz que en 1902 firma *La voluntad*. A poco de comenzar, en el capítulo III de la primera parte, hallamos al maestro Yuste emitiendo una especie de curso abreviado de filosofía¹³:

La substancia es única y eterna. Los fenómenos son la única manifestación de la substancia. Los fenómenos son mis sensaciones. [...] La sen-

¹³ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, Barcelona, 1902, pág. 25.

sación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa -con tal de que sea intensa- que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.

¿Divagaciones de un pequeño filósofo? ¿Ocurrencias personales? No parece, si atendemos a lo que ese mismo año escribe Pío Baroja en *Camino de perfección* a propósito del pensamiento de Fernando Ossorio: “¿Qué es la vida? ¿Qué es vivir? ¿Moverse, ver, o el movimiento anímico que produce el sentir? Indudablemente es esto: una huella en el alma, una estela en el espíritu, y entonces, ¿qué importa que las causas de esta huella, de esta estela, vengan del mundo de adentro o del mundo de afuera? Además, el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiero dar”¹⁴. Oigamos ahora una cita de M. Bradbury: “En 1890, William James publicaba sus *Principios de psicología*, en donde afirmaba que la ‘realidad’ no era un dato objetivo, sino que era subjetivamente percibida a través de la conciencia”¹⁵.

Ahora bien, esta crisis en la realidad es tan sólo un sumando que añadir a los que conforman una crisis más general. Muchas cosas se desvanecen en ese final de centuria. La idea de progreso indefinido, cristalizada en el industrialismo, el cientifismo y el positivismo decimonónicos, deja paso a una decepción que llegará a provocar incluso la desconfianza en la misma razón que había sido el motor oculto de toda la modernidad. Recordemos tan sólo la filosofía de Nietzsche, el gran demoledor del pensamiento racionalista.

En ese fin de siglo se acumulan los signos que habían ido aflorando a lo largo de las décadas y que remiten a una común insatisfacción. La rebeldía romántica, el *spleen*, la marginación voluntaria del artista en la bohemia, la ruptura con el mundo se intensifican ahora en una general oposición a los modos y costumbres de la sociedad burguesa, que ha extraído a su favor las consecuencias de la Revolución francesa e impuesto las ideas de una democracia que proclama la igualdad que está lejos de propiciar. No se olvide que estamos en la era victoriana. Y es contra esa sociedad contra la que se afirma, incluso desde la miseria, la lucha por la propia obra de autores como el conde Villiers de L'Isle-Adam, monárquico, católico y espiritualista, pareja, aunque más radical, de la que llevarán a cabo, cada uno a su modo, Barbey d'Aurevilly, Huysmans o Wilde.

¹⁴ Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, B. Rodríguez Serra, [1902], pág. 121. Véase E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 203.

¹⁵ M. Bradbury, *El mundo moderno*, cit., pág. 26.

Entre nosotros, los jóvenes del 98 manifestarán también una común actitud de repulsa frente al mundo en torno. El disgusto con la sociedad que les rodea pauta las diversas respuestas, aunque éstas viertan su discrepancia por cauces muy diferentes. Desde el socialismo juvenil del primer Unamuno al anarquismo de Azorín -de Martínez Ruiz, más bien- o al nihilismo de Baroja, los caminos distan de ser coincidentes.

Sin embargo, todos revelan la misma reacción generacional contra la sociedad estancada de la Restauración canovista, el mismo rechazo contra el ejemplo de democracia capitalista que tenían a la vista. El motivo unificador se encuentra en el propósito de demoler o debilitar las bases intelectuales de ese edificio artificial que la burguesía ha levantado para su provecho. Olvidemos que algunos no dejaron de encontrar bastante pronto plácido acomodo dentro del sistema, como le ocurrió a Azorín, o que otros, como Unamuno, decidieran buscar la solución en las profundidades del individuo. En principio, un mismo furor antidemocrático -contra aquella democracia-, antiparlamentario y antiliberal mueve a todos ellos. Y ahí hay que ubicar también el tantas veces mal entendido tradicionalismo de Valle-Inclán.

Si se me permite centrar la atención por un momento en este último autor, al que he dedicado más tiempo en los últimos años, puede advertirse que en él el rechazo del mundo degradado y precario que le rodeaba es el mismo que experimenta el resto de los jóvenes noventayochistas. Sólo que la dirección utópica con la que Valle simpatiza es la del apego, sentimental, sí, pero también racional e ideológico, al mundo anterior a la revolución burguesa. Esa es la razón de su carlismo, que, lejos de ser una postura estética y externa, una pose para quedar como un *esprit fort* en los ambientes culturales de principios de siglo, descubre un hondo apego hacia el mundo que la revolución había enterrado, si bien el sepelio no se hubiese realizado en un solo día. Por el contrario, el sistema señorial del Antiguo Régimen dejaba traslucir aún muy claramente su huella en el mundo gallego al que va a estar muy cercano en alguna de las *Sonatas*, en el ciclo de las *Comedias Bárbaras* y en la primera de las novelas de *La Guerra Carlista*.

Ahora bien, este Valle tradicionalista parece una pura contradicción en sus propios términos como representativo de la modernidad. Es preciso, sin embargo, ir más allá de lo que las apariencias parecen sugerir. Sin duda, en él, al menos durante quince o veinte años, domina el autor que muestra un inequívoco aprecio por el mundo pre-moderno, medieval y feudal de señores y siervos, un universo calificado a menudo con adjetivos como "milenario" o "antiguo", que arrastran consigo la valoración positiva hacia una perspectiva

aristocratizante. ¿Este es -repetimos- el abanderado de la concepción literaria moderna? No existe contradicción, en efecto. El autor de las *Sonatas* es quien, en el momento de iniciar el ciclo, publica también el artículo "Modernismo", en el que apunta con lucidez cómo la base de la nueva literatura se halla en la percepción de las sensaciones, esto es, en lo que es propio del individuo: "La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad"¹⁶. De ahí el auge de la sinestesia.

En ese mismo trabajo menciona a Baudelaire, nombre hoy reconocido, tras Benjamin, como el primer autor verdaderamente moderno y cuyo recuerdo en Valle no sólo se explica por su formulación de las correspondencias entre las cosas, motivo por el cual es evocado. El francés es también, por ejemplo, quien acuña en la dedicatoria "A Arsène Houssaye" de su *Spleen de Paris* la necesidad de escribir en adelante un nuevo tipo de prosa, en palabras que podrían servir para definir el anhelo máximo de Valle-Inclán: "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme"¹⁷.

El Valle de los inicios sabe bien dónde están sus raíces y cuáles son los secretos de la nueva manera de escribir y no está ciego frente a su alrededor. A partir de estos supuestos debemos entender su apego al mundo tradicional, que no es una suma de bernardinadas ni producto de ningún complejo princesil. Ante la crisis evidente del mundo occidental que se despliega delante de sus ojos, ese movimiento de entusiasmo por lo milenario es la expresión del deseo de encontrar seguridad en una tradición sólida, por más que la intuya irremisiblemente perdida¹⁸. Su solución no es, por demás, insólita, ya que esa es la causa que lleva a no pocos escritores del momento a una común búsqueda de paraísos perdidos, aunque cada uno la realice por caminos diferentes: aristocratismo, bohemia, exotismo, arcadismo...

Si el mundo moderno se basa en el conflicto y la contradicción; si la imagen que de él domina es la del laberinto sin salida, como ya se veía en el

¹⁶ Ramón del Valle-Inclán, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902, pág. 114.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Claude Pichois, vol. II, 1975, pág. 275.

¹⁸ Véase a este respecto mi trabajo "Valle-Inclán y el mundo en torno", *Monteagudo*, Murcia, Universidad, 3ª época, nº 2, 1997, págs. 29-44.

Manierismo del XVI; si, en fin, en todo triunfa la inseguridad, pues, como dijo Marx en frase que aprovecha Berman para su título, “todo lo sólido se desvanece en el aire”, nada puede sorprender menos que el que algunos pretendieran encontrar un asidero en lo antiguo, nimbado por un prestigio al que la lejanía había borrado sus más oscuros perfiles.

Deja entonces de ser paradójico que el interés por lo antiguo se pueda sumar al existente por lo nuevo, como bien vio Rubén Darío en una nota sobre nuestro autor incluida en 1912 en *Todo al vuelo*, en la que la búsqueda de la belleza presente en las *Sonatas* le provoca esta reflexión: “En ello hay el anhelo de la novedad -y de antigüedad- que caracterizó a los Nuevos”¹⁹. Y más tarde fue Ricardo Baroja, íntimo amigo, compañero de tertulias y afanes estéticos de don Ramón, quien escribió en 1935 unos artículos recogidos en *Gente del 98*, donde no habla de sí mismo, sino de todo el grupo²⁰:

En general, la juventud artística y literaria mira más al arte y a la literatura que se produce en su tiempo que al de los tiempos pasados. Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, el Greco a Muñoz Degraín, Lope a Echegaray [...] Pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo ‘modernistas’, cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos ‘arcaístas’ o ‘futuristas’. Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada.

En realidad, consiguieron hacer ambas cosas. El apego de Valle por los pintores pre-rafaelistas, heredero de la escuela inglesa que portó tal nombre como Hermandad, es bien revelador: él siempre mantuvo veneración por “la obra de aquel divino abuelo que fue Sandro Botticelli”, como dijo una vez²¹. Pero mucho más trascendente es observar cómo el caso del escritor gallego coincide con el de otros que están asimismo en los orígenes de la modernidad literaria, condición que nadie les discute por no ser españoles.

Pero el refugio en la Arcadia milenaria acabará por revelársele precario y, como alguna vez se ha apuntado, la Historia, nunca olvidada por él, terminará por pasar al primer plano. No cabe volver ahora a las formulaciones que hacían de modernismo y esperpentismo -por llamar así a las dos etapas en que

¹⁹ Rubén Darío, *Todo al vuelo*, Madrid, Renacimiento, 1912, pág. 64.

²⁰ Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Barcelona, Juventud, 1952, pág. 49.

²¹ Véase en Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, ed. Javier Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, pág. 235.

se dividía hace tiempo la obra de nuestro autor- dos fases enfrentadas sin puntos de contacto. Por el contrario, parece mucho más acertada la pretensión de buscar una unidad y coherencia profundas en la totalidad de la producción valleincliniana.

Ahora bien, esta tesis no debe hacernos ignorar lo evidente: el Valle de 1920 no es el de 1900, y no podía ser de otro modo. Todo autor evoluciona y el nuestro no iba a ser menos. Sin que exista una ruptura radical, pues son no pocos los elementos que perviven, entre ellos el deseo de empeñarse hasta el límite en la búsqueda de la obra perfecta, cambian los procedimientos para conseguirla, lo mismo que cambia el universo re-creado: el mundo moderno llama con fuerza a la puerta y nos vemos trasladados de la inconcreta era feudal de *Flor de Santidad* o de ese siglo XIX no muy alejado de la anterior, tal como aparece en las *Comedias Bárbaras*, a la realidad del presente. Y de la misma manera pasamos de la rusticidad campesina y agraria a la vorágine de la ciudad contemporánea.

No es más “moderno”, sin embargo, el Valle supuestamente progresista de *Luces de Bohemia* que el arcaizante de las *Comedias Bárbaras*. No está en las ideas el lugar donde buscar la clave, como, por otra parte, ya decía el mismo Valle en el citado artículo “Modernismo” de 1902. ¿Dónde situarla, entonces? En la forma, en la manera de escribir, que supone un giro radical. Y en ello le acompañan todos sus coetáneos de generación.

Pero -hay que repetirlo mil veces- si estos hombres escriben de manera distinta a como lo hacían quienes les precedieron, no varían por el mero prurito de cambiar de estilo. En literatura no hay sólo cambios formales o, dicho con mayor precisión, los cambios formales se deben a transformaciones que se solían considerar de mayor hondura, de las que son el signo a veces más evidente. En realidad, tres son las dimensiones en que podemos distinguir el enfrentamiento entre estos autores y sus predecesores: en el modo de concebir la obra en sí misma; en el de entender la relación de esa obra con la realidad; y en la manera de escribir²².

Por lo que toca al primero de estos tres factores, los del 98 suponen una auténtica revolución literaria; por poner algún ejemplo concreto que lo haga

²² He tratado más ampliamente este aspecto en la ponencia pronunciada en el ciclo sobre el 98 organizado por la Fundación Duques de Soria y desarrollado en Salamanca en octubre de 1997, cuyas Actas parece que finalmente no van a publicarse; un avance de sus conclusiones puede verse en mi trabajo “Sobre la invención del 98”, en Víctor García Ruiz, Rosa Fernández Urtasun y David K. Herzberger, eds., *Del 98 al 98. Literatura e Historia literaria en el siglo XX hispánico*, Número especial de *Rilce*, 15.1, 1999, págs. 3-12, artículo del que aprovecho aquí algo más de una página.

visible, cabe afirmar que la concepción de la novela en Baroja, en Azorín o en Valle no tiene nada que ver con lo que había ocurrido antes. El desarrollo de la novela lírica, a vueltas con el ensayo o la música, se evidencia en los mismos títulos: *Sonata de Otoño*, *Camino de perfección*, *La voluntad*... Así no se habrían podido llamar las novelas de cinco o diez años antes.

Además, la obra cobra conciencia crítica de sí misma. Viene a ser un artefacto autoconsciente, resultado de un proceso en el cual el relato parece haberse descoyuntado para volver a surgir como el producto de un montaje. De ahí que transmita la impresión de confección fragmentaria, que no haría sino incrementarse hasta la explosión de las vanguardias. Es autorreflexiva y muy a menudo especular y metaliteraria (los famosos "plagios" de Valle, pura intertextualidad). Y asimismo, con frecuencia, paradójica, ambigua, paródica, desconcertante.

Todo ello está relacionado con el segundo factor, el de la relación con la realidad. Si ésta ha perdido su prestigio y se ha vuelto sospechosa, nada más lógico que el artista desee crear la realidad *dentro* de la propia obra y que lo haga de manera fragmentada, con pequeños toques acumulados, como si fuera ya incapaz de acceder a síntesis mayores. No importará además atender a ciertos hechos, sino al efecto que esos hechos causan en el personaje. No importa el mundo, pues éste perdió su consistencia; por tanto, no interesan los fenómenos, sino el efecto que causan en una subjetividad: de ahí la ya mencionada atención a las sensaciones y a las imágenes y el triunfo de la sinestesia, como destacaba Valle-Inclán en 1902, y el desarrollo de lo que se ha llamado a veces el impresionismo literario. Y si el individuo pierde también su estatus de seguridad -disolución del sujeto-, el personaje de ficción se convertirá en un elemento mucho menos consistente. Ya no habrá caracteres al modo decimonónico, consecuencia previsible de la existencia de un hombre escindido, fragmentado, que llegará a ser sólo un pelele, un muñeco, un fantoche; por eso se habló de deshumanización o de desaparición del personaje. El relato se hace introspectivo y nacerán entonces técnicas que ahondarán en la perplejidad: narrador sospechoso o falible, puntos de vista enfrentados, corriente de conciencia...

Y todo ello, en tercer lugar, se transmite a través de un lenguaje que no podrá ser neutro. Esta generación supone una gigantesca renovación de la prosa y la poesía españolas. La manera de escribir en castellano cambia de forma decisiva. A menudo se ha ironizado sobre el estilo asmático de Azorín, de sujeto+verbo+punto, sin caer en la cuenta de que la destrucción de la prosa decimonónica y la creación de otra mucho más breve y ágil fue una labor

colectiva y muy rápida, pues salvo los primeros escauceos aún dubitativos, todos aquellos escritores adquirieron muy pronto un estilo propio.

El lenguaje pasó a tener valor por sí mismo, y no se entendía ya como una mero vehículo para transmitir la imagen de otras realidades. En vez de hacerlo transparente, llamaba la atención sobre sí. Se lo concibió como la herramienta propia del escritor y de ahí el cuidado primoroso con que se manejaba. Escribir en prosa no era una faena diferente a hacerlo en verso ni exigía menos cuidado, como veremos. Pero esto no se aplica sólo a don Ramón, estilista y orfebre de la palabra. Léase con cuidado a Azorín, o mejor, al Martínez Ruiz de, por ejemplo, *La voluntad*, o a Baroja, el supuestamente descuidado Baroja de *Camino de perfección* o de *La casa de Aizgorri* para tener pruebas fehacientes de ello.

Sería interesante poder formular los rasgos más destacados que caracterizan esa nueva manera de escribir, entre los que contarán como relevantes el uso del sustantivo con valor de adjetivo; las bimembraciones y trimembraciones, que no tienen valor tanto en sí mismas, como en el efecto conseguido de dotar de un ritmo musical a la frase; los paralelismos; las frases nominales, las comparaciones... Es la prosa del modernismo, estudiada a veces sin ponerla en relación con sus antecedentes obligados, que están en los Goncourt, en Barbey, en Huysmans...

Es, en fin, el nuevo español que estos hombres del 98 van a instalar de forma ejemplar para el resto del siglo XX. Ya no se podrá escribir como se hacía antes, ni siquiera según las pautas de la supuesta naturalidad de Galdós o la Pardo Bazán. Y esa revolución no es individual, sino colectiva, y todos hallaron su camino en lo que debemos llamar, sin rodeos ni vergüenza, simbolismo. Ahí están las raíces, ahí está la estética. Si para terminar queremos ver algún ejemplo, recordemos como el propio Valle-Inclán defendía la imposibilidad de distinguir verso y prosa al final de su vida ("No hay diferencia esencial entre prosa y verso"²³). Esta no es una idea de última hora en él, sino que la practicó siempre, pues procede del convencimiento de que el creador ha de trabajar ambas con la misma exigencia formal. Pues bien, este es uno de los principios básicos del Simbolismo, defendido explícitamente por Mallarmé en 1891: "Mais, en vérité, il n'y a pas de prose [...] Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification"²⁴.

²³ Ramón del Valle-Inclán en Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934, pág. 85.

²⁴ Stéphane Mallarmé, "Enquête Sur l'évolution littéraire", en *Oeuvres complètes*, ed. H. Mondor y G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pág. 867.

También es Mallarmé quien proclama que no deben nombrarse directamente las cosas, sino sugerirlas poco a poco, dando expresión a otro objetivo fundamental: "*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements*"²⁵.

Y, en fin, Jean Moréas elabora el Manifiesto del simbolismo en 1886, en el que se sitúa en una perspectiva muy similar a la que luego adoptará Valle-Inclán en su artículo "Modernismo". Si éste recuerda que las ideas literarias evolucionan con un ritmo que las lleva de un primer periodo bárbaro y personal a otro sereno y maduro, para terminar en retórica y artificio, y que ello se cumple "con absoluto fatalismo", ya Moréas había adoptado la misma postura de cuño evolucionista, proclamando que "chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure"²⁶. Y ahí manifiesta luego cómo todo lo que se presenta en la obra no son más que apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales, teoría que tuvo que ser muy del gusto de Valle. Y, en fin, también se encuentra en el Manifiesto una defensa de la novela de deformación subjetiva.

Todo ello se encamina al mismo fin: la puesta en valor de la palabra, que no será la propia del lenguaje ordinario, sino "la palabra esencial" ("parole... essentiel"), que permite aflorar la "notion pure", como dice Mallarmé en el "Avant-dire" al *Traité du verbe* de René Ghil (1886), donde señala, al hilo de la contraposición entre la moneda corriente que supone narrar, enseñar, incluso describir, de un lado, y, de otro, "la Littérature": "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité". Y añade: "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole [...] et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire"²⁷.

²⁵ S. Mallarmé, *Ibid.*, pág. 869.

²⁶ Véase el texto del manifiesto de Moréas en los documentos reunidos al final de Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, pág. 402. Se trata de una versión abreviada y revisada de su anterior *Message poétique du symbolisme*, Paris, 1947, 3 vols.

²⁷ Cito por la versión definitiva del texto, que puede verse en las *Oeuvres complètes*, págs.

No olvidemos que Mallarmé también se forjó como objetivo “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, según un verso de su soneto “Le tombeau d’Edgar Poe”²⁸. Y D’Annunzio proclamará: “Las palabras son símbolos sin posibilidad de sinónimo, que únicamente ofrecen su total esplendor al artista que sabe estudiar sus orígenes”²⁹.

No, los miembros de la generación del 98 no son unos especímenes extraños, cuyo valor resida en haberse dejado apoderar por el “famoso dolor de España”. Esa perspectiva ignora lo que de verdad representaron, de manera que sólo si los ponemos en relación con el contexto europeo en que se desarrollaron comienzan a hablar con su propia voz, la de los pioneros del modernismo en España. Mucha labor queda por delante y sólo cuando sus pares sean Verlaine y Mallarmé, Verhaeren y Samain, Laforgue y Rodenbach, D’Annunzio y James, cada uno con sus valores, podremos decir que comenzamos a entenderlos. Estas palabras no han tenido otra finalidad que llamar la atención sobre tan urgente tarea.

857-858; el texto fue aprovechado por Mallarmé para la parte final de “Crise de vers”, *ibid.*, pág. 368. Para la versión original véase la edición acumulativa de René Ghil, *Traité du verbe. Etats successifs*, ed. Tiziana Goruppi, Paris, Nizet, 1978.

²⁸ *Oeuvres complètes*, pág. 189.

²⁹ Citado por Robert L. Delevoy, *Diario del Simbolismo*, Genève, Skira-Destino, 1979, pág. 73.



EL 98 POR FUERA Y EL MODERNISMO POR DENTRO

GERMÁN GULLÓN

Universiteit van Amsterdam

No voy a entrar en consideraciones de sobra sabidas respecto a la invención del 98 y otros extremos semejantes. Me limitaré a decir que el 98, no el hecho histórico que marcó la desaparición del imperio colonial español, sino la acuñación cultural del marbete generación del 98 ha postergado la gran corriente de cambio que ocurrió en torno a la fecha de 1900. La literatura española se aparta de las literaturas europeas, no tanto porque viviera una encrucijada cultural tan distinta a la del resto de las naciones occidentales, sino debido a que nuestros intelectuales la caracterizaron de una manera peculiar; en vez de poner el acento en los cambios profundos, se lo pusieron en la situación política. El fin de siglo del XIX viene en la historia definido, caracterizado, por lo exterior en lugar de lo interior. Por ello, me gustaría en estas páginas tratar de dos corrientes, dos guadianas que atraviesan por dentro el 98: primero, la entrada en la corriente cultural de las nuevas alternativas al pensamiento racional; y segundo, el innovador modo de percibir el mundo.

LAS ALTERNATIVAS AL PENSAMIENTO RACIONAL

La historia de la cultura occidental moderna y posmoderna ha quedado firmemente influenciada por la radical novedad afectiva y cognoscitiva aportada por el romanticismo, en concreto por la paridad otorgada a lo percibido por los sentidos respecto a lo conceptual. La manera de pensar el mundo propiciada por la Ilustración, que se apoyaba en la causalidad y lo racional,

comienza a convivir con una forma nueva, dependiente de la impresión, de las maneras de conocer/percibir basadas en la yuxtaposición, que vinieron a disolver la rigidez del racionalismo. En parte, el presente, debido, entre otros motivos, a la aceleración del progreso material y de la era del vapor decimonónicos, se instala en la conciencia colectiva con un vigor desconocido hasta entonces, y lo pasado, los tiempos del ayer, pierden su solemnidad y carácter canónico. Lo racional, lo razonado, compartirá ahora su posición de privilegio con las impresiones, con lo intuitivo en un momento determinado¹.

La velocidad, la fotografía, la violenta contraposición entre las ciudades y el campo, el uso de drogas, dieron lugar a que la cultura se centrara en el sujeto, y a que la impresión y la percepción individual comience a ser apreciada como nunca antes, muy especialmente y temprano, en pintura. Hay una línea que va de Francisco de Goya a Manet y Monet que sin duda conecta a una serie de artistas, y habría que añadir músicos y escritores, y que potencia la novedad tanto del sentir y del pensar, como de sus representaciones artísticas. No asombrará, por lo tanto, que debido a ese anhelo de conocer por medio de impresiones, los límites de la experiencia se agranden, y que pronto, como digo, los artistas sean quienes abandonando formas aceptadas de creación se lancen a explorar galerías desconocidas del hombre y del mundo. En seguida descubrirán, mirando hacia atrás a la época clásica, que los marginados, los raros, y la poetisa Safo podría ser simbólica a este respecto², habían sido juzgados en la época por gentes que les reprochaban su diferencia. Serán estos escritores, como Thomas de Quincey o Charles Baudelaire, los que ampliarán

¹ Marcel Raymond, en un libro clásico (1933), traducido por Juan José Domenchina al español en 1960, *De Baudelaire al surrealismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), plantea el asunto en términos muy precisos: "En cuanto a preguntarse por qué dicha conciencia se ha despertado en un momento bastante preciso de la historia, a fines del XVIII, yo creo que para responder sería preciso examinar la situación del escritor y del poeta en la civilización moderna. ¿Se debe al acaso el que esta civilización —que es, en diversos aspectos, una aplicación de las doctrinas que encontraron por primera vez en la *Enciclopedia* su expresión vulgar— sea un producto exactamente contemporáneo del romanticismo? Se ha establecido desde entonces, cada vez con más fuerza, sobre una concepción racional y positiva del universo y de la vida, y su coacción sobre el espíritu humano, una especie de indiferencia respecto al inconsciente, se ha ejercido cada vez con más violencia. Porque ha separado al hombre del universo y de una parte de él mismo, de esa parte donde habitan las potencias no sometidas a la razón (y esto en el mismo momento en que el cristianismo perdía su imperio sobre las almas, que ya no encontraban en él la ruta de su salvación personal), exageró hasta un grado difícilmente tolerable la discordia natural entre las exigencias totales del espíritu y la existencia limitada concedida al hombre" (pp. 9-10).

² Enrique Gómez Carrillo, *El segundo libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras* (Madrid: Mundo Latino, 1921).

el espectro perceptual de la literatura moderna, rebelándose contra los códigos sociales de sus épocas, aceptando como válido, como sujeto del arte, toda una serie de elementos que permitirán ensanchar los límites de lo humano allende lo racional. Ahí, en esas coordenadas, es de donde debemos partir para entender el decadentismo, pues de otra manera se podría caer en la tentación de prejuzgar el tema, la exposición de las características del ismo modernista, ya que tendríamos que ponernos junto o contra los muchos que juzgan a sus practicantes, cumpliendo una labor que apenas compete al crítico o al estudioso de la literatura.

Al hablar del decadentismo en referencia a las literaturas en lengua española estamos aludiendo a uno de los componentes del primer modernismo, del momento simbolista, colindante con diversos otros componentes, como el exotismo, el erotismo, y la bohemia, y que se extiende desde aproximadamente 1885 a 1910. En cierta medida se relaciona, o cristaliza, con el paso que en las culturas del occidente europeo se da en el tránsito entre el naturalismo y el simbolismo, cuando los escritores comienzan a ahondar en la superficie de la realidad representada por los naturalistas, y se intenta que salgan a la superficie percepciones inéditas, los mundos internos, las avenidas de lo subconsciente, a las que habían accedido los naturalistas, en su intento por llegar un poco más allá que los realistas³. Además, y hablando en términos generales, lo literario y lo político-social, al igual que el ismo hecho famoso por Emile Zola, aparecen bastante ligados en este período, y aunque las revistas y publicaciones periódicas suelen tener una u otra orientación⁴, el decadentismo suele aparecer en ambas, pues lo decadente conlleva un importante componente histórico-social.

³ C.W.E. Bigsby en su libro *Dada and Surrealism* (London: Methuen, 1972) ha comentado con perspicacia este fenómeno, muy en concreto en la p. 9.

⁴ Así lo afirma Cesar Antonio Molina en su libro *Medio siglo de Prensa literaria española (1990-1950)* (Madrid: Endymion, 1990). Él establece una diferencia entre un tipo de revista político-social y una literaria [*Germinal* (1897-1899); *Vida Nueva* (1898-1900); *Alma Española* (1903-1904)]. En las primeras los “escritores hablan fundamentalmente de problemas que acucian al país y la publicación cuida menos el aspecto gráfico. Las revistas estrictamente modernistas cuidaban más su forma estética con la inclusión de elementos plásticos [*Helios* (1903-1904); *El Nuevo Mercurio* (1907); *Renacimiento* (1907)]. El aspecto combativo tenía una presencia mucho menor y eran medios de difusión de los presupuestos modernistas”. (pp. 35-36) Véase María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas de Fin de Siglo. Estudio de índices (1888-1907)* (Madrid: Jucar, 1991) y *La pluma ante espejo. (Visión autocrítica del “Fin de Siglo, 1888-1907)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989) para una detallada exposición y comentario de esa literatura.

Existe toda una serie de manifestaciones sociales, como el uso de los estimulantes, de los productos psicoactivos, que vienen a subrayar este intento finisecular de profundizar en las percepciones. No olvidemos que la morfina (1806), la cocaína (1860), y la heroína (1883), entre otras drogas, fueron utilizadas por un crecido número de escritores; Sigmund Freud sería uno de los defensores y propagandistas mejor conocidos, pues además fue usuario de la cocaína, y como dice Antonio Escohotado: "El creador del psicoanálisis fue antes la autoridad mundial sobre esta droga"⁵. Un buen grupo de escritores y pintores, como Teophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, y Delacroix, formarán el *Club des Haschischiens*, cuyas sesiones fueron relatadas por Baudelaire en su famoso libro *Los paraísos artificiales*⁶. Conocida es también la afición de ciertos escritores, como Rubén Darío y de Paul Verlaine al ajeno.⁷

Todo ello lleva a recordar los enfrentamientos jurídico-sociales habidos en la segunda mitad del XIX en Francia contra los denominados excesos de los que acabarían siendo denominados intelectuales, como el propio Baudelaire o Gustave Flaubert, que sufrieron a causa de la injerencia de la política en los asuntos sociales, y que culminaría en el famoso affaire Dreyffus (1898). A los políticos se les escapaban ciertas conductas de las normas y de las leyes establecidas y reaccionaron de una manera que hoy parece fuera de lugar, pues dejaban su puesto de gobernantes para seguir con el ya periclitado modelo de intervención en el desarrollo de la vida social.

La propia palabra decadencia se aplicó en diversas ocasiones a lo largo de los tiempos a varios momentos y, muy en especial, a la última época de la literatura imperial romana, a su ocaso, y a la época finisecular que nos compete, lo que complica un poco su referencialidad⁸. Sin embargo, su aplicación

⁵ Antonio Escohotado, *Las drogas. De los orígenes de la prohibición* (Madrid: Alianza, 1994), p. 80. Para un repaso detallado consúltese del mismo autor, los tres tomos de *Historia de las drogas* (Madrid: Alianza, 1989).

⁶ Ibidem, p. 81.

⁷ En la pintura se representan muchos aspectos de estas diversas adiciones; uno de los cuadros mejor conocidos es el de Santiago Rusiñol titulado *La morfina*.

⁸ Existe una corta pero sustancial bibliografía de la decadencia en la España de los siglos XVII y XVIII, que no se relaciona directamente con el decadentismo finisecular, pero que de alguna manera se vincula con la creencia de que todo va al revés. Pienso en el discurso de entrada en la Real Academia Española de Gaspar Nuñez de Arce, "Decadencia y ruina de la literatura española bajo los últimos reinados de la Casa de Austria" (Madrid: Real Academia Española, 1876), 80 páginas, o de M. de la Pinta Llorente, "Notas eruditas en torno al proceso de la decadencia intelectual de España del siglo XVIII", en *Crítica y humanismo* (Madrid: Archivo Agustiniiano, 1966), pp. 13-28.

correcta debe referirse a una mezcla de ambos, pues afecta principalmente a una mentalidad en la que el desdén hacia la sociedad contemporánea, a la estrechez de miras burguesa, a lo convencional, a la exclusiva aplicación del progreso a lo científico, se considera como un mal que aqueja al hombre en el fin de siglo.

Si nos atenemos a las publicaciones, el decadentismo simbolista hizo su aparición en las revistas parisinas *Paris-Moderne*, *Lutèce*, *Le chat noir*, y otras. Se suele pensar la novela de Joris-Karl Huysman, *A rebours* (Al revés) (1885), como el mejor texto representante de ese movimiento, mientras que Verlaine, quien al publicar en *Lutèce* "Los poetas malditos" configura el modelo del decadentismo, y a Oscar Wilde como los escritores que mejor representan el ismo. Des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysman, encarna el prototipo del raro, del hombre extravagante, mientras que la obra *Salomé*, de Wilde, introduce el tipo de la mujer apasionada, la mujer fatal con deseos anormales⁹.

El decadentismo supone, por lo tanto, la exhibición pública del lado oscuro del ser humano, la inclusión en la literatura de lo que hasta entonces se consideraba marginal y prohibido. Aparece una tendencia al exhibicionismo, o mejor deberíamos decir, reaparece, pues ya los románticos la habían conocido. Lo diferente es que ahora se hace gala de una absoluta determinación de cruzar todos los bordes y fronteras; el cuerpo, tanto su autonomía como su espíritu, son explorados para encontrar placeres vedados, y el masoquismo no anda lejos, y sirve en numerosas ocasiones para duplicar el placer por medio del escándalo.

Pocas veces la cultura humana ofreció una tan abierta representación de lo que no cabe en los límites de la propiedad social. Lo feo, lo inapropiado, se exhiben con absoluto impudor; no es que el decadentismo descubriera aberraciones humanas inéditas, no. Lo que sucede es que se atrevió a llevarlas a la vida, como los conocidos escándalos ofrecidos por Verlaine y Rimbaud, cuyas exhibiciones homosexuales ofendieron el buen gusto de la época y chocaron a sus contemporáneos. El decadentismo sigue siendo, aún hoy en día,

⁹ El ensayo "Salomé. Un mito contemporáneo", que dio título a una exposición hecha en el Reina Sofía, en el otoño del 1995, firmado por Patricia Molins, supone un espléndido repaso al arte y a la literatura surgida en torno a este personaje mítico (Madrid: TF Editores, 1995), pp. 17-63. Entre los libros clásicos debe consultarse el de Helen Grace Zagona, *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake* (Paris: Minard, 1960). Para lo hispanoamericano, veáse de Iván A. Schulman "La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Trasposición y Werden", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia* (Cali: Carvajal, 1976), pp. 69-84.

un marbete donde se guarda cuanto pudiera resultar chocante; decadentes han sido denominadas, por ejemplo, las estrellas de cine y de las artes populares que consumían droga y exhibían costumbres sexuales poco frecuentes. Los nazis ya utilizaron la denominación de decadentista para purgar las colecciones pictóricas de su país¹⁰.

A continuación ofrecemos una enumeración de sus múltiples manifestaciones para dar una idea de lo imposible de acorralar sus manifestaciones en compartimentos fijos: la exhibición de la homosexualidad, el lesbianismo, el erotismo perverso, lo enfermo, lo feo, las aberraciones de todo tipo, el dandismo, el malestar de fin siglo, lo demoníaco, el animalismo, el mundo del cabaret, el alcoholismo, y los comportamientos excéntricos. Todos estos componentes de la palabra, del modo de comportamiento decadentista, que hasta ese momento habían permanecido en los márgenes, es llevado al centro de la obra literaria, de la consideración social. El aspecto de lo humano que presentan entraña una enorme ampliación de la conciencia humana, de la tolerancia, de la capacidad de sentir en una diversidad de maneras, cuyas manifestaciones públicas habían sido reprimidas por siglos. Por ello, no es de extrañar los nombres de Sigmund Freud, el verdadero creador de la anatomía psicológica del hombre moderno, o de Friedrich W. Nietzsche, y su idea del amoralismo que se debe permitir a las elites, aparezcan también en el fondo de esta nueva conformación de la psique humana. Nietzsche, por ejemplo, muy influenciado por Arthur Schopenhauer, y gran amigo de Richard Wagner, siente que el hombre ha llegado a un momento de gran decadencia, por su falta de ideales, y decide a la vista de las nuevas realidades psíquicas que el hombre debe deshacerse de lo que le esclaviza y lanzarse a rehacer sus horizontes con un optimismo trágico¹¹. Él quería, pues, definir un nuevo marco para la existencia humana a la vista de las realidades entrevistas.

El decadentismo se inserta, desde el punto de vista literario, y como ya dije, en ese momento de tránsito entre el naturalismo al simbolismo, pues allí remansan los diversos elementos que harán posible un tipo de actitud hacia la realidad y una forma de representar la realidad antiburguesa, en que comienza a interiorizarse la literatura, cuando se empiezan a explorar avenidas que el hombre recorre sin necesidad de un plano.

¹⁰ En el *ABC Cultural* (4-4-1997) apareció un amplio reportaje del arte decadente censurado hipócritamente por Hitler y sus ministros.

¹¹ El tema se puede estudiar en el documentado libro de Eduardo Pérez Maceda, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983).

Quizás el eje primario sobre el que girará literariamente el decadentismo sea la obra de Charles Baudelaire, aunque éste murió mucho antes de que esta mentalidad fuera reconocida. Ya hablamos de su gusto por las drogas, quizás conviene aducir también que desde joven padeció de sífilis. En *Les Paradis artificiels* (1860) explica la posibilidad de reconocer la maldad en el ser humano, el Satán que guía algunas de nuestras acciones, y por ello su creencia que la mejora moral del hombre era inconcebible. Piénsese estas ideas contrapuestas con las expuestas por nuestros krausistas españoles, para quienes la educación parecía suficiente en el camino hacia la superación humana. Sus famosas *Fleurs du mal* (1857) fueron condenadas por las ofensas que supuestamente allí se hacen a la moral pública. Lo que se entendió, y se entendió bien, es que él estaba cambiando el discurso poético y cultural, que los grandes temas, como la belleza y el amor, estaban siendo sustituidos por otros valores, los de un hombre que lucha y no siempre sale vencedor en su lucha con el mal. Su afinidad, descubierta bastante tarde, alrededor de 1847, fue con Edgar Allan Poe, al que traduciría al francés. A éste escritor americano lo debemos contar también entre los predecesores, igual que, por ejemplo al mencionado Thomas de Quincey, quien gustó mucho a Baudelaire por su malditismo; el autor de *Las flores del mal* ayudó mucho a difundir al inglés en su país. De Quincey relatará en sus conocidas *Confesiones de un inglés conocedor del opio* y *Suspiros de profundis* su entrega a los excesos del opio. Su obra *Los últimos días de Kant* ofrece una curiosa versión de la decadencia física y mental del filósofo de Königsberg, que podría contarse entre los primeros textos de la decadencia¹². O al francés Jules Laforgue, representante del pesimismo, del rebelde carente de energía.

Se suele señalar también a Paul Verlaine entre los primeros decadentistas por su actitud ante la sociedad burguesa francesa. Su homosexualidad y la afición al ajenjo, le llevaron durante su época de relación con Rimbaud a cometer toda suerte de excesos, entre ellos el pegarle un tiro al amigo que le hizo ir a la cárcel. Su serie de artículos titulada "Les poètes maudits" (1879), fue la mencionada primera llamada de atención hacia los poetas decadentistas. Tiene un poema, "París", donde canta a la "embriaguez del placer y de deseo", que también resulta emblemático de ese espacio que quedaría míticamente adscrito a la bohemia y al decadentismo¹³. Stéphane Mallarmé, es, sin duda

¹² Traducido al español por Eduardo González-Blanco (Madrid: Mundo Latino, 1915), y editada más recientemente por Amador Palacios (Madrid: Júcar, 1989).

¹³ Cito de *Canciones para ella*, traducción de Emilio Carrere (Madrid: Mundo Latino, 1922). Este es el quinto tomo de sus obras completas publicadas por la misma editorial, y que contó con traductores tan conocidos como Bacarisse, Puche, Ardavín y Díez-Canedo.

otra de las figuras más influyentes de esta época, pues reunió en torno suyo a un sinfín de escritores y pintores, como Eduart Manet, Berthe Morrisot, Paul Gauguin, Edvard Munch, Pierre Renoir, Verlaine, Rimbaud, Paul Claudel, Paul Valéry y André Gide. Fue, al igual que Verlaine, muy influido por Baudelaire. Esencialmente su contribución fue en otra de las líneas de creación poética baudeleriana, la creación de una lengua literaria innovadora, a la que considera suficiente en sí misma. El yo no será el suyo, sino uno creado en el texto. Así vemos cómo el modernismo simbolista y sus dos caras, la satanista y la de renovación, resultan difíciles de separar, y cómo el abanico de amistades que se reunían en las tertulias de Mallarmé indica que los unos influenciaban a los otros.

Oscar Wilde (1856-1900), el más importante escritor de los vanguardistas del fin de siglo, fue un hombre enormemente escéptico, cuya homosexualidad le costó tras un proceso de difamación dos años de cárcel. Durante sus años de estudiante en Dublín y Oxford fue cuando se puso en contacto con el simbolismo, y por entonces se convirtió en difusor de las teorías del arte por el arte¹⁴. Su decadentismo se manifestó en un puñado de obras como *El nihilista* (1880) o *La duquesa de Padua* (1891), y, sobre todo, *Salomé* (1894), que apareció con unas famosísimas ilustraciones de Aubrey Beardsley¹⁵, y que fue interpretada en su representación teatral por la famosa Sarah Bernhardt, y que luego Richard Strauss convertiría en una ópera¹⁶. Gabriele D'Annunzio, uno de los mayores diletantis, que "sacia por la vía de la desmesura sus ideales de belleza"¹⁷. Comenzó siendo un escritor verista y decadentista, con sus libros de cuentos, *Tierra virgen* (1883), *Libro de las vírgenes* (1884), y *San Pantaleón* (1886), siendo autor de novelas tan conocidas como *El placer* (1889), o *El inocente* (1892), donde se cuenta la decadencia de una familia aristocrática. Su

¹⁴ Juan Benet en *Londres* (Barcelona: Planeta, 1989), dice que se "tenía por un apóstol de la decadencia —y todo lo que no era decadente le parecía insufrible— y predicaba el culto a la belleza *ad nauseam*; se diría que la belleza había existido hasta entonces en embrión y sólo él había sabido convertirla en flor, la famosa lila que llevaba en ojal, que obligaba a sus amigos y discípulos a llevar en el ojal y que los rudos americanos que le adulaban llevaban en el ojal, cuando entraba Oscar Wilde" (p. 158).

¹⁵ La Editorial Lumen (Barcelona, 1971), la ha publicado en español con las ilustraciones de Beardsley y en traducción de Pere Gimferrer.

¹⁶ Para más información y un recuento de obras de distinta orientación, consúltese la sucinta entrada del *Diccionario de teatro* (Madrid: Alianza, 1995), de Genoveva Dieterich, p. 293.

¹⁷ Son palabras de Antonio Colinas en el capítulo "D'Annunzio: entre la desmesura, el olvido y la intensidad", en *El sentido primero de la palabra poética* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 139.

posterior adscripción al nacionalismo le restó buena parte de la celebridad por mucho tiempo.

Fuera del marco cultural general al que aludía en que se inserta el modo de sentir decadentista, la apertura de la conciencia a una nueva cara, la oscura del sentir humano, donde conviven tendencias contrapuestas, en el que deseos inéditos se mezclan con los socialmente aceptados, existe un cuadro bien estudiado de escritores que desarrollaron ese modo de ser que denominamos decadente¹⁸, entre los que hay que contar, dentro del ámbito español a dos escritores principales: al francés Paul Bourget (1852-1935) y al judío húngaro-francés Max Nordau (pseudónimo de Max Sudfeld) (1849-1927). Este último fue un famoso dirigente del movimiento sionista, que se trasladó de Budapest a París, donde arremetería en sus libros contra ciertos escritores modernos, muchos de los antecitados, a quienes considera degenerados mentales. *Las mentiras convencionales de la civilización* (1883), *Paradojas*, y, sobre todo, *Degeneración* (1893-1894). Asiduo visitante de España, fue traducido, entre otros por Nicolás Salmerón, en 1902¹⁹. Influyó mucho en nuestros escritores, y como señala Lily Litvak, muy directamente en Pompeu Gener, en su libro *Las literaturas malsanas* (Madrid, 1894)²⁰. Bourget, novelista y crítico, publicó en 1883 un texto fundamental para entender el decadentismo, *Essais de psychologie contemporaine*, donde incluyó cinco ensayos dedicados a explorar las características mentales y psicológicas de Stendhal, Hyppolite Taine, Ernest Renan, Flaubert y Baudelaire, sus predecesores generacionales, y comentando su contribución al pesimismo que reinaba en la época, su inadaptación al medio.

El decadentismo en España, y dejó de lado el catalán porque su importancia fue sobre todo en las artes plásticas²¹, “que a veces era considerado

¹⁸ Lily Litvak en su libro *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Antropos, 1990), concretamente en dos de sus capítulos, ha tocado muchos de los puntos fundamentales que nosotros tratamos en este estudio, me refiero a “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)” (pp. 111-128) y “Temática decadentista en la literatura española de fines de siglo XIX: 1880-1913” (pp. 245-258).

¹⁹ Salmerón tradujo también al castellano *Las mentiras convencionales de la civilización* (1887), *La psicofisiología del genio y del talento* (1901) y *El mal del siglo* (1903).

²⁰ Lily Litvak, *España 1900*, p. 124.

²¹ Cito a Gustav Siebenman, “Modernismo y vanguardia en el mundo ibérico”, *Anuario de Letras*, 1982, 20, pp. 257 y 258: “El ‘modernisme’ catalán fue un movimiento de transición entre la ‘renaixença’ y el ‘noucentisme’ (1906). El movimiento que se fue desarrollando durante los dos últimos decenios del siglo XIX era la expresión de un entusiasmo idealizante que quería manifestar (frecuentemente a través de un culto desesperado a la belleza) una protesta contra el creciente

como causa, a veces como manifestación de decadencia o a veces como ambas cosas"²². Esta diversidad de opiniones las describe Litvak de la siguiente manera:

José Deleito y Piñuela define el modernismo en 1902 como "una desintegración orgánica que corresponde a la desintegración social". Para José Francés Heredero es "la manifestación literaria de una raza que degenera. Según Emilio Ferrari, es la expresión de una sociedad desintegrada por el individualismo. Pereda lo llama decadente porque erosiona los valores nacionales y Ramiro de Maeztu hace un llamado a la juventud para que no imite a los modernistas como Juan Ramón Jiménez que "ha dado con sus huesos, a los veinte años de edad, en una casa de alienados". (p.113)²³

Para examinar las contribuciones al decadentismo de los autores españoles se pueden hacer varios recorridos, uno que se fije en los dos grandes escritores del decadentismo hispánico (Rubén Darío y Ramón María del Valle-Inclán), y otro que siga a los escritores bohemios que extendieron sus intereses allende la bohemia romántica, los que Rafael Cansinos-Assens denomina "los luchadores", en su libro *Los temas literarios y su interpretación* ²⁴. Comienza por indicar que el principal seguidor de Múser, el autor de las *Escenas de la vida bohemia*, tuvo una enorme influencia en Enrique Pérez Escrich, el prolífico autor de folletines, concretamente en su novela *El frac azul* (1864). Lo sitúa como precursor de Emilio Carrere y de E. Ramírez Angel. Y cito a Cansinos:

Cuanto hemos visto en las posteriores primaveras bohemias, allí lo encontramos con la novedad de las primicias y la alegría de los descubrimientos; las bulliciosas tertulias de café con sus pintorescos lances de cada día, con sus jocosas iniciaciones de neófitos; las comidas en sordidos figones, en cuyos anchos bancos se sienten los hampones. (p. 98)

materialismo de una burguesía embriagada con la victoria de la revolución industrial, en pleno auge en la parte oriental de la Península [...] El movimiento no logró sus manifestaciones más valiosas en la literatura, sino en el arte y en la arquitectura. Esto puede ser afirmado, a pesar de la significativa personalidad de Santiago Rusiñol. El 'modernisme' catalán fue, pues, una fase de crisis muy limitada y casi extraliteraria, muy cercana al 'décadentisme' francés".

²² Ibidem, p. 113.

²³ Ibidem.

²⁴ Este libro lleva el subtítulo de "Colección de ensayos críticos" (Madrid: Calleja, s/f), pp. 90-119.

Resulta curioso que Cansinos establece una semejanza entre la literatura picaresca y la bohemia, lo cual refuerza esa trabazón que existe entre la bohemia y el decadentismo en cuanto tiene aquella de delictiva, de trasgresora de reglas.

De Pérez Escrich pasa Cansinos a tratar dos célebres casos de bohemios, Vidal y Planas y Pedro Luis Gálvez. Creo que Pedro J. de la Peña resume con acierto lo que este tipo de bohemia tiene de afín con el decadentismo en las siguiente palabras:

Algunos personajes modernistas, como Tomás Morales, Pedro Luis de Gálvez o Armando Buscarini, fueron expresión de esa nocturnidad acre del Madrid de 1900. Pero sería injusto pensar que su bohemia fuese un aditivo estrictamente literario. En más de una biografía hábilmente escamoteada, la miseria y la mugre fueron moneda común. O mejor dicho, ausencia común de moneda. Miseria llana y simple.

Y aun la bohemia declamatoria de otros personajes, como Emilio Carrere o Francisco Villaespesa, tienen un soporte vivo, también supe-
rador del puro juego literario, que les permitió escribir monografías líricas sobre asuntos sórdidos, como es el caso de la *Ruta emocional de Madrid* (ed. L.S.A.) que hace Carrere por toda la periferia de la golfería capitalina y suburbial, o de *El libro del mar amor* (Casa Editorial Maucci), que excuso decir que mal amor trata.²⁵ (p. 15)

Todas las costumbres, la miseria, la mugre, todo ello forma parte de la decadencia, de la pérdida de las costumbres, con lo que los valores burgueses pierden vigencia, y el hombre enseña su decadencia porque es incapaz de seguir las normas civilizadas.

El otro decadentismo, el mejor conocido y más auténtico, porque une el gusto hacia lo raro, las emociones decadentistas, con una alta conciencia estética, que pretende no tanto chocar como expresar su diferencia, reivindicar su derecho y modo de ser distinto. Aquí no se trata tanto de considerar la literatura como una manifestación de la progresiva decadencia de la cultura occidental, de sus valores éticos y sociales, sino como una parte de la estética modernista que vino a renovar formas y maneras de entender una vida y un arte que al ir abriéndose al individuo, a las formas de vida amplias, se percibirá como algo en decadencia, por la falta de homogeneidad de sus representantes.

²⁵ Pedro J. de la Peña, antología, *El feísmo modernista* (Madrid: Hiperión, 1989). Cito del "Prefacio".

Rubén Darío es con sus obras *Los raros* y *Prosas profanas*, libros de 1896, el iniciador del modernismo. Ambas publicaciones tuvieron una enorme repercusión, el primero porque dedicaba semblanzas de escritores que se distinguían por su rareza, desde Leoconte de Lisle, Verlaine, a Edgar Allan Poe, Jean Moréas, Max Nordau, hasta el portugués Eugenio de Castro, entre otros²⁶. Este libro efectúa una especie de corte de la cultura en la que se seleccionan los escritores que de verdad forman parte del núcleo duro del modernismo, es decir, los provenientes del simbolismo, del parnasianismo y del prerrafaelismo.

Prosas profanas apenas necesita presentación, porque es el libro en el que se celebra el modernismo como en ninguno otro. En lo que respecta al decadentismo, los rasgos que allí detectamos son los propios del asunto amoroso, el tema principal de toda su poesía²⁷. Es más, el erotismo hace presencia en muchos de sus versos, muy particularmente en poemas como "*Ite, missa est*" o "*La negra dominga*"²⁸, allí la pasión amorosa, el placer que proviene del contacto amoroso suele conducir a una pérdida de conciencia, que lleva a un buceo por zonas oscuras del ser en que se siente una sensualidad de acusados tintes perversos. De hecho, se percibe una lucha entre la bestia y el ángel, lo que viene a preludiar unos de los temas en que se manifestará con mayor claridad el decadentismo en las letras en lengua española.

Lo importante es destacar que este componente erótico del modernismo no fue una simple adscripción a una moda, ni a un tipo de literatura, sino que le sirvió, como será el caso de Valle-Inclán, para elevar la poesía a niveles metafísicos, en que el hombre trata de entender, de entenderse, los movimientos de la conciencia en una interioridad de gran profundidad.

Por supuesto que Rubén Darío es el abanderado del decadentismo, aunque prácticamente el más importante en España es Ramón María del Valle-Inclán. Aduciré un ejemplo, el mejor conocido de *Sonata de otoño* (1904), para revisar los aspectos percibidos como negativos así como los positivos del decadentismo valleinclaniano²⁹.

²⁶ Para una lista completa se puede consultar con facilidad el *Rubén esencial*, editado por Arturo Ramoneda (Madrid: Taurus, 1991), p. 14.

²⁷ Ricardo Gullón, *Páginas escogidas*, de Rubén Darío (Madrid: Cátedra, 1993), p. 19

²⁸ Esta aparece recogida en el libro *Del chorro de la fuente*, que recoge poesía dispersas de entre 1886 y 1916. Véase en *Poesías completas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás (Madrid: Aguilar, 1968), p. 951.

²⁹ Valle recreó el mito de Salomé en *La cabeza del bautista*, y hay escenas de *La rosa de papel* que por su necrofilia caen de lleno en el decadentismo.

Hay una escena, la del momento en que el primo abandona la habitación de la prima, que acaba de morir en sus brazos suspirando de amor y de placer sexual, y se encamina al dormitorio de la prima Isabel a participar tan triste nueva. La prima se revuelve sensual en la cama, y le recibe con una invitación a compartir el lecho. El Marqués de Bradomín, hombre galante siempre, se siente obligado a acceder a los deseos de la prima, que enseguida comparte. Tamaña frivolidad rompía con todas las normas éticas imaginables. No sólo el marqués era ya de entrada un adúltero con la prima, sino que cae de nuevo en la misma falta. Pero casi el adulterio es lo de menos, el que haga el amor a una prima mientras la otra se enfría en el lecho que él acaba de abandonar supone una violación de las normas de fidelidad, de decencia, de normalidad. El marqués tiene un hueso sin hueso: es capaz de hacer cosas que se escapan a lo aceptable. El único nombre que merecen tales cosas es el de degeneraciones. Cuando uno comete adulterio, y se acostumbra a vivir en ese estado, lo fácil es que resbale sin querer hacia otras indecencias.

Otra prueba evidente de la degeneración proviene de la lengua empleada, considerada como extravagante y rebuscada; por supuesto, las nuevas formas poéticas, y, en concreto, uno de los modos retóricos más queridos por los modernistas, la sinestesia, fueron demonizados desde muy pronto. La mezcla de sensaciones, de colores, de sonidos, todo ello evidencia, en la opinión de muchos, trastornos de tipo mental³⁰, en esto la pintura abstracta completaba el panorama de degeneración y decadentismo. Parece como que el mundo se había vuelto loco y que los artistas, como los niños, habían perdido el norte. Ese norte era naturalmente el logocentrismo, que se tambaleaba irremediablemente.

Y volviendo a Valle, su lengua parecía padecer, como dije, de un trastorno, el de intentar comprender, representar, el mundo inventado por medio de metáforas. Era un modo de protesta, de salirse del molde, de la rutina de la cultura positivista, del aburrimiento institucional. Los intelectuales en el poder lo calificaban como decadentismo, lo que podemos traducir como inmovilismo.

Valle, pues, escribe con un intento de conocer los recovecos del sentir, donde anida lo que no se había percibido antes. No olvidemos lo dicho primero, el mundo de lo visual estaba comenzando a desvelar galerías inéditas. La sexualidad podía ser excitada por medio de fotografías, y éstas a la vez

³⁰ Lily Litvak aduce el ejemplo del artículo del doctor Babbitt, de 1910, en que se asegura que la sinestesia es cosa de locos, consúltese *España 1900*, p. 115 y nota 25.

fomentaban la fantasía masculina y femenina, y sugerían poses, maneras, y comportamientos impensados. Para las mentes bien pensantes todo eso suponía decadencia, pero visto con distinta perspectiva se podría calificar de avanzadilla de la curiosidad.

El modernismo a la altura del decadentismo certifica el derrumbe de las formas tradicionales de pensar, que inspiradas en los sistemas de valores decimonónicos, racionalistas, que conciben al hombre desde la distancia del pensamiento racionalista, de los sistemas de valores asépticos, mientras que el modernismo introduce una vitalidad que proviene de su íntima subjetividad. Los que asemejaron esta novedad vital con el animalismo, como Max Nordau en *Degeneración*, quien entendía que una de las diferencias entre el hombre y los animales era su capacidad para diferenciar las sensaciones, y que por lo tanto los decadentistas daban un paso hacia atrás en el progreso humano, se negaban a aceptar la naciente realidad, las posibilidades que abría al hombre las nuevas formas de pensar.

Éticamente, cuando el marqués se pierde en los brazos de su prima Isabel comete un acto reprensible, aunque sin duda las barreras de la conciencia humana dejan caer una de sus empalizadas, pues el hombre se manifiesta capaz de gozar y de suprimir el dolor, el producido por la amante muerta, al mismo tiempo. Esa doble sintonía, nos guste o no nos guste, está ahí certificada como posible por la imaginación del escritor.

En última instancia, el decadentismo fue una importante contribución al intento de independizarse de las artes. No sólo querían abandonarse a la percepción, eso supone caracterizar este componente del modernismo de una manera negativa. Lo que deseaban, con sus percepciones, con su innovadora forma y lenguaje literarios, fue alcanzar una libertad que acaso sólo le era dable a la música, a la que también intentaron seducir en sus páginas, y hacerla su aliada. Era emanciparse de las tiranías, de las prescripciones. El decadentismo fue ese componente del modernismo, que visto desde una perspectiva negativa, se une al degeneracionismo. Por otro lado, desde una perspectiva más positiva, supuso una manera de romper con las amarras que unían al hombre a una cultura que no sabía dar el paso de lo mental a lo perceptual, a lo corporal.

El modernismo vistió a sus mujeres con velos, por estética, pero no olvidemos que oculta lo más sensual y sexual de los desnudos. Podemos negar la belleza estética de la túnica, aunque difícilmente podemos obviar la realidad de un desnudo.

LAS INNOVACIONES EN LA PERCEPCIÓN FINISECULAR

El fin de siglo pasado es uno de los períodos literarios que cuenta con mayor número de estudios monográficos y, sin embargo, carece de un marco conceptual adecuado que sitúe todas esas particularidades en su contexto. Tenemos suficientes trabajos sobre, pongamos por caso, el espiritismo, la guerra hispano-norteamericana, las ideas de Juan Ramón Jiménez o las del crítico Guillermo Díaz Plaja, por citar algunos asuntos ya analizados monográficamente, no obstante el perfilar una explicación que sintetice la variedad de hilos que tejen la modernidad española requiere todavía algún trabajo.

Tanto en el estudio del modernismo, de uno y otro lado del Atlántico, de habla española en fin, se debería comenzar aclarando que eso del modernismo es un aspecto de algo de mayor alcance, que sin ánimos definitorios denominamos el alborear de la modernidad. O sea que conviene que de las particularidades del modernismo hagamos ahora un zoom inverso hacia lo moderno en el fin de siglo y no al revés. Esencialmente, se trata de un momento histórico del que sabemos más que de cualquiera anterior a él, entre otras razones porque existían entonces, o desde entonces, un buen número de ciencias del conocimiento humano desconocidas en el pasado. Además, estos saberes aumentan en cada campo en medidas distintas, no son paralelos, o sea que lo difícil de este marbete de fin de siglo es que nunca será simétrico, nunca las características que podamos apreciar encajarán fácilmente las unas con las otras. Y esto debe ser tenido en cuenta cuando escribimos sobre el modernismo.

De lo antedicho se deriva que el texto literario modernista no puede entenderse como los anteriores, digamos un texto realista o naturalista, pues su carácter y su situación, el lugar que le corresponde en el espacio cultural, no tienen nada que ver y, por lo tanto, la cualidad del texto varía. La materia del texto realista, digamos para entendernos, es acumulable, no así la del modernista; tampoco como enseguida veremos el texto realista o naturalista ocupan el mismo lugar en el espectro cultural. El realista tenía como más peso, se ha llegado a decir con razón que sustituyó a la *Biblia*, mientras que los textos modernistas son aceptados más como brevariarios personales. Y lo importante de este hecho es que la literatura desempeñará un papel muy distinto en la autoreflexión discursiva de la cultura.

A la vista de estos factores, la necesidad de definir el modernismo de acuerdo con su carácter asimétrico y de la diferente textualidad que lo caracteriza, quisiera abordar hoy y aquí dos asuntos referentes a la distinta locación del texto moderno en el campo cultural moderno, y de ahí pasar a considerar la estructura perceptual del texto finisecular.

No puede menos que sorprender, a la vista de las dificultades que entraña entender el texto moderno, la facilidad con que muchos estudiosos, de la literatura española en concreto, se montan en el monorraíl de la dicotomía 98-modernismo, que explica algo así como dos tipos de discurso distintos, el regeneracionista de los noventayochistas y el simbolista de los modernistas, y que una vez efectuado el recorrido por las conocidas atracciones canónicas, entre las que se cuenta una en que se encuentra el vasco Miguel de Unamuno descubriendo el alma de Castilla u otra en que un autoproclamado Marqués de Bradomín describe amores decadentes habidos en lugares exóticos, se sienten satisfechos con la riqueza turístico-intelectual del recorrido.

Asombra ciertamente la estrechez de la perspectiva, y muy en especial porque el enfrentamiento cultural finisecular entre el cansado ochocentismo y la modernidad naciente provocó una explosión de novedades en el terreno artístico, de largo alcance incluso, si recordamos los nombres de Rubén Darío, Pablo Picasso o Ramón del Valle-Inclán. Si reducimos la amplitud espiritual o intelectual de la época a actitudes personales o a las caracterizaciones contenidas en los marbetes de noventay ocho y/o modernismo obviamos imprudentemente las fuerzas socio-culturales primarias, y la literatura de la época, desde luego la que carezca de la unción historicista, queda relegada al limbo esteticista.

El entendimiento de este momento histórico y de su cultura difícilmente se puede explicar, por tanto, desde una distinción literaria (modernismo) o desde la reconstrucción histórica o sociológica del momento (noventay ocho), exige por el contrario que ofrezcamos al menos un panorama amplio que permita entender la magnitud del cambio. Por ello, lo que intento en las páginas siguientes es aportar al debate sobre el tema dos factores poco estudiados que, en mi opinión, influyeron decisivamente en la configuración de la modernidad finisecular, y que nos servirán para plantear la cuestión que en el fondo me concierne: la participación de los sentidos humanos en la conformación del mensaje transmitido por la obra literaria.

El primero que examinaremos es (1) la enorme expansión del ámbito cultural producida a fines del siglo pasado, debida en buena parte a la proliferación de publicaciones, y el subsiguiente nacimiento de una miríada de discursos individuales que compiten entre sí. A continuación, consideraremos un aspecto del (2) carácter del pensamiento finisecular y lo que le separa del ochocentista, muy en especial la inclusión del saber científico en el modo de pensar. La filosofía entonces parece ceder el paso a lo que denominaré la tecnofilosofía. Concluiré en un último apartado valorando, como ya indiqué, la

naciente sensibilidad moderna y la manera en que los sentidos entran a formar parte de una innovadora configuración perceptual.

1. La pluralidad de los discursos

A lo largo del siglo diecinueve el número de habitantes escolarizados en España fue creciendo como ocurría en el resto de Europa, con lo que descendió el porcentaje de analfabetos y aumentó el de gente que sabía leer y escribir. Lo que llevó, y salvo etapas intermedias, a un aumento de la demanda de periódicos, revistas y libros, lo que exigía también que el número de autores, de escritores, fuera siendo cada año más nutrido. El efecto de estas mudanzas repercutirá en diversos aspectos de la vida social, por ejemplo, en las bibliotecas públicas, que aumentarán en número, y dentro de ellas los libros serán prestados con mayor frecuencia. O sea, que se ensancha el espacio cultural, aumenta el número de voces, de plumas, que se incorporan al mismo, y de lectores, pero la autoridad concedida a los escritores disminuye, porque la autoridad tiene que repartirse. El libro o la revista comienza a perder la calidad de único para asemejarse a otros productos comerciales producidos en serie.

Una consecuencia de la proliferación de publicaciones, de discursos críticos, es que se hace progresivamente más difícil moverse en el terreno cultural y conseguir que el discurso propio sea escuchado y no digamos que se imponga al de otros. Las exigencias del mercado llevarán a la convivencia de generaciones/representantes de tendencias literarias divergentes y alejadas entre sí a competir por un mismo espacio. Los mayores, digamos un Ángel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), publican junto a un Benito Pérez Galdós (1843-1920), quien no dejaría de sentir la presencia de los Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) o del joven Azorín (1873-1967), o de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962). Y a todos ellos hay que sumar los extranjeros que publican en España, como Rubén Darío, y la enorme cantidad de traducciones que aparecen en el mercado. Y por supuesto, los gustos de un Galdós y de un Azorín, y muy por cierto del primer Azorín, difieren bastante. Así pues, el campo de intercambio cultural se agranda y, a la vez, se sobrepuebla. Hoy en día, si utilizamos el presente como punto de comparación, el espacio cultural está aún más lleno, y por eso hay autores de dieciséis años que conocen insospechados éxitos de ventas.

Y lo que es aún más digno de mención, el campo cultural se fragmenta, parece que se escuchan menos unos a los otros. La unanimidad de criterio sobre los valores sociales, y dentro de ellos los intelectuales en particular, se

fragmenta. Lo cual tiene un influjo importante sobre el campo cultural, el que permite vivir a espaldas de discursos que no nos interesan ignorándolos involuntariamente. No me importa si es uno u el otro. Cuando había pocos discursos, en el diecinueve, era sencillo sentir que uno, el autorizado, fuera el discurso principal, y que era posible conocerlo entero, mientras que en el fin de siglo esto comienza a cambiar rápidamente. Ni se sabe todo, ni se puede saber todo lo conocible.

Los intelectuales, y esta es una de las paradojas finiseculares, que parece que empezaban a tener alguna influencia, pienso en el caso del capitán francés Dreyffus y la actuación de Emile Zola en el famoso asunto que lleva el nombre del acusado. Es un momento en el que parece que los intelectuales van a poder ejercer una fuerte influencia sobre los acontecimientos sociales, ya que son las élites de las mismas. Sin embargo, no fue así. Y basta con recordar el fracaso de José Ortega y Gasset cuando trata de entrar en la política.

En la época del inicio de siglo comenzó una tendencia hacia la individualización que sigue hoy en día viva en nuestras sociedades, la de la individualización de los campos culturales. El que cada persona atiende principalmente a los temas que le interesan, con lo que la víctima es la comunicación intersubjetiva, precisamente lo que la proliferación de medios informativos y culturales parecía que iba a subsanar.

Así pues, el momento finisecular cuenta con una riqueza extraordinaria de voces, de discursos, y que gracias al aumento de libros, periódicos y revistas, llega al público, pero por otro lado la compartimentalización de los mismos impide una verdadera comunicación. El intelectual moderno parece, pues, haber perdido el apetito por la comunicación intersubjetiva. El convencer a otro de ideas distintas a las que tiene se reduce por lo general a los terrenos prácticos de la vida, para el resto, incluido el arte, se pide una mayor empatía.³¹ Al diálogo lo sustituye la convivencia de discursos, y al intercambio de argumentaciones lógicas el de las afinidades afectivas.

La famosa división entre noventayochistas y modernistas que en principio se suele pensar como la diferencia en actitud sobre la regeneración de España después del desastre colonial, se borra en el terreno literario cuando nos damos cuenta de que tanto un Unamuno como un Valle utilizan en sus obras preferentemente argumentos afectivos antes que racionales.

³¹ Este empobrecimiento de la comunicación, tan paradójica en la época actual, sigue aumentando, y en el campo universitario ha llegado a extremos inusitados. La gente en demasiadas especialidades escribimos sólo para los de nuestro área de conocimiento.

Este creciente gusto por lo afín llevará enseguida a tomar posiciones filosóficas congruentes y a dejar una marca en el texto literario, que como veremos consiste en un incremento de la presencia sensorial, dedicado a captar las sensibilidades afines.

2. De la filosofía a la tecnosofía

Si digo que el XIX es el siglo del pensamiento y el XX del tecnopensamiento me refiero a que la intensificación de los descubrimientos científicos y sus aplicaciones a fines de siglo (el paso de la época del vapor a la de la electricidad) obligó al hombre de nuestro siglo a aceptar la realidad tecnológica y a pensar con ella. La multiplicación de la ciencias, desde la aerodinámica a la estadística, y las verdades que tales disciplinas descubren nos obliga continuamente a tecnologizar el pensamiento, a adoptar nuevos conceptos del espacio, del tiempo, porque la comunicación y el transporte, por ejemplo, transformaban las percepciones habituales de los mismos. Otras maneras de pensar más abstractas, en que la experimentación desempeñaba un papel secundario, como podía ser la teología o la poética, pierden su tradicional capacidad de transmitir los conocimientos intrasubjetivos, de persona a persona.

Un preciso ejemplo de lo argumentado lo ofrecen unas líneas de Ángel Ganivet, que aparecen en su *Granada la bella*. Aquí observamos al pensamiento ochocentista luchando por preservar las sensaciones de lo conocido frente a las producidas por las innovaciones técnicas.

El antiguo hogar no estaba constituido solamente por la familia, sino también por el brasero y el velón, que con su calor escaso y su luz débil obligan a las personas a aproximarse y a formar un núcleo común. Poned un foco eléctrico y una estufa que iluminen y calienten toda una habitación por igual, y habéis dado el primer paso para la disolución de la familia. (p.71)³²

Esta joya une pues la modernidad de la luz eléctrica con la separación, con que cuando la habitación entera está iluminada, uno se puede sentar lejos del

³² Cito por la edición de *Granada la bella* de las *Obras completas*, que lleva un estudio preliminar de Ángel Isaac, y que fue realizada por Fernando García Lara (Granada: Diputación Provincial de Granada y Fundación Caja de Granada, 1996).

grupo familiar y que así es más fácil que uno se corrompa o se quede al margen. Observamos aquí un ejemplo de pensamiento tecnofilosófico, donde se enuncia una verdad, que si hay luz y calefacción eléctricas uno no necesita amontonarse ante el brasero. Y vemos como el autor asigna a ambas situaciones, la del brasero y la de la luz eléctrica, características morales distintas.

Volviendo nuestra atención hacia la literatura nos damos cuenta de que si el espacio cultural se redujo y el pensamiento perdió un bastante de su abstracción para incluir verdades innegables alcanzadas mediante la experimentación, que el escritor se veía en la imposible tesitura de escribir con otro horizonte lectorial. No podía aspirar a decir la verdad, había demasiadas verdades, demasiados discursos a su alrededor, ni la científica, porque esa decía exigiendo factualidad. Es decir, el escritor modernista tiene primero que aceptar la nueva realidad y luego diseñar la literaria. La literatura no se deriva de lo real, sino que se inserta en ella.

3. Lo sensorial en el texto modernista

Hace unos años estudié en un libro la cuestión de la interiorización en la literatura modernista, el texto ha sido citado con frecuencia e incluso antologizado, sin embargo poco se ha avanzado en el estudio de ese carácter del ismo que en mi opinión, podría explicar bastante sobre las discordantes maneras existentes de entender el fin de siglo hispánico. Mencione en el susodicho estudio el famoso ensayo “¡Adentro!”, de Miguel de Unamuno. Las exclamaciones que flanquean la palabra indican el carácter exclamativo, indican que no se trata simplemente de la palabra referencialmente indicativa de interior, sino que viene dicha, como indican los signos de exclamación. O mejor expresado, es un adentro dicho por una voz. Su sentido, y permítaseme la paradoja, no es sólo el semántico, el de interior, sino que implica al de la vista, estamos leyendo la palabra, y al oído, cuya presencia viene indicada por los signos de exclamación. Es decir, que el sentido semántico de ese *adentro* viene enmarcado por el de los sentidos corporales de la vista y el oído que realzan la subjetividad de la exclamación unamuniana, abren el sentido referencial de la palabra a otros significados distintos. El que la frase sea gritada por un individuo, y venga sensorialmente enmarcado, marca a este discurso, la llamada a los sentidos corporales indica que el significado del mismo proviene de su mismo interior, no del exterior.

Por otro lado, no podemos dejar de considerar que la tecnología, desde las visuales, de la fotografía al cine, los nuevos modos pictóricos y escultóricos, los

cambios en la música, el transporte, el tren, el automóvil, el autogiro, en fin todo lo que proviene de los desarrollos tecnológicos van a modificar el modo de sentir, los sentidos. Basta recordar que un viaje en tren en el que las distancias se acortan puede producir vértigo, que la velocidad transforma el sentido del espacio, del tiempo. Una fotografía acerca lo que de otro modo sería impenetrable para nosotros, porque nunca podríamos llegar a lugares tan lejanos como los retratados, o tan íntimos. Hay una nueva kinoestética, que desde luego se acentuaría durante la vanguardia, el segundo momento del modernismo.

Terminaré comentando por medio de unos ejemplos como el sentido que el autor pretende transmitir es en la prosa modernista de clara referencialidad subjetiva y se apoya en la representación de los sentidos.

Comenzaré comentando un texto ambiguo, en mi opinión, de un escritor que gustaba de transmitir lo vaporoso, lo literario, quizás el más desarraigado de la realidad de su época, o dicho de la manera de un tradicionalista en la línea de Marcelino Menéndez Pelayo, uno de esos escritores para quienes la fotografía no tenía nada que ver con el arte. Me refiero a Ángel Ganivet. Cito de *Los trabajos del infatigable Pío Cid*:

Rosa tenía algo de bello, de belleza admirable, por donde pudo muy bien Pío Cid amarla; no con amor nacido de la estimación moral, sino con amor corpóreo, enamorándose como un mozalbete en sus primeros revuelos, si se ha de creer al amigo Vargas, y este algo eran las manos finas, blancas, espiritualizadas por el ejercicio de la caridad, las que para Pío Cid revelaban plásticamente, ellas solas, toda la belleza de alma que detrás de aquel rostro miserable y de aquella insignificante figura se escondían. (84)³³

Tenemos aquí un ejemplo donde se encuentran representadas al menos dos perspectivas, la del narrador y la de un tal Vargas. El narrador habla equívocamente de belleza admirable, corporal, que enseguida sabemos que no proviene de la carne, sino del espíritu encarnado. Esa es la opinión de un tal Vargas, que dice que Pío se enamora de Rosa, de sus manos blancas, finas, esculpidas en el ejercicio de la caridad. Aquí vemos la diferencia entre el amor corpóreo y el amor espiritual, aunque el narrador hace una finta verbal, y cuando creemos que Pío se enamora del cuerpo resulta que sí, pero por lo que una mano blanca tiene de espiritual, no de objeto sexual. Y este amor tan espi-

³³ Cito por la edición de José Montero Padilla, Madrid, Castalia, 1998.

ritualizado es bien difícil de poner en palabras, darle un carácter racional a eso de un amor que nace mirando a unas manos espiritualizadas gracias a los actos de caridad que realiza. Lo entendemos, desde luego, pero sabemos que no es menos que posible, sin embargo, la literatura lo hace posible, concebible, aunque no dudo de que habrá gente que niegue tal posibilidad.

Y aquí es donde la literatura, la modernidad, se encuentra ante el abismo, por un lado el amor corporal, tan propiciado por el naturalismo, tan dependiente de la fisiología, que reemplazó a lo fisionómico en el diecinueve, puede explicar un bastante de los procesos que llevan a ese enamoramiento, a reacción físico-química que se produce, hormonal diríamos hoy. Y por otro lado el amor espiritual. O dicho de otra manera, un sentir de los sentidos y un sentir sentimental. Parece como que el romanticismo se quiere rendir, el sentimiento ante el sentir de los sentidos. Parece una manera de sentir anacrónica. En realidad, ese sentir es un sentir de místicos, iluminados, de gente del Sur, donde el sol y la luminosidad produce espejismos. Aquí ya no es como en Goya que el sueño de la razón produce monstruos, es el sueño de lo irracional.

No voy a entrar en la cuestión del esoterismo, del ocultismo, de la teosofía, porque el asunto está estudiado, y varios trabajos importantes están desarrollándose en el presente. Como dije al principio, lo que me interesa es el marco conceptual, el advertir acerca de esta importante encrucijada finisecular, donde a las percepciones naturalistas y a las tradicionalmente literarias se van a unir las tecnológicas, para que podamos entender ese sentir finisecular.

O sea que el valor, la trascendentalidad de la literatura modernista, no proviene de una supuesta fuerza ideológica presente en los escritores denominados noventayochistas, ni su debilidad en el gusto por las gasas, el color suave de los modernistas, sino que deviene de la afirmación de la posibilidad de un significado literario de la obra, uno que la obra finisecular busca en la representación textual de una nueva reconfiguración sensorial. Busca nuestra sintonía emocional más que la racional. Y por eso, como decía al comienzo, hace falta que encontremos un marco de entendimiento conceptual asimétrico, pues la obra modernista no se lee por el argumento, no se lee por la buena factura causal del texto. Ni siquiera los principios ni los finales son importantes. Lo que la concede autenticidad es que en sus textos late una sensibilidad que busca a un lector que con ella se identifique, no que piense lo mismo, que adopte los mismos sistemas de valores ante la sociedad, no que la persona sienta, o aprenda a sentir de manera parecida. Por eso, la literatura modernista carece de urgencia lectorial, se puede dejar a mitad un texto y sentir plenitud de sentido, mientras que en una obra realista no.

LA CULTURA DEL PUEBLO A FINALES DEL SIGLO XIX

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
Université Rennes 2

A Maxime Chevalier

Al lado de los panteones literarios (que suelen ser las historias de la literatura y las bibliotecas), hay cementerios e incluso fosas comunes, osarios de lo diminuto y efímero, yacimientos de formas, textos, bienes y prácticas dispersos, reliquias de usos por parte del pueblo que para el paleontólogo e *historiador* de la literatura y de la cultura pueden resultar un mamut.

Ya sabemos que “el pueblo no pretende tener una literatura” (Botrel, “Pueblo y literatura...”) y que más que a un problema doctrinal de esencia, la cultura del pueblo remite a unas praxis, con sus producciones resultantes de las sucesivas relaciones/intersecciones entre dos conjuntos dinámicos y metamórficos (el pueblo como “*insieme*/conjunto de las clases subalternas e instrumentales”, según Gramsci) y la literatura, por ejemplo, pero también a unas funciones y unas prácticas propias, a estudiar en una perspectiva diacrónica (Botrel, 1989).

No se trata, pues, de un batiburrillo ni de un sistema: un corte en los estratos acumulados a finales del siglo XIX permite acceder lógicamente a unos vestigios poco legítimos o canónicos, de antigüedad varia -a veces pluri-secular-, pero que todos remiten a unos bienes con más o menos vigencia, que entonces respondían a determinadas necesidades y requerían específicos usos; permiten acceder tanto a las “existencias” acumuladas (el *stock*) como a las sucesivas utilizaciones e eventuales evoluciones e innovaciones (el *flux*), sin necesidad de oponer lo tradicional y lo adventicio, ya que la interacción entre

el patrimonio (con visión globalizante) y la oferta del momento (con visión sincrónica) es permanente y casi definitiva, como vamos a ver.

Dejemos para otro lugar el análisis de los discursos entre demófilos y miserabilistas habidos en el siglo XIX y después, sobre la cultura del pueblo, que en alguna medida determinaron nuestro conocimiento y siguen pesando sobre nuestra visión de las prácticas contemporáneas (del XIX) con respecto a la literatura “popular”, por ejemplo (cf. Blanco Pérez, 1994). Remitamos al examen e interpretación de los indicios que dan cuenta de las peculiares -con respecto a las “legítimas” o hegemónicas- prácticas de apropiación de la literatura por el pueblo y el valor específico que éste otorga a unos bienes en gran medida compartidos (cf. Botrel, 2000a). Y contentémonos con un inventario somero de lo hallado en la mnemoteca, la librería y el repertorio del pueblo - conjunto de formas, textos (con imágenes y/o música) y bienes-, intentando construir una visión científica, no legitimista ni populista, sino relativista¹, de las formas culturales de que dan cuenta las relaciones entre el pueblo y la literatura, *su* literatura, de manera retrospectiva. O sea en una España que no deja de evolucionar con la crisis finisecular -muy al contrario- y donde coexisten tiempos y espacios diferenciados y hasta contrastados, como nos lo enseña la historia cultural... (cf. Salaün & Serrano, 1991): no olvidemos, por ejemplo, que la instauración de un sufragio universal en 1890 no supuso la erradicación del caciquismo y que se seguiría cantando por muchos años lo de “Este pandeiro que toco/por moito que repenique/non teñas medo que raxe/qu’ e de coiro de cacique/ay la la la/ay la la la”, disponible en la mnemoteca gallega...

La mnemoteca, o sea: todos aquellas formas no virtuales ni muertas sino inmateriales y vivas ya que pertenecen a una memoria colectiva servida por múltiples depositarios/propietarios parciales que suelen activarla y realizarla a través de la voz: es la literatura oral o de la voz, sin fronteras muy delimitadas con el llamado folklore.

Es la “honda espontánea fermentación de la musa popular con su madreporización literaria de coplas, romances, endechas, leyendas, cuentos, acertijos, refranes y sentencias”, como decía R. Macías Picavea en *Tierra de Campos*. Son todas las formas, más bien breves y fragmentadas, las celebraciones o actividades relacionadas con el calendario religioso (Navidad y Reyes, Carnaval,

¹ Como la suministrada por los *Comentarios de textos populares y de masas* reunidos por C. Rodríguez Fer (1994).

etc.) o estacional (como la siega, la matanza, etc.) y que, por consiguiente, se repiten año tras año en cada pueblo, o sencillamente con el ciclo de las edades de la vida (nacimiento, quinta, boda, etc.) o a los trabajos domésticos que dan lugar casi siempre a composiciones métricamente ordenadas. Es el sinfín de refranes (con o sin retahila o escenificación). Son las coplas (*coblas*) y cantares, canciones, himnos para todos efectos o circunstancias (para censura, para bailar, para cortejar) con sus variantes regionales (dances, jotas, dichos) (cf. Díaz, 1982) o sea: una producción ritualizada de uso más bien colectivo y de imitación y reproducción admitidas, tanto como, por cierto, las formas narrativas como los romances, cuentos tradicionales, cuentecillos, etc. para veladas, esfozazas, filandones etc. donde también se encuentran huellas de contemporaneidad como en los romances de ciego o los éxitos (cantables) de la zarzuelas, del género chico, del cuplé, etc. apropiados.

Piénsese en lo que representaría un *Cancionero español del siglo XIX* o sea: el acervo, por acopio, de todo lo que en cada pueblo de España serviría, con todos sus clichés y fórmulas trilladas, pero también todas sus variantes y lenguas o dialectos, para acompañar al hombre en su nacimiento e infancia (canciones de cuna o nanas, canciones infantiles de rueda, corro, combo y otros juegos, canciones seriadas, textos recitados: oraciones, trabalenguas, retahilas, sasonetes de corro, suertes...), en tiempo de amor (canciones de ronda, de enramadas, mayos, ramos, sanjuanadas, albadas y alboradas de bodas, rondas de bodas...), en el trabajo (cantos de arada, siega, trilla, molienda, vendimia, aceituneras, espadeo del lino, pastoriles, esquileo, de arrieros, rutas, gandalas, pregones...), para la religión (villancicos, aguinaldos y romances de Navidad, Candelas, cantos de Cuaresma, Semana Santa y Pascua, los mandamientos, los sacramentos, el Padrenuestro, rogativas y novenas, rosarios de la aurora, vítor, celebraciones de Cristos, Vírgenes Patronas y santos familiares...), en tiempo de fiesta (para cantar y/o bailar: marzas, coplas de picadillo, cantos de carnaval, jotas, toreras, rondeñas, veratas, baile de tres, danza de espadas y palos, fandango, jota, rondón...). Y esta enumeración tomada de Tejero Robledo (1994), para Avila, no agota todos los posibles géneros o formas ni situaciones y asuntos, por supuesto. Añádase un verdadero *Romancero español del siglo XIX*, o sea: todos los romances tradicionales, antiguos o nuevos, de cordel, sin distinción, con tal que estuvieran en la mnemotecnica y se cantaran, los cuentos, los refranes y los dictados tópicos... ¿Quién puede hoy hacerse una idea del volumen que representa, abarcarlo y conocerlo?

Aquí conviene recordar rápidamente que las condiciones de acceso están regidas por los efectos de la transmisión cuando se recogen hoy, la existencia o

no de una versión escrita (manuscrita/impresa)², con los riesgos apuntados de manipulación, debidos a los criterios adoptados por aquéllos que se dedicaron o se dedican a recogerlas (transcribiéndolas y luego grabándolas, para publicarlás a veces)³. Los romances tradicionales aparecen mezclados con coplas de jota y romances de ciego, lo mismo "Blancaflor y Filomena"⁴ que "Lux Aeterna/La pobre Adela" (a partir de una poesía azarzuclada de 1889 de Juan Menéndez Pidal⁵), con una aparente (con)fusión en la memoria de una misma persona de la que no se suele saber -porque nadie se lo pidió- qué relación íntima mantiene con este "saber", forma y texto vivos para el cual sirve de humana envoltura, lo que la anima a activarla ni qué efectos piensa producir entre sus oyentes o sea su discurso (crítico) sobre su literatura (Botrel, 2000a)⁶.

² Se suele suponer que todo acaba, tarde o temprano, en una versión escrita; pero aparte de que el momento en que se da la traslación al escrito (o la producción del escrito que alimenta la forma oralizada) tiene su importancia, no hay evidentemente garantía que de *todo* lo usado se conservaron huellas materiales.

³ Compárense, por ejemplo, las grabaciones de romances de *cegos galegos* hechas por Rivas & Iglesias (1999) y las adaptaciones por Pancho Álvarez (1998) de romances del "Cego de los Vilares".

⁴ A partir del mito de Progne, dada aquí en una versión de 1975 (recogida en Catarroja el 22-04-1975; cortesía de Cecilio Alonso): "y tratando de salud/mi hija cómo se encuentra/su hija se encuentra buena/lo que mucho me ha encargado/ es que me lleve a Filomena/ eso no lo verás turco/ ¿por qué no lo veré suegra?/ porque condes y marqueses/ se quieren casar con ella".

⁵ "y si al ingrato hallaras/en tu camino/dile que siempre en él pensando/siempre he vivido/que no me olvide/que no le querrá nadie cual yo le quise" (versión cantada por María Velasco, de Valdestillas; cf. J. Díaz, 1978), bastante próxima aún a "Lux Aeterna", con un tipo de voz cercana a las cultivadas en el escenario). "Lux Aeterna" es un interesante proceso de adaptación al gusto popular de una poesía (cult) de Juan Menéndez Pidal sobre el tema de la muchacha que muere de amores por falsedad del novio publicada en el *Almanaque de la "Ilustración española y americana" para 1889* y que bajo el título de "Pobre Adela" se canta ya en Astorga con música perteneciente a *Las Hijas de Zebedeo*, zarzuela de Chapí de 1889 también, y con otra melodía "especialmente bonita y pegadiza" según L. Díaz Viana (1984), que viene a ser su tonada más usual en Trubia (Asturias) según consta por la publicación que de ella hace la revista *Artes y Letras* en 1901. El proceso de "tradicionalización" ha consistido en narrativizar la introducción (desaparece el diálogo entre madre e hija, con clara pérdida de importancia del personaje de la madre) y añadir un desenlace tras la muerte de la joven, en dar identidad a la chica (Adela) para hacer juego con Juan y Dolores de la poesía fuente, en una evolución del metro inicial hacia versos heptasílabos y pentasílabos combinados con rima en los pares que cambia cada cuatro versos pero también en uno de los dos grupos con asonancia, camino de una métrica y una rima plenamente romancísticas (cf. Díaz, 1984). El resultado es "una composición tratada con estilo melodramático propio del romanticismo más lacrimógeno" (Díaz, 1978).

⁶ Así quedan minorizadas unas literaturas de mujeres de ingente capacidad memorística (Lemaire, 1995) relacionada con el analfabetismo y de carácter lírico doméstico ilegítimo (excepto cuando llega un colector interesado por los romances viejos...). Son manifestaciones de la literaturas de la voz que no son simplemente orales ya que pueden aunar texto escrito y realización oral, con intervención o no de la memoria (cf. Botrel, 2000a).

En la librería (teórica) del pueblo se encuentran unos productos impresos editorialmente caracterizados por su escasa extensión (de una octavilla, un cromó o una tarjeta postal a 4 pliegos o 32 páginas), por su fragmentación (con multiplicación de elementos, de partes, de capítulos, etc.), llegando a libros también caracterizados por su escasa calidad, con su papel muy “económico” (mecánico desde los años 1850), su descuidada tipografía (tipos gastados, erratas con los consiguientes “cambios “en el texto”⁷) pero con presencia de elementos icónicos (una viñeta de cabecera o una cubierta ilustrada “característica”, al menos)⁸, y un precio “económico” (de una peseta hasta dos cuartos), con una “puesta en libro”⁹ que remite -ya que lo remeda- al libro canónico y un sistema de difusión precario pero “asequible” (casetas, kioscos, ciegos, repartidores...), y su relativa abundancia¹⁰.

⁷ En la versión de *Gil Blas de Santillana* del impresor vallisoletense Santarén, por ejemplo, el último capítulo (capítulo X) se compone en letra de cuerpo menor que los anteriores para que el texto quepa en los pliegos de la historia de cordel; la Princesa Alida puede ser convertida en Princesa Adela, etc.

⁸ La clasificación de los impresos, incluso se podría hacer a partir de estos criterios: predominio de la imagen (estampa, postal, aleluyas), equilibrio imagen/texto (goigs, ventalls, etc.), predominio del texto en total (romance, historia). En el caso de los cartelones de ciego (cf. Rodríguez Fer, 1998), la imagen puede ser soporte para la literatura oral. He aquí como Zeda (*La Epoca*, 2-04-1892) describe esta específica relación: “Debajo de un pendón alzado, enorme lienzo pintarrajeado con diversas figuras representativas de los hechos más culminantes de un crimen (...) un trovador callejero, vara en mano, al mismo tiempo que señala las pinturas va recitando en versos (?) de romance toda aquella historia espeluznante, con gran contentamiento de las cocineras sensibles y de los vendedores de hortaliza”, lamentando que “aquellos (sea) la única poesía popular, la única literatura que deleita e instruye a las muchedumbres españolas”.

Las piezas para sombras pertenecen al mismo campo: en 1870, la Imprenta de Llorens ofrece los siguientes títulos: *El diablo de la cesta* (donde queda precisado que las “figuras y accesorios que se emplean en esta pieza van comprendidos en el pliego nº 11 de la colección de figuras”), *Celestina o los dos trabajadores*, *La tentación de San Antonio*, *Leonardo y Luisilla*, *Los lances del Carnaval*, *La esposición de fieras*, *La enferma fingida*, *Merlín el encantador*, *Jorobínjoroba*, *El camino de presidio*.

⁹ Sobre este concepto acuñado por D. Mac Kenzie, véase Botrel (1995).

¹⁰ Después de 1896, por ejemplo, la casa Hernando ofrece en un catálogo especial (cuya copia debo a Jaime Moll) con 103 historias, 165 romances (24 de ellos de a pliego), relaciones y sátiras, pasillos dialogados, canciones, décimas glosadas, trovos, seguidillas, jotas, cartas de amor, varias clases, místico, villancicos, romances de cuartilla, relaciones, trovos, libritos, 27 sainetes, 121 pliegos de aleluyas, santos y demás papeles. A finales del siglo XIX, sólo de sainetes la Casa de M. Borrás ofrece, desde Palma, 221 títulos. De la *Historia de Flores y Blancaflor* se conocen 6 ediciones del XVI, 4 del XVII, seis del XVIII, al menos 11 del XIX y 3 del XX (Baranda & Infantes (eds.), 1995).

Señal de la importancia del número de títulos y de su difusión es que en 1893 José G. Fernández y García de Sevilla le cambie a Hernando 1 135 ejemplares de *El Quijote para los niños* arreglado (...) por José Manuel Villén por 851 pesetas de libros de romances, historias u otros análogos” lo cual equivale a 85 000 pliegos de 4 páginas o 70 500 aleluyas (Botrel, 1993).

La finalidad proclamada de todos estos impresos es satisfacer todo tipo de necesidades, desde el recreo hasta la práctica religiosa, pasando por los conocimientos útiles para la vida social o personal. Para el recreo estarían todo lo explícitamente “curioso” o “gracioso” o “entretenido” -se anuncia como tal- presente en las historias, los monólogos representables, los sainetes, los *couplets*, seguidillas, jotas, etc. Para el ejercicio privado de la espiritualidad está, por ejemplo, la *Batería espiritual o sea breve tratado de la confesión y modo sencillísimo de hacerla bien* de cuya versión en catalán dice el editor haber vendido ya 20.000 ejemplares en 1880 y para fines “prácticos” la *Oración de San Agustín*. Para la vida cotidiana *La nueva cocinera* o las *Tablas de cuentas hechas acomodadas a la nueva ley monetaria*, para la vida social regulada por el calendario los motes, estrechos y tarjetas para año nuevo y reyes y los villancicos, por la necesidad de cortejar, los trobos (*sic*), un *Libro de galanteos* o un *Arte de conquistar las mujeres a los hombres*, unas *Cartas de amor “hechas”*, etc.) y por la aspiración a pronosticar o a interpretar los sueños el *Libro de los sinos*, *El sonambulismo por la gitana María* (“Premiado en la exposición de París”), *La Rueda de la fortuna*, etc.

Lo normal es que en una misma editorial, en un mismo punto de difusión y a veces en una misma serie y hasta en un mismo producto o bien, puedan satisfacerse todas estas expectativas o necesidades. Este el caso de la imprenta de Corominas en Lérida que también propone cartillas y silabarios, del kiosco de Celestino González en Valladolid, de las series de romances (cf. Estepa, 1998), historias y aleluyas (cf. Botrel, 1995b) de Marés y Cía en Madrid, o de cualquier calendario “Zaragozano” o la *historia* narrativizada de algún personaje histórico o una *vida* de santo con todos sus lances.

Esta “enciclopédica” preocupación por disponer de un corpus de bienes para necesidades y uso del pueblo puede llegar hasta la publicación de una “Biblioteca suelta. Enciclopedia universal ilustrada en volúmenes independientes”, con sus 12 páginas in 8º, “sistema ingenioso, ameno y sumamente barato” (4 cuartos cada cuadernillo) que garantiza una “profusión de lectura de todos los ramos del saber humano al alcance de todas las inteligencias y todas las clases” como bien lo ilustran los 23 volúmenes publicados hasta 1881 sobre Arrigo Boito-Mefistofele (*sic*), la tisis pulmonar, *La Favorita*, Calderón de la Barca, la Historia de España o... *Assommoir* (*sic*).

Por supuesto, entre lo proyectado/proclamado y aparente y la práctica, pudieron darse algunos desajustes en los usos cuya observación importa tanto como la existencia de los mismos productos...

Estos textos impresos recogen, por parte, lo colectado de “boca del pueblo” o lo representado y, por consiguiente, “dependientes del calendario evocado -

caso de los almanaques y calendarios, por ejemplo con “literatura” o sin ella (poesías, cuentos además del imprescindible y ritual “Juicio del año”)-, pero también reproducen ecos, trasuntos o versiones de la actualidad más o menos nacional, oficial y legítima de textos “canónicos, en los llamados pliegos de cordel (estampas, goigs, *ventalls*, aleluyas (*auques*), romances, relaciones y sátiras, pliegos carnavalescos (cf. Montesino González, 1986), motes y piropos, canciones “que se cantan en varios cafés”, cartas de amor, décimas glosadas, trovos, seguidillas, jotas místicas, villancicos, poesías “para recitar”, historias de cordel (unos 220 títulos (cf. Botrel, 1986a)), sainetes (221 títulos en casa de M. Borrás, por ejemplo), pasillos dialogados, comedias sueltas, relaciones de comedias, argumentos¹¹, libritos, novenas, hojitas y folletitos de propaganda, “novelas” o “cuentos” (novelas por entregas, novelas de las de kiosco a peseta y baratas¹², sin que falten versiones del *Quijote*), pero también estampas¹³, estampitas, láminas, pliegos de aleluyas, de soldados, de santos, piezas para sombras, “teatrillos” (decorados), cartapacios, librillos de papel de fumar¹⁴, cromos o postales inspiradas en las *Doloras* de Campoamor o en *Electra* de Galdós¹⁵, con colecciones o series no homogéneas en cuanto a orientaciones, aptas para satisfacer necesidades dispares del usuario¹⁶. La literatura puede encontrarse en *ventalls*, cartapacios, libretas de papel de fumar, cajas de cerillas, tirantes y servir para abaniquarse, cubrir cuadernos, etc., lo mismo que para bailar, etc.

¹¹ Cf. la Galería de argumentos con más de 150 títulos propuestos por C. González en su Centro de periódicos de la Plaza Mayor de Valladolid a principios del siglo XX. Con esta indicación: “se hacen todos los nuevos cuyas obras se estrenen en Madrid y sean aplaudidas por el público”.

¹² El editor Maucci propone a finales del XIX 57 obras a 50 céntimos cada tomo, con una mezcla de narraciones sacadas del teatro (romántico), de algunas óperas o zarzuelas como *Don Juan Tenorio*, *Carmen*, *Julietta y Romeo*, *Juan José*, pero también *Manon Lescaut* por el abate Prébots (sic), historias de bandidos, obras de Paul de Kock, el *Libro de los enamorados*, unos juegos de escamoteo, Bocaccio, “el Bertoldo, etc. (cf. Botrel, “Lectura y modernidad...”).

¹³ En Candelario, en el inventario *post mortem* de Angel Hoyos en 1862 se encuentran tres cuadros de *Pablo y Virginia* (12 rs) y cuatro de otras historias (Cea Gutiérrez, 1993).

¹⁴ Hasta en los libritos de papel de fumar aparecen poesías (décimas) con secuencias a construir por colección como las diez imágenes de la *Vida del jugador* que empieza: “De la noche de San Juan/los lances aquí presento./Que los lectores vrán (sic)” y termina: “Por fin cúmplase el destino/Del jugador y su amigo/En vano buscan abrigo/Pues la tropa que allí vino/los coge fuera de tino” (Colección personal).

¹⁵ En 1902, el fotógrafo Kaulak (Antonio Cánovas) afirma haber vendido 180 000 colecciones de su serie *Las Doloras*, “basada en el conocido poema de Campoamor”.

¹⁶ Sería necesario analizar y comparar las categorías introducidas por los editores o difusores donde se nota a menudo una confusión entre el continente y el contenido, la forma editorial y la forma literaria, para llegar a un género editorial. También convendría interpretar los indicios presentes en el paratexto como “para recitar” o deducibles de la puesta en libro (cf. los resúmenes de capítulos en las historias de cordel o las llamadas con cifras en las estampas, etc.).

No vayamos a pensar que la caracterización de determinados productos como idóneos para el pueblo es excluyente de otros usos o productos: obsérvese cómo la prensa periódica, por su específico polimorfismo y polivalencia, puede proponer folletines, cuentos y (hasta aleluyas en la prensa militante, como *La Campana de Gracia* o *La Tramontana*) se presta para usos marginales o furtivos por parte de autodidactas o lectores “dinámicos”, cómo la depreciación de los productos “legítimos” asociada con el mercado de lance (Botrel, 1988a) o las almonedas “populares” (cf. Botargues, 1998), etc.), cómo el teatro y los demás espectáculos hacen, potencialmente asequibles al pueblo muchos productos o bienes teóricamente no dedicados a él.

Sintomática de la mella que va haciendo tal literatura en el pueblo es el que la Iglesia católica se vaya preocupando cada vez más de difundir gratuitamente unos folletitos de “sana propaganda” -también la hubo de origen protestante como *¿Existe o no existe?*, *Cuando uno muere*, etc.- antes de resignarse a controlar las lecturas a través de una red propia de bibliotecas o de lecturas para obreras y obreros (Botrel, 1982a).

La librería también vive del “repertorio” y lo alimenta a su vez. El último tercio del siglo XIX se caracteriza, como sabemos, por el desarrollo de los espectáculos de masas hasta en “las provincias”, con sesiones casi permanentes con el teatro por horas, el café cantante, con sus coplas u cuplés (cf. Salaün, 1990), etc., al lado de las tradicionales temporadas (de ópera, de zarzuela, de comedia) que en los pueblos solían corresponder con momentos como Navidad (cf. las pastoradas o corderadas recopiladas por J. Díaz y J.-L. Alonso Ponga (1983)) o las fiestas patronales (Botrel, 1977).

Las investigaciones llevadas a cabo a partir de las carteleras por provincia, por ciudad, etc. (cf. Romera Castillo, 1998) nos permiten tomar conciencia de la importancia de este medium de acceso interclasista como lugar y espectáculo compartido, sobre todo con la existencia de un teatro permanente de bajo presupuesto (cf. Uría, 1996). Aparece, además, un teatro “obrero” con motivo del 1º de Mayo, primero, y luego en el marco de las veladas (espectáculo “mixtos” o “completos” también), a interpretar desde una concepción de las formas culturales del recreo y del ocio) y después, a partir de 1896, el cine en barracas de ferias (con adaptaciones de obras literarias¹⁷.

¹⁷ El cine se exhibe en barracas ambulantes desde 1896 en Asturias donde se puede ver “Vida y muerte de N. S. Jesucristo”; en 1901, Juana de Arco y adaptaciones de obras o temas literarios (*Don Quijote de la Mancha* (1903), *Don Juan Tenorio* (1904), *Genoveva de Brabante*, *La torre de Nesle*, *Los Misterios de París* (Uría, 1996, 121, 127).

Las estadísticas disponibles por ahora impresionan (cf. Botrel, "Producción y consumo..."), y eso que no suelen tener en cuenta las formas tradicionales como los autos de navidad, los villancicos, los títeres, los sainetes o pasillos tradicionales (como parte integrante del espectáculo -tradicionales o nuevos), con presencia de música (en la sinfonía o el fin de fiesta).

El repertorio alimenta la mnemoteca, con la rápida memorización de la melodía y a menudo de la letra¹⁸, y es de notar cómo la librería a través de los argumentos y de las "canciones entresacadas de las mejores zarzuelas que se representan en los teatros" (en 1876) o las tonadillas y luego cuplés, pero también de unas obras "representables", como los monólogos o "unipersonales", poesías "para recitar", diálogos, pasillos dialogados, o los 600 y pico títulos de sainetes, piezas, comedias, dramas, dramas históricos, melodramas, tragedias (*sic*), juguetes, zarzuelas, etc. propuestos desde Palma por Miguel Borrás en castellano (es su sección castellana), en catalán y en mallorquí, sin olvidar los *col.loquis* y *rahonaments* en Valencia, sirven para la propagación de las obras y permiten una apropiación para unas lecturas y unas prácticas caseras o aldeanas en gran parte aún por estudiar.

Resulta, pues, un abundantísimo acervo de "textos" que pueden ir de una palabra ("León", por ejemplo) en un pliego de aleluyas al *Quijote* compendiado o al *Don Juan Tenorio* en versión íntegra.

La constitución del fondo. Este abundantísimo conjunto, de crecimiento acelerado a finales el siglo, de productos más bien fragmentados, efímeros, de consumo "aislado" y sucesivo (un acto, una hora, un pliego, una entrega, un capítulo, una canción), a veces incluso ínfimos pero relacionados entre sí en la medida en que las formas editoriales (lato sensu o sea incluyendo las formas orales y/o performanciales) acogen de manera "transgenérica", adaptándolos, unos "textos" o "motivos" que sufren así varios avatares (del teatro a la novela, de la novela a la historia de cordel, etc.), de consumo y uso local e individual aunque socializado, llega a formar por acumulación, difusión y circulación, gracias a la red cada vez más tupida de unos aparatos comerciales más o menos rudimentarios¹⁹, una especie de almacén virtual de literatura local y "nacional" en el que cada cual puede *in fine* llegar a surtirse.

¹⁸ En los primeros años del siglo XX, cuando María Goyri, con R. Menéndez Pidal, estaba buscando romances en la tradición oral, las personas ilustradas de Riaza afirman que "ya no se cantaban tales antiguallas porque también a aquel pueblo llegaban las canciones del llamado en el teatro género chico, que eran las únicas que sabían cantar las jóvenes" (apud Calvo, 1993, xxi).

¹⁹ Desde los arrieros con su "siembra de cuentos", pero también los segadores ambulantes, los quintos, los estudiantes, las chicas de servicio (Pedrosa, 1995) hasta las compañías "artísticas",

Es una literatura de fabricación propia o/y una literatura furtiva; lo más a menudo, las dos al mismo tiempo.

Lo cierto es que en ella todo cabe: desde la reproducción tal cual (pero con descuidos tipográficos que resultan ser una casi-adaptación/manipulación) de un texto canónico o de parte de dicho texto²⁰, con escaso o nulo respeto de los derechos intelectuales desde luego, hasta la reescritura (por reelaboración) a partir de una información (caso de los romances noticieros escritos a partir de "causas" o de la prensa), a partir de un motivo donde sólo queda el título emblemático o de referencia²¹ o el compendio, la abreviación, la condensación o la fragmentación con reelaboración deliberada o progresiva²². La dependencia consubstancial con respecto a la fuente (la matriz) es compatible -incluso podemos decir que tiene por consecuencia obligada- una manipulación -siquiera ínfima- del texto (a través de la forma editorial, de los descuidos en la reproducción, en las adaptaciones necesarias para la performance, etc.), que también puede llegar a la subversión (inversión como en el caso de la parodia que es un fenómeno carnavalesco compatible en algunos casos²³). Es casi una ley: el texto "responde" y se somete a una necesidad de tipo instrumental (la inercia del vehículo) o didáctico-ideológica (abreviación, censura) que se traduce por una hibridación, con tendencia cada vez marcada a la "fossilización" (Botrel, 1993).

A dicha dependencia con respecto a una fuente "canónica" o no (o a un estado anterior en el caso de la reproducción), hay que añadir una dependencia con respecto a las formas literarias: las observaciones de M. C. García de Enterría sobre la poesía de cordel del XVII (1973) podrían repetirse a propósito de un fondo donde se siguen encontrando trovos y décimas glosadas, alguna que otra quintilla y, por supuesto, romances con todos los defectos señalados

en un circuito en el cual entran poco los libreros o los bibliotecarios, aunque se observa su incipiente protagonismo a finales de siglo.

²⁰ Cf., por ejemplo, el éxito de R. de Campoamor como gran "Poeta Amatorio" (*El tren espreso, Doloras y humoradas, ¿Me caso o no me caso?, Dulces cadenas*, con dedicatoria a R. Campos y Doménech, que se pueden adquirir por 20 céntimos cada una hacia 1900) pero también el de Espronceda (del que se publican *Poesías Amorosas Escogidas*) o la "Canción del pirata "añadida a la segunda parte de "Los bandidos de Toledo " (Madrid, Marés, 1848) (*apud* Estepa, 1998, 276).

²¹ Don Juan Tenorio, con sus infinitas variaciones, más o menos paródicas (Serrano, 1996) o los Amantes de Teruel (cf. Botrel, 2000b).

²² Como en el caso de las historias de cordel (cf. Botrel, 1988b, García Collado, 1994, etc.).

²³ Obvio es por ejemplo que las parodias del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla estudiadas por C. Serrano (1996) requieren para un correcto funcionamiento un conocimiento mínimo del texto de referencia.

por A. Durán en su *Romancero*. Pero también afecta a las literaturas teóricamente de ruptura ideológica, anarquista o socialista, en las que se observa un total conformismo formal -no es “remedo”- (cf. Aubert *et al.*, 1986), aun cuando el verso de romance es el que da su mayor unidad al corpus, ya que de corpus se puede hablar ya.

Existe, por otra parte, una intertextualidad -en el conocido proceso de adaptación de obras dramáticas para la literatura de cordel por ejemplo (cf. Lopez de Meneses, 1950 o Marco, 1977)- y una intericonicidad (con permanencia de una imagen de referencia) además de una intergenericidad -un polimorfismo-que relacionan los diversos productos entre sí y contribuyen, por una presencia y una circulación acrecentadas -a “autorizar” sino un texto, un motivo, caso de Atala, Don Juan etc., personajes célebres que aparecen en una galería informal de héroes y heroínas compartidos pero también apropiados por el pueblo.

Cabe evocar aquí todos aquellos intentos de “aclimatación” de nuevos textos, temas, personajes con propósito de “redención” o progreso. Se refiere A. de Trueba al fracaso de la empresa que consistía en encargar a poetas “canónicos” un Romancero de la guerra de Africa (1882, 282) y no faltan intentos parecidos (cf. Botrel, 2000c). El caso de la literatura militante es teóricamente un caso aparte por la supuesta homotecia entre el productor y el público...Contentémonos, por ahora, con remitir a la ya sólida literatura existente al respecto.

En dicho corpus, vamos a encontrar casi todos los géneros al uso (poesía, novela, teatro, incluso oratoria y literatura científica) sólo que con modalidades y -¿lógicamente?- denominaciones distintas: copla (para requebrar, amatorias), historia de (de la vida a la muerte), crímenes célebres con o sin sus causas, sainetes, manuales de conocimientos útiles o libros de cuentas hechas.

Pero lo que más llama la atención, tal vez sea la relación mantenida por este tipo de literatura con la lengua oficial y la existencia como resultado de una construcción de otro corpus literario en lengua catalana²⁴, gallega (como el *Catecismo do labrego*²⁵), no sólo como medio de expresión y comunicación

²⁴ Cf. Termes (1972), Azaustre (1983), los folletitos en catalán de C. Gumá (cf. *infra*), el teatro de Frederick Soler (a) Pitarra, etc.

²⁵ El caracterizador lingüístico se utiliza para todos efectos, burlescos como en el caso portugués de la *Confissão do gallego Ramón Pardelhas seguida de uma cantiga. Lamentações d'um gallego* (Lisboa, Livraria Economica, s. f.) o en *El gallego que cambió a su mujer por una burra de leche y cinco duros* -en las 500 razones de un gallego para no casarse (Estepa, 1998) se trata más bien de un estereotipo- o entre jocosos y “verídicos”, con el aprovechamiento del habla andaluza, como en por

natural normal dentro de un ámbito lingüístico determinado y o para un grupo (los *teixidors*, por ejemplo), sino como toma de conciencia del hecho diferencial que supone la lengua vernacular propia comparada con la oficial legítima y “literaria”.

Con cierta coherencia introducida por la selección y, en todo caso, una capacidad de apropiación de elementos de “otras culturas” empezando por la legítima “nacional” o no, los textos y/o motivos disponibles dan lugar a elaboraciones indisociables casi siempre de su acompañamiento icónico, performancial o musical. Sin que se pueda descartar la transgresión de/hacia otros textos ya que “un objeto cultural no tiene una asignación social simple” (Chartier, 1994). De ahí una necesaria y rápida reflexión sobre el valor de uso de estos bienes que, para el pueblo, vienen a satisfacer ¿qué tipo de necesidades? ¿desde qué expectativas? ¿con qué criterios? ¿desde qué sistema de valores?

Los bienes. No todas las formas editoriales ni los textos tienen una presencia garantizada ni igual en cualquier momento o lugar, por supuesto, pero unos cuantos sondeos (con el sentido *geológico* de la palabra), permiten comprobar que existen unas constantes en la presencia de determinados “géneros” y un aspecto duradero sino perenne de algunos textos con formas variopintas o polimorfia.

El examen de la peculiar ecología de buena parte de estos bienes nos informa sobre las relaciones que se establecen entre el bien y una categoría de necesidades²⁶. Y es que estos bienes no se pueden aislar ni de otras formas culturales, ni de soportes y textos discursivos y/o icónicos²⁷.

ejemplo *Los trabajos que pasan los pobres gañanes en los cortijos*, pero también con la mera irrupción de las formas *gallinaire* y *fruitaire* en las *Cartas que unos soldados mandan a sus queridas madres* escritas en castellano por Anizeto de Alcaraz (*apud* Botrel, 2000a), etc.

²⁶ La organización del comercio de este tipo de literatura es un indicador de algo más trascendental. El Sucesor de Antonio Bosch, por ejemplo, ofrece en su papelería y efectos de escritorio libritos (31 títulos), calendarios, historias, sainetes, sermones, romances, relaciones, libritos, aleluyas, soldados, decoraciones, papeles blancos y de colores para escribir y para imprimir y de seda para flores, figuras para sombras, balas de piedra, pizarras y pizarrines, cromos y calcomanías de varios precios, pelotas de cuero, libretas rayadas, cartapacios, falsarreglas, juego de loterías, artículos de primera enseñanza, libretas y recibos de inquilinato. También es depósito de faroles de papel, globos aerostáticos, cometas de tela y papel espantamoscas, paracaídas, abanicos (*ventalls*), confetti, serpentinas.

²⁷ Hemos de recordar que por deformación “profesional” nos olvidamos a menudo de que el “texto”, “la literatura” es una *abstracción*, en la medida en que se le separa de su para o peritexto y contexto, de que se olvida de que reviste formas nunca definitivas, con acompañamientos que remiten a otras formas de comunicación, por canales no tipográficos (la escenificación, por ejemplo), etc.

La interpretación de los indicios paratextuales permiten una “aparente” adscripción sociológica o categorial²⁸ y la percepción de unas funciones noticiara, didáctica, amatoria, carnavalesca, exutoria, etc., con la imposición por la lógica de consumo de una especie de estandar (caso de los aguinaldos, pero también de los trovos, de la literatura de/para quintos, etc.).

Nos revela, por remitir a él, un mundo de relaciones interclasistas (puestas en escena de manera tradicional en la disputa entre “La levita y la blusa”, por ejemplo, así como en los sainetes “tradicionales”) a interpretar, pero sobre todo a unas relaciones intersexuales, con predominio aparente del punto de vista del hombre pero sin descartar apropiación por mujeres. Convendría, desde luego, hacer una lectura *feminista* de toda esa literatura.

La efectiva fluidez proteica perceptible en las distintas y en algún caso sucesivas plasmaciones, y la impresión de *fragmentación* que se desprende de una observación no distanciada no debe engañarnos: si existe un proceso de selección, también existe otro, no de acumulación sino de adición, de unión uno tras otro, uno con otro, de unos elementos dispersos que vienen a constituir una literatura polimorfa permanente de ámbito local, comarcal y nacional -e incluso internacional- que sirve en distintos momentos, actualizando todo o parte de su constitución: hay más coherencia de lo que parece en aquel sutil juego entre soporte y texto del que resulta el bien o los bienes, en la medida en que la coherencia -aquí es preciso invertir la perspectiva habitual- no es la que da la historia de la literatura (exterior, externa, desde fuera) sino la apropiación por un individuo dentro de un grupo y cada vez más individualmente (con un punto de vista interior aunque sociológicamente determinado en alguna medida).

A partir de algo nuclear, esencial (matriz) y de un como “concentrado” que a veces parece un *ersatz* de “algo”, se liberan “principios” en parcelas (*bribes*) produciéndose una especie de expansión, una “madreporización” no siempre de la totalidad, ni bajo forma textual, sino en la “imaginación” con mayor cooperación productiva e interpretativa, por consiguiente, gracias a un como “saber lectorial”.

Lo vamos a comprobar ilustrar con dos *casos*: el secular de “la Atala” y el coyuntural de la guerra de Cuba y del Desastre²⁹.

²⁸ Cf. las coplas dedicadas al “quintillo, pobre quintillo” (Estepa (ed.), 1998), el anuncio de una agencia de colocación de sirvientas en el pliego de aleluyas titulado “La criada buena y la criada mala”, el *Calendari dels pagesos*, etc.

²⁹ Completo aquí lo utilizado de manera más alusiva en mi trabajo “Pueblo y literatura...” (2000).

El primer ejemplo (cf. Botrel, 2000a) nos permite situarnos en 1801, fecha de la primera traducción de *Atala* de Chateaubriand que da lugar a nada menos que 18 ediciones hasta 1835, así como a una tragedia titulada *Atalá o los amores del desierto* (cf. López de Meneses, 1950) y que, después de incluirse en las bibliotecas de Mellado ("Biblioteca ilustrada") y Gaspar y Roig ("Biblioteca popular económica"), entre 1845 y 1855, donde ya se proponía "profusamente ilustrada con bojes y a precio "económico", deja de editarse, pero se sigue cantando con no poco escándalo de Fernán Caballero³⁰ y con eficacia si nos fiamos de las *Escenas matritenses*³¹. Es la *Canción (nueva) de Atala* ("Nací (He nacido) americano errante"), con sus 18 octavas agudas, sus decasílabos de ritmo anapéstico (Bataillon, 1934) y su estribillo ("Sin mi Atalá no puedo vivir") impresa en pliegos de cordel en Valencia³². También se puede leer la *Historia de Atalá o la flor del desierto*, número 42 de la serie de pliegos de aleluyas de Marés, Minuesa, Hernando³³ y en *La hermosa Atala o las pastorcilla del bosque*, historia de cordel adaptada de la obra legítima bajo forma de compendio, editada en Cataluña por Llorens, Borrás y Grau y Gené³⁴. En cuanto a las diez cubiertas de las libretas de la casa Simó, con sendos grabado alusivo a la historia de Atalá y tercetilla explicativa glosada en una décima, acaso ya no servirían en aquella época para envolver papel de fumar, pero sí sabemos que de la Atala, como se dice, en los años 1860 se pueden enarbolar en las fiestas populares al menos dos *ventalls* donde bajo una xilografía copiada del cuadro

³⁰ Cf. *La Gaviota* (parte II, cap XVI) donde la canta el barbero Ramón Pérez. Para el narrador o Fernán Caballero, compositor y cantor son "reos de un abuso de popularidad".

³¹ Dice un pliego de aleluyas de 1867: "Hay mancebo que hace gala/de abrasarse en vivo fuego/cuando oye cantar a un ciego/El Gerineldo o la Atala".

³² "Canción nueva. En ella se declaran los amores de Atala y Chactas", Valencia, Forteza. Se reproduce en Madrid en el *Compendio de la historia de Atala, con la canción de su amante Chactas* (en prosa y 2 800 caracteres) seguido por la "Canción fúnebre de Chactas americano a la prematura muerte de su amante Atala de 18 octavas agudas, nada menos, número 54 de la serie Marés (publicado en 1848 y en 1853 por lo menos) y Cataluña (*L'Atala. Compendio de la historia de Atala con la canción de su amante Chactas, Nueva canción (o: Canción nueva) de la Atala. En ella se declaran los amores de la misma y del ardiente Cháctas, y la desesperación de este por causa de la muerte de su querida* ("Nací americano errante") (existen al menos 7 ediciones barcelonesas). J. Caro Baroja (1983) se acuerda de que su más que octogenaria abuela materna que no pertenecería a las clases "subalternas e instrumentalizadas" cantaba aún "aquello de "triste Chactas" sobre el texto altisonante de Mr. de Chateaubriand, canción romántica llorona".

³³ "Aquí puedes ver, lector/dos víctimas del amor"; "Buscan un seguro asilo/junto del cocodrilo"; hasta la viñeta 48: "Chactas, venerable anciano/muere como buen cristiano".

³⁴ 23 páginas en 4º a dos columnas y una poesía "A la desgraciada Atalá. Un recuerdo y una lágrima de amor", con dos xilografías de J. Míquel (repetidas) y un final actualizado con fecha de... 1863.

del discípulo del pintor David, Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) expuesta en París en el Musée du Louvre ("Atala au tombeau ") no se duda, en la explicación de décima explicativa, con hipérbaton y todo, de la popularidad de la heroína epónima ya que "De Atala y Chactas la historia/pocos habrá ciertamente/que no la tengan presente/o esculpida en la memoria". También existen unos tirantes de caballero bordados con motivos de Atalá conservados en el Museo Frederic Marés de Barcelona...

Sírvanos este inventario cronológico para destacar el proceso de derivación de una obra "canónica" hacia nuevas formas, textos y usos con olvido del autor, por supuesto, el polimorfismo y la peculiar - ilegítima e ilegal - apropiación de la obra o de su idea, heroína (héroes), motivos (por el canto, al fumar, con motivo de una fiesta, para vestirse incluso), aún consumida a finales del siglo bajo forma de *ventall* pero con xilografía inspirada del cuadro de Girodet, con otros productos de actualidad o de otro estatuto u origen (la literatura del pueblo no es sólo un "conservatorio" para vitrinas de museo), con la posesión "mágica" que pudo suponer la incorporación al mundo de la cultura legítima aunque sólo fuera por lo más elemental (los desperdicios, las migajas) pero también lo más emblemático: el nombre del personaje desvinculado del texto originario y claro desconocimiento del autor, el Vizconde François-René de Chateaubriand.

Las mismas características se podrían observar a propósito de otras historias de amores trágicos con fuente teatral o novelesca como Pablo y Virginia, Adelaida, el Conde de Montecristo, Abelardo y Heloísa, Julieta y Romeo, Margarita de Borgoña, La dama de las camelias y, por supuesto, Don Juan Tenorio³⁵.

En un corte ya sincrónico, se puede intentar *observar* en los últimos años del siglo, cómo otro tema, el de la guerra, las guerras de Cuba -ya que desde los años 1868 se dan textos- y la de Filipinas, alimenta la literatura y cómo el pueblo puede hacerse con ella, para su propia expresión o utilizando textos hechos.

Contrasta esta "actualidad" con el tiempo y el ritmo de las publicaciones anuales como son los calendarios y almanaques: así por ejemplo el *Calendario para el Principado de Cataluña* en el Año 37 de su publicación o sea: para 1898, no alude para nada al contexto cubano o filipino sino que no duda en pronosticar:

³⁵ Cf., por ejemplo, la *Breve relación de la historia de Pablo y Virginia* (Barcelona, M. Borrás, 1846; *apud* Azaustre, 1982, 162).

"No lo dudéis ! Brillará
 la gloria, yo os lo aseguro !
 No pasaréis ni un apuro,
 abrigo el pobre tendrá;
 al payés, los campos sanos;
 el marino, buena mar;
 el rico mucho que dar
 a los pobres su hermanos (...)
 yo profetizo, y auguro
 para España tiempos buenos
 si lo acierto por lo menos
 debéis regalarme un duro".

Discurso muy propio para curarse en salud, casi ritual en tales publicaciones (cf. Botrel, "Almanachs") y ¿rápidamente olvidado? Veamos el juicio del año siguiente, después del Desastre: empieza por una también tradicional *captatio benevolentiae* ("Y pues que sois tan constantes/en comprarme cada año/leedme, que no hay engaño/en mis pobres consonantes" (...)) y prosigue con una invocación de la protección divina ("Dios quiera, amados lectores/ que nunca el cañón retruña/ y que sea Cataluña Paz dulce...Vergel de amores" (...)) y una invitación a resignarse y consolarse que encontraremos en otras publicaciones *ad usum populi*.

"Así, pues, aunque haya guerra
 que aniquile nuestra España,
 y aunque una mala zizaña
 desmenuce nuestra tierra,
 para el católico, el modo
 de hallar dulce consuelo
 es, dirigiéndose al cielo,
 exclamar: DIOS SOBRE TODO".

Aunque siempre hay que desconfiar de las simplistas adscripciones de tipo sociológico, podemos pensar que esta publicación de ámbito regional (en castellano, nótese) también pudo ser interpretada por miembros de las clases trabajadores rurales... Lo cierto es que si nos fijamos en publicaciones más urbanas y legítimas a priori, encontraremos un tono bastante distinto. En el *Almanaque literario, comercial e ilustrado para 1898* publicado en Granada (Año X) y vendido 5 céntimos, encontramos un rumbo más "regeneracionista" en lo que firma ya Abdón de Paz:

“Urge que España pratique
Este lema de mi escudo:
-Más hacer, menos palique
Y...¡ Abajo un tipo ! El cacique,
y una ley, la del embudo”

al lado de los trillados chistes de Muñoz de Mesa:

“Quéjase Lucas mi amigo
de tener grandes dolores
y yo soy feliz, lectores
Si *Dolores* es conmigo”.

Más cuerdo resultaría a posteriori Renau en el *Almanaque de El Papa Moscas para 1898* (Año XXI) publicado en Valladolid, al afirmar en una historieta: “¿Juicio del año? Les digo a VV. que este Juicio después de leído, me ha parecido malo y lo arrojo por la ventana. El año de 1898 no tendrá juicio”. En 1899, el *Calendario Zaragozano...* (fundado en 1850), al acatar la tradicional y comprensible preocupación por el pan, no dejará sin embargo de referirse a lo pasado con invitaciones a una fatalista resignación:

“El año 1899 no ha de ser menor en la recolección de los cereales en toda España, porque ya que esta desgraciada nación no marcha en su prosperidad como era de desear, bueno es que la Providencia nos alivie en algo, si bien no compensará, los males que España llora y llorará por algunos años. Este pronóstico es terrible; pero el Copérnico español no quiere engañar a sus lectores con promesas engañosas.

No hay más que resignación y paciencia para sufrir los males que hemos cometido los que trabajamos y sostenemos las cargas del estado (...). Hay pues que consagrarse con fe al trabajo hasta donde lleguen nuestras fuerzas, único medio de restaurar las heridas que han hecho al país hombres funestos que no quiero nombrar, con tanto desacierto”.

¿Pudo darse a propósito de este *Calendario...* la intersección de que hablábamos al principio? Sabemos que el calendario o el almanaque es lo que compra el que no compra más publicaciones, pero que a diferencia de algunos, no tiene adscripción sociológica muy clara. El discurso general y oportuno, menos tranquilizador o cauteloso que el anterior vehiculado por ese bien de consumo generalizado requiere sin embargo para su verdadera interpretación algo más que su literalidad, o sea un horizonte de expectativa, un examen menos parcial de la mentalidad ambiente.

Este lento ritmo anual y la lectura que induce no puede ser tenido en cuenta independientemente del ritmo diario dado por una prensa que aun que relativamente poco difundida (comparado con otros países de Europa) penetra ya todo el país los núcleos urbanos pero también en los lugares más aislados gracias a la suscripción y suele dar lugar a prácticas de lectura socializadas... De ahí que el facticio *Cancionero de la guerra de Cuba* recopilado por C. García Barrón (1974)³⁶ pueda tener tanta relevancia no sólo porque sabemos cuál pudo ser el ambiente general de patriotismo descabellado... sino por que se puede cotejar con algunas coplas, distintas de estas rimbombantes poesías, como la de

"Parece mentira que por unos mulatos
estemos pasando tan malitos ratos.
A Cuba se llevan la flor de España
y aquí no se queda más que mala morralla",

una canción popular que solían cantar las cocineras que, según Pío Baroja, "era la que decía la verdad de todo aquello" (Caro Baroja, 1983). También recuerda J. Caro Baroja una estrofa (con su melodía) en que se deseaba viruela para Máximo Gómez: "Yo quisiera que a Máximo Gómez/le dieran viruelas/y Que luego los Estados Unidos/a curarle fueran" (1983).

Sin embargo, de la prensa diaria, para su difusión por otro circuito (Botrel, 1998a), habrá sacado Modesto Escribano, la noticia de la muerte de Maceo, ocurrida en diciembre de 1896, para redactar el romance "noticiero" de medio pliego publicado por la Imprenta Universal de Madrid en que informa, con clara exaltación patriótica, sobre el evento, completándolo con un "Tango patriótico" dedicado a "El héroe del Cascorro". En León, en 1897, unos pliegos parecidos se podían encontrar en la Imprenta de Maximino Miñón, como, por ejemplo, el titulado "La guerra de Cuba. Gloriosos combates y gran victoria alcanzada por nuestras tropas sobre las fuerzas de Máximo Gómez" o la "Nueva historia referente a los estragos y horrores cometidos por los enemigos de España en Filipinas, con otros detalles de la Isla de Cuba"... y en Lérida se publica la "Prisión del cabecilla Lolita, proeza del serrano Luis García, de

³⁶ Son 110 composiciones muy literarias todas hechas para la prensa o publicadas en ella, sacadas de 40 publicaciones, con la celebración -entre otras- del héroe del Cascorro, Eloy Gonzalo García (1876-1897, en Matanzas), pero que en la prensa socialista vienen a ser una glosa de la vida política y social (cf. Le Bigot, 1996, 96, n 3).

Cepeda, hechos ocurridos el 17 de Octubre en La Habana y muerte del jefe insurrecto Malasangre en Filipinas ocurrida el 21", 164 versos de romance en total), mientras en son de semi-burla "Las mozas de Zaragoza", en medio pliego ilustrado con viñetas del siglo XVIII, proclaman en conclusión:

"Contra los mambises
fieras ataquemos,
con ellos nosotras
pronto acabaremos.
Y a la que faltare
a la ley penal,
sin contemplaciones
se fusilará"³⁷.

Ilustra esta producción aún no tan residual pero paralela o complementaria de la prensa la relación contradictoria que se puede establecer entonces con la actualidad -la guerra- y las formas y temas tradicionales (como mujeres a la guerra).

Algún pliego publicado con motivo de la primera guerra podrá haberse reeditado, cobrando así una "nueva" y facticia *actualidad*.

Este es el caso de la "Historia de la insurrección y guerra de Cuba" pliego de aleluyas aún comercializado por Hernando después de 1900 bajo cuya última viñeta (nº 48) se puede leer: "Vencida la insurrección/ondeará por siempre en Cuba/nuestro glorioso pendón"...

Al discurso verbal se añade pues un discurso icónico aún más patriotero y procaz si cabe que, como sabemos, puede dar lugar a una lectura no tipográfica.

Muy representativo de tal corriente pueden ser el pliego titulado "Lo que puede la ambición (Primera parte)"³⁸ donde se ve a "Mac Kinley representante/de la nación más indigna/por lo grosera y farsante", a Sampson ("Sampson ya puede chillar/ Que la dalila Cervera/ El pelo le ha de tomar") y se llega a pronosticar (viñeta nº 20): "Van con mucho retintín/ Pues saben

³⁷ 3a parte, Lérida, Imp. de L. Abadal, s. f. En 1956, se prohíbe por la censura la publicación de una octavilla titulada "Mujeres a la guerra" (archivo de Ataúlfo Rodríguez de Llano conservado en la Fundación Joaquín Díaz en Urueña).

Es de notar que la forma romanceada, presente incluso en la prensa, remite a unos usos oralizados de los que veremos que siguen muy vigentes y eficaces...

³⁸ 24 viñetas (Barcelona, Tip. Bilbao; cf. Biblioteca de Catalunya: Au 825 IV p. 984).

que a cada yanki/ Le llega su San Martín" o las "Aleluyas del tío Sam que todos aprenderán" -nótese³⁹, más groseras aún y que se valen del socorrido motivo del marrano: "Hallóse un día a un Marrano/el buen pueblo castellano" (se ve a un yanki "marrano" con sombrero de copa y a su mujer "marrana"); luego, "La mujer de un castellano /y la esposa de un marrano" (una india con tetas de cerda), pero también (viñeta n° 25): "Esta es la Historia de España/ país que jamás engaña", con representación de un libro abierto con sobre página izquierda: Numancia, Sagunto, Las Navas, Lepanto, Nápoles, Otumba, El Perú, El Callao, y en la derecha: Colón, Pizarro, Hernán Cortés, Pinzón, Alonso Cano, Méndez Núñez. También se podrían estudiar el "Auca de la guerra de Cuba" "publicado en *La Campana de Gracia*, las Aleluyas mambises⁴⁰, "Las Islas Filipinas" (n° 120 de la serie Hernando) entre descriptiva informativa y etnográfica⁴¹ o "La corrida patriótica contra los yanquis"⁴².

Pero es de recordar que la oferta no se limita a aleluyas de la Guerra de Cuba sino que se encuentran algunas sobre *La guerra del Transvaal* y que "Figura mucho en el día/ La zarzuela de la Gran Vía" pero también la "Historia del barberillo de Lavapiés".

No faltaron contribuciones del "fecundísimo" C. Gumá cuyos folletos (en verso y en catalán) se vendían por 2 reales las 32 páginas in 4° con dibujos de M. Moliné hacia 1895⁴³. En *Blanchs y Negres o la qüestió de Cuba*, se habrán

³⁹ 30 viñetas por Diógenes (Lit. Isabel la Católica, 25); cf. Biblioteca de Catalunya, Au 826 IV p. 986)

⁴⁰ 30 viñetas. La "explicación" de la n° 9 dice así: "y mientras sigue lloviendo/ la insurrección va creciendo" (14 cabezas negras crecen como setas) y después: "Señores este es Maceo/mulato feroz y feo" ridiculizando, pues, a los mambises/negritos y criticando a Martínez Campos (cf. Biblioteca de Catalunya: Au 860 IV p. 1021).

⁴¹ Véase por ejemplo la viñeta 34: "Para el indio no hay consuelo/cuando le cortan el pelo", aunque la últimas viñetas se declaran muy confiadas: n° 47 "Y ha tiempo una escuadra inglesa/ hizo de Manila presa"; n° 48 "Mas siempre ondeará allí sola/ nuestra bandera española. En "La Rebelión filipina" (n° 122 de Hernando) también se observa (viñeta n° 47) que "En Cavite se ahogó el grito/ de Katipunan maldito" y se pronostica (viñeta n° 48) que "De Polavieja la gloria/ la eternizará la historia".

⁴² Del 1° de mayo de 1898; 48 viñetas; n° 83 de la serie del Depósito de aleluyas y romances (Tabernillas 2, Madrid). Debajo de la primera viñeta se puede leer: "Nuestra Patria empobrecida/ no teme la acometida"; debajo de la n° 2: "A esa descarada grey/ la preside Mac Kinley"; luego que "si faltasen cañones/ nos sobran corazones". En la n° 6 "Mira el león de mala gana/ al águila americana"; en la n° 11 se afirma que "no conoce el desmayo/ el pueblo del dos de Mayo"; en la n° 12 que: "Para vengar el ultraje Hay en España coraje"; se observa en la n° 46 que "La corrida nacional/ ha aportado un dineral"; y la 48 y última es una invitación: "Para buscar el desquite/ del desastre de Cavite" (cf. Biblioteca de Catalunya: Au 1361 V p. 1683).

⁴³ 53 títulos a dos reales o una peseta como más, algunos con 6 ediciones como *Del bresol al cementeri*.

podido leer las siguientes reflexiones finales de Colón:

“y ara contemplo aquest’olla
y miro aquest enrenou!
Mormas... tiros... cops de sabre...
sanch... gelechs... ruínas... mort...
Caballers, no va de broma,
¡n’hi ha per tirá’l món al foch!”.

Pero del mismo autor en la misma colección es *De la Rambla a la manigua. Aventuras d’un reservista*, que con la negra Trinidad y los graciosos dibujos (*ninots*) de M. Moliné da una visión mucho menos pesimista de la guerra...

La edición de unas “Lecturas patrióticas. Glorias de España” a 10 céntimos cada tomito, que llega al nº 20 en diciembre de 1898 y de una “Biblioteca popular ilustrada” con el nº 1 de noviembre de 1898 (*Rinconete y Cortadillo*) puede ser considerada como una “respuesta” indirecta por parte de Julio Nombela al Desastre en un contexto de abatimiento y de deseado *sursum corda*... En cuanto al proyecto del autodenominado Juan del Pueblo desarrollado en tres historias de cordel post-Desastre (cf. Botrel, 1982b), no parece haber cundido, pero informa *a posteriori* sobre lo que entrañaba la escritura de la historia en un contexto de derrota y crisis con clara consolación. Obviamente se lanza más que un anzuelo, una red de más de 5 000 versos de romance en la cual no parece haber sido capturado el público designado ya que no se conocen reediciones...

Más representativa de la relación establecida por el pueblo con una literatura parece ser la romanza de Pilar en la zarzuela de M. Echegaray y M. Fernández Caballero *Gigantes y cabezudos*, estrenada el 29 de noviembre de 1898 o sea después del fin de la guerra, ya que puede ejemplificar (como “¡Quién supiera escribir!”) un tipo de relación con la cultura escrita, las frustraciones y las estrategias alternativas de una analfabeta (“porque Dios mío no sé leer”) (cf. Botrel, 1999). Otras chicas como Pilar habrán memorizado la romanza, identificándose con la congoja de la protagonista, cantándola con la ayuda o no del argumento publicado, por ejemplo, por la Galería de Argumentos (San Feliú de Ll., Imprenta Marfany, s. f.).

Conclusión. En tiempos de modernismo y del 98, queda, pues, configurado - se va configurando-, además de una mnemoteca, librería y repertorio *relacionados* con el pueblo, un sistema de valores si no “propio” del pueblo, asociable con sus prácticas que se puede configurar por dos vías: la -negativa-

de la crítica que suele condenar lo que le gusta al pueblo -no faltan los discursos al respecto- con el evidente riesgo de una obcecación de tipo estético y ideológico, ya que el pueblo sirve también para autolegitimarse en posición distinguida y dominante; la positiva que consiste en observar lo que se estila, predomina y perdura, y, al mismo tiempo, lo que es marginal o fracasa ya que “la determinación de imponer modelos culturales a la gente no garantiza que estos serán usados, adoptados y comprendidos” (Chartier, 1994).

Importa, pues, situarse desde un punto de vista distinto que intente tomar en cuenta las expectativas y las prácticas “reveladas” por las modalidades de apropiación o de no apropiación, hasta llegar a un casi canon con “refrendo” del pueblo aunque no sepa firmar: son los “clásicos del pueblo” que pueden ser tanto una obra -como la *Historia de Flores y Blancaflor* o el *Conde Partinoples* (Botrel, 1988b)-, un personaje (Atala o Adelaida), una forma métrica (el romance), un “suceso” -la muerte de Mariana Pineda o, más tarde, de Galán y García Hernández-, y a duras penas un autor -caso de Blasco Ibañez entre los obreros asturianos según Mato (1991)-, pero también la permanencia y vigencia de unas formas de sociabilidad rurales al lado de las “nuevas” urbanas que se hacen cada vez más presentes y el juego dialéctico-sincrético a que dan lugar. Importa hacerlo con visión dinámica y diacrónica ya que las prácticas nunca son homogéneas (la exposición simplifica, el uso complica) y que el contexto de tensión entre dos o tres mundos no estancos, con resonancias mutuas permanentes, evoluciona lo mismo que las exigencias del gusto.

Le costará a veces al investigador compartir retrospectivamente el gusto del pueblo, pero conste que éste ni es malo ni es bueno: es su justo gusto y otro gusto, que no es eterno ni único, y sin ingenuo y falaz populismo, hemos de considerarlo sencillamente como *legítimo* y relativo a la vez, intentando, por consiguiente, comprenderlo.

Estudios citados:

- Álvarez, Pancho, *Florencio, o cego dos Vilares*, Madrid, Boa Music/ Do Fol Edicións, 1998.
- Aubert, Paul et al., *Anarquismo y poesía bajo la Restauración*, Córdoba, Ed. de La Posada, 1986.
- Azaustre Serrano, María del Carmen, *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1982.
- Baranda, Nieves, Infantes, Víctor (eds.), *Narrativa popular de la Edad media. Doncella Teodor. Flores y Blancaflor. París y Viana*, Madrid, Akal, 1995.

- Bataillon, Marcel, "La Canción de Atala", *Bulletin Hispanique*, XXXVI, 1934, p. 199-205.
- Blanco Pérez, Domingo, *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1994.
- Botargues i Palasí, Meritxell (1998), *Consumo cultural en la ciudad de Lleida (1808-1874)*, Universitat de Lleida. Tesis.
- Botrel, Jean-François, "El teatro en provincias bajo la Restauración: un medio popular de comunicación", *Bulletin Hispanique*, LXXIX, n° 3-4, juil. - déc. 1977, p. 381-393.
- , "La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas". In: *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 119-176.
- , "Nationalisme et consolation dans la littérature populaire des années 1898". In: *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine*, Villeneuve d'Ascq, Université de Lille III, 1982, p. 63-98.
- , "Les historias de colportage: essai de catalogue d'une bibliothèque bleue espagnole (1840-1936)". In: *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, Paris, CNRS, 1986, p. 25-62.
- , *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988.
- , "Un classique du peuple en Espagne au XIXème siècle: le Conde Partinoples". In: *Mélanges offerts à Maurice Molho*. Vol. II, Paris, Éditions hispaniques, 1988, p. 47-57.
- , "La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine". In: *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 1989, p. 277-299.
- , *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ed. Pirámide, 1993.
- , "Proyección y recepción de Galdós: la cornucopia del texto y de la obra", *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo insular de Gran Canaria, 1995, t. II, p. 9-21.
- , "Les aleluyas ou le degré zéro de la lecture", J. Maurice (éd.), *Regards sur le XXe siècle espagnol*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1995, p. 9-29.
- , "La literatura popular: tradición, dependencia e innovación", *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez/ Pirámide, 1996, p. 239-271.
- , "Los pliegos de cordel como medio de comunicación", J. Díaz (dir.), *1898. Crónica ilustrada de un año*, Madrid, Fundación J. Díaz, 1998, p. 32-38.
- , "En pos de la literatura del pueblo", prólogo a L. Estepa (comp.), *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 7-12.
- , "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIIIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1998. II*, Madrid, Ed. Castalia, 2000, p. 49-66.

- , “Le thème des Amants de Teruel et ses avatars en Espagne au XIXe siècle”, Jacques Migozzi (dir.), *De l’écrit à l’écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 99-110.
- , “Les aveugles colporteurs en Espagne: un vecteur original de propagande”, Maurice Carrez, Thomas Boucher (dir.), *Le verbe et l’exemple. Colporteurs et propagandistes en Europe de la Révolution française à nos jours, Territoires contemporains. Cahiers de l’IHC*, 5 (2000), p. 84-99.
- , “Lectura y modernidad en la España finisecular” (en prensa).
- , “Producción y consumo de los bienes culturales: agentes y actores” (en prensa).
- , “Almanachs et calendriers en Espagne: essai de typologie”, (en prensa).
- Calvo, Raquel (ed.), *Romancero general de Segovia*, Segovia, 1993.
- Caro Baroja, Julio, “En torno a la literatura popular gaditana”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1983, XXXVIII, p. 3-36.
- Cea Gutiérrez, Antonio, “Coleccionismo y devociones domésticas en la sierra de Francia”, *RDTP*, 1993, XLVIII, 2, p.
- Chartier, Roger, “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico”, *Manuscripts*, 1994, n° 12, p. 43-62.
- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L., *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. “Romances tradicionales”*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978.
- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L., *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Cancionero musical*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982.
- Díaz, J. & Ponga, J. L., *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, Santiago García ed., 1983.
- Díaz, J., Chevalier, M., *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1983.
- Díaz G. Viana, Luis, *Romancero tradicional soriano*, Diputación Provincial de Soria, 2 vols., 1984.
- Díaz Viana, Luis, *Palabras para vender y cantar, Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid, 1987.
- Díaz G. Viana, Luis, *Una voz continuada. estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, Madrid, Ed. Sendoa, 1998.
- Estepa, Luis (ed.), *La colección madrileña de romances que perteneció a Don Luis Usó y Río*, Madrid, Biblioteca Nacional/Comunidad de Madrid, 1998.
- García Barrón, Carlos, *Cancionero del 98*, Madrid, Edicusa, 1974.
- García Collado, Marian, “Historia cultural de un libro popular. Las reescrituras de la *Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona*”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1994), XLIX, p. 179-197.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- López de Meneses, Amada, “Pliegos sueltos románticos. *Pablo y Virginia*, *Atala* y *Corina* en España”, *Bulletin Hispanique*, LII (1950), p. 93-117 y LIII (1951), p. 176-205.

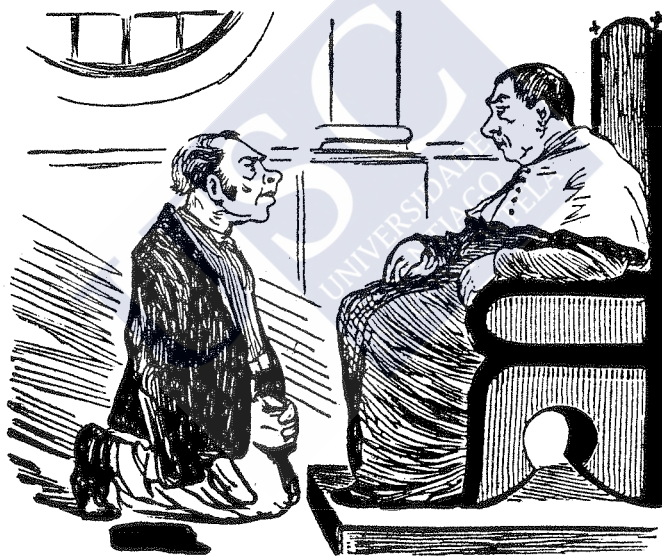
- Le Bigot, Claude, "La poésie populaire en Espagne face à la guerre de Cuba", *L'Espagne et les Amériques: la crise de 1898 et ses prolongements*, Université Rennes 2, LIRA, 1996, p. 93-112.
- Lemaire-Mertens, Ria (1995), "Voix de femmes dans les traditions orales et populaires", Z. Bernd, J. Migozzi (eds), *Frontières du littéraire. Littératures orale et populaire Brésil/France*, Limoges, PULIM.
- Marco, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.
- Mato Díaz, Angel, *La lectura popular en Asturias (1869-1936)*, Oviedo, Pentalfa ed., 1991.
- Montesino González, Antonio, *Literatura satírico-burlesca del Carnaval santanderino (1875-1899)*, Santander, Ed. Tantín, 1986.
- Pedrosa, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- Rivas Cruz, Xosé Luis, Iglesias Dobbarrio, Baldomero (recop.), *Cantos, coplas e romances de cego*, Lugo, Ophiusa Ensino, 1998, 225 p.
- Rodríguez Fer, Claudio (ed.), *Comentarios de textos populares y de masas*, Vigo, Edicións Gerais de Galicia, 1994.
- Rodríguez Fer, Claudio, "Carteis de cego", *La Voz de Galicia (Culturas)*, 41 (1-IX-1998), p. 1-2.
- Romera Castillo, José (1998), "El personaje en escena (Un método de estudio)", J. G. Maestro (ed.), *El personaje teatral, Theatralia II*, Vigo, Universidade de Vigo, p. 77-108.
- Saco Cid, Juan L. (ed), *Literatura popular de Galicia*, 1987.
- Salaün, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Serrano, Carlos, "Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX", *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 263-280.
- Serrano, Carlos, *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- Tejero Robledo, Eduardo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1994.
- Termes, Josep, *Anarquismo y sindicalismo en España. La Primera Internacional (1864-1881)*, Barcelona, Ariel, 1972.
- Trueba, Antonio de, *De flor en flor*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1882.
- Uría, Jorge, *Una historia social del ocio. Asturias. 1898-1914*, Madrid, UGT, 1996.

CONFISSÃO
DO
GALLEGO

RAMON PARDELHAS

SEGUIDA DE UMA CANTIGA

Lamentações d'um gallego



LISBOA

Livraria Economica

9—Travessa de S. Domingos—11

Ramón Pardelhas, filho da Galliga, aguadeiro e moxo de frêtes pró servir aqui e en toda a parte.



EL CRIMEN DE UNA MUGER.

Un sujeto muy honrrado
Se casó con Mariquita,
Y equivocado medita
Que vivirá en el placer:
Mas cierto día advertido
Sorprende muy azorado,
En su alcoba á otro fulano
Holgando con su muger.

Muy resuelto y decidido
Y con furor delirante,
Acomete al viejo amante
Con puñal que ya llevó;

El corazon le traspasa
Y á su esposa hiere al pecho,
Y ya vengado y satisfecho
Por la ventana se echó.

Este fué el fin infelice
De aquel jóven desdichado,
Desesperóse ultrajado
Por su esposa criminal:
Tenga virtud y prudencia
La muger en todo tiempo,
Y no falte al juramento
Del estado conyugal.

Ventall (abanico) de Llorens en venta, en la calle de la Palma de Sta. Catalina en Barcelona, hacia 1860.



V

Tal com en las obras mágicas
 gracias al escotilló
 surt Sant Miquel ó 'l dimoni
 al punt que convè al autor,
 així en aquella barraca,
 al crit del brau espanyol
 que el pobre Colón invoca,
 surt en efecte Colón.

Lo vell marino de Génova
 pèga vistasso al entorn,
 mira als blanchs, contempla 'ls negres,
 examina al rey dels porchs,
 y sentse incontinent cárrech
 de lo que *resigna* alló,
 se coloca al mitj del grupo
 y comensa aixís:

— Senyors:
 ni un sol, ni un sol de vosaltres
 tè una gota de rahò.

Dibujo de M. Moliné para *Blanchs y Negres o la qüestió de Cuba* per C. Gumá (Barcelona, Antoni López editor, s. f.).

MODERNIDAD -VS - MODERNISMO EL TEATRO ESPAÑOL EN LA ENCRUCIJADA

SERGE SALAÜN

Universidad de la Sorbonne Nouvelle

En España, como en el resto de Europa, el “fin de siglo” se expresa en términos de “crisis”, de rupturas más o menos conscientes, más o menos logradas. Entre el peso abrumador de todas las tradiciones y herencias del siglo XIX (lo que domina, como en Francia y en toda Europa) y las turbulencias de la modernidad que compensa su minoría por su estridencia, el panorama es amplio y confuso; no son todos carcas los “viejos” que ocupan abundantemente el terreno crítico, ni son todos zahoríes los jovencitos modernos que se las dan de reformadores. Dicho de otro modo, la vieja guardia de *Gente vieja* es a veces más moderna que los “pollos” de *Gente nueva*. La clarividencia no es una cualidad muy repartida, entre críticos o entre los mismos productores artísticos; lo que reina, hasta en los bien informados (que los hay, y muchos), es el desconcierto, la incertidumbre, el tanteo, aunque las formulaciones se caractericen por su vehemencia, su aspecto intolerante o doctrinario. La manifestación más asombrosa de este clima es el concurso lanzado en enero de 1902 por *Gente Vieja*: “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?”. Las respuestas publicadas hasta mayo de 1903 representan un extraordinario muestrario de confusiones y amalgamas; el concurso demuestra que los lectores conocen el panorama nacional y europeo y también que los aprioris, las arbitrariedades, la intolerancia alternan con intuiciones y ansias de progreso auténtico. El hecho de que el premio se otorgue a un “D. Hermógenes” globalmente favorable al moder-

nismo evidencia también la tolerancia de una revista considerada como el soporte del conservatismo de los mayores.

El teatro –los espectáculos en general– obsesiona a todo el mundo hacia 1900, dentro y fuera del mundillo de los especialistas, incluso a los que no entienden de teatro, pero constatan su enorme peso en la España finisecular, desde una perspectiva tanto estética como comercial, moral, ideológica, etc. Intelectuales, escritores, moralistas, renovadores, políticos dictaminan sobre teatro, con motivaciones complejas y a veces confusas y es seguramente el universo que más se presta a la polémica, a la afirmación tajante, al contraste de enunciados doctrinales donde la vehemencia suple muchas veces la serenidad y la claridad teórica.

Se suele oponer el teatro comercial al que cargan con todas las culpas y las diversas tentativas de renovación de la escena. Por un lado, un teatro que sí, como dice Deleito y Piñuela, representa un auténtico “monopolio”, con las infinitas fórmulas que se encasillan debajo de la etiqueta de género chico, con o sin música: por otro, una serie de iniciativas que pretenden “reteatralizar” o reformar el teatro español. En realidad, esta oposición es antigua (desde 1867, al nacer el teatro chico, para no remontarnos a los debates sobre el sainete y la tonadilla) y durará, como menos, hasta 1936, casi en los mismos términos. En esto, el “98” no es una fecha pertinente, pero sí es pertinente la evolución de la escena en todo el siglo XIX y la emergencia de nuevas necesidades, de nuevas proposiciones, tanto estéticas como comerciales. El interés del período (1894-1910) es su efervescencia, su pluralidad paradójica, sus contradicciones y, sobre todo, su carácter no maniqueo, por oposición a todo lo que se ha venido diciendo hasta ahora. El teatro comercial está en franco proceso de industrialización y de degradación, pero también es el que mejor capta ciertas modernidades y progresos, y no sólo técnicos. Y las supuestas innovaciones que pululan distan mucho de cumplir con las promesas de modernidad que proclaman: en resumen, la zarzuela no es necesariamente una antigüalla, el teatro naturalista y el metafísico no son un acierto estético y Dicenta y Benavente son objetivamente menos modernos que Loïe Fuller e Isadora Duncan.

En realidad, escena comercial y escena nueva ofrecen itinerarios radicalmente opuestos y sin embargo satisfacen necesidades complementarias o contiguas: no veo porque la frecuentación (entusiasta) de Maeterlinck o de Valle-Inclán me ha de privar de la frecuentación gozosa de Arniches y de Feydeau. Tanto desde una óptica de “consumo” como desde una óptica estética y universitaria, es la cohabitación de sistemas antagónicos la que ha de preocupar el discurso crítico y no el dicterio mayestático que suele –primera paradoja– reproducir concepciones decimonónicas, incluso hoy en día.

EL TEATRO COMERCIAL: CONSERVATISMOS Y PROGRESOS

Proclamar la “decadencia” del teatro, en Francia o en España, a finales del siglo XIX, es un tópico. En la prensa “seria” como en el tropel variopinto de revistas especializadas sobre espectáculos, no faltan motivos para argumentar la progresiva degradación del teatro nacional. Pero esta constatación unánime tiene sus contrapuntos. Primero, la inmensa mayoría de las revistas especializadas, conservadoras y burguesas sin excepción¹, son las que fomentaron y siguen promoviendo el género chico, sobre todo a escala provinciana; también favorecerán las Variedades y los espectáculos “de visualidad”. Segundo, por mucho que se lamente la “irresistible bancarrota de nuestro teatro”, no tiene el menor efecto en el público. La inflación del género chico es un fenómeno duradero: las cifras echan un promedio de 100 estrenos anuales entre 1890 y 1900 (200 en los años 20 todavía² y más de 1000 representaciones al mes). El número de salas no para de crecer en el país: más de 600 teatros en 1895, según *El Comiquito* que sólo inventaria los coliseos convencionales y decentes, más de 6000 salas en 1912, contando los music-halls, los cabarets con espectáculos (y sin contar los cines). Pese a los vituperios de la crítica, la escena comercial gana públicos y se adapta al mercado. Incluso en el estricto marco del teatro convencional, la oferta y la demanda alcanzan hacia 1900 cifras impresionantes. El teatro Apolo de Madrid, en 1900, realiza un total de casi cuatro millones de entradas, cuatro millones y medio en 1901, porque la empresa añade una séptima función, de tan bien como le van los negocios. Y el Apolo es uno de los diecinueve teatros de la capital; uno de los once que se dedican al género chico en parte o en totalidad, lo que representa una cifra seguramente no inferior a los 15 ó 20 millones de entradas en una ciudad de medio millón de habitantes donde no son precisamente los turistas ni los provincianos los que llenan los teatros. Y el Madrid frívolo no es un caso aislado.

¹ Los títulos ya evocan un doble discurso. Revistas como *La Vida Galante*, *Mundo Galante*, *El Comiquito*, *Comedias y Comediantes*, *Papitu*, *Cosquilleos y Pellizcos* y muchas más, mantienen una pauta crítica a veces sumamente conservadora (defensa de Echegaray, de Benavente, etc.) y una incitación a la frivolidad. El burgués español consume tanto los géneros picantes como lo que se da como teatro noble y respetable. La única excepción sería la *Revista Blanca*, de inspiración anarquista, muy preocupada por el teatro también, pero con criterios poco seguros (en un mismo número, se elogia y se zahiere a Benavente), y su pasión por *Juan José* muestra los límites de sus concepciones teóricas.

² Cf. M^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1918 y 1925: Análisis y documentación*, Madrid: Ed Fundamentos, 1990 y *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid: Ed. Fundamentos, 1997.

Todas las provincias consumen teatro a fuerte dosis, y desde muy temprano: todas las calas y estudios parciales lo confirman. El teatro Tamberlick de Vigo, ya en 1894, recibe cinco compañías y representa 110 obras diferentes. En Cartagena (90.000 habitantes), en enero de 1900, hay cuatro funciones en los días de la semana y siete los sábados, domingos y días de fiesta: unas 160 representaciones en el mes, 41 obras distintas (24 zarzuelas que corresponden a unas 140 sesiones). En Málaga, en 1908-09, una ciudad de 130.000 habitantes, los seis teatros de la ciudad programan 321 obras distintas, 1132 representaciones en el año³. En Cataluña, la densidad de locales es aún muy superior y, concretamente, el Paralelo de Barcelona se vuelve, a partir de su creación en 1894, el lugar de mayor concentración de diversiones y espectáculos de toda Europa con sus cuatro kilómetros de aceras (dos de cada lado) exclusivamente dedicados a los “ocios y vicios”⁴.

Estas cifras rápidas sobre ofertas y entradas implican un consumo específico que poco tiene que ver con la búsqueda de la novedad artística. Sabiendo que están excluidos los viejos, los niños, la inmensa mayoría de las clases populares⁵, gran parte de las mujeres (por lo menos en las sesiones nocturnas), el público está en su inmensa mayoría compuesto de ciudadanos masculinos de la aristocracia⁶ y de las muy diversas burguesías que asisten casi diariamente. Para estos grupos, el teatro, más que un espacio artístico, es un “lieu de vie”, es decir, un lugar donde desarrollan una sociabilidad intensa y compleja. No se trata de negar la afición teatral de este público ni la dimensión literaria, escénica y cultural del género chico, todo lo contrario. La formidable

³ Evelyne Ricci, *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX.*, Málaga: Biblioteca Popular Malagueña, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1996.

⁴ La ley de 1902 prohíbe los edificios para viviendas. En 1924, sólo hay 24 casas construidas.

⁵ No se puede entrar aquí en el debate de la presencia del “pueblo” en el teatro comercial de la época. Pese al tópico de “teatro popular” que posee el género chico, las clases subalternas no van, o de manera tan episódica que es irrelevante, por los precios practicados, incluso en la “entrada general” que, teóricamente, permite la participación popular. Todos los datos sobre el público “popular”, el del “paraíso” o “gallinero” (el único espacio asequible a los más humildes) describen un sector intermedio de empleados del comercio o de la administración, cesantes, militares, estudiantes, profesiones liberales, mundillo del toreo, etc., es decir, una población de definición social todavía incierta, pero que aspira a identificarse con los sectores burgueses y aristocráticos que llenan el teatro y sirven de modelos de comportamientos culturales y sociales. En una época de mutación y de crisis, las poblaciones socialmente “fronterizas” son numerosas, pero se distinguen claramente de las poblaciones obreras o rurales.

⁶ La aristocracia, que dispone de la ópera como cultura identitaria, se ha volcado masivamente al género chico. Es la que edifica, posee y, a veces, administra los teatros y se la ve en las Sociedades de palo, como en el Apolo, donde ocupan sitios preferentes.

expansión del género chico, bajo todas sus formas, se debe al placer individual y colectivo, que proporciona el teatro. Sin este placer, no hay éxito comercial ni apropiación cultural por parte de la comunidad y esta apropiación es un hecho masivo innegable. El éxito de la zarzuela ha sido posible gracias a unas generaciones de compositores talentuosos que han sabido explorar y explotar, sin demasiadas concesiones demagógicas⁷, tanto el patrimonio musical español como las músicas europeas (la ópera italiana, luego el wagnerismo) o los ritmos de moda, y gracias también a unos autores que, a la diferencia de la ópera, elaboran una auténtica literatura dramática: los Vital Aza, Tomás Luceño, Ricardo o Ventura de la Vega, Carlos Arniches sobre todo, han popularizado un teatro de la chispa, del juego, con una lengua enjundiosa y sabrosa. Hacia 1900, no faltan insignes críticos y escritores que, sin dejar de lamentar cierta degradación del teatro, exaltan las virtudes del género chico. Críticos rancios como Yxart, *Parmeno*, *Zeda*, *Fray Candil*, Mariano de Cavia y otras viejas barbas de *Gente vieja* prefieren un buen sainete de Arniches a las nebulosidades del teatro realista o simbolista, español, germánico o escandinavo (perspectivas que apoyan por otra parte); *Clarín*, Galdós, Rubén Darío y hasta el adusto Unamuno (que por otra parte despotrica contra el “generoquismo”) emiten juicios favorables sobre el teatro nacional corto. La obra de Valle-Inclán –un gran consumidor de género chico–, a partir de las *Comedias bárbaras*, no se comprende sin la influencia de Arniches, la salud de su lenguaje, sus saluciones, sus tacos, sus ocurrencias estrambóticas, su desparpajo, su carnosidad lúdica que, en realidad, como bien lo entendió Valle, supera el lenguaje costumbrista y naturalista e instaura una auténtica Poética.

Zarzuelas y sainetes configuran un inmenso patrimonio literario y musical modélico y vivaz que la reacción anticomercial y los aprioris estéticos (burgueses) han ocultado o rebajado. Música, textos, ballets, escenografías, actuación de los intérpretes y encantos de las tiples constituyen un espectáculo completo (por no decir “total” que se aplica, precisamente entonces, a la ópera wagneriana y designa una de las orientaciones más innovadoras de la escena, que se supone opuesta a la zarzuela⁸). Que el éxito de la fórmula acarree su

⁷ Compositores que han trabajado exclusiva o parcialmente en el teatro lírico como Bretón, Chapí, Serrano, Vives, Pedrell, Albéniz, etc., tienen un alto concepto de su arte y se consideran como compositores “clásicos”.

⁸ Curiosamente, el teatro renovador, en su obsesión antigénero chico, no sacó de la zarzuela lo que podía ofrecer, y en particular su riqueza escénica, sus trucajes, su “espectacularidad”. Argüir de la no representabilidad (técnica) de Valle-Inclán, a principios del siglo XX, es un absurdo cuando se compara con lo que la zarzuela es capaz de escenificar.

propia degradación, como en todos los tipos de producción “industriales” y de masas, es innegable: que el género chico haya caído en el retruécano barato, en la rutina, en la explotación mecánica del estereotipo y del filón rentable, no invalida en absoluto la vigencia y la funcionalidad de un género. La repetición de un *patern* es incluso la garantía de su reconocimiento y de su consumo masivo; todo género se rige por cánones y es precisamente el respeto del canon lo que determina la fidelidad del consumidor, su apropiación y su aceptación inmediata. Las novelas policíacas, las películas del oeste, los relatos de ciencia ficción, la “canción española” a la Conchita Piquer⁹, el tango argentino, etc., mantienen una presencia duradera, en todos los públicos, incluso entre los intelectuales más encopetados, precisamente porque responden a un tipo de necesidad, a un placer que la repetición de las normas y de los cánones no afecta (al contrario, lo asientan). El placer cultural hasta puede ser un fin en sí, sin que medien consideraciones morales: “Dionisos es un filósofo” dice Nietzsche (*Mas allá de Bien y de Mal*) y la bisagra de los dos siglos marca precisamente el paso de una cultura apolínea (vigilada, custodiada por criterios didácticos, morales, ideológicos, es decir, extra-culturales) a una cultura dionisiaca de la legitimación del placer individual como valor intrínseco. Es evidente que de los 14.000 títulos de teatro lírico que posee ahora la SGAE, todos no serán obras maestras. Toda explotación masiva de un producto cultural puede (o suele) abaratar el Arte en artesanía y los artesanos pueden sucumbir a las sirenas del mercantilismo (o ser sencillamente artesanos malos), o acarrear una estandarización, una mecanización y un proceso de “industrialización” de la cultura que merma la calidad estética. Pero la degradación de un género no invalida en absoluto la excelencia del género.

La zarzuela o el sainete (como hoy la novela policíaca o las canciones de Conchita Piquer) no son, en sí, culturas degradadas sino, al contrario, formas plenas y codificadas que satisfacen intensamente una serie de necesidades, incluso estéticas. El discurso moral y elitista (en 1900 o ahora) que dictamina sobre la bondad o la maldad de una cultura de masas suele enmascarar un discurso ideológico que arroja su razón política con argumentos estéticos; y en 1900, la campaña anti género chico tiene cimientos ideológicos tanto más virulentos que la sociedad entra en mutación: leer la prensa y los debates de la época exige distanciamiento y no adhesión.

⁹ La afición de un Vázquez Montalbán a una canción como *Tatuaje* (pese a sus dejes fascistas proalemanes) o la de los intelectuales argentinos “borgesianos” al tango emblemizan la complementariedad cultural y estética de las culturas nacionales. Y la aportación de Hammet o Chandler a la novela contemporánea es rigurosamente paralela a la de Faulkner o Dos Passos.

Paralelamente a la comunión cultural que no puede desaparecer (por “adocenadas” que sean algunas obras) y que hay que rehabilitar, el teatro corto español ha desarrollado y enraizado una sociabilidad compleja que alcanza, hacia 1900, un punto extremo. A imitación de la aristocrática ópera de la primera mitad del XIX, el género chico ha sistematizado un tipo de sociabilidad relacionada con el teatro, dentro y fuera, antes, durante y después, para unos sectores cada vez más amplios de la sociedad. El teatro es un motor de cohesión social para los grupos dominantes españoles, desde la aristocracia que ha invadido los coliseos “mesocráticos” hasta los sectores “periféricos” de la burguesía baja que aspiran a subirse al carro de la identidad burguesa. Ir al Apolo en 1890-1900, como la Abelarda de Galdós, en *Miau*, iba al Teatro Real en los años 60, es un acto social, un acto de afirmación identitaria. Para un público que acude casi a diario al teatro, que conoce las obras de memoria¹⁰, la sala es un intenso “lieu de vie”. En una sala que no se apaga nunca, incluso durante la representación, se circula sin parar, se bebe (agua), se come (de todo, en eso también hay una jerarquía social), se charla, se apostrofa al palco de enfrente, se corteja (y hasta más), se interpela a los artistas, se fuma, se lee el periódico, se tratan negocios, se concertan bodas, etc. Los “días de moda”, que se han generalizado, permiten la exhibición semanal de atavíos y floripondios. En regla general, se va al teatro para ver y ser visto, asociarse a un rito social que, más allá de las diferencias entre los grupos, celebra una cohesión social. El público de este teatro es realmente espectador y actor de sí mismo, como individuo y como comunidad. Si el teatro en general, a la diferencia de la novela y de la poesía, implica una celebración colectiva, una recepción marcada por una complicidad física y expresiva, el teatro chico hace de la complicidad cultural el instrumento y la metáfora de una complicidad social e ideológica; es una variante original y masiva de la “participación” del público, hacia el escenario¹¹ y hacia la sala misma, y una extensión social de la definición del teatro por Roland Barthes: “un vivir juntos”. En los “foyers” y “ambigües”, se prolongan los tratos de toda clase, en particular con las artistas o las hetairas (que rondan el lugar) que buscan “arrimo” o “amparo”. Y el

¹⁰ A veces se sabe los cantables antes del estreno. Chapí distribuía partituras a los músicos callejeros que impregnaban los oídos y ayudaban de antemano al éxito. Es el inventor del “avance” publicitario.

¹¹ La “participación” del público es constante, a veces brutal. Se interpela a los intérpretes, el “venerable” exige, impone, aplaude o rechaza, “ruge”, “brama”, exterioriza su placer, su enfado o su “lujuria”, según los estereotipos de la época que no tienen siempre (como los tienen en Unamuno) una connotación peyorativa.

“gallinero”, según la descripción de *Chispero*, es el “escenario” de escarceos y manoseos para los que no acceden al “consumo” directo del personal farandulero:

[En el gallinero] “el amor hacía “de las suyas” y daba en el capricho de no dejar hembra que a su lado tuviese varón digno de tal nombre sin que entre sus individualidades físicas no se estableciese pegajoso contacto, que acababa por dar en casi adherencia, con lo que el calor de una piel más el calor de otra mano podía elevar una columna termométrica hasta calenturas propias del mismísimo “exantemático”¹².

El teatro corto (siempre a imitación de los aristócratas en la ópera) ha favorecido una “cultura” sexual intensa entre los varones de las burguesías y las tiples, vice tiples, coristas, “señoritas del conjunto” y todo el personal femenino que se ha multiplicado con la expansión del género, un privilegio evidentemente envidiado por los que se veían excluidos por razones económicas.

Esta “galantería” se ha institucionalizado y generalizado, sobre todo en provincias, con el beneplácito de las autoridades, hasta de la Iglesia¹³ y de la sociedad entera; las ligas de virtud y las campañas morales que arrecian a partir de 1894-95 y culminan hacia 1910, no afectan para nada el consumo teatral. El teatro comercial nacional ha consolidado la doble moral, el doble discurso; la satisfacción fuera de casa de necesidades sexuales es un hecho admitido, incluso de buen tono, hasta en personalidades de la vida política, económica y cultural del país. Esta “apropiación” del espacio teatral y de sus alrededores por sectores cada vez más numerosos de las burguesías (o que se identifican con ellas) explica la resistencia de estos sectores a una reforma en profundidad de la escena que resulta secundaria con relación al ejercicio o al usufructo de una gama de consumos, incluso culturales (músicas y literatura dramática), de los que nadie quiere privarse. Un aspecto posible de la “crisis” del teatro es, quizás, que el “arte” puede aparecer cada vez más como una coartada para satisfacciones mucho menos estéticas, pero tampoco es demasiado convincente: el facilón argumento moral no tiene en cuenta la historia del género, su evolución palautina, ni la indiscutible vitalidad artística, musical sobre todo, del fenómeno.

¹² *Chispero, Teatro Apolo, historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid: Prensa Castellana, 1953, estampa V, entre pp. 512-513.

¹³ Hasta en el siglo XX, los teólogos legitiman la frecuentación de las prostitutas, con tal de preservar la familia.

Hacia 1900, el sistema funciona a la perfección, en todo el país. En este punto, el 98 no constituye una fecha clave y la cacareada decadencia del teatro, en España como en Francia (donde el coro de lamentaciones entona el mismo ritornelo) y en toda Europa, es un concepto relativo frente al mercado boyante y eficaz del teatro comercial. Antes del 98 y después, el “estrenismo” seguirá siendo la norma de los teatros españoles; la demanda y la oferta irán viento en popa, los éxitos “clamorosos” y los fracasos “estrepitosos” alternarán con la misma regularidad. Se estrenarán obras magistrales (*Gigantes y cabezudos* y *El santo de la Isidra* en 1898, *La tempranica* en 1900, *El puñado de rosas* en 1902, *La reina mora* en 1903, *La corte de Faraón* en 1910, etc.) y se irán “al foso” un montón de obras secundarias, buenas¹⁴ o malas, según el dictamen de un público tan entendido como turbulento y algo terrorista en las manifestaciones de su recepción. 1900 no es una fecha decisiva siquiera en la “industrialización” del género; el estereotipo, la combinación de arquetipos manidos, la rutina en la explotación de filones rentables, son reflejos previsibles en una producción masiva. Que una obra se parezca a otra “como un huevo se parece a otro”, como observan con sorna algunos críticos, es un costumbre teatral propia de todo el siglo XIX que ha asumido hasta con cinismo la propensión a plagiar, arreglar, adaptar y “fusilar”, tanto al forastero como al de casa o la obra propia. Apenas si exagera Zeda cuando afirma en *El Teatro* (1905) que: “el repertorio puede decirse que lo componen cuatro o cinco obras levemente modificadas y con títulos diferentes, y la interpretación de los personajes no varía nunca”, pero, insisto, la reutilización mecánica de cánones, en un género de masas, no es un índice obligado de baja calidad y es siempre una señal de salud, de actualidad y de consumo del género. Hacia 1900, el sistema funciona con pleno rendimiento, quizá con derroteros cada vez más “sicalípticos”, pero la valoración cuantitativa no es muy pertinente. “El género chico ha triunfado en toda la línea [...] A pesar de los esfuerzos de sus enemigos, se ha impuesto de tal manera que hoy en el teatro reina indiscutiblemente”¹⁵. Este tipo de constatación es un tópico año tras año.

Hacia 1900, no es el género chico en sí el que llega a un punto crítico. En Madrid, en Barcelona y aún más en provincias, se seguirán estrenando y consumiendo a fuerte dosis hasta la guerra e incluso bajo el franquismo, con altos y bajos, y con un público sensiblemente más burgués y conservador; el género evoluciona algo y se adapta (sobre todo en función de la competencia de otros

¹⁴ *Pepita Jiménez* y *San Antonio de la Florida*, de Albéniz, son fracasos en España.

¹⁵ Francisco de A. Soler, *La música ilustrada hispanoamericana*, n° de octubre de 1902.

tipos de espectáculos), pero la continuidad es un rasgo esencial que me parece marcar la permanencia del dominio de las clases burguesas sobre el teatro comercial; las quejas de un Lorca o de un Rivas Cherif, en los años 20 y 30, contra el teatro burgués “putrefacto” y monolítico, casi en los mismo términos que en 1900, demuestra que la situación ha cambiado poco.

Lo que cambia notablemente el panorama teatral hacia 1900 es la aparición de nuevas fórmulas escénicas, nuevos productos culturales que abren perspectivas de mercado y de consumo más masivas aún. La invasión del erotismo escénico (la “sicalipsis”), de la canción de variedades y del cine empieza por contaminar al mismísimo género chico, desde dentro. Como lo observa hacia 1900 Mariano de Cavia, género chico y “género ínfimo” se confunden; globalmente, las fronteras entre géneros tienden a borrarse y los géneros mismos a fragmentarse. La competencia encarnizada entre empresarios conduce inevitablemente a una (in)sana emulación que sí puede ir en detrimento de la calidad de la literatura dramática; ¿para qué pergeñar una intriga sólida cuando generosos destapes y pegajosos o insinuantes “couplets” bastan para llenar una sala y proporcionar pingües “trimestres”? Hacia 1900, la escena convencional intenta defenderse de la invasión extranjera adaptando al castizo género chico los ingredientes de actualidad. Es una época de tanteos, de explotación frenética de todo, de multiplicación de los subgéneros que demuestran la resistencia del género tradicional, su aptitud a adaptarse, y también su fragilidad frente a la ley de la taquilla¹⁶; sainete, zarzuela, revista, parodia, opereta y variedades son otras tantas modalidades de la adaptación de los viejos cánones a la modernidad y a la moda. No cabe la menos duda de que la multiplicación de las fórmulas escénicas prolonga los hábitos de todo tipo instaurados por el género chico.

Esta efervescencia escénica tiene además la inmensa ventaja de armonizar la tradición más rancia y lo más moderno. No hablo en términos de temas nuevos ni de adaptación de repertorios extranjeros (el orientalismo de pacotilla o el exotismo color de rosa de la opereta no pueden pasar por un progreso estético), pero sí en términos de modernidad musical (con la penetración de ritmos y sonidos nuevos, desde lo tropical latinoamericano a la ristra de rit-

¹⁶ No cuesta lo mismo montar una zarzuela (decorados, orquesta, actores, comparsas, etc.) que montar un espectáculo de cabaret. Muchos coliseos convencionales acusan serios déficits a partir de 1904-05, como el Apolo incluso. Pero los problemas de explotación comercial, si afectan al género chico tradicional, no significan su extinción, ni mucho menos. En función de los precios necesariamente más altos para cubrir los gastos, el público se reduce a la burguesía.

mos anglosajones, hasta el jazz un poco más tarde¹⁷, que participan del enriquecimiento cultural del país) y en término de adelantos técnicos. La escena comercial española, hacia 1900, mucho antes del teatro “serio”, sabe sacar provecho de la electricidad, lo que renueva radicalmente los efectos lumínicos y la arquitectónica escénica; bailarinas como Loïe Fuller o como Géraldine (que, antes de finales del siglo XIX, crea bailes y coreografías revolucionarias con inmensos velos iluminados por focos de colores portátiles), introducen una auténtica modernidad en la danza. La escena varietinesca, gracias, entre otras cosas, a su tamaño reducido y a este nuevo concepto del decorado, fomenta también una estética moderna del cuerpo femenino, con una nueva gestualidad y una nueva expresividad que entroncan con las tendencias del teatro europeo fascinado por la pantomima, el mimo y la danza¹⁸. Claro está que esta explotación estética del cuerpo femenino no privilegió, en España, una corriente estética y vanguardista, sólo suscitó una ola de espectáculos sicalípticos de mero “voyeurismo”; dicho de otro modo, el mesocrático público español aprovechó lo que sí era promesa de renovación radical para reinvertirla en sus circuitos y sus hábitos ancestrales, otra prueba de la solidez del aparato y de las mentalidades burguesas. Toda renovación que entra en el circuito comercial español está sistemáticamente recuperada y desviada hacia el sistema anterior, lo que ilustra la dificultad de toda reforma, incluso entre los que más claman por ella. Hablar de renovación de la escena, en estas condiciones, es perverso; detrás de una vitrina indiscutiblemente moderna se mantiene todo el aparato, social, ideológico y “consumerista” (el consumo sexual, por ejemplo) del teatro burgués mesocrático y decimonónico.

El mayor enemigo, comercialmente hablando ya que los productos son idénticos o derivados, será el café cantante o el cabaret. Hacia 1900, el número de salas exclusivamente dedicados a las “varietés” es todavía tímido, salvo en Cataluña, pero la expansión de espectáculos de cupletistas, bailarinas y excéntricos de toda laya provoca lógicamente la proliferación de locales más adaptados (más confortables, mejor visibilidad, más baratos, fácil acceso al nutri-

¹⁷ Sin hablar de las tímidas tentativas de introducir el wagnerismo, y otras sonoridades nuevas, y luego de Massenet o de Debussy, etc.

¹⁸ A Gómez de la Serna le deslumbraron las pantomimas (desnudas pero “cultas”) representadas por Colette y Liane de Pougy. Estos espectáculos son la fuente de sus pantomimas que constituyen una de las propuestas más novedosas para el teatro de la época. A la diferencia de Francia, España no ha cultivado una alternativa culta y estética de la pantomima, ni siquiera en Barcelona donde abundan pantomimas y mimos populares.

dísimo tropel de “artistas” que ejercen sus talentos en el escenario y fuera¹⁹). La verdadera novedad, a partir de 1900, es que la oferta cabaretera provoca una nueva ola de masificación del público y, en particular, del público más popular excluido del teatro convencional. En Madrid, la apertura del Salón Japonés, de lujo bizantino, emblematiza el movimiento y la perspectiva social del fenómeno. En Barcelona, el Paralelo, mucho más que en Madrid, anticipa el fenómeno que ya domina en Inglaterra y en Francia.

La aristocracia y las burguesías se apropian los escenarios varietinescos donde prolongan todos sus usos y consumos. Las franjas más “populares” (masculinas, siempre) de los “gallineros” también se pasan al cabaret y a una multitud de locales más humildes, o francamente “cochambrosos”; encuentran allí, mejor que en la taberna y en la casa de lenocinio, la sede de su sociabilidad, sobre todo en una sociedad en plena mutación demográfica (expansión de las ciudades, desruralización, laicización, consolidación de una auténtica cultura urbana masiva que, para los usuarios, configura una verdadera cultura moderna).

Las campañas morales se desatan contra esos “focos de infección” que son los teatros y los cafés cantantes. Es cuando se agrieta el acomodaticio discurso moral. El confort del doble discurso o de la doble moral revela por fin sus fundamentos ideológicos y políticos y desaparece la aparente solidaridad de los adictos a la sociabilidad teatral y cabaretera. La sociabilidad popular cabaretera, con su carácter masivo y proletario, amenaza los privilegios de los grupos dominantes y metaforiza el fantasma de la revolución social. Lo que en unos era elegancia y cultura se vuelve para otros vicio y degradación. Los burgueses españoles se encuentran en una encrucijada; no quieren dejar de gozar de un sistema que tan bien les va²⁰, pero no pueden admitir una especie de “democratización” masiva de los mismos privilegios. El cabaret popular reúne los dos peligros mayores para el burgués español: el “miedo venéreo” y la amenaza social, y la tentación es fuerte de asimilarlos²¹. De hecho, la masificación de las variedades será el pretexto del Orden moral para emprender su ofensiva social y política; erradicando el conato de emancipación sexual que fomenta el cabaret, se pretende destruir las raíces mismas de la revolución

¹⁹ Véase S. Salaün, *El cuplé*, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, 1990.

²⁰ Incluso ayuda a mantener la mujer en una condición de sumisión y de asistencia.

²¹ S. Salaün, “Apogeo y decadencia de la sicalipsis”, *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, coordinado por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, Madrid: Eds. Tuero, 1992.

social. El mejor ejemplo de doble discurso, lo proporciona este respetable burgués malagueño que comenta dos locales de su ciudad: en el Café de Chinitas, el popular:

“[es] la demacración y el ajamiento del vicio en toda su impureza. La broma es ordinaria, el amor liviano, el requiebro una grosería, el beso una infección. El vino se derrocha, las caricias se compran a bajo precio y la carne prostituida goza en aquel torbellino de obscenidades [...] La fiesta es un placer como cualquiera a que se entrega la clase baja que no puede aspirar a otros mejores. Dejémosla gozar”.

En el elegante Club Gimnástico:

“El vicio también tiene su aristocracia, la gente educada se divierte del mismo modo aunque se disfraze con el buen tono [...] Las caricias se pagan más caras [...] El beso no es la inoculación ni el contagio (aunque aquellos labios como éstos estén muy lejos de ser puros) y se peca, pero más venialmente [...] Los moralistas encontrarían la ocasión oportuna para filosofar sobre este período lúbrico [...] Nosotros, no; conocemos el mundo, sabemos que todos fuimos jóvenes y gozamos con esos livianos placeres”²².

El caso es que, en 1910-12, el Orden moral se impone. La Iglesia arremete contra el teatro donde reina la “carne ardiente”²³; políticos (Canalejas) e intelectuales (Maeztu o Unamuno, que no quiere dejar a la derecha el monopolio de la moral) entran en campaña. Pero el púdico velo que cubre España no significa que los consumidores hayan modificado en nada sus costumbres. Las clases dominantes han jerarquizado sus establecimientos, reservándose los locales más finos donde consolidan su sociabilidad y sus consumos, con la coartada más tenue aún de la tonadilla; la diferencia es que todo se hace más discretamente (la prensa es parca en noticias sobre esos lugares) y se abandona

²² *La Unión Mercantil*, del 10 de enero de 1909, citado por E. Ricci, op. cit., p. 148.

²³ P. Fr. Amado de Cristo Burguera y Serrano, *Representaciones escénicas, peligrosas y honestas*, Barcelona: Librería Católica Internacional, 1911. Este libro, escrito en el convento de Segorbe (!) repertoria 3500 obras teatrales, clásicas y modernas, divididas en tres capítulos. Sólo se salvan, entre los contemporáneos, Tamayo, Luceño, los Álvarez Quintero y Benavente. El R.P se ensaña particularmente contra la sicalipsis: “Hoy hemos entrado en un período que podemos llamar con toda propiedad “el reinado de la carne” [...], *Carne ardiente* [que] va aumentando, de día en día, en proporciones aterradoras”.

el consumo popular al rigor o (mejor dicho) a la tolerancia de las autoridades. El egoísmo furibundo de la burguesía española y su hipocresía pueden recuperar una fachada y un discurso moralizantes, sin perder nada de sus prerrogativas “culturales”. Un solo testimonio, el artículo de Pérez de Ayala, en *Alma Española* (febrero de 1904), titulado socarronadamente: “La educación estética”, a propósito de un (muy elegante) teatro sicalíptico de Madrid:

“Oirás gritos guturales, zoológicos, de macho en celo [...] Óyese el palpar de la lujuria. La mujer imprime a su vientre, impropolífico y laborioso, diabólico movimiento de rotación, entorna los ojos, entreabre la boca [...] Ha comenzado tu iniciación estética”.

Como lo muestra este ejemplo, la vehemencia moral no es nada incompatible con la frecuencia asidua; y la densidad enjundiosa del estilo (muy frecuente en la época) encubre incluso cierta delectación o regodeo. El cilicio y la maceración (sólo retórica) son placeres complementarios en una sociedad todavía muy cristiana.

En resumen, la “decadencia del teatro”, que es un *leit-motiv* hacia 1900, se acentúa con otros tipos de espectáculos (revistas, Variedades) y la cuestión moral que blanden algunos no es más que un pretexto para poner coto a la emancipación de las masas y proteger el egoísmo burgués. El problema no es moral, es frenéticamente comercial, empresarial²⁴ (la expansión de la sicalipsis, de los ritmos extranjeros...) y político. Lo que explica que la (candente) cuestión estética, esgrimida por tantos críticos e intelectuales, que son los beneficiarios directos del sistema, se queda en mera exaltación retórica, buena conciencia acomodaticia que no puede desembocar en auténtica reforma. El “teatro imposible” de Valle-Inclán o de Lorca no choca con cuestiones técnicas y escénicas sino con un aparato, un negocio, unas clases sociales y unos hábitos mayoritarios que se basan en un concepto esencialmente utilitarista y consumerista de la escena.

En el fondo, el problema del teatro comercial español, hacia 1900, no es que se haya diversificado e industrializado, ni siquiera que se haya volcado hacia formas (supuestamente) degradadas; el fenómeno es europeo y no hace más que anticipar o abrir perspectivas para la cultura de masas y el siglo XX

²⁴ La creación, a partir de 1899, de la Sociedad de Autores, obedece a motivaciones esencialmente comerciales y financieras, para géneros que se están industrializando a marchas forzadas.

sistematizará más y mejor esta industrialización, mediante las diversas técnicas de reproducción de la imagen y del sonido. El problema es que, en España, esta escena comercial ejerce un monopolio aplastante que imposibilita toda alternativa escénica. Lo grave no es el placer (legítimo, al fin y al cabo) que proporciona el género chico y todos sus derivados, sino que no puedan subsistir o emerger otras propuestas escénicas; en Francia, en Alemania o en Inglaterra también dominan los géneros cómicos y frívolos, pero la innovación estética existe.

En España, el género chico ha arrinconado todo lo demás. La ópera es moribunda y es arcaica (no ha pasado de Donizetti y de Puccini²⁵) y la zarzuela grande no está mejor de salud. La “comedia alta” es también enclenque, estancada en Echegaray o Tamayo, y Zorrilla sigue siendo un valor seguro, limitado al primero de noviembre. El repertorio clásico está casi ausente²⁶. Muchos teatros cierran y, para subsistir, los coliseos “serios” de provincias programan en una misma sesión un drama y un “fin de fiesta” o un “juguete cómico”. No es una casualidad si las futuras glorias del teatro español son Benavente o Linares Rivas, que aseguran la continuidad, inventando un género chico para salones “chic”, con retórica conceptista, perendengues traídos de París y servicios de café de plata. Al fin y al cabo, el mismo público aplaude el dramón burgués (que considera como su teatro socialmente identitario) y el género chico donde “lo pasa bien”. Cuando a este público burgués, en el Teatro de la Comedia de Madrid o en el Principal de Barcelona, en marzo y abril de 1904, les encasquetan obras de Maeterlinck, manifiestan indiferencia, aburrimiento y acaban marchándose.

Las tentativas de “dignificación del teatro”, desde una perspectiva estética (y moral, siempre), no faltan hacia 1900, en su inmensa mayoría desde sectores intelectuales burgueses que anhelan una rehabilitación de la literatura dramática y una actualización de los géneros clásicos. En este sentido van las propuestas, apoyadas por Yxart, Martínez Espada y hasta los venerables de *Gente Vieja*, de un teatro realista, que asocie calidad, actualidad temática y perspectiva didáctica. Los modelos alemanes (Hauptmann y Sudermann), escandinavo (Ibsen o Strindberg) o francés (Lavedan, Hervieu, Brieux...) suscitan esperanzas legítimas: es indiscutible que Ibsen, y más aún Strindberg, mucho más violento y corrosivo, marcan un rumbo nuevo con su denuncia de una sociedad anquilosada, oscurantista, y fomentan una sana emulación en

²⁵ En 1900, las obras más representadas son todavía *Lucia de Lamermoor* y *La bohemia*. La inauguración del nuevo Teatro Catalán de Barcelona, en 1997, se hace otra vez con *La bohemia*.

España. Unamuno admira ingenua y frenéticamente a Sudermann, Dicenta, con *Juan José*, inventa un teatro (supuestamente) realista que se queda a mil leguas de los escandinavos, pero goza de un éxito duradero²⁷, Benavente flirtea con los modernos (en sus poses más que en sus obras).

Pero este teatro “realista” es un rotundo fracaso estético y sobre todo escénico. Galdós ilustra la quiebra de un teatro realista que elude toda reforma del lenguaje y de la escena. Sus obras²⁸ se resumen a unas sartas de parlamentos interminables (pretende convencer por una lengua deductiva, analítica, racional, es decir, por la acumulación de mecanismos estrictamente cerebrales) y a una escenografía convencional (decorado, arquitectónica, movimientos), con una gestualidad de oratoria tribunicia (el gesto subraya y enfatiza la palabra) como único soporte “teatral”. Ganivet se hunde en la alegoría y la verborrea. Unamuno, en *La esfinge* y en *La venda* (las dos de 1899) da plúmbeas clases de filosofía y, como lo reconoce su prologuista, “no es teatral”. *La fuerza del amor*, de Azorín (1901), no pasa de un ejercicio doctoral pedantón, con notas y bibliografía. Incluso auténticos modernistas como Rusiñol y el primer Valle-Inclán (*Cenizas*) sucumben a las sirenas pedagógicas y sentenciosas.

Es la época del teatro “de tesis”, de “ideas”, con pretensiones metafísicas y pedagógicas, un teatro que como sentencia Unamuno, debe de obedecer a la “Trinidad del Bien, la Verdad y la Belleza”²⁹, es decir, un teatro nada lúdico, totalmente enraizado en una dramaturgia, una teatralidad y una concepción del lenguaje decimonónicas. Como lamenta *Fray Candil* (nada sospechoso de modernismo furibundo): “En la mayoría de nuestro dramas hay no sé qué de falso, de rimbombante, que contrasta con lo real y sencillo de nuestro sainete” y el teatro de “tesis” no es más que un ramillete de “ridículas pretensiones reformistas y sus no menos ridículas pretensiones psicológicas, de una psicología metafísica y palabarrera mandada a recoger”. Peor aún. Las mejores intenciones o las mejores obras, las de Ibsen o de Strinberg que aún hoy muestran su potencia y su modernidad, se dan en España en las peores condiciones: en

²⁶ Por algo será que las sucesivas empresas de renovación del teatro entre 1899 y 1936, de Benavente a La Barraca, se esfuerzan por exhumar las grandes obras de Calderón, Cervantes o Lope.

²⁷ Sobre todo en el movimiento obrero que la convierte en su estandarte escénico.

²⁸ Salvo *Electra*, cuyo éxito se debe a una lectura anticlerical y no a su calidad teatral. *El abuelo* tiene momentos de intenso dramatismo (cuando la palabra cede ante el silencio).

²⁹ “La regeneración del teatro español” (1896), *Teatro Completo*, Introducción de Manuel García Blanco, Madrid: Aguilar, 1959, p. 162.

las salas de siempre³⁰, con los mismos actores, los mismos escenógrafos, los mismos “directores”³¹, los mismos decorados, las mismas concepciones anticuadas del teatro y delante del mismo público. La recepción de Ibsen y Strindberg, en España, está condicionada por los usos y costumbres del teatro comercial más obsoleto que se ha pasado al teatro “realista” o “naturalista” sin la menor búsqueda de reforma teatral³². El resulta es que el público³³ se aburrir y bostezar. En 1896, una traducción de *Un enemigo del pueblo* se “va al foso”; en 1899, una representación de *Casa de muñecas* (una sola) “no le gustó al respetable”³⁴. F.A. Soler comenta con sorna: “De cuando en cuando, un drama de Ibsen o de Sudermann puede *soportarse*, pero sólo de cuando en cuando”³⁵.

En España hay teatros y espectáculos, estrenos “a chorro diario” como se queja *Gente Vieja*, hay inflación de obras y no falta público. Sobre todo hay hábitos y consumos. Los obstáculos a una renovación del teatro incumben tanto al género chico como al teatro “serio”, tanto a la tradición festiva como a las perspectivas moralizadoras y didácticas, y no sólo al público como cree Unamuno, aunque es verdad que este público nacional ofrece una gran resistencia a lo que amenaza todos sus consumos (incluido el ideológico).

LA RUPTURA ESTÉTICA

La auténtica ruptura con el teatro burgués es formal, estética y escénica. Las perspectivas verdaderamente innovadoras del final del siglo XIX, en toda Europa y en todas las artes, parten de la liquidación del aparato, del realismo, de las preocupaciones morales y pedagógicas, del psicologismo, del sentimentalismo lírico y de un lenguaje pragmático y positivista que cree que el

³⁰ En 1903, ¡es el Teatro de la Zarzuela el que acoge una “tournée” de Antoine!

³¹ En 1900, el oficio de “director de escena” no existe aún, lo ejerce el actor (o la actriz en el caso de la Guerrero, más adicta a los desplantes echegarayanos que al teatro moderno) que dirige o posee la compañía.

³² A la diferencia de España, en Francia, al lado de Antoine, el parangón de la escenificación realista, pero con modernidades técnicas (su utilización de la electricidad es modélica), está Lugné-Poe que monta a Ibsen y Strindberg con escenografías simbolistas, lo que da una visión radicalmente distinta de su teatro. Encorsetar a Strindberg, el “padre” del teatro expresionista europeo, en una perspectiva realista simplista, como en España, es muy reductor.

³³ El de Madrid o de Barcelona, porque este teatro “nórdico” va poco a provincias.

³⁴ Citado por Jean-Marie Lavaud, “Cenizas en el marco del teatro europeo”, *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago de Compostela: Universidad, p. 31. El artículo da buenos testimonios de la recepción más que tibia del “teatro de ideas”.

³⁵ *La Música ilustrada hispanoamericana*, 1903. Subraya F.A. Soler.

significado es la única opción válida para construir un “mensaje”. Esta liquidación general implica evidentemente una reforma del público y más aún de la recepción.

En Europa, surgen propuestas escénicas que privilegian, por un lado, una ruptura radical del signo (la labor de los poetas y de las Poéticas) y, por otro, la prioridad de los significantes (luces, pintura, arquitectura, gestualidad de los actores, música). Con Wagner, Appia, Craig, Lugné-Poe, Paul Fort, Mallarmé, Saint-Pol Roux, luego Reinhardt y Meyerhold, con los pintores como Munch, los Nabis, los “Fauves”, los expresionistas, etc., el teatro europeo rompe brutalmente con el realismo bajo todas sus formas³⁶. Ésa es la labor emprendida en toda Europa dentro de la nebulosa del Simbolismo que, pese a los debates sobre el teatro “mental”, “estático”, “interior”³⁷, etc., que acompañan el teatro de Maeterlinck y las experiencias de Paul Fort, ve en la escena el espacio privilegiado para instaurar un orden nuevo del arte, del teatro, del signo mismo, en un clima de colaboración entre todas las artes.

Para romper con el realismo, es decir, con las concepciones miméticas y fotográficas del arte, el teatro simbolista sistematiza los universos atemporales (edad media de convención) e irracionales, los espacios fuera de la historia y de la geografía reconocibles, los personajes irreales (Arlequín, la *Commedia dell'Arte*). En la línea de Maeterlinck, asocia un Eros intenso (el cuerpo es lo que une el individuo con el otro, con el grupo y con el cosmos) con zarpazos metafísicos sobre la Muerte, la Vida, el Amor.

Pero la ruptura temática es lo de menos; sólo sirve para aniquilar, erradicar toda posibilidad de identificación racional, toda referencia a cualquier realidad. Lo que aporta el Simbolismo es una lengua sensual y mística a la vez, una lengua donde la aptitud metafísica procede directamente de los sentidos, de las aptitudes fisiológicas del lenguaje; el lenguaje es “sugestión” como dice Mallarmé, impacto sensorial y emocional y ya no descripción o lección. Y el silencio se vuelve el punto más alto de la comunicación, cuando las palabras demuestran su impotencia en el umbral de lo infinito. Con estas doctrinas estamos en las antípodas de los parlamentos de Galdós o de las parrafadas conceptistas de Benavente. Paralelamente a esta concepción –revolucionaria–

³⁶ En este sentido hay que analizar el rechazo del Impresionismo, considerado –con razón– como el último avatar del Realismo pictórico.

³⁷ Cf. S. Salaün, “*Las Comedias bárbaras: teatralidad utópica y necesaria*”, *Lire Valle-Inclán: les “Comédies barbares”*, Dijon, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, 1996, pp. 21-41, y “*Les mots et le corps: la rénovation du théâtre espagnol vers 1900*”, *Le spectacle au XXème siècle*, Dijon, Hispanistica XX, Université de Bourgogne, 1998, pp. 3-22.

del signo, de la comunicación verbal y de la significación, los simbolistas liquidan en el escenario los decorados “veristas”; mediante la aportación de la pintura moderna que destruye la perspectiva euclidiana y las asociaciones cromáticas convencionales, mediante una utilización arquitectónica y sensualista (no ya decorativa y realista) de la iluminación eléctrica y mediante un trabajo de actor estilizado y gímnico, a lo opuesto de los usos costumbristas o “naturales”. La ruptura con la recepción tradicional no puede ser mayor.

Para canalizar este concepto “religioso” (*dixit* Paul Fort) o “místico” del arte (el “éxtasis” o la “comuni3n” como se dice entonces), para eliminar toda posible interferencia del mundo exterior o real, y centrar la recepci3n exclusivamente sobre la liturgia artística, se apagan las luces en la sala durante la representaci3n. Wagner haba sido el primero en introducir esta innovaci3n³⁸. Antoine y luego los simbolistas la sistematizan. Es un cambio radical en la recepci3n teatral. La percepci3n del espectador (ya desvinculado de sus vecinos, ya a solas con su recepci3n) est3 exclusivamente focalizada sobre el escenario que concentra todas las energías y estímulos. La escena es la única ya que emite impactos visuales, auditivos, rítmicos, olfactivos y verbales. Dicho de otro modo, el teatro simbolista europeo (que quiere, como en España, liquidar el teatro comercial burgués dominante) instaaura la prioridad de lo escénico sobre el texto, la prioridad de la sensaci3n sobre la intelecci3n. Instaaura la primacía de lo estético y de lo metateatral e impide radicalmente toda posibilidad de sociabilidad en el interior del teatro. El cambio con los usos y consumos teatrales es brutal; no desaparecen el teatro de bulevar ni el teatro cómico, pero se crean sólidas alternativas minoritarias que, en cada pa3s, “re-teatralizan” el teatro e imponen un arte de vanguardia, incluso “comercial” (abierto al público); Reinhardt en Alemania, Lugné-Poe, Copeau, Dullin, Gaston Baty, en Francia, etc.

La onda simbolista penetra muy temprano en España donde no falta gente formada e informada que favorece la circulaci3n de las ideas. La poesía y los poetas son los que inmediatamente y mejor captan la esencia del Simbolismo. Y, como en el resto de Europa, son los poetas (Darío, los dos Machado, Juan Ramón Jiménez), y los pintores (Rusiñol, Gual, incluso Romero de Torres) los que se entregan a la modernidad simbolista y la aplican al teatro. Las teorías de Wagner, las pinturas prerrafaelita, simbolista o expresionista y las experiencias escénicas de Antoine y de Lugné-Poe, en particular, son conocidas y consideradas como modélicas. Pero la instaauraci3n de un teatro simbolista espa3ol no prospera, por múltiples razones; porque la crítica no lo entiende o se opone, porque los pocos dramaturgos representativos del

Modernismo (Martínez Sierra e incluso el Benavente del *Teatro fantástico*) no pelean con mucha convicción y prefieren un porvenir de dramaturgo burgués aplaudido y boyante a un porvenir incierto de autor para excelsas minorías, porque las pocas muestras de teatro moderno visibles en España (las giras de Antoine y de la compañía de Georgette Leblanc, la compañera de Maeterlinck) no convencen³⁹ y, sobre todo, porque no hay empresas modernas competentes ni hay director de escena capaz de imponer la modernidad: Thuillier, Vico, la Guerrero, Mario, los que dominan el teatro serio, pertenecen al pasado. Las escasas y breves experiencias para montar un teatro “moderno” carecen de profesionalidad y de homogeneidad doctrinal. El “Teatro Artístico” de Benavente y Valle-Inclán, en 1899, por inspirado que esté de Paul Fort y de Antoine, no pasa de una amable reunión de aficionados (o aprendices de profesionales) con realizaciones confidenciales⁴⁰. El “Teatro de Arte”, de Alejandro Miquis (1908-1911), es un cajón de sastre⁴¹, carece de unidad, de auténtico programa y no puede en absoluto servir de modelo para un teatro nacional de vanguardia. Hay que esperar el “Teatro de Arte” de Martínez Sierra (1916-1926)⁴² y, sobre todo, las experiencias de Rivas Cherif en los años 30 para que surjan empresas teatrales realmente renovadoras. Hacia 1900, la poesía simbolista española se está constituyendo, pero la escena simbolista no existe, salvo en Cataluña, donde Adrià Gual, con su “Teatre íntim”, creado en 1898, representa indiscutiblemente una empresa excepcional y profesional, con local, tropa y repertorio específicos. Gual es el primero en España en apagar las luces del teatro, precisamente en su obra *Silenci*, de evidente estirpe maeterlinckiana, en 1898.

Sin embargo, el teatro simbolista español existe, por lo menos tiene repertorio y, paradójicamente, mucho más abundante que en Francia donde Mae-

³⁸ Con otras que van en el mismo sentido, como un patio de butacas en plano inclinado, la supresión de los palcos, plateas y asientos laterales, la desaparición de la orquesta en el foso. Nada debía perturbar la captación de la obra.

³⁹ Ni pueden convencer. Estas compañías francesas parecen haber tratado a España con cierta ligereza (escenografías truncadas, decorados limitados, etc.)

⁴⁰ Jesús Rubio, *El teatro poético en España del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia: Universidad, 1993, pp. 133-156, e *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Universidad de Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, pp. 210-218.

⁴¹ Más de 70 personas se adhieren a este “Teatro de Arte”, incluso dramaturgos convencionales y poco sospechosos de modernidad. Su balance, en 3 años, es pobretón en todos los puntos de vista y no justifica la importancia que la crítica le suele dar.

⁴² Su modernidad no residirá en los textos (muy poco modernos y más en el gusto del público burgués) sino en los montajes, gracias a pintores y escenógrafos que sí pertenecen a la Vanguardia (Barradas, Burmann, Fontanals).

terlinck tiene pocos émulos. En España, muchos escritores y dramaturgos noveles, influenciados directamente por Maeterlinck (o Shakespeare), han escrito teatro simbolista. Gual y Rusiñol en Cataluña, el primerísimo Benavente, Pérez de Ayala, José Carner, José Francés, Goy de Silva, Azorín (*Lo invisible*), Baroja incluso, Gómez de la Serna a su manera (sus pantomimas), Martínez Sierra (*Teatro de ensueño*), etc. Nadie se preocupa por montar estas obras (que no merecen todas el honor de las tablas), pero algunas son indiscutiblemente excelentes y todas ilustran la dinámica simbolista en España. Y no olvidemos a Valle-Inclán, el máximo heraldo de la constelación simbolista en España, en sus aspectos plásticos, escénicos y poéticos. Valle es incluso, con Maeterlinck en la órbita francófona (de quien se inspira), Synge en Irlanda o d'Annunzio en Italia, uno de los más altos representantes del Simbolismo teatral europeo y del teatro de vanguardia estética; además puede reclamar el título de primer "director artístico" del teatro español, en las experiencias en que participó. También ilustra, por sus peleas con la Guerrero o con el aparato comercial, la imposibilidad de vencer la inercia del teatro nacional.

El Modernismo es la versión hispánica del Simbolismo, con los mismos criterios y las mismas aspiraciones, la misma exigencia de renovación desde el interior de las formas y del lenguaje. Considerarlo como un movimiento sólo poético y por oposición al "98" es reductor y falso. El Simbolismo-Modernismo español tiene pintores, novelistas, poetas, dramaturgos. Como en el resto de Europa, representan la faceta formalista y experimental en busca de una estética nueva, rigurosamente complementaria de la labor que llevan otros "investigadores" en el campo del pensamiento o de la ciencia, en una época en plena mutación. En este plano, el Modernismo se integra en el proceso europeo e incluso mundial de la ruptura moderna. En poesía, esta modernidad española es una evidencia. En lo que atañe al teatro, el monolito del teatro comercial opone una barrera todavía insuperable: el aparato comercial, las mentalidades, las sociabilidades, el conservatismo ideológico (creciente) de las "masas" burguesas vinculadas con el teatro (productores y consumidores) es más fuerte que los brotes de renovación.

A priori, teatro comercial (incluso el "ligero") y teatro de "vanguardia" no tienen porque oponerse; son dos perspectivas legítimas de la cultura escénica y los prejuicios valorativos no son pertinentes. Pero el fin de siglo español (la consabida "crisis") consagra, en realidad, la supremacía de las clases dominantes y su dominio del poderoso aparato teatral. En los años 10, 20, 30, el panorama no cambia sustancialmente y la batalla de Lorca, de Rivas Cherif o de Alberti para la renovación del teatro chocará con los mismos obstáculos.

La ruptura estética no puede con los hábitos. Las consecuencias serán (para el teatro): primero la funesta costumbre de pervertir todo debate estético con consideraciones morales, didácticas, políticas, exteriores al arte y, segundo, la ausencia de España en la historia europea del Simbolismo o del Expresionismo, etc. Que un Valle-Inclán, por ejemplo, no ilustre la presencia española en estos “ismos” decisivos para la historia del arte y en la aspiración moderna a la ruptura es una injusticia y es (para la crítica actual) un “enjeu” y una necesidad.



LA ICONOGRAFÍA DE LA “FEMME FATALE” EN LA PINTURA DE LA EUROPA FINISECULAR

ERIKA BORNAY
Universidad de Barcelona

Como estudiosa de la iconografía femenina, casi desde el origen de mis investigaciones sobre el tema se me puso de manifiesto que en la imaginería correspondiente a la segunda mitad del siglo diecinueve europeo –objeto de mis análisis– la¹ representación de la imagen de la mujer, tanto en el arte como en la literatura (aunque mis estudios en el campo de esta disciplina han sido mas secundarios), surgía, se conformaba, como interpretada por un espíritu maniqueo, es decir, tanto como símbolo de bondad, luz y pureza, como, al contrario –aunque de forma mucho más recurrente– como símbolo de perversidad, dolor y muerte.

Este concepto dualista de la mujer, no era, sin embargo, nuevo. Recordemos el maniqueísmo, tan agustiniano, de la época medieval que contrapuso a la imagen pecadora de la mujer-² Eva, la de la mujer-Ave.

Coincidiendo con los orígenes del culto mariano que aparece a partir del primer milenio, en el siglo XI, el poeta y reformista Pedro Damián, ya recurre a este dualismo, y haciendo una inversión del anagrama AVE escribe:

¹ En este punto procede puntualizar que siempre se trata de la figura de la mujer representada por el hombre. Ver sobre este tema, S. Rubin Suleiman, (Ed.) *The female body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, 1986.

² J. M. Aubert. *La femme. Antiféminisme et Christianisme*. Paris, 1975. F. Rossatti. ...y Dios creó la mujer. *Iglesia, religión y condición femenina*. Barcelona, 1979.

El ángel que te saluda con un AVE
invierte el pecador nombre de EVA,
y nos aparta, ¡Oh Santa Virgen!
de donde procede el pecado original.

La aparición del culto a María, no por santa menos mujer real, coincide con una virulenta condena del ser y esencia femeninos por los padres de la Iglesia. ¿Contradicción? ¿Incongruencia? No hay tal. El discurso patrístico glorifica a María en cuanto ella es en realidad la No-Mujer³. El ser femenino desexualizado, que fue concebido y a su vez concibió sin Pecado, en oposición a Eva de quien la mujer común es hija, y por lo tanto pecadora. Por consiguiente, cuanto mayor es la glorificación a María por su pureza, por su rechazo de la carne, mayor es el menosprecio por la mujer vulgar, incluida la que se matrimonia, por su renuncia a la virginidad, aquel “bien supremo”.

Ahora bien, mi interés e investigaciones se encauzaron más hacia el estudio de la mujer símbolo del mal –la mujer baudeleriana– que hacia la mujer símbolo de puridad e inocencia. Pero en esta opción fue decisivo el hecho de que existía muchísimo más material iconográfico, tanto visual como literario, de la primera representación que de la segunda. Esta constatación, unida a la apreciación de la peculiaridad del material de esta imagería, me provocó, lógicamente, una serie de preguntas: ¿Qué cambios, qué nuevas aptitudes sociales, culturales y artísticas, qué nueva sensibilidad, se habían originado en el ámbito europeo⁴ (raramente en el español) en aquel fin de siglo para que unas imágenes con una tradición conceptual casi inamovible en el transcurso de los siglos, hubieran cambiado tan radicalmente sus referencias y sus modos de representación? Pensemos, por ejemplo, en dos figuras paradigmáticas y de muy recurrente aparición en el campo de las artes visuales desde la época del Renacimiento: los personajes de Judit y Salomé. ¿Por qué en los años finiseculares del siglo diecinueve se reinterpreta de un modo tan distinto a estas mujeres bíblicas? ¿Por qué se las vacía de su esencia y presencia tradicionales y se las “reinventa”, por decirlo de algún modo?

³ M. Warner. *Seule entre toutes les femmes. Mythe et culte de la Vierge Marie*. París, 1989.

⁴ Por la misma época, en Barcelona, la ciudad española más progresista y desarrollada de la época, tanto artística como económicamente, se levantaron vivas protestas porque el Ateneo Barcelonés, en una exposición de pinturas que realizó en 1893, rechazó un par de estudios de desnudo femenino, de dos prestigiosos artistas, Martí Alsina y Ramón Casas, por considerarlos moralmente inadmisibles.

¿Por qué surge en el mismo periodo, y en el campo de la literatura, pero especialmente en el de las artes plásticas, la representación de una imagen femenina absolutamente letal, como fue Lilith, la primera mujer de Adán, según los textos religiosos hebreos?⁵

La contextualización de toda esta imagería, imbricarla en la sociedad en la que hallaba creación y respuesta estética, era un reto a responder. El estudio y análisis de los cambios y transformaciones que se llevaron a cabo en la Europa del periodo, permitieron ir desvelando la génesis y el desarrollo de un nuevo mito que el colectivo masculino había empezado a crear a partir de la segunda mitad del siglo, especialmente en Francia, Bélgica e Inglaterra. El mito de la *femme fatale*. Pero este mito, como indico, no era una creación femenina, sino una creación del sexo masculino, por lo que era una vez más el hombre quien en el ámbito del arte iba a construir el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico y, asimismo, quien lo iba a construir en el de la palabra escrita, canalizando bajo un disfraz de apariencia artística, una quimera erótica, en la que iba a reflejar, no sólo su misoginia, sino también un sentimiento ambiguo que oscilaba entre el temor y el deseo, el aborrecimiento y la fascinación de la atracción sexual⁶.

El término *femme fatale*, que sigue absolutamente vigente y con el que se designa a una especificidad de mujer, fue un término surgido posteriormente a la concepción de este icono, concepción que se sitúa alrededor de la década 1850-1860. Esta definición, y en su forma francesa, se recoge en el *Unabridged Oxford English Dictionary*, como asimismo aparece en la correspondencia particular de G. B. Shaw, quien no dudó en adoptarla e, incidiendo en el concepto, señalar en el prefacio a su novela *Hombre y Superhombre*, que el Don Juan byroniano había devenido una mujer fatal, una Doña Juana que quería subvertir el buen orden burgués⁷.

En España, D. Ramón del Valle-Inclán, en *La cara de Dios*, al tratar de la pasión de Victor por Paca la Gallarda, también hace referencia a este tipo femenino: "Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas; otros que se extravían..."⁸.

⁵ Respecto a este mito, véase E. Bornay, *Las hijas de Lilith*. Madrid, 1990.

⁶ Sobre este tema es ineludible la lectura del exhaustivo texto de M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literaturaromántica*. Caracas, 1969.

⁷ Buenos Aires, 1950, p. 17, (1a. ed. 1903).

⁸ Madrid, 1972, p. 273 (1a. ed. 1900).

Las circunstancias socio-político y culturales que dieron lugar en el ámbito de las letras y las artes a toda esa imaginaria de la misoginia y del deseo masculino, son de origen diverso. Sin duda, una primera y determinante causa la hallamos en la alarma social que produjeron la aparición de los movimientos feministas, cuyos inicios, en particular en Inglaterra, se remontan a los años cincuenta, si bien las principales campañas para la emancipación de la mujer tuvieron lugar a partir de 1870, coincidiendo prácticamente con la denominada “gran depresión”, lo que determinaría –negativamente para el movimiento– que se asociase crisis y emancipación femenina. (Y no deja de ser coincidente, que sea en Inglaterra, y por aquellas mismas fechas, donde se origine el mito que se analiza⁹). Las feministas exigían el derecho al voto, al trabajo y a la enseñanza. Y Annie Besant, una figura destacadísima del movimiento, incluso organizaría las primeras campañas contra el control de la natalidad.

Una segunda causa surge como consecuencia de estas que se acaban señalando: Progresivamente se va originando una atmósfera de temor masculino ante esta *New Woman* (es así como se designa a la mujer que reclama sus derechos e incluso con este nombre Sydney Grundy escribe una exitosa obra para la escena) que busca su espacio social en la vida pública y en el mundo del trabajo. Como Nora, la protagonista del conocido drama de Ibsen, la mujer sueña con abandonar “su casa de muñecas”, y el varón de la época no sólo ve en ella una posible competidora en el campo del trabajo, sino que también teme que su lucha subvierta el tradicional orden burgués en el cual los papales, según el sexo, están ancestralmente distribuidos.

Otros aspectos a destacar para la comprensión del tema, deriva del brutal y feroz primer capitalismo de la revolución industrial y sus desplazamientos de mano de obra de las zonas rurales a las urbanas. Entre otros graves problemas, esto originaría el surgimiento y desarrollo de la prostitución femenina, cuyo número y extensión se reveló como un fenómeno, no sólo inquietante, sino desconocido hasta aquella fecha¹⁰. (Su calificación por algunos medios de “ejército de ocupación” es bien reveladora al respecto¹¹). Esto provocó la aparición de graves enfermedades venéreas que se propagaron

⁹ Ver la obra del pintor D. G. Rossetti del grupo de los Prerrafaelitas.

¹⁰ De esta afirmación se excluyen periodos que quedan demasiado lejanos en el tiempo en los cuales la prostitución también estaba muy extendida en la vida pública, como fue el caso de la República veneciana en los siglos XVI al XVIII.

¹¹ F. Harrison. *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*. Londres, s.a. p. 218.

alarmantemente, causando serios estragos en la sociedad de la época de los que se responsabilizó a la prostituta, sin querer admitir que era ella precisamente la primera víctima de un orden social injusto.

Otro cuarto punto a señalar, son las influencias que ejercieron las teorías de carácter profundamente misógino de conocidos pensadores de gran ascendencia en la sociedad. Me refiero a autores como Schopenhauer, Nordau, Weininger y sobre todo Nietzsche, con el énfasis en lo viril de su Superhombre. Sin olvidar al nefasto C. Lombroso que llega a afirmar que en la mujer fácilmente pueden aparecer rasgos criminales¹².

Todos estos personajes trataron de racionalizar y dar "autoridad" socio-filosófica y científica a las misóginas e incluso sexofóbicas actitudes masculinas de aquel periodo.

Y por último y como colofón a estos sentimientos de rechazo y temor del hombre, hay que añadir la obra de muchos de los miembros de los movimientos esteticista y simbolista quienes, con la especial colaboración del decadente finisecular, participarán en el campo artístico, en el del gusto y la moda, en la construcción de una peculiar imagen femenina, que en el ámbito europeo de las artes y las letras, dará forma y palabra a aquel tipo de mujer que tanto desasosiego y temor causará.

Baudelaire en *Fleurs du mal* (1857), si bien en ocasiones la evoca como la expresión de lo más puro, con mucha más frecuencia ve en ella la expresión de lo demoníaco (sus "femmes damnées" son la génesis en poesía de la mujer fatal). Como otros *snobs* de aquel fin de siglo, el poeta rendirá culto a lo sofisticado, al artificio (recordemos su elogio del maquillaje) por eso rechazará la belleza común y corriente ("La femme est naturelle, c'est-à-dire, abominable") y la reconstruirá según un mito que le seduce. Baudelaire, que morirá de sífilis, compartía asimismo, con otros hombres de su época, algunos rasgos de misoginia, como revela más de una página de su Diario: "Siempre me ha sorprendido el que permitan entrar a mujeres en la iglesia, ¿qué conversación pueden tener ellas con Dios?"¹³.

En este contexto, cuya síntesis, con todas sus limitaciones, he intentado exponer, es completamente lógico que se hiciera aquella nueva y singular lectura de las figuras de Judit y Salomé que mencioné al principio de estas líneas. Según los textos bíblicos, Judit fue una virtuosa viuda que no dudó en expo-

¹² C. Lombroso y G. Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Milán, 1915, pp. 112 y 274.

¹³ "Journaux intimes" en *Oeuvres complètes*. Paris, 1961, p. 1287.

ner su vida ante el general Holofernes a quien asesinó a fin de salvar a su pueblo del poderoso ejército de aquél. Su intrepidez hizo de ella una admirada heroína judía. Botticelli, Caravaggio, Veronés, Rubens y otros muchos, es así como entendieron el personaje, y así como lo llevaron a sus lienzos. En cuanto a Salomé, según los Evangelios de San Mateo y San Marcos, fue únicamente la obediente hija de Herodías, quien observando la admiración que despertaba en su esposo la belleza de la adolescente, la utilizará para, a través de ella, exigir la cabeza de San Juan Bautista. También este relato interesaría a famosísimos pintores de la historia del arte: Giotto, Cranach, Caravaggio, Berruguete, etc. pintarían a la famosa bailarina bíblica. Pero ni ésta ni Judit fueron nunca interpretadas como lo serían por los artistas de finales del siglo diecinueve, es decir, como lujuriosas y delictuosas mujeres, símbolo de castración y muerte. Contémplese como ejemplo, las Judit de Franz von Stuck o las de Gustav Klimt y las Salomé de Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. Esta última, una mujer de presa como la calificó Ortega y Gasset, despertó una absoluta fascinación en los autores decadentes. Oscar Wilde escribió para Sarah Bernhardt una obra para la escena titulada *Salomé* y en la mejor novela de J. K. Huysmans, *A rebours*, el refinado y neurótico protagonista, el duque Des Esseintes, aparece cautivado por una imagen pictórica de la hija de Herodías a la que califica de “depravada bailarina” y “bestia monstruosa”.

Georges Privat Livemont pinta una Salomé necrófila que besa con blasfemo éxtasis sexual la cabeza del Bautista, lívida y petrificada sobre una bandeja, mientras que Franz von Stuck la representa contorsionando su cuerpo en una danza dionisiaca con la que recibe la bandeja que le presenta el verdugo con el degollado. En cuanto a la conocida como *Judit II* de Klimt, lejos de la hermosa y casta viuda descrita por la Biblia, la heroína judía aparece con un rostro decrepito, maquillado como una vulgar meretriz, que sostiene al Bautista por los pelos, con manos de ave de presa.

Estas y otras muchas obras pictóricas son imágenes que revelan de manera inequívoca la misoginia fin de siglo que además, ve a la mujer como fantasía, como signo del deseo masculino, incluso como icono para estimular la pasión erótica. (Un ejemplo paradigmático es el cuadro de Jean Delville con el significativo título de *El ídolo de la perversidad* en la que subraya lo demoníaco de la mujer).

La mujer es rechazada y a la vez buscada obsesiva e incluso insanamente, pero no la mujer real, cotidiana, familiar, sino la mujer-objeto, paradigma del deseo del varón.

Todas estas imágenes forman un *corpus* insospechadamente voluminoso y han permanecido prácticamente desconocidas e ignoradas por la gran mayoría del público por pertenecer, en general, a la pintura académica, muy relegada –e incluso casi despreciada– en todos los estudios sobre el arte creado en los últimos años del siglo pasado, estudios circunscritos casi unánimamente a las vanguardias que se inician con el movimiento impresionista, cuyo carácter mental se contrapone al literario y de inmediatez erótica de estas creaciones.





O MODERNISMO EN GALICIA

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

Universitat de València

Ó achegármonos ó tema do *Modernismo en Galicia* –tan cheo de interés, mais tan pouco estudiado ata o de agora–, dúas perspectivas, dous tipos de cuestións parece conveniente plantexar. Dunha banda, nun plano teórico, resulta necesario, para abrir a esculca, fixar –sexa aínda breve e esquematicamente– unhas bases ou fundamentos, un elemental cadro de *categorías*, porque –xa é ben sabido, e a debate está niste congreso– todo o relacionado co *final de século*, ca propia culminación da *modernidade*, ten merecido diversidade de asecios, variedade de consideracións, dando como resultado un *mapa epocal* complexo e non alleo, a miúdo, a liñas de ambigüidade ou imprecisión, ou –mesmo tamén– a categorizacións pouco clarexadoras da nosa historiografía literaria.

De outra banda, e xa nun plano práctico –o dos autores e os concretos feitos literarios–, un deslinde, e dous deseños complementarios, xorden como obrigados: establecer a caracterización dos escritores de *acento* modernista que se expresan en castelán, e, logo, atender ó *problema do modernismo* na literatura galega, tentando ver os seus signos posibles de plasmación.

Pois ben, e entrando xa, sen máis dilación, á cuestión previa e primeira dos *fundamentos*, hoxe vense admitindo que o *Modernismo* –con maiúscula, diríamos– identifícase ca época da *modernidade* e, consecuentemente, establécese coma un período na cultura europea, con datas que van do 1885 ós anos trinta, e que, no caso da poesía, habería que remontar ós comezos –os da lírica de tradición simbolista– ata o 1867 (morte de Baudelaire e irradiación das escolas finiseculares francesas).

Falaba así Juan Ramón Jiménez, dende isa concepción, de *século modernista* (o XX) e apuntaba ó *reencontro ca beleza* como signo motivador. Asemade, Hans Hinterhäuser¹ subliñaba, pola súa conta, a oposición e reemplazo do *positivismo* (o logos), pola hexemonía da poesía e o coñecemento simbólico (o mito); e, en fin, Octavio Paz abondaba nises supostos ó dicir nunha páxina de *Los hijos del limo* que “El *modernismo* fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón (...) al empirismo y el cientificismo positivista”².

Mais –e velaí xa un punto de interferencia e confusión– resulta dabondo sabida a fixación, no ámbito hispánico, dun *modernismo* como categoría historiográfica, con rexistro diverso de interpretación, e con frecuencia oposto ó *noventaiochismo*. ¿Que dicir, entón, ó respecto...?

Para o noso entender, e o que vai ser a nosa esculca e aplicación, ise *modernismo* –con minúscula, agora– representa na literatura hispanoamericana, na castelán, tamén –importante– na catalana (e con outras dimensións que non nos corresponde tratar), a actualización primeira dos *signos de modernidade*, ou –mesmo como comenta certo Federico de Onís³– “es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y el espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX (...)”. Un movemento que vai –por citar datas emblemáticas– do 1896 (*Prosas profanas*) ó 1916 (morte de Rubén Darío), pero, claro é, coas manifestacións indiciais e de actividade moito máis tempranas, e mesmo cunha alongada epigonía, e que Amado Alonso⁴ identifica cunha arte combinatoria e sincrética de filtro romántico, parnasianismo e simbolismo, claves que tamén, moi lucidamente, deixou sinaladas Juan Ramón Jiménez.

Xa que logo, e dado ise carácter *actualizador* dos signos primeiros da modernidade, e dada, aínda máis, a razón combinatoria e sincrética, iste *modernismo* hai que entendelo como a plasmación de determinadas ramallas da tradición parnasiano-simbolista –o *esteticismo*, o *decadentismo*, o *culturalismo*, por exemplo–, e que, no seu sustrato, recibe sentido, modeliza as súas claves cosmovisionarias co aporte dun fecundo abano de formantes, tal son

¹ Vid. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

² Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 34.

³ Ver “Sobre el concepto de modernismo”, en *La Torre*, 2, 1952, pp. 95-103. Se recolle no volume de H. Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 37. Nembargantes, estas palabras xa figuraban na súa importante *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934.

⁴ Cfr. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 179 e ss.

–tamén moi en esquema– o *esoterismo*, o *exotismo*, o *indixenismo*, un complexo *erotismo*, etc., etc⁵.

Apuntados istes elementais fundamentos e pasando xa á cuestión dos autores e dos feitos, Carballo Calero⁶ deixou subliñado ó respecto que “Galiza deu moitos bons poetas modernistas desde a recepción do modernismo en España. Lembremos –engade o noso ilustre estudioso– os nomes de Ramón del Valle-Inclán, Emilio Fernández Vaamonde, Sofía Casanova, Ramón Goy de Silva, Antonio Rey Soto, Primitivo Rodríguez Sanjurjo (...)”. E remata: “Mais a lingua destes poetas era a mesma de Rubén Darío, aínda que algúns deles empregaron o galego nalgũa ocasión”.

Deixando a parte –na súa excepcionalidade– a figura e a obra de Valle-Inclán, trátase, certamente, dunha nómina interesante, dun curioso *cadro auto-rial* que amosa variado rexistro de *acentos* ou *signos* modernistas (e sobre de todo na poesía), pero que en nada presenta razón cohesionadora de *grupo*, ou mínima homoxeneidade estética. Son, pola contra, autores de relevo persoal, cun feixe representativo de obras –*Munía e Diálogos*, de Emilio Fernández Vaamonde, *Las mesetas imperiales*, de Rodríguez Sanjurjo, *Nido de áspides*, de Rey Soto, *La de los siete pecados*, de Goy de Silva, por exemplo– que se van inzando nun amplo abano temporal dende o 1894, e con datas importantes entre o 1910-1911. Mais –convén subliñalo axiña–, a ista nómina reseñada haberá que engadir, logo, algunha *epigonía* moi significativa, tal é a dos poemas de *Trinitarias*, que Carballo Calero publica en 1928, e que están recentemente recollidos no espléndido volumen de *Poesía perdida*⁷, con coidado estudio e edición de Claudio Rodríguez Fer, ou algunhas mostras illadas de poetas tan decisivos como Amado Carballo e Luís Pimentel.

Isa falta de razón cohesionadora de *grupo* e de homoxeneidade estética, para nada impide que, dende a nosa esculca, poidamos tracexar, certo que moi por riba e con brevidade, alomenos un *esquema* dises *acentos* ou *signos* modernistas caracterizadores. Dito de outra maneira, un *cadro* ilustrativo das claves e rasgos que mellor singularizan a aportación ó *modernismo* dos autores devanditos e as súas obras.

Así pois, e de primeiras, é moi chamativa a conciencia de crise e de cambio –tan definidora do momento, naturalmente– que amosan os textos de *Des-*

⁵ Cfr. para estes aspectos, R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, Col. Campo abierto, 1963, moi especialmente pp. 67-10.

⁶ Vid. *Letras galegas*, AGAL, A Coruña, 1984, p. 69.

⁷ Ediciós do Castro, 1993.

pués del desastre (1899), de Emilio Fernández Vaamonde, editados cun prólogo de Ortega Munilla, sobre todo o titulado “La agonía de un siglo”, que axunta unha dura imprecación contra a época que remata (“es trémulo su acento; / es fétido su aliento; / bajo su piel rugosa se delata / la senil podredumbre que le mata”) e a esperanza do mundo novo que se anuncia (“ya otro siglo enarbola su bandera / y se apresta a la lid gallardamente. / ¡Ved!: en compactas filas hermanados / le esperan sus soldados / ¡vuelto el rostro al oriente!”).

Moito máis ricaz de calidades, e representativo da nova sensibilidade vital, da nova visión que a modernidade abre, son as composicións de outra obra súa, os *Diálogos* (1898), poemas –segundo indica o título– de *modo escénico* e montaxe polifónica, que no “Diálogo séptimo” (“El hombre-dios”) amosa unha ben interesante razón dialóxica entre o *home* e unha simbólica *sombra* (Deus, o misterio do transcendente, do segredo último), manifestación do que –sobre supostos nietzscheanos– é a figuración, efectivamente, do *home novo*, que exalta a elemental plenitude do mundo natural, a súa beleza e harmonía, e que rexeita a “inicua opresión (...)” a “infame tiranía” dun “Dios inhumano”. De aí que aquela *sombra* chegue a dicir:

Roto al fin el misterio,
terminó mi misión. Hoy el imperio
del Hombre-Dios empieza.
Ya el hombre ante mi planta la rodilla
no dobla, ni se humilla
su cerviz dócilmente;
ni le ofusca la luz de mi mirada;
(...)

Mais indo diste apunte xeral sobre o sentimento de aire e cámbao a constituíntes concretos, precisos, do *sistema modernista*, habería que considerar o relevo que acada –recolendo e afondando camiños abertos polos grandes románticos– a *imaxe do poeta* e a *función da poesía*, pois ben certamente a modernidade –lembramos a Baudelaire, a Mallarmè, a Rilke, etc.– acentúa o proceso da autoconciencia creadora, de reflexión sobre o fenómeno de creación. Trátase, en fin, do que Maritain⁸ chama unha *mutación formidable*, e que supón, amáis, o descubrimento polo poeta do seu *reino interior*, das galerías fondas do eu intrasubxectivo, gardado no arcano íntimo.

⁸ Vid., “Del conocimiento poético”, en Raisa e J. Maritain, *Situación de la poesía*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1978, pp. 114 e ss.

En *Las mesetas ideales* (1910), de Primitivo Rodríguez Sanjurjo, os poemas XXII e XXXV, da terceira parte do libro, ilustran moi ben sobre a representación, que agora nos interesa, do *poeta* e mais da *poesía*. O *poeta*, na súa figuración, baixo a imaxe de signo *mítico*, de *elexido*, de *escolleito*, que merecerá fama inmorredeira, e que atopará o seu sartego alá nunha grandiosa paisaxe (“playa selvática donde el cobalto puro / De un mar del Norte besa los célticos pinares”), baixo a pedra dun “antiguo altar megalítico”, velado polos feitos “de una noche lunar”, e gardado polos ritos –“extrañas danzas felices”– de virxes fermosas que “arrojarían (...) pétalos en su honor”.

Pola súa parte, a visión da *poesía* ven en máxica figuración feminina (“muñeca inmóvil, siempre ricamente vestida”), e que, na súa figura, harmoniza en perfección –e son de interés as notas– a grandeza da “ilusión más pura”, e a *harmonía* que ven “de un lejano salterio”. Presencia, polo demais, sempre vivificadora, sempre sublimadora, poisque –se nos di– “aleja de mi espíritu la sombra de la muerte”, e faise así –chea de *misterio*, de *piedade*, de tenue *tristeza*– “dulce vértigo para nuestros tristes destierros”.

Dende outra perspectiva –por certo, ben orixinal– Rodríguez Sanjurjo evoca o pulo poético, a chamada da *poesía*, o seu signo iniciático e de descubrimento, ó través da imaxe simbólica dun “barco hermoso, blanco” que convoca ca súa “sirena aguda”, e ó que o poeta –indolente– “siempre (...) le hago esperar”. Barco no que il soña a “amada Loto, de azul y sangre bañada / Y sus negras que tañen una lira encantada”, pero que de certo sabe –e velaí o seu sentimento lírico, a íntima morbidez– “un pálido fantasma maldito (...) Loco príncipe todo enlutado”, cos seus horizontes alá en “los cielos húmedos y sombríos / Del Norte”, paisaxe de mágoa, de desolación, de infinda tristeza. Unha roita de lonxanía, que, en definitiva, é a que buscan os sonos, o desexo do noso poeta.

Istas últimas notas que rematamos de ver –íntima morbidez, soños que se proxectan a unha paisaxe de mágoa, de tristes tonalidades–, de algún xeito xa nos achega a outro constituínte modernista ben chamativo, e que poderíamos chamar os *modos do decadentismo*.

Porque, en efecto, moi característica da *poética* de final de século é toda unha ricaz *tópica sentimental* de variado rexistro, cos seus eixos de meirande relevo en –por exemplo– a recorrente *pose melancólica*, ou –aínda máis– o que Lily Litvak veu significar, moi atinadamente, como o *encanto da agonía* ou a *voluptuosidade da morte*⁹.

⁹ Cfr. sobre estes aspectos o libro de L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979, e a tan importante obra de G. Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*,

Variantes disa *pose melancólica* –imaxe do doente, do corazón que cae tebrecido, da dor infinda que se fai leve salaio– atopamos nos *Diálogos* de Fernández Vaamonde, no “Diálogo quinto”, baixo o título de “El hastío”, presenza que, en escura figuración antropomórfica, axixa ó poeta “en tenebrosa / noche de insomnio, eterna y angustiosa...” Visión, ou revelación, que se lle achega despertando no seu corazón “frío de muerte”, e que –velaí o terrible– maniféstaselle como signo ou razón última da vida, tras ter disfruitado do *placer*, de ter alcanzado a *Fortuna*, de ter sido cegado pola *Gloria*... Dramático remate, poisque –escribe–

Y desde entonces no encontré reposo,
ni alegría, ni fe; ¡ay!, el Hastío
es mi solo y constante compañero:
 él trueca en amarguras
 mis venturas.
Y envenena mis breves bienandanzas;
(...)

Nisa *tópica sentimental* poderían considerarse, asemade, outras vibracións íntimas que veñen da *desharmonía de alma* dos románticos, da intimidade conflictiva, e que, con matices diversos, por suposto, os *acentos modernistas* filtran, modifican, convirten en *estados de alma* de moitos rexistros, en conmocións do *reino interior*, con tonalidades que van do *mol* e *brando*, ou *saloucante*, ou mágoa inefable (xa falamos de *pose melancólica*), a internos desgarrs de dor, de corazón devorado por niño de furias, de escuros apetitos.

Precisamente un título de Rey Soto –*Nido de áspides* (1911)–, apunta moi nididamente a ises contidos, a ises significados, que xa se subliñan e desvelan no poema pórtico:

Aquí –en mi corazón– aquí está el nido,
en donde, entre feroces dentelladas,
se besan sus cabezas trianguladas
con un amor bestial. Aquí han parido,

en un nudo viscoso y retorcido,
sus repugnantes crías jaspeadas,
que dardean sus lenguas ahorquilladas
al compás de su trágico silbido. (...)

Madrid, Encuentro Ediciones, 1986, especialmente os capítulos segundo e terceiro. Asemade, o moi interesante de W. Binni, *La poética del decadentismo*, Firenze, Sansoni Editore, 1996, na súa “Introduzione” e máis o capítulo I.

Isas simbólicas *áspides* representan ben, xa que logo, toda a tebregoridade do *reino interior*, do mesmo xeito que os *lebreles* “de colmillos carniceros”, de “húmedos hocicos”, e con “brazos del infierno” nas súas “fauces encendidas” dan axustada figuración ós escuros pulos do instinto, ás escuras forzas devoradoras que se alimentan “con pedazos de mi carne, palpitantes”.

Istas visións horribles intensifican aínda o seu signo “feísta” en composicións como a titulada “La presa”, que nos dá unha imaxe –presencia, visita– da Morte (“La Seca”, “La Pálida”), que chega “con su fétida boca sin dientes / y sus lóbregas cuencas vaciadas”, “flotante, en su aliento de tumba”.

Pero hai tamén, á vez, unha tópica *decadentista* de base *escénica*, ou –se se prefire– un *decorativismo* cheo de matices, e a miúdo tinguido de tonos *exóticos* (o permanente atractivo polo “raro”). En razón diso aparecen todos uns *escenarios* marcados polo *suntuario* e *colorista*, ámbitos de *prestixio* e *refinamento aristocrático*, interiores suntuosos de máxica atmósfera, etc., etc. Trátase –xa se terá adivinado– dise marco de *xardíns* e *estanques*, de *fontes* e *mármoles*, *columnarios*, *veludos* e *espellos*, *cadros* e *lámpadas*, *xarróns* e *flores*...

Orabén, e máis que ista vertiente *decadentista*, e a recreación de determinados *mitos escénicos* (Versalles ou Venecia, por exemplo), gustan máis ós nosos autores da liña do *exotismo*, tal sucede moi modelicamente con Ramón Goy de Silva en *La de los siete pecados* (*El libro de las danzarinas*) (1913), conxunto curioso de *poemas escénicos* nos que quedan evocados Salomé, Cleopatra, a raíña de Saba, etc., figuras femininas que fascinan á sensibilidade epocal e ambientes que, ca súa pegada *exótica*, teñen todo o atractivo e maxia da historia e do tempo convertida en *mito*.

E é o que, en perspectiva complementaria, sotilmente combinado –refinamento, fino decorativismo, ámbitos coloristas ou suntuarios, etc.– atopamos no poema “Arabescos” –título moi da época–, de Pimentel (*Apéndice*, texto nº 3), nese xogo perspectivista das tres *viñetas*, os tres delicados apuntes sobre o motivo do *piano*, as figuras cambiantes –un chino, un negro, un branco–, e o dibuxo tecido entre “marfiles, lacas” (...), “ébano suntuoso”, “doradas verjas del jardín”, “estanques y mármoles”, mailo sensualismo disas *mulleres* e a *melancolía* que evoca ise “príncipe triste, / vestido de terciopelo y encajes”.

Mais se no *sistema modernista* é clave o reencontro ca Beleza, a sublimación nun Ideal, o relevo dos *universos estéticos* (vida sometida á relixión da Arte), entenderáse logo a forza dun constituínte *culturalista*, en tanto en canto o *culturalismo* vai supor unha *temática secundaria*, isto é, creación que tenta os seus motivos sobre diversidade de manifestacións artísticas (música, pintura, arquitectura, asuntos librescos, mitoloxías, etc., etc.).

Ise senso e razón teñen, –e sería o exemplo máis amplo e modélico–, poemas moi representativos de *Las mesetas ideales*, obra de ricaces perspectivas, sexa actualizando determinados *mitoloxemas* (recurrentes no gusto modernista) –Apolo, Afrodita–, sexa evocando mundos –a atracción do *helénico*–, sexa recreando en oito preciosos sonetos a figura –cas súas suscitacións– da *Gioconda*, ou rememorando –en “Arcos”– todas as maxias arquitectónicas, ou mesmo tamén, dándonos en “Los dioses” –un dos seus grandes textos– a transposición lírica dos grandes xenios musicais: *Schumann* (“ocazos que deslumbran una íntima estancia”), *Chopin* (“la grande barca negra, / y la llovizna aguda, y al viento el corazón”), *Bach* (“una copa obtenida en el duro diamante”) ou *Beethoven* (“el espacio clarísimo de las Serenidades”).

Culturalismo, de outra volta, que ten –por mostrar unha chamativa rareza– acentos ben curiosos nun poema castelán de Amado Carballo, publicado no 1920 en *Vida gallega*, e adicado a unha famosa e atractiva bailarina do momento, Tórtola de Valencia (*Apéndice*, texto 1). Poema –ben se adiviña nos seus dous fragmentos–, construído sobre un motivo musical de Granados, dibuxando a figura da artista extasiada na seducción da danza (“conjunto del ritmo que eleva y maravilla”), e que, na súa parte terceira, ergue o emblema do *cisne* –o grande emblema que modelizou Rubén para o *modernismo*–, xustamente nise máxico momento do seu canto antes de morrer, signo do *desexo ideal* nunca conquistado, sempre arelado.

Pero quizais –xa para rematar o esquema deste plano primeiro da nosa esculca–, o constituínte que máis se identifica ca *poética modernista* é o que chamaríamos *mester de paganía*, e que responde a toda unha ampla e complexa *tópica erótica*, a un compoñente de interno *hedonismo* (o tento *dionisiaco*, diríamos), e a unha poderosa, e atractiva, gama de *sensualismo*.

Orabén, e por mor de obrigada brevidade, ise *mester de paganía* pode amosarse en dous rápidos enfoques. Un correspondería a todo o relacionado ca *imaxe feminina*, cos seus arquetipos de réplica idealista tan ben dibuxados, ó respecto, por Mario Praz¹⁰, con isas figuracións de *muller fatal* –a beleza diabólica, imperiosa, de turbador atractivo– e a *muller fráxil*, *anxelical*, segundo os rasgos e atributos que estableceu o *modelo prerrafaelita*.

Pois ben, e sobre iso, Rodríguez Sanjurjo perfila os seus *arquetipos* (así se titula a segunda parte de *Las mesetas ideales*), e que il emblematisa no símbolo da *garza* –beleza e paixón–, soñada en moi complexas claves de *esoterismo*, de *exotismo*, e que, logo, exemplifica tamén (“El cortejo de Venus”, titula), nuns

¹⁰ Cfr. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1973.

mitos de base culturalista co fermoso desfile de –trala deusa– Eloísa, Laura, Ofelia, Gioconda, Beatriz, Desdémona, Margarita, etc.

Pola súa banda, e tamén dende razón culturalista, Fernández Vaamonde exalta, nun dos seus *Diálogos* (o sexto, “Anacreóntica”), o pulo hedonista, cunha montaxe escénica, polifónica, na que *Anacreonte* –modelo de vida dis-froitada con plenitude de gozo e placer–, baixo un marco de *locus* idílico (“la tarde declinaba / y el sol majestuoso se ocultaba”), deléitase entre *Crysis* –“la de dorada cabellera / y lánguidos hechizos”– e *Melisa* –“la de ardiente mirar y negros rizos”–, e afirma a forza do amor:

la llama del amor es infinita
llama que más alumbra
si más se la alimenta o se la excita
y que sólo a los débiles deslumbra.
Ama, pues, con viril incontinencia.
(...)

Dende outro enfoque, non se pode esquecer que moi propio tamén dise *mester de paganía*, disa *tópica erótica* reseñada, é o que se ten chamado, en ben atractiva alianza de contrarios, *carnalismo místico*¹¹, isto é, por un lado *herexía da paixón*, *pulo arrebatado*, mesmo *signo diabólico do amor*, mentres que por outro alume o *ideal*, a *imaxe pura*, a *arela espida*, o soño sublimador.

Este *carnalismo místico* pode ser, naturalmente, atributo identificador do propio poeta, que axunta e harmoniza os contrarios, e así nolo amostra, en exemplar texto de epigonía modernista, Carballo Calero; un poema titulado “Confesión” –e xa estudiado por Claudio Rodríguez Fer¹²–, no que se retrata con “austeridades de viejo anacoreta” e “efervescencias de rancio soñador”, e, ó tempo, con “algo de vesánico” e a sangrante ferida –a *paixón cega*– aberta no corazón (“en el pecho escondida una sangrienta flor”).

Pero, moi principalmente, isa representación escindida, mesmo do que parece un *oxímoron vital*, incide na figuración feminina, que dise xeito axunta aquiles dous *arquetipos* considerados: o de *muller fatal* –amor atractivamente diabolizado– e *muller fráxil*, estilizado retrato de sotís vaguedades, de inefables tenruras, de pureza ideal e ensoñadora.

¹¹ Sobre esto, cfr. Julio Ycaza Tigerino, *La poesía y los poetas de Nicaragua*, Managua, Academia de la Lengua, 1958, pp. 41-52, e tamén Joseph A. Feustle, “El secreto de la satiresa en la poesía de Rubén Darío”, *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Toronto University Press, 1980, pp. 239-241.

¹² *Poesía perdida*, ob. cit., p. 7.

Así nola amosa, nun poema de marcado *exotismo*, ademais, Primitivo Rodríguez Sanjurjo, con “Los ojos de Aïcha”, xustamente porque nise rasgo –a forza disa ollada– o amante recoñece, misturados, chamadas de morte, espellos onde a bacante ríndese no seu gozo, convida a un tráxico festín, tempestades de maldicións, pero –tamén–, espiritualizadas néboas de tristeza, lene ansiedade enaltecedora.

Do mesmo xeito, e dende a súa moza e orixinal *epigonía*, Carballo Calero terá na *avelaíña* a imaxe simbólica disa muller do *carnalismo místico*, de *herexía feridora de paixón* e o desvelo ideal, de brillo inocente e pérfida door que clava:

Fuiste mariposa: revoloteando
con gentil presencia, con aspecto blando,
viniste a posarte, pérfida y hermosa
a una flor purpúrea, a una roja rosa
–el corazón loco que llevo en el pecho–
y en ella posada, como sobre un lecho,
yace una odalisca voluptuosamente
(...)

Se nos achegamos agora ó outro ámbito sinalado, o da literatura galega, a *cuestión modernista* –aínda, de feito, sen sistematizar, sen esculcar– amosa uns rasgos de manifestación ben peculiares, e que non resulta moi doado perfilar.

Ise signo peculiar arrinca, na súa base, do longo traxecto de transición que a literatura galega vive no paso do dezanove ó vinte, e que abrangue –por reseñar lindeiros– do quinquenio do 1885-1890 ata, no outro extremo, o 1916.

Pero –o máis importante–, é que todo ise período de cáseque trinta anos, herdeiro da *Restauración cultural* (pechada ca morte de Rosalía (1885), a publicación dos *Queixumes* (1886), a saída de *O divino sainete* (1888) e, no remate, *A musa das aldeas* (1890), de Lamas Carvajal)¹³, ise período –digo– queda rexido por unha *escritura* de signo socio-antropolóxico, que ten cristalización nas liñas do *enxebrismo* e o *patrianismo*, por utilizar termos craros de Carballo Calero.

Unha *escritura*, por máis, que acada os seus fundamentos sobre tres eixos, a *língua*, a *terra* e mailo *home*. Xa que logo, unha *língua* –lémbrese o modelo rosaliano de enxalzamento nos *Cantares*– en canto signo dunha comunidade de mantemento, e que só despois, xa na modernidade, convertírase en *língua para a identificación*.

¹³ Véxase o que comento ó respecto en “Fin de século e modernidade literaria”, *Galicia nos tempos do 98*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1999, pp. 53-62.

Logo, unha *terra*, como imaxe idílica, *locus* vivificador, ámbito de arraigado acougo, e –mesmo tamén– como iluminadora revelación dos signos da intrahistoria social (o pouso da tradición, os ritos e costumes, o vencello ós canles ancestrais), e que –por exemplo– Cabanillas acertará a interpretar maxistralmente.

De terceiras, o *home* –en canto ser social, comunidade– que aparece abalado –sempre vítima– polas negras forzas da Historia, asoballado na inxustiza, e ó que só queda entón –pobo mudo– a sumisión ou a fuxida. Textos de *Da terra asoballada* ou *Vento mareiro* son dabondo representativos ó respecto.

Orabén, tal *escritura*, tal constante da tradición, tal poder do *enxebrismo* e mailo *patrianismo*, son determinantes da razón tardía da *poética da modernidade*, e, por suposto, de que os grandes poetas da etapa (ou que nese momento teñen o seu vizoso agromar) –caso de Cabanillas, caso de Noriega– sexan, nos comezos do século, *poetas esteticamente retrasados*.

Explicado de outro xeito, o certo é, en consecuencia, que na evolución disa etapa e dises poetas, todo ó longo dise traxecto de transición, non se pode de feito falar de *modernismo* (tan vivo, por contra, na literatura catalana).

Ou –matizando un pouco a radicalidade da afirmación–, en relación con Cabanillas, e en páxinas de libros seus xa citados (*No desterro* (1913), *Vento mareiro* (1919)), podería subliñarse algún calco modernista, craro que precisando moi ben a súa clave identificativa: trataríase, soamente, do que consideramos algún código culturalista, ben de *decorativismo exotista* (Scheherezada ou Simbad, e a trirreme do *Ensono* evocada dende o Piñeiral de Tragove), ben ca protagonización dos personaxes da *comedia da arte* –Pierrot tan caro a Laforgue, tan caro, logo, a Pimentel–, ou mesmo tamén (así en “Foi nun vello xardín”) con máxicas estampas de signo primitivista, de lenda milenarista, etc.

A data que apuntamos no outro lindeiro da transición –1916–, marca –agora sí– o *soarego da modernidade*, e abre, por fin, os seus signos. E tal acontece –para explicalo con elemental brevidade– porque dende diversos niveis e rexistros empeza a acadar definitivo senso o que acaso estaría ben chamar imaxe da *Galicia ideal*, a semellanza –por poñer valioso exemplo ilustrativo– á que xa dende o 1906 tentaran debuxar Prat de la Riba (con *La Nacionalitat catalana*), D’Ors (co seu *Glosari*), ou poetas como Josep Carner, asentados na nova estética.

Pois ben, entre nós, a constitución das “Irmandades da fala”, o texto de Villar Ponte (*Nacionalismo gallego. Nuestra afirmación regional*), e a segunda etapa de *A Nosa Terra*, van representar, sen dúbida, os banzos decisivos para a configuración disa imaxe da *Galicia ideal* con fundamentos e códigos de

modernidade. Axiña virá, logo, a madurez dos homes de *Nós*, e –o máis importante para o que estamos considerando– toda unha vizosa fervenza de *modernolatría* que terá o seu cumio nos grandes poetas da *xeración da vangarda*, Manoel Antonio e Amado Carballo, Pimentel, Bouza-Brey, Acuña, etc. Con eles, en fin, e ó longo da década dos anos vinte, actualizaráse na nosa lírica a *poética da modernidade*, e agromarán e irradiarán os ramallos máis representativos, sexan os modos do *impresionismo*, os tipos de *esencialismo*, os canles da *simbolización*, etc., etc.¹⁴

En razón, entón, do que levamos dito, parece claro que o *sistema modernista* non puido callar na literatura galega. Dunha banda, os poetas a quen de feito correspondía –Cabanillas, Noriega– ficaron –xa o subliñamos– como líricos estéticamente retrasados, ancorados no pouso da tradición, no herdo que viña do *Rexurdimento* cultural. De outra banda, a *xeración de vangarda* –que é unha xeración de *ruptura*, que couda ca tradición– síntese anovadora e, no seu momento, fai agromar outras ramallas do grande tronco da modernidade. En calquera caso, sexa por uns, sexa por outros, os acentos ou signos modernistas non chegan a florecer.

Mellor dito –matizando, de outra volta, as cousas–, ises *acentos* amosan dous xeitos de agromar, dous exemplos de manifestación. Un deles, en composicións primeiras, de mocidade, dalgún dos *poetas de vangarda*, tal sucede –e ten o seu interés– con Manuel Antonio; outro, logo, xa con marcado signo de *epigonía*, en outro membro do grupo (Blanco-Amor, agora), e mesmo –e sería o *modelo* máis madurecido e representativo– nun poeta posterior, Iglesia Alvariño, pertencente ó *Grupo da República*, que é, tamén, o de Cunqueiro e o de Carballo, e que vai estar caracterizado pola súa razón *cumulativa* respecto do anterior. Aínda máis, e apurando a caracterización, ista *epigonía modernista* vai responder a dúas liñas distintas de influencia; así, os poemas de Blanco-Amor, dos seus *Romances galegos* (1928), veñen da liña hispánica, do molde rubendariano; pola contra, as composicións de Iglesia Alvariño veñen da liña de irradiación do *saudosismo* portugués, que ten un mestre en Teixeira de Pascoaes.

Das mostras modernistas reseñadas, o exemplo de Manuel Antonio (*Apéndice*, texto nº3), datado no 1918 (o poeta é un mocíño), amosa grande interés, e sorprende en calidades. Amosa interés, certamente, porque representa con orixinalidade a imaxe mitificada do poeta, a súa unción case que relixiosa, e a función –igualmente sagrada– de defensa do seu signo ideal.

¹⁴ Analizo estas ramallas da lírica da modernidade no meu libro *Luís Pimentel e "Sombra do aire na herba"*, Vigo, Galaxia, 1990, pp. 26-37.

Advírtase, amáis, todo o *ritualismo* (“colle a fouce sagrada e bota un forte aturuxo”) e o senso iniciático (“marcha (...) pola ruta esquencida”), e o relevo dos elementos simbólicos –o *sol*, “luminoso e radiante”, a *montaña*–, asociados ó *sinal celeste vivificador* (con isa “postreira raiola”), e ós procesos de purificación, de enaltecendor sublimación, de contacto, en fin, do terrestre co divino (“cume do monte”, lugar sagrado por excelencia, espacio propicio ás revelacións). Poeta unxido, pois, –imago sacerdotal– que percura e tenta recibir un don celeste (ideal vivificador e liberador), ca función –o seu destino– de defendelo –coma un Santo Grial, claro é– ata a morte.

A outra mostra que cabería destacar (*Apéndice*, texto nº 4), de E. Blanco-Amor, supón outra perspectiva ben distinta, abre outro aceno modernista, outra faciana –de non menor interés e relevo– da súa *poética*, e que se cingue aquí, con axustada melodía, a tres claves.

Unha primeira, apunta asemade –pero de outro xeito– á mitificación do suxeito, convertido nun “cabaleiro dun sono esgrevio”, e respondendo á *pose* melancólica –tan do *decadentismo sentimental*– e que encontra correspondencia en elementos escénicos (o *vento* que “orquestra seu motivo banal”, e maila *choiva* que “nos cristais tece unha melodía”); unha segunda, marca unha *aventura na noite*, isto é, o uso dun *mitema* –o do *morrer/renacer*, ou experiencia/proceso de ricaz transformación (certamente vivificadora): “pra ser luceiro de ouro que no mourenza chía / e promisión de espírito nunha raiola astral”. E, unha terceira, remate de plenitude (“iremos solevados nas áas da nordesía”), xa portador, xa donador disa *canzón inmortal*, revelación de harmonías, de sagrado orde transcendente que se cumpre –nova, virxinal– denantes de que volte o ciclo diurno, “de que se acendan os topacios do día”.

Se estas dúas breves mostras teñen interés, xa que, dou dito que os *acentos modernistas* máis madurecidos, máis orixinais, débense sen dúbida a Iglesia Alvariño, de xeito especial a composicións do seu libro primeiro, *Señardá*, de 1930, e con títulos tan reveladores como “Os pelengrinos da vida”, “Auras de Grecia”, “O Profeta”, “Idyllos de lúa”, etc., etc.

A súa ricaz aportación á nosa lírica dende a *epigonía modernista* radica –tamén o apuntamos– na adopción e adaptación das liñas do *saudosismo* portugués, que arredor do 1910 cobra corpo e relevo nas páxinas da revista *A Águia*, e que xa no seu nome apunta, simbolicamente, ó pulo de elevación sublimadora, de comunión co alto, pois non en ván explicaba no nº 1 que “o Poeta é o que sente a saudade de ter sido deus e o desexo de tornar a ser”.

Pois ben, Iglesia Alvariño recolle e incorpora, con intensa voz personal, as claves da *poética saudosista*, moi especialmente ise *sentimento de elevación*, de

liberdade sublimadora (en tono de recolleita relixiosidade), un *tento panteísta* (devota identificación ou anulación co cósmico), unha *máxica espiritualización do real* –da Natureza, do alén-Natureza–, a miúdo cunha *visión espectral* que abre, no seu fondo esvaecido, un horizonte de *misterio último*, de *insondable abismo*, de néboa infinda trala que o Home –imaxe do *homo viator*, do camiñante, imaxe tamén do Poeta como Adiviño ou Profeta, como visionario– só acerta a albiscar a figura da Esfinxe.

Palabra lírica, pois, que –elevada a miúdo a modo de íntimo salmo–, nace sempre atemperada por unha tonalidade sentimental escura, tristeira, de mágoa que abala o corazón do poeta, un doce e tremecido salaio. Uns versos que il quere “feitos d’ardentes lágrimas na miña isolación”, e que manifesta así:

Son pétalos de sangue d’adelfas venenosas
que na i-alma florecen... Son báguas dolorosas
A tremer, na saudade dun soneto engarzadas...

Cada verso é un salaio d’un alma delorida,
Un corazón sangrando, que leva aberta a frída,
Y expira entr’a amargura d’as rosas desfolladas...
 (“Ite, leves elegi”)

E é tempo de rematar. Ata aquí a nosa apretada esculca, e a voz dises escritores, na harmonía de dúas linguas, fieles a unha *poética* –eses acentos ou signos modernistas– que soubo tecer un ideal de Beleza –arela sublimadora, relixión da Arte– cun tremecer do *reino interior*, das íntimas galerías, de *estados da alma* que nos conmoven polo seu tan intenso desexo de plenitude de vida, de amor e tamén de morte nos seus lindeiros. Un exemplo que non podemos esquecer.

APÉNDICE DE TEXTOS

[1]

Danza española de Granados

Entre el flotante encaje, de clásica mantilla
Surge tu faz hermosa, cual goyesca visión
Abrázanse en el fuego que en sus negruras brilla
Ojos cual insondables, abismos de pasión.

Es tu escultura un verso oriental, de Zorrilla
Que se agita en la danza lleno de seducción
Y al conjunto del ritmo que eleva y maravilla
Nuestra alma goza libre en divina ascunción.

Otro tiempo has vivido. Cuando fuiste duquesa
Y Pepe Hillo por tí se moría de amor
Siempre ibas a los toros, en su regia cabeza

Que gentil! Que valiente era aquel lidiador!
...Pues desde entonces llevo en tu espíritu impresa
La galante memoria de esta vida anterior.

* * *

Muerte del cisne

En las aguas azules cual remansos de ensueño
Desliese la plata, fundida de la luna
Y ondula blandamente su cuello marfileño
En la quietud silente de la triste laguna.

Es un cisne que expira en aras del amor
De un cariño imposible que nunca logrará
Adora al terso estanque y a una preciosa flor
Que en la verdeante orilla seca al fin morirá.

Agita sus alas agónico y yerto
En adiós postrero como una oración
Y al fin queda inmóvil; el cisne ya muerto!
Y emerge del lago, su blanco plumón.

Envío

Para tí, prodigiosa danzadora
Admirable gitana de Sevilla
Esta ofrenda humildísima y sencilla
Que sólo con tu arte se avalora.

(Amado Carballo)

[3]

O SOL D'A LIBERTADE

Cando o sol lostreguee tral-a outa montana
colle a fouce sagrada e bota un forte aturuxo
que se escoite n'aldea e n'a cibdá lexana
onde a servil Infamia seu negro trono puxo.

Cando o sol alomée, luminoso e radiante,
marcha ergueito e disposto pol-a ruta esquencida.
Podes facer, si queres, a tua i-alma xigante
Podes hachar, si loitas, o que val máis que a vida.

Cando, logo n'a tarde, voe a outro hourizonte,
de xionllos recibe, dend'a cume d'o monte,
a postreira raiola que revoe n'o val.

E garda no teu peito o rayo derradeiro,
e xura coma un vello i-andante cabaleiro,
defendel-o hastra a morte, coma un Santo Graal.

(Manoel Antonio)

[2]

ARABESCOS

Un chino tocaba el piano.
Pequeñas rosas de papel.
Minuciosos juegos y porcelanas.
Entre sus dedos ágiles,
marfiles, lacas...
(¿La luna había sido invitada?)
El piano se hizo un biombo
en un claro silencio de ciruelos en flor.

... ..

Tocaba un negro el piano.
Ébano suntuoso y ébano caliente.
Marfil y dientes,
entre reflejos de cuchillos.
El río, dormido.
Clamor de la noche entre altos árboles.

... ..

Era un blanco el que tocaba el piano.
Las doradas verjas del jardín
se han abierto.
¿Qué dulce melancolía,
qué otoño está allí esperando siempre?
¿Qué mujeres, estanques y mármoles?
¿Qué príncipe triste,
vestido de terciopelo y encajes?

(Luís Pimentel)

[4]

DA CHOIVA E DA MALENCOLÍA

Mentres o vento orquesta seu motivo banal
e a choiva nos cristais tece unha melodía,
arrólame no engado do teu seo letal
e bícame nos beizos, irmá Malencolía.

Na outura, sin recordos, desestrelada e fría
ballets abrangue a lua, dun ritmo orixinal.
Antes que o sol enroibe os cen vieiros do día
gorentarme hei nun sono inverbado e lanzal.

Déixame ir pola noite, irmá Malencolía
cabaleiro dun sono esgreivo e pantasmal,
pra ser luceiro de ouro que no mourenza chía
e promisión de espírito nunha raiola astral.

Heime de ir pola noite, irmá Malencolía
pra ser nos abrentes a orballada lustral:
liña de auga de prata que no ar se desfía
do manelo da nube, i estrelece no val.

Iremos solevados nas aas da nordesía
a fitar nas fiestras do ben e máis do mal.
E antes de que se acendan os topacios do día
xa teremos finada a canción inmortal.

(*E. Blanco Amor*)

Comunicaciones

.....





LOS LIRÓFOROS GLAUCOS. LA IMAGEN DEL POETA EN LA SÁTIRA ANTIMODERNISTA

JAVIER SERRANO ALONSO
Universidad de Santiago de Compostela

Una de las mayores dificultades que debe afrontar un historiador del Modernismo literario en España es saber deslindar entre realidad y ficción de lo que decenas de años de crítica literaria ha ido dejándonos. Nos engañaríamos si pensásemos que la imagen del Modernismo y de los modernistas que aún tenemos en nuestras cabezas es una imagen fidedigna de aquel movimiento que conmocionó las bases artísticas y sociales de principios de este siglo. Nuestro conocimiento del Modernismo en España aún está lejísimos de ser medianamente satisfactorio. Nadie es capaz, siquiera, de ofrecer una lista aproximativa de autores modernistas, y como mucho nos podemos limitar a un conjunto de nombres siempre repetido y siempre incompleto. Pero todo tipo de trabajo de esta envergadura exige unos planteamientos previos ineludibles, y el primero no es saber qué es el Modernismo, sino quiénes fueron aquellos que se llamaron modernistas, o a los que insultaron con tal nombre. Si no hay autores, difícilmente puede haber un movimiento artístico.

Los hay, por supuesto, pero dudamos de su entera adscripción a la escuela modernista. Durante muchos años se prefirió desconocer al Valle-Inclán modernista, negarlo, porque así salvábamos la imagen del creador de los esperpentos y de *Tirano Banderas*. Conocíamos que Juan Ramón Jiménez había tenido unas raras veleidades en su juventud extrema, pero nos quedábamos con el autor de *La estación total* sin mayores planteamientos. Y lo mismo

se podía decir de Antonio Machado o de Ramón Pérez de Ayala. Claro que todos estos autores evolucionaron hacia una estética que los alejaba, supuestamente, de aquella especie de estigma que llamábamos “modernismo”. Y cuando un autor no tuvo la fortuna de limpiarse de los malos humos modernistas, mejor se le aparcaba y se echaba doble cerrojo sobre su memoria. Así se enterró a Manuel Machado, a Villaespesa, a Martínez Sierra o a Eduardo Marquina. Aún no sé por qué no sufrió el mismo sepelio Rubén Darío. ¿Por qué esta actitud de la crítica? ¿A qué se debía este encono contra una manera de sentirse autor y hacer literatura?

No se nos oculta que hubo una larga historia crítica que poco a poco fue minusvalorando la literatura modernista, y que muy grandes nombres se preocuparon de colocar la losa sobre la sepultura del modernismo. ¿Por qué historiadores de la literatura tuvieron tal empeño porque despreciásemos aquel momento artístico, que desde muy temprano se consideró como la base de una nueva edad de oro de nuestra cultura? Hoy, gracias al paso del tiempo y al esfuerzo de muchos filólogos, nos estamos replanteando todos estos principios que en cierta medida habían coaccionado nuestra perspectiva de los comienzos del siglo. Y precisamente yendo a las fuentes, a los orígenes, y al propio desarrollo del movimiento, podemos empezar a dilucidar dónde nace tal adversión al grupo modernista, de dónde se han tomado muchos de los conceptos supuestamente críticos con los que se construyó la antigua historia del Modernismo¹.

No ha existido movimiento nuevo en la historia del arte que en su propia génesis no tuviera sus detractores, críticos y opositores. No ha habido un Góngora que no tuviese a un Quevedo al lado. Pero, muy posiblemente, nunca hubo un grupo de artistas más arrinconado, vilipendiado, abandonado e insultado que el de los modernistas². La crítica antimodernista fue parcial hasta extremos dolorosos, pocas veces intentó ser constructiva, y ante la divisa

¹ Véase, como uno de los ejemplos esenciales de este tipo de historiografía del Modernismo, el clásico libro de Guillermo Díaz-Plaja, 1951.

² Se podrían reunir cientos de escritos de la época que avalarían este tratamiento insultante contra los modernistas. Valgan dos tan sólo. En 1907, José María Forteza, con el seudónimo de *Doctor Tiquismiquis*, publicaba un libro titulado *Florilegio modernista*, donde hacía consideraciones tales como las siguientes:

A seguir como hasta ahora esa epidemia literaria, pronto nos vamos a quedar sin un adarme de buen gusto para un remedio. Fácil es que no tengamos siquiera el tino indispensable para distinguir entre la vocinglería de las ranas y el canto de los ruiseñores.

de “Muerte al Modernismo” se alzaron cientos de nombres que, en su generalidad, hoy nos son absolutamente desconocidos³. Pero la crítica fue muy diversa, como diversos fueron los enemigos batalladores de los jóvenes artistas. Rafael Cansinos-Asséns (1995: 157), en sus memorias, pone en boca de Gregorio Martínez Sierra las siguientes palabras:

hay que salir de la Torre de Marfil... Yo pienso hacer novela, teatro... Hay que ir al público..., hay que demostrarle a la gente que los *modernistas* no somos como nos pinta el *Madrid Cómic*..., unos melenudos estafalarios y grotescos..., que eso de *modernistas* es un mote que ellos han inventado.

En efecto, la palabra “modernismo” surgió como un insulto, y como tal se utilizó, pese a que los modernistas terminaron adoptándola como una manera de reafirmarse en su singularidad, en sus propuestas y en su arte.

Entre ese ejército de enemigos del Modernismo pronto cobraron popularidad los satíricos. En un momento en que el periodismo cómico estaba en auge, con sus secciones en periódicos y revistas generales, con multitud de cabeceras dedicadas en exclusividad a la mofa general, la legión de burladores profesionales no podía dejar de lado un asunto tan jugoso como el de los modernistas. Y así, en breve tiempo, los críticos y los satíricos vinieron a complementarse, a influirse mutuamente, y a conformar entre todos la imagen más depauperada y atrabiliaria que se puede imaginar de un conjunto de artistas.

Son ya muy pocos los amantes de la literatura modernista que no se inclinan a producirse en endiablada jerigonza, en lenguaje confuso, en estilo violento repleto de imágenes estafalarias, de metáforas brumosas y de grotescos epítetos. (6)

Este tono, pese a ser insidioso y despectivo, no obstante aún está muy lejos del que utiliza el monje fray Martín Blanco, quien también se oculta bajo el seudónimo de *Antonio de Valmala* (1908):

el cadáver putrefacto de ese personaje fantasmagórico que, de pocos años a esta parte, se está insinuando en nuestra traspillada España y en la convulsiva América latina hasta en las vulgaridades de la existencia.

Nos referimos al mal llamado y peor entendido *Modernismo*, enfermizo engendro de media docena de desocupados y padre putativo de la almáciga de literatos, que, a la hora presente, es una verdadera plaga peor que la langosta, más mortal que la peste bubónica y más latosa que los organillos callejeros (3).

³ “Contradictorios y graciosos los habrá en el vulgo y en los profesionales de las letras: el sensato académico, el hombre de la calle, el redactor de *Madrid Cómic* o de *Gedeón* se sienten tácitamente unidos en la cruzada contra lo que estiman corrupción del gusto y extravío personal”, Martínez Cachero, 1988: 391.

Los satíricos, además, gozaron del apoyo fiel de otro importante grupo profesional de la época: el de los dibujantes cómicos, que con sus trabajos gráficos apuntalaron las imágenes que, a través de las palabras, se estaban estableciendo de los nuevos escritores.

La labor de estos satíricos fue amplia en la obra y en el tiempo. Ya antes de acabar el siglo XIX se pueden localizar importantes diatribas cómicas, como el "Canto del esteta" de Eduardo de Palacio (1898) o "¡Un genio!" de Carlos Luis de Cuenca (1898), y todavía en 1913 seguimos topándonos con textos de este estilo, como la zarzuela *Fantasías modernistas* de María Teresa Sánchez (1913). No obstante, hubo dos autores que se especializaron de tal manera que, si hoy son recordados, se debe más al conjunto de sus invectivas contra el modernismo que al resto de su obra; me refiero a Juan Pérez Zúñiga y a Pablo Parellada. Este último, más conocido con el seudónimo de *Melitón González*, incluso añadió a su habilidad paródica sus dudosas cualidades en el dibujo, creando algunas de las imágenes antimodernistas más famosas⁴. Fue tal el empeño de estos dos autores contra el modernismo, que los modernistas aún habrían de guardarles rencor eterno, como Pérez de Ayala (1998: 67), quien, en 1907, decía de un borrico que "Tuviérase, cuando menos, por un Pérez Zúñiga o un Melitón González, que son los hombres más graciosos que existen".

Así, con la anuencia de los más severos intelectuales de la llamada "generación vieja" y con el apoyo de las publicaciones más difundidas, como *Madrid Cómico*, *Gedeón* o *Blanco y Negro*⁵, los satíricos fueron construyendo una imagen destructiva que, paulatinamente, se fue degradando hasta la grosería más extrema⁶. Bien es cierto que si hubo una especialidad satírica que fecundó

⁴ Véanse las figuras número 1 y 2, ambas obras de Parellada.

⁵ Debido al apoyo continuo que la revista *Blanco y Negro* dio al antimodernismo, muy especialmente a la sátira antimodernista, puede acaso explicarse el encono que contra dicha publicación mantuvo Valle-Inclán y que se puede percibir, por ejemplo, en un texto de 1903 ("*Rosita*", de *Corte de amor*) o en otro de 1926 (*Las galas del difunto*).

⁶ Habría que evaluar la razón por la que se empleó una dureza tan inusitada contra el Modernismo, que sátiras como la que escribió Mesonero Romanos contra el movimiento romántico ("El Romanticismo... y los románticos") queda en suave reprimenda. No se explica fácilmente cómo esta inquina sangrienta puede ser provocada por algo en principio tan inocuo como la estética poética. En este sentido se manifiesta Lily Litvak, 1990: 111: "Una de las características más notables de la crítica antimodernista es su virulencia. Esto es interesante, sobre todo si el modernismo se considerase únicamente como una renovación formal de la poesía. Si a ello se hubiese reducido, posiblemente la crítica no hubiera reaccionado tan hostilmente. La violencia de esta respuesta revela que en realidad el modernismo intentaba llevar a cabo algo más importante: un cambio de fondo y no sólo de forma, y presentaba una nueva escala de valores que iba más allá de la poesía." Aquí, muy posiblemente, esté la clave que pueda explicar la agresividad contra los

como ninguna otra fue la de la simple parodia. Para establecer tal parodia de la poesía modernista antes fue preciso crear una idea común de cómo era esta poesía en su modelo original, un hipertexto que cualquier lector, sin haber leído jamás un poema modernista, pudiese identificar al momento como el modelo original del hipotexto paródico. Esto sólo podía hacerse estableciendo un conjunto de tópicos léxicos y temáticos que supuestamente se repetían hasta la saciedad en la literatura del nuevo esteticismo. Huelga decir que sólo pálidamente se parecía este hipertexto hipotético a la poesía original modernista y, es más, siempre adoptaban un modelo exclusivo: Rubén Darío y todos sus epígonos e imitadores. No se puede negar, por otra parte, que en ocasiones la parodia se establecía, literalmente, sobre un poema real, y que casi siempre el modelo era Rubén, y con bastante frecuencia, Juan Ramón Jiménez.

Para redondear la parodia, este supuesto hipertexto debía estar unido a un tipo de creador muy particular: el *glaucó*⁷, el *lilial*⁸, el *esteta*. Este modelo de ser, no lo llamemos de momento poeta, pertenecía a una especie de subraza que salía de toda normalidad admisible. Y entonces se constituye la imagen de los *liróforos glaucos*, o *vates floralinos*⁹.

Un elemento inicial, y esencial, fue el nombre personal de estos *liróforos*, y así se va a desplegar todo un catálogo de personajes con nombres engolados pero ridículos, cuando no patéticamente vulgares. En ocasiones ocultaba a autores muy destacados de las filas modernistas. Famoso entre todos es el de "Pancho Merengue" (Parellada, 1908), o su variante "Audemaro Merengue, poeta nicaragüño" (Parellada, 1906b), dedicado a Rubén Darío. Otros también pueden ser identificados, como el de "Gómez Chinchilla" (Gabaldón, 1900), por Gómez Carrillo, e incluso se puede identificar a un editor al que, parodiando su nombre, se le convierte en poeta *lilial*: Balgañón y Moreno, editor de autores modernistas como Valle-Inclán, transformado en el ridículo

modernistas, por un lado, pero, por otro, nos puede informar que los autores del nuevo movimiento empezaron a triunfar en sus objetivos mucho antes de lo que esperaban, y que esta inquina no es otra cosa que la reacción natural de una burguesía dolida que se sentía alcanzada por los dardos de los nuevos autores y pensadores.

⁷ Según Salvador Crespo Matellán, 1979: 50, "el término *glaucó* (...) pueda ser considerado como palabra clave, que va adquiriendo constantemente valores nuevos y que en virtud de ello se convierte en equivalente de *modernista* (...) ambos términos eran intercambiables."

⁸ "El *lilial* se convirtió, muy tempranamente, en el mote preferido de los antimodernistas. Había sido usado por Darío en «El reino interior», inspirado en escritores franceses.", Zuleta, 1988: 154, nota 24.

⁹ Esta fórmula la utiliza, por ejemplo, el *Doctor Tiquismiquis*, 1907: 14.

autor Arístides Borgiañón y Fresneda (Gabaldón, 1900). Pero, en general, los nombres de los *glaucos* no pretenden referirse a ninguno en concreto, porque bajo tales nominaciones apócrifas se quiere recoger al común de los modernistas. Y así desfilan Nicomedes de la Trencilla (Buscón, 1899), Florindo de la Hondonada (Poveda, 1901), Silvestre Boberías (Manuel de Palacio, 1902), Zoilo Higoalegre (Taboada, 1903), Fabio Melenúchez y Florio Mariquítez (Pérez Zúñiga, 1903), Sinibaldo Campánula (Pérez Capo, 1905), Cosme Rabadilla (Pérez Zúñiga, 1906a), Polito Cantarrana (Sánchez, 1913) o Juanito Piscis (Pérez Zúñiga, 1919), cuando no nombres supuestamente clasicistas e intemporales, como Deucalión, Inaco (Parellada, 1909), o Anacarsis y Periandro (Ocón, 1910).

A estos nombres había que ofrecerles una imagen que les definiese, compuesta por el aspecto físico, vestuario, atrezzo, incluso decorado, carácter y costumbres. Y es aquí donde más abundaron e incluso se recrearon los satíricos, si bien los tópicos que empleaban siempre eran los mismos. El modelo de modernista se construía sobre la base de un ser depauperado, flaco, melenudo, sucio, abstraído, vanidoso, estafalarío, esnob, triste y neurasténico¹⁰. A esta base, que ejemplificaremos, se le irían añadiendo aditamentos cada vez más degradadores e insultantes. Serían homosexuales, de costumbres desviadas, pederastas, de alimentación inverosímil, amanerados, psicópatas y delincuentes. Posiblemente no fueron más allá porque no se les ocurrieron mayores perversiones.

El físico del modernista se establecía como el de un ser repugnante por naturaleza, sin que hicieran falta malformaciones o accidentes:

Ojos de huevo duro; nariz mezquina;
boca grande y dentuda; barba saliente
y una cara muy pálida... casi opalina,
color de vaso de agua con aguardiente,

describía Cuenca en 1898. Su físico estaba unido a su vestuario hasta el punto de que sus hábitos de vestimenta prácticamente vienen a ser un apéndice de su cuerpo. Muy pronto este vestuario queda compuesto por pantalones y cal-

¹⁰ Un autor que fue modernista, como Melchor Almagro San Martín, recoge la opinión generalizada que hacia 1900 se tenía de los modernistas: "Para el público en general, los llamados modernistas son unos entes melenudos, afeminados, lloricones y grotescos, algo así como fueron los románticos para sus contemporáneos. Una caricatura de aquéllos se parece a éstos como una gota de agua a otra." (1944: 93). Véanse, además, las figuras 3, 4 y 5.

zados deteriorados, sombreros flexibles y grandes, con ropas de colores y dibujos chillones, todo remendado o con los agujeros a la vista, abrigos amplios y complementos de *dandy*, como paraguas y monóculo¹¹. Así veía el autor de "Víctimas del Modernismo" a un *glauco*:

El joven en cuestión pertenecía al ramo de modernistas: cara amarilla, barba recortada y terminada, no en punta completa sino esparcida, como un plumero de gala de húsares; sombrero flexible y redondeado por arriba en forma de escupidera; gabán muy ancho y caído de hombros; el cuello de la camisa cerrado, y liado a este un pañuelo negro, sujeto por un duro mejicano a guisa de alfiler. Todos estos detalles delataban a cien leguas el tipo de modernista puro y castizo. (Taboada, 1903: 42)

La melena y la barba poco cuidadas son casi un caballo de batalla para los satíricos, hasta el punto de que, según estos críticos, no se puede entender la existencia de un *lilial* si no va acompañado de estos ornamentos físicos¹²:

Florindo de la Hondonada era poeta y melenudo. Más melenudo que poeta. Modernista a cegar, partidario de la sensación «a todo pasto», sus trajes grasientos de corte inverosímil, sus sombreros increíbles y sus cuellos de camisa eran verdaderamente sensacionales. En cuanto a su cabellera, que caía desordenadamente sobre los hombros, más que una sensación era un argumento en pro de los peluqueros (Poveda, 1901: 167)

Sentado el poeta,
de mirada dulce, de cabellos largos, de enorme sombrero,
barba crecida, pues para afeitarse no tiene dinero,
pantalón raído, botas sonrientes, en fin... el esteta. (Fernández Alonso, 1901)

Un chico modernista,
de los que llevan largas melenas (Bueno, 1901)

Diríase que el triste joven no era sino un espíritu con pelos (Pérez Zúñiga, 1906a: 9)

¹¹ Véanse, por ejemplo, las figuras número 6 y 7.

¹² "Los modernistas se rebelaban contra las normas sociales establecidas despertando la ira de la clase media. La particularidad en el vestido y el largo de la cabellera y la barba fue (...) considerado como una afrenta y atacado con burlas y censuras.", Lily Litvak, 1990: 120.

Tipo extravagante. Sombrero flexible inverosímil, pantalón a cuadros y alpargatas. Melenas, ojeras, bigote lacio y barba poco poblada y descuidada. Paraguas encarnado. (Pérez Capo, 1909: 7)

Amarrado a una noria-a un efebo se encuentra,-de largo pelo y afeitado morro,-monóculo con cinta funeraria.-levita con enaguas por faldones,-chaleco rutilante-y botines albosos. (Parellada, 1907),

y muchos más ejemplos que se podrían aducir.

Junto a este aspecto, en general desaliñado y estrafalario, no menos importancia tiene la falta de aseo y la suciedad. El modernista, para el común de sus detractores, es un ser aislado de las mejores costumbres sociales, que se aparta conscientemente de los rasgos identificativos de la civilización y siempre de manera poco respetable.

Un modelo de modernista desaseado es Cosme Rabadilla, protagonista de la novelita de Juan Pérez Zúñiga *Estertores azules. Novela opalescente*. Su madre dice de él:

No es lo malo que mi Cosme se lave de tarde en tarde y haya jubilado a su peluquero (Pérez Zúñiga, 1906a: 10),

para que el narrador, unas páginas después, realice la siguiente reflexión:

Le caló, porque desde luego vio en él a un ser desequilibrado, relleno de nostalgias, y además porque la salpicadura del golpe que dio con la caña sobre las ondas, llegó a mojar a Rabadilla, que en su acendrado horror al aseo, sintióse ofendido con el contacto del agua. (Pérez Zúñiga, 1906a: 17)

Esta idiosincrasia modernista se va a seguir construyendo con un conjunto de aditamentos que completan la personalidad del joven *lilial*. No son de poca importancia las costumbres extravagantes, como los hábitos alimenticios que van de la monomanía culinaria ("tú no comes carne y sólo te alimentas con tocino fresco y ancas de rana. Este alimento, aunque sea modernista, no te nutre", Taboada, 1903: 41) a la alimentación esteticista ("Lirio y campánula trae Melchor a cuestas / y esfumados churros en azules cestas; / y, en fin, trae el negro, en una jarrita, / leche de libélula, que es cosa exquisita", Pérez Zúñiga, 1919: 19), pasando por la inverosimilitud de la nutrición imposible ("¿Queréis leche adulterada? / ¿Vino pernicioso? / (...) Lenguajid lo que

desean: / cocaína, éter sulfúrico, / inyecciones hipodérmicas.”, Parellada, 1906: 16 y 17).

El carácter del modernista aún puede seguir siendo perfilado como el de un ser anormal sin tener en cuenta sus principios artísticos ni su obra literaria. En efecto, el objetivo prioritario es pintarlo como un asocial antes de entrar en sus propuestas estéticas para que éstas ya queden descalificadas desde la propia personalidad del creador. Un modernista, si adopta todas estas actitudes y su personalidad está edificada sobre tal conjunto de insensateces, no puede ser otra cosa que un enfermo mental¹³. Y así lo van a tratar. El tomarlo por loco, *neurasténico*, la palabra favorita de los antimodernistas, se puede mostrar en sus conductas concretas. Una, bastante común y que ya lo establece como un enajenado de los hábitos y costumbres sociales respetables, en su amaneramiento y feminidad. Para los satíricos, entre las muchas significaciones que tiene la palabra modernista está la de homosexual. Ya nos lo advierte un autor tan poco sospechoso de *glauquería* como Pío Baroja (1997:653):

Otro reproche que se hizo a esta generación fue que en ella se daba con más frecuencia que en las anteriores el homosexualismo. Esta acusación ridícula se acentuó, y con la natural pedantería española de los que se consideraban cultos, se llegó a decir que el instinto sexual normal era una cosa rara en el tiempo. Si eso hubiera sido verdad, ya no debía de

¹³ El modernismo considerado como una enfermedad mental requiere un estudio aparte. No obstante, debe señalarse aquí que tal consideración aplicada a los nuevos estetas no quedó encerrada en la sátira antimodernista, sino que trascendió y hubo un gran interés entre psiquiatras y médicos por estudiar la influencia de la literatura y la estética podían tener sobre la salud psíquica. Antonio de Valmala sentenciaba que eran “pobres neurasténicos, encastillados en su ninfomanía, perdiéndose en el horizonte gris de los neologismos extravagantes y las pseudo-sensaciones pecaminosas.”, 1908: 27. Según Litvak, los críticos percibieron en las nuevas propuestas estéticas del modernismo los suficientes elementos como para atribuirles los desórdenes mentales: “La sinestesia y sobre todo la audición coloreada llegaron a verse como símbolos de decadencia y pruebas suficientes de enfermedad mental. (...) El interés que este tema despertó en toda Europa sobrepasó el campo de la literatura y fue motivo de investigaciones entre especialistas en enfermedades nerviosas y mentales”, 1990: 114-115. Estos estudios los inició Max Nordau con su obra *Entartung* (*Degeneración*), en 1892, tras una serie de trabajos franceses realizados algunos por autores literarios, como Paul Bourget con *Essais de psychologie contemporaine*, de 1883. En España e Hispanoamérica también florecieron estos trabajos, que contribuyeron enormemente en la consolidación de esta común consideración, como el trabajo de Manuel Roldán Cortés (*Silvio*), *Literatura y psicopatías*, de 1909, o el muy amplio y tardío de Silva Uzcátegui, *Historia crítica del Modernismo en la literatura castellana*, subtítulo como *Estudio de crítica científica. Psicopatología de los corifeos del Modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones i (sic) las poesías de ellos mismos*, de 1925.

haber españoles. Según López Silba (sic) y sus amigos, «modernista» y «esteta» eran palabras sinónimas de pederasta. Esta insólita opinión de un burgués amanerado y tenedor de libros tuvo éxito.

En un principio la acusación contra los modernistas no llegaba a tales extremos, aunque sí se les consideraba inmorales en cuanto a razones sexuales, pero sin dudar de su virilidad:

Era su patrona, aunque no completa,
-no como persona, sino como esteta-
una buena moza, hija de Montilla,
viuda de otro esteta, hijo de Sevilla;
y que al verse sola y sin un apoyo
escogió al pupilo... para echarle al hoyo.
Fue tal el abuso de estetización
que murió el pupilo de satisfacción,

versificaba Eduardo de Palacio, 1898, a finales del siglo XIX. Pero muy poco después, por un conjunto de actitudes, como la manera de vestir, se empieza a sembrar la duda acerca de la hombría de los *glaucos*. Así lo explicaba José Jackson Veyan, 1900¹⁴:

La moda con sus patrones
nos convierte en mamarrachos.
¡Parecen hembras los machos,
y las mujeres, varones!

A la esposa, débil ser,
no presta apoyo el marido.
¡Hoy va el esposo cogido
del brazo de su mujer!

Si al mal no ponemos tasa,
la ruina será completa,
y pronto haremos calceta
los caballeros en casa.
(...)

¹⁴ Véase la figura número 8, de Xaudaró, que acompañó al texto de Jackson Veyan.

Bueno que quieran borrar
usos, costumbres y nombres;
¿pero dejar de ser hombres...?
¡¡Hombre, eso es mucho dejar!!

Esta sátira por la ambigüedad de las costumbres se convertirá en una diatriba contra el modernista ya no por sus actitudes, sino por su sexualidad ambigua en sí. No hay mejor ejemplo de esta actitud que en un poema satírico de Luis de Tapia (1903: 17-18), titulado "La canción del esteta", y donde un *lilial* se autorretrata de la siguiente forma:

Artífice en dualismos y soliloquios,
soy de un sexo o de varios, según se quiera;
(...)

El ánimo me abaten y me quebrantan
languideces morbosas, mustios perfiles,
pero también me la levantan
impulsos masculinos, toques viriles.

Y si esta es una actitud pronto convenida y generalizada, no podía tardar mucho en llegar el insulto, la recriminación y la descalificación absoluta tan sólo por una supuesta sexualidad desviada de los jóvenes seguidores de la nueva estética. Es el caso de un poema de Vicente Colorado, titulado "Modernismo", y del que se puede afirmar que, en su globalidad, prácticamente no hay un texto antimodernista más grosero, zafio y tendencioso que éste:

¿Será verdad? ¿Calumnia? ¿Acaso broma?
¿Tendremos todos perturbado el juicio?...
Dicen que hay en Madrid un cierto oficio,
o lo que fuere, en que se da y se toma;
dicen que aquí, como en la antigua Roma,
los hombres, apestados por el vicio,
han cambiado de sexo y ejercido
y levantado altares a Sodoma;
dicen que ese, y aquel... Y los cronistas
no se andan con rodeos ni pronombres,
sino que en alta voz, y aun a ojos vistas,
señalan con el dedo, citan nombres
y dicen que son cosas modernistas...
Y debe ser verdad, porque no hay hombres. (Colorado, 1903)

Si su amoralidad es tal como los satíricos la dibujan, todo este amasijo de rasgos desviados, de insensateces y de melancolías arrebatadas no pueden tener otra explicación lógica que una disfunción cerebral notable. Las psicopatías, las *neurastenias*, como gustan llamarlas los antimodernistas, es la única explicación que puede dársele a la actitud de los estetas. Los cerebros contaminados, vacíos o rellenos de absurdos, van a poblar las páginas satíricas. En realidad la enfermedad mental que asocia a todos los *glauco*s es una enfermedad contagiosa que se transmite de las maneras más diversas:

¡hoy no piensa más que en los hechizos de sus amigotes, de esos amigos azules, que le hubieran sorbido el seso si Dios le hubiera dotado de ese blando artículo de casquería!...

(...)

¡No parece sino que Dios le rellenó con nenúfares las celdillas cerebrales!

(Pérez Zúñiga, 1906a: 11)

Rabadilla era tenaz sobre ser neurasténico (Pérez Zúñiga, 1906a: 7)

Que el ser modernista sólo tiene una explicación psicopatológica se hizo evidente para los antimodernistas desde los principios de su actividad:

Hace poco tiempo conocí a un esteta,
pero andaba el hombre mal de la chaveta;
porque «le atacaban unos ideales»...
que le perseguían los municipales (Eduardo de Palacio, 1898).

Establecida la imagen estereotipada del modernista, sus afanes y desmañes, su carácter enfermizo y sus desvíos y locuras, el *lilial* ya ha quedado absolutamente descalificado para que cualquier propuesta estética que quiera hacer pueda ser tenida en consideración siquiera.

Si se revisan las sátiras antimodernistas, la concepción del modernismo como escuela o movimiento artístico, resulta tan patética como la de los propios creadores. Yendo de lo general a lo particular, del propio movimiento a lo que es la realidad física del libro, la invectiva no se detiene nunca. Raro es que se olvide un aspecto que pueda dañar, zaherir y ridiculizar a los nuevos artistas. Se revisa la constitución del grupo modernista, su autobombo, construido en torno a una vanidad abierta y desvergonzada, se los parodia en su oposición a la tradición literaria, se caricaturiza su pensamiento poético y sus aportaciones literarias, se burlan de sus métodos creativos y de su lenguaje, se les insulta por los temas y motivos que emplean, asimilándolos a un conjunto de

tópicos falaces, se censura la estructuración de sus escritos y se vilipendian los títulos de sus obras. Nada queda intacto.

Como escuela o movimiento son asimilados a una formación militar o secta religiosa. Gabaldón, refiriéndose a un poeta modernista, al de su creación, afirma “que Borgiañón es hoy por hoy el verdadero *deseado*, el indiscutible jefe de los *jóvenes modernistas*” (Gabaldón, 1900), y Carretero habla de “la plana mayor del modernismo, desde el lilial Fulano hasta Martínez Sierra, que creo que ya es teniente general -jestos ascensos no cuestan sangre!- de la lán-guida y delicuescente escuela”, para afirmar que tiene “el propósito de ingresar en sus filas”, las filas de “un cenáculo lilial y delicuescente, crepitante, esplendoroso, orgiástico, semiesfumado entre clarores y atardeceres, como la vaca crepuscular de su pontífice máximo Rubén Darío” (Carretero, 1900: 345). Incluso se les deja de llamar escuela, y modernista, para ser sustituida su denominación por una jerigonza supuestamente *lilial* con la que se bautiza al nuevo movimiento: “Secta imperante de efebos glaucos afratelados en nexo exedraico” (Parellada, 1906: 5). Una vez establecida la reunión de tantos lisia-dos mentales sólo podía ofrecer a la humanidad un conjunto de aberraciones psicológicas y artísticas. La primera, indeseable al común de los satíricos, es la vanidad desquiciada. Los modernistas, según sus detractores, tenían una falta de decoro absoluto, una vanagloria inadmisibles y absolutamente en desacuerdo con sus méritos y valor artístico y personal. Es fácil encontrar en las sátiras antimodernistas a poetas *glaucos* afirmando su superioridad, su excelencia, la categoría de su obra exclusivamente creada para cerebros extraordinarios. Un claro ejemplo de esta actitud lo representa el satírico Juan Buscón:

De Nicomedes de la Trencilla no puedo, a la verdad, contar gran cosa. Cuando tuve el gusto de conocerle (...) me hizo el efecto de un ser infeliz. Pero él me aseguró, al cabo de un rato de conversación, que tenía mucho talento, que había nacido para poeta, que a versificar con soltura y filosó-fica trastienda no le ganaba nadie; todo lo cual me dio una elevadísima idea del chico, no obstante su aspecto bobo, porque de tales pormenores íntimos, ¿quién mejor puede dar fe que el mismo interesado?

La imagen del poeta idiota que manifiesta su superioridad intelectual es la norma en la ridiculización absoluta del joven artista. Así lo manifiesta todo el poema satírico de Carlos Luis de Cuenca, “¡Un genio!”, pero los ejemplos se pueden suceder. Desde el Fabio Melenúchez de Pérez Zúñiga, que no duda de sus “meritísimos productos de su tornasolado ingenio” (Pérez Zúñiga, 1903), al Sinibaldo Campánula de Felipe Pérez Capo, que se dirige a un público que

ignora "con quién tienen el gusto de hablar", pues son unos "¡Pobres seres ignotos, melifluos, etéreos y compostelanos!" (Pérez Capo, 1909: 8), para terminar autodefiniéndose como un "imponderable superhombre nacional, cosmopolita, aéreo y de ultratumba" (Pérez Capo, 1909: 12), se nos muestra en todo una falta de comedimiento, de discreción y de capacidad de autocritica que hubo de ser bastante dañina para la imagen de su movimiento.

La osadía artística y humana de estos *glaucos* llegará a términos gravísimos cuando se trata de revisar algunos de los supuestos principios modernistas. Los antimodernistas, desde un primer momento y encabezados muy especialmente por Clarín, convirtieron en caballo de batalla la falta de respeto y el supuesto desprecio de los modernistas a la tradición literaria. Pronto emplearon los satíricos estas acusaciones para ensanchar la visión depauperante de los jóvenes estetas. En un primer momento los satíricos se contentaron con poner de manifiesto este anticlasicismo, e incluso alguno cayó en el error de censurar a los modernistas su desprecio por autores de la llamada "generación vieja".

Pero la defensa de la tradición, en manos de los burladores, no podía quedar limitada a la salvaguardia de los clásicos del Siglo de Oro. También sus "clásicos", los autores de su generación, merecían el respeto absoluto e inescrutable. Así, por ejemplo, Bonnat pone en labios de un modernista bastante desquiciado que está "harto de oír alabar a Cervantes, Víctor Hugo, Shakespeare, Calderón y otra porción de imbéciles" (Bonnat, 1900), y si de tal manera se pretende ridiculizar a aquel que piensa así de estos grandes autores, lo mismo ocurre cuando los escritores se acercan en el tiempo, asimilando a unos y otros en el mismo bloque:

Escribiremos novelas, verdaderas novelas, chorreando psicología por todos los capítulos, no como aquellas que escribían Galdós, Pereda y Palacio Valdés y tantos otros (Bonnat, 1900).

Esta estrategia de mezclar figuras sagradas de las letras con sus propias "divinidades" literarias va a ser moneda común. Un ejemplo de los más tendenciosos lo encontramos en un libro publicado bajo el seudónimo de *Suero de Quiñones* y titulado *Tanto va el cántaro a la fuente... Diatriba contra el modernismo literario*. Ciertamente esta es una sátira fallida del todo, y por varias razones. La diatriba se establece sobre una larga conversación entre un burgués muy acomodado que quiere hacerse con un acta de diputado de cualquier forma, y un modernista que, jugando con las ambiciones del capitalista, le quiere con-

vencer de que la creación de un periódico modernista le hará fácilmente accesible el escaño. El burgués defiende, con excesiva ingenuidad al principio, las posiciones de la gente vieja, frente al modernista, que quiere hacerle comprender las bondades de su movimiento estético. La diatriba es fallida desde el momento en que la pintura del burgués defensor de la estética decimonónica es mucho más negativa que la del modernista: gordo hasta lo inverosímil, cincuentón satisfecho, alhajado, acomodado y enajenado del mundo real. Pues bien, éste propone inocentemente que el *Quijote* es un libro que le satisface, y “digan lo que quieran los modernistas, a mis oídos suena muy bien su noble prosa llena de gracia y de filosofía.” A tal manifestación sucede la respuesta del *glauco*, que clama que “eso es ya una antigualla que, a lo sumo, debe servir para figura retórica! ¿Quién va a leer el *Quijote*? Eso gustó antes; pero hoy, bueno está para conservarlo como reliquia. Lo mismo que todas las obras de aquel tiempo; son inocentes, ñoñas, frías. ¡Si ya están antiguos Galdós y Valera!” (*Suero de Quiñones*, 1910: 18-19). Vemos, así, cómo de nuevo el satírico une los nombres de los divinos clásicos con los de sus “clásicos”.

Revisadas algunas de las supuestas ideas modernistas, era momento ya de introducirse en sus supuestas obras y en su supuesto arte. La etiqueta de este arte es, por supuesto, el libro. El libro modernista se convierte en el paradigma máximo de la estupidez *lilial*. Esto se muestra a través de sus formas editoriales, de su estructuración y de sus títulos. En cuanto al objeto, sírvanos los ejemplos que emplea Pablo Parellada en su *Tenorio modernista* para mostrar hasta qué punto los esfuerzos por crear un nuevo tipo de libro más original y más bello que el tradicional pueden ser convertidos en un elemento más de la chacota. En un diálogo entre el modernista recalcitrante Buttarelli y su sirviente Miguel, éste llega de la librería con un volumen en forma de triángulo:

BUT. Magnificante; forma triangúlica.

MIG. Cuando me lo dieron pensé si sería un bacalao.

BUT. Pero, colateralico fámulo; efebo prosaico, ¿crees posibilente que una intelectualidad hipocrénica se exteriorice en forma bacalácea?

MIG. De todo son capaces esos poetas melencuados. (Parellada, 1906: 14)

No obstante, el ejemplo más extravagante e inverosímil es el propio libro de poesía de don Juan Tenorio, titulado *Flores de betún*. En un primer momento se nos muestra su forma exterior, y así sabemos que sus cubiertas -“el manto”- son de piel de atún, y sus hojas -“el hojaldre”- de piel de angula. Inmediatamente después doña Inés descubre que está en blanco, pero doña Brígida rectifica informándole que es preciso leer en el canto, pues

De las hojas, en el canto,
 hoy se escribe; es la dernier; (Parellada, 1906: 23 y 24)

Parte del objeto, que enlaza con la poética del modernismo filtrada por la burla paródica, es el título de los libros y que sirve para completar esta imagen desquiciada de la obra *glauca*. La característica más común es incluir en las denominaciones colores, elementos naturales rebuscados y complicadas sinestesias. El azul es el protagonista principal de la sátira, y así no sólo hay títulos azules, sino poetas azules, vísceras azules, sentimientos azules. En el catálogo de obras modernistas topamos con *Penas azules* (Pérez Zúñiga, 1902) o *Estertores azules* (Pérez Zúñiga, 1906), pero no faltan los *Calambres de púrpura* (Pérez Zúñiga, 1903), o las *Flores de betún* (Parellada, 1906: 23). Las vísceras y órganos animales también protagonizan títulos como *Gritos del corazón y lamentos del hígado* (Pérez Capo, 1905: 10), las combinaciones ridículas que fuerzan juegos sinestésicos del tipo de *Silencios precoces* o *Chascas compungidas* (Parellada, 1906: 14); pero, sobre todo, tiene fortuna especial en el mundo anti-modernista el empleo del término “Alma”¹⁵. Hay una importante colección de escritos satíricos donde este sustantivo se emplea como divisa *glauca* por excelencia: “Alma invérnula” (Parellada, 1905), “Alma tortuga” (Pérez Zúñiga, 1906), “Alma noria” (Parellada, 1907), “Alma cinegética” (Parellada, 1906b), hasta llegar a la ridiculización máxima del término, la que representa Melitón González en su *Tenorio modernista*:

BUT. (...) «Aurelius Rodríguez» ¡Buena firma! «Construcción en doce lapsos.» Que son: «Alma Enero; alma Febrero; alma Marzo; alma Abril»...

(...)
 Y qué título. ¡Qué título! Luego decís de los modernistas. ¿Qué título debe ponerse al manojito de las doce almas de los doce meses del año?

MIG. ¿Qué sé yo?

BUT. *Alma...naque.* (Parellada, 1906a: 14)

Poco les resta a los satíricos del mundo modernista, salvo lo esencial, su fe estética y su expresión artística. Y no lo olvidaron. Precisamente de la esquematización y vulgarización de estos factores poéticos nace todo el

¹⁵ El hecho de añadir la palabra “Alma” a los títulos tiene, según Ignacio Zuleta, 1988: 155, el fin de recordar títulos de libros modernistas bien conocidos como *Alma de violeta* de Juan Ramón Jiménez o *Alma América* de José Santos Chocano.

amplio entramado paródico y burlesco que fundamenta su actividad destructora. El poeta es visto como un plagiario (Cuenca, 1898), autor de un mensaje pseudopoético incomprensible (Buscón, 1899: 43), todo él un mejunje de sentimientos y emociones propio de un enfermo mental (*Suero de Quiñones*, 1910: 19). El conjunto de motivos, símbolos, lexemas y, sobre todo, sinestesias que construyen los burladores, precisan un imaginario hipotéticamente modernista sobre el que todos y cada uno de los autores antimodernistas hacen continuo hincapié¹⁶. Los ejemplos de esta actividad podrían llenar muchas páginas, pero sirva como catálogo muy amplio el *Tenorio modernista* de Melitón González. No obstante tenemos dos sistematizaciones muy completas de la retórica del modernismo satirizado. Me refiero a los poemas de Juan Pérez Zúñiga "A un escritor azul" y "¡No os dejéis engañar!". Todo se resume en no hablar en los versos "como hablan las personas" (Pérez Zúñiga, 1902). Lo más llamativo para un antimodernista son siempre las sinestesias, llenas de combinaciones con colores: "horas grises", "lagos que duermen siestas rojas", "lágrimas rubias que palpitan" (Pérez Zúñiga, 1902), pero también el empleo de elementos culturalistas y refinados, como las libélulas o los lirios:

Al que os diga que hay ninfas liliales
en la orilla del lago sereno,
le decís que ha tomado por ninfas
las comadres del próximo pueblo. (Pérez Zúñiga, 1906)

Se generaliza como exquisitez modernista absolutamente ridiculizada el espiritualismo del nuevo arte. Los satíricos extraen de su contexto todos los elementos expresivos de la poética modernista y le niegan su carácter poético al no estar en la medida de la realidad. Lo que no es real, empírico, positivo, no es válido, y sobre todo no es admisible que lo espiritual entre en la poesía. Evidentemente, la vulgarización artística de los satíricos es escandalosa, y eso molestará atrozmente a los jóvenes poetas. Así, el *liróforo glauco* no sólo es un ser excéntrico, ridículo, *neurasténico* y asocial, sino que es un delincuente artístico, un ser despreciable por su inconsciencia pero, sobre todo, por el mal que

¹⁶ Si hay un aspecto del modernismo que llamó la atención de los antimodernistas, y al que aplicaron con especial profusión sus críticas, fue a su imaginario artístico y al lenguaje con que lo expresaron. Su estudio, que debe ser amplio y exhaustivo, deberá quedar también para otra ocasión.

hace a la literatura y al arte. De tal manera lo confiesa un falsamente arrepentido don Juan Tenorio:

¡Ah! En todo lo que escribí
el castellano insulté,
palabras introducí
y con ellas consoné,
es decir, consonantí;
el glauco quintaesencié
si el consonante fue en *e*;
si fue en *i*, quintaesencí,
y en todo escrito dejé
remembro glauco de mí. (Parellada, 1906: 38)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Afán de Ribera, Antonio J., 1905, "Carta que me entregaron en la esquina sin aguardarse a recoger propina", *Gente Vieja*, 133, 30 de mayo, pp. 2-3.
- Almagro San Martín, Melchor, 1944, *Biografía del 1900*, Madrid, Revista de Occidente, 2º ed.
- Baroja, Pío, 1997, *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, en *Obras Completas*, I, ed. José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Bonnat, Agustín R., 1900, "¡Oh, el Modernismo!", *Madrid Cómic*, XX, 25, 24 de marzo, p. 195.
- Bueno, Quintiliano L., 1901, "¡Lilial!", *Madrid Cómic*, 23, 8 de junio, p. 182.
- Buscón, Juan, 1899, "Prólogo de un libro", *Hispania*, Barcelona, 6, 15 de mayo, pp. 42-43.
- Cansinos-Asséns, Rafael, 1995, *La novela de un literato, 1. (1882-1914)*, Madrid, Alianza, 2º ed.
- Carretero, Tomás, 1900, "La vida literaria. La estafeta de un estudiante", *Miscelánea*, I, 34, 8 de julio, pp. 344-345.
- Colorado, Vicente, 1903, "Modernismo", *Gente Vieja*, 20 de abril, p. 8.
- Crespo Matellán, Salvador, 1979, "La parodia como espacio intertextual (A propósito del *Tenorio modernista*, de Pablo Parellada)", *Studia Philologica Salmanticensia*, 3, pp. 45-55.
- Cuenca, Carlos Luis de, 1898, "¡Un genio!", *Madrid Cómic*, 782, 12 de febrero, p. 137.
- Díaz-Plaja, Guillermo, 1951, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Doctor Tiquismiquis* [José María Forteza], 1907, *Florilegio modernista*, Valencia, Escuela Tip. Salesiana.

- Fernández Alonso, Vicente, 1901, "Las ninfas del lago y el poeta (Crepúsculo modernista)", *Madrid Cómico*, XXI, 22, 1 de junio, p. 175.
- Gabaldón, Luis, 1900, "Libros recibidos. Pétalos, pistilos y estambres, calambres artísticos por D. Aristides Bargañón y Fresneda", *Madrid Cómico*, 13 de enero, p. 120.
- Jackson Veyan, J., 1900, "El Modernismo", *Blanco y Negro*, 7 de abril.
- Leyda, Rafael, 1902, "Soneto", *Madrid Cómico*, Tercera época, 20, 17 de mayo, p. 155.
- Litvak, Lily, 1990, "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)", en *España 1900. Modernismo, anarquismo y Fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, pp. 111-127.
- Martínez Cachero, José María, 1988, "Todos contra el Modernismo...", en *Modernismo hispánico: primeras jornadas: ponencias*, Madrid, Instituto de Cooperación Hispanoamericana, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de CC. de la Información, pp. 391-398.
- Ocón, E. de, 1910, "López Silva, Los hijos de Madrid", *Madrid Cómico*, 9 de julio, p. 4.
- Palacio, Eduardo de, 1898, "Canto del esteta", *Madrid Cómico*, 16 de abril, p. 304.
- Palacio, Eduardo de, 1901, "Movimiento", *Madrid Cómico*, 19 de enero, p. 19.
- Palacio, Manuel del, 1902, "El Modernismo. Fábula", *Blanco y Negro*, Madrid, 26 de abril.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1905, "Alma invérnula. Edificio en tres partes, por Melitónius González", *Blanco y Negro*, 763, 16 de diciembre.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1906a, *Tenorio modernista. Remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos*, Madrid, R. Velasco.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1906b, "Alma cinegética. Por Audemaro Merengue, poeta nicaragüense, joya no descubierta todavía por nuestros modernistas", *Blanco y Negro*, 805, 6 de octubre.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1907, "Alma Noria", *Blanco y Negro*, 850, 17 de agosto.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1908, "El Tiquinoco, por Pancho Merengue", *Blanco y Negro*, 891, 30 de mayo.
- Parellada, Pablo (Melitón González), 1909, "Deucalión e Inaco", *Blanco y Negro*, 963, 16 de octubre.
- Pérez Capo, Felipe, 1909, *Sinibaldo Campánula, poeta modernista. Monólogo disparatado* [1905], 2ª ed., Madrid, Imp. R. Velasco.
- Pérez Zúñiga, Juan, 1902, "A un escritor azul", *Blanco y Negro*, 28 de junio.
- Pérez Zúñiga, Juan, 1903, "Calambres de Púrpuras", *Blanco y Negro*, 638, 25 de julio.
- Pérez Zúñiga, Juan, 1906a, *Estertores azules. Novela opalescente*, Madrid, Establecimiento Tipográfico El Trabajo, Biblioteca de Monos, II.
- Pérez Zúñiga, Juan, 1906b, "¡No os dejéis engañar!", *Blanco y Negro*, 802, 15 de septiembre.
- Pérez Zúñiga, Juan, 1906c, "Alma tortuga", *Blanco y Negro*, 814, 8 de diciembre.

- Pérez Zúñiga, Juan, 1919, "Nacimiento modernista", en *Humorismo rimado*, Madrid, Renacimiento, pp.18-19.
- Poveda, Julio, 1901, "La combinación", *Madrid Cómic*, 25 de mayo, pp. 167-168.
- Roldán Cortés, Manuel (*Silvio*), 1909, *Literatura y psicopatías. Ligeros apuntes sobre la influencia de la literatura contemporánea en las enfermedades mentales*, Madrid, R. Velasco Impr.
- Sánchez, M^a Teresa, 1913, *Fantasías modernistas. Zarzuela en dos actos*, Madrid, R. Velasco.
- Serna, Agustín Fernando de la, 1903, "Carta abierta", *Gente Vieja*, 28 de febrero, p. 2.
- Silva Uzcátegui, R. D., 1925, *Historia crítica del Modernismo en la literatura castellana. Estudio de crítica científica. Psicopatología de los corifeos del Modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones i las poesías de ellos mismos*, Barcelona, Imp. Viuda de Luis Tasso.
- Suero de Quiñones [¿Diego Cisneros? ¿Enrique de Ocón?], 1910, *Tanto va el cántaro a la fuente... Diatriba contra el modernismo literario*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández.
- Taboada, Emilio, 1903, "Víctimas del Modernismo", *Por Esos Mundos*, Madrid, julio, pp. 41- 43.
- Tapia, Luis de, 1903, *Salmos*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Fe.
- Valmala, Antonio de [Fray Martín Blanco], 1908, *Los voceros del Modernismo*, Barcelona, Luis Gili Librero-Editor.
- Zuleta, Ignacio M., 1988, *La polémica modernista: el Modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Inst. Caro y Cuervo.



Figura nº 1 Melitón González,
1905.



Figura nº 2 Melitón González,
1908.

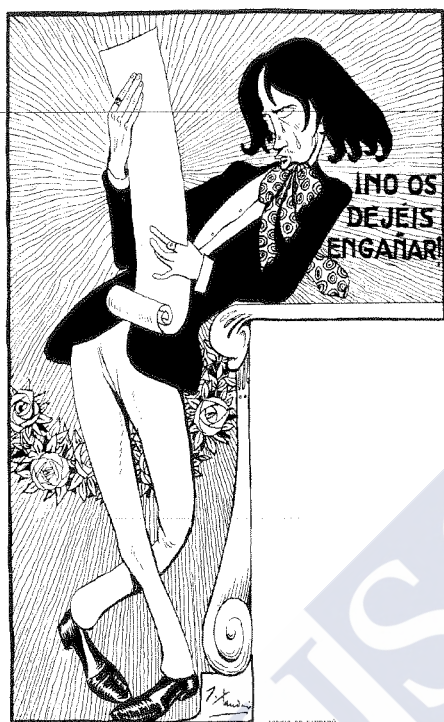


Figura nº 3 Xaudaró, 1906.



Figura nº 4 Xaudaró, 1902.



Figura nº 5 Leal da Cámara, 1899.



Figura nº 6 Melitón
González, 1907.



Figura nº 7 Leal
da Cámara, 1899.



Figura nº 8 Xaudaró, 1900.



LA SÁTIRA ANTIMODERNISTA DE PABLO PARELLADA

MARÍA ÁNGELES GÓMEZ ABALO

Universidad de Santiago de Compostela

Con el nacimiento de las primeras manifestaciones del modernismo en España surge un movimiento antimodernista, que con sus críticas colabora en el establecimiento de los rasgos definidores de dicha corriente estética¹. Entre sus numerosos detractores cabe mencionar a Manuel del Palacio, Juan Pérez Zúñiga, Felipe Pérez Capo, Miguel de Unamuno, Leopoldo Alas Clarín, José Ortega y Gasset, Eduardo Gómez de Baquero, Emilio Ferrari, Ramiro de Maeztu, Juan Valera, Salvador Rueda o Pablo Parellada y Molas², quien encon-

¹ La confusión que surgió en torno a los orígenes del modernismo provocó la producción de una serie de debates y de artículos en prensa, así como concursos y encuestas, que pretendían definir el movimiento; entre ellas destaca *Gente Vieja* (1902-1903) y *Nuevo Mercurio* (1907). Así, teorizaron sobre esta cuestión intelectuales del momento como Emilia Pardo Bazán, Manuel Machado, Ramiro de Maeztu, Rafael López de Haro, Ramón del Valle-Inclán, etc., al tiempo que surgen artículos y escritos de diversa índole que satirizan las características del modernismo.

² Pablo Parellada y Molas (Valls, Tarragona, 1855 - Zaragoza, 1944), conocido por su seudónimo *Melitón González*, publicó en los años 1902 y 1903, en la revista *Blanco y Negro*, una serie de breves parodias de los diferentes estilos dramáticos españoles. La primera (8/11/1902) se titula *Amores sangre derraman* y constituye un remedo del teatro clásico, de las comedias de capa y espada. En la segunda (15/11/1902) titulada *En el sótano y en Leganés* se parodia el drama moderno. La tercera (22/11/1902) es un "sainete de costumbres madrileñas escrito por uno y cobrado por dos", titulado *Alza, morena, que me pisas*, que caricaturiza el tipo de chulo literario. "Thalía putrefacta" o el "estilo último" encuentran una adecuada réplica paródica en *Un apropiado para el beneficio de "La Chumbos"*, "monólogo".

tró en poemas, epigramas, cuentos, dramas, artículos, e incluso, en grabados, un buen soporte formal para sus diatribas³.

Pablo Parellada ataca al movimiento desde dos puntos de vista: por un lado, acomete contra la imagen externa de los escritores (su vestuario, estilo de vida, conducta social, su falta de moral...), y por otra parte, censura la estética literaria utilizada (lenguaje, figuras retóricas, léxico, etc.). La suma de todos estos aspectos permite elaborar una poética del modernismo, aspectos que llevados a su extremo, desembocan en una desalmada, al tiempo que ingeniosa y divertida, sátira antimodernista.

Los múltiples aspectos que satiriza a lo largo de toda su producción aparecen amalgamados en su obra teatral *Tenorio Modernista*⁴. Si bien los aspectos criticados de los modernistas son recurrentes e híbridos en todas las composiciones, se pueden clasificar en dos grandes grupos, según se trate de la caricatura del lenguaje y sus aplicaciones literarias, o de la imagen externa del escritor modernista. Comencemos por esta última:

A) Las críticas externas se centran en las extravagancias modernistas, en su aspecto físico y su filosofía de vida (bohemia, decadente, snob y transgresor de las normas sociales...), en suma, la vida irregular que llevaban estos intelectuales.

En cuanto a la apariencia física, se destaca fundamentalmente las barbas y melenas, los sombreros blandos, las ropas amplias, chalinas...; en general se ofrece la imagen de un poeta delgado, melancólico, sucio y semidelincuente. Así, en "Alma noria" (Parellada, 1907) una ninfa pasea por el campo y

Amarrado á una noria - á un efebo se encuentra, -de largo pelo y afeitado morro, -monóculo con cinta funeraria, -levita con enaguas por faldones, -chaleco rutilante- y botines albosos. -"¿Quién eres, que en lugar de un paquidermo, -la noria mueves y la huerta riegas?" - "Pues, yo, Lais de

³ Los títulos de las sátiras son significativos: "Alma hidroterápica" (poema), "Alma invérnula. Edificio en tres partes" (poema), "El rádiom" (cuento), "Exposición Gláuquez" (comic), "Alma cinegética, "por Audemaro Merengue, poeta nicaragüense, joya no descubierta todavía por nuestros modernistas" (poema), "Los besugos" (poema), "Alma noria" (poema), "El tiquinoco, por Pancho Merengue" (poema), "Deucalión e Inaco" (poema), *Tenorio Modernista* (teatro).

⁴ *Tenorio Modernista* "remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos", de la que es autor el "subintelectualente" Pablo Parellada Molas, fue publicada en Madrid, Velasco, 1906 (*Obras Completas*, T. XIII), y estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 30 de octubre del mismo año. En 1912 publica su *Tenorio Musical*, humorada en un acto y cuatro cuadros, y *Camelo Tenorio* en 1925.

mi vida, soy un glauco -al cual las Musas dieron por castigo -estar regando el huerto -hasta ver si es verdad alguna cosa -de cuantas expelí peñolizando.

“Deucalión e Inaco” (Parellada, 1909) son dos poetas que buscan inspiración en la naturaleza; físicamente representan el prototipo de escritor modernista:

Deucalión é Inaco,
dos vates dolientes de cuerpo muy falco,
humanos espectros,
agarran sus liras, requieren los plectros,
y salen al campo; buscan madrigales,
horas cristalinas y esfumos liliales;
exclama uno de ellos,
mientras acaricia sus largos cabellos;

Se censura asimismo el consumo de drogas, la costumbre de transgredir las normas sociales y su inmoralidad en general. Sus costumbres siempre son desaforadas y en extremo ridículas. Este aspecto es explícitamente atacado en *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 332-333), en donde se muestra el comportamiento de los personajes en el bar:

BUT.- Señor Capitán eléctrico...
¿Cómo vos por estas tierras?
CAP.- Siempre fuí coincidente
en toda función orgiesca.
NEN.- Tráenos algo que libar.
BUT.- Lenguajid lo que desean:
cocaína, éter sulfúrico,
inyecciones hipodérmicas...

Por otra parte, uno de los aspectos que caracterizaba a los modernistas era su confianza ciega en la ciencia y tecnología, objeto por tanto, de las diatribas de sus detractores. *Melitón González* desarrolla la crítica a lo largo del poema “Alma hidroterápica” y del cuento “El rádiom”. En “Alma hidroterápica” (Parellada, 1905a) se trasladan conceptos biológicos al arte, cuestionando las propiedades curativas de las aguas de los balnearios:

Junto al río, levántase el balneario;
 dentro está el manantial, la panacea,
 en un centote, nínfeo, relicario,
 como santa presea.
 Análisis: magnesia, calamina,
 mantequilla de Soria, yodo, cloro,
 ázoe, litio, *foagrás*, bromo, cecina,
 aceite anís, zaragatona, boro,
 hierro en muy alta dosis, de manera
 que si un palo metéis, saca contera;
 cuatro gramos de *rádium*, cuerpo nuevo
 que cura en California, desde España;
 doce gramos de huevo,
 y es el resto nitruro de castaña.
 Son aguas emolientes,
 diurético-catárrico-hilarantes,
 lisiático-antiartrítico-astringentes,
 despampanantes;
 para la anemia, el máspreciado tónico,
 y hacen tiple ó tenor al que está afónico.
 A la fea convierten en Aspasia;
 en ubérrima tierra, la que es yerma;
 la valetudinez, en agerasia,
 y en columnaria la peseta enferma.

Del mismo modo, en “El *rádium*” (Parellada, 1906a) se ridiculizan las ventajas de los avances de la ciencia, entre los que destaca este “medicamento” que permite unir partes del cuerpo, como es en este caso, la unión de un dedo cortado:

- Diga usted, doctor -preguntó Lebrija, - ¿tiene usted confianza en la operación?

- Absoluta; el *radium* es un cuerpo simple, descubierto hace poco, que tiene propiedades maravillosas; con él se ha resuelto el problema de la alimentación á distancia, es decir, que los tripulantes de un barco ó de un globo no necesitan llevar vituallas, pues por medio del *radium* se les envía desde tierra y á distancias de miles de kilómetros, lo que los físicos llamamos ondas alimenticias; basta llevar en el globo ó en el barco un receptor de dichas ondas, las cuales, una vez condensadas, presentan la forma de globulillos ó grajea de gran poder nutritivo. Por medio del *radium* se

hace transparente una tapia de adobes, y algunos tresillistas lo emplean para conocer la carta primera de la baceta, á fin de dar vuelta si les conviene, ó lo que es lo mismo y, según frase de los tresillistas, para saber la lengua de los conejos; y además de otras muchas propiedades asombrosas, tiene la de volver á unir al cuerpo humano cualquier miembro separado.

- ¿Y se necesita mucha cantidad para esas operaciones?

- Muy poca; se emplea en porciones tan infinitamente pequeñas que en algunos casos, basta con hablar del *radium* para que produzca efecto.

B) En cuanto al objeto de las críticas internas al modernismo, éstas se centran en las pautas estéticas de dicho movimiento literario. Se realiza un análisis lingüístico y estilístico de la literatura modernista (su lenguaje, retórica, temática, léxico, etc.).

Es por todos conocida la costumbre de los modernistas de reutilizar los mitos clásicos españoles, y en concreto el mito de don Juan. Pero esta obra teatral, *Tenorio Modernista*, no sólo parodia este mito, sino que al tiempo caricaturiza el léxico brillante y extraño de la poesía modernista, es decir, constituye una sátira del modernismo, a la vez que es una recreación humorística del drama de Zorrilla.

El autor introduce la sátira desde dos puntos de vista, uno formal, y el otro, argumental. Tras presentar el reparto que estrenó la obra, con el encabezamiento de "Alicuantamiento", *dramatis personae* divididos en personajes masculinos "seres" y femeninos "seras", y tras la presentación escénica de decorados y vestuario, llamados "Retundidos", se presenta el texto dramático; los tres actos de la obra, son denominados respectivamente "lapso prístino", "lapso bis" y "lapso trino y póstumo", divididos en escenas o "apulsos"; los dos primeros actos concluyen con la indicación "mutatis mutandum", mientras que el tercero, se cierra con "A dormir".

La sátira de *Melitón González* alcanza también a la acción y la caracterización de los personajes, dado que el autor simplifica considerablemente la trama de la obra de Zorrilla. La acción se desplaza del siglo XVI a finales del XIX o principios del XX. Don Juan y don Luis siguen siendo dos aventureros que recorren el mundo sembrando el pánico y quitando de en medio a quien se les pone por delante, pero ahora no lo hacen con la espada, sino con sus automóviles. Los métodos de conquista de don Juan también se han modernizado: consigue llegar a la celda de doña Inés en un globo aerostático. Don Juan y don Luis son modernistas empedernidos, hecho que se convierte en un

importante resorte dramático en el caso de don Juan, puesto que es el que motiva sus conflictos con el padre, el Comendador y doña Inés, personajes que morirán a causa de su poesía. Frente a ellos, Don Diego y don Gonzalo se presentan como defensores del clasicismo, estableciendo así el debate entre lo viejo y lo nuevo. Butarelli elogia y defiende la poesía renovadora, califica el *Don Juan Tenorio* de "anticuado y obsoleto" y expone su intención de escribir *Tenorio Glauco*, versión modernista del clásico. Don Juan es un poeta modernista impenitente que a lo largo de su obra se expresa y se declara como tal, hasta que se arrepiente por el daño que hizo a la lengua castellana y finalmente alcanza el perdón, tras explicar cómo se empapó de esta nueva corriente estética (Serrano, 1996, 354-356):

JUAN.- Culpa mía no fué; mordiome un glauco
y el virus me infiltró de la glaucencia
y, metido de lleno en el embaucó,
en vez de "aroma" pronuncié "aromencia". (...)
¡Ah ! En todo lo que escribí
el castellano insulté,
palabras introducí
y con ellas consoné
es decir, consonantí;
el glauco quintaesencíé
si el consonante fué en *e*;
si fué en *i*, quintaesencí
y en todo escrito dejé
remembro glauco de mí.

Es censurable el gusto de los modernistas por las nuevas tendencias estéticas europeas y americanas, en concreto su filiación francesa. Toman como fuentes de inspiración a Baudelaire, Bourget, Amiel, Lamaitre, Mallarmé, Ibsen, Tolstoi, Verlaine, Víctor Hugo, Rubén Darío..., y son atacados por ello. En esta ocasión, es José Samaniego L. de Cegama quien expone la perorata antimodernista en la introducción de *Tenorio Modernista* de Pablo Parellada (Serrano, 1996, 321-322):

¡Cómo isagogearte á tí, jocundo feruleador de favilosos cálamos,
Anticristo de la floripondiez modernosa, juglero que musitas opognieces
á la pálidad musa de Verlaine! (...) Y convendrás conmigo, en que si en la
regeneradora misión de dar al traste con faunos patizambos, siringas

hipoginas, libélulas verdescentes, féminas cloróticas y nenúfares sitibundos, contase el insigne autor de *Tenorio Glauco* con el concurso de media docena de escritores de su talla artística y de su sinceridad literaria, la peluca cohorte de Verlaine podía ir pensando en cortarse con serrucho las melenas.

Asimismo cabe destacar el excesivo empleo de galicismos en detrimento de la pureza del lenguaje: uso de “mademoiselles, a coté, dernier, matinés, chofeur, foagrás, boulevard, rién, mesié, vermut”, etc. Pero no sólo atacan los galicismos, sino también los anglicismos y los extranjerismos en general: “esport, mat, pul, smart, recorman, gardenpartís, esporman-clubs”. En este sentido es significativo en *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 334 y 336) el texto de los carteles que don Juan y don Luis ponen en las ciudades por las que pasan con el fin de desafiar a los habitantes:

JUAN.- (...) para la apuesta empezar,
mandé publicar en dos
periódicos, al llegar:

*Rest isí mesié Tenoar
pur qui desir quelque chos. (...)*

Pero como me jugué
mi dinero al ecarté,
era Mónaco muy tétrico
y tomando un kilométrico
en Milán me desgrané.

Así que en Milán me ví
otro reclam escribí,
claro está, en italianini:

*Arrivato Tenorini
e non che huomo per lui;
di la princhipesa altese
á pescatora di angüila
di cuesto belo paese,
amerá lui, e desofila
á tuti gli malanese. (...)*

LUIS.- Corriendo á Persia me fuí
y como en Mónaco vos,
otro cartel escribí
en persa: “Maja lají,
jala jila, jala, jos.

Los detractores del modernismo -en nombre de la más pura tradición literaria castellana- censuran la despiadada manipulación que los nuevos escritores hacen de la lengua. Como apasionados defensores les reprochan la falta de respeto a la tradición y en consecuencia, se establece el debate entre lo viejo (lo malo e imperfecto) y lo nuevo (lo bueno y original), disputa manifiesta en *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 349):

PRAX.- Los que enterrados están,
intelectualentes fueron
que poesías leyeron
del glaucófilo don Juan.
JUAN.- ¡Sapristi! ¿Tan glauco fué?
PRAX.- Mucho; cuentan que en la fonda
tomaba sopas con honda
y merluza con rapé.
Para él, eran Calderón,
Lope, Zorrilla y Cervantes,
unos percebes andantes.

Dicho debate entre lo viejo y lo nuevo viene representado por las ninfas que inspiran cada movimiento en el poema "Alma invérnula. Edificio en 3 partes" (Parellada, 1905b):

Quitóse, de céfiro, el traje sencillo;
de lana se ha puesto recios pantalones,
medias estambrosas, zapatos de orillo
(por los sabañones);
cuerpo de estameña, refajo amarillo;
los guantes le impiden tocar hoy la lira;
firmando el brasero pasa largo rato;
á su lado un silfo se encoge y se estira;
el silfo es el gato
que glauco suspira.
Padece reúma, la ninfa renquea,
y lleva una bisma de emplasto poroso;
no suelta, como antes, efluvio aromoso,
huele á malvabisco y á licor de brea,
que es poco agradoso.

Los modernistas son censurados además por su unilateralidad temática, el preciosismo rubendariano y su sentimentalismo enfermizo, así como por el léxico reiterado y el uso de sinestesias desmedidas: ninfas fosforescentes, luz fébea, liliales, pálidos lirios, nenúfares, cipreses, opalescente, efebos glaucos, libélulas verdescentes, ideas verdegosas, sonrojos azules, azul o glauco (término que llega a ser un sinónimo de “modernista”), y alma, también recurrente (“Alma dedicante” es la dedicatoria que abre *Tenorio Modernista*; los títulos de algunos poemas de Melitón González son “Alma hidroterápica”, “Alma invérnula”, “Alma cinegética” y “Alma noria”). Se satiriza el estilo modernista por confuso, galicista y absurdo. En *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 329) también se satiriza la omnipresencia del término “alma”: Miguel entrega a Butarelli otro libro de poesía modernista, en este caso triangular y de colores chillones; Butarelli -fanático lector de estas obras- al verlo exclama:

BUT.- (Abre y lee.) “Aurelius Rodríguez”.
¡Buena firma! “Construcción en doce lapsos.” Que
son: “Alma Enero; alma Febrero; alma Marzo;
alma Abril”...

MIG.- Etcétera.

BUT.- Hasta “Alma Diciembre”.

MIG.- Los doce meses del año...

BUT.- Y qué título. ¡Qué título! Luego decís
de los modernistas. ¿Qué título debe ponerse al
manejo de las doce almas de los doce meses del
año?

MIG.- ¿Qué sé yo?

BUT.- “Alma...naque”.

En cuanto a la unilateralidad temática, está perfectamente ejemplificada en el poema “Alma noria” (Parellada, 1907), en donde un vate modernista recuerda y lamenta el asunto de sus composiciones poéticas:

En mis escribires -todo fué opalente, -lilial, añorante, -flácido y
doliente; -doliente la rama, -doliente la angula -doliente la perra, -doliente
la mula, -dolientes los mares, -dolientes las ondas, -y no escribí un verso -
sin mentar las frondas, -la luna tibiosa, -desgranes del día, -el ave que
plañe -y que trunco pía, -colores que besan -con fervor osiánico, -mosco
ronroneante, -reposo dinámico, -silencios precoces, -glaucas palideces, -
pausa religiosa, -tristes dejadece, -colores enfermos, -blanco desolado, -

sapo irreverente, -canario orquestado, -las abejas místicas, -libélulas gules, -sitios cristalinos, -négelas azules, -fuerte reciedumbre -urdimbrados nidos, -frutos dulcidosos -y madurecidos”...

Esta “confesión” muestra la influencia que ejerce el parnasianismo en el modernismo, del que toman la ornamentación basada en elementos naturales siempre presentes: animales, flores, la naturaleza en general. *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 353) también recoge este fenómeno estético:

INÉS.- Vida me dió Floralia:

(Música dulcidea dentro; aria de las flores en Fausto.)

Al morir y enterrarme en este sitio

he sido, en estas flores, transformada;

mis colores, flores;

mis despojos, plantas.

Mi cerebro dió jugo á las violetas;

mi tronco, á los claveles y á las dalias;

los floralios colores, son los míos,

y mi aliento, enfriado, su fragancia;

mis colores, flores;

mis despojos, plantas;

flores gilbas,

flores gualdas,

flores grises,

flores glaucas.

JUAN.- Pues ya era mía; voy á trasplantarte.

Otro de los pilares de la estética modernista son las audacias verbales y lógicas, su culto a la palabra por la palabra misma (“el arte por el arte”): adjetivación rebuscada y excesiva, armonía de contrastes, términos cultistas y seudocultistas, neologismos, modismos, composición de palabras por sufijación y originales e insólitas sinestesias. Destaca especialmente su predilección por los vocablos raros y sonoros, así como la utilización de metáforas atrevidas y el profuso empleo de términos de color. Los modernistas pretenden ensanchar la expresividad del español aportando rasgos de color, plasticidad, ritmos inusuales y musicalidad. La sátira de *Melitón González* carga las tintas en el empleo de estos términos referidos al tiempo, más concretamente a las horas, que pueden ser de una enorme variedad cromática: en *Tenorio Modernista* “el reloj cambia su esfera por otra transparente que, en vez de las horas, tiene diferentes colores y señala el rojo” (Serrano, 1996, 331). Butarelli y el Comen-

dador se citarán a la hora verde, pues están en la carmín, mientras que don Juan cita a su chofer, a la hora gris en el convento y a la hora glauca, en la calle. Inés piensa en don Juan que planea sus amores “desde la hora azul y media / hasta sonar la hora gris” (Serrano, 1996, 342). El lapso trino y póstumo se desarrolla en la “hora nictalopente, ó sea la hora amarilla con pintas negras” (Serrano, 1996, 347).

La idolatría modernista por la palabra en cuanto tal, considerada como fin, se ve reflejada en la composición de palabras. La originalidad de la operación poética se basa en que no se deben mostrar las cosas, ni las imágenes de las cosas, sino las impresiones. Así pone de manifiesto *Melitón González* la desahorada manía verbalista de los poetas modernistas en “Alma hidroterápica” (Parellada, 1905a):

El héspero salió; crepusculea;
retírase la gente tempranosa;
siéntase en el salón; pianoalsea;
conversa y chichisvea rumorosa...

La intencionalidad de este recurso de conversión de categorías gramaticales se hace también explícita en “El rádium” (Parellada, 1906a):

Milnovecientocinqueaba.

Este verbo modernista quiere decir que corría el año 1905.

También corría un automóvil hacia Madrid, por la carretera de Alcalá, á la hora del entredoslucescer (continúo verborizando modernistamente).

Fue en el campo léxico donde las innovaciones modernistas se reflejaron de manera más perceptible. Dada la excesiva y sistemática deformación léxica se llega a crear un texto paródico saturado de palabras inventadas. Esta deformación constante pretende ser una caricatura exagerada del afán de originalidad que caracterizó a los modernistas en este campo del lenguaje; se dan una serie de rasgos representativos que apuntan inconfundiblemente hacia el léxico modernista como es el recurso constante a determinados sufijos: creación de verbos mediante los sufijos -ear, -izar y -ecer (timpanear, ensanchizar, exhaustecer), mientras que para los sustantivos recurren a -aje y -ez (corazonaje, lunaje, admiracioneces, preludieces), y por último, en la creación de adjetivos esdrújulos emplea los sufijos -ítmico e -ico (aromítmico, epitalamítmico, horizontalica, triangúlica). El elevado número de palabras esdrújulas refleja la predilección que los poetas innovadores sentían por este tipo de palabras y

por la sonoridad y ritmo que les concedían a su poesía. Es frecuente encontrar gran número de ejemplos de sufijación estrambótica: -ejos, -áceo, -eces, -énico, -iza, -ística, -aje, -ógeno, -ítmico. Comentando un poema glauco en el *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 340-341) se dice:

BRÍG.- ¡Qué humildez y qué decires!

¡Qué sentires y anelares!

INÉS.- Brígida, siento temblares...

BRÍG.- seguid, seguid los leíres.

Por último, desde un punto de vista formal cabe destacar la importancia que los escritores modernistas otorgaban a la presentación externa de sus obras; toman del *art nouveau* el gusto por lo tipográfico, hecho satirizado en *Tenorio Modernista* (Serrano, 1996, 339) al recibir doña Inés como regalo un libro modernista compuesto por Don Juan:

INÉS.- Muy bonito es.

BRÍG.- Don Juan lo mandó editar

y está por don Juan escrito

en verso, y el pobrecito

os dedica un ejemplar.

El manto es de piel de atún;

(Cubiertas.)

el hojaldre, piel de angula.

(Hojas.)

INÉS.- ¿Y cómo al libro titula?

BRÍG.- Leed.

INÉS.- (Lee.) "Flores de betún".

¡Está en blanco!

BRÍG.- Hay que leer

en el canto.

De todo lo anteriormente dicho se puede concluir que la obra satírica antimodernista de Pablo Parellada Molas, así como la de otros escritores coetáneos, ha permitido esbozar los rasgos distintivos del modernismo a partir de la caricatura, y así elaborar una divertida poética de dicho movimiento; no obstante, con un leve acercamiento a la lectura de cualquier obra modernista se pueden apreciar todos estos elementos que, en su justa medida, permiten disfrutar de su armónica presencia.

OBRAS CITADAS:

- Parellada, Pablo (1905a), "Alma hidroterápica", *Blanco y Negro*, 751, 23 de septiembre de 1905.
- , (1905b), "Alma invérnula. Edificio en tres partes, por Melitonius González", *Blanco y Negro*, 763, 16 de diciembre de 1905.
- , (1906a), "El rádiu", *Blanco y Negro*, 790, 23 de junio de 1906.
- , (1906b), "Exposición Gláuquez", *Blanco y Negro*, 798, 18 de agosto de 1906.
- , (1906c), "Alma cinégetica. Por Audemaro Merengue, poeta nicaragüense, joya no descubierta todavía por nuestros modernistas", *Blanco y Negro*, 805, 6 de octubre de 1906.
- , (1906d), "Los besugos", *Blanco y Negro*, 816, 22 de diciembre de 1906.
- , (1907), "Alma noria", *Blanco y Negro*, 850, 17 de agosto de 1907.
- , (1908), "El Tiquinoco por Pancho Merengue", *Blanco y Negro*, 30 de mayo de 1908.
- , (1909), "Deucalión e Inaco", *Blanco y Negro*, 16 de octubre de 1909.
- , *Tenorio Modernista. Remembrucia hipocrénica, enoemática y jocunda*, edición en Carlos Serrano (1996), *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert: 315-357.



MANUEL MACHADO ANTE EL MODERNISMO: DEFENSA Y REFLEXIÓN

JOAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

Universidade de Santiago de Compostela

Al hablar de modernismo no podemos obviar la figura de Manuel Machado, una de las personalidades más importantes de este movimiento en la Península Ibérica ya que no sólo se destacó por su labor literaria de carácter modernista sino que nos dejó un legado considerable acerca de lo que el movimiento supuso, lo que el movimiento fue y, en definitiva, lo que el movimiento significó. Tanto es así que Allen W. Phillips se refirió a él en los siguientes términos:

Nadie puede negar la filiación modernista de Manuel Machado; evidentemente es una de las figuras más representativas y mejor dotadas del movimiento en la península (Phillips, 1984: 80).

En este trabajo pretendo sintetizar y analizar los textos machadianos de reflexión modernista, publicados en el período en el que surgió toda la polémica producida por la irrupción de este movimiento en el mundo literario. Polémica que duró desde los últimos años del siglo XIX hasta los primeros del XX y en la que Machado abandonó toda asepsia y mostró abiertamente su militancia modernista.

El primero de estos textos a los que he aludido fue el artículo publicado en la revista *Juventud* en 1901, titulado "El Modernismo y la ropa vieja". La publicación de este artículo surge en el período más hostil para el movimiento,

pues en 1901 todavía ocupaba un lugar marginal y los propios modernistas eran tratados siempre peyorativamente por la llamada cultura oficial: escritores y críticos literarios ya consagrados pertenecientes a la generación anterior.

En este artículo, escrito a la vuelta de Manuel Machado de París, más que una exposición y explicación de lo que es el movimiento, hallamos una refutación satírica e irónica, en ocasiones hiriente, a los ataques que se vierten sobre el modernismo y los modernistas.

Crítica fuertemente el anquilosamiento cultural español que se distingue, según él, por un enconado rechazo de todo lo novedoso y por una defensa absurda y errónea del "espíritu castizo". Critica asimismo -muchas veces utilizando duros calificativos- la pereza y pobreza intelectual de los críticos consagrados, de los cuales dice que para no abordar y discutir el tema de la nueva literatura emergente, lo solucionan con un mote despectivo:

Claro que no vamos á explicar un curso de literatura contemporánea á esa gente que ladra, y á quien había que enseñar primero á leer y luego á enterarse. Por lo demás, ya ellos se han librado de tales trabajos, inventando su palabreja elástica de *modernismo* (Machado, 1901: 1).

Defiende al modernismo de sus dos principales acusaciones: de su novedad irrespetuosa con lo establecido y de extranjerizante.

Respecto a la primera acusación dice que el modernismo lleva diez años ya en París, sólo la poca permeabilidad intelectual española hace ver nuevo, lo viejo:

Novedades á nosotros, ¡horror!. Lo aceptaremos todo sin distinción y sin discernimiento, á la sola condición de que ya no sea nuevo. En el fondo todos tenemos encargada la toilette á París; pero nos la traen en carretera y tarda lo suficiente para haber perdido la moda y el horrible sello de novedad (Machado, 1901: 1).

En cuanto a la acusación de extranjerizante, advierte que no se puede acusar al modernismo de ello, ya que todos los escritores españoles, incluso los considerados como clásicos, han tenido sus modelos en el extranjero. Los detractores del modernismo, arguyendo estas razones, muestran no conocer la historia de la literatura española ya que, en su defensa del "espíritu manchego" y la tradición española, colocaban a Moratín como punto de referencia frente a esta literatura afrancesada, pero Machado les recuerda que también fue deudor del neoclasicismo francés, además de un imitador de Molière. Así

como declara que Echegaray fue deudor de Dumas hijo; doña Emilia Pardo Bazán, de Goncourt, Zola y Daudet; los cuentistas, de Maupassant y así un largo etcétera.

A estos literatos de la España burguesa de la Restauración les dedica el siguiente parlamento:

Estos viejos de hoy, á quienes nos hemos saltado por inútiles y rémoras, entre los cuales no hay siquiera un maestro amable, escépticos sin ideas, odiosos pedantes al revés, que alardean de no saber nada porque nada aprendieron y nada enseñan, inventores de comodines y recetas caseras para medrar y durar. Esos, ¿no visten también á la moda francesa del año 70? (Machado, 1901: 3).

Pero a lo largo de este artículo, Machado también diseminará opiniones acerca del modernismo y sus principales características. Una de ellas es el carácter inasible y de difícil definición que tiene el movimiento. Pese a todo trata de definirlo humorísticamente y lo caracteriza como un compendio de escuelas finiseculares europeas:

Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende. Toda la evolución artística que de diez años y aun más á esta parte ha realizado Europa, y de la cual empezamos á tener vagamente noticia.

(...)

Aquí se complica bajo el dicterio de *modernismo* una porción de tendencias, de escuelas, de sistemas y modos de ver artísticos que han tenido en Europa completo desarrollo y producido sus frutos (Machado, 1901: 1-2).

Finaliza el artículo afirmando que de la generación anterior sólo se salva Zorrilla y cifra el canon de figuras destacadas modernistas en Rusiñol, Benavente, Darío y Unamuno.

Concluye advirtiéndole que esta disputa es una más de las múltiples pugnas generacionales que hubo en la historia del arte, por eso afirma que los jóvenes de ahora son los que algún día ocuparán las cátedras pero que afortunadamente vendrán otros "modernistas" a desbancarlos. El renacimiento intelectual será para él la gran característica del movimiento.

En 1907 aporta dos nuevos trabajos, ambos publicados en la revista madrileña *Nuevo Mercurio*. El primero es la respuesta a una encuesta de dicha revista y el segundo un breve artículo. Esta encuesta consulta a varias autori-

dades en el mundo de la literatura acerca del modernismo. Según Allen W. Phillips (1984: 88) la respuesta de Machado a “¿Qué es el Modernismo?” salió en el número tres de la revista que correspondía al mes de marzo.

Cuando publica el primero de estos artículos, el panorama literario había cambiado y el modernismo ya no era ese movimiento marginal e incipiente al que casi todo el mundo se refería despectivamente, sino que estaba triunfando ya. Por lo tanto, en su respuesta, Manuel Machado abandona el tono beligerante que había caracterizado el artículo de 1901 para centrarse en una definición y descripción del movimiento.

Comienza su exposición advirtiéndole las principales características del modernismo: su anarquía e individualidad y su heterogeneidad fruto de la unión de tendencias distintas. Para Machado el punto de unión de todos los modernistas es la ruptura con la vieja retórica, ya que cada uno ha sido influido por tendencias distintas. El modernismo en sí abomina de toda escuela artística.

Insiste en que el lugar común de esta nueva literatura es la intención de crear un estilo propio. Afirma que el ideal literario ha cambiado: ahora el objetivo de este ideal no es tanto la adopción de buenos modelos cuanto la voluntad de crear un estilo propio.

En medio de esta disertación sobre la esencia del modernismo tampoco desaprovecha la ocasión para seguir cargando contra la literatura de la generación anterior:

La prosa castellana que había alcanzado un apogeo admirable en manos de Quevedo y Hurtado, se le había muerto entre las manos á las generaciones sucesivas, y nunca se había escrito peor en España que hace diez años... (Machado, 1907a: 337).

Vuelve a establecer el canon de escritores modernistas dividiéndolos por géneros. Menciona entre otros a Valle, Azorín y Baroja en prosa, Benavente en teatro; en poesía –género que tuvo que superar una rígida preceptiva– a Darío, Juan Ramón y su propio hermano, Antonio Machado. Como el gran pensador de la generación cita a Unamuno. A todos ellos les une el haber roto con la pesadez antigua y que más allá de un movimiento estético lo que propusieron fue un renacer intelectual en el campo de las artes, con visiones distintas y novedosas de lo que era la labor literaria, el papel del escritor y la finalidad de la literatura.

Concluye esta encuesta afirmando que todos los renacimientos literarios tienen su eje en el extranjero y que si ahora lo es Francia, antes lo habían sido Italia y Alemania respectivamente. Es por ello que el modernismo no puede ser considerado más extranjerizante que el resto de movimientos literarios que lo habían precedido en la Península.

El 5 de mayo publica su segundo trabajo de 1907. En este artículo recupera el tono combativo, irónico, satírico y mordaz de 1901. Machado no desaprovecha la ocasión para lanzar una nueva sátira contra el ambiente cultural español de fin de siglo, ensañándose en esta ocasión con los críticos. Vuelve a reprocharles su pereza intelectual de no abordar el tema ni antes ni ahora ya que irónicamente dice que su labor se divide en dos períodos: “antes de enterarse” y “después de no haberse enterado”.

En el “antes de enterarse” afirma que van a remolque del vulgo, aplaudiendo sin entrar a discutir y debatir el tema en ningún momento, los veredictos literarios del pueblo:

El vulgo, airado contra toda novedad, vociferaba y escarnecía sin distingos, y los críticos -que, en vez de ser aquí los guías de la opinión, tienen la coquetería de irse siempre á la zaga;- los críticos, que estaban entonces, con respecto al asunto, en su primer período -el de *antes de enterarse*- aullaban, en coro con la *vox populi*, el dicterio de ¡modernistas! ¡Plena decadencia, decían, *finis Poloniae*, ni un poeta, ni un artista entre la juventud. Todos malos, todos imposibles, desde Darío á Jiménez, desde Rusiñol á Regoyos... Y cuando alguien iba á responder indignado, ó trataba de explicarse.

-Modernista!- le gritaban con aire despectivo. Y estaba todo dicho (Machado, 1907b: 591).

Cuando el modernismo hubo triunfado, Machado continúa acusándolos de no haberse enterado y de no entrar a valorar el tema, el único cambio que se produce es que las anteriores invectivas se vuelven elogios:

Y cuando alguien se quiere salir de la olla ó trata de explicar -¡Modernista!, le llaman con aire complaciente. Y está dicho todo (Machado, 1907b: 592).

Al igual que en 1901, en este artículo vuelve a asociar modernismo y modernidad como una época totalmente nueva en todos los aspectos y cuyos símbolos externos son los carteles del champagne Codorniu, los Music Halls, los cafés, las joyas modern style, etc.

Ahora afirma que las nuevas tendencias han triunfado como ya había augurado en 1901 y, aunque considera válido el término “modernismo”, recuerda que en su origen era usado peyorativamente por sus detractores.

Por último se declara modernista y con parte activa en este entramado cultural:

Por el pronto yo tuve una parte bastante señalada en la iniciación de las pícaras novedades, estuve bastante comprometido en los primeros envites para que pueda acusárseme de parcial y para que yo no pueda en cambio responder libremente (Machado, 1907b: 592).

El siguiente punto de encuentro será el heterogéneo libro *La guerra literaria (1898-1914)*, publicado en 1913. Este libro contiene un prólogo y tres apartados. La primera consta de dos conferencias pronunciadas en el Ministerio de Instrucción Pública y que ocupan la parte más importante de su disertación. La segunda, titulada “Libros”, nos trae las impresiones de Manuel Machado sobre algunos libros de la época y su lectura. En la tercera, “Intenciones”, divaga acerca de diversos aspectos literarios y sociales como la recuperación de elementos castizos tales como la capa, los toros o el palacio de Oñate.

Pilar Celma Valero y Francisco Javier Blasco Pascual en su estudio preliminar a la edición de 1981, extraen algunas conclusiones, las cuales no comparto. La primera de estas conclusiones es que, según su opinión, este libro confirma la ruptura de Manuel Machado con la poesía finisecular para adoptar una poesía popular más tradicional y conservadora pues para ellos modernismo y popularismo son términos antitéticos e irreconciliables. De hecho no dudarán en calificar el libro como “antimodernista”:

Desde las palabras iniciales de *La Guerra literaria*, Manuel Machado se esfuerza por lograr una visión del modernismo que resultase coherente. Las dificultades que para ello encuentra son fácilmente comprensibles, ya que no podía, en forma alguna, serle sencillo el conciliar las renovaciones incorporadas por el modernismo con el espíritu tradicionalista, digámoslo de una vez, *antimodernista*, que alienta en todo el libro. Queda suficientemente claro en este prólogo que la visión del modernismo ensayada por Machado (y que consiste en reducir el modernismo a una cuestión de formas) no es posible sin incurrir a la vez en graves contradicciones (Celma y Blasco, 1981: 31).

Considero que no se trata de un libro antimodernista sino todo lo contrario, ya que el tratamiento que él hace de lo popular dista mucho de ser tradicional y conservador, como ocurría a menudo en el siglo anterior. Lo popular fue adoptado por el modernismo, y opino que Manuel Machado no es una excepción, como punto de rebeldía frente al emergente mundo utilitarista, burgués y urbano que se había sacralizado en la segunda mitad del siglo XIX. De ahí que se ensalce, como oposición a esto, lo decadente, lo magnánimo y lo popular, como hace en la alabanza a la capa o al palacio de Oñate, alabanza que Javier Blasco y Pilar Celma relacionan con un espíritu castizo y antimodernista. Baste como ejemplo la literatura modernista de Ramón de Valle-Inclán, impregnada de elementos populares y folclóricos. El propio Manuel Machado se afirma en esta doble conjunción al analizar en 1909 su poesía en el primer poema de su libro *El mal poema* titulado "Retrato":

Medio gitano y medio parisién -dice el vulgo-
con Montmartre y con la Macarena comulgo... (Machado, 1995: 92).

Marta Palenque manifiesta no en vano que el gusto por lo popular y castizo se enmarca dentro de las características esenciales del modernismo y romanticismo:

En Machado, en resumen, las tendencias cultas del Modernismo se suman a la poesía popular y a un popularismo coloquial en la consecución de una lírica más pura y esencial, que rehuye los clichés. Dado el propósito, no es extraño que Manuel conecte con la tradición romántica de la poesía popular, pues Romanticismo y Modernismo enlazan en este fin (Palenque, 1997: 34).

Por último, la otra conclusión que no considero demasiado acertada es su opinión de que Machado proclama que el modernismo fue algo puramente formal y que está agotado. Si afirma que el modernismo fue un movimiento puramente formal, no debemos olvidar de que en esta conferencia está hablando del modernismo en la poesía, por lo que se está refiriendo a las aportaciones del movimiento en un género concreto. Él mismo en estas páginas no obvia las aportaciones de fondo de la nueva literatura, considerándolas aún más importantes que las formales:

Si alguna consecuencia final grande y provechosa ha traído esa revolución en cuanto al fondo, es la de que el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad (Machado, 1913: 33).

En cuanto a la forma, cifra una de las principales innovaciones de la nueva época en la poesía, en los cambios producidos en retórica y prosodia.

Sobre la defunción del modernismo es cierto que Machado la proclama en este libro pero con esto no niega el movimiento sino precisamente lo contrario. La afirmación de que el modernismo ya no existe no tiene que ver con el hecho de que esté agotado sino más bien porque ya ha triunfado en su faceta de renacimiento cultural, de abrir nuevas vías de tratamiento del arte:

He dicho que el modernismo no existe ya, y nada más cierto, en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima; fertilizado el lenguaje con savia nueva, se trataba y se trata ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. La personalidad de cada uno de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela secta ni tendencia (Machado, 1913: 36).

Enlaza con lo dicho años antes: el modernismo abomina de toda escuela, destacando antes por la personalidad e individualidad de sus escritores.

La guerra literaria, en definitiva, no sólo es un libro sobre el modernismo sino que es, al mismo tiempo, un libro modernista, ya que al margen de las consideraciones que hace sobre el tema, la concepción en cuanto a la escritura de este libro y a su disposición es marcadamente modernista. En el prólogo, el menor de los Machado, establece claramente las coordenadas que va a seguir en el libro: a su heterogeneidad se le unen la divagación y el impresionismo que impregnarán todos sus análisis, así como el antirretoricismo en la manera de llevarlos a cabo, características todas ellas que concuerdan plenamente con esta literatura que había triunfado en los albores del siglo XX.

En mi comentario sobre el libro me centraré casi en exclusiva en la conferencia inicial "Los poetas de hoy", donde vierte las opiniones más interesantes para el tema que nos ocupa. Si en 1907 veíamos como su análisis del modernismo contemplaba ya la implantación de éste y se veían con cierta distancia las antiguas disputas generacionales, ahora en 1913 esta perspectiva se acrecienta mucho más pues afirma que el modernismo en esta época ha triunfado plenamente.

Aparte de las opiniones sobre este movimiento ya vistas, añade un dato novedoso respecto a los artículos anteriores: cifra la fecha exacta de la aparición de la nueva generación. Esta fecha sería a la postre emblemática, los desastres políticos del 98:

Es indudable que una notable floración poética ha tenido lugar en España en lo que va de siglo y que su germinación comenzó á raíz de los desastres políticos y militares con que despedimos al pasado (Machado, 1913: 18-19).

Establecido el punto de partida de la nueva generación poética hace un recorrido por el pasado. Reitera la pobreza artística de la generación anterior, a la que sigue lanzando sátiras e ironías, y se afirma en señalar a Zorrilla como el poeta más destacable de esta generación, seguido aunque con menos éxito por Campoamor y Núñez de Arce. Fue la época en la que se había sustituido a la poesía por el género chico teatral y los melodramas comprimidos.

Machado pasa a rememorar los momentos difíciles de la lucha generacional, señalando los elementos importantes en esta confrontación. Recuerda a los introductores de la literatura extranjera en el Fin de Siglo: Alejandro Sawa fue el primero en poesía, secundado más tarde por Rubén Darío, Benavente en el teatro y Valle-Inclán en la novela.

Revisa al mismo tiempo las revistas modernistas, cifrando a *La Vida Literaria*, que había surgido del *Madrid Cómico* como la más importante.

Por último, reflexiona acerca del modernismo en sí. Algunas de estas conclusiones, aparte de las ya analizadas, son similares a las extraídas en los textos antes observados: recuerda el origen peyorativo de la palabra modernista, que el modernismo no es una escuela sino la ruptura de todas ellas, ya que se caracteriza por su afán individualizador y establece que con esta palabra se denomina a la última etapa de la literatura española.

La siguiente conferencia es bastante menos interesante para el esbozo de esta poética. En "Génesis de un libro" reflexiona sobre la gestación de su literatura, para lo que toma como ejemplo una serie de sonetos en los que escribe acerca de diferentes obras pictóricas. En esta conferencia acerca de su escritura aparecen varios elementos característicos de la literatura modernista como la fusión en las artes del color y la palabra, y la sinestesia. Además aboga por una poesía impresionista donde tenga cabida el sentimiento y el poder evocador del autor.

Y con este libro de 1913 se cierra este pequeño bosquejo a través de los escritos que forman parte, no sólo del legado literario de Manuel Machado, sino del legado del modernismo hispánico en general.

De su análisis se desprenden varias conclusiones acerca de las ideas que Manuel Machado tenía sobre el modernismo, como el carácter de renacer literario que tuvo este movimiento, que trascendía su carácter exclusivamente

formal. También subraya la heterogeneidad e individualidad que impregnan esta literatura que se aleja de cualquier pretensión de retoricismo o escuela literaria.

Para finalizar, cabe recordar que si algo intentó dejar claro el autor en estos textos fue su posicionamiento como modernista, algo que no ocultó en ningún momento en todos los años en los que duró esta disputa generacional-literaria.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria.

MACHADO, Manuel, "El Modernismo y la ropa vieja", *Juventud*, Madrid, 1, 1 de octubre de 1901.

MACHADO, Manuel, "¿Qué es el Modernismo?", *Nuevo Mercurio*, 3, 1907, pp. 337-340.

MACHADO, Manuel, "Variedades: El Modernismo según Manuel Machado", *El Nuevo Mercurio*, 5, mayo de 1907, pp. 590-593.

MACHADO, Manuel, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imp. Hispano-Alemana, 1913.

MACHADO, Manuel, *El mal poema*, (ed. Luisa Cotoner), Barcelona, Montesinos, 1995.

2. Bibliografía secundaria

ALARCÓN SIERRA, Rafael, "Entre el modernismo y la modernidad. De *Alma* a *El mal poema*", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1997, pp. 38-41.

BLASCO, Javier, "El mal poema, ¿confesión o provocación?", *Ínsula*, 608-609, agosto-septiembre de 1997, pp. 11-15.

CELMA VALERO, Pilar y BLASCO PASCUAL, F. Javier; *La guerra literaria (1898-1914)*, edición, Madrid, Narcea, 1981.

COTONER, Luisa, "Manuel Machado y el canon literario", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1997, pp. 32-34.

DE LA PEÑA, Pedro J., "Los Machado en la poesía andaluza actual", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1997, pp. 56-58.

D'ORS, Miguel, "Manuel Machado en Burgos (1936-1939)", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1997, pp. 52-55.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, "Manuel Machado y su reino interior", *La Estafeta Literaria*, 549, 1 de octubre de 1974, pp. 4-8.

MIRÓ, Emilio, "Manuel Machado y la pintura", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1977, pp. 46-51.

- PALENQUE, Marta, "Simbolismo, popularismo, modernismo y la poesía de Manuel Machado", *Ínsula*, 608-609, agosto-septiembre de 1997, pp. 32-34.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., "Estructura y sentido de *Alma* (1901-1902)", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1997, pp. 35-37.
- PHILIPS, Allen W., "Manuel Machado y el Modernismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407, 1984, pp. 77-92.
- SALUDES MUCIENTES, Begoña, "Poética de Manuel Machado: sobre el arte (1920)", *Ínsula*, 608-609, agosto-septiembre de 1997, pp. 39-42.
- SERRANO ALONSO, Javier, "La poética modernista de Valle-Inclán", *Actas del Congreso Internacional "Valle-Inclán y el Fin de Siglo"* ed. de Luis Iglesias Feijoo et. al., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- TORRAS, Meri, "Miradas sobre miradas goyescas", *Quimera*, n. 155, Barcelona, 1977, pp. 42-45.





ÁNGEL GANIVET Y LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA DEL MODERNISMO ESPAÑOL

LUIS ÁLVAREZ CASTRO
Universidad de Valladolid

Cercano ya a su fin el año de 1998, y con él la conmemoración del centenario de la muerte del escritor granadino Ángel Ganivet –motivo de una intensa actividad académica y editorial en torno a su figura y su obra–, es un buen momento para reflexionar acerca del puesto que este literato y pensador ocupa en el canon de la literatura española de entresiglos, un período sumamente polémico e inestable tanto desde el punto de vista historiográfico como desde el crítico, y tradicionalmente caracterizado en los manuales al uso por la dicotomía *noventayochismo versus modernismo*.

Si algo ha puesto de manifiesto el abundante número de contribuciones científicas suscitadas por el aniversario ganivetiano, ha sido la casi unánime adscripción de Ganivet a la literatura modernista, lo que viene a contradecir una tendencia que desde décadas atrás, en realidad desde el mismo inicio del interés crítico por su obra, había identificado a Ángel Ganivet con los arbitristas regeneracionistas y la producción noventayochista. Varios son los factores que han contribuido a ese cambio en la manera de interpretar y analizar la literatura ganivetiana, y no todos de índole literaria¹, si bien podemos destacar

¹ La política ha desempeñado un importante papel en la evolución de los planteamientos críticos con que se juzgó la literatura del período que nos ocupa. No es casualidad que los principales intentos de definir un noventayochismo ético, español y «viril» frente a un modernismo estético, extranjerizante y «femenino» se llevaran a cabo durante la dictadura franquista, tan nece-

como dos de los más evidentes el desgaste del concepto generacional como categoría historiográfica (fruto de la crisis del historicismo que aqueja a los estudios literarios, especialmente del otro lado del Atlántico) y la incorporación de la llamada literatura noventayochista al corpus más amplio del Modernismo europeo (en definitiva, la asimilación de la crisis del 98 a la crisis general del pensamiento occidental que tiene lugar en el tránsito del siglo XIX al XX).

Por otro lado, el rutilante aniversario de la Generación del 98 en que se ha enmarcado la revisión de la obra ganivetiana, y cuyo saldo puede entenderse como la definitiva desmitificación de todo lo relativo a la inflacionada –valga la expresión– en términos históricos y literarios fecha de 1898, ha contribuido al planteamiento de una situación verdaderamente paradójica en lo tocante a la recepción crítica de nuestro autor, y es que, como veremos más adelante, si hasta hace pocos años se creía que todo intento de vindicación de la figura de Ángel Ganivet pasaba por su ingreso en la nómina de escritores de la Generación del 98, aunque fuera en calidad de mero «precursor» o «excéntrico», y debido a ello la crítica sólo prestó atención a la más “noventayochista” de sus obras, el *Idearium español* (1897), cuando previsiblemente había llegado la oportunidad de consolidar esa idea en la coyuntura de la doble conmemoración de 1998, ocurrió que el concepto de *Generación del 98* parecía haber culminado un lento pero inexorable proceso de desprestigio que lo inhabilitaba como término crítico operativo, y, en consecuencia, como medio de sacar a Ganivet del lugar secundario que había venido ocupando en nuestra historiografía literaria. No obstante, esta circunstancia no supuso un inconveniente para la recuperación del escritor, antes al contrario, pues en función de la nueva perspectiva internacional desde la que las últimas aproximaciones a la literatura española de entresiglos habían equiparado los hasta entonces irreconciliables términos de noventayochismo y modernismo, agrupándolos bajo el rótulo genérico de Modernismo (con mayúscula), los críticos de Ganivet se liberaron de los prejuicios que limitaban su producción a su faceta regeneracionista y ensayística para prestar atención a sus olvidados textos narrativos, dramáticos y poéticos, cuyo interés radicaba precisamente en lo que no tenían

sitada de una literatura oficial que justificara sus principios ideológicos. La transición democrática ha significado en los estudios sobre literatura española un progresivo abandono de las tesis nacionalistas, que sin embargo son ahora empleadas, con una finalidad similar, en el ámbito de las literaturas españolas no castellanas.

de castizos o noventayochistas, sino de exponentes de la renovación estética que había significado la superación de la literatura realista decimonónica.

En mi opinión, y como he pretendido apuntar hasta aquí, la recepción crítica de las obras de Ganivet, proceso cuajado de condicionantes extraliterarios a lo largo del siglo que nos separa de su muerte, y siempre ahormada entre los oscilantes márgenes del noventayochismo y el modernismo, presenta una indudable analogía con la evolución de los estudios literarios del *fin de siècle* español, de manera que el examen de tal recepción, además de hacer posible una consideración más ecuánime del escritor a través de la denuncia del apasionamiento y la arbitrariedad que inspiran no pocas de las páginas a él dedicadas, pondrá de manifiesto algunas de las contradicciones, falacias y mistificaciones que sustentan el aparato crítico del complejo período que nos ocupa: la literatura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX². No es, por tanto, la propia obra literaria de Ángel Ganivet lo que pretendo analizar en las páginas que siguen, sino el modo en que esa obra fue interpretada y clasificada en consonancia con el mudable contexto crítico de la historiografía literaria del Modernismo español.³

Olvidémonos por un momento de esos membretes de *Generación del 98* y *Modernismo*, ya que o bien no existían –caso del primero– o bien poseían un significado muy distinto del actual –poco tiene que ver el esteticismo *lilial* que se satirizaba en la prensa del día con el sentido de *Zeitgeist* o espíritu de época que se aplica actualmente al segundo– en los años en que Ganivet publicó la mayor parte de sus obras, esto es; entre 1896 y 1898. Rechazada esa terminología por anacrónica, la pregunta con la que deberíamos comenzar nuestro somero recorrido por la recepción crítica de Ganivet sería la siguiente: en un momento de evidente relevo generacional, que sin embargo tardaría aún cerca de una década en verificarse, ¿cómo fue saludado el nuevo escritor por sus contemporáneos: como miembro de la Gente Vieja o, por el contrario, como representante de la Gente Nueva?

² Recientemente han sido publicados diversos estudios cuya común intención es la de desvelar las argucias que conformaron el canon de la literatura española de ese período, y entre los que podemos destacar los de Andrés Trapiello (1997), Inman Fox (1997) y José Luis Calvo Carilla (1998).

³ Empleo aquí el término *Modernismo* con un doble sentido epocal y estético, para referirme a la literatura compuesta en la transición del siglo XIX al XX e inspirada por la crisis del materialismo y el racionalismo. Para una reflexión acerca del concepto de *Modernismo* en relación con los estudios ganivetianos, ver: De Amo, 1998.

La publicación el 16 de octubre de 1898 de uno de sus artículos –“¡Ñaññ!”– en *Vida Nueva*, por entonces la más importante tribuna de la joven literatura, podría hacernos pensar en la segunda de las posibilidades, si bien diversos testimonios de la época obligan a matizar tal conclusión. Con motivo de la aparición en volumen de las *Cartas finlandesas*, Clarín (1898, 801) dedicó al granadino uno de sus populares y temidos “paliques”, en el que apuntaba:

No es Ganivet de los modernos que quieren divertirnos mirándose el ombligo o publicando millares de ediciones de un *programa estético* que nunca se realiza. Ganivet toma sustancia, mucha sustancia de la realidad, y después, sin afectación, le da forma muy *suya*, pero no extravagante ni pedantesca.

En fin, guapo chico, si no le echan a perder los aduladores, que no lo espero.

Tan elogiosas palabras, además de presentarnos a un Ganivet cuyo estilo se acomoda en cierto modo al propugnado por el crítico, y que, por lo tanto, se aleja del de los jóvenes literatos, desmienten en cierto modo el tópico de que la figura literaria de Ángel Ganivet era completamente desconocida antes de su suicidio, idea difundida principalmente por aquellos amigos del escritor que consideraban injusta la apatía con que el público acogió la mayoría de sus obras. Así, por ejemplo, durante la sesión necrológica organizada por el Ateneo madrileño el 29 de noviembre de 1903 en su memoria, Constantino Román Salamero (AA.VV., 1905, 63) exclamaba:

Estoy persuadido de que mientras vivió hubo muy contadas personas que estuvieran al cabo del valor del hombre que perdió España con la desaparición de Ángel Ganivet del mundo de los vivos.

Con todo, no podemos soslayar el hecho de que la prematura muerte de Ganivet se produjo en el inicio de su carrera literaria, de modo que los títulos de su limitada producción –extensa, en términos relativos– no son el fruto de un escritor maduro, lo que ha de condicionar su análisis crítico y en última instancia su clasificación en un estilo, grupo o período literario. Otro de sus grandes amigos, Nicolás María López, hace referencia a ello en el prólogo a las *Cartas finlandesas*, al admitir que aún había que esperar para disfrutar de las mejores obras de Ganivet, dado que en 1898 «ni su personalidad literaria ni sus ideas están formadas» (1905, 56).

También dieron su opinión sobre Ganivet algunos de los escritores que andando el tiempo se consagrarían como miembros de la Generación del 98, pero que en aquellos últimos años del siglo aún ignoraban ese venturoso porvenir, afanados en la publicación de sus obras y más aún en conseguir para ellas benévolas recensiones de los más afamados críticos, en especial de aquél que había alabado al granadino. Hago esta salvedad porque sólo ese deseo de publicidad, que lógicamente disminuye conforme avanza el siglo, explica la diferencia entre los admirativos comentarios que la obra de Ganivet inspira inicialmente en autores como Unamuno o Azorín y su posterior animadversión o mera indiferencia hacia ella, algo de lo que nos ocuparemos a continuación.

Fue Miguel de Unamuno el único de los escritores “del 98” que prestó su atención a la obra de Ganivet antes de que se produjera su muerte, concretamente al publicar en *La Noche* y *La Época* una reseña de su novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898). Ambos se habían conocido personalmente en Madrid, durante el verano de 1891, mientras optaban a sendas cátedras de Griego –que sólo Unamuno consiguió–, y su relación se prolongó a través de una comunicación epistolar que parcialmente fue publicada en *El Defensor de Granada* bajo el sugestivo título de *El Porvenir de España*⁴. Aunque lo lógico sería considerarlos por todo ello como amigos, es presumible que no fuera la cordialidad el sentimiento que prevaleciera entre ellos, sino una especie de recelo intelectual, mezcla de orgullo y envidia, que con certeza atormentó más al vasco que al andaluz, como se desprende de la actitud de Ganivet hacia Unamuno –en una ocasión lo moteja de «Schopenhauer vestido de corto»⁵, y se burla de su talante reaccionario en la figura de Orellana, uno de los personajes de *Los trabajos de Pío Cid*– y de la campaña de desprestigio emprendida por el segundo contra el primero poco después de su muerte, temeroso de que pudiera arrebatárle su protagonismo en la escena cultural. No obstante, cuando el suicidio de Ganivet no podía siquiera sospecharse, aunque tan sólo faltara un mes para tan trágico desenlace, Unamuno había escrito en la citada reseña:

⁴ Para todo lo relativo a esa relación epistolar, así como a la personalidad intelectual de ambos escritores, ver el estudio preliminar de Pedro Cerezo Galán (Ganivet y Unamuno, 1998, 11-82).

⁵ Carta a Nicolás María López del 29 de agosto de 1896 (Ganivet, 1936, 69).

Es un alivio el de encontrarse con que en la árida estepa de nuestra agarbanzada literatura rompe la soñolienta monotonía un árbol fresco, lozano y bravío como es Ganivet.

[...] como su autor no se cuidó de buscar voceros, apenas los tuvo. Ni siquiera sentó plaza de chico modesto y sumiso para que en calidad de novísimo le opusieran a los nuevos. Porque Ganivet ni es *nuevo* ni *novísimo* –como muerte, juicio, infierno y gloria–, ni archinovísimo de última hora. Para mí es de cualquier hora, porque le veo en sí y no en proyección de otros.⁶

Pero como decía, habría que esperar a la muerte del infortunado escritor para que otros miembros de lo que vendría a llamarse Generación del 98 se ocuparan de su figura y su obra. Sin duda, uno de los actos públicos que más contribuyó a la fama póstuma de Ganivet fue la velada necrológica que por iniciativa del que había sido su más íntimo amigo, Francisco Navarro Ledesma, organizó el Ateneo madrileño el 29 de noviembre de 1903, cuando se cumplían cinco años de su desaparición. Participaron en aquel homenaje el propio Navarro, Román Salamero, Unamuno –cuya conferencia fue leída por Ortega y Gasset, en su ausencia–, Maeztu y Azorín, quien comenzó su intervención con estas palabras:

Hay en mi biblioteca tres autores por los que yo siento especial predilección: Ángel Ganivet, Silverio Lanza, Pío Baroja. Los tres son, a mi entender, los más representativos espíritus de la España literaria novísima [...].⁷

Sin embargo, cuando pocos años más tarde escribiera los conocidos artículos fundacionales de la Generación del 98, Azorín evitó toda referencia a Ganivet; sólo en una ocasión citó a Silverio Lanza (Granjel, 1969, 407-430). Sorprendente, cuando menos.

En realidad, la pertenencia de Ganivet a tan controvertida generación no era unánimemente aceptada por sus miembros “oficiales”, en ocasiones por motivos meramente personales que poco tenían que ver con lo literario. Unamuno, sin llegar a cuestionar la relación de Ganivet con el grupo, insistió en negarle su condición de precursor, propugnada entre otros por Maeztu, quien hablaba del granadino como «nuestro predecesor inmediato»⁸. Con ese fin, y

⁶ (Unamuno, 1898, 1).

⁷ (AA.VV., 1905, 47).

⁸ Cit. en: Granjel, 1959, 432.

apremiado por unas palabras de Carlos Malagarriga que defendían lo contrario, escribió en 1908⁹ un artículo titulado "Ganivet y yo", en el que además de criticar con dureza y algo de sarcasmo la obra del granadino, advierte:

Eso de llamar a Ganivet precursor, como hacen muchos, implica un error de perspectiva, y es que en literatura suele aparecer anterior, no el que nace antes, sino el que antes muere. Y aunque Ganivet murió, por desgracia acaso para España, y quién sabe si por fortuna para su nombre, antes que yo, que todavía estoy vivo, nació después que yo y mucho después que yo empecé a darse a conocer al público.¹⁰

Pío Baroja, a diferencia de Azorín, siempre fue más consecuente en su actitud hacia Ángel Ganivet, a quien no consideraba en absoluto una referencia para los escritores de su generación, como pone de manifiesto en sus memorias (Baroja, 1978, 446):

Se ha dicho que la generación [del 98] seguía la tendencia de Ganivet. Yo, entre los escritores que conocí, no había nadie que hubiese leído a Ganivet. Yo, tampoco. Ganivet, en este tiempo, era desconocido.

Palabras de veras reveladoras, sobre todo si tenemos en cuenta que años más tarde la identificación de Ganivet con el 98 se convertiría en un tópico, si bien fundado en la simple coincidencia de su suicidio con el desastre colonial¹¹. No obstante, y sin olvidar la particular enemiga de Baroja contra el concepto azoriniano de Generación del 98, tampoco era totalmente cierto que ni él ni ninguno de sus colegas conociera la obra de Ganivet, pues el propio Baroja nos informa en otro pasaje de sus memorias que Rafael Urbano le recomendó su lectura y le prestó a tal efecto el libro de *La conquista del reino de Maya* (1897), que sin embargo a él le resultó «aburridísimo» (Baroja, 1978, 838)¹².

⁹ No he podido confirmar la datación de este artículo, escrito y publicado en 1908 según la edición de las *Obras completas* (Unamuno, 1966, 255), y en 1928 según la *Bibliografía anotada* de Santiañez-Tió (1996, 221).

¹⁰ (Unamuno, 1966, 251-252). Incluso al prologar en 1912 la edición en volumen de *El porvenir de España* se cuidó Unamuno de minimizar la influencia de Ganivet sobre la generación y en especial sobre sí mismo (Ganivet y Unamuno, 1998, 86).

¹¹ Acerca de esa relación entre Ganivet y la mítica fecha de 1898, ver: Álvarez, 1998.

¹² La investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela Rosario Mascato Rey, me ha indicado que Ganivet fue consignado por Vicente Risco como uno de los autores más leídos por los miembros del grupo literario gallego *Nos*, notable exponente del modernismo gallego, lo que demuestra el valor relativo de las palabras de Baroja.

La relación de Ganivet con la Generación del 98, en definitiva, presenta más fisuras de las tradicionalmente consideradas, como confirman otras opiniones críticas emitidas en los años 20 y 30. Ramón Gómez de la Serna, quien denominó a Ganivet «el excéntrico del grupo» y calificó su obra de «un poco ramplona y un poco chabacana» (1930, 176 y 183), establece claras diferencias entre el granadino y los autores del 98, que en su opinión apenas habrían recibido su influencia (Granjel, 1969, 463). Rafael Cansinos-Assens (1925, 66 y 86), por el contrario, y aun sin aludir en ningún momento al noventayochismo, sitúa la novela ganivetiana de *Los trabajos de Pío Cid* en la misma órbita de renovación estética que la formada por títulos como *La voluntad* o *Camino de perfección*, y considera a Ganivet claro precedente de «autores tan fuertes y serios como Unamuno y Ortega Gasset y este mismo Baroja», postura que en cierto modo comparten Melchor Fernández Almagro (1921) y César Barja (1935, 25), quienes cifran en Ganivet la evolución que experimenta la literatura española a finales del siglo XIX. En palabras de Fernández Almagro:

Tal vez nada representa más expresivamente que las obras de Ganivet, la divisoria que pueda advertirse entre la manera literaria de la Restauración y la Regencia –última etapa del siglo XIX– y la llamada generación del 98.

Pero dejemos a un lado a estos críticos para regresar a los comienzos de nuestro siglo, cuando, junto a Unamuno, Azorín o Maeztu, otro colectivo de jóvenes escritores, éstos relacionados con la estética modernista, dedicaban a Ganivet unas emotivas palabras como prólogo a la publicación parcial de su epistolario. Me refiero a Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala y el resto de la redacción de *Helios*, quienes en dicho prólogo declaraban:

Ganivet ha sido un precursor: nosotros, los recién llegados a justas de belleza, debemos no poco a la impulsión, luminosa por meridional, serena y firme por virtud de alto intelectualismo de aquel que compuso *Granada la bella*. A la hora de nuestro nacimiento al mundo del pensar, llegó su muerte, trágica dos veces, por lejana, por brumosa. Fue una lección amarga de la vida, como despertar de tanto y tanto ensueño. El pensador ensoñador buscó en el morir refugio contra el tedio de la vida.¹³

¹³ (Anónimo, 1903, 258).

Conviene anotar, por tanto, cómo en un mismo año, 1903, Ganivet es designado precursor de dos promociones literarias que la historiografía y la crítica posteriores habrían de considerar opuestas en sus planteamientos estéticos e ideológicos: la generación del 98 y la modernista. Pero ese doble ascendiente no duraría mucho, ya que su vinculación al modernismo iba a ser rápidamente cuestionada. A pesar de que, como señala Santiáñez-Tió (1994, 17-20), no pocos de los autores y críticos afines al modernismo «fueron muy conscientes de la importancia de la literatura del autor granadino», a quien consideraban partícipe de sus inquietudes artísticas, lo cierto es que ya en la primera década de nuestro siglo su figura y su obra fueron adoptadas por los sectores críticos tradicionalistas como modelos de personalidad y escritura opuestos a los del modernismo, corriente literaria cuyos representantes eran cruelmente satirizados en artículos, relatos y refundiciones teatrales donde se les acusaba de todo tipo de aberraciones estéticas y morales. Es muy ilustrativo al respecto el siguiente párrafo, extraído de un artículo de José G. Acuña titulado “Larra y Ganivet” (1908, 215). En él, podemos comprobar cómo aquella discutida caracterización del noventayochismo y el modernismo en términos de masculinidad y feminidad, respectivamente, propuesta por Díaz-Plaja en su clásica monografía (1951, 211-217), era ya un lugar común varias décadas atrás:

El amor sexual, el erotismo natural, racional, puramente ginecolátrico que estos dos hombres [Larra y Ganivet] gozaron o padecieron –según se mire– constituye y representa una afirmación precisa y categórica de la excelsa masculinidad que les caracteriza como hombres y como escritores. [...] Y esta insistencia mía en hacer resaltar el aspecto de virilidad que por doquiera se manifiesta en cuanto han hecho y sentido estos dos hombres [...], viene a cuento y propósito de mostrarles a la generación presente como dos modelos de hombres de voluntad, de sinceridad y de fortaleza, almas heroicas en toda la extensión carlyliana del vocablo, en contraposición del *oscarwildismo* u homosexualismo repugnante e hipócrita que palpita en los hechos y en los dichos de una parte del mundo literario europeo.

El mismo Ganivet había criticado en una ocasión las actitudes decadentistas, que por extensión él aplicaba a todo el modernismo (Ganivet, 1998, 276), lo que no le impedía admirar la actividad artística de Santiago Rusiñol y su *Cau Ferrat*, al que se refiere en un artículo homónimo como «el santuario del “modernismo” español» (Ganivet, 1943, 734). Pero no fueron tanto interpreta-

ciones estéticas como políticas las que provocaron el definitivo alejamiento de Ganivet de los presupuestos modernistas y su definitiva consagración como uno de los máximos representantes del tratamiento literario del "Tema de España". La politización de su obra, que alcanzaría su apogeo en 1925, año en que sus restos mortales eran repatriados desde Riga en un momento en que Unamuno prolongaba su destierro voluntario en París como medida de protesta contra el Directorio militar¹⁴, ya es evidente en ciertas declaraciones de Nicolás María López, quien en el curso de una conferencia dictada en el Centro Artístico granadino el 24 de enero de 1915, lamenta el error de quienes pretenden identificar a Ganivet con el espíritu pesimista y acusador que siguió al desastre colonial, una mentalidad que desde nuestra perspectiva actual podemos atribuir a las llamadas generaciones del 98 y del 14:

Ganivet no se inspiró, ni pudo inspirarse, en semejante estado de ánimo; sus miras eran más altas; él había ya muerto cuando cayó sobre España aquella nube de críticos lamentosos. Pero éstos encontraron en él un precursor, y en *Idearium* un arsenal de argumentos [...].

Sin embargo, el pensamiento de Ganivet era muy distinto [...]. Aquella fórmula *Noli foras ire, in interiori Hispanie de habitat veritas* [sic]¹⁵, síntesis de aquel libro admirable, ¿qué significa sino el amor y el entusiasmo que le inspiraba todo lo noble que encierra el nombre de España? ¿Qué diferencia entre esa fórmula que es una apología de la grandeza española y esas pobres ideas de *europaización*, que son la fórmula de la apostasía y desprecio de todo lo nacional!¹⁶

Como consecuencia de esa progresiva politización, los intelectuales de izquierdas comenzaron a recelar del creciente prestigio de Ganivet, cuya obra –reducida al *Idearium español*– estaba sufriendo una apropiación por parte de los sectores más reaccionarios. En esas circunstancias, José Ortega y Gasset, quien años más tarde ensalzaría el valor literario de la obra ganivetiana al prologar una edición de sus *Cartas finlandesas* (Ganivet, 1998, 40), escribía en 1908:

¹⁴ Unamuno se adhirió al homenaje dispensado a Ganivet por la Universidad Central de Madrid con la publicación de una hoja suelta en la que, con más patetismo y menos inquina que en otras ocasiones, se lamenta del dramático destino del granadino, con quien se equipara en su condición de exiliado (Unamuno, 1966, 638-639).

¹⁵ La expresión correcta, adaptación del lema agustiniano, es «*noli foras ire; in interiore Hispaniae habitat veritas*» (Ganivet, 1990, 155).

¹⁶ (AA.VV., 1995, 37-38).

Ganivet –del cual tengo una opinión muy distinta de la del común entre los jóvenes pero que me callo por no desentonar inútilmente– leyó un librito, muy malo por cierto, de Th. Ribot, a la moda entonces, se entusiasmó y soltó la especie de la *abulia* española.¹⁷

Mucho más acerba fue la crítica de Manuel Azaña, quien temía que Ganivet se convirtiera en uno de los ideólogos de la intelectualidad derechista –como así fue, en cierto modo–, para lo cual denunció con detalle los errores y defectos del popular ensayo ganivetiano en su opúsculo “El *Idearium* de Ganivet”, de 1930. Diez años antes, y bajo el seudónimo de *Cardenio*, ya había cuestionado la afirmación de Navarro Ledesma (AA.VV., 1905, 8) según la cual el alma de España debía identificarse con la del escritor granadino:

Ganivet, sea cualquiera la estimación en que definitivamente se le tenga, debe decaer de su rango de apóstol de la España futura: ni las aspiraciones que agitan a nuestro pueblo, ni las ideas profesadas por demagogos y pensadores de algún fuste vienen de él.¹⁸

El mes de marzo de 1925 fue testigo de una polémica entre la prensa madrileña izquierdista y la conservadora cuyo tema de disputa no fue otro que Ángel Ganivet, y en particular la controversia política que suscitó la repatriación de sus restos mortales, consumada entre el día 27, en que su féretro llegó a Irún, y el 30, en que fue solemnemente enterrado en Granada, después de haber sido honrado a su paso por San Sebastián, Valladolid y Madrid. El diario *El Sol* publicó en portada durante los días 21 a 27 diversos fragmentos del *Idearium español* con los que se pretendía demostrar el talante progresista y demócrata de su autor, mientras los órganos derechistas, encabezados por *El Debate*, procuraban lo contrario aduciendo ejemplos de la misma obra. Tales intentos de apropiación prestaron un flaco favor a la memoria de Ganivet, cuya obra, como muy bien señalaba José María Salaverría (1925, 15), era ideológica y literariamente irreductible:

[...] lo especial de Ganivet es que su literatura no va unida a una campaña política ni a un partido político determinado. No lo pueden levantar como pendón ni los radicales ni los reaccionarios. Tampoco ha sido encajonado en un sitio fijo de la biblioteca, porque nadie se decide a definirlo como novelista, como poeta o como filósofo.

¹⁷ (Ortega, 1946, 113).

¹⁸ (Azaña, 1921, 96).

De nada sirvieron los esfuerzos liberales por matizar el patriotismo ganivetiano y deslindarlo de las tesis del emergente nacionalcatolicismo (Anónimo, 1925, 1), cuyos ideólogos habían de convertir a Ganivet en valedor de la dictadura de Primo de Rivera, y años más tarde en poco menos que profeta de la Guerra civil y la subsiguiente dictadura de Francisco Franco. Son varios los estudios sobre Ganivet escritos durante el régimen franquista que reflejan semejante postura¹⁹, si bien queremos destacar el de Francisco Elías de Tejada, titulado *Ideas políticas de Ángel Ganivet*, donde se ofrece una visión tan deformada del escritor que hoy en día no puede sino provocar la sonrisa del crítico. Significativamente fechado en «Madrid, 24 de agosto de 1939. Año de la Victoria» (Elías, 1939, 8), el libro sostiene, entre otros dislates, que Ángel Ganivet fue un ferviente católico y defensor de la causa carlista, aunque, advierte el autor, sin llegar a ser consciente de ninguna de las dos cosas (Elías, 1939, 100 y 208). Por otro lado, el texto no escatima referencias a la identidad entre Ganivet y el caudillo, entendida como una relación entre la idea y la acción, como indican estas palabras: «La espada de Franco ha abierto un período nuevo en la historia de España, el período que quería Ganivet con sueños místicos de patriota excelso» (Elías, 1939, 205).

Ya desde planteamientos más científicos y académicos, Ganivet fue objeto de análisis por parte de los críticos interesados en la caracterización de la Generación del 98, cuya literatura –entendida como instrumento político– se reputaba fundamental en la creación de una mentalidad y una cultura nacionales. Prestigiosas plumas como las de Pedro Salinas –en sus artículos sobre la teoría de las generaciones de Petersen y su aplicación a la del 98 (1949 y 1958)²⁰–, Pedro Laín Entralgo –autor del clásico *La generación del 98* (1945)– o Guillermo Díaz-Plaja –con su ya citada obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (1951)–, esbozaron a mediados del siglo la imagen de Ganivet que heredaría la crítica ganivetiana contemporánea: un autor en cuya obra lo ideológico prima sobre lo literario, y que además ocupa una posición inestable en el canon historiográfico²¹.

Dejando a un lado los prejuicios políticos subyacentes, que por supuesto no sólo determinaron la lectura de la literatura ganivetiana, sino toda la vida

¹⁹ Podemos señalar, por el renombre de sus autores, la antología de Luis Rosales (1949), publicada por la editorial de Falange Española, y un apologetico artículo de Ernesto Giménez Caballero (1942).

²⁰ Reproducidos en: Granjel, 1969, 465-477.

²¹ Ver al respecto: Fernández, 1995, 37-60.

española de aquellos años, los estudios mencionados –especialmente los de Laín y Díaz-Plaja– adolecen en lo concerniente a Ganivet de un empobrecedor reduccionismo crítico que limitó la variada producción del granadino a un solo título, el *Idearium español*, en lo que sin duda constituye uno de los más flagrantes casos de tergiversación y sobreinterpretación de la historia de nuestra crítica literaria²². A causa de ello, las contradicciones son frecuentes, como sucede en el libro de Laín Entralgo, donde se afirma que lo que define a los miembros de la Generación del 98 –a la que Ganivet pertenece en calidad de precursor– es que «todos ellos nos han hecho ver y sentir el paisaje castellano» (1997, 50), si bien unas páginas más adelante se reconoce que «Ganivet se declaró incapaz para el paisaje» (1997, 78).

La vinculación de Ganivet a la tantas veces aludida generación literaria –discutida a comienzos del siglo, como ya comprobamos–, llegó a convertirse en un tópico a través de estos textos, los cuales mostraban un acuerdo generalizado a la hora de considerar al granadino o bien precursor de la misma –idea que ya venía de antiguo– o bien integrante de su primera promoción, junto a Unamuno. Habría que esperar algunos años para que esa atribución fuera justificada mediante razones no tanto ideológicas cuanto literarias, algo que llevó a cabo uno de los más entusiastas y al tiempo esclarecedores entre los estudiosos de Ganivet: Antonio Gallego Morell, quien en artículos como “Ganivet, escritor del 98”, publicado en 1972 y aún influido por el método crítico de Petersen, analiza los principales rasgos estilísticos y personales que integran a Ganivet en el panorama artístico e intelectual de la España de finales del siglo pasado (Gallego, 1997, 11-27).

Ya unos años antes, en los próximos a 1965, la conmemoración del centenario del nacimiento de Ganivet, además de suponer la publicación de diversos materiales inéditos, principalmente epistolares, había enriquecido la bibliografía crítica ganivetiana con una serie de títulos aún fundamentales para el conocimiento del escritor²³, en los que el acento crítico se desplazaba de lo político a lo filosófico, y su obra narrativa, poética y dramática cobraba importancia frente a la ensayística. De manera simultánea a esta celebración,

²² Para una revisión de la recepción crítica del *Idearium español* ver el estudio introductorio de Inman Fox a su edición del texto (Ganivet, 1990, 24-35).

²³ Me refiero a trabajos como los de Miguel Olmedo Moreno (*El pensamiento de Ganivet*, 1965), Javier Herrero (*Ángel Ganivet: un iluminado*, 1966) o Juan Ventura Agudiez (*Las novelas de Ángel Ganivet*, 1972), sin olvidar el precedente de Francisco García Lorca (*Ángel Ganivet: su idea del hombre*, 1952) o los numerosos artículos publicados con motivo del aniversario de 1965.

y de modo especial al comenzar la década de los 70, confluyen dos circunstancias que serán decisivas en el cambio de orientación de los estudios de la obra ganivetiana: por un lado, el progresivo abandono de su consideración eminentemente política –ya poco importante en 1965–, acorde con el aperturismo ideológico que caracterizaría los últimos años de la dictadura franquista; y, por el otro, el cuestionamiento de la validez crítica del membrete *Generación del 98*, iniciado por Ricardo Gullón en su célebre artículo “La invención del 98”, en el que reclama un análisis formalista y no temático de la literatura considerada como noventayochista (Gullón, 1969, 18). Esa transformación en el modo de aproximarse a la literatura de Ganivet, y cuyo principal resultado consiste en el fin de la primacía del *Idearium* sobre el resto de su producción, con todo lo que eso supone, dará lugar a paradojas como la que plantea la *Historia y crítica de la literatura española* coordinada por Francisco Rico (1979 y 1994), donde Ganivet es encasillado junto a Costa y Maeztu en el capítulo correspondiente al regeneracionismo, mientras que los artículos a él referidos abordan cuestiones tan ajenas a dicho tema como el simbolismo de su narrativa o las implicaciones estéticas de su crisis religiosa.

Los recientes estudios de Nil Santiáñez-Tió (*Ángel Ganivet, escritor modernista*, 1994) y Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (*La novela modernista de Ángel Ganivet*, 1995), cuyos títulos son ya toda una declaración de principios, constituyen el corolario de ese doble proceso arriba aludido: la despolitización de la obra ganivetiana y el desprestigio de la teoría generacional aplicada a los estudios literarios, en especial en lo concerniente a la Generación del 98. Publicados en la antesala del centenario de la muerte de Ganivet, esos dos libros han condicionado en buena medida el modo en que los investigadores revisaron la figura y la obra del granadino en este año de 1998, a través de propuestas de lectura ciertamente innovadoras y sugerentes pero que, como advierte el profesor Longhurst (1998, 377-378), no deben hacer olvidar los rasgos premmodernistas de su estilo.

No obstante, y a pesar de su evidente trascendencia, tales trabajos no han conseguido zanjar la cuestión que desde hace ya un siglo preside la crítica ganivetiana: la caracterización historiográfica de su obra. El debate modernismo / 98 sigue aún abierto en el plano teórico (Shaw, 1997, 271-288), y por ello tampoco ha podido ser resuelto en el caso concreto de Ganivet, como demuestran de manera anecdótica los títulos que los diarios *ABC* e *Ideal* eligieron para sus respectivos números monográficos dedicados al escritor en el centenario de su muerte: “Ganivet, modernista” y “Ganivet y la generación del 98”, y como también reflejan las siguientes palabras de Javier Herrero (1997, 115-116):

Desde el punto de vista estético, puede ser profundamente satisfactorio contemplar la violación de Diana/Virgen en los versos de Darío, y su transformación en una faunesa rugiente, pero no cabe duda de que para Purilla (y para la mujer del pueblo que representa) debe haber sido mucho más satisfactorio recibir una educación de un mentor que la trataba con dignidad y amor, que ser violada y abandonada. Esa es la distancia entre “modernismo” y “generación del 98”.

Tal vez las diversas controversias críticas comentadas en estas páginas no sean sino la consecuencia de un desacuerdo conceptual, meramente terminológico. En cualquier caso, no creo probable que el modo de interpretar plenamente ya no sólo la literatura ganivetiana, sino la de todo el período de entresiglos, sea lograr un simple consenso entre la crítica que permita una única denominación con la que referirse a esas obras y esos escritores, caracterizados en muchos casos por la convivencia de viejas y nuevas fórmulas estéticas y culturales. No creo, en última instancia, que tildar a Ganivet de noventayochista o modernista ayude a conciliar los rasgos plenamente modernos de su obra –como el simbolismo de su teatro y su narrativa, en la que ensaya procedimientos propios de la novela de autor–, con los heredados del romanticismo y el realismo decimonónicos, que alientan su lírica y la dimensión espiritual de su literatura regeneracionista, inspirada en las tesis krausopositivistas. En este sentido, Ángel Ganivet encarna quizá como ningún otro literato de la época la proteica naturaleza de la literatura de finales del pasado siglo –una literatura cuya complejidad escapa a las reducciones terminológicas con que la crítica intenta aprehenderla–, y su personalidad creadora es fiel reflejo de la encrucijada ideológica y estética que supuso el *fin de siècle* en España y en el resto de Europa. Definir con precisión su obra y situarla satisfactoriamente en su dimensión histórica, en suma, permitirá una mejor comprensión del Modernismo español, tarea aún pendiente en el umbral de un nuevo siglo.

OBRAS CITADAS:

- AA.VV. (1905), *Ángel Ganivet*. Valencia: Librería Serred.
— (1995), *El Libro de Ganivet*. Granada: Universidad.
— (1998), “Ganivet y la generación del 98”. *Ideal*, 1 de febrero.
— (1998), “Ganivet, modernista”. *ABC Cultural*, 26 de noviembre.
Acuña, José G. (1908), “Larra y Ganivet”. *Nuestro Tiempo*, 4: 207-236.
Agudiez, Juan V. (1972), *Las novelas de Ángel Ganivet*. Madrid: Anaya.

- Álvarez Castro, Luis (1998), "El primer Ganivet", *Cuadernos del Lazarillo*, 14: 2-8.
- Amo Sánchez-Fortún, José M. de (1998), "Revisión de una teoría estético-literaria ganivetiana en la configuración de su creación poética". *Ínsula*, 615: 17-20.
- Anónimo (1903), "Ángel Ganivet. Epistolario". *Helios*, 6: 257-258.
- Anónimo (1925), "Una torpeza derechista. Ganivet en España". *El Sol*, 27 de marzo: 1.
- Azaña, Manuel (1921), "En torno a Ganivet". *La Pluma*, 9: 87-96.
- (1930), "El *Idearium* de Ganivet". *Plumas y palabras*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- Barja, César (1935), *Libros y autores contemporáneos*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Baroja, Pío (1978), *Obras Completas*, VII. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calvo Carilla, José Luis (1998), *La cara oculta del 98*. Madrid: Cátedra.
- Cansinos-Assens, Rafael (1925), *La nueva literatura. 1: Los Hermes*. Madrid: Editorial Páez.
- Clarín (1898), "Palique". *Madrid Cómic*, 822: 800-801.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1951), *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Elías de Tejada y Spínola, Francisco (1939), *Ideas políticas de Ángel Ganivet*. Madrid: Gráfica Universal.
- Fernández Almagro, Melchor (1921), "Hechos e ideas. Ángel Ganivet". *La Época*. 18 de febrero.
- Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl (1995), *La novela modernista de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- Fox, Inman (1997), *La invención de España*. Madrid: Cátedra.
- Gallego Morell, Antonio (1997), *Sobre Ganivet*. Granada: Universidad.
- Ganivet, Ángel (1898), "¡Ñañññ!". *Vida Nueva*, 16 de octubre.
- (1905), *Cartas finlandesas*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- (1936), *La Cofradía del Avellano. Cartas de Ángel Ganivet*. Granada: Tip. Luis F. Piñar Rocha.
- (1943), *Obras Completas*, II. Madrid: Aguilar.
- (1983), *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Madrid: Cátedra.
- (1990), *Idearium español*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1998), *Cartas finlandesas. Hombres del Norte*. Madrid: Espasa Calpe.
- y Unamuno, Miguel (1998), *El porvenir de España*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- García Lorca, Francisco (1997), *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- Giménez Caballero, Ernesto (1942), "Misión sobre Andalucía. La unificación con el sur". *Arriba*, 27 de junio: 3.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930), *Azorín*. Madrid: La Nave.
- Granjel, Luis (1959), *Panorama de la Generación del 98*. Madrid: Guadarrama.

- Gullón, Ricardo (1969), *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- Herrero, Javier (1966), *Ángel Ganivet: un iluminado*. Madrid: Gredos.
- (1997), "Ganivet 'precursor del 98'. La virgen contra la hetaira". *RILCE*, 13-2: 99-119.
- Laín Entralgo, Pedro (1997), *La generación del 98*. Madrid: Espasa Calpe.
- Longhurst, C.A. (1998), "New Perspectives on the Novels of Ángel Ganivet". *Bulletin of Hispanic Studies*, 3: 371-378.
- Olmedo Moreno, Miguel (1997), *El pensamiento de Ganivet*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- Ortega y Gasset, José (1946), *Obras completas*, I. Madrid: Revista de Occidente.
- Rico, Francisco (1979), *Historia y crítica de la literatura española*, 6. Barcelona: Crítica.
- (1994), *Historia y crítica de la literatura española*, 6.1. Barcelona, Crítica.
- Rosales, Luis (1943), *Ángel Ganivet (antología)*. Madrid: Ediciones Fe.
- Salaverría, José M. (1925), "El retorno de Ángel Ganivet". *ABC*, 29 de marzo: 15.
- Santiáñez-Tió, Nil (1994), *Ángel Ganivet, escritor modernista*. Madrid: Gredos.
- (1996), *Ángel Ganivet: una bibliografía anotada. 1892-1995*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada.
- Shaw, Donald (1997), *La generación del 98*. Madrid: Cátedra.
- Trapiello, Andrés (1997), *Los nietos del Cid*. Barcelona: Planeta.
- Unamuno, Miguel de (1898), "Ángel Ganivet". *La Época*, 23 de octubre: 1.
- (1966), *Obras Completas*, VIII. Madrid: Escelicer.



UNA FIGURA DESCONOCIDA DEL ESPECTÁCULO FINISECULAR ESPAÑOL: EL EXPLICADOR DE PELÍCULAS

LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ
Universidad de Santiago

1. EL CINEMATÓGRAFO DE LOS PRIMEROS TIEMPOS Y EL EXPLICADOR

Digámoslo desde el principio: el cine fue sonoro desde sus inicios, de tal forma que aquel *"mundo silencioso"* que tanto había impresionado a Máximo Gorki después de asistir a las primeras proyecciones cinematográficas en la Rusia de 1896 (Geduld, 1997, 17), muy pronto iba a transformarse en un universo parlanchín y ruidoso gracias a ciertos ingredientes que enseguida integrarán las sesiones de cine, tales como los acompañamientos musicales, los diversos ruidos provocados por objetos, las grabaciones reproducidas a través del fonógrafo y la voz del explicador, siendo esta última la que desde una perspectiva literaria nos interesa más. Y ello por dos razones: porque constituye un elemento significativo de esa parte del espectáculo finisecular y de masas al que pertenecen también el "genero chico" y el llamado "género ínfimo", cuya relevancia ha sido demostrada fehacientemente, y porque se inscribe dentro de una tradición del relato oral y visual contemporáneo que apenas ha sido abordada hasta el presente por los estudios literarios; tradición, obvio es señalarlo, a la que pertenecen también otras formas no canónicas de la literatura como el cartelón de ciego o la linterna mágica. Creo que la investigación de esa tradición, inseparable, por otra parte, de una historia de

la visión y de sus posibles repercusiones en autores y obras desde el siglo XVIII en adelante, es una de las labores en las que a día de hoy no se ha avanzado casi nada, razón por la cual me he sentido en la obligación de intentar, aunque someramente, una aproximación a la figura del explicador.

Ahora bien, estos deseos chocan con la escasez de datos y de estudios acerca del mismo¹ además de con el muro infranqueable de la oralidad, lo que significa que, tratándose de un discurso oral ya desaparecido, se han esfumado también con el tiempo las palabras y las personas que las utilizaron, sin que, a diferencia de lo ocurrido con la épica medieval, podamos servirnos aquí más que de testimonios indirectos de terceras personas, testigos o no de ello, o, en el mejor de los casos, de las confesiones ante el periodista de algunos protagonistas directos, pero que tanto en un caso como en el otro apenas rebasan el territorio de la anécdota. Es así que los problemas que se plantean parecen multiplicarse y, lo que es peor, sin que se vislumbren respuestas satisfactorias. Enumero tan sólo algunos: el desconocimiento acerca de su tiempo de vigencia, de los grados de profesionalización y de la evolución o no de sus técnicas, del grado de generalización alcanzado, de los modos de narración y del posible uso formulario del lenguaje, así como de su situación en la sala y de la existencia o no de interpretación en sus actuaciones. Como se puede observar casi todo está sin resolver y de ahí que debamos movernos con suma cautela como paso previo al avance de cualquier conclusión.

¹ Aunque durante los últimos años este tema se ha convertido en uno de los objetos de investigación prioritarios para los historiadores extranjeros del cine de los primeros tiempos, los resultados alcanzados distan mucho de ser satisfactorios por la escasez de datos al respecto, tal como puede comprobarse en el número monográfico de la revista *Iris*, n° 22 (otoño, 1996) dedicado al explicador, que recoge, además, casi toda la bibliografía generada por este asunto. En el caso español se ha avanzado mucho menos. Tan sólo conozco el trabajo de Daniel Sánchez Salas, "La figura del explicador en los inicios del cine español", en su origen una comunicación presentada en el VI Congreso de la AEHC y publicada en las Actas del mismo (Sánchez Salas, 1998) - noticia que debo a mi colega el profesor Xosé Nogueira, a quien agradezco ésta y otras que han facilitado mi labor- y que, con algunas adiciones no sustanciales aparece en el número de la revista *Iris* ya mencionado ("A History of the Lecturer in Spanish Silent Cinema", pp. 171-181). Fuera de esto, encontramos referencias diversas en textos de diferentes autores que se irán citando a lo largo de este trabajo, y especialmente en algunas historias del cine como las de Cabero, Fernández Cuenca y Méndez Leite.

En cuanto al nombre, si bien es verdad que se ha generalizado el de "explicador de películas", éste no fue el único, ya que también fue conocido como *picotero*, *truchimán*, *cicerone*, *explicador de cuadros y voz pública*, llegando a ser confundida su figura -por la coincidencia en ocasiones entre ambos- con la del "charlatán" que fuera de la sala o en su vestíbulo hacía propaganda del espectáculo e invitaba a los transeúntes para que entrasen a verlo. Confusión que comprobamos en Cabero (1949, 64-65) y Méndez-Leite (1965, 66), entre otros.

Pero antes de entrar en materia permítaseme, aunque muy brevemente, una pequeña introducción al cinematógrafo de los primeros tiempos para así poder comprender más adecuadamente la figura del explicador.

Casi todos los historiadores del cine coinciden en situar lo que se conoce como cinematógrafo de los primeros tiempos o cine primitivo entre la fecha de sus orígenes (1895-1896) y los años 1907-1908, al que seguirían un período de transición al estilo clásico entre 1907-1908 y 1917, y la definitiva consolidación de este modelo desde 1918 en adelante, gracias sobre todo, pero no únicamente, a los descubrimientos de D. W. Griffith. Ello implicaría la existencia de dos modelos muy diferentes de hacer cine: el Modelo de Representación Primitivo, coincidente a grandes rasgos con el llamado por algunos “cine de atracciones”, anterior a 1907 y que persiste en ciertos rasgos del período de transición, y el Modelo de Representación Institucional o estilo clásico, que nace en el período de transición y se afianza posteriormente, estilo que, dominado por el modelo hollywoodiano y con mayor o menor contestación según las épocas, ha marcado todo el cine hasta la actualidad.

Al contemplar desde el momento presente a ese cine primitivo -y sin que lo de “primitivo” entrañe ningún tipo de subvaloración sino una mera referencia cronológica- la sensación que tenemos es la de extrañeza, por seguir la acertada calificación de A. Gaudreault (1998, 74); extrañeza que procede de nuestra distancia con respecto a sus propuestas estéticas y produccionales: cine derivado fundamentalmente del teatro decimonónico, en especial del melodrama, pero también de otros espectáculos populares como las variedades, el circo, la linterna mágica, las historietas gráficas populares y, probablemente también en el caso español, de las *auca*s, más que de la novela o el relato corto anglosajón que sí influirán en el Modelo de Representación Institucional posterior; un cine en el que opera una causalidad muy débil entre las acciones y una absoluta falta de continuidad entre las mismas y entre dos planos sucesivos debido a la ausencia de montaje, de *raccord*; con un tiempo y un espacio que responden a criterios teatrales y cuyo seguimiento es difícil para el espectador, y con un punto de vista único debido a la fijeza de la cámara que sitúa a aquél fuera de la acción; a lo que hay que sumar la carencia total de intertítulos o letreros explicativos antes de 1903 y su escaso desarrollo posterior, que dificulta, asimismo, la comprensión de las todavía muy elementales historias que en la pantalla se narran y menos otro tipo de filmes que se simultanean con la ficción: los documentales y travelogues, las películas de magia e ilusionismo, las de acróbatas y las fantasmagorías, entre otras. En resumen, un cine difícil de entender para un público que desconoce todavía los códigos y el len-

guaje que rigen las imágenes, al que resulta casi imposible el situarse en espacios y tiempos diferentes porque no hay unión entre ellos, el ser capaz de percibir los detalles y las acciones en escenas de muchos personajes en las que falta el centrado de la imagen, o el conocer las situaciones por las que atraviesan aquéllos, lo que se dicen y lo que sienten; esto es, seguir correctamente el hilo del relato aunque sea muy simple.

Por ello no nos sorprende el encontrarnos en 1906 y 1908 con testimonios aparecidos en revistas norteamericanas que piden a los productores filmes comprensibles para el público, o les reprochan el que tan sólo uno de entre cincuenta sean adecuadamente seguidos sin ayuda de un explicador (Gaudreault 1989, 169), ni que el adulto Luis Buñuel al recordar su niñez en 1908 afirme que *"El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos"* (1982, 37).

Para evitar esa perplejidad de los espectadores los exhibidores acudieron a varias soluciones, a veces simultáneas, como la compra o, en su caso, la confección de intertítulos que explicasen de modo muy conciso la acción, el reparto de resúmenes de los filmes al principio de la proyección y la ayuda de una voz que comentaba las imágenes a medida que iban pasando ante los ojos del público. Esa voz era la del explicador y había nacido, por consiguiente, para solucionar los problemas de legibilidad que los primeros filmes planteaban y que, al igual que a nosotros hoy, también resultaban extraños a los espectadores de entonces.

Esta figura se generalizó en el cine primitivo de los países y culturas más diversas, si bien su duración y sus rasgos característicos variaron de unos lugares a otros, llegando incluso a mantenerse en el caso del "benshi" japonés hasta los años treinta, ya en plena época del cine sonoro. Por el contrario, en gran parte de los países de Europa Occidental y EEUU puede darse por desaparecida en los primeros años de la segunda década del siglo XX, a excepción de la región canadiense de Quebec y de Holanda, en donde se mantuvo durante parte de los años veinte (*Iris*, n° 22)².

² En el caso europeo es Italia el país del que se tienen menos datos, aunque no parece que se diferencie del resto en lo que se refiere a su existencia (Raffaelli 1992, 39). Por su parte, Jean-Claude Carrière afirma que la costumbre de comentar los filmes se mantuvo en Africa hasta los años cincuenta (1997, 13).

2. PERÍODO DE VIGENCIA EN ESPAÑA

En lo que se refiere a su duración en España, siguen faltando pruebas que nos permitan llegar a una conclusión satisfactoria. Sánchez Salas localiza en 1900 al explicador más antiguo y afirma que tuvo su mayor popularidad entre los años 1904 y 1910, aunque encontramos todavía explicadores en Zaragoza y Logroño hasta 1913 (1998, 75-78). Por mi parte, considero su existencia como epigonal a partir de los primeros años de la segunda década del siglo XX pero me permito añadir algunos datos que anticipan su nacimiento y retrasan su desaparición.

En cuanto a lo primero, sabemos que aparece casi contemporáneamente al cinematógrafo, en los últimos años del siglo XIX, como se desprende del testimonio del explicador Baltasar Alcaraz, el cual comentó en Madrid algunos de los filmes de Lumière:

Cuando yo empecé a trabajar como explicador [...] hacía muy poco tiempo que había llegado el cine a Madrid. Fue en los años últimos del siglo, y era yo casi un chaval, pero avisado y con cierta gracia, que fue lo que me sirvió para dedicarme a aquello [...] Había una [película] graciosísima, que era una excursión en velocípedo; otra, una batalla de nieve; otra, en la que el perro hacía filigranas de equilibrio; otra, en la que un señor muy elegante daba un paseo en automóvil... (Otero Seco, 1936, s.p.)

Palabras que resaltan, por otro lado, que su aparición no tuvo nada que ver con los letreros del cine primitivo y la posible dificultad de su lectura para los iletrados, que tan sólo bastante más tarde se añadieron a los filmes.

El mismo Baltasar Alcaraz sitúa su desaparición en torno a las fechas ya señaladas, si bien retrasando la suya propia hasta 1916, año en el que se estrenó en el Teatro Benavente de Madrid un filme en varios episodios explicado por él, *Los misterios de Nueva York*, con la diva italiana Francesca Bertini como protagonista:

Poco después de 1910 [...] el cine empezó a no necesitar explicadores. Surgieron entonces las primeras películas largas, con argumento pródigo en peripecias y letreros luminosos. Sin embargo, yo resistí hasta 1916. ¡Si viera Vd. la de cosas que le he dicho yo a la Bertini y a Perla Blanca en aquella serie de "Los misterios de Nueva York"! (Otero Seco, s.p.)

Y que no era el único explicador superviviente por esos años nos lo confirma, asimismo, el testimonio de Enrique Díez-Canedo, quien al contarnos su

asistencia a la proyección explicada de una versión italiana de *El alcalde de Zalamea* en el Burgos de 1915 nos dice:

lo que había, en aquel cine y en los más de España, era una figura inutilizada después por el cine parlante: un explicador que iba contando a los asistentes el argumento de la película y comentando, según su entendimiento y su humor, los sucesos desarrollados en la pantalla (1939:23).

Creo que aunque estas palabras contradicen en cierta medida a las anteriores en cuanto a que todavía en 1915 se considera al explicador muy extendido por España, la mayor distancia de los hechos y el no haber sido protagonista directo no les confieren el mismo grado de credibilidad que a las de Baltasar Alcaraz, algo que, por otra parte, vendrían a confirmar otros testimonios más próximos en el tiempo, que lo dan por desaparecido antes de 1912 (Aguilar 1930, 99; Bello 1919, 142-143)³.

Según lo anterior, España coincidiría más o menos con la mayoría de los países europeos, siendo la causa principal de su extinción ese surgimiento de películas largas al que se refiere Alcaraz, o lo que es lo mismo, un modelo narrativo que, basado en la continuidad gracias al montaje, al *raccord* y a los intertítulos, no necesitaba de narradores capaces de rellenar con su voz las lagunas espacio-temporales, ni de dar cuenta de personajes y situaciones, porque el público ya era capaz de seguir el hilo de la trama. A lo que quizá habría que añadir otras razones no menos relevantes como la actitud levantisca y ruidosa de un público que no respetaba esa labor y la cada vez mayor presencia de explicadores aficionados y poco profesionales⁴.

Esto último nos conduce a otro problema no resuelto, el de su condición profesional. Parece evidente que algunos se dedicaron profesionalmente a esta práctica como actividad a lo largo de varios años, caso del mencionado Balta-

³ Santiago Aguilar, al referirse a un cine ambulante que había en la calle de Alcalá en los años 1912-1913, el "Cine Hispano-Française", afirma que "*Ya se habían desterrado los primitivos 'charlatanes' que ilustraban a voz en grito y con donaire de barrios bajos la proyección cinematográfica; la entrada general en pleno leía en voz alta los apetecidos letreros, como si se tratara de una clase colectiva de lectura, y así conseguían enterarse los no pocos espectadores que no sabían leer...*" (99). Por su parte, Luis Bello en una conferencia de 1912 dice algo parecido: "*Tras las películas geográficas empezaron a venir las hilarantes, las acrobáticas y las fantasías inverosímiles [...] Todas ellas aparecieron acompañadas de una institución que, por desgracia, ya no existe: el narrador, el explicador de películas*" (142).

⁴ Así lo manifiesta un contemporáneo de los hechos como Luis Bello: "*Murió esta institución, acaso ahogada por la aptitud [sic] del público y por la misma competencia de los aficionados sin título*" (142).

sar Alcaraz y de otros contratados por los empresarios de barracones y salas, como Federico Mediante Noceda, que gozó de gran popularidad en Madrid entre 1900 y 1904, Nicanor González, que simultaneó esta actividad con otras en el ayuntamiento madrileño (Bello, 142), Julián de Ajuria, explicador en Buenos Aires, y, posiblemente, aunque no podamos afirmarlo con seguridad, los que se anunciaban en 1907 como tales en la revista de espectáculos *Artístico-Cinematográfico*⁵, además del bilbaíno Eduardo Pérez (Sánchez Salas 1998, 78-79) y el gaditano Juan del Cid (Garófano 1986, 136), ambos muy populares, y los citados, aunque de nombre desconocido, por Méndez-Leite en su *Historia del cine español* (65-70). Pero también hubo propietarios de espectáculos de carácter ambulante, entre cuyos números figuraba la proyección de filmes que ellos explicaban y gracias a los cuales alcanzaron notoriedad, como Pascualini, quien recorrió con su "Cinematógrafo Pascualini" el Norte de Andalucía⁶, o el gallego Primitivo Vidal, que durante los años 1907 a 1910 comentó en varias ciudades de Galicia las películas que proyectaba su empresa de variedades "Palacio Luminoso" (Acuña 1996, 79-83; Calvino 1908, 2). Por último, no debemos olvidarnos de quienes, como el escritor Tomás Borrás durante un verano de su adolescencia allá por 1906 ó 1907 (Fernández Cuenca 1944, 7), practicaron esa actividad debido al parentesco con el empresario de la sala. Al margen de ellos, hubo aficionados que ejercieron eventualmente y de forma esporádica la profesión, explicadores que, muy probablemente, no estaban a la altura de los más conocidos y populares, si bien la escasez de datos no nos permite asegurarlo taxativamente⁷.

Carencia ésta que tampoco nos ayuda a saber ante qué tipo de públicos actuaban, aunque no parece que en ciudades como Madrid lo hiciesen en todos los locales, especialmente en los más distinguidos, quizá debido a una

⁵ Cito los nombres de los explicadores que aparecen en los números 2 y 5 de *Artístico-Cinematográfico* (septiembre y noviembre de 1907, respectivamente): Rafael Fernández, José Layunta, Aurelio Muñoz, Isidro Sánchez, Francisco Pérez Moreno, Aurelio Juan Alonso, Francisco Carrasco y Mariano Marín.

⁶ De él dice Fernández Cuenca que "para los grandes, y mucho más para los chicos, el anuncio de la llegada de Pascualini a cualquier localidad era motivo de expectación y regocijo previos; poco importaba que las películas fuesen pocas y en lamentable estado; lo fundamental era el encanto de su misteriosa realidad, que las chuscas explicaciones de Pascualini abrillantaban para los gustos poco exigentes" (1949, 42).

⁷ Al testimonio antes mencionado de Bello sobre estos aficionados, cabe añadir el de Méndez-Leite: "Y un buen 'explicador' exige un sueldo elevado y fija, como un cantante de ópera, las condiciones en que ha de actuar. Cuando el charlatán contratado enronquecía o enfermaba, siempre surgía algún espontáneo para sustituirle; pero el improvisado 'explicador' casi nunca salía airoso de su cometido, pues eran necesarias muy especiales cualidades, que sólo la práctica podía desarrollar en su grado perfecto" (66).

distribución de salas frecuentadas por espectadores diferentes en cuanto a su posición social y a que el público burgués sólo muy tarde (con posterioridad a 1908) se interesó por los filmes de ficción, sobre todo cuando éstos ya disponían de una cierta autosuficiencia narrativa. Es significativo en este sentido que en las diversas y bastante minuciosas referencias que hace Pardo Bazán al cinematógrafo de los primeros tiempos no se encuentren menciones de esta figura (Fernández, 1997), lo cual vendría a coincidir con otras ciudades europeas en las que, como en París, ocurría lo mismo⁸.

3. EL RELATO Y SUS CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN

De lo que, sin embargo, no hay duda es de su tarea como narrador de lo que acontecía en la pantalla; de ahí que cuando en un artículo de 1907 sobre el cinematógrafo se aluda a su función no se mencione al explicador sino al que “relata los <acontecimientos>” (*Nuevo Mundo*, 10), y de ahí también que debido a esto sea casi un lugar común entre los historiadores del cine el ver sus orígenes en el comentarista de la linterna mágica, pues éste narraba y comentaba las imágenes que él mismo proyectaba⁹, habiéndoselo emparentado, además, en el caso español con el narrador de los romances de ciego (Sánchez Salas, 74).

Ahora bien, si es posible pensar en una semejanza superficial entre todas estas figuras, no lo es cuando observamos la función que cada una cumple dentro de su espectáculo, que es muy diferente a causa de las distintas condiciones históricas y ambientales en que se producen sus discursos.

El explicador tiene una función de intermediación entre el relato visual que es producido por la industria y el público que lo recibe -mediación que aparece perfectamente recogida por el nombre de “voz pública” que se le da al explicador Juan del Cid en el Cádiz de 1907 (Garófano, 136)-, de modo que representa simultánea o alternativamente los puntos de vista de un relato

⁸ Un periodista francés constataba en 1911 la ausencia de esta figura en las salas parisinas de público más elitista: “Dans certaines salles du Centre [sic], fréquentées par un public de passage, intellectuel ou frivole, peuplées d'étrangers ou de snobs, il est d'usage constant s'en passer. Je le conçois” (*Iris*, nº 22, 31).

⁹ Cito tan sólo las palabras de dos de los más acreditados: “Procedente sobre todo de la linterna (religiosa o laica) en Gran Bretaña y en Estados Unidos, del desfile de feria con su charlatán en Francia...” (Burch 1987, 239), y “Comme on l'a dit en fin du chapitre précédent, le recours à ce commentateur en voice-over [...] est issu en droite ligne de la lanterne magique” (Gaudreault, 1989, 164). Sánchez Salas, en cambio, introduce un pequeño matiz: “Yo no creo que deba hacerse una asociación completa entre ambos personajes, pero me parecen innegables ciertas concomitancias...” (74).

exterior a él y de las expectativas de quienes lo perciben, lo que hace que su narración pueda variar de acuerdo con el contexto en que se produce hasta el extremo de distorsionar totalmente la historia del filme. O dicho de otro modo, el explicador es receptor de un discurso previo cuya instancia enunciativa es la industria que, a su vez, narra a otros receptores, siendo este estatuto cervantino de narrador y receptor al mismo tiempo y su papel de intermediario dos rasgos que lo separan de las otras figuras mencionadas, cuyo relato visual es producido por ellos mismos y no por una instancia ajena¹⁰.

De su papel como receptor de una narración previa -y que fuera de España atestiguan, por ejemplo, los resúmenes que la productora de Méliès hacía con destino a los explicadores de sus filmes- nos quedan testimonios como el de Baltasar Alcaraz cuando, al mencionar su forma de trabajo, dice que *"No había una forma fija de trabajar. Nosotros veíamos a solas la proyección y luego oíamos las explicaciones de lo que significaba la película. Lo demás lo ponía el ingenio de cada uno"* (Otero Seco, s.p.)¹¹; y respecto a su capacidad para cambiar la historia del filme dependiendo de las reacciones del público, el mismo explicador nos da un buen ejemplo:

Entonces había otras costumbres y ocurrían muchas cosas que ahora nos parecen inexplicables. Por ejemplo: cuando en una película dos novios se daban un beso demasiado largo, el operador, para no alarmar a los espectadores pudibundos, ponía la mano delante del foco y cortaba el beso de un tajo. Una noche el operador de la barraca donde yo trabajaba se descuidó, y el público tuvo que presenciar uno de esos largos besos, entre la algazara de los espectadores y las protestas de algunos papás, celosos del pudor de sus hijas. Pero yo corté aquello con una explicación sencilla: "¡Silencio! -grité- ¿Qué de particular tiene ese beso si están casados" (Otero Seco, s.p.).

Palabras éstas que, además de mostrarnos cómo el bueno de Alcaraz con sólo el poder de su voz había convertido a una pareja de enamorados en matrimo-

¹⁰ Sobre el uso y desarrollo en España de la linterna mágica resulta muy esclarecedor el libro de Frutos Esteban, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

¹¹ "Este técnico auxiliar [el explicador] tenía la misión de ver varias veces la película en sesión privada, y por medio de lo que inventaba y de lo que veía narraba a su manera el asunto, para la mejor comprensión del público, que a veces se alborozaba con alguna de sus equivocaciones o trabalenguas" (Méndez-Leite, 65).

nio sin pasar por la iglesia ni el juzgado, nos informan de su papel como garante del orden de la sala¹².

Pero hay un segundo aspecto propio del explicador que tampoco tienen el linternista ni el ciego de los cartelones: el formar parte de un espectáculo más amplio, en el cual el cinematógrafo se integra como una atracción más de las variedades, al lado de las canciones y los bailes, los números circenses y de magia, los de ventriloquía y, en fin, todos aquellos que formaban parte de lo que se conoce como “género ínfimo”. Ese carácter de “atracción” que el explicador tenía es lo que nos hace entender su popularidad, el que en ocasiones fuesen más interesantes para el público las explicaciones que los propios filmes sobre los que aquéllas versaban; y de ahí también que, aunque carezcamos de datos más precisos, se pueda asegurar que por lo menos en alguna ocasión hubo una total continuidad entre las otras actuaciones y la del explicador cuando coincidían en la misma persona. Tal es el caso, por ejemplo, del ventrílocuo Julio Salcedo, de nombre artístico Juliano, que en 1904 y en el “Nuevo Salón Mágico” de Madrid actuó con sus autómatas parlantes en medio de otras variedades y de proyecciones cinematográficas (Martínez 1992, 106), y del que Azorín nos dejó dicho lo siguiente: *“Es curioso volver la vista a los comienzos del siglo, cuando Juliano, Julio Salcedo, anima los cines -en películas cortas y mudas- con su ingenioso arte de ventrílocuo”* (Azorín 1995, 127). Y es de suponer, asimismo, que empresarios ambulantes como el citado Primitivo Vidal ejerciesen sus dotes histriónicas no sólo en la explicación de películas sino también en la presentación del resto de las variedades de sus espectáculos.

Todo esto quiere decir que no resulta posible hablar de relato fílmico en el cine primitivo sin tener en cuenta las condiciones en que se produce, ni es factible su estudio sin considerar que el relato no puede ser disociado de su representación, o, como afirma Paul Zumthor al referirse a la literatura oral en la Edad Media, nada es verificable fuera de las circunstancias en las que la voz se muestra, fuera del alcance de esa voz que afecta a unos oyentes particulares (Zumthor 1989, 348). Invalidando la idea del cine como un lenguaje universalmente inteligible, el explicador adapta el discurso de las imágenes al

¹² En esto coincide con otros países y aclara el futuro papel institucional del sonido en el cine, pues el explicador se convierte en *“una especie de vigilante general, encargado de hacer callar a los elementos impertinentes y turbulentos de un público popular [...]”*. Pero también hay en él una formulación que puede aplicarse igualmente a la función del cine-música desde sus inicios: *“instaurar un orden, tanto en la pantalla como en la sala, hasta el día en que este orden pueda ser garantizado por la mezcla de clases sociales y los grandes órganos pero también por el MRI [Modelo de Representación Institucional]”* (Burch, 240).

público presente en la sala, con lo que más que de narración cabe hablar de enunciación en la medida en que participa de un aquí y un ahora desde donde se interpreta o ejecuta el texto (Lacasse 1995, 71-72).

Poco sabemos, sin embargo, de las formas de representación de ese texto, porque además de la dificultad para acceder a esa oralidad, no estamos ante una forma única o estandarizada de interpretación, dependiendo su relato del ingenio de cada explicador. Para acercarnos a ellas debemos recurrir sobre todo, aunque no exclusivamente, a testimonios indirectos, cosa que haré a partir de ahora.

En cuanto a su situación en la sala lo más habitual era la colocación al lado de la pantalla y de pie, si bien se conoce el caso de un explicador de Barcelona al que, debido a su popularidad, la empresa lo distinguió poniéndole una silla a la derecha de la pantalla (Méndez-Leite, 68), mientras que debió ser menos frecuente su posición detrás de ésta, tal como se lo manifiesta Tomás Borrás a Fernández Cuenca:

y por detrás de la pantalla hablábamos con nuestros megáfonos, para fingir distintas voces, ajustándonos a lo que cada personaje parecía decir. Pero, con gran desilusión mía, al público no le gustó nada esta innovación. Quería al explicador auténtico, al que se paseaba, mientras hablaba, por el pasillo lateral. Quería al explicador visible, para poderle decir cosas o incluso insultarle si no estaba inspirado en sus chistes (Fernández Cuenca 1944, 7);

lo que, por otra parte, nos da idea de su movilidad y del carácter dialogístico de una intervención en continua interacción con el público.

Podían acompañarse de objetos capaces de producir determinados sonidos que la historia del filme exigía (tiros, choques de trenes, tormentas, ruidos de puertas, golpes...) y, además de poseer un ingenio que les permitiese improvisar ante una situación inesperada, debían informar al público con *“voz grave y frase tan llana como pudiera esperarse de su misión”* (Bello, 142), huyendo del tono declamatorio y de las sutilezas poéticas (Fernández Cuenca 1949, 42). No he encontrado, sin embargo, ningún testimonio que nos pudiese orientar acerca de si al tiempo que hablaban mimaban o no la acción, cosa que sí ocurría en otros países.

Por lo que se refiere a su discurso, se observan en algunos casos las diferentes operaciones que llevaba a cabo: narración de los hechos de la historia, interpretación de los mismos y una ordenación determinada a la hora de refe-

rirse a los personajes y objetos de las imágenes (Sánchez Salas, 82-83)¹³; mientras que parecen haber sido bastante frecuentes las invenciones de los diálogos y los comentarios valorativos de las acciones. Sobre los diálogos ya hemos visto cómo Baltasar Alcaraz le decía muchas cosas -interpretando a otros personajes, se supone- a Francesca Bertini y a Perla Blanca, mientras que Tomás Borrás escribía los diálogos de cada película (Fernández Cuenca 1944, 7), en ambos casos dándole voz a personajes que no la tenían; y respecto a los comentarios sirva el siguiente de aquel explicador de la silla al que antes se aludió, el cual, ante las imágenes de un banquete de la nobleza rusa, exclamó dirigiéndose al público: “¡Cómo se atracan! ¿eh? Y eso que cada día leo en los periódicos: <El hambre en Rusia>. Ya verán ustedes cómo esto acabará mal el día que el pueblo se canse” (Méndez-Leite, 69).

En la narración de la historia algunos anticipaban los hechos que iban a suceder poco después, con lo que, al igual que ocurría con los primeros intertítulos, se evidenciaba uno de los problemas de este tipo de explicaciones: la anulación del efecto de sorpresa que las imágenes podían tener. Buñuel refiere de modo aproximado uno de estos casos: “-Entonces el conde Hugo ve a su esposa en brazos de otro hombre. Y ahora, señoras y señores, verán ustedes al conde sacar del cajón de su escritorio un revólver para asesinar a la infiel” (37). Aunque es posible en este ejemplo que el explicador tratase de focalizar la atención de los espectadores sobre un detalle importante del filme, lo cual nos indicaría una función que sin duda tuvo, la de enseñarle al público a ver las películas.

Cada explicador podía tener igualmente sus propias fórmulas, que reiteraba en situaciones semejantes. Fórmulas de final de función como “¡La sesión ha terminado!”, o de reanudación de la misma después de haberse interrumpido por alguna circunstancia como “¡Continúa la sesión!” (Méndez-Leite, 65), pero también para aplicar en las acciones coincidentes de diversos filmes, caso de Primitivo Vidal, quien en las escenas de deslealtad solía decir del personaje traicionado que “¡Jura vengarse sea como sea!” (Acuña, 83).

Importante era, asimismo, el presentar nominalmente los espacios que aparecían en las imágenes, sobre todo en los filmes documentales, el no repe-

¹³ Véase, por ejemplo, el texto citado y comentado por Sánchez Salas: “El violador, espantado por su deleznable delito y repugnante acción, huye cobardemente; pero el padre de la inocente víctima sale en su persecución dispuesto a cargárselo. El violador tuerce por la calle 23; el padre le sigue raudo por la calle 22, en una carrera ‘macanuda’. Ahora entran en la plaza de la Libertad y, ya a tiro, el padre saca un Colt y dispara. El violador cae muerto; la víctima ha sido vengada ¡Que el Altísimo perdone al criminal!” (García Maroto 1988, 15).

tir lo que el espectador ya estaba viendo, como la mención de la entrada o salida de los personajes del cuadro¹⁴, y el apropiarse del filme nacionalizándolo o contextualizándolo por medio del lenguaje y los modos propios de determinado lugar, algo que observamos en el gaditano Juan del Cid, quien explicaba las películas “*con sus agudezas y ocurrencias de la tierra*” (Garófano, 136), o en los que desde detrás de las pantallas madrileñas amenizaban las películas con sus “*improvisadas charlas castizas*” (Cabero, 65).

Esto último vuelve a situarnos ante un explicador que alejaba al espectador del relato original, distanciándolo y provocando su extrañamiento con respecto a las imágenes, a la vez que instituía un relato mediatizado por los intereses de su público, lo que deducimos de las palabras de Tomás Borrás:

Mis comentarios gustaban mucho al público, y hasta muchos años después no me di cuenta de que el motivo determinante de esta aceptación consistía en que yo acentuaba la comicidad de los fantasmas proyectados en la sábana blanca poniendo en ridículo a los personajes más que explicando seriamente sus andanzas (Fernández Cuenca 1944, 7);

y sobre lo que también nos instruye el testimonio de Díez-Canedo al recordar las explicaciones sobre el filme ya citado de *El alcalde de Zalamea*:

Aquel buen picotero, que hablaba con cierta chispa, y sus empresarios, probablemente, no tenían del dramaturgo ni de su comedia la mínima idea que puede tener el más desaprovechado estudiante de literatura. Lo que él refería, como si se tratara de un suceso acaecido a quién sabe en qué tiempos y edades, a qué seres anónimos de este bajo mundo, me llenaba de asombro, y rara vez he experimentado mezcla más extraña de indignación y tentaciones de risa (23-24).

Tal hecho nos lleva a pensar de nuevo que es imposible entender el cine primitivo sin tener presentes sus condiciones de representación y recepción, pues tanto los filmes como los géneros parecen depender tanto o más de estas circunstancias que de cualquier otro factor. Quedan ahora como tareas el ave-

¹⁴ Obsérvese este testimonio del astracanista Enrique García Álvarez: “Un día presenciaba yo la proyección de una película en un barracón de la Glorieta de Atocha. Era una película de magia y el explicador iba anunciando la aparición de los personajes. Sale el ogro -exclamaba-, sale la princesa, sale el hada. Y yo no pude contenerme y grité ‘Pues que le echen una manta’. El regocijo fue general y hasta de preferencia” (Membrez 1987, 407).

riguar en qué medida los filmes anteriores al año 1910 pueden llevar inscrito en su texto esa instancia enunciativa del explicador, y, por supuesto, el recuperar aquellas palabras con las que se comentaban, porque creo, con Díez-Canedo, que "*algunas merecían haber pasado a la inmortalidad*" (24).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, X. E., *Da historia do cine en Pontevedra. 1897-1936*, Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- Aguilar, S., *El genio del séptimo arte. Apología de Charlot*, Madrid: CIAP, 1930.
- Artístico-Cinematográfico*, 2 (septiembre, 1907).
- , 5 (1 noviembre, 1907).
- Azorín, *El cinematógrafo*, Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Bello, L., "La moral del cine. Ensayo de costumbres madrileñas", en *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*, Madrid: Saturnino Calleja, 1919: 133-167.
- Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Barcelona: Plaza-Janés, 1982.
- Burch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 1987.
- Cabero, J. A., *Historia de la cinematografía española*, Madrid: Gráficas Cinema, 1949.
- Calvino, "Entre ellas", *El Progreso* (Lugo, 15 septiembre 1908): 2.
- Carrière, J-C., *La película que no se ve*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Díez-Canedo, E., "El cinematógrafo", en *El teatro y sus enemigos*, México: La Casa de España en México, 1939: 15-41.
- Fernández, L. M., "Pardo Bazán y el cinematógrafo de los primeros tiempos", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*, Santiago: Universidade, 1997: 97-112.
- Fernández Cuenca, C., "Celuloide. Tomás Borrás ha sido explicador de películas en una barraca del Retiro", *Marca* (12 abril 1944): 7.
- , *Historia del cine*, tomo II, Madrid: Afrodiseo Aguado, 1949.
- Frutos Esteban, F. J., *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.
- García Maroto, E., *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona: Plaza-Janés, 1988.
- Garófano, R., *El cinematógrafo en Cádiz*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1986.
- Gaudreault, A., *Du littéraire au filmique*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- , "El cine de los primeros tiempos situado, y mantenido a distancia...", *Archivos de la Filmoteca*, 28 (febrero 1998): 73-79.
- Geduld, H. M. (ed.), *Los escritores frente al cine*, Madrid: Fundamentos, 1997².
- Iris*, "Le bonimenteur de vistas animées", n° 22 (Automne 1996).
- Lacasse, G., "Palimpseste, trame et traces: tradition orale et notion de genre dans le cinéma des premiers temps", *Iris*, 20 (Automne 1995): 63-75.
- Martínez, J., *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española, 1992.

- Membrez, N. J. H., *The 'Teatro por horas': History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry 1867-1922 ('Género chico' 'Género infimo' and Early Cinema)*, Ann Arbor-Michigan: UMI, 1987.
- Méndez-Leite, F., *Historia del cine español*, tomo I, Madrid: Rialp, 1965.
- Nuevo Mundo*, "Los cinematógrafos", n° 680 (17 enero 1907): 10-11.
- Otero Seco, A., "Historia del cine, contada por un antiguo explicador", *Mundo Gráfico*, n° 1282 (27 mayo 1936).
- Raffaelli, S., *La lingua filmata*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1992.
- Sánchez Salas, D., "La figura del explicador en los inicios del cine español", *Cuadernos de la Academia*, n° 2 (enero 1998): 73-84.
- Zumthor, P., *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.





TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

BEGOÑA ALONSO IGLESIAS

Universidad de Vigo

En esta comunicación pretendo poner de manifiesto la coherencia existente entre el tipo de técnicas empleadas en la caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas*¹ de Valle-Inclán y elementos como el narrador, el espacio y el tiempo.

Bradomín, “un Don Juan feo, católico y sentimental”, es el personaje protagonista y narrador de las cuatro *Sonatas*, historias independientes entre sí pero con un sinfín de puntos en común que hacen natural su agrupamiento. Desde su título, que se corresponde con las cuatro estaciones y metafóricamente con cuatro momentos del periplo existencial del Don Juan, hasta su contenido: idilios amorosos con mujeres de gran religiosidad y hermosura.

Este narrador-personaje que cuenta sus memorias, por tanto, autodiegético², posee una serie de limitaciones en lo que concierne a aspectos tales como

¹ Se han empleado las siguientes ediciones:

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de Primavera. Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990 (8ª Ed.)

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno. Memorias del marqués de Bradomín*, Edición y notas por Leda Schiavo, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990 (5ª Ed.).

² “habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato; otra en que el narrador no desempeña sino un papel

el ángulo de visión desde el que se desarrolla alguno de los múltiples retratos hasta el conocimiento absoluto de todos los hechos o interior de los personajes. Por otra parte, el que sea el único responsable de la visión puede llevar al lector a considerarlo extremadamente parcial.

El hecho de ser personaje además de narrador implica que su visión ha de adaptarse también a un determinado modo de ser que influenciará en gran medida el cómo será transferida la imagen de sus co-protagonistas. Tal como afirma Alberca Serrano (Alberca, 1991, 93):

Quando Valle adopta el narrador autodiegético, es decir, el narrador Marqués de Bradomín de las *Sonatas*, se impone una forma idealizante de mirar a sus personajes. (...) realiza una cierta elevación narcisista, elevación que arrastra tras de sí también al resto de sus personajes, quedando estos mismos igualmente engrandecidos.

Asimismo, existen otras técnicas de caracterización que no se encuentran tan estrechamente ligadas al narrador. El encuadre espacio-temporal también está relacionado en gran medida con la caracterización de las heroínas.

El hecho de que nos encontremos ante unas memorias es motivo suficiente para justificar ciertos olvidos ocasionados por la distancia temporal con respecto al momento en que se produjeron los hechos en los que se pone de manifiesto la selección de información operada por el narrador. Así por ejemplo, en la *Sonata de Otoño* nos refiere el contenido de una carta de Concha, una de sus amantes. Sin embargo, no puede decirse que a través de ella penetremos en el interior de la mujer puesto que aparece filtrada por un narrador que alega haber perdido la carta y olvidado su contenido. Hemos de entender entonces, que las particularidades del carácter de la heroína no nos son ofrecidas en su totalidad sino en función de los intereses del narrador. Los datos que sobre su contenido nos son facilitados apuntan a una misma pretensión: poner de relieve el desmesurado amor de la mujer siente por Bradomín.

En otras ocasiones el recorte de información no ha de achacarse al criterio del narrador sino a las contingencias de la propia historia de la que también forma parte. Según Alberca Serrano (Alberca Serrano, 1991, 97):

secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo (...) Parece como si el narrador no pudiera ser en su relato un comparsa ordinario: no puede ser divo o simple espectador. Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservaremos el término, inevitable, de autodiegético." (Genette, 1989, 252).

el retrato se encuentra sometido a un determinado ángulo de visión, punto de mira elegido por el narrador para describir y retratar a su personaje. (...) Al narrador que construye un retrato no le está permitido nombrar o describir aquellos rasgos o detalles exteriores, bien porque no pueda verlos desde su posición, o porque cualquier obstáculo, cuerpo u objeto, lo oculte.

Una posición determinada de la Niña Chole en la *Sonata de Estío*, o el hecho de que la Condesa de Uclés lleve un velo en la *Sonata de Invierno* impiden la visión de sus rostros al personaje que las está contemplando, por tanto, al narrador que posteriormente confeccionará sus retratos.

El Marqués de Bradomín no puede penetrar en la mente de los personajes sin que resulte inverosímil. Por ello, este narrador nos refiere los estados de ánimo de sus heroínas mediante la explicitación de indicios físicos de su exterior comunmente relacionados con unas determinadas sensaciones internas. Los que más predominan son palidecer o sonrojarse. Otros menos empleados pero igualmente fáciles de asociar a un sentimiento concreto son llorar (tristeza), sollozar (impotencia o rabia), temblar (temor), llorar mordiendo el pañuelo (rabia), suspirar (indolencia o sentimiento), dar un grito (miedo), taparse la cara con las manos (vergüenza)...

Quizá el indicio facial más explotado a lo largo de las *Sonatas* sea la expresión de los ojos. Sin embargo, difícilmente podría considerarse un indicio prototípico sobre la interioridad ya que lo que una mirada transmite depende de la interpretación del observador. De este modo Bradomín tiene el campo libre para transmitir el significado visual que más le convenga en lo que a sus narcisistas aspiraciones se refiere. En el siguiente fragmento el protagonista ve el enamoramiento de su persona en los ojos de una de las heroínas de la *Sonata de Invierno*:

El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de los que había amado porque encontré en ellos los suspiros románticos de mi juventud. (pág. 173)

Para enmascarar la parcialidad propia de un narrador autodiegético, único responsable de la visión de los hechos, se recurre a otras voces en la caracterización de los personajes femeninos. Se incluye la opinión de otros personajes e incluso la de las propias heroínas. Sin embargo, este pequeño intento de multiperspectivismo queda invalidado ante el hecho de que ninguna segunda opinión será discordante con respecto a la inicialmente mani-

festada por el narrador. Así por ejemplo, en la *Sonata de Primavera* el mayordomo que sirve en el palacio de Gaetani aporta su visión de María del Rosario. Ante una reacción inusual de ésta manifestará su predilección por la misma frente al resto de las hermanas, confirmandose de este modo el buen gusto del seductor y el cambio que ha ocasionado en el carácter de la muchacha con sus requiebros amorosos. El narrador transcribe tan sólo algunas palabras literales del anciano: "Esa niña ha sido engendrada por los ángeles..." y resume brevemente todo lo que caracteriza como "un largo relato de las virtudes que adornaban el alma de aquella doncella" (pág. 31).

En lo concerniente a la autocaracterización por parte de las propias heroínas encontramos un ejemplo de ello en la *Sonata de Invierno* cuando Concha hace referencia a su aspecto físico: "¿Qué pálida estoy! ¿Ya has visto, no tengo más que la piel y los huesos!" (pág. 41). Este comentario supone una constatación más de las apreciaciones que al respecto ya ha realizado el narrador.

Existen otras técnicas más indirectas en la caracterización de los personajes que parecen apuntar a esa misma pretensión de evadir al narrador personaje de su monopolio de la visión de las heroínas. El contraste entre varias mujeres y su propia actuación son dos de ellas. En la *Sonata de Primavera* encontramos a María del Rosario constantemente enmarcada por el resto de sus hermanas. La comparación que se efectúa es meramente física:

María del Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y pálida. Las otras, en todo semejantes a su madre tenían dorados los ojos y el cabello. (pág. 14).

Mediante este recurso se logra destacar la presencia de las heroínas por encima de las demás mujeres que la acompañan.

En lo relativo a la actuación como técnica indirecta de caracterización, ya señalada por Joaquín Casaldueño³, observamos una buena muestra de ello en la *Sonata de Estío*. En ella asistimos a un suceso en el que se pone de manifiesto la crueldad de la Niña Chole. Esta mujer paga a un negro para que la divierta matando a un tiburón, aun cuando éste se había mostrado reacio inicialmente

³ "estas escenas de las *Sonatas*, aunque en relación más o menos estrecha con la acción, tienen una gran independencia y me parece que sería difícil agruparlas de otro modo que como una serie de motivos pictóricos impresionistas cuyo propósito consiste en revelarnos por medio de la notación la individualidad psicológica o física de un gesto o de una situación, etc". (Casaldueño, 1973, 363).

por el evidente riesgo que implicaba. Cuando se produce la muerte del hombre la mujer dejará translucir claramente el gusto que le ha producido presentarla. Se trata de una escena cuya intensidad habla por sí misma. Ante la evidencia de la idea que denota sobre su protagonista (sadismo) el narrador poco importa que se muestre o no imparcial: por un momento ha dejado hablar a las acciones. A pesar de todo no se privará de emitir sus juicios: “La crueldad de la criolla me horrorizaba y atraía: Nunca como entonces me pareciera tan tentadora y bella”. (pág. 102)

La forma de ser de un personaje que a la vez es narrador inevitablemente se proyecta en la visión de los hechos que ofrece. Rasgos del carácter de Bradomín como su particular conocimiento y apego a las mujeres, su narcisismo⁴, su religiosidad, su ingente sensibilidad estética o su refinamiento aristocrático se manifiestan en técnicas de caracterización como la realización de juicios de carácter universal sobre las mujeres, una descripción del paisaje haciendo uso de elementos femeninos, el carácter esencialmente esteticista y externo de los retratos de sus co-protagonistas, y la proyección de un plano mítico plagado de menciones a obras de arte y mujeres célebres de la antigüedad.

Las afirmaciones generales realizadas en torno a la mujer siempre son traídas a propósito de alguna de sus amantes quien, como experto en materia femenina, las incluye en una categoría determinada: las santas, las castas, las apasionadas, las lánguidas, las suspirantes...

A las mujeres apasionadas se las engaña siempre (...) no son éstas las temibles, sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas (pág. 135).

Mediante esta clasificación se da un gran paso en el proceso de pintura de los caracteres. Un personaje concreto adquiere todos los rasgos que convencionalmente se relacionan con la denominación genérica que se le ha aplicado. A través de la manifestación de las opiniones del narrador se evidencian rasgos de su personalidad claramente relacionados con su condición de Don Juan tales como su misoginia, que contrasta con el idilismo que derrocha en la descripción de sus amantes, y su visión reduccionista de la mujer. Algunas de ellas son: “Siempre he creído que la bondad en las mujeres es todavía más efímera que su hermosura” (pág. 14) o “A las mujeres para ser felices les basta con no tener escrúpulos” (pág. 83).

⁴ “El hombre, encerrado en sí mismo, vive exclusivamente dedicado a la creación y cultivo de su yo (...) Al enamorarse se enamora de su propia imagen”. (Casalduero, 1973, 369).

La gran presencia de la mujer en las *Sonatas* se manifiesta también en la descripción de determinados entornos físicos. En ellas el narrador se refiere al espacio empleando numerosas comparaciones y metáforas de ingente erotismo que nos remiten a la mujer. Así, en la *Sonata de Estío* encontramos un ejemplo de ello:

La campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa. (pág. 90)

En los retratos de la mujer se ofrece esencialmente una visión externa. Esto se encuentra determinado por la índole del narrador quien, además de poseer un punto de vista limitado como personaje que es, está a la vez influido por un rasgo de su personalidad como es el ser un Don Juan. La percepción de la mujer que tiene se centra en su apariencia y tan sólo en raras ocasiones, en su interior. Hay un gran interés por la especificación del color de los atributos físicos por encima de cualquier otra característica. La mujer es objeto de una sinécdoque ya que su complitud física se reduce a la menciones que se realizan de los ojos, labios, cabello, pies... Todo esto incide en la misma idea de objetivación: la mujer se presenta como una entidad pasiva y ornamental cuya esencia identificativa es su valor estético.

Sin embargo, encontramos en la *Sonata de Invierno* una excepción a esto: una descripción en la que existen referencias explícitas al interior de la mujer o pequeña caracterización psicológica:

María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor: la pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados (...) era cándida y egoísta como una niña y en todos sus trances se olvidaba de mí. (págs. 132-134)

En este fragmento no existe ni una sola referencia al aspecto físico de la mujer. De hecho, cuando éste es descrito en un momento posterior lo encontraremos lleno de otras menciones a su interior. Su apariencia se muestra como una prolongación en imagen de su carácter. Este aspecto excepcional en las *Sonatas* no lo es en otras obras de Valle como ya ha hecho notar Alberca Serrano⁵:

⁵ "en los retratos sobresale que de los rasgos y datos externos se derivan caracterizaciones mentales" (Alberca Serrano, 1988, 127).

Había en su persona tal mudanza que aparentaba haber envejecido muchos años. María Antonieta era muy alta, llena de altiva majestad en la figura, y con el pelo siempre fosco, ya mezclado de grandes mechones blancos. Tenía la boca de estatua y las mejillas como flores marchitas, mejillas penitentes, descarnadas y altivas, que parecían vivir huérfanas de besos y de caricias. Los ojos eran negros y calenturientos, la voz grave, de un metal ardiente. Había en ella algo extraño de mujer que percibe el aleteo de las almas que se van, y comunica con ellas a la media noche. (pág.186)

Se observa cómo de rasgos físicos objetivos como la altura, las mejillas marchitas, los ojos negros y la voz grave se derivan otros de índole más subjetivo en los que se entremezcla el interior psíquico con la apariencia externa, como son, respectivamente, la altiva majestad en la figura, mejillas huérfanas de besos y caricias, ojos calenturientos y voz de un metal ardiente.

En general, en todos los retratos se observa la existencia de una planificada estructura organizativa que tiende a repetirse en todos ellos. Se parte de una idea general que después pasa a desarrollarse mediante menciones más concretas al físico de la mujer y, al final, se suele volver a esa misma idea inicial o a otra que la amplifique o complemente. La ingente planificación de las que son fruto estas descripciones también se evidencia en la cohesión que se percibe entre los términos empleados. En la mayoría de los casos resulta fácilmente relacionable entre sí, ya sea en grupos de sinónimos, antónimos o campos léxicos de temas muy determinados. Este cuidado del estilo y este apego a lo externo en las descripciones nos fuerzan a definirla como esencialmente esteticista, tanto en lo que a la forma como al contenido referencial se refiere. Los datos que se aportan apelan por encima de todo al sentido de la vista, a lo estéticamente atractivo o bello.

Nuestro narrador-personaje manifiesta una gran tendencia a la creación de realidades paralelas a la ficción de la que forma parte. Como si de un Don Quijote se tratase, Bradomín fantasea constantemente sobre sus heroínas transportándolas de este modo a un plano irreal o mítico. Esta transfiguración de la realidad inmediata se lleva a cabo de varias formas: mediante comparaciones con mujeres legendarias e incluyendo una visión irreal paralelamente a la real. Con ese constante metaforizar todo lo percibido Bradomín pone de manifiesto una ingente sensibilidad artística y además, con ello anula la condición de seres humanos de sus amadas, debido al gran número de comparaciones que las sitúan al lado de nombres de mujeres de la talla inmortal de María Magdalena, Salomé o Mirra. Así por ejemplo, la Niña Chole es constan-

temente equiparada a “aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso”, sus criados entonces se transfiguran en “un cortejo de servidores” (pág. 88) y recuerda a “la historia de una criolla más bella que Atala”. Bradomín se imagina en plena conquista de las Américas y a ello suma toda la leyenda subsiguiente que se fue originando con el paso de los años:

Recordé lecturas casi olvidadas que, niño aún, me habían hecho soñar con aquella tierra hija del sol: Narraciones medio históricas, medio novelescas, en las que siempre se dibujaban hombres de tez cobriza, tristes y silenciosos como cumple a los héroes vencidos, y selvas vírgenes pobladas de pájaros de brillante plumaje, y mujeres como la Niña Chole, ardientes y morenas, símbolo de la pasión que dijo un cuitado poeta de estos tiempos. (pág. 161)

Los mitos femeninos con los que es relacionada la Niña Chole son Mirra y Salomé (pág.122). La historia de estas dos mujeres ilustra la de la heroína mucho antes que sea revelada. Todas poseen un elemento en común: el incesto.

Las mujeres en las *Sonatas* siempre aparecen asociadas a una serie de espacios de carácter muy limitado. Existe además, cierta continuidad entre la imagen de aquéllas y el significado implícito de estos. Así por ejemplo, en el caso de María del Rosario, actividades como bordar en un salón o leer en el jardín son las más predominantes en sus apariciones. Concha, como enferma que es, pasa la mayor parte del tiempo en su habitación o en el jardín, en el que un espacio como el laberinto aparece como símbolo de sus propias dudas acerca de su relación con el Don Juan. María Antonieta, como dama de compañía de la reina Margarita también se nos presenta predominantemente en salones. A Maximina, otra de las heroínas de la *Sonata de Invierno*, la encontramos asociada de un modo exclusivo a la habitación que ocupa Bradomín durante su enfermedad en el convento en el que vive. El caso de la Niña Chole es distinto. Sus incursiones en la historia se ambientan en una gran multiplicidad de espacios, en su mayoría exteriores: las ruinas de un palacio inca, un barco, un convento, un iglesia, una feria, el jacal de un liberto... Como se trata de un viaje hay una mayor movilidad. Entonces, el espacio concreto con el que ha de buscarse la identificación en este caso va más allá de un lugar cerrado asociado a una determinada rutina. Se lleva a cabo con la tierra mejicana.

Si relacionamos el carácter de cada mujer con la índole de los espacios que las enmarcan observamos que el único caso en el que una de ella es acu-

sada de coquetería o liviandad es el de la Niña Chole. Por tanto, el recato femenino parece estar asociado a los espacios interiores, ya sean salones, habitaciones o jardines, y la actitud contraria a los exteriores.

Otro tipo de ambientes de gran presencia en las *Sonatas* son los relacionados con la religión. En la *Sonata de Primavera* el Colegio Clementino y, dentro del Palacio de Gaetani, un funeral. En la *Sonata de Estío*, un convento en el que acaba de fallecer una monja y un iglesia. En la *Sonata de Otoño* se lleva a cabo una misa en la capilla del palacio de Brandeso y son visitados por un cura. En la *Sonata de Invierno* Bradomín ve por primera vez a la Marquesa de Uclés en una iglesia y seduce a su hija en un convento. Este predominio de ambientes de carácter religioso contribuye a la caracterización de las mujeres que aparecen en ellos. Todas ellas son mujeres con fuertes convicciones religiosas.

Como ya ha afirmado Casaldueiro⁶ en general puede decirse que la mujer mantiene una ingente conexión con el entorno que la rodea: las características de uno son aplicables al otro. No ocurre lo mismo con Bradomín, quien va de un lugar-mujer a otro sin echar raíces ni identificarse con ninguno sino más bien con lo que podría denominarse una idea general de pluriespacialidad. La mujer asociada siempre a los mismos entornos se convierte entonces en algo estático, expectante, a la merced del amante que llega.

El entorno circundante en muchas ocasiones también refleja el estado de ánimo de las heroínas. Se produce una continuidad entre los sentimientos de la mujer y la visión del paisaje ofrecida por el narrador. De este modo, la descripción de un espacio determinado potenciando una determinada emoción puede colaborar en la plasmación del sentir del personaje. En la *Sonata Invierno* así ocurre:

Mirando al huerto quedábase abstraída. El huerto era triste: Bajo los árboles crecía la yerba espontánea y humilde de los cementerios, y la lluvia goteaba del ramaje sin hojas, negro, adusto. (...) En sus ojos de terciopelo parecía haber quedado toda la tristeza del paisaje. (pág. 167)

Otras veces, paisaje y mujer son equiparados en su totalidad de un modo explícito:

⁶ "El paisaje quiere transmitir la estación del año, armonizándose el espacio y el tiempo. La figura de la mujer da forma simbólica a los distintos momentos (...) El espacio y el tiempo se acuerdan con la figura femenina" (Casaldueiro, 1973, 363).

Por la sombra del cielo iba la luna sola, lejana y blanca como una novicia escapada de su celda. ¡Era la Hermana Maximina! (pág. 169)

Como ya ha hecho notar en alguno de sus trabajos Casaldueño⁷ el tiempo atmosférico, producto del momento estacional en que se ambienta cada *Sonata*, también se encuentra relacionado en todos los rasgos que prototípicamente le son asociados con el carácter de cada heroína y las distintas etapas vitales que atraviesa el protagonista en cada historia. Así por ejemplo, en la *Sonata de Estío* el verano eterno de los trópicos se materializa en la Niña Chole. Es la heroína que mejor personifica los valores prototípicos que habitualmente se asocian a la estación veraniega: el calor, la pasión, la sensualidad, su tono bronceado, su volubilidad. En las menciones a ella encontramos abundantes términos pertenecientes al campo semántico del calor:

Me pareció que en aquel cuerpo bruñido por los ardientes soles yucatecos se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba (pág.89)

Mujeres como la Niña Chole, ardientes y morenas, símbolo de la pasión (pág. 98)

En ocasiones, el calor adquiere un significado relacionado, más que con la voluptuosidad de esta mujer, con el pecado carnal derivado de la misma y el fuego del infierno cristiano: "Aquella mujer desnuda, velada por las llamas, era la Niña Chole." (pág. 155)

Sin embargo, la asociación más evidente se produce con el propio protagonista en la *Sonata de Invierno* en la que ha llegado ya a la edad invernal o vejez:

No es rencor lo que siento, es la melancolía del desengaño: Una melancolía como si la nieve del invierno cayese sobre mi alma, y mi alma, semejante al campo yermo, se amortajase con ella. (pág. 189)

La edad de las heroínas también guarda alguna relación con el significado metafórico que suele asociarse a las estaciones. La primavera y el renacer de la naturaleza acompaña al surgimiento del primer amor de Bradomín: una joven de veinte años inexperta en materia amorosa. El estío del Trópico corre

⁷ "Es muy fácil ver inmediatamente que las cuatro estaciones, además de ofrecer cuatro paisajes distintos, simbolizan cuatro momentos de la vida del personaje: la juventud, la plenitud, el ocaso y, por último, la vejez". (Casaldueño, 1973, 356).

paralelo a la juventud apasionada del Bradomín adulto y de la Niña Chole, mujer que ya ha conocido el amor en otras ocasiones. El otoño y el invierno se corresponden con la vejez de nuestro personaje. Las historias que se ambientan en estas estaciones las protagonizan antiguas amantes de Bradomín que ya rozan el final de su juventud. La única excepción la constituye Maximina, cuya importancia radica precisamente en su reducida edad (quince años) ya que la más joven de las enamoradas del Don Juan será la que ilumine su solitaria vejez.

Tras el análisis realizado de cada una de las técnicas empleadas en la caracterización de los personajes femeninos hemos de concluir que constituyen una prolongación verosímil de la personalidad del narrador-personaje, quien determina el cómo y el qué de la materia narrativa. Por ello, el hecho de que la caracterización de las heroínas se limite a su aspecto externo ha de ser entendido como el resultado de ese particular punto de vista del Don Juan. Por otro lado, al margen de esa ocultación del interior de la mujer, la variedad y sutileza de las técnicas caracterizadoras empleadas resulta innegable. Espacio y tiempo, además del ya mencionado narrador, se encuentran fuertemente relacionados con el modo en que nos son dibujados los personajes femeninos de los que parecen derivar de un modo natural.

Esta cuidadosa trabazón del narrador, del espacio y del tiempo con la materia narrativa también se produce entre los personajes, quienes se caracterizan por tener un sinfín de concomitancias entre sí. Todas las heroínas poseen en mayor o menor medida ciertas inquietudes religiosas, son hermosas y, una gran parte de ellas, tienen algún dilema existencial en torno al mantenimiento de la castidad y, de un modo absoluto, en todos los casos, se trata de mujeres más jóvenes que Bradomín que acaban totalmente supeditadas y rendidas a sus pies. Debido a este gran número de analogías entre ellas y a lo desdibujado de su perfil, es decir, al reduccionismo en la plasmación únicamente de su exterioridad y a su inclusión en categorías preestablecidas socialmente (la casta, la mística, la santa, la apasionada...) podría hablarse de una única mujer, de una mujer-paradigma con variantes. Así, los rasgos que todas poseen serían los que compondrían la invariante y las pequeñas diferencias, las variantes. La mujer absolutamente alienada y rendida al amor-dominio del Don Juan, de gran cotización social, a causa de la posesión de una serie de cualidades físicas, podría ser: desde casta y virginal (María del Rosario), a voluble y coqueta (la Niña Chole) pasando por categorías intermedias como moderadamente mística (María Antonieta) y moderadamente preocupada por su castidad (Concha). Nos encontramos pues, ante una gradación de más a

menos autocontrol en la realización sexual femenina, la cual constituye uno de los criterios básicos para establecer su identidad social: si no accede, casta, si lo hace, promiscua...

La mujer en las *Sonatas* es, en definitiva, un objeto esencialmente estético y susceptible de ser empleado en el juego de la seducción-conquista que culmina con el encuentro sexual y principia con el despliegue de una serie de estrategias que tienen por objeto la rendición de la voluntad femenina, la cual, para ser lícita socialmente, ha de consistir en un decir no inicialmente aun deseando decir sí.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA SERRANO, Manuel (1988), "Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle Inclán", *Analecta Malacitana*, XI, 1: 125-145.
- ALBERCA SERRANO, Manuel (1991), "La mirada descriptiva de Valle Inclán", *Calígrama. Revista insular de Filología* 4: 87-105.
- CASALDUERO, Joaquín (1973), *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos.
- GENETTE, Gerard (1989), *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

LA PRESENCIA DE *DON QUIJOTE* EN *SONATA DE INVIERNO*. OTRA APROXIMACIÓN A LA BAGATELA

MARÍA REQUEIJO PERNAS

IES As Telleiras, de Narón

La persona y la obra de Cervantes fue objeto de uno de los debates literarios más polémicos del Fin de Siglo con motivo de la celebración del tercer centenario de la publicación de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. En realidad, el telón de fondo era la polémica generacional entre los escritores viejos y los jóvenes, que afectaba a una nueva estética, una nueva filosofía de la vida y un nuevo concepto de España. Y fueron muchos los escritores jóvenes que recrearon y reinterpretaron esta obra y a su protagonista, y desde ópticas diversas, preferentemente positivas.

Valle-Inclán fue uno de los autores que manifestaron esa atracción por Cervantes y *Don Quijote*. Son varias las declaraciones y obras en que el escritor gallego rinde homenaje a su maestro Cervantes, bien a través de alusiones explícitas, técnicas y temas literarios o de la creación de personajes quijotes-cos¹, como en *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, *Luces de bohemia*² y *El ruedo*

¹ Para un análisis de esta cuestión, puede verse G. Sobejano, *Appraisal*, 1968, 159-171, donde explica como Cervantes fue sobre todo el creador del arquetipo del idealismo que Valle reclama en vida y obra.

² Además de Sobejano, otros autores establecen este paralelo entre D. Quijote y Max Estrella, por ejemplo Gabriele, 1990, 259-263.

ibérico. Pero ya en las *Sonatas* y *El Marqués de Bradomín* hay una presencia de esos mismos motivos, de los que se ha hablado poco.

Es un tema muy estudiado, sin embargo, en otros autores de su generación, que a raíz de las fiestas del centenario recuperaron su interés por el tema. Martínez Cachero destaca la importancia del año 1905 por muy diversos motivos en la literatura y en la vida española³, sobre todo en la consolidación del Modernismo hispánico, y porque ése es un año decisivo para reavivar la polémica sobre el derrumbe del Imperio español, que tiene su fin en el desastre del 98. Un estudio de conjunto sobre el quijotismo finisecular a raíz de este acontecimiento es el de Javier Blasco, que establece las diferencias que surgieron entre cervantismo (representado por los viejos) y quijotismo (defendido, en líneas generales, por los jóvenes modernistas). Este quijotismo se asocia con el irracionalismo, el antipositivismo, la heterodoxia religiosa, el españolismo antitradicionalista, etc.⁴ Incluso llegó a inaugurarse en 1887 un semanario denominado *Don Quijote*, y en 1892 apareció un nuevo periódico con ese título, que es el órgano de expresión de la nueva generación y nació con un carácter desafiante y luchador⁵.

A raíz de las fiestas y actos para conmemorar la aparición de la obra de Cervantes, surgió también alguna voz crítica, así la de Maeztu, en diversos artículos de prensa como "El libro de los viejos" (*La Correspondencia de España*, 1901), "Ante las fiestas del Quijote" (*Alma Española*, 1903) o "Don Quijote en Barcelona" (1903). En la época, Maeztu lo vio como símbolo de la decadencia española, consideró que no debía ser leído por los jóvenes y que no se debían celebrar las fiestas que lo recordaban⁶.

Pero hubo otras voces reivindicativas del personaje, como la de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) o en el ensayo *El sepulcro de don Quijote* (1906)⁷. En un principio, en los años de la guerra de Cuba, creía que

³ En su introducción a *La ruta de Don Quijote*, de Azorín. Martínez Cachero, 1984, pp. 18-23. Traza un recorrido por las publicaciones que entonces tuvieron lugar. El mismo recorrido lo hace Alberto Sánchez en la edición del ensayo de Maeztu *Don Quijote o el amor*, Salamanca, Anaya, 1964.

⁴ Blasco, 1989, 120-124.

⁵ Zavala, 1974, 8-19. Encontramos aquí un recorrido por la evolución e ideas de este emblemático periódico.

⁶ Dice Sobejano que Maeztu arranca del Nietzsche de *El origen de la tragedia* para desaconsejar la lectura del *Quijote*. No se opone a sus ideales, sino a su fracaso. Sobejano, 1967, 333. Una opinión similar a la de Maeztu sobre *El Quijote* la expresará Valle-Inclán años más tarde en *La corte de los milagros* (1927) a través del Marqués de Bradomín.

⁷ La edición realizada por Alberto Navarro aporta en su introducción un estudio de la evolución de Cervantes y su libro por la literatura española e hispanoamericana desde el s. XVII hasta

había que renunciar al ideal y la locura para despertar a España y para que fuese por fin progresista y europeísta, de ahí su famoso artículo “¡Muera don Quijote!” (1898), pero en 1905 cambia de actitud y realiza una defensa encendida del espíritu de don Quijote, frente al dogma, la razón, la rutina... Propone el empuje de la voluntad, la acción y la aventura de Don Quijote para vencer la abulia, el vicio de intelectualidad y el estancamiento de las ideas.

En cuanto a Azorín, quiso salirse de los estudios abstractos y académicos para tomar contacto con los escenarios del Quijote, que considera vivos en cierto modo y le permiten acercarse a la realidad española, sus hombres y paisajes. Ve en la figura de Don Quijote nuestro símbolo y espejo. Publicó en 1905 *La ruta de don Quijote* y en 1905 pronunció una conferencia sobre el *Quijote* en el Ateneo.

De 1905, es el libro de Rubén Darío *Cantos de Vida y Esperanza* con su soneto a Cervantes y la “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”. Éste encuentra en el arte de Cervantes el símbolo de la perfección, y en don Quijote el de lo elevado y la aristocracia, el ideal, lo heroico y la fe, y a él acude precisamente en un momento de tristeza y decadencia para España⁸.

Las muestras de homenaje en esa época fueron muy numerosas. Aquí sólo se han querido ofrecer unos ejemplos significativos, bien porque se trata de amigos o compañeros de Valle-Inclán, bien porque se pueden poner en contacto con sus ideas y sirven para ver el estado de la cuestión.

Según I. Fox⁹, el *Quijote* era a principios de siglo la guía espiritual de los intelectuales españoles (p. 304) y S. Greenfield¹⁰ considera que el ideal quijotesco fue un vehículo de renovación nacional, no sólo en política sino también en literatura (p. 197). También A. Navarro afirma que al quijotismo del personaje o del libro “acuden como medio eficaz para regenerar y levantar la maltrecha, decaída y mortecina España en que les toca vivir” (p. 81).

Ortega y Gasset (con sus *Meditaciones de Quijote*, en 1914). Frente a lo que pensaba Valle-Inclán, Unamuno decía que Cervantes era inferior a don Quijote y que no estaba capacitado para comprender a sus personajes. Con el tiempo, cambiaría su opinión respecto al escritor. Navarro, Cátedra, 1992.

⁸ Ya antes, en 1899, había publicado el cuento *D. Q.*, bajo cuyas siglas, que recuerdan a don Quijote, hay un soldado, valiente y patriota, que lucha en la guerra de Cuba con gran dignidad.

⁹ I. Fox, 1988. En este libro tiene varias páginas dedicadas a la obra de Cervantes. En concreto esta afirmación está en el trabajo sobre Maeztu.

¹⁰ S. Greenfield, 1972. Lo dice en concreto a raíz de su comentario de *Farsa italiana de la enamorada del Rey*.

Y no sólo fue simbólico para los españoles sino que los escritores europeos también vieron en él un libro capaz de ser un modelo universal. G. Sobejano ha estudiado el influjo de algunas ideas de Nietzsche en casi todos los libros o autores citados cuyo tema central es *El Quijote*¹¹, y el propio Nietzsche sintió el entusiasmo por don Quijote como paradigma de una humanidad superior. Maeztu, en su obra de 1926, *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, cuenta que autores románticos y decadentistas como Heine, Barbey d'Aurevilly o Byron lo consideraron como un gran libro¹².

Y aunque normalmente se olvida el nombre de don Ramón cuando se estudia esta cuestión, hay que recordar que sobre todo en su *Sonata de invierno*, de 1905, existen también referencias explícitas e implícitas a Cervantes y su obra. No cabe suponer que ante semejante evento, y reciente el desastre del 98, permaneciese ajeno a la herencia de autor y obra tan admirados por él. A continuación, se sistematizan algunos de los aspectos que hallan una relación estrecha en la obra de ambos escritores.

1. LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA

En *Sonata de invierno*, Bradomín se convierte en portavoz de algunos presupuestos que coinciden con la estética modernista, a la que responden las propias Memorias que él escribe. Defiende el arte alegre, la mentira consoladora, la bagatela, la risa... dentro de una obra que destila amargura, melancolía, desengaño, por la propia experiencia personal y la situación de España.

Esta defensa que él hace tiene que ver con el Modernismo y el Decadentismo pero también con el propósito con que Cervantes escribió el *Quijote*. Éste dice que escribió su libro ante todo para alegría y regocijo de gentes, para descanso y "alivio del pecho melancólico y mohíno"¹³.

¹¹ G. Sobejano, 1967. *El Quijote* tanto sirvió a un mismo autor como motivo de crítica, porque el protagonista fue derrotado, como de alabanza, porque su ideal es la alternativa a la sociedad burguesa y racionalista que ha llevado al desastre.

¹² Maeztu, 1972 (undécima edición), 56-57. También alude a Nietzsche en p. 66.

¹³ Encontramos esta afirmación en el capítulo cuarto, terceto octavo, del *Viaje al Parnaso*, para referirse a *Don Quijote*. Lo afirmó Cervantes repetidamente por boca del narrador del *Quijote*, I, 9 (p. 93); II, 40 (p. 822) y II, 44 (p. 848). Ed. de Martín de Riquer, 1975. El Canónigo de Toledo habla de "enseñar y deleitar juntamente" (I, 47). Cervantes como crítico detesta los fantasiosos libros de caballerías, aunque como lector le gustan.

Este aspecto del *Quijote* sobre las funciones de la novela es estudiado e interpretado por E. Riley (pp. 135-146)¹⁴, que lo pone en relación con los traductores clásicos del Renacimiento, quienes a su vez parten de las teorías de Horacio (“delectare et prodesse” de su *Ars poetica*) y Aristóteles: “Da más importancia a la función del entretenimiento pero hay que reconocer que se toma muy en serio la cuestión del entretenimiento” (p. 138).

Podemos recordar el pasaje en que el Canónigo, tratando de atraerse a don Quijote, le aconseja que lea libros de historia sagrada, según él, provechosa moralmente (I, 49), que abandone los libros de caballerías porque “son todos mentira y liviandad”, se avenga a ser discreto y se emplee “en otra lectura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra” (p. 494). Don Quijote protesta contra el cura porque pone en duda que hayan existido caballeros andantes y, confundiendo otra vez verdades con mentiras, hace una defensa de sus valerosas hazañas en pro de la justicia.¹⁵

Este pasaje puede ser la base de aquel en que un prelado de *Sonata de invierno*, en tono de sermón, hace una defensa de *Las confesiones* de San Agustín por su sinceridad y condena las de Rousseau por su impiedad. Bradomín se opone a su criterio y hace una defensa encendida de la literatura que divierte y de la bagatela¹⁶, frente a la exitosa novela de tesis o moralizante: “Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela!. Para mí haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad” (p. 247)¹⁷. Enlaza así con otras afirmaciones anteriores en que, ante otro clérigo, hace una defensa de la mentira, la leyenda y la invención, porque son más bellas que la verdad (pp. 38-39); por eso se lamenta cuando Fray Ambrosio le pide que le cuente la verdad sobre su supuesta conversión religiosa:

Yo callé compadecido de aquel pobre fraile que prefería la historia a la leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo!

¹⁴ Riley, 1971.

¹⁵ Según E. Riley, Cervantes tomó como portavoces de muchas de sus ideas artísticas al Canónigo y al cura. Señala que también D. Quijote puede ser a veces su portavoz (p. 56-57).

¹⁶ Hay numerosos artículos que tratan el tema del origen de la bagatela valleinclaniana (Gerard Cox Flynn, 1964; I. M. Gil, 1968; Pablo Cabañas, 1970; Noël Valis, 1984), pero se fijan en otros autores como precedentes (Sterne, Swift, Nietzsche, Azorín, Baroja, Disraeli...).

¹⁷ Valle-Inclán, 1905.

¿Cuándo comprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!

Esta exaltación de la mentira vital no excluye que a continuación se denuncie el problema de la decadencia española: ciudades resacas, silenciosas, muertas, con el único incentivo de la religión (p. 39).

La diferencia entre Bradomín y don Quijote es que el primero distingue verdad y mentira, y hace una defensa consciente de ésta, porque también representa las bellas locuras, el ideal, el mundo del arte, pero, como Cervantes, se toma muy en serio la cuestión. Lo que sí parece claro es que Valle-Inclán no habla por boca del prelado, ya que este tipo de declaraciones y personajes son siempre ridiculizados.

Las concomitancias entre las dos obras se afianzan en el pasaje en que don Quijote, en la segunda parte, visita la imprenta de Barcelona (II, 62, pp. 997-1000). Don Quijote se interesa aquí por el libro titulado en toscano *Le Bagatelle*¹⁸, que el autor traduce al castellano como "los juguetes": "aunque este libro es en el nombre humilde encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales." (p. 998). Don Quijote se burla del traductor y hace una crítica de la traducción entre lenguas parecidas, y luego pasa a hablar de los problemas que tienen los escritores para editar sus obras, sin llegar a decir directamente lo que piensa de semejante libro¹⁹.

A su lado, hay un libro devoto y religioso, *Luz del Alma*²⁰, por el que don Quijote, ya próximo a la cordura, se interesa; cree que este libro y otros como él son los que se deben imprimir pues son muchos los pecadores que lo necesitan; con esto se distancia de su propia experiencia y declaraciones previas,

¹⁸ Aclara Martín de Riquer, en una nota de la edición manejada, que no se ha podido identificar esta obra, y que en italiano sería *Le Bagatelle* (posible anagrama de *Le galatee*), pp. 997-998. Véase también Riley, pp. 154-174.

¹⁹ Sobre este tema han hablado algunos autores para situarlo en una polémica propia de la época. Percas de Ponseti, 1975, 109-114. Esta autora piensa que detrás de esta obra se puede adivinar una traducción del *Orlando furioso*, hecha por Jerónimo de Urrea, pues fue un ejemplo de traducción lamentable.

Otra reflexión sobre esta obra puede verse en Marasso, 1954, 257-259.

²⁰ Martín de Riquer señala en una nota que se trata del libro *Luz del alma cristiana contra la ceguedad e ignorancia en lo que pertenesce a la Fe y ley de Dios y de la Iglesia* (Valladolid, 1554), del dominico Fray Felipe de Meneses, fuertemente influido por Erasmo, si bien no se conoce ninguna reimpresión barcelonesa (p. 999).

debido al proceso de transformación que sufre su vida. Como dice Riley, cuando don Quijote recobra el juicio en su lecho de muerte, ve que los libros de caballerías son disparatados y engañosos, y lamenta que ya no le quede tiempo para leer aquéllos que son “luz del alma”²¹ (II, cap. 74). Cervantes, al hacer hablar así a su personaje, está bajo la órbita de los moralistas del siglo XVI, que oponen las novelas moralmente saludables a otras más frívolas o a las novelas de caballerías. Los teólogos del Renacimiento y los erasmistas reaccionaron contra la literatura profana e imaginativa. San Agustín y San Pablo también habían criticado la fábula.

Posiblemente si Cervantes hace que Don Quijote defienda un libro moralizante es también porque las novelas de caballerías presentaban historias inverosímiles; en este sentido, el personaje puede estar hablando por Cervantes como escritor que reclama no sólo una nueva ética sino también una nueva estética. Pero no cabe duda de que a Cervantes le gustan las obras de entretenimiento.

Según Riley, para Cervantes, la función de la prosa narrativa no era estrictamente doctrinal, sino que se relacionaba con el concepto aristotélico de ejemplaridad (p. 40). La utilidad para Cervantes se resumía en verosimilitud, en verdad poética, en contar cosas creíbles, frente a lo que sucedía con los disparatados libros de caballerías. Aristóteles hacía viable la justificación moral del juego de la fantasía y la realidad²².

Cuando Bradomín defiende la mentira consoladora y el tono hiperbólico y jacaresco del pueblo español (pp. 38-39), deja asomar una risa amarga, crítica. Bradomín sabe que la situación española es desastrosa y, mientras no se pueda cambiar, propone reír por no llorar, propone observar con ironía, pero no oculta en su narración el dolor y el desengaño, sólo procura mitigarlo con unas memorias “*amables*” (subtítulo que tiene que ver con la finalidad de la obra) como lo había hecho Cervantes en *El Quijote* ²³.

²¹ Marasso, que habla del espíritu horaciano que preside la obra de Cervantes en cuanto a la función de la literatura de enseñar y deleitar, explica que aquí Cervantes puede partir de la segunda epístola de Horacio, que pinta la locura de un hombre de exquisitas costumbres, y dice que es bueno abandonar las bagatelas (“nugis”) para dedicarse a la sabiduría (p. 258).

²² En esta idea se inspiró el Pinciano, que posiblemente está en la base de la teoría de Cervantes. Cannavagio, 1958.

²³ Indica Riley que el juicio definitivo de Cervantes acerca de la función de la literatura procede de una idea muy antigua, “la de que la literatura imaginativa (para el escritor tanto como para el lector) representa un descanso en las tareas cotidianas y un alivio de las preocupaciones [...]” Esto equivale a decir que las dos funciones están unidas, que “delectare” es “prodesse” (p. 144).

En definitiva, Cervantes, inserto en el contexto de la Contrarreforma, exigía que esas obras fuesen moralmente intachables, debido a ello a veces opone la literatura moral saludable a las novelas de caballerías no obstante muchas veces percibimos una voz irónica pues sus obras no se caracterizan especialmente por ser muy ejemplares en un sentido moralizante. Bradomín, hijo de otro tiempo, tiene un concepto peculiar de la moral, que implica una continua transgresión de lo establecido por la sociedad burguesa, a la que responde provocadoramente.

La defensa de la bagatela en la obra de Valle-Inclán enlaza con todas las teorías esteticistas del Fin de Siglo en los más diversos países, obras y autores: *La decadencia de la mentira*, de Óscar Wilde; el "Elogio del maquillaje", de Baudelaire; la defensa de la risa y la mentira de *La gaya ciencia*, de Nietzsche; la exaltación del artificio en *À rebours*, de Huysmans; "En defensa de la mentira", en *El éxodo y las flores del camino* (1902), de Amado Nervo, por citar sólo algunas manifestaciones. Frente al afán por moralizar o adoctrinar con temas graves que propone la sociedad burguesa, el artista opta por la risa, la mentira vital y hermosa, la bagatela, lo cual no excluye la crítica o el compromiso social.

Sabemos incluso que Valle-Inclán llegó a dar una conferencia en 1907 sobre este tema de la bagatela y varias sobre el Modernismo, lo que muestra que no sólo fue una palabra caída al azar en un texto, sino que respondía a un concepto estético coherente del escritor²⁴. Con todo, con el paso del tiempo, el autor se fue distanciando de la exposición pública de estas ideas, e incluso nos encontramos con un texto de 1910, publicado en la Habana, donde un periodista comenta: "He aquí el por qué este hombre prócer á quien, como él dice, cansa ya la bagatela y comienzan á darle los años una visión más seria de la vida, es gentil, prodigioso (...)"²⁵.

²⁴ Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994. Estos críticos recogen el anuncio de la conferencia "¡Viva la bagatela!", publicado por *El Imparcial*, Madrid, 1 de mayo de 1907. También incluyen el extracto que de la misma dio *El Liberal*, Madrid, 3 de mayo de 1907. Lamentan haber encontrado sólo breves reseñas: en *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo de 1907; *La república de las letras*, Madrid, 5 de mayo de 1907; revista *Ateneo*, Madrid, año II, n° XVII, mayo de 1907. La conferencia se centra especialmente en una reflexión sobre el estilo y el Modernismo.

²⁵ Isidoro Millán, La Habana, 1910. Se trata de un panegírico del escritor, que pudo ser debido a que se diesen a conocer obras del escritor en Cuba o bien pudo tener repercusión en la prensa el viaje que Valle realizó por otros países de América. El texto ha sido cedido por Jaime López Fernández.

2. LOS LÍMITES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN.

Para Cervantes, fue tema primordial el de indagar los límites entre historia y ficción, entre verdad y verosimilitud, por eso utilizó conscientemente su distancia autocrítica respecto al mundo recreado para ver en qué consistían esos límites²⁶. No en vano su protagonista da muestras de que está loco porque no distingue una cosa de otra.

Este sería con el tiempo también uno de los temas estéticos fundamentales para Valle-Inclán, y ya aquí se plantea. Su interés, como el de Cervantes, es contar una historia creíble, verosímil, pero inevitablemente ficticia. Tal vez uno de los pasajes que más debe a la técnica cervantina es ése, ya citado, de *Sonata de invierno* en que a Bradomín se le pide que escriba sus Memorias, episodio que luego él recordará cuando efectivamente las escriba:

La reina me dijo sonriendo:

—Bradomín, serían muy interesantes tus memorias.

[...]

Y continuó el prelado en tono de sermón:

—¡Se cuentan cosas extraordinarias de nuestro ilustre marqués!. Las confesiones, cuando son sinceras, encierran siempre una gran enseñanza: recordemos las de San Agustín. Ciertamente que muchas veces nos ciega el orgullo y hacemos en esos libros ostentación de nuestros pecados y de nuestros vicios: recordemos las del impío filósofo de Ginebra (pp. 245-246).

Esta posición aventajada de narrador de su vida recuerda a la del escritor respecto a su obra, y sin embargo hemos de aceptar que tanto el Bradomín que escribe como el que es narrado y todos los otros personajes, incluso los históricos, están dentro de la ficción. Lo mismo se podría decir de Don Quijote y de Sancho en la segunda parte del *Quijote*; cuando conocen que se ha escrito un libro sobre sus vidas, siguen siendo tan ficticios como los de la primera parte, pero llevan al lector y al autor a una reflexión crítica sobre la ilusión de verdad que puede producir la ficción, y que no puede ir más allá de ser una verdad poética, autónoma y autorreferente.

El propio hecho de que Bradomín sea un escritor, un artista, que al tiempo vive su vida en clave estética, provocaba una vez más la confusión y

²⁶ Riley, pp. 65-86, 255-307.

traía el recuerdo del personaje cervantino. Don Quijote aspira a vivir en clave literaria según el esquema de los caballeros andantes, y Bradomín intenta recuperar la leyenda, la mentira o el mundo ideal del arte frente a la historia y la verdad (p. 38 de *Sonata de invierno*).

3. LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Si a don Quijote la lectura lo confunde y lo lleva a la acción, a Bradomín lo lleva a tomar distancia y a un intelectualismo irónico y desengañado. En otra obra del ciclo, *Sonata de otoño*²⁷, la lectura es motivo de contraste entre él y su tío don Juan Manuel: “-Sobrino, has heredado la manía de tu abuelo, que también se pasaba los días leyendo. ¡Así, se volvió loco!... ¿Y qué librote es éste?” (p. 99).

Lejos de leer una novela de acción o divertimento, su lectura es religiosa, lo cual resulta bastante irónico, pues sólo se deja llevar por este tipo de lecturas para utilizarlas en contextos amorosos con un sentido transgresor y profano.

En *El Marqués de Bradomín*²⁸, cuando su tío le vuelve a decir lo mismo, él contesta con humor: “Yo por ahora me defiendo” (p. 108). Además en esta obra, ese tema se ha de relacionar con el de la nostalgia de los héroes, que tienen su último representante en don Juan Manuel:

El Marqués de Bradomín.- Hermano espiritual de aquellos aventureros hidalgos que enganchaban en los tercios de Flandes o de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna.

La Dama.- Tú también eres de aquéllos.

El Marqués de Bradomín.- Yo pude serlo, si no hubiera tenido la manía de leer. Los muchos libros son como los muchos desengaños: no dejan nada en el corazón. (pp. 193-194).

Posiblemente, había en el propio Valle-Inclán un choque entre el intelectualismo de todos los del 98 y las hazañas heroicas de sus antepasados, que le parecen más eficaces. Mira a ese pasado y encuentra el ejemplo de Cervantes en la victoria de Lepanto, donde éste quedó manco. *Sonata de invierno*, de hecho, comienza con el recuerdo de esa vida de aventuras, en términos seme-

²⁷ Valle-Inclán, 1902.

²⁸ Valle-Inclán, 1907.

jantes a los que utiliza para referirse al viejo Montenegro, y retomando también la hazaña de don Quijote cuando aún conservaba la locura de confundir la bacía del barbero con el espléndido yelmo de Mambrino, el símbolo del ideal:

Comenzaba a sentir algo hasta entonces desconocido en mi vida alegre y aventurera, una vida llena de riesgos y azares, como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. Yo sentía un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas. Era el primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte. ¡Llegaba [a Estella] cuando aún sostenía sobre mis hombros la capa de Almaviva, y llevaba en la cabeza el yelmo de Mambrino! (pp. 16-17).

Este encendido tono quijotesco va seguido de una alusión, en tonos nietzscheanos, al ardor de su vida pasada, para anunciar nuevamente el apagamiento de las pasiones que “se hacen esclavas de la razón”. La trayectoria que describe fue también la de don Quijote, finalmente empujado a abandonar el ideal por la razón. En Estella, Bradomín no sólo se encuentra al comienzo del declinar de su vida, sino que toma contacto más directo con la Historia y ve la difícil concreción de sus ideales.

Curiosamente, había de deparar también el azar a Valle-Inclán la manquedad, quien, empujado por su experiencia y por su admirado modelo cervantino, habría de proyectarla en su personaje. Cervantes había dicho que la batalla de Lepanto fue “la más alta ocasión que vieron los pasados siglos y esperan ver los venideros” (prólogo de sus *Novelas ejemplares*), y luego Bradomín repite sus palabras en *Sonata de invierno*, ante una situación bien distinta:

Sólo pensé en la actitud que a lo adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad ¡Quien la hubiera alcanzado en la más alta ocasión que vieron los siglos! Yo confieso que entonces más envidiaba aquella gloria al divino soldado que la gloria de haber escrito el Quijote (p. 165).

Aunque se insista en que los libros han sido decisivos en su vida, no ha de olvidarse que Bradomín hereda también la faceta quijotesca de lanzarse a las aventuras audaces y arriesgarse, incluso en el compromiso político. Aquí asume con ironía la desgracia de no poder ser ya un héroe, y por eso Valle-Inclán le hace perder su brazo en una trivial escaramuza entre alfonsistas y carlistas.

Confiesa sentir más admiración, en ese momento, por el Cervantes soldado heroico que por el escritor o por su personaje. Admira al héroe pero, sabiendo que ya no pueden repetirse esas hazañas, se limita a la nostalgia del pasado.

4. EL IMPULSO DEL IDEAL

Cuando Cervantes escribe su gran obra, ya España tiene evidentes signos de decadencia pero, cuando actúa en la batalla de Lepanto, es todavía una Monarquía poderosa. Por tal motivo, él quiso resucitar, ya viejo, la Edad de Oro de la andante caballería, situada en una hipotética Edad Media, que convirtió en legendaria.

También Valle-Inclán dio ese aire de leyenda idealizada al carlismo en *Sonata de invierno*, pero Bradomín, como Don Quijote, ve el choque de la realidad con sus ideales. Al final, cuando don Quijote se desengaña de su locura, con amargura profunda, muere. Bradomín sonríe con ironía, desengañado y escéptico, ante los adversos tiempos en que le toca vivir.

Uno de los aspectos del *Quijote* que, a la larga, ha tenido más repercusión universal ha sido esa defensa de la utopía y el ideal que empuja al caballero a aventuras que luego resultan ser quiméricas, a causa de su locura y su incapacidad para distinguir entre molinos y gigantes, Aldonza y Dulcinea, rebaños de ovejas y bravos ejércitos. Los escritores del 98 lo interpretarían, en líneas generales, como un impulso generoso y positivo, a pesar de su escasa concreción en hechos, que habría de servir de ejemplo para la acción y la regeneración de España.

Ese mismo impulso idealizador es el que guía a Bradomín en sus múltiples aventuras. A pesar de que el carlismo es mirado con escepticismo como partido, tanto Carlos VII como Margarita son tomados como representantes de una doctrina tradicionalista libre de impurezas, y por tanto son vistos con la mirada del ideal, en términos más propios de novelas de caballerías que de la realidad, como vemos en *Sonata de Invierno*, cuando Bradomín elogia a la reina:

Comprendí entonces todo el ingenuo sentimiento que hay en los libros de caballerías, y aquel culto por la belleza y las lágrimas femeniles que hacían palpar bajo la cota el corazón de Tirante el Blanco. Me sentí, más que nunca, caballero de la Causa: Como una gracia deseé morir por aquella dama que tenía las manos como lirios, y el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana. Era una lealtad de otros siglos la que inspiraba Doña Margarita (pp. 69-70).

La España en que escribe Valle-Inclán es una época de decadencia, al igual que el momento histórico en que tiene lugar *Sonata de Invierno* (la España de la última guerra carlista, entre 1872-1876, aunque probablemente es posterior a diciembre de 1874, que fue cuando la causa carlista sufrió un serio revés²⁹), pero esa situación se mitiga por la vía de la nostalgia de un pasado glorioso y por la idealización en clave estética de algunos personajes o ideologías.

CONCLUSIÓN

De todo lo dicho, se deduce que Valle-Inclán quiso rendir homenaje con la creación del quijotesco Marqués de Bradomín a la vida de Cervantes y su obra *El Quijote*, muy especialmente en *Sonata de invierno*. Si bien el libro le interesó sobre todo como punto de partida para la reflexión estética, y como ejemplo de autoconsciencia literaria, también sirvió de modelo de reflexión sobre la decadencia española.

Tanto la figura del hidalgo Cervantes, que salió al mundo en busca de aventuras, como la de su hidalgo personaje ejercieron un gran influjo en el hidalgo gallego, que al ver como todo un mundo se venía abajo, se inventó a un hidalgo y a un marqués que diesen cuenta de ello.

La “locura” de don Quijote le dio ocasión a Cervantes para destacar con humor e ironía lo ridículo y admirable de su empresa. Valle-Inclán también utilizó como recurso literario la ironía y el carácter humorístico de su personaje Bradomín, que se permite él mismo ironizar sobre su destino y su época. Si Don Quijote vive su vida en clave literaria creyendo que ésa es la pura verdad, Bradomín vive su vida en clave estética como alternativa a la realidad. La risa y la burla se convierten en arma contra la desilusión o el fracaso, tanto en el personaje que narra (que es el que más deja ver el desaliento) como en el que es narrado. A diferencia de Maeztu, que vio en *Don Quijote* el libro de la decadencia, o de Unamuno, que revivió esta obra como algo trascendental, símbolo de España, Valle-Inclán siguió el propio ejemplo cervantino creando unas Memorias “amables”, para agradar, divertir, consolar y desdramatizar la hora amarga de España y el propio desaliento existencial. Pero no dejó de mostrar el dolor por la decadencia española y un rechazo ante la situación política, social e intelectual de la época. Por eso hay que verla como una obra inmersa en la sociedad de su tiempo e interpretar, una vez más, el Modernismo como una forma de compromiso con la Historia.

²⁹ Santos Zas, 1993, p. 117.

BIBLIOGRAFÍA

- Azorín (1984), *La ruta de Don Quijote* (ed. de Martínez Cachero). Madrid, Cátedra.
- Blasco, Javier (1989), "El Quijote de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finisecular)". *Anthropos* 98-99: 120-124.
- Cabañas, Pablo (1970), "¡Viva la bagatela! (examen de una expresión noventayochista)", *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. México, El Colegio de México: 153-162.
- Cannavaggio, Jean (1958), "Álonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", en *Anales cervantinos*, vol. VII: 13-107.
- Cervantes (1975), *Don Quijote de la Mancha* (ed. de Martín de Riquer). Madrid, Juventud.
- Flynn, Gerard Cox (1964), "La bagatela de Ramón del Valle-Inclán", *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, 281-287.
- Fox, Inman (1988), *Ideología y política en las letras de Fin de Siglo (1898)*. Madrid, Espasa Calpe.
- Gabriele, John (1990), "Scene VI of *Luces de bohemia* and the Quijote conection", en *Romance Notes*, vol. XXX, n° 3, spring: 259-263.
- Gil, Ildefonso Manuel (1968), "El disputado ¡Viva la bagatela!: Baroja, Azorín y Valle-Inclán", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 226-227: 451-465.
- Greenfield, Sumner (1972), *Ramón María del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Fundamentos.
- Maeztu (1964), *Don Quijote o el amor* (ed. de Alberto Sánchez). Salamanca, Anaya.
- Maeztu (1972, undécima ed.), *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Marasso, Arturo (1954), *Cervantes. La invención del Quijote*. Buenos Aires, Hachette.
- Millán, Isidoro (1910), "Don Ramón del Valle-Inclán" en *Galicia (Órgano general de la colonia gallega y sociedades regionales de Cuba)*, n° 25, año IX, Habana, 18 de junio.
- Percas de Ponseti, Helena (1975), *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid, Gredos.
- Riley, Edward (1971), *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus.
- Santos Zas, Margarita (1993), *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder, Colorado, Society of spanish and spanish-american studies.
- Sobejano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos.
- Sobejano, Gonzalo (1968), "Valle-Inclán frente al realismo español", en *Ramón del Valle-Inclán: An appraisal of his life and works* (ed. A. Zahareas). New York, Las Américas Publishing.
- Unamuno (1992), *Vida de don Quijote y Sancho* (ed. de Alberto Navarro). Madrid, Cátedra.
- Valis, Noël (1984), "Valle-Inclán, Disraeli and the phrase ¡Viva la bagatela!", en *Romance Notes*, 25, n° 2: 132-136.

Valle-Inclán, Ramón María del (1902), *Sonata de otoño*. Madrid, Imprenta de Ambrosio Pérez.

Valle-Inclán, Ramón María del (1905), *Sonata de invierno*. Madrid, Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos.

Valle-Inclán, Ramón María del (1907), *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*. Madrid, Pueyo, Tipografía de archivos, bibliotecas y museos.

Valle-Inclán, Ramón María del (1994), *Entrevistas, conferencias y cartas* (ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán). Valencia, Pre-textos.

Zavala, Iris (1974), *Fin de Siglo: modernismo, 98 y bohemia*. Madrid, Edicusa.





VARIANTES Y POSIBILIDADES DE LA *ANNOMINATIO* ENFÁTICA EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

JULIÁN ROZAS ORTIZ

Creciente resulta, sin duda, el interés que la comunidad investigadora demuestra hacia la repetición elocutiva, en cuanto portadora de refinadas y decisivas adherencias referidas al ámbito de la connotación; en este sentido, la ineludible labor sistematizadora de Madeleine Frédéric (1985) se ha visto recientemente completada por las consideraciones de Manuel Ramiro Valderrama desde la ladera retórica y semiótica del *énfasis*, entendido como «forma o figura de expresión que consiste en el uso de ciertos procedimientos fónicos y sintácticos para dar especial relieve al enunciado» (Ramiro Valderrama, 1995, 25).

La repetición, por tanto, debe ser valorada inicialmente a partir de ese «especial relieve» con que todo autor pretende cincelar determinados pasajes, basales en la construcción del entramado textual. Semejante labor supone la elección consciente de un repertorio de recursos que han de ir más allá de la mera intuición estética para vertebrarse desde criterios de coherencia estructural, tal como vislumbra Heinrich Lausberg¹ a partir de la tradición grecolatina de la *repetitio* valorativa.

¹ «La repetición sirva para encarecer, encarecimiento que las más veces obra mediante los afectos, pero que también puede influir intelectualmente» (Lausberg, 1967, § 608). Cabe recordar que el alemán, a partir del magisterio de Quintiliano, aúna repetición y acumulación en el marco general de las *figurae per adiectionem*.

En el Modernismo hispano, ese movimiento envolvente que aunó las corrientes culturales europeas e hispanoamericanas al dictado de su radical conciencia de crisis, la connotación habrá de convertirse en una de las más sutiles armas de renovación lingüística; y la opción por la sugerencia, emanada en buena parte de esa llave hacia la modernidad que supuso el Simbolismo, hará de los procedimientos tendentes al realce expresivo todo un marco estructural, más allá de los restringidos aledaños del *ornatus*.

Evidentes razones de espacio y funcionalidad nos impiden establecer en estas líneas un cuadro completo acerca de las técnicas basadas en la repetición enfática y sus implicaciones en la literatura modernista; habremos de conformarnos, pues, con justificar la necesidad de un estudio riguroso a través del rastreo de la incidencia de uno de sus procedimientos capitales, caracterizado por la repetición de un cuerpo lexemático sometido a las posibilidades combinatorias flexivas y derivativas: se trata de la *annominatio*², que permite al autor dotar a su discurso de todo un ramillete de rasgos semánticos valorativos asociados al significado recto del *thema*, labrar un entramado evocativo que logrará, de acuerdo con las palabras de Tomás Albadalejo, «romper la habituación a un determinado modo de comunicación literaria» para, a partir de la multiplicidad de planos de connotación, «reforzar en el receptor la conciencia estética de su situación ante un objeto artístico cuyas posibilidades de construcción son progresivamente ampliadas» (Albadalejo, 1990, 9).

La *annominatio* se halla, de acuerdo con lo anterior, inextricablemente ligada al plano de la connotación en nuestro siglo XX; y esto se manifiesta con muy particular pujanza en el *modus operandi* modernista, que hará de la connotación una de sus más sutiles armas contrastivas y de autoafirmación, merced a un «segundo lenguaje» (Ramiro Valderrama, 1991-1992) que entroncará la narrativa finisecular con la llamada *novela lírica*.

Para nuestra demostración hemos elegido, entre el conjunto de las publicaciones de los primeros años del siglo, el ejemplo paradigmático de las *Sonatas* valleinclinascas, perfecto modelo de ese esteticismo «imitativo y superficial» (Blanco Aguinaga, Rodríguez-Puértolas y Zavala, 1979, II, 226) que un importante sector de la crítica ha creído ver en la serie, iniciada en 1902 a la

² Juan Casas ha estudiado los problemas terminológicos que en la preceptiva ha suscitado la multiplicidad de técnicas aunadas en el marco general de la *annominatio* (Casas Rigall, 1991), así como su productividad en la poesía amorosa de cancionero (Casas Rigall, 1995, 219-233); no obstante, la incidencia del procedimiento resulta notable también asociada al *énfasis*, de modo muy particular en la narrativa del Modernismo hispano.

sombra del magnífico personaje del Marqués de Bradomín; así, cabe recordar el juicio que para Lily Litvak merecen los textos, basados no tanto en una determinada visión del mundo cuanto en ese «escapismo» comúnmente esgrimido en la primera etapa creadora de Valle-Inclán:

Esas preciosas obras de arte revelan (...) un fracaso en el intento de traducir la vida, y ello se debe a su naturaleza romántica que los aleja de las realidades modernas, encerrándolos en un mundo de pavos reales y lirios. (Litvak, 1979, 5)

En cualquier caso, el *corpus* de acercamientos críticos a las *Sonatas* abunda fundamentalmente en reflexiones acerca del autor, del referente e incluso del contexto en que fueron generadas las obras, olvidando en cierto modo que el componente lingüístico, su ordenación y sus cualidades fónicas, sintácticas y léxico-semánticas, constituyen el eje sobre el que se asienta todo producto literario; no olvidaba este hecho el propio Ramón del Valle-Inclán, a juzgar por las palabras que le dedicara su amigo Ricardo Fuente:

Cuando escribe se preocupa hasta el punto de ponerse calenturiento, de las asonancias, repeticiones, verbos auxiliares, relativos, de todas esas garrambainas que embarazan la producción literaria y la convierten en dolorosísimo parto que desgarran las entrañas y agota las fuerzas. (Fuente, 1897, 196)

Por lo que se refiere al estudio del estilo de las *Sonatas*, mucho ha sido el peso de las consideraciones de Alonso Zamora Vicente, que atribuye de modo exclusivo a la búsqueda de la musicalidad el empleo de las figuras basadas en la repetición:

Valle-Inclán, aparte del empleo de nombres engarzados en la prosa como noble pedrería, ha salpicado las *Sonatas*, en varios lugares, de rítor-nelos, de repeticiones reiteradas, que tienen un claro valor musical, intencionalmente diseñado. (Zamora Vicente, 1955, 181)

Desde ese momento, se busca en las figuras elocutivas de las obras su valor fónico, independiente de toda relevancia estructural, lo que disminuye considerablemente las posibilidades interpretativas de los fenómenos retóricos contenidos en las *Sonatas*. Tales son los casos de figuras de la talla de Joaquín Casaldueiro (1967², 266-267), que entronca la musicalidad derivada de la

repetición con las características impresionistas; de Guillermo Díaz-Plaja (1972, 151-154), que recuerda conceptos derivados de *La lámpara maravillosa* como ese «misterio musical» de las palabras de raíces cabalísticas; e incluso de William R. Risley, quien sugiere una deuda de lo que denomina «recursos reiterativos» para con el drama simbolista (1979, 307). Por otro lado, la tesis de Amado Alonso acerca de la conexión entre la evocación y procedimientos como la sufijación –trasunto de la *derivatio*– contiene ya el germen del actual concepto de *énfasis*:

Un concepto –una palabra o un complejo de palabras– o una emoción se ponen a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente. Sólo por efecto de las asociaciones de palabras y de las asociaciones de conceptos y sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto. (Alonso, 1965³, 231)

A partir de las consideraciones de Alonso, cabe señalar el interés que distintas figuras por repetición han suscitado en los últimos años, en cuanto portadoras de lo que se ha llamado *ritmo de pensamiento*, de «gran importancia por conexiarse con la estructura de la obra» (Iglesias Morales, 1997, 329-334); vale la pena profundizar en tan interesante cuestión, incidiendo en los valores estructurales del marco elocutivo aquí elegido y sopesando sus aciertos estilísticos. Por ello, es nuestro propósito espigar a continuación un puñado de ejemplos, que no agota las múltiples variantes de la *annominatio* datadas en la serie, pero sí dan cuenta de algunas de las múltiples posibilidades enfáticas de especial incidencia en la construcción discursiva³.

LA PARONOMASIA, ELEMENTO CONSTITUTIVO DE LA DESCRIPCIÓN

Resulta curioso cómo las *Sonatas*, textos de enorme productividad aliterativa que hacen de lo fónico toda una enseña de identificación, se muestran tan parcas en el uso de la paronomasia –entendida en su acepción común de relación entre dos o más palabras fónicamente semejantes que carecen sin embargo de identificación lexemática–. De este modo, se limita el uso de la

³ Por su accesibilidad, nos basamos en las ediciones de Pere Gimferrer (1991) y de Leda Schiavo (1989); en adelante, citaremos *Otoño*, *Estío*, *Primavera* e *Invierno*, en su orden de publicación.

figura al seno de las descripciones, como en el caso de la suscitada por el jardín del Palacio de Brandeso:

El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los CEDROS y los CIPRESES, que contaban la edad del Palacio. (*Otoño*, 37)

De este modo, una paronomasia por conmutación vocálica y consonántica (García-Page, 1992, 161) construye la descripción de esos «árboles venerables», en el marco de un espacio —el jardín— de importancia decisiva en la configuración simbólica de la obra; en otros casos, aprovecha el autor para asociar sutilmente la paronomasia al poder analógico del políptoton nominal radicado en la adjetivación:

Hice el VIAJE a vela en una VIEJA fragata que después naufragó en las costas de Yucatán. Como un aventurero de otros tiempos, iba a perderme en la vastedad del VIEJO Imperio Azteca. (*Estío*, 100)

La paronomasia por inversión vocálica (García-Page, 1992, 163) que genera el contacto entre «viaje» y «vieja», independientemente de la evocación de la eterna metáfora de la vida como travesía hacia la muerte —«que después naufragó...»—, se interrelaciona en el ejemplo señalado con esa «vejez» de la fragata y del Imperio, enfatizada en la plena consciencia del autor de la evocación de un mundo en ruinas (Clara Luisa Barbeito, 1985).

En este uso descriptivo de la paronomasia se muestra más generoso el texto de la *Sonata de primavera*, que aguza el ingenio en la descripción de mueble y ropajes a partir de la utilización, precisamente, de la *annominatio* no morfológica asociada a otros procedimientos repetitivos:

El noble prelado YACÍA sobre un lecho antiguo con DOSEL de SEDA. Tenía cerrados los OJOS: Su cabeza desaparecía en el HOYO de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas YACENTES. (*Primavera*, 26)

De entre los varios ejemplos disponibles, hemos elegido el anterior por su estructuración circular, a partir de la *derivatio* («yacía»-«yacentes») en posición de una epanadiplosis supraoracional (Ramiro Valderrama, 1995, 113) que confiere un especial énfasis al período; en su seno, las paronomasias («dosel»-

«seda»; «ojos»-«hoyo») dibujan al trazo todo un cúmulo de contenidos connotativos, que marcan el paso del «dosel» lujoso y preciosista al «hoyo» ineludible de la muerte. La paronomasia, de tan sutil manera, se asienta en la conformación de todo un tejido, el enfático, con el que Valle-Inclán realza algunas de sus claves simbólicas.

LA DERIVATIO, MARCA DE LA EVOCACIÓN

Como sabemos, suele caracterizarse la *derivatio* como la *annominatio* morfológica por derivación, a partir de las posibilidades combinatorias que ofrece la lengua por medio de prefijos, infijos y sufijos; así, el autor de las *Sonatas* gusta de emplear la figura en el marco del estilo directo, como marca de oralidad:

—Señor, el ruano que montaba la Niña tiene DESENCLAVADA una herradura... ¿Se la ENCLAVO señor? (*Estío*, 164)

—CIERTO, Señora, CIERTÍSIMO. El sacristán lo decía contemplando mi obra. Ya sabe la Señora Princesa... El Paso de las Caídas... Espero que mi Señora se digne verlo... (*Primavera*, 59)

En determinados casos, acude Valle-Inclán a los efectos de cohesión del carácter repetitivo de la *derivatio*, productivos incluso en el marco siempre plural del dialoguema; el resultado, como puede apreciarse, sigue acogido a la unidad connotativa, que actúa más allá de las propiedades de la interlocución:

—¡La verdad es que si tanto te envaneces de mi cariño será porque vale MUCHO!

—¡MUCHÍSIMO! (*Otoño*, 91)

—Hay en mi vida algo IMPERDONABLE.

—Los hombres como yo todo lo PERDONAN. (*Estío*, 138)

—Jurad que me aborrecéis.

—Eso no...

—¿Y AMARME?

—Tampoco. ¡Mi AMOR no es de este mundo! (*Primavera*, 94)

En cualquier caso, si debemos atender a la más productiva e interesante utilización que de la *derivatio* se hace en el discurso constitutivo de las *Sonatas*, habremos de referirnos a las construcciones que matizan un término de especial relevancia estructural y simbólica, el cual resulta enfatizado por la acción de los efectos connotativos de la *annominatio*; en la mayoría de los casos, la construcción preposicional configura su contenido connotativo a través del peso de la adjetivación:

Sin ser un donjuanista, he vivido una JUVENTUD AMOROSA y APASIONADA, pero de AMOR JUVENIL y bullente, de PASIÓN equilibrada y sanguínea. (*Estío*, 100)

Dos hijas de la Princesa, María Soledad y María del Carmen hacían los honores: La conversación era LÁNGUIDA, de una LANGUIDEZ apocada y beata. (*Primavera*, 56)

En los ejemplos escogidos, la *derivatio* enfática articula el proceso de introducción de nuevos semas, de la especificación adjetival sobre la que se basa buena parte del mérito evocador de las obras; sin embargo, en otras ocasiones va más allá el autor en su uso de la figura, al engastar en la construcción preposicional los efectos multiplicadores de la connotación contenidos en la imagen. Tal es el caso de la siguiente muestra, en la que Valle-Inclán aúna merced al procedimiento las evocaciones de la belleza, del amor y de la muerte en la mirada de Concha, «con su sensualismo piadoso y moribundo, que se deshoja» (Risco, 1977, 79):

Sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, llenos de amor, me MIRARON sin hablar, con una larga MIRADA. (...) Ella abrió los ojos dulcemente, y oprimiendo mis sienes entre sus manos que ardían, volvió a MIRARME con aquella MIRADA muda que parecía anegarse en la melancolía del amor y de la muerte, que ya la cercaba. (*Otoño*, 39)

El paralelismo conceptual, que actúa sobre los fragmentos asentado en el poder enfático de la repetición derivativa, permite el recurso de la variación en la perspectiva («[Sus ojos] me miraron»-«[Ella] volvió a mirarme») y aun en la locución («sin hablar»-«muda»), como antesala de una imagen de las lágrimas en la que converge la totalidad de los planos evocados, al modo del conocido fragmento de la *Sonata de primavera* comentado por Amado Alonso (1965, 228-232). El ingenioso recurso se repite con significativa asiduidad, dándonos

cuenta del interés de Valle-Inclán por instalar en el énfasis de la *derivatio* las cualidades connotativas de sus imágenes; incluso llega a convertirse en expresión lexicalizada para designar el canto de los pájaros, expresión que el autor matizará sucesivamente en algunas de sus obras:

El grillo CANTABA, y era su CANTO un ritmo remoto y primitivo (*Estío*, 135)

Los mirlos CANTABAN en las ramas, y sus CANTOS se respondían encañenándose en un ritmo remoto como las olas del mar. (*Primavera*, 36)

Cabe también destacar en lo referente al conjunto de connotaciones enfatizadas mediante la *annominatio* derivativa algunos campos léxicos sobre los que funda Valle-Inclán su edificación de modo recurrente: así ocurre con la relación entre «sentir» y «presentir», inserta en el contexto de la *Sonata de primavera*:

Con un PRESENTIMIENTO sombrío, SENTÍA que mi mal era incurable y que mi voluntad era impotente para vencer la tentación de hacer alguna cosa audaz, irreparable. (*Primavera*, 84)

Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, SENTÍ su extraño poder de seducción. Era llegado el momento supremo y, PRESINTIÉNDOLO, mi corazón se estremecía con el ansia de la espera cuando está próxima una gran ventura. (*Primavera*, 89)

Por fin, el campo léxico de «reír» ofrece al autor todo un cúmulo de posibilidades; en algunos casos, la construcción se realiza de acuerdo con los patrones ya comentados:

¡Quién fuese como aquella fuente, que en el fondo del laberinto aún RÍE con su RISA de cristal, sin alma y sin edad!... (*Otoño*, 74)

Y SONREÍA, con esa SONRISA apacible y bondadosa que suele verse en la boca desdentada de las abuelas. (*Otoño*, 83)

Del aforro del tabardo había sacado el dinero envuelto en un papel manchado de rapé, y REÍA con aquella RISA jocunda que recordaba los vastos refectorios conventuales. (*Invierno*, 178)

Más interesantes resultan las asociaciones que la *derivatio* enfatiza en otros momentos, cuando la connotación actúa por referencia a un epíteto intensificador («alegre risa») o, muy al contrario, cuando el adjetivo incorpora un sema antitético al significado del sustantivo que acompaña («sonrisa dolorosa»), en plena consonancia con la dicha doliente que une a Concha con Bradomín en la *Sonata de otoño*:

REÍAMOS con alegre RISA el uno en brazos del otro, juntas las bocas y echadas las cabezas sobre la misma almohada. (*Otoño*, 50)

No recuerdo una SONRISA tan triste en los labios de Concha: (...) Concha volvió a SONREÍR con aquella SONRISA dolorosa, y quedó pensativa contemplando sus manos. (*Otoño*, 65)

A la vista de lo anterior, no nos queda sino limitarnos a constatar el hecho: y es que funda en la *derivatio* buena parte de sus recursos enfáticos el autor, siempre a la búsqueda de un modelo que le permita extraer sus mejores frutos a los planos sugeridores, evocadores, connotativos. No es otro el *modus operandi* de Valle-Inclán, atento al énfasis que originan las figuras por repetición tanto como a sus meras cualidades fónicas.

EL POLÍPTOTON, CLAVE ESTRUCTURAL DE LAS SONATAS

Debemos comenzar este apartado por justificar lo audaz de su título: y es que los ejemplos de *annominatio* flexiva se agrupan por doquier, entreverando cada página como cauce por el que circula todo el conjunto de significaciones. No resulta, ciertamente, el recurso fónicamente más impactante, ni la figura de presencia más lucida; sin embargo, a partir de la multiplicidad de sus posibilidades combinatorias habrá de disponer Valle-Inclán un porcentaje decisivo de sus implicaciones estructurales y connotativas.

Conviene recordar, en principio, las lógicas diferencias que se establecen entre el políptoton verbal y el nominal en nuestra lengua; pues éste, frente a la productividad de las distintas categorías del verbo, únicamente permite la flexión de las desinencias referentes al género y al número. Pese a todo, su capacidad enfática resulta sobradamente aprovechada por nuestro autor, con caracteres en muchos casos equivalentes al uso ya comentado de la *derivatio*:

Por aquella playa de dorada arena subimos a la par, la Niña Chole entre un cortejo de criados indios, yo precedido de mi esclavo NEGRO. Casi rozando nuestras cabezas volaban torpes bandadas de feos y NEGROS pajarracos. (*Estío*, 121)

Cuando hablaban, el RUMOR de sus voces se perdía en los RUMORES de la tarde, y sólo la onda primaveral de sus risas se levantaba armónica bajo la sombra de los clásicos laureles. (*Primavera*, 37)

Por su número, no podemos olvidar esa curiosa modalidad acerca de la que informa Mortara Garavelli, que resultaría característica de las «frases hechas de la lengua coloquial» (1991, 240), y que podemos datar en las *Sonatas* con monótona insistencia; tal es el caso de la expresión «de ... en ...», que adquiere en los textos múltiples conformaciones:

DE TIEMPO EN TIEMPO se detenía frente al fuego, extendiendo las manos, que eran pálidas, nobles y descarnadas como las manos de un rey asceta. (*Otoño*, 69)

DE TARDE EN TARDE llegaba hasta mí algún sollozo de la Niña Chole, tan apagado y tenue, que el corazón siempre dispuesto a perdonar, se conmovía. (*Estío*, 135)

Nos miramos DE HITO EN HITO, con un profundo convencimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos. (*Primavera*, 41)

De los negruzcos aleros goteaba la lluvia, y en las angostas ventanas que se abrían debajo asomaba, DE RARO EN RARO, alguna vieja: Tocada con su mantilla, miraba a la calle por ver si el tiempo clareaba y salir a misa. (*Invierno*, 114)⁴

⁴ Ante tal profusión de ejemplos basados en la citada estructura, vale la pena recordar en este caso los datos concretos. Así, «de tiempo en tiempo» aparece en las *Sonatas* en quince ocasiones: cuatro en *Otoño* (32, 69, y dos en 81), cinco en *Estío* (113, 125, 130, 142, 170), cinco en *Primavera* (26, 40, 53, 64, 68) y una en *Invierno* (120); «de tarde en tarde» se encuentra datada en cuatro ocasiones: una en *Otoño* (94) y tres en *Estío* (135, 145, 156); «de largo en largo» aparece en dos ocasiones en *Invierno* (129, 138); «de rato en rato» aparece en *Primavera* (41); «de raro en raro» se da en *Invierno* (114); y, por fin, encontramos «de hito en hito» en *Primavera* (41). Incidencia tan desmedida no puede, ciertamente, sino confirmar el valor que la estructura había de representar para Valle-Inclán.

Relacionado con esta raigambre coloquial se halla, como en el caso de la *derivatio*, la marca de oralidad que el políptoton nominal presenta en muchos momentos, ya sea en el seno de una interlocución, ya rebase su límite para agrupar distintas interlocuciones bajo una misma unidad connotativa:

—He cometido el más abominable de los PECADOS: Un PECADO del que sólo puede absolverme Nuestro Santo Padre. (*Estío*, 138)

—Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un CUENTO.

—¿Un CUENTO de quién?

—Los CUENTOS nunca son de nadie. (*Otoño*, 55)

—¡Tú vienes a exigirme que abandone a un pobre ser enfermo, y eso jamás, jamás, jamás! Sería en mí una INFAMIA.

—Son las INFAMIAS que impone el amor, pero desgraciadamente ya soy viejo para que ninguna mujer las cometa por mí. (*Invierno*, 187)

Finalmente, en lo referido al políptoton nominal, no podríamos olvidar el carácter enfático que su uso conlleva en las descripciones de algunas de las damas integrantes de esas «memorias amables» que constituyen las *Sonatas*; de este modo, la Princesa Gaetani, en la *Sonata de primavera*, es objeto de una prosopografía, al modo de una auténtica belleza petrarquista:

La Princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia: Tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, DORADOS los ojos y DORADO el cabello. (*Primavera*, 26)

Su hija María Rosario, en cambio, es retratada en la misma obra a partir de sus cualidades de inocencia e idealidad, estableciendo un paralelo con la Maximina de la *Sonata de invierno* que bien podría resultar trasunto de «la forma más alta de belleza de suyo inalcanzable» (Risco, 1977, 83); obsérvese cómo la eficacia connotativa recae en la adjetivación, mientras la estructura poliptótica garantiza el realce expresivo, el énfasis que marca la importancia de los pasajes:

Suspiraba recordando la historia de aquellas SANTAS PRINCESAS que acogían en sus castillos a los peregrinos que volvían de Jerusalén. También ella era SANTA y PRINCESA. (*Primavera*, 51)

Un rayo de luna esclarecía el aposento, y con amoroso sobresalto mis ojos volvían a distinguir el CÁNDIDO lecho y la figura CÁNDIDA, que yacía como la estatua en un sepulcro. (*Primavera*, 68)

Valle-Inclán ha sabido, por tanto, dotar a su prosa de todo un acervo de connotaciones, en gran parte derivadas de la elección adjetival, mas paradójicamente afirmadas en una modalidad caracterizada por su parquedad flexiva; tal resulta el genio compositivo del autor. Con todo, los mejores logros en la expresión del énfasis de las *Sonatas* se hallan en el terreno de la flexión verbal, conformados a través de una modalidad poliptótica tan compleja como atrayente.

Tratar en estas líneas de agotar las posibilidades interpretativas del políptoton verbal con valor enfático resultaría poco menos que imprudente, pues en la figura converge la práctica totalidad de los usos consignados en las restantes modalidades de *annominatio*; quedémonos, por tanto, con la noción de la extraordinaria productividad que presenta la figura, perfectamente válida para, por ejemplo, marcar el énfasis de las estructuras evocadoras al modo de la propia *derivatio*:

El mar de las Antillas, con su trémulo seno de esmeralda donde penetraba la vista, me atraía, me FASCINABA, como FASCINAN los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios de cristal en el fondo de los lagos. (*Estío*, 102)

La DESHOJARON los labios como las esclavas DESHOJABAN las rosas al paso triunfal de los vencedores. (*Estío*, 121)

En otros momentos, el políptoton verbal enfatiza las interlocuciones, dotando de un sema de auténtica verosimilitud la supuesta oralidad del diálogo; de entre los múltiples ejemplos al alcance del lector vale la pena escoger el siguiente, que presenta una lograda combinación con la repetición poliptótica nominal como elemento configurador de la expresividad y, por ende, del énfasis:

—Es preciso que CUMPLA una ORDEN del Rey.

—Aunque haya de CUMPLIR cien ÓRDENES. Tengo visto en esta guerra muchos heridos, y le digo que ese brazo no ESPERA... Por lo tanto que ESPERE el Rey. (*Invierno*, 152)

Particularmente interesante resulta a este respecto la presencia repetida del políptoton en los diálogos amorosos, cuando éstos alcanzan la culminación de su trascendencia estructural; así, la noche fatal de la muerte de Concha, en la *Sonata de otoño*, se estructura a partir de la tensión provocada en el diálogo por la lujuria y el sentimiento de pecado, marcada significativamente por un desarrollo discursivo que cohesiona la figura:

—¡No me HAGAS sufrir, Xavier!

—No te HARÉ sufrir... Mañana mismo SALDRÉ del Palacio.

Ella exclamó llorosa y colérica:

—¡No SALDRÁS! (*Otoño*, 96)

De manera similar, la estructura de los amores entre Bradamín y María Antonieta, Condesa de Volfani, culmina en un diálogo caracterizado por la relevancia poliptótica, tanto desde el punto de vista del énfasis como desde el estructural; entresacamos tan solo un fragmento:

—¡Pero te SONRÍES!

Yo le respondo cuerdamente:

—¡Mi pobre María Antonieta, me SONRÍO porque no hallo motivo para SER severo! HAY quien PREFIERE SER el primer amor: YO HE PREFERIDO siempre SER el último. ¿Pero acaso lo SERÉ?

—¡Qué CRUELES SON tus palabras!

—¡Qué CRUEL ES la vida cuando no caminamos por ella como niños ciegos!

—¡Cuánto ME DESPRECIAS!... Es mi penitencia.

—DESPRECIARTE, no. Tú FUISTE como todas las mujeres, ni mejor ni peor. (*Invierno*, 189)

Para acabar nuestras presurosas reflexiones acerca de la decisiva incidencia del políptoton en la estructura de los diálogos insertos en las *Sonatas*, baste con remitirnos a un claro ejemplo de diálogo no amoroso, que explota las posibilidades flexivas de «hacer» hasta configurar una *traductio*, entendida como toda *annominatio* morfológica reiterada; se trata del diálogo entablado entre Bradamín y Florisel, el paje de Concha en la *Sonata de otoño*:

—¿Tú sirves en el Palacio?

—Sí, señor.

—¿HACE mucho?

- Va para dos años.
 —¿Y qué HACES?
 —Pues HAGO todo lo que me mandan.
 —¿No TIENES padres?
 —TENGO, sí, señor.
 —¿Qué HACEN tus padres?
 —Pues no HACEN nada. Cavan la tierra. (*Otoño*, 51)

Muchos serían las modalidades, los ejemplos y aun las excepciones que cabrían en estas líneas dedicadas al políptoton verbal presente en las *Sonatas*, si bien bastan las escritas para justificar la necesidad de un estudio completo y riguroso de ésa como de todas las figuras basadas en la repetición, que rebasan ampliamente las ambiguas barreras del *ornatus* para adentrarse en esa funcionalidad enfática y estructural que caracteriza a los textos. A modo de conclusión, quede aquí constancia del enorme trabajo que espera al investigador: pues al estudio de los resortes repetitivos de las *Sonatas* ha de seguir el análisis de sus conexiones con el resto de la producción valleinclanesca, así como el cotejo del conjunto del *corpus* literario modernista. En cualquier caso, se trata de una obra en marcha; por ello, nuestra exposición ha de concluir de modo abierto, basado en la constatación decisiva de la impronta de la *annominatio* en Valle-Inclán. Su estudio y auténtica ponderación deberá realizarse sobre las bases de esa consciencia, que desentrañará nuevas y sorprendentes relaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Albadalejo Mayordomo, Tomás (1990), "Presentación." En *El Modernismo. Renovación de los Lenguajes Poéticos*. Valladolid: Universidad, 9-11.
- Alonso, Amado (1965³), *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Barbeito, Clara Luisa (1985), *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Rodríguez-Puértolas, Julio y Zavala, Iris (1979), *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia.
- Casalduero, Joaquín (1967²), *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos.
- Casas Rigall, Juan (1991), "Notas sobre la *Annominatio*. Sus valores en la poesía amorosa de Jorge Manrique." En M. Brea, y F. Fernández, coords., *Homenaje ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidad, II, 259-273.
- Casas Rigall, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad.

- Díaz-Plaja, Guillermo (1972), *Las estéticas de Valle Inclán*. Madrid: Gredos.
- Frédéric, Madeleine (1985), *La répétition*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Fuente, Ricardo (1897), "Un escritor mundano." En *De un periodista*. Madrid: Romero Impresor.
- García-Page Sánchez, Mario (1992), "Datos para una tipología de la paronomasia." *Epos* 8: 155-243.
- Gimferrer, Pere, ed. (¹⁷1991), *Ramón del Valle-Inclán: Sonata de primavera. Sonata de estío*. Madrid: Espasa Calpe.
- Iglesias Morales, Gabriel (1997), "El ritmo en la prosa de Valle-Inclán: las *Sonatas*." En Javier Serrano Alonso, et alii, eds., *Valle-Inclán y el fin de siglo*. Santiago de Compostela: Universidad, 321-339.
- Lausberg, Heinrich (1967), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Litvak, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Mortara Garavelli, Bice (1991), *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Ramiro Valderrama, Manuel (1991-1992), "¿Es la connotación un significado segundo?" *Ricus* XI, 2: 23-46.
- Ramiro Valderrama, Manuel (1995), *El énfasis en la prosa de Cela. La repetición como procedimiento connotativo*. Valladolid: Universidad.
- Risco, Antonio (1977), *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- Risley, William R. (1979), "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: «Jardín umbrío»", en José Olivio Jiménez, ed., *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 293-312.
- Schiavo, Leda, ed. (1989¹⁴), *Ramón del Valle-Inclán: Sonata de otoño. Sonata de invierno*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zamora Vicente, Alonso (1955), *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.



EL SENTIDO DEL OLFATO EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

ROSA ROMERO CREGO

Universidad de Santiago de Compostela.

“(…) La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad (...) El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta los aromas no sólo equivalen al sonido, sino también al color: (...) Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura (...)”

Valle-Inclán, “Modernismo” *La Ilustración Española y Americana* 22 Febrero 1902.

Don Ramón no pudo ser más explícito; para él, el predominio de la sensación es la nota dominante que caracteriza la estética modernista. Naturalmente, el modernismo no se reduce a esto; es bastante más complejo. Pero uno de los principios que lo definen, es este culto a la belleza sensorial del que nos habla Valle-Inclán en este artículo. Culto, que se traduce en un triunfo de la sensación sobre el sentimiento, en un caminar hacia la búsqueda de la emoción. Y la sinestesia¹, esa “analogía y equivalencia de las sensaciones”, se con-

¹ Sobre este recurso estilístico, cabe señalar el análisis que han hecho Ludwig Schrader (1975) y Phillips Allen (1984), entre otros. El primero hace una valoración de la sinestesia a lo largo de la historia de la literatura, lo que nos proporciona una interesante visión global, mientras Phillips centra su atención en el uso que se le da en el modernismo hispánico.

vierte así en uno de los recursos más utilizados del momento. Estas bases, expuestas aquí brevemente, nos parecen más que suficientes para explicar la razón de ser de nuestro trabajo.

Por ello, comenzamos recordando que sobre *Sonatas* se ha escrito muchísimo, pero hasta el momento, quizá siga siendo el trabajo del profesor Zamora Vicente, *Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*, el más emblemático de todos ellos.

Este libro, al que nos remitimos directamente, dedica un capítulo bastante extenso a las sensaciones. Presta especial atención a las acústicas y visuales y las estudia exhaustivamente, estableciendo grupos y registrando su aparición a lo largo de las cuatro *Sonatas*. Nos advierte además de la frecuencia con que Valle-Inclán utiliza estos elementos sensoriales a través de juegos de contraste, que provocan una importante intensificación de su eficacia. Aparecerán así violentas contraposiciones de voces y ruidos en el silencio, de luces y brillos en la oscuridad, etc., que responden fundamentalmente a la conocida teoría valleinclaniana de la "armonía de los contrarios"². Teoría que se refleja también en las extrañas asociaciones y equivalencias que nos presenta, especialmente mediante la adjetivación que utiliza, y nos transmite unas sensaciones a menudo difíciles de catalogar.

A continuación se refiere Zamora Vicente a las sugerencias de olor, y nos indica que: "Son mucho menos numerosas que las anteriores(...) Valle-Inclán ante todo oía y veía(...) Los olores son menos frecuentes."³ Y efectivamente, así es. No en balde ha elegido don Ramón como título para estas obras las sinestesias *Sonata de Primavera*, *Sonata de Estío*, *Sonata de Otoño*, y *Sonata de Invierno*. Debemos señalar además, la existencia de una cantidad de material bastante considerable, que atiende a la musicalidad y a los elementos plásticos en estas obras.⁴

² Existen diferentes declaraciones en las que Valle intenta explicarnos esta teoría. Para nuestro propósito, consideramos ésta la más significativa: "Para el poeta un día luminoso o un día brumoso pueden ser un excitante literario. Y si alguna vez conviene dar al sentimiento cierta consonancia con la época del año porque se necesita un esfuerzo menor de la memoria de los sentidos, otras veces el contraste aumenta la sensación. Pero el mejor camino para llegar a despertar la memoria nerviosa está en la oposición entre dos sentidos, algo que pudiera llamarse «la armonía de los contrarios»" (Valle-Inclán: "Los excitantes", conferencia recogida en Francisco Madrid, 1943, 192).

³ (Zamora Vicente, 1951, 235-236).

⁴ Hay muchos trabajos que tocan el tema de las sensaciones en Valle-Inclán, sin embargo, la mayoría de ellos lo hacen de forma secundaria, y a veces no se centran en las *Sonatas*, sino en la totalidad de su obra. A pesar de ello, citaremos entre otros a Alonso, Amado (1955), Barja, César (1935), Fichter (1942), Isorna-Ríos (1986), Litvak, Lily (1986), Lloréns, Eva (1975), Ramírez, Manuel (1959-1969) (1962), Toro-Garland, Fernando (1967), Zamora Vicente, (1947).

No obstante, a pesar del predominio de estas sensaciones, creemos que el olfato merece ser tenido en mayor consideración, por estar íntimamente relacionado con dos aspectos fundamentales de la vida del hombre: la emoción y el instinto. A este respecto, queremos hacer referencia a una obra de divulgación científica de reciente publicación: *El mono perfumado. Biología y cultura del olor humano*. Su autor, Michael Stoddart apunta que hoy en día hay muchísimos motivos para considerar que el olfato está directamente asociado con el centro de las emociones, y por eso afirma que "(...) Los olores pueden ser evocativos y capaces de hacernos retroceder en el tiempo de una forma casi mágica."⁵ Bradomín es consciente de este poder de sugestión del olor y lo indica en distintas ocasiones: "En aquel instante, no sé decir qué vago aroma primaveral traía a mi alma el recuerdo de las cinco hijas de la Princesa." (P, 43) nos dice en la *Sonata de Primavera*, y en *Otoño*: "(...) las flores empezaban a marchitarse (...) y exhallaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos" (0,65-6), o también "(...)yo sentí todo el pasado como un aroma entrañable de flores marchitas que trae alegres y confusas memorias..." (0,70). Pero debemos ir todavía más lejos y señalar la importancia que Valle-Inclán concede a los recuerdos: "Nada es como es, sino como se recuerda", declara en varias ocasiones ⁶. En este sentido, cualquier indicio de olor que asome en esta obra será fundamental, ya que estamos ante unas memorias, y el hecho de que Bradomín recuerde o evoque un olor nunca será gratuito. Y en lo que respecta al instinto, cabría preguntarse cuál es el que predomina en las *Sonatas*. Sin lugar a dudas, el sexual; pues ése será el que nos interese analizar.

Zamora Vicente, en su valoración de elementos olfativos, se centra únicamente en aquellos momentos en los que Bradomín resalta, a través de sugerencias explícitas, estas sensaciones de olor. Está claro que van a tener mayor relevancia, porque el protagonista los recuerda así, y así nos los quiere transmitir. Sin embargo, en un intento de profundizar en el tema, proponemos un análisis que atienda además a otros componentes de olor que están menos explicitados. Consideramos, por ello, también la presencia de objetos olorosos, que unas veces nos remitirán a olores reales y otras a olores metafóricos, que es donde realmente se van a producir las sinestesias. Una vez establecida esta distinción, nos centraremos en asignar las diferentes funciones que desempeña el olor en cada uno de los distintos niveles.

⁵ Stoddart, Michael (1994, 67).

⁶ Valle-Inclán "Notas de la Exposición. Un Pintor" recogido en Serrano Alonso, Javier (1987, 232).

No pudiendo desarrollar aquí este análisis, por la limitación de tiempo, me ceñiré a una valoración global, partiendo de la función - que adquiere unos valores básicamente coincidentes con los que ya ha indicado Zamora Vicente- y seleccionando aquellos aspectos que me parecen de mayor interés. Apuntaría en primer lugar, que la presencia de objetos olorosos propicia la creación de unas atmósferas determinadas, y va a estar en función de los diferentes contextos en los que aparezcan. Por eso debemos tener en cuenta, tanto los distintos espacios en los que se desarrollan las *Sonatas* - no puede oler igual en los jardines del Palacio Gaetani, por ejemplo, que en el interior de la hospedería de las Comendadoras Santiaguistas - como el transcurso de los acontecimientos que se producen.

No obstante, podemos señalar la presencia de elementos recurrentes a lo largo de la tetralogía. Es por eso, por lo que en general, percibimos un ambiente rural y ancestral que se produce mediante la constante presencia de animales domésticos⁷ y se intensifica con referencias directas como “el zaguán es oscuro, lleno de ese olor que esparce la yerba en el pesebre, y el vaho del ganado.” (I, 45-6), o “(...) entramos por una calle de huertos y casucas bajas, que humeaban en la paz del crepúsculo, esparciendo en el aire el olor de la pinocha quemada.” (I, 153) o esta otra cita de *Estío* “percibíase el estremecimiento de las ovejas, y llegaban hasta nosotros ráfagas de establo, campesinas y robustas como un aliento de vida primitiva” (E,195).

Por otra parte, el tan citado Zamora Vicente subraya la presencia de “personalísimas apreciaciones de nobleza y decorativismo” que descubre en ejemplos como “se exhalaba del armario una fragancia delicada y antigua” (0,35). Al mismo objetivo remite esta otra cita “Sentíase en el ambiente el hálito de los infolios antiguos encuadernados en pergamino (...)” (0,97-8). Además, los elementos vegetales, a pesar de estar más en función de la creación de un espacio mágico, de leyenda y fantasía⁸, presentan una adjetivación que contribuye a resaltar ese ambiente de nobleza y antigüedad. Así, los mirtos son “seculares”, los cipreses “venerables”, los bojés “antiguos” o incluso “antiquísimos”, los laureles “clásicos” etc.

⁷ Los animales domésticos, aparecen muchas veces en las *Sonatas* más bien en función de destacar sensaciones acústicas -oímos a los perros ladrar, a los gallos cantar, etc- pero no por ello hemos querido excluirlos de nuestro análisis.

⁸ Se nos muestran así unos jardines irreales y estereotipados que pueden tener significativas simbologías, como han demostrado Gambini, Dianella (1986) y Litvak, Lily (1997), entre otros.

Otro grupo presente a lo largo de toda la obra, es el formado por olores producidos por la cera y sus variantes, que tiene como función primordial crear un clima de piedad y religiosidad en *Estío* e *Invierno*, mientras en *Primavera* y *Otoño* produce un ambiente tétrico, tenebroso y de muerte. Destaca quizá la *Sonata de Primavera* por mostrarlos en fuerte contraste con el olor de las flores, que incluso marean a la Princesa Gaetani. Esta contraposición actúa simbólicamente, en paralelo a dos temas predominantes en la obra: el amor como fuente de vida, o si queremos ser más precisos, el despertar de la sexualidad de Bradomín y la muerte.

Debemos decir para finalizar con este aspecto, que el ambiente particular de cada *Sonata*, en contra de cualquier expectativa sugerida por el título, parece estar más en función del factor espacial que temporal. Vamos a ver cómo la *Sonata de Otoño*, que se desarrolla como sabemos en Galicia, presenta árboles autóctonos como el roble, el nogal, etc. Y que la *Sonata* que más se diferencia de las demás es, sin duda, la de *Estío*, que, muy en consonancia con la estética modernista nos envuelve en un ambiente plenamente exótico. Tanto es así, que se crea en el lector, a través del léxico utilizado, una sensación de desconcierto, al no saber siempre identificar los olores que sugieren la presencia de "sicomoros", "ahuehuetes", "cocoteros", "cactus". Se nos presentan también "selvas tropicales", "pólenes misteriosos y fecundos" etc. La nota exótica se intensifica al poner especial énfasis en la sangre de los tiburones y al referirse al "almizclado olor de los cocodrilos".

La progresión temporal de estaciones, en cambio, no se ve claramente reflejada mediante el olor, debido a la desorbitada presencia de elementos florales. La *Sonata* más coherente en este sentido, es quizá la de *Invierno*, que apenas presenta flores, mientras en la de *Otoño* aparecen ciertos desajustes, de modo que al principio se nos muestra un "viejo jardín sin flores" y posteriormente vemos a Concha "desnudando el jardín" de rosas, flor que aparecerá repetidas veces en "ramos frescos".

Y ya cambiando de apartado, veremos que las apreciaciones de olor que hay en las *Sonatas* con la función de caracterizar a los personajes son sumamente significativas. Es tal la riqueza y complejidad con que se presentan, que nos resulta imposible desarrollar aquí su análisis; simplemente señalaremos algunas consideraciones generales.

La primera y más importante, es que los personajes aparecen siempre a través de la mirada de Bradomín. Vemos además cómo esta caracterización se desarrolla en dos planos complementarios, ya que se atiende no sólo al cómo son, sino también al cómo están, a su estado anímico en un momento deter-

minado. En este sentido, notamos que Bradamín se permite ciertas libertades, ya que no se limita a mostrarnos sus propios sentimientos, sino también los de sus amadas. Toda esta información se proporciona de diferentes maneras, y de todas ellas podemos recoger importantes sugerencias de sensaciones olfativas. Así, por ejemplo, Bradamín recuerda a las mujeres -en unas actitudes muy sensuales y tradicionalmente femeninas- bordando o recogiendo flores. También nos las describe psicológicamente mediante extraordinarias sinestesias y metáforas: “¡Sobre sus labios perfumados por los rezos...” (O,77), dice de Concha, o “María Rosario, siempre ruborosa, repuso con aquella serena dulzura que era como un aroma” (P, 93) o , de nuevo habla de Concha “Después murmuró con cierta resignación amable, perfumada de amor y melancolía” (O,78)

Podríamos seguir ejemplificando así cada núcleo de información que se nos presenta, pero queremos hacer hincapié en dos aspectos importantes. Nos interesa destacar, por un lado la asociación o identificación que Bradamín establece entre las mujeres y las flores, y por otro, el olor como motivo erótico, que tiene una doble repercusión en la caracterización de personajes.

La utilización de flores como complemento de presentación de caracteres femeninos no supone un hecho aislado. Muy al contrario, constituye un leit motiv de la literatura modernista-decadentista. Debemos tener en cuenta que además de ser un motivo universal -podemos registrarlo en cualquier época y literatura- va a cobrar aquí una importancia decisiva. Y es que una flor es un elemento de máximas posibilidades sensuales. Podemos percibirla no sólo a través de su olor, que es lo que nos ocupa ahora, sino también a través de la vista e incluso del tacto; de ahí que despierte tanto el interés de los modernistas. Contienen además un simbolismo que básicamente coincide con el que se les da en las *Sonatas*. Los lirios van a ser blancos y nos transmitirán fundamentalmente valores religiosos “(...) su gracia eucarística de lirio blanco” (P, 142) dice de María Rosario, mientras las rosas están más en función de motivos eróticos, por eso vemos que Concha “(...) con una mano levantó los senos, rosas de nieve que consumía la fiebre” (O,95).

Valle-Inclán utiliza aquí las flores con una maestría extraordinaria; explota sus potencialidades sensuales hasta el límite, dotándolas además de una gran fuerza expresiva y carga simbólica. Su preferida es, sin duda, la rosa, que podemos rastrear a lo largo de toda su obra como un elemento recurrente clave⁹.

⁹ Las rosas son una constante en toda su obra. Podemos registrarlas, no sólo dando título a muchísimos textos prosísticos, dramáticos o poéticos, sino incluso utilizadas como claves simbólicas para mostrarnos su estética literaria en *La Lámpara Maravillosa*.

Vamos a destacar ahora dos trabajos que hacen referencia a este aspecto y dan cuenta de la complejidad de este tema¹⁰. Por un lado, y con carácter más general, Antonio Mallo en “El símbolo de la rosa en Valle-Inclán” estudia las diferentes equivalencias entre mujeres y rosas que aparecen en su obra. Dice que la riqueza de matices que adquieren estas asociaciones, se traduce en una compleja serie de relaciones entre rosas y partes del cuerpo de la mujer, especialmente las mejillas, la boca, los labios -y por analogía también la sonrisa y los besos-, las manos, los senos, etc. Obtienen así diferentes valores simbólicos: erotismo, pasión, virginidad, pudor, pureza, sensualidad, atracción sexual, etc. Por otro lado, nos parece interesante el trabajo de Robert Weber “Unidad y figuras en la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán”, que muestra la rosa como un elemento simbólico, a través del cual se nos presentan los tres temas principales de las *Sonatas*: amor, muerte y religión.

Cabe añadir a lo dicho que el símil y la metáfora son los recursos más utilizados para expresar estas identificaciones y que esta caracterización, como hemos visto, no responde sólo a una descripción física, sino que nos proporciona también información sobre la personalidad de las mujeres. En resumen, Valle logra unos retratos femeninos complejos, que no permiten extraer conclusiones definitivas sobre la simbología de las flores, si no es con un minucioso análisis de cada contexto particular, que atienda también a matizaciones de tipo sensual, referidas a color, tacto, etc. que puedan modificar su valor. Como no es el caso hacerlo ahora aquí, nos limitamos a apuntar que estas asociaciones funcionan como elemento unificador de las mujeres en las *Sonatas*, dotándolas de una magnífica sensualidad que resalta sus atributos femeninos.

Es curioso observar además, que cuando Bradomín se refiere a sí mismo o a sus sentimientos, utiliza un léxico menos específico, contrastando así su virilidad frente a la gran sensualidad de sus amadas. Lo vemos claramente en el siguiente ejemplo: “Rejuvenecido y feliz, con cierta felicidad melancólica, suspiraba por los amores ya vividos, al mismo tiempo que me embriagaba con el perfume de aquellas rosas abrileñas que tornaban á engalanar el viejo tronco” (E,38), donde “rosas abrileñas” y “viejo tronco” adquieren un valor metafórico.

Como último apartado, voy a fijarme en el olor como un elemento afrodisíaco, que ya el profesor Zamora Vicente apuntaba en la Niña Chole, por aparecer ahí más explicitado. Sin embargo, creemos que este valor no se cen-

¹⁰ El simbolismo de las rosas en Valle-Inclán ha sido tratado también por Fernández Ripoll (1995), Gibbs, Virginia (1991), Litvak, Lily (1980), Tolman, Rosco (1973) entre otros.

tra exclusivamente en ese caso, pues podemos registrar notas olfativas prelu-diando casi todas las escenas eróticas de las *Sonatas*¹¹. Por eso diremos que el olor, adquiere también la función de elemento erótico que despierta los instintos más primarios de Bradomín. En este sentido, sí vamos a ver de forma clara una correspondencia estacional, ya que *Estío* y *Otoño*, simbolizando su plena madurez sexual, nos presentan estas sugerencias con mayor insistencia que *Primavera* o *Invierno*. Así, Bradomín percibe olores que provocan sus más íntimos deseos, incluso en la naturaleza¹²: "(...) aquella brisa cargada con todos los aromas de Tierra Caliente, como ciertas queridas muy amadas, dejan en la carne, en los sentidos, en el alma reminiscencias tan voluptuosas, que el deseo de hacerlas revivir sólo se apaga en la vejez" (E, 150), nos dice también que "La campiña (...) exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa" (E, 35-6), o "Ráfagas venidas de las selvas vírgenes, tibias y acariciadoras como aliento de mujeres ardientes (...)" (E, 148).

Pero no es la naturaleza lo que nos interesa en este caso, sino los olores que Bradomín advierte en sus amantes: "(...) mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos desojaban consagrados e impíos" (0,96) o bien "Me parecía que de aquel cuerpo bruñido por el ardiente sol de México se exhalaban lánguidos eflúvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaba con ellos..." (E, 33). Y no se limita a descripciones generales de este tipo, sino que, una vez más, nos va a proporcionar primeros planos. Las zonas del cuerpo que centran su atención ahora, van a ser principalmente el cabello y las manos, aunque también se destaca el olor de los senos, los labios o la nuca. Notamos además que es Concha quien presenta estas características

¹¹ A este respecto, nos interesa destacar fundamentalmente dos escenas, que indican la importancia de este valor del olor como afrodisíaco. En una de ellas, Bradomín narra una masturbación; la reproducimos, sin más: "Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella venus de bronce florecían entre céfiros, y que veladas primero se entreabrían turgentes, frescas, lujuriosas, *fragantes como rosas* de Alejandría en los jardines de Tierra Caliente. Y era tal el poder sugestivo del recuerdo, que, en algunos momentos, creí respirar el perfume *voluptuoso*, que, al andar, esparcía su falda, con ondulaciones suaves." (E,50) En la otra escena ocurre lo contrario, Bradomín huele el cabello de Concha, pero no vemos la subsiguiente escena erótica. Se trata del fragmento en el que coloca debajo de su almohada las hierbas milagrosas. Nótese cómo Bradomín califica su actuación: "Con un extraño sentimiento, mezcla de superstición y de ironía, escondí el místico manojito entre las almohadas de Concha, sin despertarla. Me acosté, *puse los labios sobre su olorosa cabellera, é insensiblemente me quedé dormido*" (0,54-5) (la cursiva es mía).

¹² El olor tiene aquí una doble función, ya que además de indicarnos un valor erótico, nos transmite esa sensación de exotismo a la que hemos aludido anteriormente. Nótese que todos los ejemplos pertenecen a la *Sonata de Estío*.

con mayor intensidad: "(...) echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera" (0,48). Nos dice, de nuevo de Concha que "(...) empezó a recogerse la negra y olorosa trenza" (0,162), pero también María Rosario lo excita con su olor "Mi aliento casi rozaba su nuca, que (...) exhalaba no sé qué aroma de flor y de doncella" (P, 69).

Esta función del olor como motivo erótico tiene bastante más transcendencia de lo que a primera vista pudiera parecer. Tenemos motivos para creer, que a través de ella, se nos presenta la sugerencia de dos nuevas escenas de cierta perversión sexual, relacionadas con necrofilia, y acaso con pedofilia, y estamos pensando en la niña María de las Nieves¹³. Esta idea parece confirmarse, si consideramos la actitud de degeneración sexual propia del decadentismo, que señala entre otros Litvak¹⁴, y si tenemos en cuenta que las *Sonatas* no son, ni mucho menos, una excepción en este sentido¹⁵. No vamos a desarrollar esto ahora, pero lo que sí podemos afirmar es que, en todo caso, el olor es aquí indicativo de la actuación instintiva de Bradomín. Supone además, con toda seguridad, un baremo que nos sirve para medir el grado de atracción sexual que siente por cada una de las diferentes mujeres. Podemos apreciar por ejemplo, cómo en Maximina no aparecen estas connotaciones erótico-sexuales, lo que nos reafirma en la idea de que Bradomín intenta transmitirnos una visión de sí mismo, que no se corresponde con la realidad, y se nos presenta en una pose de aristócrata decadente con una clara finalidad de escandalizar al lector.

Por otra parte, es fundamental no perder de vista que este elemento de olor repercute también en la caracterización de las mujeres. Resulta bastante significativo el hecho de que sea precisamente en el cabello y en las manos -focos importantes en los que Valle centra su atención al retratar a sus personajes- en donde se presenta el olor como motivo erótico con mayor insistencia. Y, si bien es cierto que cada una de las mujeres que aparece en las *Sonatas* tiene una personalidad bien definida, que ha permitido incluso establecer diferen-

¹³ El especial énfasis que pone Bradomín en el olor del pelo de la hermana pequeña de María Rosario, nos hace pensar en la posibilidad de que se sienta atraído sexualmente por ella. Nos basamos igualmente en sugerencias de este tipo, para creer que Bradomín llega a consumir una relación necrofílica con Concha. Ciertos indicios que se recogen de los textos, parecen confirmar esa intención de sugerirnos ambas perversiones.

¹⁴ Litvak, Lily (1979).

¹⁵ Nadie duda de que las *Sonatas* nos presentan escenas de depravación sexual. Sobre este tema podemos citar los siguientes trabajos: Gibbs, Virginia (1991), Lev, Leora (1995), Marrast, Robert (1966), Schiavo, Leda (1989), Tous, Pere Juan (1988), Young, George J. (1975).

tes tipologías, el olor actúa de nuevo como elemento unificador de caracteres. Así, a pesar de ser la Niña Chole la única que se muestra perfumándose ante nuestros ojos, en una escena sumamente erótica - "Semejante a una princesa oriental, ungióse con esencias. Después, envuelta en seda y encajes, tendióse en la hamaca y esperó: (...)" (E, 211)-, estas apreciaciones de olor les confiere a todas ellas cierta actitud seductora¹⁶. En este sentido, nos atrevemos a dudar de su papel de víctimas de Bradomín y nos unimos a la reflexión de César Barja cuando dice:

"Y de las aventuras amorosas de las otras Sonatas, difícil es decir quién conquista a quién, quién es el conquistador y quién el conquistado. Resuélvese todo en una preponderancia de elementos femeninos, sin que el pobre Don Juan haga mucho más que responder al llamamiento del sexo que la mujer dirige al hombre¹⁷."

Efectivamente, Bradomín se nos presenta, a través de su actuación como un Don Juan muy peculiar. No sólo fracasa con María Rosario o Maximina, sino que cuando consigue tener relaciones carnales con alguna mujer, no se producen por iniciativa propia; más bien parecen ser ellas las que lo provocan. Si además tenemos en cuenta, y quizá sea esto lo más interesante, que no hay indicios evidentes de que engañe o abandone a ninguna mujer, veremos que estamos ante un Don Juan que no se corresponde con el tradicional¹⁸. A este respecto, podemos apuntar que el olor contribuye, como un factor más, a mostrarnos una caracterización de Bradomín como un ser pasivo, que parece dejarse llevar por sus instintos más primarios y nos lo presenta como un personaje dominado por el poder de seducción de las mujeres que se cruzan en su camino, lo que le convierte, a mi juicio, en un Don Juan bastante risible.

En suma, dado el papel que todo lo relacionado con el mundo sensorial tiene en el modernismo, y partiendo de que el propio Valle no sólo es consciente de su importancia, sino que la remarca una y otra vez como algo fundamental, queremos concluir diciendo que el olor no es un factor tan secundario en las *Sonatas*. Si bien es cierto que no llega a adquirir la categoría que obtienen otras sensaciones como las acústicas o las visuales, no podemos

¹⁶ Litvak (1987) nos indica que el perfume se consideraba en la época un importante arma de seducción.

¹⁷ Barja, César (1935, 370).

¹⁸ Han estudiado este aspecto, Cuello, Raquel Sajón de (1967), Lavaud-Fage, Eliane (1986) (1992), López, Ignacio Javier (1986) y Toro Garland, Fernando (1966) entre otros.

pasar por alto esta dimensión que hemos visto del olor, como elemento de caracterización de personajes, que tiene, a mi modo de ver, una trascendencia fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- Valle-Inclán, Ramón del, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana* Madrid, 22 de Febrero de 1902, p. 114.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de Otoño Memorias del Marqués de Bradomín* Madrid: Imprenta de Ambrosio Pérez, 1902.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín* Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1903.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de Primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo: 1904.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de Invierno. Memorias del Marqués de Bradomín* Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1905.
- Valle-Inclán, Ramón del, "Notas de la Exposición. Un Pintor", *El Mundo*, Madrid, 3 de Mayo de 1908, recogido en Serrano Alonso (1987), 231-233.
- Valle-Inclán, Ramón del, *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 368, 1995.

Secundaria

- Alonso, Amado (1955), "Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán", *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, pp. 222-257.
- Alonso, Amado (1955), "La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán", *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, pp. 268-314.
- Barja, César (1935), "Ramón del Valle-Inclán", en *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, V. Suárez, pp. 360-421.
- Cuello, Raquel Sajón de (1967), "Para una interpretación del tema del donjuanismo en Valle-Inclán", *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966) (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*; La Plata, Universidad Nacional de la Plata, pp. 394-413.
- Fernández Ripoll, Luis Miguel (1995), "Breve aproximación al símbolo de la luz en *La Lámpara Maravillosa*" en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds): *Valle-Inclán y su obra*, San Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanienes, pp. 179-195.
- Fichter, William (1942), "Primicias estilísticas de Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna*, Año VIII, nº 4, pp. 289-298.
- Gambini, Dianella (1989): "Los jardines de Valle-Inclán", *Museo de Pontevedra*, pp. 131-144.

- Gibbs, Virginia (1991), *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos.
- Isorna Ríos (1986): "Valle-Inclán y la música", *Catálogo general: "Valle-Inclán cincuentenario"*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 51-53.
- Lavaud-Fage, Eliane (1986): "Sonata de Primavera o la renovación de un mito", *Homenaje a Don Ramón del Valle-Inclán; Roma, Atti*; Università di Perugia, pp. 49-62.
- Lavaud-Fage, Eliane (1992): "Las Sonatas: Un ejemplo de deconstrucción" en John P. Gabrielle (ed.) *Suma valleincliniana*; Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos y Consorcio de Santiago, pp. 581-597.
- Lev, Leora (1995): "Valle-Inclán como bricoleur: Topografías del deseo en las Sonatas" en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.): *Valle-Inclán y su obra*, San Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclinianes, pp. 269-273.
- Litvak, Lily (1979); *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch editor.
- Litvak, Lily (1986); *Transformación industrial y literatura en España*, Madrid, Taurus.
- Litvak, Lily (1987): "Felipe Trigo. Erotismo y feminismo en la 'Belle époque'" en Guillermo Carnero (ed.); *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial, pp. 101-122.
- Litvak, Lily (1997): "El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la Sonata de Primavera de Valle-Inclán" en Luis Iglesias Feijoo et alii: *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 279-295.
- López, Ignacio Javier (1986) "Distancia narrativa y alarde donjuanesco en las Sonatas de Valle-Inclán", en *Caballero de novela*, Barcelona, Puvill Editor, pp. 135-150.
- Ludwig Schrader (1975), *Sensación y sinestesia*, Madrid, Editorial Gredos.
- Llorens, Eva (1975), *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula.
- Madrid, Francisco (1943), *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Ed. Poseidón.
- Mallo, Antonio (1969): "El símbolo de la rosa en Valle-Inclán", *Grial*, n° 25 (pp. 287-307)
- Marrast, Robert (1966): "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de Otoño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVII, n° 199-200, pp. 482-492.
- Phillips Allen, W. (1984): "Sobre la sinestesia en el modernismo hispánico", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año LX, pp. 339-384.
- Ramírez, Manuel (1959-1969): "Color in the prose fiction of Valle-Inclán", *Romance Notes*, I, pp. 25-29.
- Ramírez, Manuel (1962): "La luz y la oscuridad en la prosa de Valle-Inclán", *Duquesne Hispanic Review*, I, n° 2 (pp. 1-12)
- Ramírez, Manuel (1962): "La musicalidad y la estructura rítmica en la prosa de Valle-Inclán", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, IX, n° 3, (pp. 130-143)
- Schiavo, Leda (1989): "Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán" en Juan Antonio Hormigón (ed.): *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 55-61.
- Serrano Alonso, Javier (1987) *Ramón del Valle-Inclán. Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo.

- Tolman, Rosco (1973), *Dominant themes in the «Sonatas» of Valle-Inclán*, Madrid, Playor.
- Toro-Garland, Fernando (1966): "La última derrota de Bradomín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVII, n° 199-200, pp. 537-544.
- Toro-Garland, Fernando (1967): "La forma -Sonata en las *Sonatas* de Don Ramón del Valle-Inclán", *Revista de Estudios Hispánicos*, University of Alabama Press, I, n° 1, pp. 86-106.
- Tous, Pere Juan (1988): "La sensualidad pervertida del divino marqués. Necrofilia decadentista en las *Sonatas* de Valle-Inclán" en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Tübingen, Niemeyer, pp. 101-113.
- Weber, Robert (1968): "Unidad y figuras en la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 298, (pp. 112-131)
- Zamora Vicente, Alonso (1951), *Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*. Buenos Aires, Instituto de Filología Románica.
- Zamora Vicente, Alonso (1947): "El modernismo en la *Sonata de Primavera*", *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, n° CXXM, pp. 27-62.





EL TIEMPO EN LAS COMEDIAS BÁRBARAS ¿RECURSO MODERNISTA?

DOLORS TRONCOSO
Universidade de Vigo

Sin duda la temporalidad de las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán es elemento esencial de su estructura dramática. Jean Marie Lavaud nos demostró no hace mucho [1992: 295-297] la dificultad que entraña establecer el tiempo del discurso en *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos*. En los cuadros que incluye en su estudio puede verse como Valle gustaba ya en 1907 y 1908 de jugar con la simultaneidad, años antes de que con tanta eficacia expresiva la utilizase en *La media noche* o en *Tirano Banderas*.

El tiempo de cada una de las tres *Comedias* es necesario para desarrollar las diversas acciones, y el tiempo que transcurre entre una y otra, aunque imposible de calcular, es imprescindible para que Don Juan Manuel que teme “ser el Diablo”¹ al final de *Cara de Plata*, que se considera “un lobo salido” al final de *Águila de Blasón*, dónde llega a tener simultáneamente en su casa a tres mujeres que ha poseído, se arrepienta del que cree su gran pecado, y se convierta en guía de los desheredados a los que ha ignorado, despreciado o denigrado en las obras anteriores, hasta ser visto por ellos como “nuestro padre”, según afirma el pobre de San Lázaro al final de *Romance de Lobos*.

¹ Todas las citas de las *Comedias Bárbaras* a las que aludiré en adelante como CP (*Cara de Plata*), AB (*Águila de Blasón*), y RL (*Romance de Lobos*), pertenecen a la ed. de Antón Risco, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 1994 y 1995 respectivamente.

Pero esa necesidad de que el tiempo transcurra, y aunque no se detallen los días, meses o años transcurridos, no impide que Valle se valga además de las referencias temporales para incidir en la factura modernista de sus obras, entendiendo por modernismo, tal como él lo explicó, "la tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad"².

La dificultad de establecer la temporalidad exacta responde, tal como ha explicado John Lyon, a la "suprema aspiración de quietud" que, según afirmó Valle en *La lámpara maravillosa*, "es el secreto de la estética". Por eso, siempre según Lyon [1992: 151], en sus *Comedias Bárbaras*, "intentó, aislando la acción en una bolsa abstracta del 'presente' y conduciéndola a través del movimiento solar y los cambios de luz, más que de los días horas y minutos, disipar la noción del paso del tiempo en el espectador". Así nos encontramos con que, a pesar de que se pretende no precisar el tiempo de la acción, las *Comedias* ofrecen más de cien referencias temporales solo en sus acotaciones, referencias que, sin embargo, presentan rasgos muy peculiares.

En primer lugar notemos que muy pocas de esas ciento y pico de referencias temporales son exclusivamente temporales, y pertenecen a la primera de las comedias en orden de publicación: "anochece" (66 y 192), "Es de noche" (215 y 333), "cuando amanece" (233), "es la prima noche" (245) y "es ya media mañana" (292). En todas las demás referencias, los datos acerca del momento en que se desarrolla la acción surgen de forma indirecta, disimulada o entreverada con otras informaciones que, aparentemente al menos, importan más al narrador. De ellas, en cinco la referencia temporal se deduce de la acción: "Cena con apetito y bebe con largura" (AB, 149), "Llama pidiendo la cena" (AB, 171), "Tras de cenar y beber con largura" (AB, 257), "asoma la figura grotesca de la vieja en camisa con un candil en la mano" (RL, 74), "Algunas mujerucas [...] esperan el retorno de las barcas pescadoras" (RL, 84), "se desayunan con migas y buen vino" (RL, 148).

Pero el resto de las alusiones indirectas al paso del tiempo permiten al autor incluir rasgos modernistas, gracias a su lenguaje poético, a su valor sensorial plástico o acústico, o a su impresionismo descriptivo. Comencemos por este último. Bastantes referencias temporales indirectas ayudan a describir cómo ve, en determinados momentos, el acotador a los personajes, y esas descripciones impresionistas, de las que tanto aprendió el modernismo, corroboran el carácter de dichos personajes: Así, el satanismo del abad de Lantañón se subraya varias veces por el contraste de su figura con el brillo de los astros:

² "El modernismo", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de febrero de 1902.

“Bajo el cielo estrellado el bonete perfila sus cuernos”(CP, 178), “Por la puerta lunera, escueto y negro, el tonsurado atropella” (CP, 173), “sale el tonsurado como una ráfaga negra por la puerta lunera”(CP, 177); contraste también utilizado en el caso de Fuso Negro, cuya función demoniaco-dionisiaca tan bien analizada por Ruiz Ramón [1991: 15] , queda subrayada por esa visión de la negrura del personaje sobre un fondo argentado por la luna: “En la niebla lunar, por el camino de plata, Fuso Negro”(156), y por contraste ahora con la serenidad de las estrellas se revela grotesca la avaricia de doña Jeromita: “abre los brazos para alcanzar el cielo y con un grito traspasa el nocturno silencio de las estrellas” (CP, 156). La belleza, el carácter único, el ímpetu, de Cara de Plata son resaltados también por los astros: “Divino de luna el yelmo de sus cabellos”(CP, 215), “Resalta por negro bajo el sol poniente” (CP, 123), “se lanza a la noche estrellada”(CP, 211), “Bajo la luna el hermoso segundón tiene el caballo de las riendas, en el camino solitario, con un fondo de estrellas y panderos de foliada”(CP, 159); también los astros sirve de instrumento para destacar la fuerte personalidad de don Juan Manuel: “la luna parece agigantar la figura del viejo hidalgo y poner un nimbo en su cabeza blanca y desnuda” (RL, 245), “la luna platea su cabeza desnuda” (AB, 341), “aquel negro jinete que sobre el sol llega trotando” (CP, 66); y de nuevo es la luna quien realza la espiritualidad de Doña María: “La mano de albura lunar traza una cruz en la noche” (AB, 251), “aquella cabeza de plata que unge el claro de luna” (AB, 211). El sol, en cambio, parece confirmar en otras ocasiones el papel secundario de ciertos personajes que, en momentos llenos de tensión para los protagonistas, tienen tiempo de relajarse: “El Barquero que dormitaba al sol” (AB, 324), “la hueste de mendigos descansa al sol” (RL, 262).

En la mayor parte de las referencias restantes, lo temporal aparece subordinado a datos de tipo sensorial, plásticos y auditivos a los que tanta importancia daba Valle, de acuerdo con la poética modernista:

En primer lugar *la luz* o la falta de luz que ilumina la escena, y que contribuye a realzar su tonalidad, al tratarse en numerosas ocasiones de luz natural, nos informa indirectamente del momento del día en que la presenciamos:

Así, en *Cara de Plata*, los “Tenderetes de espejillos, navajas y sartales, [que] fulgen al sol” (99), ayudan a transmitir la animación de la feria de Viana del Prior; mientras el aura religiosa aumenta en la iglesia solitaria a cierta hora “San Martín de Freires, por la virtud crepuscular, acendra su karma de suplicaciones” (134), y las pocas posibilidades de la Bisbisera para lograr el amor de Cara de Plata, que no consigue olvidar a Sabelita, queda patente en que el segundón “de un bote sale al camino y desaparece en la noche” (145).

En *Águila de Blasón*, cuando los ladrones se adueñan del pazo, el miedo de sus moradores se acrecienta con la escasa iluminación "La luna penetra en la sala y esclarece débilmente. Reunidos en el fondo, bajo el argentado reflejo, los ladrones se hablan en voz baja" (88); cuando acaban de sacar a Sabelita del río, "la niebla del anochecer, [que] vela los bultos y las luces" (AB 332), subraya la soledad de doña María ante la posibilidad de perder a su ahijada; la mala conciencia de Don Juan Manuel al ser expulsado del pazo se expresa, además de con sus últimas palabras "soy un lobo salido", con su distanciamiento de Don Galán y Liberata que "le pierden en la oscuridad de la noche" (AB, 342).

Pero esa luz natural no solo contribuye a intensificar las sensaciones de cada escena, tal como decía Valle que buscaban los modernistas, sino que colorea el mundo evocado con muy diversas tonalidades, otorgándole esa belleza poética que el modernismo trataba de descubrir bajo la realidad cotidiana:

"Pasa el rezo del viento por los maizales ya nocturnos, y se están transportando a la clave del morado los caminos que aún son al crepúsculo almárgres y cadmios" (CP, 128), "Son remotas lumbres las cimas de los montes y las faldas sinfónicos violetas" (CP, 128), "la luna argentó la vidriera" (CP, 170), "la luna ha trasmontado los cipreses del cementerio y los nimba de oro" (RL, 73), "los vencejos que vuelan en la tarde azul" (AB, 237), "La luna se levanta sobre los pinares y blanquea en la puerta del molino" (AB, 142).

Y notemos que la luna, tan cargada de tradición poética, de mito y de misterio, por ello tan acorde al antirrealismo de los modernistas, tiene un papel preponderante como referente temporal en las *Comedias Bárbaras*. No sólo ayuda a caracterizar por contraste o afinidad a sus personajes, no sólo ilumina o colorea (platea, dora, blanquea según qué) sino que también califica los objetos, sean estos naturales o no: "cielo lunario" (CP, 183), "tejados luneros" (CP, 185), "puerta lunera" (CP, 177), "encaje lunario del emparrado" (CP, 189), "niebla lunar" (CP, 153) y sirve a Valle para mostrar la riqueza del idioma en la variedad de sus derivados, de nuevo un rasgo, el de la riqueza lingüística a base de emplear neologismos o términos inusuales, típicamente modernista.

Un tercer elemento sensorial, contribuye a que contemplemos con la imaginación la belleza idealizada de esa Galicia rural mitificada, el sonido, que, como sin pretenderlo, nos señala también el momento en que ocurre la escena:

"Ya sonó la queda en la campana de la Colegiata" (AB, 71), "las suaves campanas de la madrugada tocan a misa" (AB, 99), "una campana toca al alba con alegría" (AB, 291), "Canta un gallo y poco después una campana toca a misa del alba" (AB, 288), "Canta un gallo" (RL, 71), "sobre la veleta del hórreo, el gallo clarinea en el sol dorado y soberbio" (RL, 262), "Nocturnos cantos rua-

nos”(CP, 157). Dentro de este grupo de sensaciones acústicas que implican temporalidad, el sonido del reloj, en sí mismo menos rústico, y mas cotidiano y urbano, aparece sólo en *Águila de Blasón*, y presenta una función doble y contrapuesta:

— señalar el único momento de las *Comedias* en que el viejo hidalgo, desde su perspectiva feudal, se enfrenta directamente en escena al nuevo orden de la burguesía liberal. Cuando lo visitan el escribano y el aguacil, “Las dos de la tarde, clásica hora de la siesta, están sonando en el reloj de la Colegiata”(172), y creo que esa aposición, “clásica hora de la siesta”, puede interpretarse ya como un anuncio de la escena: la hora que para el mundo rural, es hora tradicional de descanso, es la elegida por burócratas, representantes de una nueva clase de poder, para ejercer sus funciones.

— la segunda y última vez que suena un reloj en las *Comedias bárbaras*, su valor es opuesto; tal como lo recogen las acotaciones, en la huida de Sabelita, ayuda a crear el tono onírico de tal huida y termina con la escena mágica del bautizo. Toca a las diez y a las once sumándose a los varios sonidos (un “confuso vocerío”. “una “voz incoherente y torpe”, “el viento”, “el curioso musitar” “el hueco de [unos] pasos por la calle enlosada”, “el golpe de las herraduras”) que acompañan a los encuentros (el borracho, las señoras, el deán y el chantre, Bradomín y su criado, los segundones) que atemorizan a la muchacha, para terminar dando las doce, hora en que, como en los cuentos de hadas, se produce el encuentro milagroso con la familia de la preñada:

“Un reloj de la torre da las diez” (217); “El reloj de torre da otra hora” (218); “El viejo se interrumpe para contar las horas del reloj. Doce campanadas que abren doce círculos en la noche” (223). Es a esa hora mágica cuando “el misterio de la vida parece surgir del misterio de la noche”(230).

Por último, estas alusiones temporales implícitas dan lugar a la superación de géneros, al incluir su creador en las acotaciones comparaciones, metáforas e imágenes más propias del lenguaje lírico que del dramático, es decir, a incluir las *Comedias Bárbaras* en ese teatro poético inventado por el Modernismo, que de nuevo es instrumento para revelar el mundo estéticamente perfecto, oculto bajo la costra de cotidianidad que realistas y naturalistas no supieron traspasar.

En *Cara de Plata*, la luz de la mañana se convierte en “cristales matinales” en los que “Las voces de los chalanes y el ladrido de los perros prolongan un épico verso”, (41) y, una vez creada la metáfora, Valle, al modo gongorino, vuelve a utilizarla: “en el cristal de la mañana un vuelo de palomas abre sus círculos” (47). Frente a ella, la tarde será “huerto de luceros”(128) y en la

noche, “la luna en la balsa hila nieblas de plata” (178), mientras en *Romance de Lobos* “el sol mañanero ilumina los resquicios y las rayolas del polvo tiemblan en impalpables escalas” (127). Dentro de ese lenguaje poético no extraña que los albores sean “alegres” (CP, 39), y los amaneceres “adustos” (RL, 99), que la mañana tenga “claros ojos” (CP, 63) o que la luz del día naciente “batall[e] con la luz de los cirios” (RL, 99).

Todo ello no significa que Valle creyese escribir un teatro irrepresentable sino un teatro mental, capaz de sugerir la representación de las sucesivas escenas en la imaginación del lector, de acuerdo con las teorías estéticas del Modernismo que, como el Simbolismo o el Parnasianismo, defendía que la percepción y la significación de una obra literaria obedecen principalmente a mecanismos sensibles. El rechazo a la mimesis realista que estos recursos dirigidos a la sugestión de los sentidos del receptor suponen, los convierten en rasgos de Modernismo, lo cual no significa que las *Comedias Bárbaras* deban etiquetarse exclusivamente dentro de tal movimiento, porque como con claridad explicó Serge Salaün [1996: 26]: “Valle echa mano de lo que le sirve[...] No se trata de una adhesión estética particularista, sino de una perspectiva instrumental: los ingredientes que utiliza, de procedencias variadas, no son un fin en sí, ni una sujeción a una escuela, [...] sino los elementos de una creación homogénea y personal”.

Como tal elemento de creación personal creo que deben tomarse estas acotaciones temporales de estirpe modernista y ello por dos razones: la primera, porque como acabamos de ver Valle se vale de ellas tanto en 1907 y 1908 cuando todavía no ha abandonado totalmente su adscripción al Modernismo, como en 1924, cuando hace años ya que su creación artística sigue otros rumbos y la segunda, que a mi juicio explica la primera, porque este recurso que acabo de intentar describir responde muy bien a una profunda creencia estética del escritor: “En arte, nada es sino como se recuerda” escribe en *La lámpara maravillosa*. Creo que esta forma indirecta de ofrecernos el paso del tiempo en *Las comedias bárbaras* es consecuencia directa de esa convicción porque al ser humano, para fechar un recuerdo del pasado le ayudan, antes que al calendario o al reloj, salvo que las campanadas de este hubieran provocado, como en el caso de Sabelita algún sentimiento especial, impresiones sensoriales como la luz, el color o el sonido grabadas en su cerebro con independencia de su propia voluntad. En este sentido las referencias implícitas que nos ofrece el narrador de las *Comedias bárbaras*, resultan mas auténticas que las referencias temporales concretas de fecha y hora que señalaría un narrador realista.

OBRAS CITADAS

- Lavaud, Jean-Marie (1992), *El teatro en prosa de Valle Inclán (1899-1914)*, Barcelona: PPU.
- Lyon, John (1992), "Valle-Inclán: between the symbolism and the absurd", *Anales de la Literatura española Contemporánea*, 17, 145-161.
- Ruiz Ramón, Francisco (1991), "Triología de las *Comedias Bárbaras*: acción y personajes", *España Contemporánea*, IV, 7-20.
- Salaün, Serge (1996) "Las *Comedias Bárbaras*: teatralidad utópica y necesaria", *Les Comedies Barbares*, Hispanística XX, Université de Bourgogne, Dijon, 21-41.





UN POSIBLE PRECEDENTE DE LA LÁMPARA
MARAVILLOSA DE VALLE-INCLÁN: EL FILÓSOFO
AUTODIDACTO O EPÍSTOLA DE HAYY IBN YAQZAN
SOBRE LOS SECRETOS DE LA FILOSOFÍA ORIENTAL
[RISĀLA ḤAYY IBN YAQZĀN FĪ ASRĀR AL-ḤIKMA
AL-MAŠRIQĪYYA] DE IBN ṬUFAYL¹

ISABEL VÁZQUEZ PÉREZ

Universidad de Santiago de Compostela (Campus de Lugo)

Te he colocado en el centro del mundo para que puedas explorar de la mejor manera posible tu entorno y veas lo que existe. No te he creado ni como un ser celestial ni como uno terrenal (...) para que puedas formarte y ser tú mismo.

GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA²: *Oratio de hominis dignitate*.

En todos los momentos del mundo la belleza ha sido una cifra de amor y una clave teológica (...) La estética entonces se revela como una aspiración al éxtasis, y devuelve a la vida un significado religioso divinamente bello.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: *La lámpara maravillosa*, (ET, IV, 116)

El Modernismo, entendido con Allegra, como “reacción espiritualista” neorromántica que se manifiesta en todas las artes como búsqueda de

¹ El sistema de transcripción de caracteres árabes a latinos es el utilizado habitualmente por los arabistas españoles (revistas *Al-Qantara* y *Al-Andalus*); en el caso los autores citados, se respetarán sus transcripciones.

“belleza”, en su rechazo al positivismo científico y a la concepción de la vida y del mundo sin preguntas metafísicas, ofrece como alternativa una visión analógica y metafórico-poética del mundo, que los saberes de origen hermético descubrían en la *doctrina tradicional* que está en la base de todas las filosofías antiguas de las grandes religiones (cf. Allegra, 1986, 11 y 67). En las disciplinas esotéricas, los modernistas encontraron el sincretismo que buscaban en su negación del dogma como forma sistematizadora de pensamiento, y la visión “primitiva” del mundo que latía en las formas orientales de religiosidad les proporcionó una vía “en su búsqueda por todas partes de caminos de perfección diferentes a los impuestos por las ortodoxias dominantes”(cf. Gullón, 1971, 106 y 108-9).

La lámpara maravillosa cristaliza en una compleja síntesis estructural ese sincretismo modernista, recogiendo deudas de todas aquellas tradiciones, sincréticas a su vez, que a lo largo de la historia se han presentado como visiones del mundo abiertas: en los límites de la ortodoxia o sobrepasándolos. Valle-Inclán como Giovanni Pico della Mirandola (1463-94), uno de sus mentores, era demasiado sincretista para ser excluyente; por eso, da cabida en su obra a todas las disciplinas esotéricas que alimentaron el movimiento modernista: gnosticismo, ocultismo, esoterismo, teosofía, misticismo, cabalismo, alquimia...

Las distintas lecturas críticas de *La lámpara maravillosa* han coincidido en definirla como obra de estética modernista (cf. Garlitz, 1991) advirtiendo que en su tentativa de síntesis de ese universo ideológico, va más allá de los límites de una exposición doctrinal, pues también es la realización cabal de esa estética en una mirada que ve en el arte “una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios”(ET, I, 102)³.

Concebida como unos *Ejercicios Espirituales*, *La lámpara maravillosa* se presenta en “Gnosis”, el prólogo, como “guía para sutilizar los caminos de la

² “Aunque no es un dato confirmado”, según Emilio Tornero (1995, 27), Pico de la Mirandola pudo haber hecho una traducción de *El filósofo autodidacto* al latín partiendo de una traducción anónima al hebreo, la misma sobre la que Moisés de Narbona hizo un Comentario, también en hebreo, en el año 1349, y que utiliza E. Pococke para su primera versión latina en 1671. En la edición de Tornero que citamos se ofrece una reseña bastante amplia de las traducciones más importantes de esta obra a lenguas europeas; sobre otras lenguas véase también: Cruz Hernández, 1996.

³ Citamos por la edición de Garlitz (1992). En lo sucesivo, las citas serán presentadas en el texto, con el nombre abreviado de los apartados, seguido del número de la glosa y de la página: “Gnosis”(G); “Anillo de Giges”(AG); “Milagro musical”(MM); “Exégesis trina”(ET); “Quietismo estético”(QE) y “La piedra del sabio”(PS).

meditación", y "disciplina estética" que permite penetrar "en el misterio de la Eterna Belleza", alcanzar la perfección y la comunión con la divinidad o el Todo. La comprensión intuitiva a que los quietistas acceden mediante la contemplación es el objetivo de esta "doctrina estética" que se declara seguidora de Miguel de Molinos (1628-1696). De modo que, el camino al conocimiento de la mística teológica, mostrado en la *Guía espiritual* (1675) de este heterodoxo español del s. XVII, es el modelo más inmediato de *La lámpara maravillosa*.

La *Risāla Ḥayy Ibn Yaqẓān fī asrār al-ḥikma al-mašriqīyya* ("Epístola de Ḥayy ibn Yaqẓān acerca de los secretos de la filosofía Oriental") o *El filósofo autodidacto*, como se le conoce en Occidente por el título con el que fue traducido al latín en 1671 por E. Pocoke; había sido señalada por Marcelino Menéndez y Pelayo (en su *Historia de los heterodoxos españoles* publicada en 1881) entre las fuentes "heterodoxas" del quietismo de Molinos⁴.

La lámpara maravillosa presenta entonces, coincidencias con la única obra conocida del filósofo andalusí Abū Bakr Ibn Ṭufayl⁵ (ca.1110-1185) que claramente proceden de la *Guía espiritual*. Pero, en esta comunicación queremos dedicar la atención a los paralelismos de tipo compositivo que, no comparcen en la obra de Molinos y que, según pensamos, conectan directamente la única obra de estética modernista de don Ramón del Valle-Inclán con la obra del ilustre médico de la corte almohade, que en 1900 aparecía por primera vez en español traducida por Francisco Pons Boigues⁶, en el tomo V de la "Colección

⁴ "Las gotas de sangre española que el quietismo tiene son de sangre heterodoxa, ya priscilianista, ya árabe de Ibn Tufayl (*El filósofo autodidacto*), ya de los alumbrados del s.XVI; pero en lo esencial, la genealogía del aragonés se remonta mucho más y no para hasta Sakya-Muni y los budistas indios, que desde ellos desciende pasando por la Escuela de Alejandría y los gnósticos, hasta los begardos y fraticellos y los místicos alemanes del s. XIV. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, p.197" (citado en Lendinez, 1974, 40, nota 33); "Del mismo parecer orientalista es Rafael Urbano, para quien Molinos, además de filósofo ignorado es «adivino y barruntador de la moral de oriente», de la ciencia íntima, de la doctrina de los corazones que llega hasta él desde lo más profundo de Asia, por los gnósticos y los místicos árabes y judíos que tuvimos entre nosotros durante toda la Edad Media. Prologo de la edición de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, Barcelona, 1906, p.9" (cf. *ibidem*, nota 34)

⁵ Se sabe, por los testimonios de Ibn Rušd, al-Bitruyī y al Marrakusi, que Ibn Ṭufayl escribió obras astronómicas y médicas, pero de sus escritos sólo se ha conservado un manuscrito de un posible comentario a la *urūẓa* médica de Avicena y la *Risāla Ḥayy b. Yaqẓān fī asrār al-ḥikmat al-mašriqīya* (cf. Cruz Hernández, 1996, 451) Aunque son muy pocos los datos biográficos que se posee del autor andalusí, se puede consultar sobre ello en el esbozo bio-bibliográfico que ofrece Emilio Tornero (1995, 13-31) en su introducción a la edición de *El filósofo autodidacto*; también Cruz Hernández (*ibid.*, 445-468) ofrece datos biográficos en el capítulo (5) dedicado a la recepción del pensamiento de Avicena en Al-Andalus por Ibn Ṭufayl.

⁶ Esta es la traducción por la que citamos, aunque se trata de una reedición de la misma en Espasa-Calpe (1954).

de Estudios Árabes” con el título de “*El filósofo autodidacto de Abentofáil*, novela psicológica”⁷ y con un prólogo de Marcelino Menéndez y Pelayo que la presentaba como

la obra filosófica más original y profunda de la literatura arábigo-hispana. (...) Libro tan conocido en los fastos de la filosofía y tantas veces analizado y comentado no sólo por los arabistas sino por cuantos se interesan en la historia del pensamiento humano: libro calificado por Renan de «acaso el único de la filosofía oriental que hoy pueda ofrecernos un interés permanente y distinto del histórico».(...) El libro de Abentofáil, aún considerado en su forma, tiene tal superioridad sobre los demás productos de la filosofía árabe, que en ocasiones parece un libro moderno, por el interés progresivo y el arte de la composición. (Pons Boigues, trad.1954,15)

El prólogo, como vemos, destaca no sólo la originalidad y la importancia de esta obra en el contexto de la filosofía árabe, también en “la historia del pensamiento humano”: su universalidad⁸; pero Menéndez y Pelayo llama la atención, además, sobre su forma compositiva moderna adecuada para la exposición de “este género de filosofía trascendental y sintética” comparándola, en otra parte, con “el hórrido galimatías de las versiones latinas de Averroes y Avicena”. Este prólogo tiene además un interés añadido, por cuanto deja claro que, a pesar de las obvias raíces en la escuela alejandrina⁹ de su

⁷ También fue reseñada en la *Revista de Aragón*, al año siguiente de su traducción al español: “*Havi ben Yagdan*, novela filosófica de Ibn Thofail”, II, 14 (31 de marzo, 1901), (cf. Litvak, 1986,56); y «El filósofo autodidáctico» (sic) por M. Asín Palacios, 9 (1901) pp. 25-27, 57-60 y 80-91 (cf. Cruz, 1996, 467). Entre la información anecdótica que recoge Rubia Barcia (1983, 226) de Gómez de la Serna, sobre Valle-Inclán, conocemos que éste había leído la famosa obra de Asín Palacios, *El Islam cristianizado*, dedicada a la obra mística de Ibn Arabi, que se publicó en 1931; lo que parece confirmar que su interés por el misticismo islámico continuó tras concebir *La lámpara maravillosa*.

⁸ Desde el momento en que fue traducido por Pocoke, *El filósofo autodidacto* “despertó un vivo interés” (como se deduce de las numerosas ediciones que en seguida tuvo a las diversas lenguas europeas durante los ss.XVII y XVIII: traducido varias veces al inglés, al holandés y al alemán) entre la Ilustración europea; se supone que Spinoza (1632-1677) la conoció (pues apareció un ejemplar en su biblioteca), y tanto Leibniz (1646-1716), como Lessing (1729- 1781) apreciaron de ella la religiosidad libre que propugnaba y el papel que en ella desempeñaba la razón natural. (cf. Tornero, 1995, 25).

⁹ En los libros *esotéricos* del falso Empédocles, de la llamada *Teología de Aristóteles*, quizá algunos de los libros *herméticos*, y seguramente de la *Institución Teológica* de Proclo. Aunque sea verdad que Plotino fue desconocido de los musulmanes, nada hay más semejante a la *Enéadas* que algunas páginas de Avempace, así como ciertos pasajes del *Autodidacto* parecen literalmente traducidos de Jámblico (cf. Pons Boigues, 1954, 20-1). Para una visión actual de las fuentes del *autodidacto*, ver nota 17.

“enseñanza secretísima profesada en los conciliábulos de Persia”, su origen está en Oriente:

Si el fondo de esta filosofía parece más indio que griego, no lo es por derivación directa, sino merced a los lejanos efluvios del extremo Oriente que en Alejandría alteraron el tipo purísimo de la especulación helénica. ¿Qué cosa más alejada del ideal ateniense que la concepción del *gnóstico*, o la del filósofo *solitario* y *peregrino* cuya utopía nos presentan Avempace y Abentofáil?. (*idem.*)

En *La lámpara maravillosa* se cita a Ibn Tufayl o Aben-Tofáil (según su nombre latinizado), y esta es la vinculación más inmediata del andalusí, con la obra; en ella, aparece contextualizado junto a la filosofía neoplatónica y al saber gnóstico y esotérico, como en el prólogo del *autodidacto*¹⁰,

(...) esta comprensión esotérica del mundo (...) aun hoy continua vinculada a la Teología Mística. Fue, sin embargo doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos. La Escuela de Alejandría conservó esta enseñanza en medio de una gran confusión de mitos y símbolos. De Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas, acaso también el filósofo arábigo Aben-Tofáil. Llega de Oriente, como todo el conocimiento estático, y tiene su origen en las prácticas de los yoguis...(ET, IV, 110)

El nombre de Ibn Tufayl aparece situado en el centro mismo de la obra del escritor gallego, en el apartado titulado “Exégesis trina”: la síntesis que explica el resto del libro, según las dos hispanistas norteamericanas que más a fondo han estudiado *La lámpara maravillosa*. Virginia Garlitz (1992, 29) localiza aquí “el centro que conecta las esferas éticas, estéticas y espirituales”, y según Carol Maier (1987, 125) es donde el poeta-narrador “sitúa sus propios «ejercicios espirituales» dentro de un contexto global”.

En las líneas finales del capítulo IV -de los nueve que componen “Exégesis trina”- es donde se señalan las filiaciones que ligan la “comprensión esotérica del mundo” con la Teología mística a través del “conocimiento estático”. Por eso, el autor andalusí aparece incluido en este capítulo, como parte de la genealogía de una tradición que busca solidarizar al hombre con el cosmos y con un tipo de realidad trascendente y eterna, por una vía de conocimiento

¹⁰ Aunque la genealogía en la que se encuentra inserto aquí, se asemeja mucho más a la que Menéndez Pelayo realiza en su *Historia de los heterodoxos*. Vid. supra, nota 4.

que profundiza en la existencia mediante la armonía del ser con la armonía del Todo (cf. Colinas, 1989, 21). Es decir, sitúa a este místico sufí del s. XII, que trató de aunar en su obra misticismo y filosofía, entre los precedentes del "quietismo estético": una larga *cadena iniciática* al final de la cual el protagonista, narrador y poeta pretende instalarse ya desde el prólogo¹¹; pues el "conocimiento estático", al que se accede mediante el éxtasis contemplativo, tal y como Ibn Tufayl y Valle-Inclán lo describen desde la perspectiva experiencial¹², es la vía que había permitido enlazar el conocimiento esotérico al místico; como ahora, hace posible enlazarlo, también al poético. La búsqueda de la Verdad a través de la Belleza¹³ es la que admite esa conjunción de esoterismo, mística y poesía en la lectura triplicada de *La lámpara maravillosa*¹⁴

El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada místicamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas (PS, IV, 169).

Tanto *El filósofo autodidacto* como *La lámpara maravillosa*, se presentan como métodos prácticos; es decir, teorizan, a la vez que ejemplifican, el proceso de auto-reflexión en la búsqueda de conocimiento. Ya que ambas obras responden a los mismos intereses, la estructura textual que las vertebrata está articulada con la misma retórica compositiva: el molde narrativo en forma de carta y la narración dirigida a un tú "hermano", explícito al inicio y al final de la obra, que junto al recorrido de auto-aprendizaje hacia el conocimiento es lo

¹¹ Como Robert Lima entiendo que al subtítular su obra "Ejercicios espirituales", Valle-Inclán se integra *motu proprio* en la tradición mística española, y también universal: "(...) as its subtitle implies, Valle-Inclán's treatise has a closer kinship to the mystical tradition (...) In choosing his subtitle, Valle-Inclán was acknowledging an indigenous christian influence on his personal searching for the Origin" (Lima, 1991, 242); ya que, el misticismo es una de las vías que en su búsqueda individual de conocimiento a través de la introspección, se vincula con la Tradición iniciática, conectada también, con la búsqueda del origen.

¹² Los escasos datos biográficos conocidos sobre Abū Bakr Ibn Tufayl, delinean la figura de un hombre ilustrado, médico y filósofo, pero también *sufí* practicante. Por eso, es partiendo de su experiencia que la obra cumple su objetivo principal (cf. Tórner, 1995, 19). El valor experiencial que aporta *La lámpara* se hace explícita en la forma narrativa autobiográfica y en su visión poética del mundo.

¹³ La rebeldía en el terreno de la estética confinó a los modernistas a alcanzar la verdad por la belleza, pues ambas eran lo mismo: "*beauty is truth*" dice Keats (Iglesias, 1995, 37).

¹⁴ Todas confluyen en el *Numen* antropológico, la interrogación del universo oculto del hombre (cf. Litvak, 1986, 53). Hay que tener en cuenta siempre por su lectura que esta triplicidad está en *La lámpara* estratificadamente imbricada.

que nos permite proponer *El filósofo autodidacto* o *Epístola de Ḥayy ibn Yaqzān acerca de los secretos de la filosofía Oriental* [Risāla Ḥayy Ibn Yaqzān fī asrār al-ḥikma al-mašriqiyya] de Ibn Ṭufayl, como posible precedente de *La lámpara maravillosa*.

El recurso al destinatario, tan presente en la tradición literaria desde los griegos a nuestros días, le sirve a Ibn Ṭufayl para mostrar prácticamente, mediante la narración del caso ejemplar de un personaje, Ḥayy Ibn Yaqzān, cómo es posible conseguir el éxtasis, sin otro medio que la razón natural, para descubrir “las verdades necesarias al hombre en su camino ascendente hacia la fusión con lo divino” (Torner, 1995, 19). La meta del *autodidacto* es mostrar “el camino para llegar a la unión permanente del alma humana con Dios, sin necesidad de enseñanza, tradición o iniciación (Cruz, 1996, 466)¹⁵.

Valle-Inclán se sirve como Ibn Ṭufayl de la alusión al lector en el marco de su obra; en el que el narrador y también protagonista de *La lámpara maravillosa* ofrece su propio aprendizaje estético como *ejercicio* práctico, mediante una serie de ejemplos¹⁶ que “implícitamente” se presentan como orientación para que el receptor (cf. Maier, 1988, 154-55) alcance por sí solo ese “gesto en que las cosas se inmovilizan como en un éxtasis”, y que permite entrever el sentido oculto de la vida a través de la belleza: “el atributo de la esencia divina” (ET, I, 101); pues, “la belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos los místicos caminos de Dios” (AG, IV, 57).

La fórmula retórica que conforma el marco general en el que se inserta la narración, en *El filósofo autodidacto*, ya va explícita en el título árabe: *Risala Ḥayy Ibn Yaqzān*, pues el término *Risala*, da cuenta, además de su carácter novelado, del molde epistolar con el que está concebida. Así, en el “Prologo del autor” que encabeza la obra, se alude al receptor diciendo:

¹⁵ Para José Miguel Puerta Vilchez (1997, 156-57) se trata de una “novela de adquisición de saber”; y según su análisis: “*La epístola* de Ibn Ṭufayl se dedica en su práctica totalidad a establecer un esquema ideal del saber humano obtenido por el esfuerzo individual sin contacto con la civilización.(...) El solitario de Ibn Ṭufayl, gracias al desarrollo personal de sus facultades perceptivas e intelectuales, alcanza la contemplación divina y la máxima Felicidad individual sin haber recibido enseñanzas de la Revelación”. Con ello “Filosofía y religión no se contradicen, si bien sólo unos pocos son capaces de alcanzar la felicidad contemplativa superior”.

¹⁶ Tal como lo describe Gómez Montero (1995, 174), en *La lámpara maravillosa* se ficcionalizan nueve vivencias tamizadas por la memoria. Se trata de acontecimientos únicos y de singular trascendencia, hitos en el periplo autobiográfico de *Iniciación Estética* en la contemplación, que constituyen además, ejemplos de representación del conocimiento pues en ellos se entrecruzan el instante y la eternidad. Los nueve recuerdos se engarzan como momentos iniciáticos que ejemplifican la capacidad cognitiva.

Me suplicaste, oh hermano ilustre, amigo sincero (...) que te comunicase aquello que me fuera posible comunicar tocante a los misterios de la filosofía oriental, aquella que trató el maestro, el imán, el príncipe Avicena.”(Pons Boigues, trad, 1954, 36)

y también, aparece la misma alusión explícita en la fórmula de salutación con la que se concluye el libro: “la paz sea sobre ti, oh hermano, cuya promoción a la gloria supongo decretada, y la misericordia y la bendición de Dios desciendan sobre ti.”(*ibíd.*,114).

Del mismo modo que el autor del *autodidacto*, el poeta-narrador de *La lámpara maravillosa* comienza con una introducción dirigida directamente a un “hermano” que reaparecerá explícitamente en el último capítulo del libro; a él se dirige en «Gnosis» el capítulo que hace las veces de Prólogo: “Hermano peregrinante que llevas una estrella en la frente...”(42); y también, al final del último capítulo, que se puede entender como Epílogo «Piedra del Sabio»: “Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día...”(VII, 178).

Estas referencias al receptor como “hermano”, en el caso del *autodidacto*, son normales, pues en el ámbito de la sociedad islámica este trato es muy corriente en la lengua coloquial (cf. Cruz Hernández, trad., 1998, LXXVI); sin embargo, hay que tener en cuenta que Ibn Tufayl advierte, ya en el prólogo, su deseo de consignar el mismo tipo de experiencia al que Ibn Sina (Avicena) dedicó los “escritos esotéricos”; por lo que, además de citar textualmente fragmentos de *El libro de las indicaciones y advertencias* [Kitāb al-Īṣarāt wa-l-Tanbihāt]¹⁷ donde Avicena se ocupó directamente del sufismo respecto a las etapas que el ‘arif, es decir, el gnóstico, ha de recorrer para llegar a la unión mística; toma, de su obra homónima *Risala Hayy b. Yaqzān*¹⁸: el título y el nom-

¹⁷ Entendida la obra de Ibn Tufayl con Emilio Tornero, es un desarrollo del esbozo marcado por Avicena en *al-Īṣarāt* y puede ser considerada también como un desarrollo del pasaje de la *Teología* del Pseudo-Aristóteles en donde se parafrasea el principio de la *Enéada* IV, 8, 1, que describe la unión extática en términos de identificación de conocimiento, cognoscente y conocido; de modo que “Ibn Tufayl recupera para el islam, plenamente, el éxtasis Plotiniano” (cf. Tornero, 1995, 17-20). Desde otra perspectiva, hay que tener en cuenta que esta obra además de hacer su interpretación de la tradición aristotélica oriental, que recoge de la mano de Ibn Sina (Avicena); la presenta: confrontada con el pensamiento de la autobiografía espiritual antifilosófica de al-Gazzali; y tamizada, por la la síntesis platónica y aristotélica de al-Farabi, herencia del zaragozano Ibn Bayya (Avempace) (cf. Cruz Hernández, 1996, 468).

¹⁸ *Risala de Hayy b. Yaqzān*, *Risala del pájaro* y *Qissa de Salaman y Absal*, son los “escritos esotéricos” de Avicena, (dos de los cuales son utilizados por Ibn Tufayl para nombrar a sus personajes), que ya se pueden leer en español, en la traducción de Miguel Cruz Hernández (1998).

bre del personaje principal de su narración, la fórmula retórica con la que inicia su relato al referirse a un hermano que le incita a escribir, y su estilo narrativo alegórico (cf. *ibíd.*, 3-31).

Si al incluir «...sobre los secretos de la sabiduría oriental», en el título de su *Ḥayy b. Yaqzān*, Abentofáil se refiere a la filosofía o sabiduría (pues ambos términos son sinónimos) esotérica de Avicena (cf. Tornero, 1995, 17), entonces debemos dejar de lado, (al menos si hacemos esa lectura esotérica) el uso corriente de “hermano” señalado antes; porque este libro es ofrecido como “una ligera reseña del secreto de los secretos” cuyo “débil velo será prontamente rasgado por aquel que sea digno de ellos” (Pons Boigues, trad., 1954, 135).

Las referencias al “hermano peregrino” en *La lámpara maravillosa*, deben ser entendidas de un modo similar al que acabamos de señalar puesto que, “el narrador limita el destinatario de forma explícita a unos pocos elegidos al añadir «que llevas una estrella en la frente», ya en el capítulo introductor: “Gnosis” (cf. Cattaneo, 1987, 34). Estas alusiones al receptor como “hermano”, además de que establecen un “lazo de unión con el lector”, le confieren también el rol de «narratario principal»¹⁹, según el análisis que desde una hermenéutica de la lectura realiza Carol Maier (1988, 154). Sin embargo, la perspectiva de búsqueda iniciática, o peregrinación hacia el conocimiento que el narrador expone para que sea seguida de igual manera por el receptor, “peregrino” ahora, como él mismo lo ha sido antes, es la que aporta a la noción de “hermano” su sentido pleno, porque no hay que perder de vista la intención práctica de la obra.

Aunque, *La lámpara maravillosa* es, como ya hemos señalado, un tratado de estética; las aproximaciones críticas que se han detenido en el análisis de su estructura textual entienden que este tratado ha sido presentado desde la perspectiva confesional (Monge, 1995) de una “parábola autobiográfica” (Risco, 1977), “autobiografía desviada” (Cattaneo, 1987), o “autobiografía estética como un camino de perfección articulado en forma de catábasis hacia el conocimiento” (Gómez Montero, 1995, 171), gracias al diseño práctico de unos “«Ejercicios espirituales»” que “están claramente concebidos en relación a un «Otro»” (Maier, 1988, 154)²⁰.

¹⁹ Maier sigue la denominación de Gerald Prince (cf. *idem*)

²⁰ Este es también el dictamen crítico que sobre *La lámpara maravillosa* se realiza en las páginas de *Ecclesia* (órgano oficial de la Junta Nacional de Acción Católica Española, que apareció en 1941, y que apartir de la creación del Secretariado de orientación bibliográfica en 1946, publicará

Esta curiosa estructuración que, como entiende Leda Schiavo, "experimenta en los límites" ha sido escollo, no sólo para su delimitación genérica (cf. Schiavo, 1995, 20); sin duda, contribuyó a oscurecer su escasa recepción en la época en que la obra fue publicada²¹, como también ha ayudado a dificultar su demarcación en la literatura española finisecular (cf. Allegra, 1990, 1/ cf. Schiavo, *idem*)²². Una singularidad compositiva que no se encuentra exclusivamente en la exteriorización de una estética ocultista, proclamada especialmente desde su lenguaje; sino también, en esta estructuración poliédrica que permite configurar su lectura múltiple o multisignificativa (poética, mística, esotérica, y quizás también: alquímica, cabalística, pitagórica...).

La adquisición de conocimiento, a través de la mirada introspectiva relatada siguiendo su proceso evolutivo, es el eje vertebral en torno al que se estructuran los demás materiales de diversa procedencia, tanto en *El autodidacto* como en *La lámpara*; ambos narrados desde la infancia del protagonista, aunque en el *autodidacto* observemos al personaje principal, Ḥayy b. Yaqzān, desde la perspectiva de un autor omnisciente que narra en tercera persona y en *lámpara* se adopte la perspectiva autobiográfica. En las dos obras, el molde epistolar (o la fórmula retórica de dirigirse a un destinatario) y la experiencia

en sus páginas las reseñas bibliográficas que dictaminen acerca del valor moral intrínseco de las obras): "Trata Valle-Inclán en este libro de fijar sus ideas estéticas, y para ello trata de seguir un sistema paralelo al del libro de meditación o formación espiritual" (cf. Abellán, 1995, 51). Aunque la obra fuera censurada y considerada "obra dañosa", "solamente apta para lectores muy doctos y con graves motivos para acercarse a semejantes productos literarios" debido a la clara influencia heterodoxa de Molinos (cf. *idem*).

²¹ Como se desprende de las distintas apreciaciones que sobre la obra ha recogido Aznar (1995), desde la primera vez que se menciona en una *Historia de la literatura española* en 1919 llamando la atención sobre su carácter ocultista, hasta la más reciente (1986), que recuerda la posición preeminente de *La lámpara maravillosa*, en las *Opera Omnia* de Valle y la entiende como "breviario de estética simbolista", -dice Aznar-: únicamente se habían citado, con escaso rigor varios pasajes de "El milagro musical", sin detenerse en el sentido global del ensayo (cf. Aznar, 1995, 15-35). Entre las lecturas de la obra que también señala Aznar en su recorrido: Agustín Basave la entiende como un "breviario de estética que está encendida en el fuego de Plotino y en la llama quietista de Molinos" (en *Breve historia de la literatura española*. Guadalajara, Librería Font, 10ª ed. corr. y aum., 1960, p.183-84; *apud*. Aznar, *idem*); y G.G.Brown pese a considerarla una "extraña formulación de una teoría estética" por contener "mucho esoterismo de pacotilla", opina que dio frutos interesantes en las originales estructuras de sus últimas novelas y cita pasajes de *Sonata de primavera*, 1º cap. de *La corte de los milagros* o *Viva mi dueño*, también señala el logro de la perspectiva "que rompe con la impuesta por el tiempo cronológico", (en *Historia de la literatura española*, Vol.6, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 51-53/ 60-61/188-191. *apud*, Aznar, *idem*).

²² "Para Allegra (*idem*) "La lámpara aparece difícilmente explicable en la moderna literatura española".

cognitiva autorreflexiva son los elementos estructurales que diseñan el marco general y que, en el caso de *La lámpara maravillosa*, constituyen además el crisol en el que se funde el gran conglomerado de filosofías y simbologías del acervo ocultista y hermético que confluyen en la obra, apareciendo así, perfectamente imbricadas.

La intención práctica de *La lámpara maravillosa*, que hemos venido señalando, anunciada ya en el subtítulo: *Ejercicios espirituales*, según el estudio evolutivo que Virginia Garlitz (1986) ha dedicado a las sucesivas elaboraciones de la obra, aparece desde sus fases iniciales asociado a la perspectiva autobiográfica y a la visión estética metafísica; es decir, “en aquellas entregas que empiezan a definir la forma que adoptará cuando sea publicada en tomo en 1916, encabezando las *Opera Omnia*”²³, las ideas estéticas empiezan a tener un “alcance metafísico” y se establece una comunicación con el “Hermano peregrinante”, confundido en ocasiones con un “alma mía”²⁴, que es parte de la trayectoria autobiográfica que también se introduce en la primera versión de la obra (cf. Garlitz, 1986, 197-98). De modo que, la intención comunicativa está de alguna forma asimilada a la “parábola autobiográfica”; es decir, la alusión explícita al receptor en el marco estructural de la obra y la descripción de los pasos sucesivos que recorre la línea vital del protagonista en su autoaprendizaje, aparecen claramente enlazadas con esas experiencias metafísicas que proyectan al protagonista-narrador hacia la trascendencia, aunque sea por la vía estética y que son ofrecidas como muestra para el receptor.

Aunque *La lámpara maravillosa* presenta como modelo de sus “Ejercicios espirituales” la *Guía de Molinos*, y es verdad que hay claras referencias a ella (especialmente en la paráfrasis que de alguna de sus ideas, se ofrece en la introducción), la forma en que está desarrollada se acerca mucho más a la obra del andalusí. Valle-Inclán, en realidad, adopta las múltiples confluencias que hay en las obras del místico quietista y el *sufí* a la hora de perfilar la estructura narrativa. Y los desajustes que evidencian la traslación del molde narrativo de *El filósofo autodidacto* junto a la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos en *La lámpara maravillosa* son los que Carol Maier ha encontrado en sus lecturas exploratorias; ya que, no hay reciprocidad en todas las segundas personas que se

²³ Se trata de las primeras entregas de *El Imparcial* fechadas en Cambados, 30 de noviembre de 1912 (cf. Garlitz, 1987, 197).

²⁴ En lo que se refiere a la alusión a un “alma mía” que también aparece en esta etapa previa de la composición, parece seguir la misma alusión (a las almas o el alma del mundo), reiterada en la obra de Molinos; estaría entonces, relacionada con la forma que Valle-Inclán aunó la guía molinosista y la epístola del andalusí.

invocan, “de hecho, en varias ocasiones la segunda persona se usa para dirigirse a un «alma» que no se identifica como la del hermano peregrino, sino que “la comunicación con la segunda persona parece integrarse con la comunicación del narrador con “otras almas” o con su propia alma, “a pesar de la clara situación del marco en la que un peregrino recibe la narración”. El discurso tejido, al menos, en un doble cañamazo de distinta procedencia ha dejado disonancias que Maier explica por argumentaciones de tipo psicológico, y que es posible atribuir a la forma en que Valle-Inclán ha aunado la *Guía* molinosista y la *Risala* de Ibn Ṭufayl.

Sin duda, lo que ha atraído a Valle-Inclán hacia estas dos obras, que armonizan la experiencia mística y la esotérica (especialmente en el caso del *autodidacto*) con la forma adecuada para una exposición divulgativa; ha sido la necesidad de frecuentar las fronteras, las herejías del saber oficial, en esa actitud tan típicamente simbolista y decadente que, según dice Giovanni Allegra (1986, 67), se inserta en una tradición del conocimiento y de la *poiesis* que precede al cristianismo, y que pasando por neoplatónicos, medievales, iluminados y ocultistas, reaparece entre los románticos y con más fuerza entre los simbolistas y modernistas enraizados como Valle-Inclán en esta Tradición.

Aunque hemos tratado de centrarnos en las similitudes de tipo compositivo, las estrategias narrativas no están diseñadas de forma aleatoria, sino que están insertas en la misma tradición de la que proceden las diversas disciplinas esotéricas que Valle-Inclán integra en *La lámpara maravillosa*, re-descubiertas por el ocultismo y la teosofía finiseculares en su apertura a las fuentes esotéricas de una tradición heterodoxa que permanecía “oculta” al saber oficial; es decir, se toma como modelo la tradición poiética simbolista señalada por Allegra, que aporta, además de un camino de conocimiento una forma de experimentarlo y con ello también de describirlo; pues, Ibn Ṭufayl y Valle-Inclán convergen también en presentar su visión contemplativa como experiencia de fruición estética descrita desde el horizonte de la metafísica de la luz²⁵.

²⁵ Según la referencia que Eco (1997) recoge de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo, 1883, I, 3: la idea de Dios como luz que venía de lejanas tradiciones, se introduce en la tradición cristiana a través de la corriente neoplatónica incorporada por S. Agustín y el Aeropagita, “y a influir en toda la escolástica posterior” concurre también “el panteísmo árabe que había transmitido visiones de esencias rutilantes de luz, éxtasis de belleza y fulgor, desde Avempace hasta Hay ben Jodkam y (sic) Abentofail” (cf. Eco, *ibid.*, 62) Por lo que se refiere a la obra de Valle, Luis Miguel Fernández Ripoll concluye en su “Breve aproximación al símbolo de la luz en *La lámpara maravillosa*” (1995), que es el alrededor del símbolo de la luz que se estructura la totalidad de los contenidos de la obra, pues entiende que “Valle, en su peculiar ensayo poético, desarrolla todas las lecturas posibles de la luz, como imagen poética y como símbolo de conocimiento estético y del hermetismo” (cf. *ibid.*, 185).

Las dos obras proporcionan elementos para una estética contemplativa, relacionada con la estética de la luz medieval y con la teoría de la percepción a ella asociada²⁶ por la cual se accede al verdadero conocimiento. El narrador-poeta-peregrino de *La lámpara maravillosa* desarrolla su “disciplina estética” gracias a su propio esfuerzo, igual que Ḥayy b. Yaqzān en la *Epístola* de Ibn Ṭufayl; los dos protagonistas acceden a la experiencia estética por el conocimiento intuitivo que les abre a la contemplación divina; en ambos, la experiencia estética nace de la experiencia teológica; la mística teológica deviene “misticismo estético”²⁷, “quietismo estético” en la obra valleincliniana.

Ahora bien, a la hora de analizar la estética metafísica de Valle-Inclán en esta obra, hay que tener en cuenta lo que dice Umberto Eco en su libro sobre *Arte y belleza en la estética medieval* (1997): “cuando la escolástica habla de belleza se refiere a un atributo de Dios y la metafísica de la belleza (por ejemplo de Plotino) nada tiene que ver con la teoría del arte”; porque si es verdad que Valle-Inclán conserva en *La lámpara maravillosa* esa dimensión medieval de la belleza descrita por Eco, al decir el poeta-narrador que “la belleza es atributo de la esencia divina” (ETI, 101); cuando retoma toda esa tradición neoplatónica, que tal y como se cristaliza en el *autodidacto*, asume la experiencia estética a la religiosa, el autor gallego da un paso más hacia la modernidad invocando ambas experiencias también para el Arte que para él “es nuncio de aquel divino conocimiento” (ET, I, 102). Una *aishtesis* moderna que según Jauss (1986), se iniciará en el Renacimiento con Petrarca, pues en él se entrecruzan de manera característica la cosmovisión cristiano-medieval y el “comienzo de la modernidad” (*idem.*, 137).

En conclusión, pensamos que si el místico andalusí aparece mencionado en el centro de la obra junto a otros precedentes del saber gnóstico o místico; y *El filósofo autodidacto* nos sitúa claramente sobre la perspectiva autorreflexiva de una experiencia cognitiva; el misticismo esotérico, que subyace a su “comprensión esotérica del mundo” o ‘*Irfān* (en la terminología *sufí*), engarza la

²⁶ Así define Puerta Vilchez (1997, 157), la experiencia estética de Ḥayy ibn Yaqzān, en la *Risala* de Ibn Ṭufayl.

²⁷ Para Menéndez Pelayo “hay algo en el relato de las visiones del solitario [Ḥayy ibn Yaqzān] que pudiera llamarse misticismo estético, es decir, aspiración a la belleza con abstracción de las formas sensibles, (...) Tofáil es crudamente panteísta, pero no de un modo abstracto y dialéctico, sino más bien teosófico, naturalista y vivo, de tal modo que las últimas páginas de su libro parecen un himno sagrado o el relato de una iniciación religiosa arcana” (Menéndez Pelayo, 1928, 86/90). Para Puerta Vilchez (1997, 561) se trata de una conceptualización de la belleza que emerge de los atributos divinos y por extensión entre los atributos de perfección del ser; “estamos ante una estética que trasciende la teoría del arte”.

estética del autor gallego directamente con la mística esotérica oriental, por otra vía, además de la "ocultista" finisecular, estudiada por Virginia Garlitz; la implantada en la España musulmana a través del *sufismo* que, según pensamos, enraíza *La lámpara maravillosa* definitivamente en la tradición literaria hispánica, aunque su mensaje haya sido actualizado en una lengua poética moderna.

Por último, y a modo de apéndice es necesario señalar que las argumentaciones de orden textual que se han presentado aquí también estarían apoyadas por otras, relacionadas con la posibilidad real de acceso que el autor de *La lámpara maravillosa* pudo haber tenido a la obra y a la figura de Ibn Tufayl. Respecto a la obra, ya hemos señalado al comienzo de este trabajo que la primera traducción al español se realizó en 1900; pero también es necesario consignar que -según Virginia Garlitz (1988)- Valle-Inclán era amigo personal de Rafael Urbano y Mario Roso de Luna, conocidos teósofos interesados en el orientalismo; además, el estudio de los substratos místicos en la tradición hispánica, el estudio de Oriente y de las doctrinas sapienciales, son los dos temas principales que, según Allegra (1986), se desarrollan en *Sophia* y otras publicaciones teosóficas de Madrid y Barcelona entre 1893-1912, en las que igual que Miguel de Molinos, Aben Tofáil es una de las figuras estudiadas y recuperadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Manuel L. (1995) "La obra de Valle-Inclán vista desde las páginas de *Ecclesia*", *Valle-Inclán y su obra. Actas del I Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra. Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'idees-Taller d'Investigacions Valleinclinianes. 51-59
- Allegra, Giovanni (1986) *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- (1990) "*La lámpara maravillosa*. Lumbres y vislumbres en la estética de Valle-Inclán", *Ínsula*, 517.1-2.
- Aznar Soler, Manuel (1995) "Valle-Inclán y Las historias de la literatura", *Valle-Inclán y su obra. Actas del I Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra. op. cit.* 15-35.
- Cattaneo, Mariateresa (1987) "Desviación de un trazado autobiográfico: *La Lámpara maravillosa*", *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid: Orígenes.
- Colinas, Antonio (1989) *El sentido primero de la palabra del origen*. Madrid: FCE.
- Cruz Hernández, Miguel (1996) "El pensamiento de al-Ándalus (siglos IX-XIV)", *Historia del pensamiento en el mundo islámico*. t. II. Madrid: Alianza editorial.
- , (trad.) (1998) Avicena. *Tres escritos esotéricos*. Madrid: Tecnos.

- Eco, Umberto (1997) *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Ripoll, Luis Miguel (1995) "Breve aproximación al símbolo de la luz en *La Lámpara Maravillosa*", *Valle-Inclán y su obra. Op. cit.* 179-19
- Garlitz, Virginia M. (1986) "La evolución de *La lámpara maravillosa*", *Hispanística XX*, nº 4, 93-216.
- , (1988) "El concepto de Karma en dos magos españoles: don Ramón del Valle-Inclán y don Mario Roso de Luna". *Estelas, laberintos, nuevas sendas, Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos. 137-149
- , (1991) "*La lámpara maravillosa*: humo y luz", *Ínsula* 531. 11-12
- Garlitz, Virginia M.(ed.) (1992) *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Barcelona: Circulo de Lectores.
- Gómez Montero, J. (1995) "Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo -poética y representación de la memoria- en *La lámpara maravillosa* y *El pasajero*", *Letras de la España contemporánea, Homenaje a Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantes. 169-183
- Gullón, Ricardo (1971) *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Iglesias Feijoo, Luis (1995) "Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad", *Valle-Inclán y su obra. Actas del I Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra. op. cit.* 37-50.
- Jauss, Hans R. (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Lendinez, C. (ed.) (1974) «*Guía espiritual*» de Miguel de Molinos. *Precedida de un ensayo de Claudio Lendinez*. Madrid: Jucar
- Lima, Robert (1991) "The path of the Origin in Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*". *Actas do Segundo Congreso de Estudos Galegos, Brown University do 10-12 de novembro. Homenaxe a José Amor Vázquez*. Vigo: Galaxia. 241-250
- Litvak, Lily (1986) *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de fines del s. XIX. 1880-1913*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Maier, Carol S. (1987) "«Exégesis trina»: Enigma, engaño y el principio estético de *La lámpara maravillosa*", *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán. op. cit.* 125-138
- , (1988) "¿Palabras de armonía?: reflexiones sobre la lectura, los límites y la estética de Valle-Inclán". *Estelas, laberintos, nuevas sendas, Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, la Guerra Civil. op. cit.* 151-170
- , (1992) "De cifras, desciframiento y una lectura literal de la *La lámpara maravillosa*". *Summa Valleincliniana*. Barcelona-Santiago de Compostela: Anthtropos y Consorcio de Santiago. 223-249
- Menéndez Pelayo (1929)⁴ *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Hernando.(1883)
- Monge López, Jesús María (1995) "*La lámpara maravillosa* y el quietismo estético: estado de la cuestión", *Actas del I Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra. op. cit.* 207-216

- Pons Boigues, Francisco (trad.) (1954)² *El filósofo autodidacto. Novela psicológica*. Abuchafar Abentofáil, 1900. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A.
- Puerta Vilchez, José Miguel (1997) *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal
- Risco, Antonio (1977) *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- Risley, William R. (1992) "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Summa Valleincliniana. op. cit.* 53-95
- Rubia Barcia, José (1983) "Meca y Santiago", *Mascarón de proa: aportaciones al estudio de la vida y obra de D. Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*. A Coruña: Edición do Castro. 225-229
- Schiavo, Leda (1995) "Una poética iluminada: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán", *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas. Mar del Plata-Argentina 18,19 y 20 de Mayo de 1995*. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Nacional del Mar del Plata. 20-26
- Tornero, Emilio (ed.) (1995), *El filósofo autodidacto*. [Risala Hayy ibn Yaqzān fī asrār al-ḥikma al-mašriqiyya] Ibn Ṭufayl. Trad. Ángel Gonzalez Palencia. Madrid: Trotta.

EL GROTESCO MODERNISTA EN LUGONES Y VALLE-INCLÁN

MARÍA GOLÁN GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela

“El artista debería aprender el lenguaje de los objetos, y si fuera posible encontrarles una gramática. En otras palabras, tendría que equipararse bien la mente con lo que hemos llamado *esquemas*”

Esta cita de E. H. Gombrich, extraída del ensayo sobre la caricatura que forma parte de su libro *Arte e Ilusión*¹, nos va a permitir acercarnos, haciendo una extrapolación al campo de lo literario, a aquello que la modernidad y la vanguardia han utilizado, de muy diferentes grados, como revulsivo estético: el lenguaje del grotesco. La caricatura, cuya aparición fue tan tardía en el arte occidental, se basa en la deformación cómica de la figura humana depurando aquellos rasgos más expresivos que “la víctima parecerá acarrear siempre como un embrujado”, y su historia es la historia del arte moderno. El momento en el que la caricatura empieza a desprenderse de parte de su halo humorístico y comienza a adoptar otros ropajes como el de la sátira política o el de la denuncia burlesca coincide con el de los albores del arte moderno. Son los aportes de Daumier, a mediados del siglo XIX, sus tremendas máscaras sociales, los que operan el cambio,

¹ Gombrich, E. H. (1979), *Arte e ilusión. Ensayo sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sin este derribo de las barreras entre la caricatura y el gran arte, un maestro como Munch no habría podido llegar nunca a sus fisonomías deformadas e intensamente trágicas, ni el belga Ensor habría creado por la misma época su lenguaje de máscaras terroríficas que tanto apasionaron a los expresionistas alemanes. (Gombrich, 1979:306)

Así pues, la caricatura, vía un proceso de experimentación que busca lo esquemático y que muestra al hombre su ser individual y social, representa en el lenguaje pictórico lo que en otras artes será el camino también de la expresión definitoria.

Tan marginal como la caricatura, que crece y se hace fuerte al amparo de la publicación periódica -con todo lo que esto conlleva-, y tan poco inocentes como ella fueron a lo largo de la historia de la escena europea las manifestaciones teatrales ligadas a lo popular. Géneros como la pantomima o la *pulcinella*, manifestaciones como el teatro de muñecos funcionan con los mismos parámetros que articulan la expresión caricaturesca, véase: la esquematización en busca del gesto que define, el peso de lo corporal siempre en pugna con el gran cuerpo que es la sociedad, en definitiva, el poder de la convención, en la seguridad de que no es preciso imitar burdamente la naturaleza en el lenguaje artístico.

Si nos situamos en el contexto cultural de hace cien años, donde este debate sobre la necesidad de atender a la naturaleza como referencia o alejarse de ella estaba tan vigente, en un momento de tan grandes transformaciones económicas y sociales, y estéticamente caótico, no es de extrañar que el grotesco se instaure, en general, como el mejor cauce para mostrar la confusión y la ambivalencia del creador. Varios fueron entonces, y de muy diverso signo, los teorizadores del grotesco, y tampoco es raro que en sus formulaciones apelen a diferentes lenguajes artísticos, en el camino abierto por la estética wagneriana a *la obra de arte total*.

Victor Hugo, en su Prefacio a *Cromwell*², fue uno de los primeros en teorizar sobre las posibilidades literarias de un concepto hasta ese momento aplicado a las artes plásticas. El grotesco se nos presenta, con reminiscencias religiosas, como la más rica veta que la naturaleza puede abrir al arte, porque la musa moderna al igual que el mundo de lo natural mezcla lo feo y lo bello, el mal y el bien, la sombra y la luz; se plantea el grotesco como el contraste necesario para mejor percibir lo sublime, es una vía de acceso a la belleza. Esta

² Victor Hugo (1972), *Préface de "Cromwell"*, Sorbonne: Librairie Larousse.

visión organicista y humanista es la herencia romántica que asumirán ciertos movimientos de vanguardia como el expresionismo alemán. La mirada regresiva de este grotesco se produce cuando el individuo, aislado, contempla con horror y extrañeza cuanto le rodea y, rechazando lo material anhela la unión mística con el “espíritu”. La búsqueda de una fusión del hombre con la naturaleza conlleva la presencia de un elemento nostálgico en la creación artística, el sujeto angustiado desea volver al origen. Lo pristino, lo primitivo, lo “bárbaro” tiñe este grotesco de un esencialismo sacro porque el artista, profeta, lo utiliza como instrumento para acceder a la esencia.

En *La Lámpara Maravillosa* (1912), considerada como tratado estético con una fundamentación esotérica, Valle-Inclán otorga al arte primitivo de los gnósticos el más acendrado papel en la percepción de lo Bello:

Los monstruos del arte bizantino, donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza, en pugna con aquel helenismo que perpetúa el sentido eterno de la vida en las ideas de Platón. Gárgolas, canecillos, endriágos, vestiglos, traían esta nueva intuición entrañada en sus formas perversas (...). El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el genio de la especie que había tenido el arte arcaico de los griegos.³

El planteamiento baudeleriano, sin embargo, inaugura un grotesco ruptural, emancipado de la faceta religiosa, porque cuando Baudelaire teoriza sobre *lo cómico absoluto* lo fundamenta en la risa y “los libros sagrados no se ríen”, “las figuras grotescas que nos dejó la antigüedad, máscaras, pequeños Príapos con la lengua al aire, orejas puntiagudas, todo cráneo y falo, todos esos fetiches ignoran que son ridículos, es en nosotros donde está lo cómico”⁴ -afirma-. Sin liberarse no obstante del todo de la simbología religiosa, Baudelaire proclama que la risa provocada por el grotesco es la expresión de la idea de la superioridad del hombre sobre la naturaleza y evidencia el reto a Dios, es por lo tanto signo satánico esta risa maldita. Lo cómico absoluto o grotesco es la novedad, una creación mezclada con una cierta facultad imitativa de los

³ Valle-Inclán, Ramón del, (1960), *La Lámpara Maravillosa*, Madrid: Austral, Espasa-Calpe, págs 78-79.

⁴ Baudelaire, (1968), *Oeuvres Complètes*, Paris: Editions du Seuil, págs 370-378.

elementos preexistentes en la naturaleza, mientras que lo simplemente cómico es una imitación mezclada con una cierta capacidad creativa.

El grotesco se convierte así en una categoría estética que evidencia la autonomía de la obra de arte y donde lo determinante estriba en la reacción que provoca en el que la recibe antes que en la intención del creador. Donde mejor percibe Baudelaire lo grotesco es en las pantomimas inglesas representado por la figura de Pierrot, símbolo del nuevo giro que toma el arte moderno. Este Pierrot desmesurado y grosero que cuando se ríe hace temblar la sala, es el vértigo de la hipérbole, de los gestos deformados y del movimiento exagerado. El signo distintivo del grotesco es para Baudelaire la violencia.

Aunque el modernismo hispanoamericano ensayará también un acercamiento al grotesco de corte más decadentista sustentado sobre todo en lo sórdido, lo necrofílico y lo fantástico con cierta dosis de humor negro, es en el Lugones de *Lunario Sentimental* y en la última fase creativa de Valle-Inclán -aquella que se aproxima a lo que este autor denominó *esperpentos*- donde podemos observar este grotesco autónomo, equilibrio formal de entes contrarios.

En 1909 Leopoldo Lugones publica *Lunario Sentimental*. La obra, pese a hallarse en la línea estética del simbolismo más expresivo, donde la analogía se espeta con violencia al modo expresionista⁵, y con una reconocida deuda a Laforgue y a Banville, a pesar también de las ligazones con la teosofía y el esoterismo, supone un acontecimiento; es un artefacto literario cuyos logros formales fueron celebrados por Borges como avanzadilla del ultraismo. Aun con las ataduras que el autor plantea de corte espiritualista, este *Lunario* carnavalesco y urbano es, por su grotesco, destructor y creador de nuevas formas.

Unir los nombres de Valle-Inclán y Lugones no es un hecho novedoso dentro de la historia de la crítica hispánica. Son varios los estudios que hacen referencia a esta relación, como el ya clásico, realizado por Raimundo Lida (1968), donde sitúa a los dos autores en las avanzadas de la modernidad, o el de J.C. Ghiano (1955) que advierte de la influencia de Banville en Valle y Lugones por el particular uso de la rima y por la actitud crítica ante la realidad, y da cuenta asimismo este crítico de la importancia de la ironía y de la parodia al estilo quevediano al comparar las obras *Lunario Sentimental* del argentino y *La pipa de kif* de Valle-Inclán.

⁵ El expresionismo lugoniano, libre de toda adscripción a una escuela determinada como la alemana, es apuntado por Gaspar Pio del Corro en *El mundo fantástico de Lugones*, Córdoba (R.A.), Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

Otras referencias, así la hecha por Speratti-Piñero (1957), nos invitan a observar aquellas coincidencias, como la caricaturización de la luna, que comparte la obra de Lugones de 1909 con *La cabeza del dragón*, *Tirano Banderas* o *Farsa y licencia de la reina castiza* del escritor español, al tiempo que señala la posible influencia del *Lunario*, obra conocida y admirada por Valle-Inclán. Esta misma característica, la ridiculización de la luna, es apuntada por A. Phillips (1980) en relación con *La marquesa Rosalinda* y destaca, además, otras que determinan una estética de la deformación como son: la fusión de lo sublime y lo prosaico, las piruetas burlescas, las salidas de tono con evidente intención satírica, los rápidos movimientos rebuscados y acrobáticos, en fin, toda una estética que formulada por Arlequín como “la moral de la vida es esta: una armonía de contrarios” nos permite definir lo grotesco. Ciertamente, la expresión “armonía de contrarios” es una de las maneras más ajustadas de expresar la ambivalencia del grotesco, ya que la tensión entre lo ideal y lo vulgar o cotidiano, lo serio y lo ridículo, lo sórdido y lo cómico no se decanta hacia ninguna de las caras contrapuestas. Es el equilibrio y, con él, la ambivalencia lo que distingue esta categoría.

Efectivamente, una de las constantes que constituye la razón de ser de *Lunario Sentimental* es, como bien indica el título, la parodia de la luna y de todos los motivos a ella asociados a través de arriesgadas metáforas y con múltiples procedimientos desmitificadores. La provocación de la irreverencia religiosa en “Jaculatoria lunar”⁶, que cifra ese doble propósito ambiguo de adoración y, al tiempo, brutal burla, apunta desde luego al “reto satánico y por eso profundamente humano” del que hablaba Baudelaire, es blasfémica esta letanía al revés: “Tarántula del diablo, / Musa del alcohol, / Maléfico vocablo, / Perla espectral del sol; / Fascina a tu clientela / Con tu encanto letal. / *Ave Malis Stella* / Danos tu dulce mal”⁷. Son innumerables las ocasiones donde se trata, con humor negro y parodia, el papel de la luna como causa de deformación, porque la luna al ser “máscara del sol” actúa como espejo deformante, la luna es “Pálido florín”, “reina del almanaque”, “faz de azúcar”, “bola de la sandez”, “astral pandorga”, bajo su influjo todo se desrealiza y torna deshumanizado.

También Valle-Inclán somete este motivo, tan caro a románticos y modernistas, a un proceso de deconstrucción. Aunque no con la misma inten-

⁶ Lugones, Leopoldo, *Lunario Sentimental*, Madrid, Cátedra: Letras Hispánicas, ed. de Jesús Benítez, 1988, págs 135-137.

⁷ Lugones Leopoldo (1988), *Lunario Sentimental*, Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, pág. 135.

sidad que Lugones, la actitud viene a ser la misma e incluso la simbología. “Infla la luna sus carrillos / y su carota de pepona / bermeja de risa, detona / en la cima de los negrillos” en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*⁸. Particularmente resulta significativo, por el simbolismo que entraña esta figura, el poema publicado el 9 de noviembre de 1911 en *Nuevo Mundo* titulado “A la luna (Monólogo de Pierrot)” que establece un importante diálogo con un personaje de sus *Comedias Bárbaras*: Cara de Plata. Un fragmento reza así: “¿Quién el poder a descubrir acierta / de tu cara de plata / de tus ojos de muerta / de tu nariz chata?”

El grotesco modernista que desarrollan Valle y Lugones, en el cual avanzan a través de la experimentación sin desdeñar lo imitativo, es, como vemos, controvertido. Es indudable su filiación de tipo simbolista, incluso del simbolismo más expresivo como el alemán y, desde luego, no se puede negar su vínculo con las teorías místicas. Sin embargo, las contradicciones que alberga el modernismo como tendencia artística se muestran en este aspecto también en tanto en cuanto este grotesco, ligado en su gestación a lo espiritualista y mágico, supo dar el paso adelante que lo convierte, no en instrumento teológico, sino en un revulsivo estético, particularmente literario en este caso, que es expresión de lo que acontece al hombre como subjetividad y como ser social.

Este grotesco, que como novedad dependiente, recrea y cuestiona los tópicos y motivos de un modernismo estereotipado, propone una nueva visión, más lúdica y juguetona, a la que Valle-Inclán llama en *La pipa de kif* (1919) la “musa moderna”:

Pálida flor de la locura
Con normas de literatura
¿Acaso esta musa grotesca
-Ya no digo funambulesca
Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos
Y salta luciendo la pierna
no será la musa moderna?

⁸ Valle-Inclán, Ramón del, (1930), *Opera omnia X Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid: Cía. Ibero-Americana de Publicaciones.

La musa moderna es la otra cara de la moneda, la que muestra la disonancia, para decirlo con expresión acuñada por Adorno⁹ (1989), la dialéctica de lo feo, de modo que, con aplastante vocación metatextual, rompe las expectativas impidiendo que se uniformen el universo modernista y ridiculiza el estereotipo bello e ideal. Hay un afán antiacademicista, asociado a la estética del carnaval, porque el carnaval se enfrenta al poder que en el terreno literario detenta lo académico. En "Taburete para máscaras" una de las secciones que conforman *Lunario Sentimental* se manifiesta esta actitud agresiva y programática, así comienza:

DE LA MUSA AL ACADÉMICO

Señor Arcadio, hoy es la fiesta
Es la fiesta del Carnaval
Estalla el sol como una orquesta
Toda su cháchara jovial

Lindos están el mar y el cielo;
Fermentan sátira y tonel;
La mosca azul detiene el vuelo
En tu saliva de hidromiel

Traza mi castañuela intrusa
Un loco vals sobre el tapiz,
Y mi ligero pie de musa
Un arco sobre tu nariz.

Mi vino es pálido y valiente
Como un héroe, y va también,
El flaco pollo decadente
Frito en mi mágica sartén.

⁹ Para T. Adorno en su *Teoría Estética* (1989) el grotesco o la *disonancia* es una categoría dinámica y necesaria para el avance del arte:

Por su concepto mismo, el arte no sería nada si no apareciese lo antitéticamente contrapuesto a lo que en él mismo se hace presente de nuevo; si no existiera esa negatividad que corroee sus momentos más espiritualizados, esa antítesis de lo bello que fue antes su propia antítesis. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo incluye en sí misma la categoría de lo bello.

Nada como los personajes de la *commedia dell'arte*, tradicionalmente vinculados a la parodia burlesca y a la sátira social, para representar a ese mundo carnavalesco, invertido y revoltoso, que se revuelve contra toda autoridad y sulfura a los académicos porque estas máscaras esconden y desvelan la verdad hamletiana. Las piruetas y movimientos desenfrenados de los Pierrots cornudos, las Colombinas tísicas, Arlequines y Polichinelas borrachos conforman una estética, en Lugones y en Valle-Inclán, lúdica pero insidiosa, capaz de destapar con humor negro, el gesto hiperbólico que es la expresión de un mundo en crisis que no se resigna. En “Fin de Carnaval” Valle ofrece esta visión:

Los pingos de Colombina
Derraman su olor
De pacholí y sobaquina
¡Y vaya calor!
Un Pierrot junta en la tasca
Su blanco de zinc
Con la pintada tarasca
De blanco y carmín

El curdela narigudo
Blande un escobon:
-Hollín, chistera, felpudo,
Nariz de cartón-

Pero el carnaval modernista tiene un espacio preferido que es el de la ciudad; allí el sujeto, aturdido por imágenes chispeantes, presencia desde su atalaya, como se mezcla y confunde todo en la sociedad burguesa. En su ensayo *Las máscaras democráticas del modernismo*, Angel Rama (1985) afirma que además del carnaval,¹⁰ que fue la gran fiesta democrática del siglo XIX, había otras expresiones susceptibles de mostrar la concepción de lo carnavalesco: eran los espectáculos de masas como el circo, los parques de diversiones, los balnearios, las fiestas de las exposiciones, la opereta y , también, formas literarias populares tales como el folletín periodístico o la novela erótica. (Rama, 1985: 158). Esta visión urbana y carnavalesca nos la ofrece Lugones, a la luz deformante de “Los fuegos artificiales” que celebran la fiesta nacional argentina:

¹⁰ Angel Rama, al reivindicar todo lo que de carnavalesco contenían ciertas expresiones culturales de la democracia, aplica los rasgos que Bajtin había privilegiado en el carnaval preburgués y rural al modernismo literario.

LOS FUEGOS ARTIFICIALES

Bajo el rumor confuso
De la germinante batahola
Se desgañita pisado en la cola,
Con ayes de mujer un can intruso.
A dos comadres con el Jesús en la boca,
Una bicicleta pifia graznidos de oca;
Y en gambetas chabacanas
Precipita su fulminante polea
Por la plaza que hormiguea
De multitud, como un cubo de ranas.

La urbe se ve como el espacio vital de una sociedad que se rechaza, de ella interesa no tanto el aspecto físico, de suyo monstruoso, como la repulsión que provocan las relaciones que se dan en su interior. El hombre se diluye atrapado en sus "tentáculos"¹¹, no es individuo sino turba o ser anónimo distinguido sólo por su función. En *Lunario* desfila una multitud de tipos ciudadanos: "Fulano", el "sastre, el "gendarme", el "transeunte", la "rentista", la "familia burguesa".... La relación ambivalente con la ciudad¹² conduce al individuo a un doble gesto: el aislamiento angustioso y de ahí la huída al campo, -es el misticismo rural representado en la obra de Lugones posterior a *Lunario* o el primitivismo valleinclaniano de *Aromas de Leyenda*-, o si no, la contundente y violenta inmersión en sus negras fauces, la mezcla indiscriminada con la masa, o sea, el baile de máscaras del grotesco.

Atendamos ahora a una "Vista madrileña" a través de Valle-Inclán incluida en *La pipa de kif*: "Pasan los tranvías / Con algarabías / Para Tetuán. / Y una vieja tuerta / Azota en su puerta / El ruedo del can, / Que rasca la oreja / Detrás de la vieja / Haciendo ran-ran". El enfoque es, sin duda, más entrecortado y plástico; en el grotesco valleinclaniano todo el constructo gira en torno al poder de la sensación más inmediata.

Otra de las constantes en esta vía de la deformidad es la animación y la animalización. En un intento por ilustrar un mundo dominado por impulsos instintivos se asocia al hombre con el mundo animal en fuertes comparacio-

¹¹ Vid. Verhaeren.

¹² Para ahondar en esta temática de la contraposición ciudad *versus* naturaleza vid. Gutiérrez Girardot R. (1983), *Modernismo*, Barcelona: Montesinos donde hace un extenso comentario al ensayo de Simmel "La metrópolis y la vida mental".

nes. En la tradición del grotesco, como expresión de lo fantástico, siempre se han mezclado los rasgos humanos y animales, lo animado y lo inanimado. La animalización actúa en estos autores del mismo modo a como lo hace en Brecht o Wedekin, como medio de concienciación social o sátira, a veces cargada con tintes políticos. Humanización aplicada a animales la tenemos en el "bestiario" valleinclaniano, asociada por otra parte también a lo circense:

Y la romántica jirafa,
Solterona que bebe hiel,
Las rosas chafa
En la cúpula de laurel.
¡Arquitectura bizantina
Imposible de razonar,
De la divina
Silueta de Sara Bernhardt!

En "Himno a la luna" Lugones utiliza el mismo procedimiento:

El tigre que el en el ramaje atenúa
Su terciopelo negro y gualdo
Y su mirada hipócrita como una ganzúa;
El buho con sus ojos de caldo;
Los lobos de agudos rostros judiciales,
La democracia de los chacales-
Clientes son de tu luz serena.
Y no es justo olvidar a la oblicua hiena.

En síntesis, podemos afirmar a la luz de lo comentado que, pese a las similitudes, a la acrobacia verbal de Lugones, a su riqueza metafórica y la osadía de sus imágenes, corresponde en Valle-Inclán un grado exquisito de depuración, una sintaxis mínima, escueta y rítmica, y unas imágenes tan reducidas a lo menos que rayan la caricatura, si a esta le añadimos el movimiento convulso, estamos ante la pantomima. Lugones sólo profundizó una vez, anticipándose incluso a los ismos europeos, en la estética del grotesco y su obra *Lunario Sentimental* fue un semillero de metáforas para la vanguardia posterior. Valle-Inclán lo hizo progresivamente y su grotesco evolucionó tanto que ansió para sus textos literarios una concreción plástica y carnal en el universo de la escena. Sus esperpentos exigían para concretarse un Meyerhold director que en 1912 diseñaba "El grotesco como forma escénica" y lo basaba en el contraste que creaba contradicciones, en la fragmentación espacio-temporal,

capaz, por vía de la estilización, de llegar a una total esquematización. "El método del grotesco- decía Meyerhold- es rigurosamente sintético, ignorando todos los detalles crea toda la plenitud de la vida"¹³.

En definitiva, el grotesco entabla un diálogo enriquecedor con distintos lenguajes formales: pintura, teatro o literatura. A través de la caricatura, la pantomima, el esperpento o la farsa, este género fronterizo que provoca la reacción ambigua y se somete a la síntesis, expresó -y expresa- con la precisión de su lenguaje deformado y su mensaje carnavalesco, toda la rebeldía que es capaz de enfrentar el hombre a la angustia y al caos del siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1989): *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- Baudelaire (1968): *Oeuvres Complètes*. Paris: Editions du Seuil, 370-378.
- Ghiano, J.C. (1955): *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico*. Buenos Aires: Raigal.
- Gutiérrez Girardot R. (1983): *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Gombrich, E.H. (1979): *Arte e Ilusión. Ensayo sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 286-309.
- Hugo, Victor (1972): *Préface de Cromwell*. Sorbonne: Librairie Larousse.
- Lida, R. (1968): "Darío, Lugones, Valle-Inclán" en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, ed. A. Zahareas. New York.
- Lugones, L. (1988): *Lunario Sentimental*. Jesús Benítez (ed.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- Meyerhold, E. (1992): *Textos Teóricos*. J.A. Hormigón. (ed.). Madrid: A.D.E..
- Pio del Corro, G. (1971): *El mundo fantástico en Lugones*. Córdoba (R.A.): Universidad Nacional de Córdoba.
- Phillips, A.W. (1980): "Notas para un estudio comparativo de Lugones y Valle-Inclán", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVI, 315-345.
- Rama, A. (1985): *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- Speratti-Piñero, E.S. (1957): *La elaboración artística en Tirano Banderas*. Méjico.
- Valle-Inclán, R. del (1919): *La pipa de kif. Versos*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- , (1930): *Opera omnia X. Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Madrid: Cía Ibero-Americana de Publicaciones.
- , (1960): *La Lámpara Maravillosa*. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.

¹³ Meyerhold, E.(1992), *Textos teóricos*, de. J. A. Hormigón, Madrid: A.D.E., pág 179.



LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN *TIRANO BANDERAS* O LA IMPOSIBILIDAD DE UN NARRADOR OBJETIVO¹

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
Universidad de Vigo

Tirano Banderas y *EL ESPERPENTO*

El dominio que el esperpento ejerce sobre la obra de Valle-Inclán a partir de 1920² obliga a estudiar cualquiera de las técnicas narrativas empleadas en *Tirano Banderas*, una obra publicada en 1926 y que obtuvo un radical éxito en la época, teniendo en cuenta las claves fundamentales de los recursos de la estética esperpéntica. Concebida como una técnica de deformación sistemática³ de la realidad contemplada por el autor, aglutinaba una parte de los principales postulados teóricos proporcionados por el escritor en su obra ensayística y en las numerosas entrevistas publicadas en los diarios de principios de siglo. En este sentido, asegura Juan Rodríguez que de la “fusión perfecta” de dos elementos, la defor-

¹ Este trabajo es resultado de un curso de doctorado impartido por la profesora Amparo de Juan Bolufer en la Universidad de Vigo. Mis conclusiones están en sintonía con las defendidas por ella en su tesis doctoral sobre Valle-Inclán, reunidas en su libro *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade, Lalia, Serie maior, 13, 2000.

² Juan Rodríguez: “Introducción” a Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Barcelona, Planeta, 1994, p. XIII.

³ El propio Valle-Inclán, en boca del poeta ciego y bohemio Max Estrella, protagonista de *Luces de bohemia*, proporcionaba las claves de la estética esperpéntica: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”.

mación grotesca y la visión de altura, “y de la cada vez mayor atracción que el autor siente por la Historia iba a surgir el esperpento”⁴. La visión de altura, también llamada mirada astral, permitía al escritor obtener, por medio de una liberación de las contingencias del tiempo y del espacio, una perspectiva privilegiada en la contemplación de la realidad y alcanzar la visión de la colectividad. Esa mirada distanciada confluía, en la estética del esperpento, con la tradición literaria de lo grotesco.

Pero, además, la fusión de lo trágico y lo grotesco siempre presente en las obras esperpénticas se realiza intentando evitar en todo momento el contagio sentimental del escritor y del lector. Y ello sólo es posible por medio de la impasibilidad que irradia la mirada del narrador, convertido en una suerte de demiurgo. La impasibilidad en el arte, que se traduce en el caso de Valle en un tipo de novela “eminente representativo, entre la narrativa y la dramática”, provoca un predominio del diálogo y hace que “el narrador se comprometiese lo menos posible”⁵.

Si bien esta estética ha sido considerada por algunos autores como un género literario autónomo, otros como Rodríguez rechazan tal posibilidad y se inclinan por considerar al esperpento más bien como “una actitud sistemática en el tratamiento de los materiales literarios”⁶.

Pero el esperpento de Valle-Inclán no fue sólo la suma de la visión astral, la impasibilidad artística y lo grotesco. Profundamente original “en la exageración irónica y casi surrealista de sus mundos novelísticos y dramáticos, la actitud burlona y misantrópica ante los títeres que habitan esos mundos, y en la temática a veces chocante de las obras”⁷, la estética esperpéntica ha sido explicada por algunos teóricos como un reflejo singular del expresionismo europeo de las primeras décadas del siglo XX, pero también como una síntesis de este movimiento con otras corrientes artísticas como el cubismo, especialmente en lo que se refiere a la aplicación del fragmentarismo descriptivo. Asimismo, no sería ajena a tendencias de gran arraigo en la época, como la deshumanización del arte y la preferencia por un arte lo más objetivo posible.

Y todas estas ideas que hemos ido esbozando están presentes también, de una u otra manera, en la forma en que el narrador de *Tirano Banderas* cons-

⁴ Juan Rodríguez: *art. cit.*, p. XIII.

⁵ Juan Rodríguez: *art. cit.*, p. XLIII.

⁶ Juan Rodríguez: *art. cit.*, p. XIII.

⁷ David William Foster: “La estructura expresionista en dos obras de Valle-Inclán”, *Explicación de textos literarios*, I, nº 1, 1972, pp. 43-44.

truye sus personajes y los espacios habitados por ellos. A lo largo del presente trabajo intentaremos explicar de qué manera Valle-Inclán consigue transmitirnos el simulacro de realidad que representan unas figuras difícilmente reconocibles como humanas. Pero, sobre todo, buscaremos comprobar en qué medida el relato de la caída y muerte del tirano Santos Banderas, a manos de los revolucionarios capitaneados por el criollo Filomeno Cuevas, a través de los numerosos personajes de la novela, se desarrolla por medio de una técnica descriptiva objetiva. Esto es, si el narrador se limita a exponer unos hechos traspassados por una mirada estrictamente objetiva o si, por el contrario, disponemos de indicios suficientes para considerar que las descripciones de personajes delatan la presencia inequívoca y el juicio de valor de la voz que narra.

DESCRIPCIÓN Y MIRADA DESCRIPTIVA

Si por algo parece caracterizarse la técnica descriptiva de esta novela del ciclo esperpéntico de Valle es por su semejanza, en algunos aspectos, a la empleada por el autor en las acotaciones de sus obras teatrales, esto es, por la abundancia de enumeraciones, frases nominales, frases breves coordinadas o yuxtapuestas, etc. Estos elementos descriptivos y las habituales descripciones en movimiento están próximas a los relatos teatrales y todavía más a los cinematográficos. El uso de técnicas descriptivas similares en obras dramáticas y narrativas se aprecia en los siguientes fragmentos de *Luces de Bohemia* y *Tirano Banderas*, respectivamente:

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinchas de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirroja, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella..." (*Luces de Bohemia*, p. 9).

Sobre el resplandor de las aceras, gritos de vendedores ambulantes: zigzag de nubios limpiabotas: bandejas tintineantes, que portan en alto los mozos de los bares americanos: vistosa ondulación de niñas mulatas, con la vieja del rebocillo al flanco. Formas, sombras, luces se multiplican trezándose, promoviendo la caliginosa y alucinante vibración oriental que resumen el opio y la marihuana (*Tirano Banderas*, p. 77).

Estos procedimientos descriptivos parecen perseguir, en opinión de Gloria Baamonde, "la representación de personajes, objetos, decorados única-

mente por su presencia y la visión simultánea de marco y acción o marco y palabra”⁸.

Aunque este trabajo se centrará en el análisis de los fragmentos descriptivos más significativos para la caracterización de los principales personajes, las escenas dialogadas, que suponen la mitad de la novela aproximadamente, constituyen también un elemento importantísimo como medio de caracterización directa de ambientes, situaciones y personajes.

Por lo que respecta a la mirada descriptiva, debe ser analizada teniendo en cuenta que el sujeto enunciator que se esconde tras el narrador de cualquier relato deja huellas de su presencia en la persona narrativa y también en la focalización, perspectiva o punto de vista. De acuerdo con los cuatro estatutos narrativos diferentes derivados de las posibles relaciones establecidas entre la persona (categoría perteneciente a la voz) y la focalización (categoría relativa al modo), según la clasificación de Genette⁹ y las aportaciones de Alberca¹⁰, en los retratos de *Tirano Banderas* y en las novelas del ciclo esperpéntico se registraría la existencia de un narrador heterodiegético y de una focalización interna. Aunque formalmente el narrador parece no intervenir sobre las acciones de sus personajes, aspecto éste que nos remitiría a una focalización externa, las caracterizaciones de aquéllos implican un enfoque interno especialmente evidente en la reproducción de los pensamientos de esos seres.

Y es que, aunque no se puede hablar de omnisciencia en el sentido de la introspección psicológica propia de las novelas decimonónicas, “la omnisciencia del narrador opera de forma distinta: el poder del narrador es tal que ha desposeído a sus criaturas de caracterización psicológica; los ha reducido a una caracterización superficial y a una gestualidad mecanizada”¹¹.

En el lado opuesto de este tipo de estatuto narrativo, estarían el narrador homodiegético y la focalización interna propios de las *Sonatas*, en las que los personajes son vistos de una forma claramente idealizante.

La Princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia: Tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello. Al verme clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza. Yo me incliné y volví a contemplarla. Aquella Princesa

⁸ Baamonde Traveso: *op. cit.*, p. 42.

⁹ Gérard Genette: *Figuras III*; Barcelona, Lumen, 1989.

¹⁰ Alberca: *art. cit.*, pp. 91 y 92.

¹¹ Alberca: *art. cit.*, p. 92.

Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintada cuando sus bodas con el Rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens (*Sonata de Primavera*, p. 13).

Por su parte, el narrador heterodiegético y omnisciente del ciclo esperpéntico y de *Tirano* dota a los retratos de un marcado carácter antipsicológico y, en consecuencia, los seres descritos tienen una presencia mecanizada y absolutamente caricaturesca. Según Alberca,

En puridad, el narrador no interviene sobre las acciones de sus personajes, pero sus retratos, aunque formalmente hechos desde una posición de objetividad, están manipulados de tal modo que estos personajes no son imágenes antropomórficas, sino, como en los retratos se repite, fantoches, peleles, polichinelas, marionetas, es decir, la copia más degradada y fría que se pueda dar de la imagen del hombre¹².

Como se observa en:

El Ministro de Su Majestad Católica sonreía, y sobre la crasa rasura, el colorete, abriéndose en grietas, tenía un sarcasmo de careta chafada (p. 222).

El planto pusilánime y versátil de aquel badulaque aparejaba un gesto ambiguo de compasión y desdén en la cara funeraria del viejo conspirador y en la insomne palidez del estudiante. La mengua de aquel bufón en desgracia tenía cierta solemnidad grotesca, como los entierros de mojiganga con que fina el antruejo... (p. 187).

Aunque autores como Díaz Migoyo han insistido en la casi total ausencia de un narrador que condicione la imagen que el lector se va formando de los personajes y también en la objetividad que parecen querer transmitir los fragmentos descriptivos, lo cierto es que difícilmente se puede considerar objetiva una técnica de caracterización impregnada de la subjetividad y la carga ideológica que siempre implica la abundancia de sustantivos peyorativos, adjetivos calificativos negativos, etc.

Al igual que Alberca, Gloria Baamonde considera que la presencia del narrador en esta prosa de acotación escénica propia de Valle es más importante de lo que puede parecer. En el caso de *Tirano Banderas*, se trata de un

¹² Alberca: *art. cit.*, p. 96.

narrador no representado, con un punto de vista predominantemente auctorial y con una profundidad de perspectiva ilimitada, es decir, omnisciente, y cuya labor interpretativa guía de forma permanente al lector. Esto es, hay huellas más que evidentes de la existencia de un narrador que es sujeto organizador del relato y la "apariencia de total objetividad (...) tras la prosa de acotación escénica, la descripción externa de los personajes (...) o la abundancia de diálogos, está lejos de ser una realidad"¹³.

Por su parte, Mercedes Tasende se hace eco de esa primera impresión que produce en el lector el acercamiento a las páginas de *Tirano*. Con una visión demiúrgica, Valle pretendería que sus personajes se presentasen solos y fuesen en todo momento ellos mismos, "sin el comentario, sin la explicación de su creador"¹⁴. En definitiva, "que todo lo sea la acción misma". Y, en la consecución de este objetivo, las intervenciones del narrador son mínimas y su única presencia sería "la que se deduce de la disposición de los cuadros, del contenido de éstos y de la actitud que se deriva de ciertos comentarios que hace. Por lo demás, toda la acción se desarrolla de forma visual ante los ojos del abandonado lector"¹⁵.

No obstante, la misma autora reconoce que esta ausencia del narrador es sólo mera apariencia: la abundancia del diálogo, habitual en la llamada prosa de acotación escénica, las mínimas intervenciones del narrador y la posición un tanto alejada de éste parecen ser muestras de imparcialidad en un principio, pero

tal objetividad es sólo aparente, ya que, en primer lugar, sus escasas intervenciones no se reducen a la presentación distanciada de los hechos, sino que revelan una cierta actitud crítica o irónica y, en segundo lugar, porque el mero hecho de seleccionar momentos o movimientos de los personajes que resultan ridiculizantes o reveladores de sus debilidades como seres humanos exhibe un cierto desprecio hacia estas criaturas. Así que la visión demiúrgica o astral no implica, ni remotamente, que se trata de una narración objetiva e impersonal.¹⁶

¹³ Baamonde Traveso: *op. cit.*, p. 108.

¹⁴ José Montero Alonso: "Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*", *La Novela de Hoy*, Madrid, 16 de mayo de 1930. Apud Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*; Madrid, Fundamentos, 1983.

¹⁵ Mercedes Tasende-Grabowski: *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de "El ruedo ibérico"*, Madrid, Huerga y Fierro, 1994.

¹⁶ Mercedes Tasende: *op. cit.*, p. 240.

De igual modo, Amparo de Juan recuerda que una parte de la crítica ha subrayado, para el caso de la narrativa más tardía de Valle-Inclán, la desaparición del narrador, la abundancia de los diálogos y la objetividad que parece derivarse de estos aspectos, al tiempo que se ha referido a cuestiones como la supuesta ausencia de vida interior de los personajes y la impasibilidad de su narrativa, “entendida como alejamiento, distanciamiento del narrador de su obra”. A pesar de que todos estos criterios, junto a algunas declaraciones del escritor¹⁷, podrían hacer pensar en un predominio de la focalización externa, esta autora asegura que “no es exacto que el narrador esté ausente del relato”, porque “con bastante frecuencia califica a los personajes y sus acciones (...) y demuestra su conocimiento de la historia y el pasado de los personajes”¹⁸.

En la misma línea, Juan Rodríguez afirma que “el narrador de *Tirano Banderas* tiende a desarrollar un punto de vista objetivista, que no objetivo” y presenta la realidad desde una perspectiva extradiegética que le permite contemplar a sus criaturas “elevado en el aire”¹⁹, mediante el uso de las siguientes técnicas: alternancia del imperfecto y el indefinido con el presente de indicativo, limitación de las descripciones exclusivamente a los rasgos significativos, omnisciencia limitada y uso frecuente del estilo indirecto libre.

Acerca de la perspectiva elegida por Valle para esta obra, Foster entiende que “el punto de vista tiende a ser irónico”. Como la narrativa “no pretende dar la ilusión de la vida observable, lo que solemos encontrar es un punto de vista que no corresponde con el hipotético punto de vista del lector y unos personajes que no son dotados de la personalidad y el comportamiento esperados por el lector medio”. Este procedimiento, explica, reduciría al lector al “papel de un agente pasivo, a una imperfecta placa fotográfica, sobre la cual se graban imágenes que serán reconocidas sólo a medias”²⁰.

Finalmente, Díaz Migoyo insiste en que el enunciado novelesco parece carecer de enunciator y casi, por tanto, de actividad enunciativa, por lo que la novela produce una impresión de “inmediatez visual de las imágenes, de falta

¹⁷ Concretamente, las referidas a los tres modos de ver el mundo artísticamente, “de rodillas, en pie, en el aire” (Dougherty: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*; Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 173-179).

¹⁸ Amparo de Juan Bolufer: “El estilo indirecto libre y otras formas de representación del discurso de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán”, *Valle-Inclán y su obra*; Barcelona, Associació d’Idees, 1995.

¹⁹ Juan Rodríguez: *art. cit.*, p. XLIII.

²⁰ Foster: *art. cit.*, p. 48.

de mediación narrativa”²¹. Según este autor, la estrategia de Valle parece consistir en hacer que los personajes representen teatralmente su propia vida, “no para distanciarse de ella, sino para que pueda distanciarse de ellos el narrador, de modo que su actuación enunciativa parezca inútil y hasta inexistente”²².

En cualquier caso, y pese a las posturas encontradas que puede haber acerca de la mayor o menor presencia del narrador, consideramos, con Gloria Baamonde, que “la impasibilidad del esperpento es una cuestión de distancia y no se deriva de la presencia (o ausencia) en el mundo ficticio del autor-narrador”. Éste adopta una perspectiva que podemos denominar demiúrgica, al situarse “por encima de sus personajes y los contempla con la mirada del demiurgo que se siente superior y equidistante de todas sus criaturas”²³.

Al hilo de estas consideraciones, cabría recordar las propias palabras de Valle-Inclán cuando afirmaba que “el español está siempre un poco por encima de sus personajes, es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior”²⁴. En el mismo sentido, aseguraba el autor que “el creador no fraterniza con los seres que crea: permanece ajeno a ellos, sobre ellos. La crueldad tan característica de la literatura nuestra, procede de eso: de que el autor está por encima de sus personajes, le son indiferentes los dolores de los personajes éstos; sólo conmueve el infortunio de los iguales”²⁵.

EL NARRADOR DELATADO Y LA OBJETIVIDAD IMPOSIBLE

De acuerdo con las principales consideraciones teóricas reproducidas arriba, consideramos que nos hallamos en *Tirano Banderas* ante un narrador heterodiegético²⁶, omnisciente y que sólo aparente y superficialmente puede ser

²¹ Gonzalo Díaz Migoyo: *Guía de Tirano Banderas*, Madrid, Fundamentos, 1985, p.139.

²² Díaz Migoyo: *op. cit.*, p. 146.

²³ Gloria Baamonde: *op. cit.*, pp. 132-133.

²⁴ Paulino Massip: “La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán”, *Estampa*, 27 de noviembre de 1928. *Apud* Javier Valle-Inclán y Joaquín Valle-Inclán (eds.), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 389.

²⁵ Vicente Sánchez Ocaña: “El centenario del romanticismo: Valle Inclán cree que no vale la pena celebrarlo”, *Heraldo de Madrid*, 4 de junio de 1926. *Apud* Valle-Inclán y Valle-Inclán, 1994, p. 300.

²⁶ La presentación del personaje por medio de un narrador no implicado en la historia constituye la modalidad más cultivada por la novela tradicional y, sobre todo, por la narrativa realista. No obstante, el comportamiento del narrador heterodiegético (omnisciente o testigo) en el relato del siglo XX es diferente: “menos preocupado por crear desde el principio una imagen completa del personaje, el narrador (...) va diseminando sus rasgos a lo largo del relato y, en general, atri-

considerado objetivo debido a aspectos como la prosa de acotación escénica, la presencia de la tercera persona, la abundancia de estilo directo y la aparente posición externa respecto a la historia. La parcela de realidad que nos está mostrando está absolutamente mediatizada por su mirada deformadora, pero, además, el relato está plagado de indicios que apuntan hacia la subjetividad narrativa, hacia su perspectiva crítica, valorativa e irónica. Para los retratos y descripción de espacios, son los que siguen:

- Aunque el uso del estilo directo²⁷ es el más frecuente para introducir los parlamentos de los personajes y podría interpretarse en primer término como una aproximación objetiva a estos entes de ficción, los verbos *dicendi* se transforman en auténticos juicios de valor e incluyen caracterizaciones degradadoras del personaje en cuestión.

Don Santos rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana" (p. 49).
Cacareó don Celestino (p. 45).
... y ornea un sollozo (p. 158).

Como es lógico, sustituir los verbos decir o afirmar por otros como rumiar, cacarear, mascullar, ornear, etc. implica una caracterización de las voces y gestos de los personajes, así como casi un retrato moral de los mismos. Y esta sustitución también condiciona, de forma negativa, la imagen que el lector se forma de ellos.

Es cierto que el narrador utiliza menos en toda la obra el discurso indirecto²⁸ para reproducir las palabras de sus personajes, un recurso que supone un alto grado de intromisión e impide la libre expresión a los mismos, pero la forma de introducir los diálogos, con breves pero significativas apreciaciones, impide hablar de objetividad.

buyendo un papel más importante a la conducta y lenguaje del personaje (...) lo más habitual en el relato es la combinación de procedimientos en la presentación del personaje: el centro informativo pasa en este caso del narrador al propio personaje o a otro personaje, de un personaje a otro, etc. De este modo se obtiene una visión más rica y plural (...) (Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*; Madrid, Síntesis, 1993, pp. 90-91).

²⁷ Antonio Garrido asegura que el diálogo, entre las formas de reproducción directa, ha constituido históricamente "uno de los recursos para aminorar la presencia del narrador o eliminarlo por completo del texto y, de rechazo, ha servido para potenciar el papel del personaje dentro del relato (y, por supuesto, el mimetismo)" (*op. cit.*, pp. 262-263).

²⁸ Asegura Garrido que en esta modalidad discursiva el discurso del narrador "doblega, transforma el mensaje original, obligándolo a adaptarse a las exigencias del suyo propio. Así pues, la dependencia entre ambos discursos resulta evidente (...) en ninguna modalidad el discurso original corre tanto peligro de desvirtuarse como en el estilo indirecto regido" (*op. cit.*, p. 269).

- En la misma línea se sitúa la proliferación de apelativos diferentes con que el narrador caracteriza a sus personajes. Así, el tirano es la “momia indiana”, la “momia amarilla”, la “mueca verde”, “el Generalito”, “Niño Santos”, “Don Santos”, “Tirano Banderas”, “el tirano”... Por su parte, Celestino Galindo es “Don Celestino”, “Don Celes” y “el ilustre gachupín”. El Barón de Benicarlés responde también a la denominación de “Ministro de España”, “Ministro de Su Majestad la Católica” y “carcamal diplomático”, entre otros apelativos.

- El narrador omnisciente proporciona al lector informaciones que no responden a los hechos concretos que sus criaturas están representando. Se trata, por ejemplo, de miradas retrospectivas para explicar algún episodio del pasado, como las consideraciones que realiza sobre la costumbre de mascar coca del tirano o sobre el uso pretérito del fuerte de Santa Mónica.

En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veníale la costumbre de rumiar la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno (p. 42).

El Fuerte de Santa Mónica, que en las luchas revolucionarias sirvió tantas veces como prisión de reos políticos, tenía una pavorosa leyenda de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas, garfios y cepos de tormento (p. 179).

- Por otra parte, determinados comentarios, algunos teñidos de ironía, ponen de manifiesto la presencia de un narrador que no se priva de emitir juicios personales.

Rancio y cumplimentero, invitaba para la trinca, sin perder el rostro sus vinagres, y se pasaba por la calavera el pañuelo de hierbas, propio de dómine o donado (p. 59).

Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca (p. 60).

- Si bien son pocas, hay ocasiones en las que el narrador, lejos de contar acontecimientos objetivos o describir los aspectos externos de sus personajes, se atreve a penetrar en el interior de su conciencia. Resulta paradigmático de este hecho el pasaje en el que el Barón de Benicarlés, tras inyectarse una inyección de morfina, deja transparentar, con la mediación del narrador, el torrente de los pensamientos que se arremolina en su cabeza:

Los ojos huevones, la boca fatigada, diseñaban en fluctuantes signos los toboganes del pensamiento. Y, de repente, otras imágenes saltaron en su memoria, con abigarrada palpitación de sueltos toretes en un redondel. Entre ángulos y roturas gramaticales, algunas palabras se encadenaban con vigor epigráfico: – Desecho de tiente. Cría de Guisando. ¡Graníticos! – Sobre este trampolín, un salto mortal, y el pensamiento quedaba en una suspensión ingrátida, gaseado: – ¡Don Celes! ¡Asno divertido! ¡Magnífico! –... (pp. 226-227).

Aunque esta intromisión en los pensamientos de un personaje suele generar una visión deformadora de los mismos, de forma excepcional el narrador llega a veces casi a solidarizarse con su criatura, como ocurre después de que Zacarías el Cruzado descubra muerto a su *chamaco*.

Zacarías el Cruzado se encubría con el alón de la chupalla: Una torva resolución le asombraba el alma; un pensamiento solitario, insistente, inseparable de aquel taladro dolorido que le hendía las sienes. Y formulaba mentalmente su pensamiento, desdoblándolo con pueril paralelismo: ¡Señor Peredita, corrés de mi cargo! ¡Corrés de mi cargo, Sr. Peredita! (p. 167).

En este ejemplo se observa un uso especial del estilo directo, basado en una técnica por la que un pensamiento obsesivo se repite de forma machacona en la mente de un personaje. En opinión de Amparo de Juan, “las oraciones se colocan estratégicamente en medio de fragmentos de descripción de la conciencia del personaje (...) Se trata claramente de un recurso estructurador con una finalidad expresiva o emotiva definida”²⁹.

• Por otra parte, y como apunta Gloria Baamonde, los títulos de cada capítulo pueden ser interpretados como una muestra clara de omnisciencia y, además de implicar una anticipación de los hechos y del contenido del relato que se inserta a continuación, “orientan de forma decisiva la interpretación del lector”³⁰. Así, por ejemplo, bajo el título “Flaquezas humanas” (p. 215), se nos presenta al Barón de Benicarlés como un homosexual afeminado y con una vestimenta acorde con la caracterización previa.

²⁹ Amparo de Juan: *art. cit.*, p. 219.

³⁰ Gloria Baamonde: *op. cit.*

EL EJERCICIO DE UNA VOLUNTAD DEFORMADORA

Aparte de las huellas más o menos evidentes de la existencia de un narrador que ejerce una focalización interna en el retrato y que está alejado de la supuesta objetividad de la tercera persona y de los abundantes diálogos, el narrador procede en todo momento a una manipulación devaluativa y esperpéntica de los materiales que selecciona en su afán de caracterizar a los personajes. Esta subjetividad, que vamos a analizar aparte por su trascendencia, se manifiesta en aspectos como el uso de sustantivos afectivos y evaluativos, la proliferación de adjetivos calificativos (que dotan al texto de una mayor carga de subjetividad), el abuso de sufijos aumentativos y diminutivos, y la abundancia de metáforas verbales y nominales. En todos los casos, la cuidada selección del léxico, moldeado con afán esperpéntico, provoca una degradación generalizada de los seres que pueblan la novela, rebajados a la condición de animales, marionetas o simples objetos, así como que el lector se forme una imagen extremadamente negativa de la tiranía y sus consecuencias políticas y sociales.

Así pues, las técnicas utilizadas por Valle-Inclán en la construcción de los personajes que recorren las páginas de *Tirano Banderas* están, lógicamente, impregnadas de la estética esperpéntica con que fue concebida toda la obra. Los rasgos físicos contemplados desde una perspectiva demiúrgica, y caracterizados por un estilo sintético, contribuyen a destacar el carácter grotesco y la deshumanización de los seres descritos.

Como características generales observadas en la descripción de los personajes, destacan por su importancia la animalización y cosificación de la gran mayoría de ellos y, en una suerte de pirueta literaria, la animación de las cosas y de los paisajes, que adquieren propiedades humanas que les habían sido negadas a los hombres y mujeres que protagonizan la novela. Asimismo, también están generalizadas la repetición sistemática de uno o más rasgos degradantes para cada personaje, de forma que se convierten casi en epíteto épico, y la abundancia de características teatrales. Todos estos elementos, como iremos observando, se conjugan en la caracterización de prácticamente todos los personajes fundamentales de la novela.

Pese a que la perspectiva demiúrgica y la voluntad satírica y esperpéntica del narrador son una constante en la obra, comprobaremos que la estética del esperpento parece atenuarse en las descripciones correspondientes a Filomeno, Zacarías, Lupita la Romántica, los campesinos que acompañan al ranchero y don Roque Cepeda.

El **tirano** puede ser considerado –aunque con reservas– el personaje principal de la novela, tanto por dar título a la misma con su nombre, como por el hecho de que las distintas acciones del relato remiten, directa o indirectamente a él, quien, desde su cuartel en San Martín de los Mostenses, parece controlar todo y a todos los que se mueven por debajo, dentro del ritmo vertiginoso de Santa Fe de Tierra Firme. Esto no quiere decir, no obstante, que el “generalito” pueda ser considerado el héroe, según asegura Dante Liano, para quien “Santos Banderas, el sanguinario dictador de la república de Santa Fe de Tierra Firme, sirve como título al relato, pero su función no es la función del héroe”³¹, sino que ésta corresponde a otro personaje, el criollo Filomeno Cuevas. Y ello porque el tirano, como la inmensa mayoría de los personajes, vive agarrotado en una permanente inmovilidad que le impide “atravesar la frontera entre los espacios simbólicos del relato”³².

Los rasgos animalizadores de la figura del tirano son proporcionados ya por el narrador en la primera parte de la novela. La mayoría de las cualidades animales atribuidas al dictador acentúan una característica básica de su comportamiento y carácter: su constante estado de alerta y su función de vigilancia desde lo alto.

... era siempre el garabato de un lechuzo (p. 42).

...sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniego (p. 50).

agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado (p. 51).

La comparación degradante del tirano con diversos tipos de aves se combina con el reflejo de unos gestos que le aproximan a las ratas.

con su paso menudo de rata fisgona, asolapándose el levitón de clérigo (p. 208).

sin alterar su paso de rata fisgona... (p. 268).

Pero, sin duda, la degradación más evidente de la figura del tirano la consigue el narrador a partir de aquellos rasgos que inciden en su inmovilidad de muñeco, de máscara dominada por una imborrable mueca verde. Y son,

³¹ Dante Liano: “El problema del héroe en *Tirano Banderas*”, *Quaderni Ibero-Americani*, 57-58, 1984-1985, p. 42.

³² Liano: *art. cit.*, pp. 42-43.

precisamente, estos aspectos los que aproximan el texto literario a un gigantesco guiñol en el que narrador y personajes son conscientes del carácter de marionetas de éstos.

Hablaba meciendo la cabeza de pergamino... (p. 45).

... rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana... (p. 49).

El Tirano se inclinó, con aquel ademán mesurado y rígido de figura de palo (p. 91).

El Tirano no movió una sola arruga de su máscara indiana (...) Inmovilizábase en un gesto de duras aristas, como los ídolos tallados en obsidiana (p. 211).

También resulta significativa en la general caracterización negativa de Santos Banderas la evocación que su figura supone de la muerte.

con una mueca de calavera... (p. 46).

La momia amarilla desplegó las manos... (p. 62).

la momia indiana (...) exprimiendo su verde mueca (...) ¡Chac! ¡Chac! (p. 64).

Tenía blanca de luna la calavera (...) con un gesto de calavera humorística... (p. 94).

Tenía una verde senectud la mueca humorística de la momia indiana (p. 257).

Como se puede observar, la sustitución del nombre del tirano por un sustantivo cargado de connotaciones negativas y de muerte que remiten a su sangriento gobierno, "momia", así como la presencia obsesiva del rasgo "mueca verde", ponen de manifiesto una de las técnicas más habituales en la construcción de los personajes: la mención de unos pocos rasgos que se repiten una y otra vez y que dan la sensación de dibujar poco más que el esquema de un ser sin entidad humana. Así, sustantivos como "momia" o "máscara", acompañados o no por adjetivos como "indiana", se transforman en epítetos épicos que identifican plenamente al personaje.

Si bien los ejemplos reseñados pueden proporcionar al lector una imagen aproximada del aspecto físico del tirano, se puede considerar que aportan también ideas complementarias sobre su carácter, su comportamiento y su catadura moral. Además, hay otros rasgos apuntados por el narrador que proporcionan datos sobre el carácter conservador y en cierta medida religioso de Santos Banderas, así como sobre su imagen de dios implacable que controla el destino de sus súbditos. Y es, precisamente, esta imagen de ídolo y mito la que

resaltará aún más la dureza de la caída del tirano al final de la novela, como asegura Mercedes Tasende³³:

... parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo (p. 42).
... viejo cuáquero (p. 84).
... y, remota, como una divinidad implacable, la momia del Tirano... (p. 174).

Al igual que hemos ido observando a partir del uso de adjetivos calificativos y sustantivos peyorativos, deformadores y degradadores del tirano, las concisas descripciones de este personaje, normalmente previas a su intervención en los numerosísimos diálogos de la novela, incluyen siempre juicios de valor por parte del narrador. Pese a su actitud aparentemente objetiva en la presentación de los personajes, está tiñendo con matices negativos cualquiera de las intervenciones de Santos Banderas.

La mueca verde remegía los venenos de una befa aún soturna y larvada en los repliegues del ánimo: diseñaba la vírgula de un sarcasmo hipocondríaco (p. 237).
... se quitó el cinto de las pistolas, y salivando venenosos verdes... (p. 267).

Como se puede observar, las referencias a los rasgos físicos o morales del tirano son muy abundantes –quizá las más importantes cuantitativamente hablando–, pero la lectura de todas ellas provoca la sensación de repetición, de falta de complejidad psicológica del personaje y, en consecuencia, la intuición de estar frente a un ser que no alcanza para el narrador la categoría de persona.

El siguiente personaje sobre el que el narrador carga especialmente sus tintas descriptivas con afán ridiculizante es el **Barón de Benicarlés**. La risa y lo grotesco surgen no sólo de su hilarante aspecto físico, sino de lo que es interpretado como una orientación sexual desviada:

El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina... (p. 52).
... con una punta de ironía en el azul desvaído de los ojos, y las manos de odalisca entre las sedas del faldero, diluía un gesto displicente sobre la boca belfona, untada de fatiga viciosa (p. 56).

³³ Mercedes Tasende: *op. cit.*, p. 231.

...perfumado, maquillado, decorado, vestido con afeminada elegancia..." (p. 226).

Elefantona, atildada, britanizante, la figura dibujaba un gran gesto preocupado (p. 224).

Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Ministro Plenipotenciario de su Majestad la Católica en Santa Fe de Tierra Firme, Barón de Benicarlés y Caballero Maestrante, condecorado con más lilailos que borrico cañí, era a las doce del día en la cama, con gorra de encaje y camisón de seda rosa. Merlín, el gozque faldero, le lamía el colorete y adobaba el mascarón esparciéndole el afeite con la espátula lingüaria. Tenía en el hocico el faldero arrumacos, melindres y mimos de maricuela (p. 215).

La voz narradora resulta especialmente demoledora en este último ejemplo, en el que el nombre aristocrático –con ecos femeninos– y los títulos nobiliarios constatan de forma brutal con su aspecto afeminado. La esperpentización es tal que, además, el Barón queda rebajado a la condición de máscara y su perro emula los gestos de homosexualidad del amo.

Frente a los trazos rápidos y concisos que suelen servir para caracterizar a otros personajes, como el propio tirano, el narrador se detiene de forma significativa en esta figura, que, en definitiva, se convierte en la imagen de las autoridades españolas en América. De hecho, llega a trazar un perfil psicológico del personaje que casi es único en toda la novela.

Un pesimismo sensual y decadente, con lemas y apostillas literarias, retocaba, como otro afeite, (...) tenía fama de espiritual en el corro de las madamas, que le tentaban en vano poniéndole los ojos tiernos (pp. 217-218).

En este ejemplo al que acabamos de referirnos, la descripción psicológica recurre a la técnica de la psiconarración³⁴, mediante la cual dentro del discurso

³⁴ Antonio Garrido afirma que en la psiconarración "es el narrador omnisciente el encargado de reflejar con sus propias palabras el flujo interior del personaje" (*op. cit.*, p.277). Darío Villanueva, utilizando la teoría de Dorrit Cohn, asegura que la psiconarración coincide con "el tratamiento que se da a la intimidad mental de los personajes novelísticos en las omnisciencias editorial (...) y neutral de Friedman (...) el narrador, en ejercicio de sus prerrogativas, cuenta en estilo indirecto lo que las criaturas de ficción piensan o han pensado" (*El comentario de textos narrativos: la novela*; Madrid, Aceña Editorial, 1989, p. 29). Por su parte, Amparo de Juan asegura que "este tipo de representación de la conciencia de los personajes es, con mucho, la más frecuente en la narrativa de Valle" (*art. cit.*, p. 220).

del narrador se introducen unas pocas oraciones sobre la conciencia del personaje, casi siempre de forma indirecta.

El mundo podía ofrecer un hospedaje más confortable (...) si estuviesen en el Consejo de Administración (p. 218).

Como ocurría con Santos Banderas, diversas expresiones de la voz narradora contribuyen a dotar al personaje de rasgos teatrales, de forma que de la categoría de persona se ve rebajado a la de máscara en escena.

... le detuvo con áulico aspaviento, la estampa fondona y galeota, toda conmovida (p. 224).

El narrador incluso consigue, con su visión esperpéntica, identificar al Barón con las mujeres que actúan como coristas o comparsas en el teatro y también con los sacerdotes que dirigían las ceremonias de la iniciación en los misterios sagrados en Grecia. En definitiva, se trata de nuevos matices de teatralidad.

... le interrogó con una mueca de suripanta (p. 219).
... acogíase en una actitud sibilina de hierofante en sabias perversidades (p. 223).

En el caso de este personaje, y de forma casi exclusiva en él, el narrador nos permite, a través de la psiconarración, acceder a su pensamiento, poblado de imágenes caóticas provocadas por la morfina. A lo largo de cinco páginas, asistimos al recorrido, mental y físico, del Barón hasta la Legación Inglesa, donde tiene previsto asistir a una reunión que se convierte en una mascarada.

... Alzóse una pernera (...) (pp. 226-230).

Don Celes, con albarda muy gaitera, hacía monadas en la pista de un circo. Era realmente el orondo gachupín (p. 227).

Pero ése no venía sin los pagarés. Estuvo bien haberle parado en seco (p. 228).

Con mucha frecuencia, los pasajes en los que aparece la psiconarración sirven para establecer relaciones entre el exterior y el interior de un personaje, en una "mezcla sin fisuras". Así, en el itinerario del personaje que estamos analizando, "las imágenes de la ciudad que percibe el Barón desde su coche se

fusionan con sus sentimientos y pensamientos, intentando reproducir así el funcionamiento asociativo de la mente humana”³⁵.

Luego, por rápidos toboganes de sombra, descendía a un remanso de la conciencia, donde gustaba la sensación refinada y tediosa de su aislamiento. En aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento, volvían las cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos (p. 227).

De todo lo dicho se desprende que el narrador-demiurgo conoce y transmite hasta los más ocultos pensamientos de algunos de sus personajes. En el caso del Barón, hay breves pasajes en los que la psiconarración utiliza el estilo indirecto libre³⁶. Caracterizado por la presencia de exclamaciones e interrogaciones y por tener como función primordial la expresión de la afectividad de los personajes, el estilo indirecto libre subraya así “determinados aspectos de la interioridad del personaje”³⁷, por lo que está especialmente relacionado con los recursos para la caracterización de los personajes.

- Desecho de tiente. Cría de Guisando. ¡Graníticos!” (p. 226).
- ¡Don Celes! ¡Asno divertido! ¡Magnífico!- (...) Era realmente el orondo gchupín. ¡Qué toninada! (p. 227).
- ¡Absurdo arrostrar el entredicho del Cuerpo Diplomático! (p. 227).

Si bien formalmente cabría dudar si nos encontramos o no ante el uso del estilo indirecto libre, las diferencias respecto a la utilización actual de esta técnica (uso de guiones, dos puntos, etc.) pueden justificarse por la fecha en que *Tirano Banderas* fue escrita y, además, se dan todas las características propias

³⁵ Amparo de Juan: *art. cit.*, p. 220.

³⁶ El estilo indirecto libre ha sido concebido para lograr el acceso a la conciencia del personaje y supone no sólo economizar medios expresivos en su presentación, sino también la reducción de la importancia y la presencia del narrador. Es un recurso que implica grandes dosis de ambigüedad respecto a la voz enunciativa y que dificulta la delimitación exacta de los discursos que dependen del narrador y del personaje, respectivamente. Antonio Garrido asegura que “los contextos en que suele aflorar (...) parecen requerir una elevada dosis de subjetividad y, según algunos, de empatía o identificación por parte del narrador con el punto de vista, emociones o afectos del personaje”. Pero otros autores insisten en que a veces no sólo no se da la identificación de puntos de vista, sino que con mucha frecuencia “se establece entre ellos una relación polémica que los distancia enormemente – en especial, en contextos donde el narrador deje entrever la ironía” (*op. cit.*, pp. 272-273). Éste parece ser, precisamente, el caso en *Tirano Banderas*.

³⁷ Amparo de Juan: *art. cit.*, p. 223.

de este tipo de discurso (ausencia de *verba dicendi*, exclamaciones, uso del imperfecto de indicativo, etc.).

Dentro de ese amplio colectivo de personajes degradados por la mirada esperpentizante del narrador de *Tirano Banderas*, se encuentra el desertor de las milicias federales, borracho, glotón e interesado **Domiciano de la Gándara**, cuya descuidada vestimenta contribuye a añadir un rasgo negativo más a su persona.

El Coronelito Domiciano de la Gándara templea el guitarrón: camisa y calzones, por aberturas coincidentes, muestran el vientre rotundo y risueño de dios tibetano: en los pies desnudos arrastra chancletas, y se toca con un jaranillo mambis, que al revirón descubre el rojo de un pañuelo y la oreja con arete: el ojo guiñate, la mano en los trastes, platica leperón con las manflotas en cabellos y bata escotada: era negrote, membrudo, rizado, vestido con sudada guayabera y calzones mamelucos, sujetos por un cincho con gran broche de plata: los torpes conceptos venustos, celebra con risa saturnal y vinaria... (p. 101).

En este ejemplo, el narrador se somete a las exigencias del llamado ángulo de visión,³⁸ esto es, el punto de mira elegido por él para retratar a su personaje, de forma que sólo descubre los rasgos exteriores que puede ver desde su posición. Sólo cuando Domiciano se da la vuelta aprecia el pañuelo rojo y el arete de la oreja.

... miraba al ranchero con ojos chispones. Inflábale los rubicundos cachetes una amplia sonrisa de ídolo glotón, pancista y borracho (p. 145).

Hablaba con el gollete de la cantimplora en la boca, tendido a la bartola en el jinocal, rotunda la panza de dios tibetano (p. 147).

Suspendido en nieblas alcohólicas, salía (...) ciñendo laureles de Baco y de Marte (p. 148).

Y, nuevamente, la figura combina el aspecto de animal y monigote.

Roncaba en el jinocal abierto de zancas, y un ritmo solemne de globo terráqueo conmovía la báquica andorga (p. 147).

... abierto de brazos y zancas (...) el mascarón de su cara y ornea un sollozo... (p. 158).

³⁸ Manuel Alberca, *art. cit.*, p. 97.

Por su parte, don **Celestino Galindo** vuelve a reunir rasgos que conforman una imagen grotesca, a partir de muy pocos adjetivos que se repiten de forma sistemática en un intento de caracterizar a todo el colectivo social integrado por los gachupines.

... orondo, redondo y pedante (p. 43).

... saltarín y liviano, con morisquetes de lechuguino... (p. 59).

... la frente panzona, la papada apoplética, la botarga retumbante... (p. 55).

El ilustre gachupín (...) rotunda la botarga, inflado el papo de adula-dores énfasis... (p. 239).

Tampoco don Celes es ajeno a la teatralidad que impregna a todos los personajes y a la habitual equiparación de éstos con todo tipo de animales.

..... Sentíase revestido de sagradas ínfulas y desplegaba petulante la curva de su destino con casaca bordada, como el pavo real la fábula de su cola... (p. 220).

... entre bastidores es para su salida a escena... (p. 88).

La visión satírica y la caracterización esperpéntica no se suspenden en personajes secundarios como el, irónicamente, "honrado gachupín" Quintín Pereda; el licenciado Nacho Veguillas, identificado de principio a fin con las ranas, cuyo canto y salto imita para distraer al tirano; o el Mayor Abilio del Valle, con el "pirulo chivón de la barba". Lo grotesco se combina con la con-miseración en la descripción de la "mustia pareja" formada por el "ciego lechuzo" y la "chica amortajada", a quien el narrador se refiere como "la chama-ca fúnebre (...) mustia y resignada" y la "chicuela consumida", proporcionando rasgos terribles que se acentúan con expresiones como "tristeza", "des-garbo", "fealdad de hospiciara", "inmóvil la cara de niña muerta" o "el fúnebre resplandor".

La mirada descriptiva se modifica bastante en el caso de otros personajes con quienes el narrador parece identificarse más –si ello es posible desde la perspectiva demiúrgica y desde lo alto predominante– por los valores que representan y su oposición a la tiranía ejercida por Santos Banderas: Filomeno Cuevas, Zacarías San José y don Roque Cepeda.

Zacarías el Cruzado es, junto a Roque Cepeda, uno de los pocos perso-najes cuya caracterización no incluye una referencia directa al mundo animal. Su descripción es muy breve y ajena a la búsqueda de lo grotesco habitual en

otros casos. De hecho, y como apuntábamos arriba, el narrador parece solidarizarse con él cuando penetra en su conciencia tras la muerte trágica del hijo.

Los rasgos con que aparece caracterizado resaltan que el instinto sirve siempre de guía a su comportamiento, sin razonamientos previos, lo que supone de hecho una referencia latente a la animalidad, y se repiten los aspectos peculiares de su vestimenta, sin intención degradante, aunque sí deshumanizadora.

... a causa de un chirlo que le rajaba la cara (p. 136).

... se encubría con el alón de la chupalla: una torva resolución le asombraba el alma; un pensamiento solitario, insistente, inseparable de aquel taladro dolorido que le hendía las sienes (p. 167).

Zacarías el Cruzado –poncho y chupalla, botas de potro y espuelas (p. 169).

Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado (p. 172).

No obstante, la simpatía que parece sentir el narrador por Zacarías no evita la omnipresente caracterización de los personajes como muñecos de guiñol o máscaras.

... se alzó con oscuro agüero (...) sin mudar el gesto de su máscara indiana (p. 162).

Inmóvil el gesto de su máscara verdina, huraño y entenebrecido... (p. 165).

... no mudaba de voz ni de gesto. Con la insistencia monótona de la gota de agua... (p. 166).

El hecho de que el Cruzado sea calificado como la “máscara indiana”, igual que Santos Banderas, acentúa el contraste entre ambas figuras: ambos son indios, pero uno, el tirano, está absolutamente deshumanizado por la tiranía que ejerce, frente a la inhumana tristeza de Zacarías por la muerte de su *chamaco* y por la tiranía que padecen él y los de su clase social.

A pesar de todo, y aunque la mirada del narrador es diferente, ello no implica que sea menos esperpéntica. En este sentido, Juan Rodríguez³⁹ recuerda que tradicionalmente se ha querido ver el esperpento sólo como sinó-

³⁹ Juan Rodríguez: “La máscara torva de Zacarías el Cruzado”, *Valle-Inclán y su obra, Actas del I Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Universitat Autònoma de Barcelona, Associació d’Indees-T.I.V., 1995, p. 363.

nimo de grotesco, ridículo, caricaturesco y dominado por técnicas de degradación, pero, aunque éstas son facetas importantes, no son las únicas. El fundamento de la deformación, asegura, es la visión de altura, el distanciamiento irónico.

Rodríguez insiste en que también resulta esperpéntica la mirada del narrador en la construcción de Zacarías, indicando que rasgos como la brutalidad preconsciente, la impasibilidad y la fijación alucinada, así como la negación del pathos, "son (...) las marcas de la impasibilidad de Valle, de la deformación esperpéntica –que no grotesca– proyectada sobre el personaje fundamental de Tirano Banderas"⁴⁰.

Por lo que respecta al ranchero **Filomeno Cuevas**, es caracterizado de tal manera que no resulta grotesco a los ojos del lector, como ocurre con otros personajes, pese a las expresiones metafóricas que le identifican con diversos animales.

Filomeno Cuevas sonreía. Era endrino y aguileño. Los dientes alobados, retinto de mostacho y entrecejo: en la figura prócer, acerado y bien dispuesto (pp. 145-146).

... sonoras las plateras espuelas y el zarape de un hombro colgándole: el recamado alón del sombrero revestía de sombra el rostro aguileño de caprinas barbas (p. 156).

Incluso, ciertas expresiones le proporcionan un aire de dignidad.

... con garbosa cachaza (...) y se enjugó la frente, encendida y blanca entre mechones... (p. 157).

... agudos los ojos, y en el morado de la boca, una sonrisa recalmada (p. 159).

Aunque, seguramente, es su sentido del patriotismo y su adhesión a la causa revolucionaria lo que puede despertar ciertas simpatías del lector.

¡Por ti y los chamacos no cumplo mis deberes de ciudadano, Laurita! (...) Si ahora me rajo y no cargo un fusil, será que no tengo sangre ni vergüenza. ¡He tomado mi resolución y no quiero lágrimas, Laurita! (pp. 147-148).

⁴⁰ Rodríguez: *art. cit.*, p. 365.

La galería de personajes se completa con **don Roque Cepeda**, ideólogo de la revolución a quien el narrador no adjudica un sólo rasgo negativo. De hecho, se puede considerar que, frente a la generalizada perspectiva de superioridad del narrador, quien describe a este ente de ficción lo hace desde abajo, aproximándole así a un héroe. En este sentido, Dru Dougherty asegura que “the writer’s treatment of the Tyrant, the Colonel, the Spanish Colony, and the Diplomatic Community is decidedly from above; he meets the Rancher on his own level; and his approach to the Peasant Saint is consistently from below”⁴¹.

La idealización con que es descrito por la voz narradora, que llega a equipararle con Jesucristo, contribuye, no obstante, a acentuar la imagen de irrealidad de esta figura. Y, en consecuencia, se subraya la imposibilidad de llevar a la práctica las teorías político-religiosas de don Roque.

Denegó con ardiente convicción don Roque (p. 189).

Hablaba con esa luz fervorosa de los agonizantes, confortados por la fe (...) Su cabeza tostada de santo campesino (...) como en una resurrección (...) como bajo un sudario (p. 190).

... se iluminaba con una sonrisa de santo campesino (...) en las bruidas arrugas (...) Era de tan ingenua honradez la expresión de sus ojos (...) censura de las cláusulas (p. 213).

La frente tostada, el áureo sombrero en la mano (...) un prestigio de santoral romántico... (p. 240).

Resulta evidente la contraposición entre las cualidades de don Roque para adoctrinar al pueblo y la forma de hablar de otro teórico de la revolución como el doctor Sánchez Ocaña.

El gárrulo fluir de tropos y metáforas resaltaba su frío amaneramiento en el ambiente pesado... (p. 192).

⁴¹ Dru Dougherty: “The question of revolution in *Tirano Banderas*”, *BHS*, LIII, 1976, p. 209. Esta cita se basa en declaraciones del propio Valle-Inclán sobre las tres situaciones en las que el narrador se puede situar respecto a sus personajes y que son las creadoras del estilo: “Cuando el autor se coloca de rodillas ante sus personajes, como hace Homero, aquellos resultan superiores a él. La manera de Shakespeare es poner a los personajes a la altura de su corazón; los hace de su misma madurez. *Hamlet* tiene las mismas dudas que Shakespeare. Y la tercera manera consiste en considerarlos como creo que Dios considera a sus criaturas, con compasión. Esta es de la manera que he querido yo crear el tipo de “Esperpento”, fundándome en la inadaptación de los temas trágicos a los personajes que resultan ridículos ante la misma” (Eduardo Montes, “Don Ramón del Valle-Inclán. En el Ateneo”, *El Castellano*, Burgos, 23 de octubre de 1925).

Si arriba mencionábamos la descripción psicológica y moral del Barón de Benicarlés como un ejemplo único en la degradación generalizada de los personajes, por su extensión y profundidad, el narrador heterodiegético de *Tirano* proporciona en paralelo una caracterización similar, pero en positivo, de Roque Cepeda.

Don Roque Cepeda convocaba en torno de su hamaca un grupo atento a las lecciones de ilusionada esperanza (...) Su predicación revolucionaria tenía una luz de sendero matinal y sagrado (pp. 192-193).

La tercera persona y el imperfecto habituales para la descripción de algún personaje, en este caso en el momento de adoctrinar a sus seguidores, se combinan con la psiconarración para reproducir el pensamiento del personaje, lo que supone, una vez más, una intromisión en su conciencia que resultaría inaceptable en un narrador que no adoptase una perspectiva demiúrgica. De forma sucesiva y alternativa, la voz del narrador se mezcla con la reproducción indirecta de la voz y el pensamiento de don Roque.

Las humanas vidas con todos sus pasos, con todas sus horas, promovían resonancias eternas que sellaba la muerte con un círculo de infinitas responsabilidades... (p. 193).

En todos los ejemplos de personajes que hemos aducido se observan, como rasgos de estilo más importantes, la concisión, el uso de frases nominales y adjetivos en combinación con la escasez de formas verbales y lo que se puede denominar el fragmentarismo. Este fenómeno, del mismo modo que afecta a la estructura de la novela, fragmentada en cuadros, se extiende a otros aspectos compositivos como la descripción de personajes y espacios.⁴²

Centrándonos en el fragmentarismo descriptivo observado en los personajes, y apreciable en cualquiera de los casos citados arriba, resulta evidente que el narrador procede a una selección –subjetiva, claro está– de aquellos rasgos que mejor contribuyan a dibujar la imagen grotesca y esperpéntica de la criatura. Y lo hace de una forma desordenada, casi con pinceladas que recuerdan el estilo cubista, y en modo alguno equiparable a lo que la preceptiva clásica entendía como la técnica descriptiva. Frente al cánón descriptivo, transmitido por la literatura a lo largo de una historia de siglos, Valle no sólo no sigue

⁴² Mariana Genoud de Fourcade: "El fragmentarismo descriptivo en *Tirano Banderas*", *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, 19, 1986.

el habitual orden cabeza-tronco-extremidades, como recuerda Ricardo Senabre⁴³, sino que, incluso, se centra en aspectos considerados poco “elegantes” por la estética clásica. Con ello consigue proporcionar al lector una imagen desquiciada del personaje, en clara consonancia con la situación socio-política descrita.

Manuel Alberca ahonda en esta idea y asegura que, frente al intento habitual del discurso descriptivo de relacionar los diferentes rasgos físicos seleccionados, con el objetivo de expresar que entre ellos existen ciertas relaciones armónicas, en la focalización esperpentizante, con registros idiomáticos propios, se hace una recomposición “caótica y descoyuntada del personaje, al quedar reducido a un simple garabato”⁴⁴.

El esquematismo descriptivo, la repetición sistemática de rasgos y la inserción de los personajes en unos determinados ambientes provocan que cada uno de ellos sea visto como un tipo, un representante paradigmático de un colectivo o clase social que se busca ridiculizar.

Por otra parte, el estilo directo, el más habitual y siempre mediatizado por breves introducciones valorativas del narrador, se combina con la psiconarración y usos esporádicos del estilo indirecto libre para reflejar los pensamientos de los personajes, fundamentales en su caracterización moral y psicológica. El uso de esta modalidad discursiva resultaría imposible si estuviéramos ante un relato con focalización externa.

Finalmente, Manuel Alberca⁴⁵ resume los rasgos fundamentales de los retratos en *Tirano Banderas* hablando de “economía descriptiva” para favorecer la fluidez del relato y asegurando que los elementos caracterizadores de los personajes son, sobre todo, el nombre, la belleza o fealdad, los rasgos faciales y la gestualidad, los rasgos corporales y sus movimientos, la caracterización de la voz y el vestuario. Con todos ellos, se construye no un retrato realista, sino un “simulacro de apariencias”.

CONCLUSIÓN: JUEGO DE FOCALIZACIONES Y SUBJETIVIDAD DESCRIPTIVA

El análisis de las técnicas descriptivas utilizadas por Valle Inclán para retratar a los personajes de la historia narrada en *Tirano Banderas* permite ase-

⁴³ Ricardo Senabre: “Valle-Inclán: *Tirano Banderas*”, *El comentario de textos*, 2, Madrid, Castalia, 1986, p. 138.

⁴⁴ Manuel Alberca: *art. cit.*, p. 99.

⁴⁵ Manuel Alberca Serrano: “Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle-Inclán”, *Analecta Malacitana*, vol. XI, 1, 1988, p.125.

gurar, a modo de conclusión, que son caracterizados por un narrador heterodiegético. Pese a que formalmente se aprecia una focalización externa, la propia de esa visión de altura predominante, en los retratos y en la descripción de espacios se recurre a un foco interno, que es el que explicaría las constantes incursiones en la mente de los personajes.

Este narrador adopta una perspectiva demiúrgica que provoca el distanciamiento respecto a lo descrito y el predominio de una estética esperpéntica. Además, se caracteriza por una omnisciencia total⁴⁶, ya que parece conocerlo todo sobre espacios y personajes.

El distanciamiento de la voz que describe, siempre bajo el uso de una tercera persona, no implica la objetividad de lo narrado y descrito; antes bien, la elección de sustantivos, adjetivos y metáforas verbales condiciona por completo la imagen que los lectores se forman sobre los personajes. Junto a estos aspectos, otros indicios confirman que la supuesta imparcialidad de la tercera persona narrativa no es tal, como son los numerosos casos en los que el narrador demuestra conocer informaciones a las que no debería tener acceso: el pasado de personajes o lugares y los pensamientos, introducidos mediante la psiconarración y, a veces, el estilo indirecto libre, de sus entes de ficción.

Así pues, tampoco el uso generalizado del estilo directo para la introducción de las palabras de los personajes se convierte en una garantía de objetividad. De hecho, incluso los diálogos, que suponen casi la mitad del texto literario, se reproducen siempre tras un juicio valorativo del narrador sobre la conversación que se inserta a continuación o sobre los personajes implicados en la misma.

Por otra parte, la estética esperpéntica se manifiesta en la deformación, casi siempre grotesca, que padecen los entes de ficción descritos. El fundamento de esta deformación es el distanciamiento irónico del narrador. Deshumanización, cosificación, animalización, muñequización, etc. son algunos de los rasgos que convierten a los personajes en simples monigotes sin rasgo humano alguno y dominados por una caracterización teatral que impregna sus figuras, sus gestos, sus formas de hablar y los escenarios en los que se mueven. Así descritos, el narrador no sólo les niega la condición de humanos,

⁴⁶ Citando a numerosos autores, Antonio Garrido recuerda que “la auténtica omnisciencia –la omnisciencia en su versión plena– debe reunir los tres atributos: espacio, tiempo y psicología del personaje” (op. cit. p. 143). Esto se cumple en *Tirano Banderas*, donde el narrador parece tener el don de la ubicuidad, al trasladarse en el espacio y en el tiempo y penetrar en la mente de los personajes.

sino también una mínima individualidad, al convertirlos en meros prototipos grotescos del grupo social al que representan.

En resumen, abunda el estilo directo en los diálogos y el estilo indirecto constituye la base de la psiconarración en la descripción de los procesos interiores, en los que se combinan estilo directo y estilo indirecto libre. Esto es, “se prefiere mostrar las palabras de los personajes y en cambio existe una tendencia muy fuerte a narrar los procesos mentales”.⁴⁷

En clara correlación con los personajes caracterizados, el narrador construye los espacios en los que se mueven –aspecto éste en el que no hemos podido detenernos– de una forma casi simbólica. Y lo hace siguiendo la técnica de la visión de altura presente en otros ciclos literarios de Valle aparte del esperpéntico, como el de la guerra carlista. Desde esa visión general y elevada, desciende progresivamente hasta mostrar el detalle e incluso el movimiento de unos personajes que integran el paisaje más bien como colectivo. Esta técnica estaría muy próxima al *zoom* de la cámara cinematográfica. No obstante, la aparente focalización externa se transforma claramente en interna y podemos acceder, por ejemplo, a las visiones diferentes que sobre la ciudad tienen el tirano y los revolucionarios, así como al pasado de algunos edificios.

En definitiva, el juego de focalizaciones, la subjetividad que tiñe todo lo narrado y la inserción de discursos en estilo indirecto contribuyen a confirmar la ausencia total de objetividad descriptiva, a pesar del aparente distanciamiento de la voz narradora, en evidente consonancia con la degradación implícita en la mirada esperpentizante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA SERRANO, Manuel (1988), “Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle-Inclán”, *Analecta Malacitana*, vol. XI, 1: 125-145.
- ALBERCA, Manuel (1991), “La mirada descriptiva de Valle-Inclán”, *Caligrama, Revista Insular de Filología*, nº 4: 87-106 .
- BAAMONDE TRAVESO, Gloria (1993), *Función del esperpento en “Tirano Banderas”*; Kassel, Reinchenberger, 1993.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (1985), *Guía de “Tirano Banderas”*; Madrid, Fundamentos.
- DOUGHERTY, Dru (1976), “The question of revolution in *Tirano Banderas*”, *BHS*, LIII: 207-213.

⁴⁷ Amparo de Juan: *op. cit.*, p. 224.

- DOUGHERTY, Dru (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*; Madrid, Fundamentos.
- FOSTER, David William (1972), "La estructura expresionista en dos novelas de Valle-Inclán", *Explicación de Textos Literarios*, I, n° 1, pp. 43-63.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*; Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*; Barcelona, Lumen.
- GENOUD DE FOURCADE, Mariana (1986), "El fragmentarismo descriptivo en *Tirano Banderas*", *Revista de Libros*, XIX, pp. 167-179.
- JUAN BOLUFER, Amparo de (1995), "El estilo indirecto libre y otras formas de representación del discurso de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán". *Valle Inclán y su obra. Actas del primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*; Barcelona, Associació d'Idees-T.I.V.
- LIANO, Dante (1984-1985), "El problema del héroe en *Tirano Banderas*", *Quaderni Ibero-Americani*, 57-58: 36-49.
- MASSIP, Paulino, "La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán"; *Estampa*, 27 de noviembre de 1928.
- MONTERO ALONSO, José, "Don Ramón del Valle-Inclán. Algunas opiniones literarias del insigne escritor de las *Sonatas*"; *La Novela de Hoy*, Madrid, 16 de mayo de 1930.
- MONTES, Eduardo, "Don Ramón del Valle-Inclán. En el Ateneo"; *El Castellano*, Burgos, 23 de octubre de 1925.
- RODRÍGUEZ, Juan (1995), "La máscara torva de Zacarías el Cruzado". *Valle Inclán y su obra. Actas del primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*; Barcelona, Associació d'Idees-T.I.V.
- RODRÍGUEZ, Juan (1994), "Prólogo" a su edición de Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*; Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ OCAÑA, Vicente, "El centenario del romanticismo: Valle-Inclán cree que no vale la pena celebrarlo", *Heraldo de Madrid*, 4 de junio de 1926.
- SENABRE, Ricardo (1986), "Valle-Inclán: *Tirano Banderas*", *El comentario de textos*, 2; Madrid, Castalia: 137-154.
- SMITH, Verity (1971), *Valle-Inclán: Tirano Banderas*; Londres, Grant and Cutler.
- TASENDE-GRABOWSKI, Mercedes (1994), *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de "El ruedo ibérico"*; Madrid, Huerga y Fierro.
- TORRE, Guillermo de, "Ángulos de Valle-Inclán" (1961), *Papeles de San Armadans*, año VI, tomo XXII, n° LXIV: 9-28.
- VALLE-INCLÁN, Javier y Joaquín Valle-Inclán (eds.) (1994), *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*; Valencia, Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1979), *Luces de Bohemia. Esperpento*; Madrid, Espasa-Calpe, Austral.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1984), *Sonata de Primavera*; Madrid, Alianza Editorial.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1990), *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, edición de Leda Schiavo; Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 61.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1993), *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Edición de Alonso Zamora Vicente; Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 319.

VARELA, Benito (1967), "El vigoroso expresionismo de Valle-Inclán", *Renovación de la novela en el siglo XX*; Barcelona, Destino: 270-288.

VILLANUEVA, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*; Madrid, Aceña Editorial.





LA VENUS DE ACERO. UNA ESTÉTICA DEL DESEO FINISECULAR

MAYELA PARAMIO VIDAL
Universidad de León

Si como W.J.T. Mitchell¹ (1986) aceptamos el estudio de la iconografía como el reflejo del subconsciente cultural de una época, como el latido oculto y latente de un determinado período, adentrémonos en uno más de los múltiples latidos artísticos de la Vanguardia. Este artículo pretende analizar la evolución en la representación² de la mujer a principios de este siglo tratando, finalmente, de encontrar paralelismos con la imagen que la publicidad y el cine muestra de ella hoy, ya en la frontera con el siglo XXI.

John Berger (1972) en su obra *Ways of seeing* profundiza en el hecho de que toda imagen se asienta en un modo de ver y expresa la importancia que cobra *ser* a los ojos del otro, principio nuclear de la moda. Si el mundo es la representación que de él tiene el yo, descubramos cómo se contempla el

¹ Mitchell explica su propósito de profundizar en: "how the notion of imagery serves as a kind of relay connecting theories of art, language, and the mind with conceptions of social, cultural, and political value." (Mitchell, 1986, 2). Es decir, tras la imagen se encuentra "un complejo aparato de convenciones (sociales y estéticas) que nos hablan, no tanto de la época aludida, como de los códigos morales, el lenguaje y la manifestación de los sentimientos que caracterizan el "modo de representación" generado por ella" (Herederó/Santamarina, 1991, 182). Manuel María Pérez López comenta acerca del fin de siglo: "Desintegrado todo principio de unidad (...) sólo quedaba en pie la conciencia individual que percibe el mundo y al percibirlo lo crea (o *representa*, de acuerdo con el concepto Schopenhaueriano)" (Pérez, 1998, 35). Esta pérdida de valores y desorientación social del período finisecular responde a la *anomia* propuesta por Emile Durkheim.

² Véase el reciente ensayo sobre la representación de Alejandro Llano (1999).

mundo femenino y a qué responden los distintos modos de ver. El eje de este artículo girará en cómo a partir de los ojos del otro se configura la imagen de la mujer³, representación regida por una pragmática del deseo que instaura su propia mitología femenina en la moda y en el cine.

La mirada desintegradora y fragmentaria de la Vanguardia traerá consigo una nueva representación de la mujer acorde con la confusa modernidad del siglo XX⁴. Trazada desde el imaginario masculino el tipo de mujer recogido del modelo anterior decimonónico contendrá la impronta de la imaginaria erótica y sensual de procedencia simbolista-modernista a la que se añadirá el *art déco* posterior. La ilustración gráfica, el cine y el mundo de la moda serán quienes tomen el testigo y renueven la imagen realizada hasta el momento.

Si ahondamos en el transcurrir de la historia es clara la bipolaridad (de origen bíblico) a la que se ha visto sometida la mujer en las artes donde era reducida a expresión de virtud o pecado. El siglo XIX fortaleció la imaginaria que la presentaba como virgen santa o hetaira y áspid a través de la estética prerrafaelita. La etapa victoriana y el simbolismo europeo situaron a la mujer bien en la inmóvil pureza de aquella abnegada "donna angelicata", ángel demacrado, frágil y enfermizo perennemente recluido en el ámbito doméstico o monástico del Prerrafaelismo inglés⁵, bien en la destructiva y demoniaca seducción de aquella hija de Lilith proyectada en los turbios rasgos de la "*femme fatale*"⁶.

³ Berger declara respecto a la mujer que: "Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another" (Berger, 1972, 46). Simone de Beauvoir incide en la necesidad de confirmación que el hombre busca en el Otro y cómo esta carencia afecta su percepción. La mujer como otredad se hace imprescindible al hombre, de no existir declara Simone: "la habrían inventado. Y la han inventado." (Beauvoir, 1949, 277). Y concluye: "Por esta razón la mujer tiene un rostro doble y desolador: es todo lo que el hombre busca y todo lo que no alcanza. (...) Proyecta en ella lo que desea y lo que teme (...) Pero es Todo en el mundo de lo inesencial: es toda la Alteridad. Y como alteridad, lo es también para sí misma" (*Id.*, 288-289). El hecho de que nunca estuviera "tan oculto el cuerpo femenino como entre 1830 y 1914" (Ariès, 1987, 149) y el nacimiento de la historia contemporánea de la sexualidad hacia 1860 (*Id.*), explica el porqué y el cómo de su representación, entendido su cuerpo como espacio dado a la fantasía erótica masculina. Este espacio albergará los fantasmas de la sexualidad femenina como la producción de Félicien Rops o Franz von Stuck (Mendgen, 1995) testimonian.

⁴ Un claro ejemplo de ello, lo constituye la producción fotográfica y las *rayografías* de Man Ray (1890-1976) quien otorga a la fragmentación una función preeminente.

⁵ En plena relación con esta figura se halla la ola de mariofanía y rigorismo que acontece a mediados del siglo XIX. El enigma de la feminidad surge y se combate a partir de la híbrida naturaleza de la mujer, a un tiempo, descendiente de Eva y María.

⁶ La variada tipología de la "*femme fatale*" ha sido recogida exhaustivamente por Lily Litvak (1979, 1998), Hans Hinterhauser (1980), Bram Dijkstra (1986) y Erika Bornay (1990). Para mayor

Como Francisco Umbral (1998) manifiesta, con la Vanguardia, la mujer, libre de ataduras morales no se libertará de las estéticas con la consiguiente pérdida de identidad. Por ello es significativo que, desde comienzos de nuestro siglo, la iconografía de la nueva Eva encontrara su mayor vía de proyección en la labor de los nuevos medios de difusión: las revistas de moda y el cine.

La Eva moderna será protagonista eminente en la ilustración gráfica de portadas de *Vogue* o de *Blanco y Negro*. *Vogue*⁷ nace en 1909 y en ella late la sombra del fin de siglo (ilustración 3) que evolucionará hacia la aventura cubista y *art déco*. Estas revistas fijan en imágenes los deseos de una sociedad de cambio, y en ellas, la representación de la mujer recogerá los miedos y transformaciones de la nueva era. Se pinta una mujer liberal y urbana (minoritaria en la España de entonces) en la que se proyectan una serie de tópicos. Si el fin de siglo evocaba en el cuerpo femenino sus deseos más reprimidos, ahora persistirá esta tendencia asociada a fines plenamente comerciales y publicitarios. Perduran los binarios característicos de la mujer modernista que la otorgaban en palabras de Lily Litvak:

(...) a la vez nostalgia y deseo, atracción y terror, la belleza de las seducciones misteriosas pero temibles y crueles, el placer masoquista de la autodestrucción. La figura femenina en particular se yergue como un doble signo de alienación para el hombre, como mujer y como pagana, como imagen compleja de erotismo, figura nocturna de la tentación, la pecadora, la hechicera, la lúbrica y asesina, que destruye los valores tradicionales que separan netamente los absolutos del bien y el mal. (Litvak, 1990, 256).

Será precisamente el elemento transgresor que se la supone lo que se tema y seduzca a un tiempo, lo que la convierta en un ser extraño y vago a descubrir, en una presencia disonante y perturbadora a controlar bajo las nuevas formas del arte. El contexto que sigue al desastre de la Gran Guerra del 14,

bibliografía sobre la cuestión véase la que recoge en *Ínsula* Luisa Cotoner Cerdó (1997, 22-29). Philip Stephan explica la conflictiva fascinación del s. XIX por la otredad femenina: "the decadent's attitude towards modernity (...is like) the bird who is both horrified and fascinated by the serpent which seeks to devour it" (Stephan, 1974, 30).

⁷ Fundada en 1892, será a partir de 1909, una vez adquirida por Condé Nast, cuando se perciba y acentúe la influencia y uso de la Vanguardia artística en sus ilustraciones con un fin publicitario del arte.

la *belle époque* desaforada, refinada, urbana, con unas ganas inmensas de vivir, conocer, viajar y disfrutar, es el ambiente propicio para la aparición de nuevos tipos de mujer, de una nueva mitología donde junto a las diosas modernas convivan los decadentes y numerosos apátridas, aristócratas exiliados de la Europa del Este.

Efecto de la Primera Guerra Mundial es el incremento de puestos sociales y laborales de la mujer ya sea dentro del ejército ya en puestos en la administración. La Modernidad la libera del servilismo y condición de mero engranaje de fábrica al que estaba relegada y reducida, comienza a recibir educación pasando de mujer obrera a mujer instruida y trabajadora. Junto a esta mujer real coexiste, como vestigio del burgués *dolce far niente* y sucesora de aquella pasiva figura prerrafaelita sacrificada y débil, la mujer-maniquí: esquemática, de ovalados rostros y adornada con los deslumbrantes trajes del *art déco*⁸ (ilustración 11). Con ella convive su inseparable antagónica, la mujer dinámica, activa y deportiva, sometida a las renovaciones plásticas de los años 20. Un modelo de mujer seductora, de felina mirada, de pitillera, polvera y espejo, cuyo precedente inmediato sería la mujer liberal, atractiva y feroz perteneciente a la tipología de mujer fatal finisecular. Las “marginadas de la marginación” (Mayer, 1977, 22), las heroínas bíblicas como Judith y las figuras perversas como Dalila, Salomé, las sirenas, la esfinge o la medusa, recreadas por el *art nouveau* (ilustración 10), ahora se incorporan al espionaje. La nueva Judith recibe el nombre de Mata-Hari partícipe de la inaccesible, enigmática, atrayente y transgresora atmósfera de la mujer del cruce de siglos. Una mujer emprendedora y dinámica, reclamo y estereotipo de las casas comerciales dedicadas a la moda. Un nuevo canon que difunden Rafael Penagos, Federico Ribas, Varela de Seijas o Eduardo García Benito, dirigido hacia la abstracción de la mujer siguiendo los pasos de Matisse a Erté⁹. Una Eva cosmopolita, viajera, rupturista y mundana que triunfa en los salones, hoteles, pasarelas, playas, piscinas, campos de golf o tenis, hipódromos, salones de té o cabarets, coherente y consecuente con su época¹⁰. Aparece también esta nueva Eva en otro referente fundamental como es el cine donde tendrá lugar un extraordinario giro dentro de esta evolución: la conversión que sufrirá esta mujer moderna al pasar de dirigir la máquina (auto, aeroplano...) a ser parte integrante de la misma, último escalafón en la evolución de celestial criatura a

⁸ Remito a la ilustración número once.

⁹ Erté (Romain de Tiroff, 1892-1990), ilustrador ruso inscrito en el *art déco*, trabajaría como diseñador en el cine de Hollywood a partir de la emblemática fecha de 1925.

¹⁰ Sobre esta cuestión, consúltese Litvak (1992). Véase bibliografía final.

monstruoso robot. En torno a 1925, coinciden varios fenómenos plenamente deudores de su tiempo: la “Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas” de París, que inaugura el *art déco*, el óleo de Tamara de Lempicka *Autorretrato (Tamara en Bugatti verde*, ilustración 6)¹¹, la aparición del artículo en la revista *Vogue* “Paris Paints its Frocks in Cubist Patterns” en ese mismo año, y la película de Fritz Lang *Metrópolis* un año después (ilustración 9).

Como Robert Hughes (1980) y Arnold Hauser (1992) han demostrado, el nuevo siglo se caracteriza por la falta de unidad en su visión de la vida y, así, la unificación de las más grandes contradicciones se convierte en el tema principal del arte. Este presupuesto explica la caótica asunción de la modernidad por parte de la Vanguardia¹². El concepto de la relatividad de Einstein (1905) acentuará la desorientada mirada del siglo XX haciéndose manifiesta su nueva interpretación del mundo en las artes: literatura, pintura y cine modernos¹³. La idea de la *coincidentia oppositorum* se aplicará a la representación de la mujer en la que ávidamente se vierte el reiterado binarismo de seducción y trampa que esconden los fenómenos de la realidad.

Una incursión por el terreno de los istmos confirma la renuncia del arte de entresiglos a toda dependencia con la realidad. Fieles al pensamiento romántico que, como Mario Praz (1972) ha confirmado, persiste en la Vanguardia posterior, literatura y arte comienzan a cuestionarse, de un modo pretendidamente científico, la existencia de un lenguaje y código inmanentes, inscritos en una esfera autónoma (la artística) y ajenos a toda relación con la referencialidad de los objetos. Dentro de esta búsqueda de independencia, el Cubismo destruye con violencia la perspectiva y el canon académico cuyas bases se asentaban en el proceso de mimesis y el Futurismo incorpora el discurso de la violencia, fuerza y belleza juvenil al nuevo tratamiento artístico de la segunda década de este siglo.

Cubismo y Futurismo serán estilos determinantes en el cambio de la ilustración gráfica de la moda¹⁴. Los diseños de Sonia Delaunay son un claro ejemplo de cómo se pretende llevar el ritmo de la vida urbana a la decoración. Esta

¹¹ Ilustración número seis.

¹² Recuérdense los trazos caleidoscópicos con los que Picasso o Dalí tratan de reflejar la desintegración e incertidumbre del mundo moderno (Hauser, 1992, 280). Gómez de la Serna recoge, en *Cinelandia* (1923), el influjo del cine americano al ser Cinelandia el trasunto literario de Hollywood.

¹³ La relatividad del espacio y del tiempo (Bergson), la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve serán nuevos problemas a resolver por el cine y la pintura.

¹⁴ Whitney Chadwick comenta la estrecha relación que une arte y moda a principios de siglo: “fashion has played a complex, contradictory, and sometimes quixotic role in defining the attitude toward the art which we now think of as modernist” (Chadwick, 1990, 236).

artista rusa, afincada en París desde 1905, residirá en nuestra península de 1917 a 1921 donde introducirá la moda cubista en el vestuario cotidiano¹⁵ y en el de los ahora exitosos ballets rusos¹⁶. Hacia 1925 triunfa la moda de contornos cubistas (los adornos geométricos y mecánicos del moderado *art déco*), pero será el eclecticismo la tendencia determinante en la representación de la mujer. Un eclecticismo que se apropiará de nuevos códigos (García Leal, 1997) en el tratamiento de la imagen de la mujer como vehículo y significante de ideologías. La preocupación en torno a las formas de expresión se atenúa al emplearse con fines comerciales¹⁷, la moda participa y acoge la diversidad de los cambios artísticos en la imagen de la mujer que se convierte en el molde perfecto donde coincidan los nuevos estilos publicitarios.

Eduardo García Benito fue uno de los españoles del *art déco* con mayor proyección internacional, colaborando en revistas como *Vogue* y *Vanity Fair* e influenciado por la simplificación y el alargamiento de Modigliani y Brancusi inspirado, a su vez, en el grabado japonés. Junto a Benito, los talleres vieneses y los franceses Barbier, Lepape y Martín participarán en estas revistas diseñadas bajo el amparo del *style moderne*. La heroína de Benito, su primera diosa del Cubismo *déco*, surge en 1924 como portada de *Vogue*. La mujer continúa siendo el tema más productivo pictóricamente: frente a la mujer estática y oprimida bajo el corsé decimonónico emerge la amenaza de una mujer libre, dinámica, expresionista y corpórea, si bien, aún encorsetada bajo los nuevos fetiches eróticos que ampara el floreciente capitalismo¹⁸. Esta nueva mujer que amenaza los valores del orden social¹⁹ derivará hacia una tercera imagen que responde a intereses ideológicos conservadores y de la que se ocupan las portadas de moda y el cine: la mujer robot²⁰ (ilustración 1). Será en 1926 cuando

¹⁵ Whitney Chadwick declara: "the female body itself was being perceived as an important signifier for modernity" (Chadwick, 1990, 244). Sonia Delaunay contribuirá junto a otros modernistas rusos (Liubov Popova o Alexandra Exter) a crear "the basis of a modern ideology in which the commodified image of woman signifies her expanded role as *consumer*" (*Id.*, 263. La cursiva es mía).

¹⁶ La compañía de ballet de Diaghilev data de 1909.

¹⁷ La Bauhaus, fundada en Weimar en 1919, derivaba el diseño moderno o *art déco* hacia la funcionalidad y producción en masa.

¹⁸ Zapatos de tacón, medias y transparencias se convierten en constantes en las creaciones de Rafael Penagos.

¹⁹ Se debilita la preservación del victoriano concepto de familia entre los valores amenazados.

²⁰ La mirada hacia el medievo (la temática del ciclo artúrico fue ampliamente tratada por el prerrafaelismo) permite recuperar caballeros de armas y el gusto por la forja del metal (ilustración

prime, en mi opinión, la imagen arquetípica del *decó*, la robot que incorpora los pálidos rostros de Brancusi y, plenamente, responde a la estética del momento en la que: "Violent distortions of scale and a rejection of conventionalized femininity undermine the commodification of the idealized female body and its relationship to mass-produced goods" (Chadwick, 1990, 252).

La velocidad y el maquinismo marcan las primeras décadas del siglo²¹ (ilustración 2). La Vanguardia, especialmente, el Futurismo, había levantado culto a la mecánica manteniéndose en la línea que la exaltaba desde el XIX. Entendida la máquina como progreso y vía hacia la modernidad, el *art decó* la mitifica e idolatra haciendo de ella un nuevo modelo artístico rupturista. Es en los años 20 cuando se gesta la conciencia del compulsivo, acelerado y mecanicista modo de vida y la mujer moderna sostendrá una estrecha relación con la máquina que ampara la aparición de los pérfidos robots femeninos.

Margarita Nelken en su sección "La vida y nosotras" publicada en *Blanco y Negro* declaraba: "Somos la época de la velocidad. Y de la mecánica. La de los rascacielos que dominan las nubes, y los *raids* que trastuecan las nociones del espacio y del tiempo" (Nelken, 1929). Se equivocaba: no son la época, el arte las convierte en las máquinas mismas, son las Venus mecánicas. Mujeres de acero que suponen un paso más en la evolución de aquellas temidas y castradoras *femmes fatales* finiseculares y aúnan el binarismo clásico de diosa y demonio-mecánico²².

En *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández (1929), se describe la venus a la garçon con:

el rostro aniñado, un poco andrógino, el sombrero de muchacho (...) una de esas bellezas preparadas por la química cosmopolita. Más que mujeres,

primera). Hierro y ladrillo se convierten en material imprescindible en los edificios del nuevo siglo, y entre las orgánicas formas que los constituyen se elevan hieráticos yelmos y armaduras que anticipan los futuristas guerreros posteriores (la trilogía de *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas). Así sucede en los tejados y chimeneas de las construcciones de Gaudí (Casa Milà), a las que, significativamente, el novísimo Pere Gimferrer alude como jardín de los guerreros. La vanguardia de este poeta catalán ahonda en lo antiguo y acoge corazas, bosques de metal, huesos de hierro y piedra como signos de batalla nocturna en *Hora foscant* (1971) o *Foc cec* (1972-73), (Gimferrer, 1978).

²¹ Marcel Duchamp subraya "la función locomotiva de las piernas" (Litvak, 1993, 40) llevando a la plástica la mecánica del cine. Ilustración número dos.

²² Recuérdese el temprano antecedente científico: Frankenstein. Significativa fecha de su primera realización cinematográfica en 1912 y de su posterior versión, en 1931, interpretada por Boris Karloff.

esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría (...) Víctor pensó en lo lejos que se encontraba aquella mujer de la mujer académica, mórbida y maternal (...) En realidad, aquella figura no era ya un producto natural, sino artificial (...) una sutil colaboración de *la máquina y la industria*, de la técnica y el arte. Alimentos concentrados, brisas artificiales del automóvil y el ventilador eléctrico, iodos de tocador, sombras de "cinema" y claridades de gas (...) hija de los ingenieros, de los modistos (...) de los mecánicos." (Y vaticina:) Cuando la civilización penetre totalmente en la vida, sin que ninguna de sus capas quede virgen, entonces aparecerá la mujer "standard", la mujer "Ford" o la mujer "Citroën"²³ (Díaz Fernández, 1929, 23-24. La cursiva es mía).

La mujer moderna capaz de someter y gobernar la máquina fue ampliamente tratada entre los artistas españoles. Junto a la mujer-modelo de salón, la publicidad acoge e instaura su reverso: el mito híbrido de la mujer-automóvil encarnado por Tamara de Lempicka (1898-1990). Frente a las ninfas y marmóreas convalecientes del siglo anterior, una bronceada mujer, atrevida e intrépida, consigue batir récords de velocidad con convulsivos ritmos de tango, charleston, fox-trot y jazz en las caderas.

Bajo la tela de juicio de la nueva moda, la feminidad sufre cuestionamiento. En los años que rodean la Guerra del 14 predomina el tono dandy, barroco, frívolo y decadente de origen modernista, aristocrático y extravagante, con tintes orientales y exóticos²⁴, que revertirá en la jovialidad de los *felices años 20*. Tras la guerra y debido a la igualdad laboral entre los sexos, se recupera la pictórica androginia de extrema delgadez y negras ojeras de Edward C. Burne-Jones, Gustave Moreau o Edward Munch²⁵. La publicidad y el cine también juegan con este elemento y empiezan a abundar las poses y

²³ Otro ejemplo de mujer mecánica se encuentra en Renée, protagonista de "La abandonada en el rastro", relato corto incorporado a la reedición de *El rastro* (1915) de 1931 de Ramón Gómez de la Serna, donde una mujer, Renée, se convierte en objeto de análisis. Contemplada desde el discurso cubista, su propia identidad es suplantada por la visión de quien la percibe. En este caso, su marido es quien desea descifrar la maquinaria de la que, en su opinión, se compone, guiándola obsesivamente hacia la vanguardista fusión y metamorfosis de personaje y entorno con la que finaliza el relato. Véase al respecto "Renée: una mujer cubista en la Literatura" (Paramio Vidal, 1999).

²⁴ Sobre la influencia del exotismo y orientalismo remito a los análisis llevados a cabo por Litvak (1986) y Said (1990).

²⁵ Litvak (1993, 34) expone la diferencia entre referentes de estas mujeres decimonónicas al margen de la sociedad y sus sexualizadas correspondientes del siglo XX, inscritas en la realidad social de su tiempo.

hábitos masculinos. Sin embargo, este cambio suscitará restrictivas críticas promovidas desde los sectores más conservadores que equiparan la nueva mujer a la condición de marimacho (*à la Brutus*, ilustración 4)²⁶.

La representación de la mujer ha seguido una estrecha y proporcional relación con el canon vigente de un concepto variable: el erotismo. El erotismo se incorpora como medio para la propaganda del mensaje publicitario, la pragmática del deseo implícita en todo erotismo impregna los resortes mercantilistas de la imagen. Entre sus mecanismos, destaca el juego de presencias y ausencias donde el receptor persigue recuperar aquello que no es representado en busca del objeto absoluto de deseo. Todo erotismo supone, además, una transgresión de lo normativo, sea natural o cultural, con un subliminal carácter alienante²⁷. Bataille concibe el objeto erótico como un producto cultural: la mujer una vez convertida en objeto expuesto a la posesión pasa a constituirse en objeto del deseo. El problema surge cuando ese objeto pasivo y fácil de poseer se vuelve dinámico, trabaja y supera esa inmovilidad que Bataille convertía en requisito esencial de todo objeto deseado²⁸.

Tras la guerra de 1914, aquella mujer, promesa de satisfacciones masculinas²⁹ e imagen en la que se autocontemplaba el poder establecido, es sustituida por una nueva mujer libre y deliberadamente vital, un sujeto propio supeditado a las necesidades de la nueva era capitalista y cinematográfica. La mujer-maniquí persiste respondiendo a la complacencia del vouyerista y fetichista del momento con el envaramiento en la postura de esa chica “sin curvas, de cabello corto, cigarrillo y carnet de conducir” (Litvak, 1992, 21) que recogen las revistas de moda. La Otredad se conforma mediante la síntesis múltiple de paradojas: una mujer delgada y ágil, “compuesta de nociones diversas y contradictorias: asexual pero libidinosa, infantil pero precoz, independiente pero demográfica, económica y socialmente superflua. Un

²⁶ Véase ilustración número cuatro.

²⁷ “El objeto erótico no puede ser un ser en y para sí sino un ser para otro. Tal sería la condición del deseo. Cuando ésta no se cumple y el objeto es algo más que una figura inmóvil, el sujeto del deseo tiende a dominarlo y destruirlo para alcanzar la experiencia de lo que ya no pertenece a la cadena cotidiana de la utilidad propia del mundo normal” (Puleo, 1992, 162).

²⁸ Pasividad trasunto de aquella enfermiza unión del Eros y el Thanatos finiseculares. Una destructiva y complaciente atracción hacia “la estética del horror”, fiel al nuevo concepto de belleza, que sustenta Edgar Allan Poe cuando declara: “la muerte de una hermosa mujer es, sin discusión, el argumento más poético del mundo” (Praz, 1988, 60). Belleza y muerte cohabitan en la mayor parte de las representaciones del Simbolismo europeo, consúltese el análisis que sobre este tópico realiza Elisabeth Bronfen (1992).

²⁹ Tema tratado exhaustivamente por Charnon-Deutsch (1996).

emblema de los tiempos modernos y a la vez una reencarnación de Eva" (*Idem*, 21)³⁰.

El debate entre espíritu y ciencia pone su broche amargo en la confesión: "Yo, Venus mecánica, *maniquí* humano, transformista de hotel (...) soy una actriz de actitudes, una pobre actriz de trapo, que no puede siquiera llevarse las manos al corazón" (Díaz Fernández, 1929, 78. La cursiva es mía). La mujer moderna es *pluri- y ambi-*valente al quedar sometida a los irreales opuestos que la distancian de lo cotidiano y la integran nuevamente en la esfera del arte. Se crea un paradigma incoherente e ilusorio que establece el canon del perfecto eslogan publicitario: asexual e hipersexual, independiente y superficial, sometida al orden y subversiva, de ambigua fisonomía a lo Greta Garbo (1905-1990)³¹. El pelo comienza a trabajarse como si fuera plástico o metal (ilustraciones 7, 8 y 12) aproximando la mujer a la robótica³². El culto al cuerpo revierte en una estilización de rasgos que, a través del nuevo diseño de la moda, desemboca en una amalgama de músculos donde la dureza y ausencia de caderas serán rasgos predominantes y decisivos en este recorrido hacia la venus de acero.

La pintura, la fotografía, el cine y la moda recogen el nuevo erotismo, el frenético ritmo de la modernidad, presente en las carreras de coches deportivos o en el movimiento libre de la danza de Isadora Duncan o Josephine Baker³³.

Andrógina, liberada y libertina, *La Belle Dame sans merci* de Tamara de Lempicka construye su identidad dentro de la controversia y encarna en sí

³⁰ La sexualidad de la mujer joven moderna se legitima y plantea ya públicamente, no a través de la viciosa, prostituta o *femme fatale*. Los años 30 supondrán una regresión al producirse la crisis de todo elemento subversivo (como la *garçon*). La simplificación de prendas y de formas lleva a rescatar valores perdidos que se ejemplifican en el alargamiento de faldas y melenas.

³¹ Luis Antonio de Villena comenta la "glaciación angélica" (Villena, 1990, 167) y vampírica de "La Divina": "El hechizo de Garbo tiene que ver con el fin de siglo. Es como un más allá, como una incitación, un descontento que nunca cesa..." (*Idem*, 169).

³² Los cosméticos acentúan este proceso al acercar el rostro a las máscaras. La seducción de las máscaras africanas se manifiesta, tempranamente, en *Las señoritas de Avignon* (1907) o en *Desnudo con una toalla* (1907) de Picasso. La esquematización de las formas y el acercamiento al ensamble del maniquí, ya presentes en *Héctor y Andrómaca* (1917) de Giorgio de Chirico, en la obra de Fernand Léger (1881-1955) o en las posteriores "Estampas" de Maruja Mallo, subyacen en las ilustraciones número siete, ocho y doce.

³³ La Bella Otero, La Fornarina o Raquel Meyer podrían considerarse sus equivalentes nacionales. Para una mayor referencia acúdase a la introducción a cargo de Litvak (1993) recogida en la bibliografía final. Precedentes claros del rechazo a la estática norma académica serían las bailarinas del Moulin Rouge retratadas por Toulouse-Lautrec.

misma el mito de nuestro siglo: la diosa mecánica³⁴. Representante de una nueva era, su autorretrato prefigura una mujer que domina, precisamente, un símbolo del poder masculino: el motor³⁵ (ilustración 6). Tamara da un paso más hacia esa venus-máquina que somete a los hombres en el discurso y transcurso de poder. Esta imagen será publicada en las ahora en auge revistas de moda³⁶, sujetas a la prohibición de fotografías en portadas, por lo que serán índices de las tendencias pictóricas del momento³⁷.

La juventud y el desnudo musculoso cobran preeminencia, una posición que ya les otorgaba el Futurismo y que ahora recogen Hollywood, *Vogue*, Elizabeth Arden o Helena Rubinstein. La mujer se deforma una vez más, se estiliza, los cuellos de Modigliani encuentran su correlato en la pintura de Lempicka. Sus mujeres se recrean en la voluptuosidad, sus cuellos se ensanchan a semejanza de los de Dante Gabriel Rossetti, se prolongan sus brazos y espaldas³⁸. La exageración conjuga formas planas y curvas domesticadas por conos y cilindros. La virgen *Andrómeda*³⁹ (ilustración 5), sobre un fondo urbano de rascacielos geométricos, es muestra de ello. El paralelismo entre las heroínas de Lempicka, la moda y ese entorno que trata de olvidar los horrores de la guerra lo sintetiza Gilles Néret: “Estas criaturas de largas piernas y talles de avispa. Que parecen recién salidas de una revista de moda, recuerdan un poco a las “Evas” de la época, (...) de mirada vacía” (Néret, 1994, 26).

³⁴ La influencia de la moda (presidida por nombres como Delaunay o Coco Chanel) se revela en la propia declaración de Tamara: “...yo (estaba) vestida como el coche, y el coche como yo” (Lempicka-Foxhall, 1987, 76).

³⁵ *Auto-retrato (Tamara en Bugatti verde)*. Ilustración número seis. En este óleo, recogía el *Auto-journal*, en 1974, “lleva guantes y un casco. Es inaccesible: una belleza fría e irritante tras la que se adivina a un ser formidable ¡esta mujer es libre!” (Lempicka-Foxhall, 1987, 77), irritablemente libre.

³⁶ Concretamente, en la portada de la revista alemana *Die Dame*. En 1972, su cuadro se convertiría en póster para la obra *Tamara: A living movie* del “Teatro Hollywood”.

³⁷ En 1972 se organizó una exposición retrospectiva de su obra. La baronesa Kuffner se da a conocer en París en 1923, oculta su edad y su lugar de origen (aunque parece haber nacido en Varsovia en 1898) y engrosa uno más de los numerosos refugiados que llegan de Rusia a París huyendo del bolchevismo. Mujer de fuerte carácter, sabedora de la importancia de las apariencias, vivirá con el propósito de acercarse a la Bohemia del Montparnasse rico, a la clase elitista y de moda de los años 20.

³⁸ Su estilo responde a un “perverso ingrismo” (Néret, 1994, 42), un Neocubismo dulcificado, comercial y burgués inscrito en el *art déco*, que culmina en 1925 con la “Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas” en París. Si analizamos sus pinceladas, encontramos las sólidas y rígidas formas que presagian el advenimiento, en la moda y en el cine, de la venus de acero.

³⁹ Ilustración número cinco.

Tras un breve recorrido por la ilustración gráfica y la pintura, veamos cómo recoge la imagen de la mujer el arte por antonomasia de nuestro siglo. El cinematógrafo, basado en la repetición mecánica, es un perfecto invento de su tiempo e integrará todo fenómeno artístico coetáneo. Incluso revistas como *Blanco y Negro* le dedicaban páginas publicando resúmenes de películas con fotogramas⁴⁰.

La mecánica será protagonista recurrente también en la cinematografía. Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925), Chaplin en la crítica del trabajo en cadena de *Tiempos modernos* (1936) o Fritz Lang en *Metrópolis* (1926) comparten la inhumana vertiginosidad de la mecánica y su automatismo: salas de máquinas, vapores, manos, brazos, ruedas que giran, presiones, prisas, hombres-máquinas/máquinas-hombres⁴¹. Dos realidades que se identifican conjugando las naturalezas humana y tecnológica⁴². Se condena, en las tres películas mencionadas, ese engranaje humano sobre el que rota la industrialización y el capitalismo al convertir al hombre en máquina. El asentimentalismo, que rezumaban los cuadros de Lempicka, es cabal consecuencia de la modernidad y se combatirá en las catacumbas de *Metrópolis*⁴³ desde las filas de Cristianismo lideradas por su protagonista María quien predica la solidaridad obrera y un cambio en la dirección de esa homogénea masa humana marginada en la futurista sociedad del 2026.

Deteniéndonos en *Metrópolis*, persiste la otredad que se percibe como amenaza de la cultura dominante, ahora incorporando la cibernética de la

⁴⁰ El cine será el mejor medio de difusión en el proceso de americanización de Europa, especialmente, en los años 20 y sobre todo en los 30, imponiendo los nuevos mitos del siglo XX: los actores. La industria del cine acogerá toda la imaginaria de la *femme fatale*. Miss Kathleen Burke supone un ejemplo de la mujer felina al ser protagonista, a principios de los 30, de *La mujer pantera*. E. Ann Kaplan (1983) repasa el fetichismo y la mirada masculina en la representación de la mujer del cine de Hollywood. Consúltense las relaciones entre literatura, pintura y cine en el análisis de Ortiz y Piqueras (1995).

⁴¹ Téngase presente su antecedente Frankenstein.

⁴² Arnold Hauser aclara: "Pero tal consciente y deliberado paso presupone una filosofía que niegue la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como hace el surrealismo, y como el materialismo histórico ha hecho desde el mismo comienzo (...). Una situación histórico-social nunca acaso ha encontrado expresión más directa en el arte que la crisis del capitalismo y la filosofía marxista de la historia" (Hauser, 1992, 298) que reflejan las tres obras señaladas.

⁴³ Su diseño (ciudad piramidal regida por la maquinaria subterránea a cargo de los obreros) responde al Futurismo y Expresionismo de la Vanguardia. Los movimientos mecánicos y las geométricas coreografías de las masas, ejércitos de trabajadores a ritmo del constante girar de las agujas de reloj, lo constatan. La fábrica se convierte, en simbólica imagen, en Saturno que devora a sus hijos a través de una monstruosa boca de sacrificio.

mujer-robot⁴⁴. No importa si el régimen sigue la hégira de derechas o de izquierdas, el enemigo es siempre el mismo: el individuo, el utópico, el disidente, en este caso, una mujer dual que recoge los ancestrales tópicos de la beata y salvadora, de simbólico nombre, María, y de su perpetua antagonista una oriental Salomé moderna que comparte rasgos de vedette y androide. Ambas poseen un mismo rostro y cuerpo, ya que una ha servido de molde a la otra⁴⁵, y en ellas se destilan la virtud conciliadora en María y una atractiva autodestrucción en su tocaya. La maligna mujer-robot de angulosas formas proclama su precario triunfo entre los hombres en un desenfrenado cabaret.

La urbanística de *Metrópolis* responde al gigantismo de las construcciones públicas del momento, en un siglo que pretende aparentar seguridad y poder a través de la monumentalidad del imperante Cubismo *art déco*. Del mismo modo, la moda y la pintura de Tamara se adaptaba a las necesidades de los años 30 llenándose de clásicos gigantes sólidos y seguros en su corpulencia. El arte se convierte en estos años en una forma de consciencia social. Junto a la decadente nobleza retratada por Lempicka convive la arrolladora y sincrética dama de la Coca-Cola como símbolo cultural de la nueva americana e insignia del capitalismo, la sociedad de consumo y el moderno tiempo libre. Todos contribuyen a difundir una imagen de la nueva Eva, que procedente del XIX, incorpora ahora los valores de la ideología dominante.

Como síntesis, hemos asistido al nacimiento no de una mujer sino de una diosa que se suma a la manida tipología que, alejándose de sus precedentes iconos vivos al modo de Elizabeth Siddal, recoge el impulso tecnológico de la modernidad. Lempicka o Greta Garbo mitifican a esa nueva venus alarmantemente libre y protagonista indiscutible del siglo XX en la cinematografía y la publicidad. Una mujer símbolo, desafiante y urbana que, a finales de los 30, se verá desplazada por una serie de nuevas Evas domésticas, amas del hogar, o libertarias que asumirán un compromiso político como María, la Eva proletaria de *Metrópolis*, que doblegará a la Eva autómatas del *art déco*. El período de entreguerras marca el final de la libertad artística de los días vanguardistas, la

⁴⁴ El futurismo de *Metrópolis* anticipa la atmósfera de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, si bien se crea una variante de la mujer-robot: la replicante.

⁴⁵ Lo que retoma la problemática entre el alma y el cuerpo (entre el monstruo y el hombre) inaugurada en *El doctor Frankenstein o el moderno Prometeo* (1816) por Mary W. Shelley, y desarrollada por Robert Louis Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). La lucha que se establece entre estas dos mujeres se reduce a los dos lados de una misma mujer: el consciente, moral y conciliador de María frente a su libertario lado oscuro, violentamente pasional y temible, que sucumbirá bajo las llamas de la hoguera, castigo propio de este nuevo ídolo de la perversidad.

moda fotografiada sucede a las ilustraciones gráficas superando en prestigio al dibujo⁴⁶.

Ya en nuestro fin de siglo y milenio, se observa una recuperación de la imaginería femenina decadentista, simbolista, modernista y *art déco*, tanto en la publicidad en prensa o audiovisual como en las efímeras pasarelas de moda⁴⁷ fieles al eclecticismo de nuestro fin de siglo. El culto a los ángeles femeninos y sus contrarios demuestra la vigencia de la estética aquí abordada (Bloom, 1996).

Hoy, el deseo va necesariamente vinculado a los nuevos dioses y demonios del momento, llamativamente próximos a los del fin de siglo anterior. En la publicidad, el cuerpo de la mujer se convierte en espacio fragmentado de deseo donde se construye su identidad (Nochlin, 1989; Zavala, 1996; Suleiman, 1990). La publicidad, en los noventa, también juega con la enigmática androginia, fuma (si bien cada vez menos) y tendrá poses masculinas. Restringiendo la ejemplificación a la publicidad de perfumes⁴⁸, en ésta, se observa la imperecedera dicotomía, profusa en nuestro fin de milenio⁴⁹.

Al mismo tiempo que persisten las geométricas formas del *art nouveau* de Klimt en las sirenas del perfume de Jean-Louis Scherrer *Nuits Indiennes* (1994) o en el diseño de *Organza de Givenchy*, los últimos ejemplos de publicidad recuperan la, aún, futurista venus de acero⁵⁰. *Just me* de Montana o el spot de

⁴⁶ El glamour de las estrellas del celuloide presididas por "La Divina" de la MGM, Greta Garbo, explica el progresivo desplazamiento de los ilustradores plásticos del *art déco* en favor de la fotografía y el cine.

⁴⁷ Sirvan de muestra las puestas en escena de Galiano para la firma Christian Dior.

⁴⁸ También la publicidad de ciertas bebidas retoma la ambivalencia de la mujer ángel y demonio, como indica el eslogan de vodka *Eristoff*: "Ya no quedan ángeles" aludiendo a una indócil y provocativa mujer.

⁴⁹ Aparece el tópico de la mujer flor en *Eau d'Eden* de Cacharel o se hace explícita en el eslogan "Tu es une fleur" de *Fleur de Diva* de Emanuel Ungaro. Los sexuados ángeles femeninos y sus contrarios serán frecuentes. Exhiben mujeres etéreas, impúberes, lolitas (como la *Caperucita Roja* que coquetea caprichosamente con el lobo en el anuncio del perfume *Chanel N°. 5* del recién iniciado 1999), propias del placer vouyerista e intermediarias entre Dios y los hombres: *Don Algodón*, *Laura*, *Anaïs* y *Noa* de Cacharel o *Láir du temps* de Nina Ricci, ésta última, con un ángel femenino de exóticos rasgos orientales. La sensualidad prevalece en *Allure* de Chanel o *Trésor* de L'ancome frente al sibilino embrujo de las voluptuosas protagonistas de *Opium* de Yves Saint Laurent, *Extravagance* de Givenchy, *Duende* o *Halloween* de J. del Pozo, la serpenteante ninfa del perfume de *Lolita de Lempicka*, las rebeldes felinas del *Hypnotic Poison* de Christian Dior (1998), las tentadoras *Carmen* de Vittorio & Lucchino o *Chanel* o la reciente campaña de M.A.C. *Cosmetics* que muestra una agresiva rubia platino (Ru Paul) parcamente enfundada en un body y unas altísimas botas de cuero rojo.

⁵⁰ Considerará, como su moderna precursora, "la inhibición y no la exhibición un tabú, (suponiendo su erotismo) un lenguaje social contestario" (Litvak, 1992, 31). La última moda ha

45 segundos del perfume de Jean Paul Gaultier inspirado en *Alicia en el país de las maravillas* (audiovisual donde tienen cabida robots y androides) presentan un diseño robótico de envase que confirma la actualidad de esta Pandora metálica, gestada en el inicio de los tiempos, que arrostra los demonios de la modernidad iniciada hace apenas un siglo.

Lista de ilustraciones⁵¹

1. BURNE-JONES, Sir Edward Coley (1833-1898). *El rey Copethua y la joven mendiga*. 1884.
2. DUCHAMP, Marcel (1867-1968). *Desnudo bajando la escalera n° 3*. 1916.
3. St. JOHN. Portada de *Vogue*. 1909. Predominio de motivos modernistas (pavos reales, jardines...).
4. LEPAPE. *À la Brutus*. 1918.
5. LEMPICKA, Tamara de, (1898-1980). *Andrómeda*. 1927/28.
6. LEMPICKA, Tamara de, *Autorretrato (Tamara en Bugatti verde)*. 1925.
7. BENITO. Portada de *Vogue*. 1928. (Apréciase el escultural contorno de porte clásico y masculino).
8. BENITO. Portada de *Vogue*. 1929.
9. Fotograma de *Metrópolis* de Fritz Lang. 1926. Mujer mecánica.
10. LINARES RIVAS. *Cabeza de india*. Portada de *Blanco y Negro*. 1926.
11. BENITO. Portada de *Vogue*. 1927. Proximidad en el tratamiento a *Mlle. Pogany* de Brancusi.
12. OZORES, Mariano. Portada de *Vogue*. Principios de años 30. (Obsérvese la simplicidad de rasgos en los rostros).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1997), *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (1987), *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1992.
- BEAUVOIR, Simone de (1949), *El segundo sexo. I. Los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra, 1999².

consolidado una fisonomía femenina cercana a la anorexia en su estilización (Kate Moss) y así lo constata la elección de la modelo de Sudán Alek Wek como imagen de la mujer futura. Fotografiada por Herb Ritts, esta top-model se inscribe plenamente en la estética del androide.

⁵¹ Para el análisis y selección de ilustraciones he utilizado distintas fuentes (Packer, 1980; Marsh, 1987; Bozal, 1992; Néret, 1994; AA.VV., 1997).

- BERGER, John (1972), *Ways of seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- BLOOM, Harold (1996), *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BORNAY, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOZAL, VALERIANO (1992), *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXXVI. Madrid: Espasa-Calpe.
- BRONFEN, Elizabeth (1992), *Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: University Press. 1996³.
- COTONER CERDÓ, Luisa (1997), "Felina y angélica, un acercamiento a la imagen de la mujer en Manuel Machado". *Ínsula*, 608/609: 22-29.
- CHADWICK, Whitney (1990), *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 1994².
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (1996). "Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin de siglo XX". En ZAVALA, Iris M (coord.) (1996), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. III. *La mujer en la literatura española (Del siglo XVIII a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos: 49-79.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1929), *La Venus mecánica*. Madrid: Moreno - Ávila Editores, 1989.
- DIJKSTRA, Bram (1986), *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- GARCÍA LEAL, José (1997²), *Arte y conocimiento*. Granada: Universidad de Granada.
- GIMFERRER, Pere (1978), *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970-1980)*. Madrid: Visor, 1988.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931), "La abandonada en el rastro". En *El Rastro*. Madrid: La Nave.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1923), *Cinelandia*. Madrid: Valdemar, 1995.
- HAUSER, Arnold (1992), *Historia social de la Literatura y del Arte*. Barcelona: Labor.
- HEREDERO, Carlos, y SANTAMARINA, Antonio (1991), *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980), *Fin de siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus.
- HUGHES, Robert (1980), "The Mechanical Paradise". En *The Shock of the new Art and the century of change*. London: British Broadcasting Corporation.
- KAPLAN, E. Ann (1983), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LEMPICKA-FOXHALL, Baroness Kizette de, y PHILLIPS, Charles (1987), *Passion by design: the art and times of Tamara de Lempicka*. Oxford: Phaidon Press Limited.
- LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- , (1986), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- , (1990), *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- , (1992), "Una chica de pelo corto, cigarrillo y carnet de conducir. Un arquetipo femenino en la novela corta erótica de entreguerras". *El Bosque* 3: 19-31.
- , (1993), *Antología de la novela corta erótica de entreguerras 1918-1936*. Madrid: Taurus.

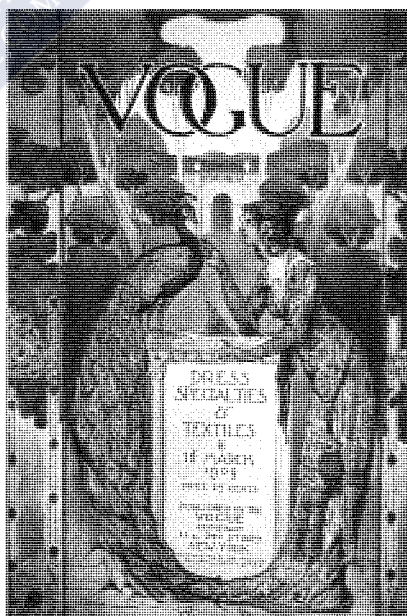
- , (1998). "Del fin de siglo al siglo XX". *Ínsula*, 613: 10-13.
- LLANO, Alejandro (1999), *El enigma de la representación*. Madrid: Síntesis.
- MARSH, Jan (1987), *Pre-raphaelite Women*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1995.
- MAYER, Hans (1977), *Historia maldita de la Literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1982².
- MENDGEN, Eva (1995), *Franz von Stuck 1863-1928. A prince of Art*. Cambridge: Taschen.
- MITCHELL, W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- NELKEN, Margarita (1929). "La vida y nosotras." *Blanco y Negro*, 1 de septiembre, sin paginación.
- NÉRET, Gilles (1994), *Lempicka, 1898-1980*. Greven (Alemania): Taschen.
- NOCHLIN, Linda (1989), *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. London: Thames and Hudson, 1994³.
- ORTIZ, Áurea, y PIQUERAS, M^a Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós: 63-86.
- PACKER, William (1980), *The Art of Vogue. Covers 1909-1940*. London: Hamlyn Publishing, 1987.
- PARAMIO VIDAL, Mayela (1999), "Renée: una mujer cubista en la Literatura". En *Alba de América*. Vol. 17, 1999. Actualmente esta revista del Instituto Literario Cultural Hispánico se halla en prensa.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María (1998). "El alma castellana. (Preocupación nacional y sensibilidad modernista)". *Ínsula*, 613: 33-36.
- PRAZ, Mario (1972), *El pacto con la serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- PULEO, Alicia H (1992), *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- SULEIMAN, Susan Rubin, (1990), *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- SAID, Edward W. (1990), *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- STEPHAN, Philip (1974), "The idea of decadence". En *Paul Verlaine and the decadence, 1882-1990*. Manchester: Manchester University Press: 17-33.
- UMBRAL, Francisco (1997), *Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta.
- VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África (1992), *Arte y Literatura. Interrelaciones entre la Pintura y la Literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.
- VILLENA, Luis Antonio de (1990), "Greta Garbo: La flor de Aqueronte". En *Diablas y Diosas (14 perversas para 14 autores)*. Barcelona: Laertes: 161-170.
- ZAVALA, Iris M (coord.) (1996). "Fin de siglo y modernidad: Urdimbre metafórica del cuerpo". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. III. *La mujer en la literatura española (Del siglo XVIII a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos: 115-160.



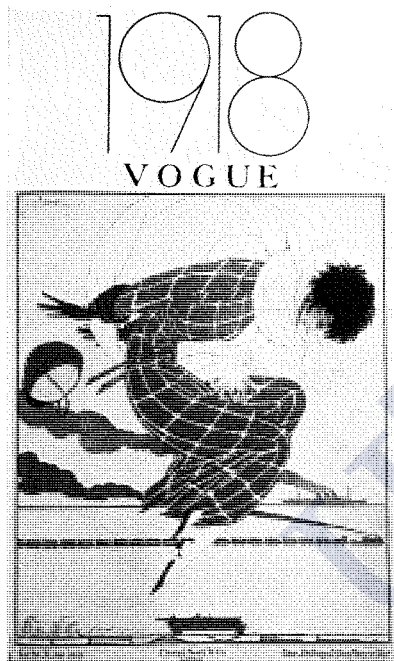
1



2



3



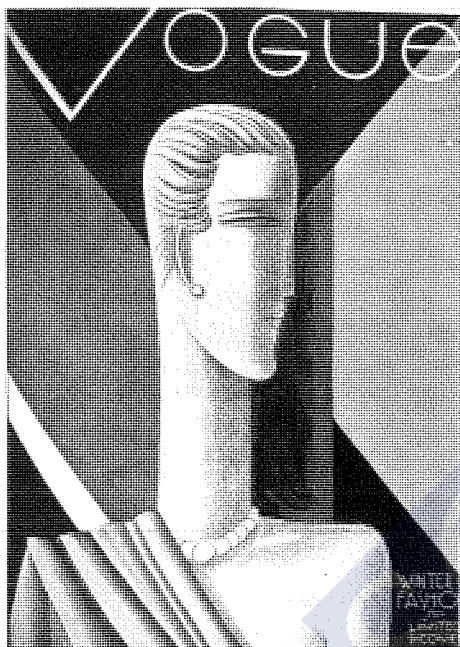
4



5



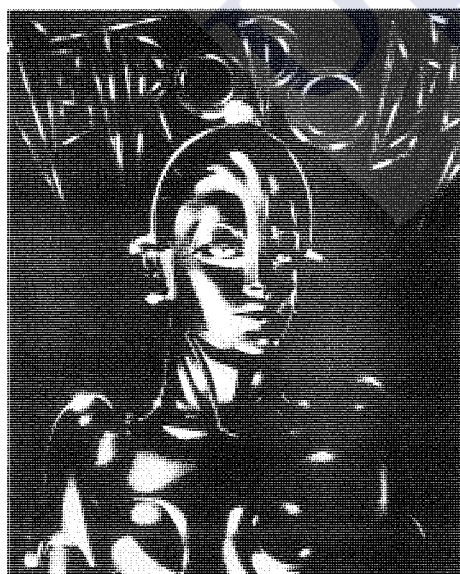
6



7



8



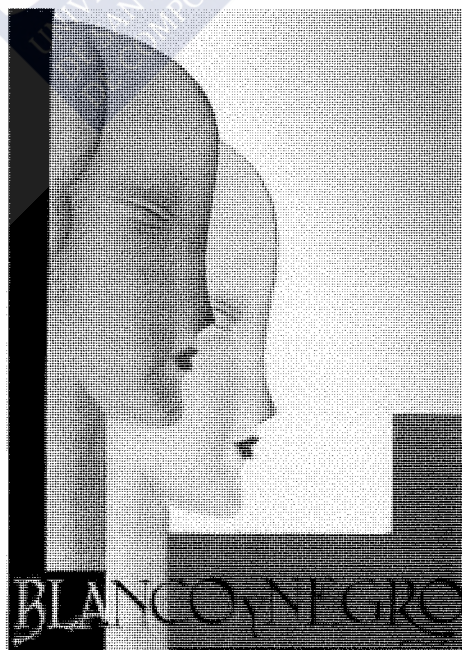
9

10



11

12





EXTRARRADIOS DEL 98. LA POESÍA ATRABILIARIA DEL LEONÉS PEDRO BARRANTES: DEL CANTO BÍBLICO A LA BLASFEMIA

JAVIER BARREIRO

El nombre de Pedro Barrantes se encuentra perdido entre los memoria-listas de la bohemia española como una referencia pintoresca y extraña, entre desmesurada y patética, de la que sólo suelen referirse alguna de las anécdotas y facecias en las que tan abundosa fue esta estirpe que, además de bohemios, fueron españoles con lo que quedaba excluida la mitificación que no faltó, por ejemplo, en algunos de sus congéneres franceses.

Si todos estos personajes están faltos de ubicación en nuestra historia literaria y de cualquier tipo de investigación o análisis¹, en el caso de Pedro Barrantes, la cuestión se agudiza. No existe reedición ni, que yo sepa, estudio alguno de su obra que, además, es prácticamente inencontrable en las bibliotecas españolas.

No es que el conjunto de la poesía de Barrantes merezca estéticamente un lugar en el parnaso literario pero sí que, por su descarnada actitud y por sus contenidos insólitos, es sorprendente que no haya merecido una mínima atención. El más importante de sus libros de poesía, *Delirium tremens* une al atrac-

¹ Es casi un lugar común lamentar la falta de estudios sobre nuestra bohemia, asunto, sí, un tanto dificultoso por la rareza y dispersión de fuentes. Sin embargo, en los últimos años se percibe cierta inquietud por la cuestión de la que son prueba, trabajos como los de AA. VV. [1993a], [1993b]; Aznar Soler [1992:65-90], [1995: 5-12]; Barreiro [1998:201-218]; Cotoner [1996]; [1988:391-442]; Esteban y Zahareas [1998]; Hernández [1998: 91-101]; Prada [1996:9-42], [1998a:48-55], [1998b: 75-90] o Robin [1993:13-27], [1994:473-478] y la publicación, por parte de la editorial Celeste, de una colección de textos en torno a la bohemia.

tivo y extrañeza de su título un contenido furioso, rebelde y hasta blasfemo que contrasta con otros de sus escritos, anteriores y posteriores, en los que se muestra como un poeta religioso. Claro es que esta última tendencia resulta muy poco coherente con lo que conocemos de la vida excéntrica de este desdichado bohemio. Salvando las insalvables distancias, su caso tendría parangón con el de Lautréamont en cuanto a la fiereza satánica y revolucionaria de sus *Cantos de Maldoror* frente al convencionalismo reaccionario, conformista y burgués de su único libro posterior, *Poemas*. Interpretemos el caso de Lautréamont como un guiño de irrisión, como una conversión o como una inexplicable mueca de los recovecos del genio, este no es lugar para insistir en ello, sí para constatar esa curiosa coincidencia.

En cuanto a la trayectoria personal de Pedro Barrantes, sólo conocemos algunos datos servidos por los aludidos memorialistas o cronistas de la época. Baroja, tal vez por analogía con otro Barrantes más conocido, Vicente y porque alguno de sus libros fue allí publicado, dice que era valenciano, de familia rica venida a menos. Pero Zamacois, que es quien parece haberle tratado más y mejor, lo hace leonés. El propio autor se dice nacido en León en uno de sus poemas. Tampoco sabemos nada concreto acerca de su fecha de nacimiento que habría que suponer en torno a 1860² y así lo confirma Prada. Este mismo autor, aun sin indicar sus fuentes, nos asegura que hacia 1870 la familia emigra de León a Valencia huyendo de los acreedores que siguieron forzándoles a cambios de domicilio y desahucios³. Allí destaca en la escuela como calígrafo lo que le vale para entrar como pendolista en el Gobierno Civil, donde la República había nombrado poncio a Ramón Chies⁴. De esa relación con Chies surgen, quizá, las primeras colaboraciones que conozco en la famosa revista anticlerical *Las dominicales del libre pensamiento*, fundada en 1882 y dirigida por el mismo Chies al que, además, Barrantes dedicará el primero de los poemas de *Anatemas*.

Estas colaboraciones periodísticas son, en su mayor parte, poesías reivindicativas firmadas en Valencia. Hay, por ejemplo un soneto dedicado a

² En el poema "El ídolo", perteneciente a *Anatemas* (1892), confiesa veintiocho años, pero hay que contar con que pudo ser escrito algún tiempo antes de su publicación.

³ (Prada:1998a, 49).

⁴ Ramón Chies (Medina de Pomar, 1846-Madrid, 1893) fue una de las figuras claves del republicanismo emergente. Contribuyó a la formación del Partido Republicano Federal, presidió la célebre reunión republicana del Teatro de la Zarzuela en 1881, dirigió *El Voto Nacional* y fundó *Las dominicales del libre pensamiento* que dirigió hasta su muerte. En el Cementerio Civil madrileño se le erigió un mausoleo por suscripción popular.

Ripoll el maestro deísta “última víctima de la Inquisición en Valencia”, y otras en pro de la República o en contra de las Asociaciones de Padres de Familia, cuya actividad denunciatoria tiene, como se ve, más de un siglo cumplido. Los poemas son evidentemente toscos y nos dan la imagen del Barrantes incendiario de sus libros más típicos, *Anatemas* y *Delirium tremens*.

Sin embargo, El 4 de febrero de 1894 aparece en el diario conservador *La Época* la siguiente noticia:

[...] el director racionalista don P. Barrantes se ha retractado de las ideas librepensadoras por lo que la Asociación de Padres de la Familia ha retirado los procesos que tenía contra él.

Estos bandazos en pro y en contra de la religión son uno de los aspectos más controvertibles de Barrantes, aunque por lo que conocemos de él, es de suponer que las necesidades le harían arrimarse a donde mejor sustento hubiera. Aunque hablaremos después de sus obras, los dos primeros libritos que publica en 1887-88, *El drama del calvario* y *Dios*, aunque dislocados y extraños, entran en la ortodoxia, mientras que *Delirium tremens* (1890) y *Anatemas* (1892) son decididamente blasfemos. Tras la retractación aludida en *La Época* resulta que su libro siguiente *Tierra y cielo* (1896) vuelve a los contenidos religiosos e incluso en 1897 colabora con la prensa ultramontana en publicaciones tales como *El Movimiento Católico* y *La Ilustración Católica*. Al poco, volverá al camino rebelde con sus libelos y sus colaboraciones en revistas entonces consideradas sicalípticas como *La Vida Galante*. Además, en 1910 volvió a publicarse -suponemos que con conocimiento y permiso del autor- otra edición ampliada de *Delirium Tremens*. Pero sabemos muy poco de estos tumbos biográficos y literarios que más bien pueden corresponder a necesidades de la vida pícara de Barrantes. Como se dijo, por sus comportamientos habituales y sus amistades, nada podía llevarle a abrazar las ideas neocatólicas y sí las proclives a anarquismos y revoluciones.

En todo caso, la conversión de la que habla *La Época* es cuestionable, dado el tipo de vida que siguió llevando entonces y sus posteriores actos. Entretanto, y por un duro diario, se hizo responsable de todos los artículos que se denunciaban en el periódico republicano *El País*⁵, cuestión que recogen varios

⁵ Diario republicano progresista cuya trayectoria comienza el 22 de junio de 1887 con Valentín Morán de director y al servicio de partido que capitaneaba Ruiz Zorrilla. Todavía no se encontraba Barrantes entre sus redactores. Aunque comenzó siendo un periódico modesto y de escasos contenidos pronto alcanzó una considerable difusión.

de quienes se refieren a él. Esta asunción de responsabilidades por lo que escribían otros hizo que pasase mucho tiempo en trena y muestra a las claras que su vinculación con las ideas radicales tenía fundamentos más que explícitos. Según Baroja, del que en estos terrenos no hay que fiarse mucho, en la cárcel se ponía rozagante y fuerte pero al salir empezaba a beber y se quedaba en los huesos. En las cartas que escribía desde la Modelo se autodenominaba “El Emperador de los Zarrapastrosos”, “El Coplero Miserable”, “El Rey de las Ratas y de las Cucarachas”, sobrenombres con los que también firmó algunas de sus colaboraciones en prensa... También se comparaba con “el hombre de las multitudes” de Poe. En 1899 la imprenta de Antonio Marzo le edita unos folletos dedicados al padre Sanz y a los generales Polavieja y Weyler, que constituyen una invectiva sin piedad contra estos personajes. Serán su última publicación fuera de la prensa escrita si exceptuamos la mentada segunda edición de *Delirium Tremens*.

Por cierto, que los libelos en cuestión le valieron otro encierro en la Modelo, donde, a instancias del general y el cura denostados en sus panfletos, fue fieramente torturado con trato de cuerda e ingestión de matarratas que le ocasionó una perforación intestinal y varias úlceras de estómago. Dado por muerto, fue depositado en un carro con cadáveres de varios ajusticiados pero despertó en una fosa común del cementerio del Este y logró salvarse⁶.

Aparte de su probada inmiscución en la miseria, ¿qué vida llevaba Barrantes? Zamacois nos lo presenta como alto, muy seco, angulosa cabeza con ancha calva reluciente y barba puntiaguda que, luego, se cortó. También nos habla de su voz lenta, grave y profunda y de la señorial prestancia de sus actitudes que le hacían respetable y atrayente. Carrère, sin embargo, lo tilda de absurdo personaje a quien el aguardiente dictaba discursos truculentos y versos demoníacos. Quizá lo más relevante de su fisonomía, además de la delgadez esquelética y descoyuntada, eran sus ojos penetrantes, fijos y fosforescentes y su boca desdentada provista de un aparato masticador postizo que, al parecer, daba a sus palabras una resonancia trascendente y extraña y que en una ocasión arrojó a la calle, ya que los versos que se encontraba declamando en una taberna le salían sin la apocalíptica entonación habitual por el crujir del artefacto⁷. Todos hablan también de su raído y pardo macferlán que casi siem-

⁶ Prada [1998a, 52-53]

⁷ Manuel Machado en su agudo artículo para *Arriba* sobre Barrantes cuenta también la anécdota que califica de “absolutamente verídica” de cómo en una ocasión, y mientras dormía la

pre portaba y que hizo que le llamaran “el poeta de color castaño”. Casi siempre, los recuerdos de sus contemporáneos oscilan entre lo irrisorio y lo patético, deteniéndose en las peregrinas anécdotas que eran caldo común en la España brillante, zarrapastrosa y absurda que les tocó vivir: Zamacois cuenta como él y Manuel Carretero le convencieron a cambio de diez duros para que firmase como padre en el bautizo de una hija ilegítima que había tenido el último.

Como se percibe en su poesía, le gustaba impresionar con ferocidades que, probablemente, encubrían un espíritu puro e ingenuo. A uno de sus compinches en el alcoholismo, Alberto Lozano, tísico e hipocondríaco, solía decirle “Cuando te mueras, pienso hacerme una preciosa petaca con tu pellejo” y sostenía que los asesinos del Huerto del Francés, Aldije y Muñoz Lopera, que habían matado y enterrado a seis hombres en una timba clandestina, eran los hombres más grandes de este siglo. Con voz cavernosa, prorrumpía: “Soy el terrible Muñoz/el asesino feroz/que nunca se encuentra inerme/y soy capaz de comerme/cadáveres en arroz”. Como aduce Carrère, sus macabrerías grotescas eran una careta para divertir o espantar a los pazguatos. En lo hondo, llevaba el dolor de su fracaso, de su vida vacía y anulada, de su trágica y cotidiana renunciación. Él sentía amargamente sus lacras, su prematura vejez y su catadura burlesca de polichinela destrozado.

En sus últimos días, el médico le prohibió beber agua y él, que siempre la había abominado, agonizaba de sed y pedía insistentemente un vaso a la portera que le cuidaba. Ésta cedió finalmente a sus ruegos lo que propició la casi inmediata muerte del poeta. Era un 10 de Octubre de 1912. La comitiva fúnebre salió de su casa de la calle Huertas a las nueve de la mañana. En un único coche iban el cadáver del poeta, el portero de la casa y un amigo.

Son cinco los libros poéticos que conozco de Pedro Barrantes⁸. No he podido consultar *El drama del calvario* (1887) de sólo veintinueve páginas pero, por su título y su época podemos pensar que se acercará a los contenidos del

mona, la dentadura cayó dentro de su bota y al levantarse por la mañana y calzarse se le clavó en el talón, lo que le tuvo varias semanas cojeando.

⁸ V. Obras. Aparte de sus cinco libros poéticos y sus tres breves publicaciones en prosa, fue más regular su colaboración con artículos y, sobre todo, poesía en publicaciones periódicas como *Las dominicales del libre pensamiento*, *La caricatura*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Movimiento Católico*, *La Ilustración Católica*, *Madrid Cómic*, *Barcelona Cómic*, *Pluma y Lápiz*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y, en especial, *La Vida Galante*, la famosa revista de orientación erótica dirigida por Zamacois.

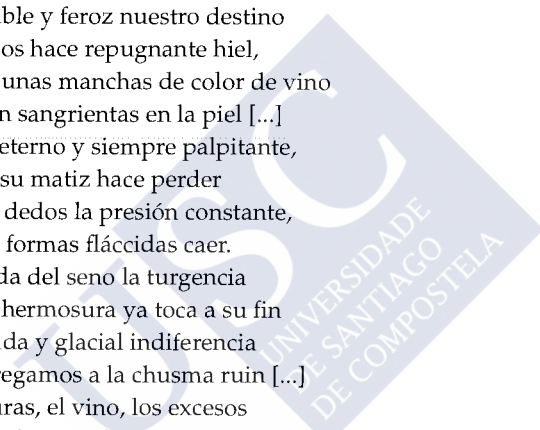
segundo, *Dios* (1888), también muy breve (23 páginas) y constituido por varias composiciones de diversa métrica en las que se exalta la figura y la obra del Creador. Subtitulado, *Canto*, únicamente puede llamar la atención su tono apasionado de evidentes reminiscencias románticas y un aliento épico que nos recuerda ciertos registros de Núñez de Arce. Contrapone la grandeza de Dios a la miseria humana y, con gran aparato de exclamaciones y periodos sonoros, se solaza en mostrar el poder del Altísimo desatando borrascas, pestes, erupciones volcánicas y fragores varios ante los que el hombre sólo puede inclinar su frente, abdicar de la razón y adorar tal poderío.

Delirium Tremens (1890), reeditado con correcciones y aumentos en 1910, es el libro que le dio más fama, tal vez por la truculencia de su título ya que reúne tonos muy dispares, desde los que hacen honor al mismo hasta poemas de álbum y abanico. Mayor unidad posee *Anatemas* (1892), auténtico saco de demasías cuyo repertorio de dedicatorias⁹ nos habla claramente de los círculos en que se movía el poeta. Es su libro más interesante y unitario ya que, a diferencia de *Delirium Tremens*, incluye solamente poemas incendiarios, rebeldes y reivindicativos. A estos dos libros ceñiré este modesto análisis. En *Tierra y Cielo* (1896), el último de sus poemarios, hay también composiciones de muy diversos temas, alternando los religiosos y los truculentos con los poemas en elogio de alguien o los que constituyen un mero ejercicio ocasional. Prosigue, sí, la unidad de tono –grandilocuente, excesivo y casi apocalíptico– que corresponde a lo que Manuel Machado en su afinado artículo sobre este poeta llamó “chochez del Romanticismo”.

En todo momento Barrantes se alinea en las excrecencias de ese Romanticismo tremebundo cultivado por los epígonos de Espronceda, aderezado con un socialismo elemental y un gusto por lo “maldito” que, en ocasiones, alcanza tintes que hoy nos pueden parecer casi cómicos. Así, en “El soliloquio de las ramerías”¹⁰, en el que éstas entonan un ripioso y desastrado canto en el que se mezclan los tintes sociales con un evidente regodeo en lo atroz:

⁹ Ramón Chies, Miguel Morayta, Antonio Zuazo, Francisco Pi y Margall, Manuel Curros Enríquez, Casto Llopis, la poetisa doña S. A., Aurelio Blasco Grajales, Fernando Lozano (Demófilo), Isabel Pardo de Latorre, don Vicente Dualde, Enrique Paradas, Amparo López del Baño, José Matarredona, Adolfo Matarredona, Constantino Gómez, Fernando Mascarós, Angel Gascó y José Nakens.

¹⁰ V. Aznar [1992].

[...] Del cieno en la inmundicia nos hundimos;
tenemos seco y yerto el corazón;
a nuestras propias madres maldecimos;
somos la fetidez y la abyección.
Sufrimos las injurias, las patadas;
del público brutal la estupidez,
y aplaudimos con necias carcajadas
los chistes chocarreros de la hez [...] 
De nuestro seno estéril e infecundo,
nuestros hijos terrible enfermedad
heredan. Somos el retrete inmundo
donde va a deponer la sociedad.
Implacable y feroz nuestro destino
tragar nos hace repugnante hiel,
cuando unas manchas de color de vino
aparecen sangrientas en la piel [...]
El beso eterno y siempre palpitante,
al labio su matiz hace perder
y de los dedos la presión constante,
hace las formas flácidas caer.
Destruída del seno la turgencia
nuestra hermosura ya toca a su fin
y con ruda y glacial indiferencia
nos entregamos a la chusma ruin [...]
Las locuras, el vino, los excesos
nos transforman de modo tan atroz,
que introducido el virus en los huesos,
perdemos hasta el timbre de la voz [...]
La tisis nos devora lentamente;
sentimos en el pecho un gran dolor [...]
¡Nos asesina paulatinamente
de tanto cuerpo el peso abrumador! [...]

Este malditismo un tanto exhibicionista tiene en el libro otros muchos ejemplos. Así, "Hascchis", uno de los primeros textos de nuestra literatura en que se menciona esta sustancia, es un canto a la orgía, a la borrachera y a la depravación cuyo único contacto con Baudelaire estriba en el título. Poeta que, sin embargo, debió conocer Barrantes pues en "Embriaguez", otro poema de *Delirium Tremens*, parafrasea el famoso texto "Embriagaos" de *El "spleen" de*

París. "La marcha de los vencidos"¹¹ es un canto a la escoria social en el que aparece literalmente el sintagma que hizo fortuna en la caracterización del Romanticismo: "[...] todos van a un mismo/punto que ejerce en ellos la atracción del abismo¹²." Finalmente, "Sin ejemplo" y "La agonía", poemas que cierran *Delirium Tremens*, glosan el aludido asesinato múltiple del Huerto del Francés y la ejecución de los criminales, alcanzando unos tintes definitivamente dislocados.

Son también abundantes en *Delirium Tremens* los poemas con el amor como motivo. Para Barrantes, se asocia casi siempre con tintes necrofílicos. En "El verdugo y su amada", éste ajusticia con fruición a su antigua y traidora amante y, de noche, vuelve con un perro al que azuza para que la termine de destrozar a dentelladas. En "Mandato" da orden al carpintero para que aumente de tamaño el ataúd de su amada muerta y poder introducirse en él. "El enterrador y yo" alcanza el clímax cuando el poeta ordena al sepulturero que incorpore el cadáver de su antiguo amor y le acerque a los labios un cráneo repleto de vino, que le arranque el corazón para pisotearlo y verter después los despojos en la fosa común. Un amante despechado estrangula en "Alma"¹³ a su querida, mientras ella en la agonía le mira con ojos amorosos, como diciéndole: "Así me gustas". En "Rencores" ordena al campanero que repique alegremente con la amenaza de sacarla del túmulo y atarla al badajo para "que mis ojos vean/con la delicia del tigre/cuando desgarrar la presa,/como el cuerpo destrozado,/furiosamente voltea,/y oigo el ruido que produce/al chocar contra las piedras/de su cadáver la horrible/y ensangrentada cabeza". Y en "Caos" es un cadáver que, con el sueño, se introduce en su lecho. Cuando no, otras formas de erotismo extraño muestran su rechazo a la norma, su exacerbada conflictividad. Así en "Impulso secreto" y "Mi virgen blanca", donde sus objetos eróticos son, respectivamente, una tísica y una sordomuda.

Anatemas reúne veinticinco largos poemas con un claro predominio del endecasílabo y del romance, en especial, del romance heroico, contruídos, generalmente, con más cuidado que los del libro precedente¹⁴. Los motivos

¹¹ Este poema fue recogido por Emilio Carrère en su antología *La corte de los poetas (Florilegio de rimas modernas)*, Madrid, Pueyo, s. f. (¿1906?), pp. 115-116.

¹² Igualmente, en otro poema de *Delirium Tremens*, "Un beso y un retrato": "Tu hermosura me atraía con la atracción del abismo". (p. 18).

¹³ Es el otro poema recogido por Carrère en *La corte de los poetas*, op. cit. pp. 113-114.

¹⁴ Predominio de endecasílabo, heptasílabo y alejandrino, alternancia de rimas y metros en el mismo poema, junto a la aludida preferencia por las formas estróficas del romance y la silva o sus cercanías, vinculan métricamente sus composiciones a las formas románticas.

son recurrentes: cantos a la libertad y la revolución, despiadadas invectivas contra el trono y el altar, arengas al pueblo oprimido... todo ello en el estilo bronco y feroz propio del poeta. Evidentemente, las obsesiones de Barrantes pueden conectarse con la literatura anarquista¹⁵ tan popular en su tiempo pero, tanto su gusto por la truculencia como la persistencia de motivos e imágenes románticas, da a su literatura un tono especial y sorprendente. Por otro lado no encontramos ninguna referencia concreta a las efemérides y personajes míticos de la Acracia. Efectivamente, Barrantes combina toda la parafernalia revolucionaria con devaneos y excursos imaginarios entre los que tienen una singular preponderancia el mito del "ideal inaccesible" y la frecuencia con que vincula sus imágenes a la tempestad, la destrucción, el incendio y toda clase de apocalípticos desastres provenientes de la Naturaleza a la que reconoce como su Dios en el poema "La plegaria eterna". Todo ello, junto a su mentada afición a tumbas, muertes violentas y otros excesos de las Postrimerías, lo vincula con los dos maestros de la poesía romántica española, Espronceda y Bécquer. Al primero se refiere explícitamente en "Ruego" donde pide a su amada que en su muerte no tenga clérigos entonando gori-goris a su alrededor sino "canciones libres/que en fiebre impetuosa/creó de Espronceda/la musa grandiosa". Y, desde luego, parece que la apócrifa "Desesperación" fuera uno de los modelos más ternes a lo largo de todos sus poemarios. El tema del "Ideal inaccesible" aparece también en sus tres libros más importantes y, ciñéndonos concretamente a *Anatemas*, en "La elegía de un caído", "A mis amigos", "La plegaria eterna", y "El ídolo". En el primero, pese a su corazón desolado y su vida desdichada, se yergue:

[...] aún me anima el poderoso aliento
que siempre me animó, y aún centellea
y vibra en mi exaltado pensamiento
la luminosa antorcha de la idea,
como en el tenebroso firmamento
resplandece el fulgor amarillento
del rayo que entre nubes culebrea [...]

Después, tras comprobar que sus anhelos de una sociedad mejor fueron defraudados, concretiza en el poeta ese ideal:

¹⁵ V. para este tema: Lida [1970:360-380; Pérez de la Dehesa [1973]; Álvarez Junco [1976]; Litvak [1981], [1990: 259-287]; Mainer [1986:17-82]7-82. AA. VV. [1986].

[...] En mi camino me encontré al poeta,
ese batallador grande y eterno,
que a merced de los vientos del acaso
va por el mundo con errante paso,
sufriendo las torturas del infierno
y atesorando en su alma soñadora
algo así como rayos de la aurora
confundidos con nieblas del invierno:
insigne combatiente que camina
siempre adorando el ideal del arte,
y lleva el corazón de parte a parte
atravesado por traidora espina:
héroe infeliz, esclavo del delirio,
que sólo en torno la tormenta escucha,
y únicamente encuentra a su martirio
reposo cuando al fin cae en la lucha [...]

Finalmente, tras arremeter contra la religión y sus ministros, los hipócritas y poderosos, ataca a las Academias que tratan de someter el ideal a sus dictados:

[...] Entré en las academias. ¡Que blasfemias
científicas oí en las academias!
¡Cuánto imbécil triunfante! ¡Cuánta escoria
envuelta entre los rayos de la gloria
pululaba en su seno! ¡Cuánto estulto
haciendo al genio y a la patria insulto!
Con el insigne vate que ilumina
con su áurea luz la inspiración divina,
el poetastró ruin se codeaba,
y junto a un sabio ilustre se sentaba
un maestro de gramática latina;
y lo que más la sangre sublevaba,
era ver que pedantes y altaneros,
sin notar tan inmensas diferencias,
¡creíanse unas grandes eminencias
aquellos eminentes majaderos! [...]

“A mis amigos” proclama su amor y los desdichados y el aborricimiento a la tiranía. Su ideal es la virgen Libertad pero también existe otro más vago y vaporoso:

[...] ¡El ideal! ¡Visión esplendorosa,
fantástica deidad, dulce quimera
que ante mis ojos brilla y resplandece
con el fulgor dorado de la estrella!
¡Celestial esperanza que en mis sueños
vi florecer desde mi edad más tierna!
¿Nunca podré mirarte convertida
en realidad? ¿la lid será perpetua?
Jamás he de estrecharte entre mis brazos
ni acariciar tu frente de azucena,
ni en el delirio de mi amor sublime
besar tu boca sonrosada y fresca,
donde vertió sus cándidos perfumes
la hermosa y refulgente primavera?
¡Ay! ¡no! el presentimiento me asegura
que esclavo de la sombra y la tristeza
he de seguir el lúgubre camino
que erizado de espinas se me muestra,
hasta que en el abismo de la fosa,
en breve se derrumbe la materia,
pues ya a mi alrededor escucho el ruido
que hace la muerte con sus alas negras
cantando un himno fúnebre a mi alma,
que sin que el diente del pavor la muerda,
va a abandonar radiante de alegría,
el desolado yermo de la tierra,
y a buscar en incógnitas regiones
el claro sol de la verdad excelsa [...]

También es la Libertad el ideal que persigue en “El ídolo” pero su imaginación dista mucho de las preocupaciones proletarias:

[...] Persigo siempre su adorada imagen
con el tenaz delirio de mi fe;
y nunca entre mis brazos el fantasma
impalpable y sutil logro coger.
Allá a lo lejos entre bruma densa,
su figura ideal veo surgir,
como surge la náyade del río,
flotante, aérea, lánguida y gentil.
Hacia ella avanzo con febril impulso,

envuelto de la niebla entre el capuz,
 y al llegar, la ilusión se desvanece
 cual de la nube el vaporoso tul [...]
 [...] y redoblando sus esfuerzos corre,
 y luego se disipa su ilusión
 al ver que el puro y transparente lago
 era un efecto de la luz del sol,
 así voy loco y desalado amante
 siempre detrás de la celeste huri,
 sin poder estrechar su cuerpo airoso
 conjunto de amapola y de jazmín.
 ¡Oh beldad que en el mundo de mis sueños
 veo constantemente aparecer
 pálida como el rayo de la luna,
 dulce como la esencia de la miel! [...]

Pero es en “La plegaria eterna” donde el asunto aparece de forma manifiesta: La noche, el alba, la tempestad, la primavera, el invierno... le hacen adorar no a Dios sino -son sus palabras- a “¡la gran Naturaleza!”. Buscó a aquél “en las olas soberbias de los mares, en las sombrías selvas, en la tormenta adusta, en las tranquilas noches, en la alborada augusta y en el brillante abismo de los profundos cielos, en las renovaciones sin fin de la existencia” y rindióles tributo pero nunca dobló su frente ante:

[...] la ominosa Iglesia, que osada e impudente
 el mundo entero cubre con velo funerario,
 y de las almas débiles procaz se enseñoera,
 la imagen explotando, sublime y gigantea
 del pensador egregio, del mártir de una idea
 por la que dio su sangre muriendo en el Calvario [...]

Así vemos que a la obsesión por lo sepulcral, se une en perfecta espiral, la fascinación telúrica por la naturaleza. Vientre materno, sepulcro y sarcófago, están vivificados por las mismas imágenes¹⁶. Eterno femenino (muerte) y sentimiento de la naturaleza van unidos en el imaginario poético¹⁷ y la necrofilia no es sino una antífrasis del destino mortal, un anhelo por desper-

¹⁶ V. Durand [1982: 222 yss.]

¹⁷ V. Bachelard [1978].

tar de “la pesadilla brutal de este dormir de llantos”, que proclamó Rubén¹⁸ “[...] mientras el alma mía,/ en lontananza viendo la luz de un nuevo día,/penetra el pavoroso misterio de la tumba”, finaliza Barrantes “La plegaria eterna” verbalizando así este simbolismo, a través de ese rayo de esperanza.

A la regresión de “La plegaria eterna” se opone el desmesurado “Himno al Puñal”, undécimo poema de *Anatemas*, cuajado, por otra parte de fragmentos original y desternillantemente ripiosos¹⁹. Barrantes ve en él “un signo de redención” al que otorga la firmeza y solidez del diamante y el rígido vigor con que el pararrayos se hunde en el cielo. Es verdad, que también su gozo estriba en verlo “escondese gozoso/del tirano en el pecho alevoso,/ hasta la traviesa que marca la cruz” y ser arma que, en manos del pueblo, hace vencer la Revolución pero reserva las imágenes para el canto al objeto y su símbolo: ese “majestuoso/incendio esplendoroso/ brillando en el Puñal”, que siempre escribe con mayúscula. Su opción por él está clara:

[...] Aunque el mundo te injurie y te moteje,
noble Puñal, mi musa te protege.
Aunque el necio te llame *hierro insano*,
yo soy tu defensor, yo soy tu hermano [...]

Las armas -siempre que sean cortantes y no contundentes, propias éstas últimas de un estadio negativo y cercano a la animalización²⁰- son a la vez símbolo de poder y de pureza, en cuanto que unen a su valor fálico la fuerza de espiritualización y de sublimación. La fascinación por el puñal y la defensa que hace el poeta de esta arma muestran el ser atribulado del poeta cifrando en su agresividad la salvación. Barrantes, además obseso de la bebida y con terrible dentadura postiza, compensaba su oralidad deglutoria propia de la primera compulsión con la dentellada de la imagen del cuchillo hincado. La masticación es un proceso destructor y negativo posterior al la deglución, de índole positiva porque conserva lo tragado que, así, se puede transformar y

¹⁸ V. Bonaparte [1952:113].

¹⁹ “Esgrimido por la mano/del bandido miserable,/eres, Puñal, un villano,/una cosa despreciable./mas si un hombre con honor,/abrasado en odio justo,/te transforma en vengador,/¡oh Puñal, eres agosto”. Con otro metro: “Ni tienes ni un amigo, ¡oh qué injusticia!/ni nadie de tu afrenta te redime.../¡Yo te amo con codicia,/Puñal, cuante te blande la justicia!/¡En la mano de Bruto eres sublime”. O esta imagen de difícil justificación: “¡Salve, nuncio de muerte! ¡Yo te adoro,/enano audaz que abortas la hemorragia!”.

²⁰ V. Diel [1976].

regenerar. Pero el poeta, también mutilado, en su ausencia de piezas y en su trayectoria social, se vincula a los temas del abismo, las fauces y la cloaca que Baudouin encontró en su psicoanálisis de Victor Hugo. Es decir, otra vez la muerte y su exorcismo.

Lástima que un poeta tan "raro" y excéntrico en sus obsesiones cayese fuera de tiempo y careciese de la cultura o el talento suficientes para lograr una obra estéticamente más considerable.

OBRAS DE PEDRO BARRANTES

- El Drama del Calvario*, Madrid, 1887.
- Dios* (con Severiano Nicolau), Valencia, Casa de Beneficencia, 1888.
- Delirium tremens*, Madrid, Celestino Apaolaza, 1890./Madrid, Pueyo, Biblioteca Hispanoamericana, 1910. (2ª edic. corregida)
- Anatemas*, Valencia, Imprenta de El Mercantil Valenciano, 1892.
- Tierra y cielo*, Madrid, Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, 1896.
- El padre Sanz* (folleto), Madrid, Antonio Marzo, 1899.
- Polavieja*, (folleto) Madrid, Antonio Marzo, 1899
- Weyler*, (folleto) Madrid, Antonio Marzo, 1899.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1986). *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Casa de Velázquez.
- , (1993a). *Bohemia y literatura (De Bécquer al Modernismo)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- , (1993b). *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- ALFONSO, José (1972). *Del Madrid del cuplé (Recuerdos pintorescos)*. Madrid: Cunillera, 233-234.
- ALVAREZ JUNCO, José (1976). *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI.
- AZNAR SOLER, Manuel (1980). "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular" en *Modernismo y 98*, edición de José Carlos Mainer, tomo VI de la *Historia y crítica de la literatura española*. F. Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 75-82.

- , (1992). "La musa canalla: De putas y poetas hacia 1900", en *Erotisme et corps au vingtième siècle*. Hispanística XX. Dijon: Université de Bourgogne, 65-90.
- , (1995). "Valle-Inclán, marqués literario de la poetambre bohemia española hacia 1900". *El Bosque* n° 10-11, Zaragoza, 5-12.
- BACHELARD, Gaston (1978). *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAROJA, Pío (1949). *Desde la última vuelta del camino*, I. Madrid: Biblioteca Nueva, 843-845.
- BAROJA, Ricardo (1989). *Gente del 98*. Madrid: Cátedra, 77-80.
- BARREIRO, Javier (1998). "Pedro Luis de Gálvez, emblema de la bohemia española" en *Oralidad y escritura en andaluz*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1998, 201- 218.
- BONAPARTE, Marie (1952). *Psychanalyse et Biologie*. Paris: P.U.F., 113 y ss.
- CARRERE, Emilio (1906). *La corte de los poetas (Florilegio de rimas modernas)*. Madrid: Pueyo, 113-116.
- , (s. f.) *La canción de la farándula*. Madrid: Mundo Latino, 139-143.
- COTONER, Luisa (1996). "Introducción" a Manuel Machado, *El mal poema*. Barcelona: Montesinos.
- DICENTA, José Fernando (1976). *La Santa Bohemia*. Madrid: Ediciones del Centro.
- DIEL, Paul (1976). *El simbolismo en la mitología griega*. Trad. Mario Satz. Barcelona: Labor.
- DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Trad. Mario Armero. Madrid: Taurus, 222 y ss.
- ESTEBAN, José y Anthony N. ZAHAREAS (Edición) (1998). *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid: Celeste.
- GALVEZ, Pedro Luis (1906). *La cochambrosa*, Cádiz, Imprenta Heraldo de Cádiz.
- HERNANDEZ, Antonio (1998). "Bohemios, malditos y noctámbulos", *República de las Letras* n° 58, Madrid, 91-101.
- LIDA, Clara (1970). "Literatura anarquista y anarquismo literario", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 360-380.
- LITVAK, Lily (1981). *Musa libertaria. Arte literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Anthropos.
- , (1990). "La buena nueva: Periódicos libertarios españoles, cultura proletaria y difusión del anarquismo (1883-1913)" en *España 1900. Modernismo, Anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 259-287.
- MACHADO, Manuel (1941). "El talón de Barrantes y la chochez del Romanticismo", *Arriba*, Madrid, 27-VIII, 3.
- MAINER, José Carlos (1986). "Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930) en *La doma de la quimera*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 17- 82.
- PEREZ DE LA DEHESA, Rafael (1973). "El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular", en *Creación literaria y público en la literatura española*. Madrid: Castalia.

- PHILLIPS, Allen W. (1977). *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid: Turner.
- , (1985). "Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios", *Anales de Literatura Española*, IV, Universidad de Alicante, 327-362.
- , (1986-1987). "Treinta años de poesía y bohemia", *Anales de Literatura Española*, V, Universidad de Alicante, 377-424.
- , (1988). "Apuntes para el estudio de la bohemia en algunas novelas modernas (1880-1910)", *Anales de Literatura Española*, VI, Universidad de Alicante, 391-442.
- PRADA, Juan Manuel de (1996). Introducción a *Cancionero del arroyo*: Logroño, Diputación Provincial de Logroño, 9-42.
- , (1998a) "Pedro Barrantes, delirante y tremendón", *Clarín* n° 16, 48-55.
- , (1998b), "Galería de raros", *República de las Letras* n° 58, Madrid, 75-90.
- ROBIN, Claire-Nicolas (1993). "'El Romancero de la blusa'. La bohemia entre modernismo y populismo". *El Bosque* n° 6, Zaragoza, 13-27.
- , (1994). "La bohemia como viaje imaginario" en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II. La parodia. El viaje imaginario*, Zaragoza, 473-478.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967). "Épater le bourgeois en la España literaria del 1900" y "Luces de bohemia, elegía y sátira" en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid: Gredos.
- ZAMACOIS, Eduardo (s. f). *Años de miseria y de risa*. Madrid: Renacimiento, 182-188, 195-203 y 217-222.
- , (1964). *Un hombre que se va....* Barcelona: Editorial AHR, 188-191 y 242-244.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1974). *La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de bohemia")* (2ª ed. ampliada), Madrid: Gredos.
- ZAVALA, Iris M. (1977). "España, fin de siglo: Bohemia, anarquismo, socialismo" en *Estudio preliminar a Iluminaciones en la sombra de Alejandro Sawa*, Madrid: Alhambra, 12-31.

LOS CAMINOS MODERNISTAS DE PARDO BAZÁN EN *LA SIRENA NEGRA*

CRISTINA PATIÑO EIRÍN

Universidade de Santiago de Compostela

En 1908, cuando sale a la luz *La Sirena negra*, Emilia Pardo Bazán está ofreciendo al público la que será su penúltima novela, tres años antes de que, en 1911, dé por clausurada su aportación al cultivo práctico del género con *Dulce Dueño*. Nelly Clémessy aglutina las tres novelas escritas por doña Emilia en el siglo XX, las dos citadas y *La Quimera*, de 1905, al amparo dudoso de la rúbrica “La última manera de la Condesa de Pardo Bazán”¹. Entiende que se produce en estos años una acentuación de la inspiración religiosa (califica de “novelas de conversión” a ambas), una orientación hacia el misticismo, una suerte de neoidealismo, que va *in crescendo* hasta llegar a la novela de 1911 y aduce otros rasgos concomitantes que hacen de esta fase de su obra una época diferenciada marcada por el modernismo, el simbolismo y los consabidos rechazos de lo vulgar, de los ambientes adocenados y los personajes prosaicos. F. C. Sáinz de Robles resume esta circunstancia en estos términos: “había

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Inventario y catálogo de la obra completa de Emilia Pardo Bazán. Ediciones y estudios*, que dirige el Prof. Dr. J. M. González Herrán en la Universidad de Santiago de Compostela, con financiación del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento de la DGICYT (Proyecto PS94-0159).

¹ En su libro ya canónico, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, trad. de I. Gamba del original francés de 1973, Madrid, FUE, 1982, I, cap. VIII, pp. 373-396. El cap. VI del segundo tomo se dedica íntegramente a *La Sirena negra*, pp. 711-725.

terminado la época de los *paisajes de cuerpos*, de *pasiones*. Empezaba la época de los *paisajes de almas*"².

Pardo Bazán escribió *La Sirena negra* a lo largo de 1907, del verano al otoño, en Meirás, su retiro galaico. Pero el proceso de redacción hubo de ser mucho más breve que el de gestación, que integraba la obra en un proyecto de más largo aliento que venía barruntando desde hacía varios años; un gran ciclo novelesco que conformarían *La Quimera*, *La Esfinge*, *La Sirena rubia*, *La Sirena negra* y, acaso, *El Dragón*. Lo dilatado del proyecto, que confluyó con otros más hacenderos en el apretado trajín poligráfico de la escritora coruñesa, debilitó las ocasiones de centrarse en él en beneficio de otros trabajos de más rápida factura y resultados más visibles. Parece ser que *La Esfinge* habría sido en su diseño inicial la siguiente en aparecer y nos consta que comenzó al menos a moldearla³. Tiempo atrás, en uno de sus numerosos cuentos, doña Emilia había abordado el tema de la seducción de la sirena asociado a su corolario, la muerte del seducido náufrago, en "Reconciliación", aparecido en *El Imparcial*, el 11 de febrero de 1895⁴. No es descabellado situar en torno a ese año la primera moción del motivo ("La Muerte es una sirena") que dará tanto juego en *La Sirena negra*. Juan Paredes, editor de los cuentos pardobazanianos, recoge sin anunciar su procedencia, las palabras de doña Emilia que, entresacadas de su jugoso epistolario, dan cuenta del taller de la novelista:

"Escribí parte de *La Esfinge*; pero ahora la interrumpí y me puse a trazar de una sentada *La Sirena Negra*, novela no muy extensa (más de 250 páginas) para el editor Villavicencio. Esas tres novelas enlazadas con *La Quimera* son una sola cosa, aunque sean distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en otra. Nacieron a un tiempo en mi

² Vid. su prólogo que antecede a la novela, en Pardo Bazán, *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1973³, p. 871.

³ En el Archivo Municipal de A Coruña se atesoran las veintiséis cuartillas que se conservan del manuscrito y que corresponden a los capítulos I, II y parte del tercero. No hay rastro de su continuación. Posiblemente se trate de un proyecto abandonado en el telar, como tantos otros que no hemos llegado a conocer y que su autora desecharía por razones que no podemos determinar.

⁴ Recogido por Paredes Núñez en Pardo Bazán, *Cuentos completos*, I, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", 1990, pp. 428-431. Vid. asimismo el cuento fábula titulado "La Sirena", *Ibidem*, I, pp. 275-278, también de 1895. M^a I. Borda Crespo añade un tercer cuento en el elenco de los que contienen la imagen de la sirena, "El alma de Sirena", [1903], (Paredes, ed., 1990, III, pp. 331-333), y una novela breve, *La serpe*, [1920], cfr. su artículo "La tradición de la sirena en Emilia Pardo Bazán. La sirena negra", *Analecta Malacitana*, XI,2, 1988, pp.349-361; para la referencia, *vid.* pp. 349-352.

pensamiento. Son *La Quimera*, *La Sirena Rubia*, *La Esfinge*, *La Sirena Negra* y acaso, si tengo paciencia, *El Dragón*. Ignoro si la [sic] sufrirá bien el lector pío. *La sirena negra*, a mi parecer, va 'jondita', pero acaso no divierta ni sea entendida, si algo encierra"⁵.

Y en efecto, *La Sirena negra*, única con *La Quimera* que hubo de persistir, salió de las prensas del editor Pérez de Villavicencio⁶ meses después, suponemos, de que Pardo Bazán tuviese tiempo de estar satisfecha de ella.

La peripecia que da vuelo a *La Sirena negra* es ésta:

La novela es la autoconfesión de Gaspar de Montenegro que, mientras vela el cadáver de su hijo espiritual, Rafael, evoca los sucesos de su vida anímica inmediatamente anterior: el encuentro con Rita Quiñones, su muerte de resultas de la tuberculosis y la encomienda de que cuide a su hijo, el pequeño Rafaelín, fruto incestuoso de las relaciones de la joven con su padre en Manila. Los dieciocho trancos en que se divide la obra describen la evolución anímica del protagonista, el abúlico, sensitivo, sibarita y desencantado Gaspar de Montenegro, contada por él mismo, desde la angustia del trágico desenlace retrotrayéndose en un presente actualizador de cada instante a los momentos en que, instado por su hermana Camila, soñaba eludir sus inclinaciones al nihilismo casándose con Trini. Al prohiar a Rafaelín, y asumir la voluntad de paternidad que procede de su irreprimible instinto de perpetuación, desea que Trini lo secunde. La reacción de ésta no es la que espera y Gaspar renuncia a la vida. Cuando no lo espera, una vez que ha contratado a una institutriz inglesa y a un preceptor para su hijo que tejerán sus redes en el ambiente marino de Portodor, se impone la reconciliación con Trini y la resolución de vivir, "transmigrar, encarnarme en esposo, en ciudadano" (p. 129). Pero los celos de

⁵ Cfr. Paredes Núñez, ed., *op. cit.*, p. 493. Paredes no cita la fuente, pero estas palabras proceden de una carta que doña Emilia dirige a Blanca y Vicente Lampérez el 30 de octubre de 1907, en pleno proceso de redacción pues, de la que da noticia, aunque sigue inédita en su integridad, Bravo-Villasante (*Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973, p. 274).

⁶ Sabemos que en 1908 salió la novela de la Tipografía de Archivos. En 1914 engrosará las *Obras Completas* de la autora (Tomo XVII), cuya edición utiliza J. de Entrabasaguas en *Las mejores novelas contemporáneas*, III, (1905-1909), Barcelona, Planeta, 1970. En ese mismo año, aparece la novela que nos ocupa, conjuntamente con *Insolación*, precedida de un prólogo de J. Onrubia de Mendoza, en Barcelona, Bruguera. La edición de las *Obras Completas*, a cargo de F. C. Sáinz de Robles, le da acogida en el tomo II, Madrid, Aguilar, 1973³, pp. 871-928. La colección Austral, de Espasa-Calpe la había editado en 1947, y alcanza en 1977 la cuarta reedición, por la que citamos. Conocemos también su salida, con *La piedra angular*, en Madrid, Aguilar, Colección Crisol, núm. 6, s. a., acompañada de una nota preliminar de F. S. R., sin duda el propio Sáinz de Robles.

Desiderio Solís, que se ha enamorado de la institutriz pese a que ésta lo ha hecho de Gaspar, el enfrentamiento brutal con él tras el episodio en que Gaspar llega a violar a la muchacha, desencadenan la violenta reacción del taciturno Solís que, al disparar el revólver para matar a Gaspar, ve cómo se interpone accidentalmente el niño. Éste evita con su muerte la de su progenitor espiritual, redimido así de su angustia y dispuesto a partir de entonces a emprender una nueva vida, alejado ya de la tentación negadora, de la sed de la nada, de la sirena de cantos aniquiladores.

La novela ha suscitado escaso eco desde que a raíz de su aparición en 1908, Eduardo Zamacois, Gómez de Baquero y Blanca de los Ríos le dedicaran escasas líneas al reseñarla⁷, hasta nuestros días, en que tan sólo ascienden a una media docena los artículos que se centran en ella⁸. ¿A qué se debe tal preterición? Hay varios factores que pueden barajarse: el primero, la difícil adscripción de esta novela a la trayectoria realista de Pardo Bazán, atestiguada suficientemente en el último cuarto del siglo XIX y aplicada al conjunto de su obra toda por inercia categorizadora (algo parecido ha ocurrido en el caso de *La Quimera*, más extensa y con más adherencias realistas, pero también difícilmente catalogable dentro de las casillas habituales en que se pretende encerrar la obra de la autora; y lo mismo sucederá con *Dulce Dueño*, a la que sin más se incluyó en el presunto *versant* espiritualista de doña Emilia, para evitar mayores problemas y dado su catolicismo); el segundo de los factores que pueden haber facilitado el despegue de la crítica hacia la novela que nos ocupa es el cansancio en justipreciar obras de una autora ya suficientemente conocida y

⁷ El primero destaca de su protagonista que “a su modo, don Gaspar es un estoico, un místico que desprecia la carne, porque el origen de los dolores humanos reside más adentro” (*El Cuento Semanal*, 20 de marzo de 1908, n° 44); el segundo le dedica un artículo “La evolución de la novela: La última manera espiritual de la Sra. Pardo Bazán: *La quimera* y *La sirena negra*” (*Cultura Española*, 10, 1908, pp. 391-404), y la tercera, su corresponsal antes de que la novela se publicase como hemos apuntado, “Crónica literaria: Cuentos Sud-Exprés. *La quimera*. *La sirena negra*” (*Lectura moderna*, 1909, pp. 569-570).

⁸ De desigual valor, afrontan aspectos diversos. Son, cronológicamente ordenados, los siguientes: de Porfirio Sánchez, “La función del tiempo en *La sirena negra*, de Emilia Pardo Bazán” (*Papeles de Son Armadans*, CLXIX, abril de 1970, pp. 15-32) y “La dualidad mística en *La sirena negra* de Pardo Bazán” (*Hispania*, 2, May 1970, pp. 189-196; de J. Vidal Solanas, “Estructura y temática en *La sirena negra*” (*Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1975, pp. 65-80); de Maurice J. Hemingway, el mejor de todos ellos, “The Religious Content of Pardo Bazán’s *La sirena negra*”, (*Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 1972, pp. 369-382); de Carole A. Bradford, “Alienation and the Dual Personality in the Last Three Novels of Emilia Pardo Bazán” (*Revista de Estudios Hispánicos*, 12, 1978, pp. 399-417); el ya citado de M^a Isabel Borda Crespo, 1988 y de Elena de Jongh, “Pintura y literatura: el impresionismo pictórico en *La sirena negra* y *La barraca*” (*Letras Peninsulares*, Spring 1994, pp. 29-42).

aplaudida y que, por tal razón, debía dejar paso a nuevas promociones que insuflasen un aliento nuevo al estragado género novelístico (no estaría lejos de este factor la que doña Emilia llegó a llamar confabulación urdida contra ella al percibir que la salida de sus obras, del siglo XX, incluido su teatro, era conscientemente silenciada por los gacetilleros); un tercer factor, no desdeñable, es que pudiese haber razones estéticas de las que se infiriese la reprobación de la obra, pero tal circunstancia no se ha producido de manera fundada⁹.

La Sirena negra incorpora a la narrativa pardobazaniana una serie de notas distintivas que hacen de esta novela acaso la más particularmente diferenciada de entre las de su autora: su voz narrativa, una primera persona masculina y autodiegética que se ocupa exclusivamente de su propia existencia, no delega jamás en otras voces y se alza con el imperio de su perspectiva única en voz íntima, introspectivamente volcada sin las cortapisas de un narrador omnisciente que venga a enmendarle la plana o a protestar imparcialidad; su peripecia subsumida en el recuento de un avatar anímico, psicológico, que cobra protagonismo por encima de toda circunstancia externa; la abolición del tiempo y el espacio empíricos, el cronotopo tan detallado de la narrativa realista desaparece aquí, postergado en favor de una percepción subjetiva omnipresente que los refleja, los filtra y los proyecta; las dimensiones bien reducidas de la obra que sin llegar al estatuto de novela breve, tampoco tienen en sentido estricto el diseño de una novela canónica del XIX, de cuya estructura se distancian; el mismo título, que remite por vez primera de manera inequívoca a un símbolo, a un ente inobjetivable, a las ninfas marinas cuyo dulce canto extraviaba a los navegantes, a aquellas “sirenas de Ulises, las mujeres aladas, ninfas tristes de voz suave, divinidades de rapiña, almas de buitre en rostros de hermosura siniestra, macilenta en su plástica corrección de faccio-

⁹ Prueba de ello son las palabras teñidas de un impresionismo no sin aristas que le dedica R. Gómez de la Serna: “Dentro de su clasicismo y de su naturalismo era una disparataria y cuando más *in fraganti* de eso la sorprendemos, es cuando publica su *Sirena negra*, bello y engañoso título después de *La Quimera*. (...) Era la novelista hija del oír habladurías, del saber amoríos y del pasear en carretela por el paseo de coches, alrededor del Ángel Caído -estatua al diablo que se levanta en el Retiro de Madrid (...). Como se publicó en la hora febril de la nueva literatura que quería orientarse en la vida cándida que estaba ya en su ocaso, la novela de gran título fue absorbida con afán, pero allí no había sino el sueño de una recién casada por la que han pasado los años mientras se paseaba en blando coche de muelles, inventando la novelería de la vida, sin haberse sentido sola y desheredada ni una sola madrugada por las calles del vivir (...). Aquello no era ni una realidad ni una fantasía, sino un supuesto, algo que no estaba en aquella tarde novelesca del parque madrileño, sino en la mente crédula y romántica de la escritora pertinaz, prolífica, eximia” (*Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*, [1945], Madrid, Aguilar, 1990, p. 161).

nes"¹⁰; una dicción, en fin, deudora de los moldes modernistas, cincelada, compulsiva, nada proclive a digresiones explicativas que no sean las que la conciencia del personaje tamiza a través de su sensibilidad decadente.

Los rasgos que acabo de enumerar (junto con una discriminación del lector ideal que esta novela reclama, un lector de la *élite* intelectual y con sentido de lo trascendente) no son, en rigor, los que caracterizan la fase realista/naturalista; corresponden más bien a los concitados en el viraje estético finisecular al que asiste doña Emilia con todos los sentidos alerta en la madurez de sus cincuenta años. Ya sus obras anteriores contenían atisbos de ese viraje cuyas implicaciones han sido puestas de manifiesto en el caso de *Una cristiana-La prueba* por Santiáñez-Tió¹¹, para quien "en la escurridiza y sospechosa figura del narrador Salustio se anticipa la incertidumbre epistemológica tan peculiar de la narrativa modernista" (p. 188)¹². Tal caracterización es susceptible de ser aplicada al cínico Gaspar de Montenegro, cuya credibilidad puede ser puesta en entredicho sin que un narrador omnisciente venga a sugerírnoslo, simplemente porque como lectores activos extraemos esa conclusión de la economía de la novela, que la sustenta. Montenegro es un personaje que se nos aparece como misántropo¹³, meditativo sensual¹⁴ (p. 8), y a la vez corrompido epicúreo (p. 105) cultivado, nada sentimental (p. 63, aunque el decurso de la obra lo desmienta), sensitivo de hiperstésico olfato¹⁵, y refinado, abúlico (es presa de

¹⁰ Como se las describe en "Varío", relato que examina el tema del escritor y la inmortalidad en un contexto clásico y uno de los *Cuentos morales* [1896] de *Clarín* recogidos por Yvan Lis-sorgues en su edición, *Narraciones breves*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 223.

¹¹ Cfr. su agudo análisis en "Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-La prueba*", *Castilla*, vol. 19, 1994, pp. 187-205.

¹² Expresivas son las palabras de Santiáñez-Tió, y muy lúcidas, "en cierto modo, el hispanismo hubiera preferido un narrador en tercera persona para esta novela de Pardo Bazán" (art. cit., p. 199).

¹³ "Espero no poseer amigo ninguno. (...) Si alguna vez me he dejado llevar del deseo de comunicación, de expansión, de registrarme el alma y enseñar un poco de su oscuro contenido a la media hora de hacerlo estaba corrido y pesaroso, según estaría un sacerdote hebreo que hubiese permitido a un profano tocar al arca de alianza" (p. 7). "no creo en la humanidad, concepto hueco, palabra de *meeting*" (p. 10).

¹⁴ Se demora en el regusto que le producen las sensaciones placenteras como el baño reparador o como cuando "Enajenado, consagré tiempo al lazo de mi corbata, a la clavazón en él de la gruesa perla redonda, a atusar el pelo, a frotar con el pulidor las uñas" (p. 27).

¹⁵ Y ello da pie, precisamente, a uno de los fragmentos más modernos de la novela, aquél en que se anuncia ya la *réminiscence* proustiana: "No sólo al que tiene, como yo, aguzado el sentido del olfato, sino a todos, probablemente, una fragancia o un olor, aun siendo grosero, les reconstituye íntegro un momento de la conciencia, tal vez borrado, perdido en ese archivo oscuro donde se van almacenando los sucesivos estados del alma. El balsámico olor de las umbelas rosa me

“un miedo a la acción, que no puedo (ni quiero) vencer. La acción es enemiga de los ensueños y reflexiones, en que encuentro atractivo singular” (p. 10)), soberbio¹⁶ y -tras una adolescencia que le hizo descreer- obsesivamente reconcentrado en la idea de la disolución, de la muerte y todos sus sucedáneos (el sueño -para él, el dormitorio es un nicho). A lo largo de su confesión intenta transmitir esa angustia inefable que procede del tironeo de los dos extremos de la dicotomía vida-muerte, aunque sabe que las palabras son siempre insuficientes: “El lenguaje es una tela teñida de los colores primarios, chillones y sin degradación. ¿Existe, acaso, la escala de los matices verbales, justos, imperceptibles, que correspondan al matizado riquísimo del sentir? ¿Cómo denominar lo que no he definido?” (p. 16). Sin el asidero de la lógica del lenguaje, sin la noción salvífica de la ciencia¹⁷, que se revelan insuficientes, el mundo se hace inaprehensible, por fuerza fragmentario; sólo el recurso a la fantasía puede hacerlo habitable. La novela contiene fragmentos oníricos, de los que Pardo Bazán consigue una singular transcripción, que exhiben la incesante actividad del subconsciente, aguijoneado en este caso por la ingestión de café:

“Una excitación lúcida se apoderó de mí: en excitaciones semejantes las ideas son como ágiles saltatrices; hay una labor cerebral de devanadera; un tropel de representaciones; todo parece inminente, inaplazable, cual si urgiese resolver el negocio de nuestro destino sin un punto de dilación. (...) El alcaloide del café concentrado actuaba sobre mi sistema nervioso, y con malsano goce dejé volar mi fantasía, provista de unas alas membranosas, gris oscuro, de murciélago, que acababan de brotarle” (pp. 38 y 39).

retrotrajo, instantáneamente, a la hora de mi adolescencia en que, deprimido por caídas y enfangamientos, apretado del mayor dolor, que es la vergüenza moral, vi en el fondo del río unos ojos de tinieblas que me llamaban...” (pp. 110-111). El mástil al que se asirá este moderno Ulises será el de la piedad rejuvenecida en un corazón nuevo. En p. 123 reaparecen “las umbelas rosa que huelen a almendra amarga, y el ligero olor, avivado por el calor y la frescura, me penetraba en el alma como un cuchillo de oro”.

¹⁶ “El orgullo de mi superioridad me presta una fuerza que acaso la razón no me daría” (p. 55), dice, con Nietzsche de fondo. Cfr. las páginas del libro de Sobejano sobre la influencia del filósofo alemán en nuestra autora, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 182-186.

¹⁷ “¡La ciencia! No soy su idólatra. De lo íntimo, la ciencia nada conoce; nada científico se conoce a sí propio..., es decir, si es sincero, trata de conocerse, como yo y tú, semejante mío. En el cerrado santuario de cada alma, la ciencia no puede penetrar. Allí donde los hechos pierden su escueta significación; allí donde las palabras no son capaces de expresar nada; allí donde todo se guarda y cela como incommunicable tesoro, allí, ¿qué papel representa el propio don Santiago Cajal, señor de todo mi respeto, con sus neuronas?” (p. 69). El paso siguiente sería abandonar la novela, pero todavía quedaba *Dulce Dueño*.

A partir de ese momento se desencadena el sueño -auténtica "danza general de la muerte, tal cual se ve en los códigos góticos", p. 43- y las imágenes premonitorias de muerte que anticipan no sólo el desenlace fatal de Rita Quiñones sino también, indiciariamente, el de Rafaelín. Gaspar se aferra al hijo, a su orfandad, para no morir (o al menos eso nos dice): al arcángel Rafael implora "Hazme padre, que es lo que anhelo secretamente porque ser padre es arraigar en la vida" (p. 54)¹⁸. Sentimientos, afectos, fantasía innombrable, Gaspar bucea en aguas turbulentas y dormidas a un tiempo: en su espíritu se plasman corrientes subterráneas que irónicamente -en no velada alusión a É. Zola- afloran en p. 70:

"Porque soy de otra raza, no sé si diga exquisita o gastada o vieja. Porque empecé temprano a socavarme el alma y a practicar el rito que produce la infinita desolación. Porque soy un envenenado; llevo en las venas la amargura del absintio y el ensueño que vierten los cálices de amapola; porque acaso un abuelo mío fue suicida y una abuela se murió de mal de amores..."

La figura de Desiderio Solís es el contrapunto del intelectual desgano, del amargado. No es el modelo que Gaspar quiere para su hijo, ese modelo habrá de ser él, si consigue sustraerse a las tentaciones, nunca Solís, que sólo le sirve para efectuar lo que llama "una experiencia psicológica" (p. 94). La beatitud material, gozosa, de Portodor, los parajes de la infancia recuperada rehabilitan el organismo, restauran la *estética* costumbre de la caridad con los pedigüños del lugar y le llevan al reencuentro con las aguas oscuras¹⁹, de

¹⁸ Sobre las resonancias unamunianas de tal *desideratum* de no consunción a través de la paternidad, *vid.* N. Clémessy, *op. cit.* Es de todo punto interesante la relación Pardo Bazán-Unamuno y en ese contexto la lectura de *Amor y pedagogía*, de 1902, pudo haber dejado en el ánimo de doña Emilia un rescoldo que *La Sirena negra* avivaría a su manera. Muestra de ello es la alusión intertextual en p. 75, en la que Gaspar quiere para su hijo, en virtud de la rección de su formación, un desarrollo físico integral, no tanto el intelectual como quería Avito Carrascal para Apolodoro, o artístico, que se le antojan peligrosos: "Contra estas aficiones musicales tan tempranas de Rafael ya estaré yo vigilante, en guardia, para prevenir la ridiculez funesta del niño fenomenal. Le quiero niño natural, llevado de la mano de dos ángeles protectores: el ángel de la higiene y el ángel del juego. Anhelaría embutir sus nervios en sus músculos, como se envaina un arma peligrosa y de envenenado filo en un forro de grueso cuero resistente. A veces sueño para la criatura un atletismo que, mediante la ley de adaptación, le reduzca el cerebro y le convierta en uno de esos dioses bellamente estúpidos, de cabeza menuda y pectorales y bíceps soberbiamente desarrollados, que nos legó un período del arte helénico".

¹⁹ "El cuerpo de mi sirena no es blanco, su pelo no es rubio: tiene su forma lo indeterminado de los senos sombríos de donde sale, y su melena se parece a la inextricable maraña de las algas,

atracción maligna que quiere contrapesar ahora con otra vida, una vida en la que ya no esté sometido a la tiranía de la Seca, con la que dice haber jugado “a un juego peligroso” (pp. 130 y 132). La sirena rubia será la concupiscencia que lo tienta en forma de institutriz inglesa y lo lleva al abismo del que sólo lo rescatará el Redentor, su hijo sacrificado.

Pese a que doña Emilia fue receptiva a la oleada modernista de la “gente nueva”²⁰ y mantuvo con ella una relación de sabia expectación, nunca se declararía afecta a sus filas: su credo era el comprehensivo realismo al que no habría de renunciar porque entendía que en él cabían el sueño y la fantasía. A Rusiñol escribió “No puedo transigir con que sólo los modernistas y los partidarios de ‘el arte por el arte’ posean la llave del sueño y la coraza contra el positivismo que domina (¿hoy solamente?) en nuestra sociedad; somos tantos los que no nos tenemos por modernistas y vivimos y hemos vivido de esas aspiraciones”²¹. Son palabras no postizas ni veleidosas sino auténticamente interiorizadas.

suspensas, enredadas y penetradas por esta luz líquida. Creo verla ascender, despacio, ávida y amenazadora...” (p. 130).

²⁰ De la llamada entonces “gente vieja”, sólo Valera respaldó esa actitud en su declarada admiración hacia Rubén y en el ejercicio de escritura de *Morsamor*. Pardo Bazán escribió en dos de las revistas emblemáticas de la nueva literatura *Renacimiento* y *Helios*. En las páginas de la segunda publicó un trabajo que revela sus buenas dotes críticas, “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, XII, marzo de 1904, pp. 257-270. En él se detiene en figuras emergentes cuyo astro saluda con alegría: el Nogales de *Las tres cosas del tío Juan*, el Acebal de *Huella de almas*, el Martínez Ruiz de *La voluntad* y Antonio Azorín, el Baroja de *Camino de perfección*, el Llanas Aguilaniedo de *Jardín del amor*, el Valle-Inclán, que *Clarín* llamaba extraviado muchacho, de *Sonata de otoño*, el López Roberts de *El porvenir de Paco Tudela*, el Felipe Trigo de *Las ingenuas* y *La sed de amar*...

²¹ Citado por M. Hemingway en *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, UP, 1983, p. 132. Data de 1895.



HIDALGOS FRENTE A CACIQUES: EL REGENERACIONISMO AVANT LA LETTRE DE LA PRIMERA NARRATIVA DE PEREDA

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

En la presente comunicación se rastrearán las peculiares ideas regeneracionistas que aparecen en varios relatos de Pereda anteriores a 1882, concretamente en *Los hombres de pro*, una de las tres novelitas que integraron el volumen *Bocetos al temple* [1876], en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* [1879], y en *El sabor de la tierruca* [1882], aunque no se desdeñarán las referencias a artículos de costumbres cronológicamente anteriores a estas novelas en los que se manifiesta el mismo tipo de temática.

En nuestro análisis partimos de algunos presupuestos que conviene aclarar someramente. El primero de ellos es la consideración de que existió en España una conciencia crítica que se planteó los males de la patria, y el modo de llevar a efecto la revitalización de la vida de la nación antes de que llegaran los años finales del siglo y con ellos el desastre colonial. Esta idea, explicada entre otros críticos por Leonardo Romero Tobar (Romero Tobar, 1977, 137-209), lleva implícita la formulación de la aparición de una literatura regeneracionista que expone esa conciencia crítica antes del final del siglo, en otras palabras, la existencia de un regeneracionismo *avant la lettre*. El segundo presupuesto, íntimamente imbricado con el primero, es la coincidencia de muchos de los temas y tópicos de la narrativa regionalista perediana con esa literatura

de regeneración. El profesor González Herrán ha arrojado luz sobre este asunto, indicando en varios estudios¹ las concomitancias entre la novela regionalista perediana y la regeneracionista, en el sentido de que ambos discursos literarios propugnan un modelo regenerador de la sociedad urbana en crisis, modelo que encuentran en el mundo rural o provinciano, totalmente idealizado en los relatos de Pereda como atesorador de una serie de virtudes seculares y ejemplares (González Herrán, 1998,453). En opinión de este crítico, el escritor ofrece en *Peñas arriba* un modelo de novela a la vez *regional* y *regeneracionista* (González Herrán, 1998,453-454), pero esto era relativamente lógico si tenemos en cuenta que esa obra se publicó en 1895, es decir, coincidiendo cronológicamente con el auge las narraciones regeneracionistas propiamente dichas. El interrogante que se planteaba era saber si en fechas anteriores a este relato, podíamos encontrar en los textos peredianos tópicos regeneracionistas que nos llevasen a incluir la narrativa de este autor en ese grupo de novelas, que antes de la última década del XIX se plantearon la revitalización de la vida española, en línea con esa conciencia regeneracionista *avant la lettre* a la que hace unos instantes aludíamos.

2. ANÁLISIS

La primera novela escogida para este análisis, *Los hombres de pro*, relata la conversión de un tabernero de aldea llamado Simón Cerojo en diputado a cortes, argumento que le sirve a Pereda para criticar con dureza el sistema parlamentario, que había conocido de primera mano por su experiencia como diputado carlista entre 1871 y el comienzo de 1872. De su actividad pública había obtenido además una visión negativa de los políticos, a los que consideraba unos farsantes interesados únicamente en su propio provecho (García Castañeda, 1991,149). Precisamente es en este punto en el que podemos encontrar la relación entre el regeneracionismo y la narrativa perediana, puesto que dos de los temas más reiterados de la novela regeneracionista son “el tema del caciquismo y el del funcionamiento de los partidos políticos” (Romero Tobar, 1977,142), asuntos que se tratarán en esta novela de Pereda con un tinte caricaturesco y una óptica deformadora, y que ya habían sido esbozados en algunos artículos de costumbres anteriores de este autor.

En cuanto al primero de estos temas, el caciquismo, tiene bastante interés en *Los hombres de pro*, puesto que la crítica política que expone la novela se

¹ (González Herrán, 1985,223-259) y (González Herrán, 1998,453-454).

manifiesta fundamentalmente a través de la caricaturización de las figuras de los caciques, concretamente en el retrato de don Celso Lépero, el agente que acompaña a Simón en su campaña electoral por el distrito. La descripción que el narrador hace de este personaje, del que el lector tiene ya una primera aproximación peyorativa a través de la denominación simbólica que le precede- la voz "lépero" en el español de Cuba significa sagaz y astuto- no puede ser más exagerada, y resulta además bastante quevedesca:

Dirigía la cabalgata uno de los seis caciques, largo de nariz y penetrante de mirada; casi imberbe, aunque ya picaba en viejo; poco hablador, pero al caso, y desconfiado hasta de su sombra. [...] Era, además, alcalde perpetuo de su pueblo, y consejero nato de media docena de municipios limítrofes, y estaba muy bien aconsejado con gentonas de Madrid que le debían favores semejantes al que estaba dispensando a don Simón.²

En este personaje se resumen algunos rasgos del arquetipo de cacique que perfilará Pereda con mayor nitidez en novelas como *Don Gonzalo*, entre los que se destacan los métodos que empleaba el personaje para conseguir votos, como la adulación o la venta de favores, todo ello logrado a través de su verbo fluido, sutil y engañoso.

En una lectura superficial pudiera llamar la atención que un escritor de ideología ultraconservadora como Pereda llegase a caricaturizar con tal saña a los caciques aldeanos, pero todo ello tiene una explicación ideológica, puesto que tras la revolución de 1868, los pequeños núcleos rurales fueron sometidos al poder de unos nuevos caciques enriquecidos en muchos casos con bienes procedentes de la desamortización y generalmente de ideología liberal, que intentaron volver al pueblo contra sus antiguos señores, los hidalgos idealizados por Pereda, que iban agotando sus cada vez más débiles recursos económicos (Le Bouill, 1985,65).

Otro de los temas de la literatura regeneracionista citado anteriormente, la crítica del deficiente funcionamiento de los partidos políticos, se trata también en *Los hombres de pro*, puesto que a través de los ojos atónitos de Simón vemos un retrato de la corrupción de los ministros y subsecretarios del partido político que gobierna, y además una imagen distorsionada del Congreso de los diputados, con un primer plano de las acaloradas discusiones de los políticos:

² (Pereda, 1990,193-194). Todas las citas de esta novela se harán por esta edición de las *Obras completas* de Pereda de Editorial Tantín, por lo que en las siguientes citas solamente se indicará la página.

Y los gritos y las amenazas, y el estruendo de doscientas voces y de dos mil porrazos llenaban el *Santuario de las leyes*, y hasta las figuras pintadas en el techo parecían temblar y querer despegarse del lienzo para romperse el cráneo contra los mármoles del hemiciclo (pág. 235).

El segundo relato que analizamos, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, es una sátira política que tiene como escenario una aldea montañesa, Coteruco, cuyo idílico bienestar, fundamentado en el sistema patriarcal de don Román, se rompe por la irrupción de la revolución de 1868. En la novela se incide en el tema de la crítica a los caciques, excelentemente representados a través de Patricio Rigüelta, personaje que había inventado Pereda en la segunda época del periódico satírico antiliberal "El Tío Cayetano", entre los años 1868 y 1869³. En la prehistoria de este cacique, como antecedentes costumbristas de los que el narrador perediano tomó rasgos para crearlo, estaba Don Hermenegildo, protagonista del artículo "Un tipo más" del libro *Tipos y paisajes* [1871]; con el que coincide Patricio en varios aspectos como el tratamiento irónico de la onomástica: Patricio y Hermenegildo son respectivamente un obispo escocés y un mártir cristiano, y sus apellidos, Rigüelta y Trapisonda revelan con irónica clarividencia sus actividades políticas. También se asemejan en la caricaturización a la que Pereda los somete, además de que corresponden ambos al mismo tipo de tunante trapisondista⁴. Tienen en común incluso la caracterización a partir de tics verbales y su programa de "actuaciones" políticas también es similar: se apropian de terrenos comunales, coaccionan a los votantes y establecen unas ambiguas relaciones electoralistas con los políticos de la capital. Las principales bases del programa caciquil de

³ Concretamente aparece en los números del 6, 10 y 31 de diciembre de 1868, y el 10 de enero y 20 de junio del año siguiente (en Montesinos, 1969,79). El escritor, en tres artículos de este periódico, hacía firmante a Patricio de tres comunicados dirigidos a un interlocutor ficticio, y en *Don Gonzalo* lo convierte en uno de los tipos más llamativos del relato. Prueba del interés que le suscita el personaje es que haga alusión a él en *Pedro Sánchez*, y que lo resucite años después en una carta de 1892 titulada "De Patricio Rigüelta (redivivo) a Gildo "el letrado de su hijo", en Coteruco".

⁴ Curiosamente la tipificación de los personajes caciquiles se trasladará desde el movimiento costumbrista a la novela regeneracionista finisecular, y el vehículo de ese trasvase literario bien pudo ser la novela realista (y nos atrevemos a apuntar que la narrativa perediana no es ajena a este fenómeno). En definitiva, puede establecerse un paralelismo entre el tipo de cacique costumbrista que reelabora Pereda en sus narraciones y el arquetipo de cacique que herederá la literatura regeneracionista de los años finales del siglo. En este sentido señala Romero Tobar que en las novelas finiseculares aparece un cacique tipificado que "reproduce los viejos clichés de la narrativa pregaldosiana en cuanto al abocetamiento del personaje que encarna [...]" (Romero Tobar, 1977,142).

Patricio se exponen en el diálogo que entabla éste con su hijo en el capítulo décimo quinto de la novela. Oigámoslas de boca del propio Rigüelta:

En esas jaranas [se refiere a las revoluciones], los pueblos tienen horror de gastos; y como el Gobierno tardará mucho en meter en caja el barullo, cada Ayuntamiento buscará arbitrios, que en su día se darán por buenos, por la cuenta que tendrá a los de arriba, que estarán en igual caso que nosotros. Pido yo, en bien de los pobres, que se venda el Sel, o que se *inmortalice*, como habla Lucas; y a puertas cerradas me quedo con él, a cuenta de débitos que tendrá el Ayuntamiento conmigo, por esto o por aquello, que yo arreglaré campantemente... y a otra cosa.⁵

Asociado con el tema del caciquismo surge en *Don Gonzalo* otro tópico inequívocamente regeneracionista: las irregularidades en los procesos electorales. El narrador se hace eco de las presiones que ejercía Patricio sobre los votantes: “Llevaba a sus electores asidos del brazo hasta la urna, y no los soltaba hasta que la papeleta desaparecía en el fondo.” (pág. 326); incluso refleja expresamente el pucherazo electoral, tema que aparecía unido al del caciquismo en las novelas regeneracionistas de Pascual Queral, Joaquín Costa o Silverio Lanza:

En cuanto a él, que vinieran o no los ausentes, al dar su voto, a última hora, metería en la urna un puñado de papeletas que a prevención llevaría en el bolsillo. Si el engaño pasaba inadvertido, bueno; y si no, armaría escándalo, iría la urna por la ventana, se daría por hecha la elección del día... y el que pasa un punto, pasa un mundo. (pág. 327)

Asimismo aparecen distintos tipos de caciques: en primer lugar está Lucas, ideólogo de la revolución y encargado de conectar el pequeño pueblo de Coteruco con los insurrectos de la ciudad; le sigue don Gonzalo, el indiano que ofrece el soporte económico para sufragar los gastos de una revuelta que lo convertirá en alcalde del pueblo, y por último, el eslabón más importante en cuanto que es capaz de manipular a los aldeanos, el citado Patricio Rigüelta.

Junto con todos estos aspectos encontramos en este relato un tema particularmente interesante en la narrativa perediana: la confrontación entre cacique y patriarca. El crítico Jean Le Bouill ha indicado que esta oposición apa-

⁵ (Pereda, 1991,210). Las siguientes citas del texto de esta novela se realizarán por esta misma edición de *Obras completas* de Editorial Tantín, por lo que únicamente se indicará la página.

rece en obras anteriores a *Don Gonzalo*, pero de modo especialmente llamativo en esta novela, pues se presenta la contraposición entre don Román como prototipo idealizado de patriarca y un satirizado Patricio Rigüelta. En la base de este enfrentamiento se encuentran razones ideológicas, pues ambos personajes representan los dos ejes de la novela regionalista perediana, el satírico, del que son blanco los caciques e indianos, y el idílico, polarizado en torno al patriarcado rural (Le Bouill, 1976:323). El tipo de patriarca perediano como tal aparece solamente en las obras posteriores al 68: en *Don Gonzalo*, *El sabor de la tierruca* y *Peñas arriba*, aunque tiene antecedentes en una serie de figuras patriarcales que habían surgido en los primeros artículos de costumbres de Pereda. Así en los titulados "A las Indias" de *Escenas montañosas* [1864], o en "Arroz y gallo muerto" y "Blasones y talegas" ambos de *Tipos trashumantes* [1877] aparecían una serie de hidalgos benefactores, que aconsejaban y ayudaban a los aldeanos estableciendo sobre ellos una tutela paternal similar a la ejercida por don Román en su pueblo, y anticipadora de la que aparecerá en otras novelas como *El sabor de la tierruca*, en personajes como don Pedro Mortera. Todos estos patriarcas culminarán en la figura de don Celso, el anciano rector de Tablanca de la novela *Peñas arriba*.

En *Don Gonzalo*, la figura patriarcal de don Román Pérez de la Llosía reúne los caracteres de los mejores hidalgos peredianos: es hijo único de un venerable padre, lo que implicará que en él se deposite toda la tradición patriarcal y la continuidad familiar, como sucederá con Marcelo en *Peñas arriba*; en segundo lugar, abandona sus estudios en la ciudad para volver al reducto rural⁶; además pertenece a una familia de abolengo e incluso su retrato moral es positivo y se destaca su condición de hombre religioso, junto con su ánimo benefactor, pues su interés es:

dar mayor alcance a los impulsos de su generosidad en bien de sus convecinos, en su gran mayoría ligados tradicionalmente a su casa, como colonos de ella unos, y todos como deudores de grandes beneficios. (pág. 60)

⁶ Recordemos que el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, eje vertebrador de la narrativa perediana, se concreta muchas veces "en un viaje simbólico de corte a aldea o de aldea a corte." (González Herrán, 1997,29), viaje que en el caso de don Román tiene como punto de retorno el terruño natal, lo que podemos relacionar con la intención perediana de exaltar el mundo aldeano y la preponderancia moral de la figura de este hidalgo. Resulta muy curiosa también la relación de proximidad entre el hidalgo y el mundo rural cuando éste se mantiene ajeno a las diatribas políticas y, por contra, su abandono de Coteruco al final de la novela, en un proceso opuesto a lo que sucederá con el joven Marcelo en *Peñas arriba*.

Económicamente es un propietario rico, ilustrado y moderno, como lo demuestran las reformas agrícolas y ganaderas que acomete, así como su afición a la lectura (Le Bouill, 1976, 313). Pero sin duda, uno de los rasgos más destacados por el narrador a propósito del patriarca es su animadversión hacia la política y su deseo de alejarla de los núcleos rurales: "Para don Román llevar esta política a una aldea, equivalía a encerrar una víbora en un nido de palomas" (pág. 64), aspecto que producirá en el capítulo inicial de la novela su primer enfrentamiento con Patricio, interesado en traer al pueblo noticias de los sucesos políticos que estaban aconteciendo en Madrid. En definitiva, don Román se perfila como héroe regeneracionista, tal como señala Romero Tobar:

un hombre joven de la clase media, en alguna manera distanciado de los compromisos y mediaciones de su medio social, competente en los aspectos técnicos e intachable en su comportamiento privado; hombre, en fin, capaz de emprender una empresa reformista cuyos resultados escapan al alcance de sus intenciones. (Romero Tobar, 1977, 189).

Su fracaso final en la batalla contra Lucas y Patricio le lleva, como a los héroes de las novelas regeneracionistas, a un estado de pesimismo, del que nos da cuenta el narrador cuando don Román, desengañado, decide marcharse del pueblo:

[...] Don Román no pudo pasar de allí sin volver sus ojos a aquella tierra querida. [...] estaba Coteruco tendido sobre los regazos del cerro y de la montaña, como un borracho que ha dormido la mona a la intemperie. Parecía que aquellas casitas, aún blancas, resto de perdidas virtudes, con sus ventanas entreabiertas y sus aleros tirados sobre la frente, se avergonzaban del sol que las hería de lleno, porque alumbraba los vicios que encubrían. ¡Coteruco!...; El cenagal deletéreo, de que era preciso huir para no envenenarse de su atmósfera! ¡Coteruco!...; antes plantel de virtudes, a la sazón foco de la pestilencia que iba llevando la muerte, de pueblo en pueblo, a todo el valle! (pág. 344).

Otro de los tópicos reiterados en los relatos regeneracionistas de los años finales del siglo era el tema agrícola y ganadero, en dos vertientes: la denuncia de la decadencia en la que estaba sumido el campo español y los medios para mejorar esta situación. En Pereda aparece insistentemente el tema de la agricultura y del campesinado montañés, desde sus primeros artículos periodísticos en *La Abeja Montañesa* [1861] hasta esta novela, en la que expone

el narrador la diligencia y dedicación del patriarca a las actividades agropecuarias, lo que se oponía al absentismo de los grandes propietarios rurales.

Por fin, no faltan en la novela rastros del léxico regeneracionista, de las metáforas médicas con las que se pretendía aludir al mal del siglo, como por ejemplo al referirse a la extensión de las ideas de Patricio por la aldea: "De los efectos de aquella epidemia se resentía ya todo el organismo del pueblo;" (pág. 237), o en los momentos iniciales de la revolución, cuando señala el narrador: "Contra aquella podredumbre no había otra defensa que separar lo sano de lo corrompido, para no perderlo todo." (pág. 197).

El tercer relato de Pereda en el que se aprecian elementos regeneracionistas es *El sabor de la tierruca*, visión bucólica de la vida en Cumbrales, una pequeña aldea montañesa en la que encontramos de nuevo a un joven héroe regeneracionista que tras una educación universitaria decide volver al reducto patriarcal, a continuar y mejorar la labor benéfica emprendida por su padre. Se trata, en este caso, del hijo del hidalgo don Pedro Mortera, Pablo, quien manifiesta desde los primeros capítulos de la novela su interés por el campo y sus afanes agrícolas y además recoge algunas de las más importantes ideas regeneracionistas del texto, como la necesidad de llevar a cabo reformas agrícolas, y sobre todo, las críticas a la indolencia y al absentismo de los propietarios de tierras.

También se reitera en *El sabor* la caricaturización de los caciques aldeanos, que, como en otras novelas, pertenecen al partido liberal y son el blanco de los prejuicios ideológicos del novelista. Además, se aprecia con claridad cómo establecían sus redes de poder estos personajes, a través de una pirámide caciquil que abarcaba desde los núcleos rurales a las villas y la corte. Así, en la aldea de Cumbrales se encuentra un trapisondista aldeano, significativamente motejado como Asaduras, un intrigante de escaso poder, al que se alude como "el enrededor electoral más sin vergüenza de la comarca,"⁷; jerárquicamente por encima de él encontramos a otros dos personajes, el diputado a Cortes al que Pereda designa con el nombre simbólico de marqués de la Cuérniga, designación que resulta de la mixtura entre la forma trastocada del topónimo cántabro Cabuérniga y la referencia hilarante a un cuerno, y don Rodrigo Calderetas, quien se esconde en la defensa de las ideas liberales para dominar la región en su propio provecho. Este cacique es de alguna impor-

⁷ (Pereda, 1993,102). Para las siguientes citas textuales de esta novela emplearemos la misma edición de las *Obras completas* de Editorial Tantín, volumen V, por lo que indicaremos únicamente el número de página.

tancia en el texto, pues causa el enfrentamiento entre los hidalgos protagonistas de la novela, don Juan de Prezanes, que apoya las ideas liberales y con ellas a los pequeños caciques rurales como Calderetas, y don Pedro Mortera, portavoz de la ideología perediana que, en cambio, aboga por la lucha contra los caciques, anticipando la administración municipal, el alejamiento de una política que únicamente beneficia a los aventureros y la independencia de gestión de los núcleos aldeanos como panaceas para solucionar los problemas del mundo rural⁸. El ideario político utópico de don Pedro⁹, el patriarca benefactor de Cumbrales, se repetirá en *Peñas arriba*, tanto a través de la doctrina expuesta por el Señor de la Torre de Provedaño, como en la práctica patriarcal de don Celso en Tablanca. En *El sabor* esta ideología se manifiesta en las siguientes palabras de don Pedro que recogen una de las acaloradas discusiones que mantiene con el otro hidalgo:

[...] entiende que no lucharé jamás a tu lado, sino para exterminar de Cumbrales a esos intrusos tiranuelos; empresa tan fácil como necesaria y benéfica. Cien veces te lo he dicho: unámonos para arrancar la administración de este pueblo de las manos en que anda años hace; entreguémosla a los hombres de bien; hagamos por que no lleguen a pleito las cuestiones del lugar, y fállense en terreno adonde no alcance la mano del Estado ni se dejen sentir influjos de la política; guerra a muerte a los caciques, si alguno queda rezagado entre nosotros; (pág. 105)

Finalmente observamos en este relato una anticipación del triunfo de los patriarcas peredianos sobre los caciques, triunfo que culminará con la desaparición de éstos en la novela más regeneracionista de Pereda, *Peñas arriba*.

3. CONCLUSIONES

Como conclusiones de este trabajo podemos señalar que la novela regionalista perediana ilustra un período, el del comienzo de la Restauración, en el

⁸ Precisamente la crisis económica que hubo de sufrir la burguesía mercantil santanderina provocó un ambiente de descontento que impulsó los afanes descentralizadores, anticipadores del regionalismo, y el afianzamiento de un deseo de gobierno municipal, ideas que, como observamos, expone Pereda por boca de sus hidalgos patriarcales. (Le Bouill, 1976)

⁹ En definitiva, este hidalgo es otro representante de “una raza ejemplar de pequeños señores rurales, de pobres pero rectísimos e intrépidos hidalgos que se esfuerzan y a veces lo logran por administrar los pocos bienes y la gente que les ha sido confiada,” (Allegra, 1980, 253-254).

que se produce una crítica a la oligarquía absentista, caciquil y centralista, que se acentuará en los años 90, coincidiendo con el auge de la literatura llamada “regeneracionista”. (Le Bouill, 1985,66-67). La plasmación literaria de estos fenómenos políticos se concreta en la narrativa perediana en varios aspectos: la caricaturización de los caciques apreciable en las tres novelas analizadas y en general en toda las de este autor, la idealización de los patriarcas o hidalgos rurales, la confrontación entre estos hidalgos y los caciques, y sobre todo, en la exaltación de un mundo rural ajeno al progreso, en el que pondrá el novelista la esperanza de regeneración.

En definitiva, en el discurso narrativo perediano se han encontrado puntos de contacto con la literatura regeneracionista, pues ambos discursos literarios denuncian el caciquismo, el uno en aras de la modernización y liberalización de la política; el otro porque los nuevos caciques han quitado poder a los antiguos hidalgos que sustentaban el viejo sistema patriarcal que ahora propone el polanquino como remedio contra la degeneración de la vida político-social española. Los regeneracionistas buscan en el futuro el remedio de los males de la patria¹⁰, y Pereda encuentra la solución en el pasado, en la vuelta al mundo rural presidido por un patriarca benefactor al que idealiza en todos sus relatos. Coinciden también en el intento de mejorar los métodos agrícolas y ganaderos, pero difieren en la importancia de la educación, puesto que en las aldeas peredianas hay patriarca y cura, pero nunca maestro, lo que refleja una voluntad férrea por parte del narrador de mantener a los aldeanos en la mayor ignorancia.

En conclusión, si bien es cierto que en las novelas regionalistas de Pereda anteriores a 1895 encontramos algunos ingredientes comunes con la literatura regeneracionista, desde luego el peculiar discurso “regeneracionista” perediano tiene un sesgo ideológico opuesto al de esta parcela de la literatura finisecular. El interés de concretar estos rasgos comunes estriba en que hasta ahora no se había considerado con fuerza la idea de que la mayor parte de la narrativa de Pereda proponía una solución al maltrecho sistema de la Restauración, aunque su alternativa fuera una vuelta al inmovilismo rural ante la negativa modernización que se propugnaba desde las ciudades.

¹⁰ Tal como ha señalado López de Abiada el regeneracionismo perediano está, desde luego, muy alejado de los programas de Costa y Picavea [López de Abiada, 1997:234].

BIBLIOGRAFÍA

- Allegra, G. (1980), "Pereda o el sabor de la tierra", en *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Universidad de Sevilla: 251-292.
- Escalante, L. de (1952), "El manifiesto electoral de Patricio Rigüelta", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*: 99-105.
- García Castañeda, S. (1991), *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, Colección Pronillo.
- González Herrán, J.M. (1983), *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Concejalía de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Santander y Ediciones Librería Estvdio, Colección Pronillo.
- González Herrán, J.M. (1985), "Pereda y el fin de siglo (Entre Modernismo y 98)", en González Herrán, J.M. y Madariaga, B.(ed.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria: 223-259.
- González Herrán, J.M. (1997), "'Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)...", *Pereda: Peñas arriba*, en Clarke, A.H. (ed.), "Peñas arriba": cien años después, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo: 63-86.
- González Herrán, J.M. (1998), "José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional", *Prosa narrativa. Entre literatura fantástica y relato realista, Historia de la literatura española. Siglo XIX*, dirigida por Víctor García de la Concha. Coordinador del volumen Leonardo Romero Tobar, Madrid: 436-457.
- Le Bouill, J. (1976), *El propietario ilustrado o patriarca en la obra de Pereda (un ejemplo de las relaciones entre el contexto histórico y ficción literaria en la segunda mitad del siglo XIX)*. Separata de la obra, *La Cuestión agraria en la España contemporánea*, Madrid, Edicusa.
- Le Bouill, J. (1985), "La recepción ideológica y estética de una novela en España en 1879: *Don Gonzalo González de la Gonzalera de Pereda*", en *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria: 47-90.
- López de Abiada, J.M. (1997), "*Agrum manibus suis collebat*: Imágenes del protagonista y conceptos del regeneracionismo en *Peñas arriba*", en *Peñas arriba, cien años después, José María de Pereda crítica e interpretación*, *Estudios de Literatura y pensamiento hispánicos*, nº 8, Clarke, A.H. (ed.), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo-Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander: 231-242.
- Madariaga de la Campa, B. (1991), *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de la Librería Estvdio.
- Menéndez Pelayo, M., (1897) (José María de Pereda)-(Benito Pérez Galdós). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas el 7 y el 21 de febrero de 1897*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Montesinos, J.F. (1969), *Pereda o la novela idilio*, Madrid, Castalia, 2ª edición.

- Pereda, J.M^a. (1883), *De Patricio Rigüelta (redivivo) á Gildo, el letrado su hijo Coteruco*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Pereda, J.M^a. (1989), *Obras completas I, Escenas montaÑesas. Tipos y paisajes*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander, Tantín.
- Pereda, J.M^a. (1989), *Obras completas II, Tipos trashumantes, Esbozos y rasguños*, edición, introducción y notas de S. García Castañeda, Santander, Tantín.
- Pereda, J.M^a. (1990), *Obras completas III, Bocetos al temple*, edición de J. M. González Herrán y N. M. Valis, introducción y notas de N. M. Valis, Santander, Tantín.
- Pereda, J.M^a. (1991), *Obras completas IV, Don Gonzalo González de la Gonzalera*, edición de A. H. Clarke, introducción y notas de E. Miralles, Santander, Tantín.
- Pereda, J. M^a. (1993), *Obras completas V, El sabor de la tierruca*, edición introducción y notas de A. H. Clarke. Santander, Tantín.
- Pereda, J. M^a. (1984), *Peñas arriba*, edición de Demetrio Estébanez Calderón, Barcelona, Plaza y Janés.
- Pereda, J. M^a. (1988), *Peñas arriba*, edición de Enrique Miralles, Barcelona, Planeta.
- Pereda, J. M^a. (1995), *Peñas arriba*, edición, introducción y notas de Antonio Rey Hazas, Madrid, Cátedra.
- Romero Tobar, L. (1977), "La novela regeneracionista en la última década del siglo", en Mercedes Etreros, María Isabel Montesinos y Leonardo Romero Tobar, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.: 137-209.
- Suárez Cortina, M. (1995), "José María de Pereda: Tradición, regionalismo y crítica de la modernidad", en Montesino González A., (ed.), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria y Asamblea Regional de Cantabria: 317-334.

OTRA NOVELA MODERNISTA DE 1902: *TRECE DIOSSES* DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

AMPARO DE JUAN BOLUFER
Universidad de Santiago de Compostela

Se conocía la existencia de la primera novela de Pérez de Ayala, *Trece dioses*, por declaraciones del propio escritor y por ciertas sátiras antimodernistas publicadas en la prensa asturiana originadas por esta obra (Coletes, 1980; Lozano Marco, 1983: 23). Se sabe que tenía en mente el proyecto finalmente frustrado de incluir este texto en un volumen de relatos y poemas que no llegó a ver la luz (Amorós, 1972: 392). Hubo que esperar hasta 1989 para que *Trece dioses* fuera rescatada de las páginas de *El Progreso de Asturias* por Geraldine M. Scanlon, quien realizó una edición de la misma¹. Su fecha de aparición en la prensa periódica fue junio o julio de 1902, según su editora. Scanlon (1989: 4) recoge la noticia difundida por el biógrafo del escritor, Pérez Ferrero, que señala que la inspiración de *Trece dioses* le fue proporcionada a Pérez de Ayala por la lectura de la *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán, de la que Ayala tenía un ejemplar con dedicatoria regalado por el escritor gallego² (Pérez Ferrero, 1973: 72). Según Pérez Ferrero lo primero que hizo el joven Pérez de Ayala cuando

¹ Ramón Pérez de Ayala, *Trece dioses. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez*, edición de Geraldine M. Scanlon, Madrid, Alianza Tres, 1989.

² Este ejemplar no se encuentra en los fondos de la Biblioteca Pérez de Ayala de Oviedo, pero puede estar en una biblioteca familiar o haberse perdido. Muchos años después el escritor asturiano recordará la impresión que le produjo la lectura de la *Sonata* (Pérez de Ayala, 15 de abril 1923).

llegó a Madrid en 1902 fue visitar a Valle-Inclán³. El objetivo de este trabajo es precisamente examinar la relación entre ambos textos para determinar, ahora que se conoce el texto de Ayala, si es cierto que el escritor asturiano inicia su andadura literaria guiado por la narrativa modernista de Valle-Inclán⁴.

La *Sonata de Otoño* fue la obra que realmente dio a conocer a Valle como escritor⁵. Hasta este momento Valle-Inclán ha publicado fundamentalmente cuentos y novelas cortas. Algunas novelas cortas fueron recogidas en la colección de *Femeninas* de 1895 y en *Epitalamio* de 1897, y diversos cuentos fueron apareciendo en publicaciones peridísticas y en revistas de renombre como *El Imparcial* o *Electra*⁶. Además se difundieron los pre-textos de *Flor de Santidad* en *Germinal* y *Revista Nueva*, y vieron la luz una novela de folletín, *La cara de Dios*, y el importante artículo teórico "Modernismo", aparecido en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de febrero de 1902, entre otros textos. No se puede saber con seguridad qué es lo que Pérez de Ayala había leído de este conjunto de escritos valleinclanianos, aunque algunas coincidencias son significativas⁷.

Sí se conoce, en cambio, que Valle y Pérez de Ayala mantuvieron una duradera amistad durante su vida⁸, coincidiendo en las redacciones de las mismas revistas y periódicos, en tertulias de intelectuales y artistas, en banquetes, homenajes y manifestaciones varias⁹. Como resultado de esta relación humana se conservan algunas cartas (Hormigón, 1987: 484-487) en las que se

³ No se conoce con seguridad la fecha de la llegada de Ayala a Madrid. El 15 de julio de 1902 colabora en la *Revista Ibérica* de Madrid. Valle estaba en esta capital quizá desde 1895 (Serrano, 1993: 12-13).

⁴ "Retengamos una idea esencial: Pérez de Ayala se inicia en la narrativa guiado por Valle-Inclán" (Lozano Marco, 1983: 22).

⁵ Vid. el estudio de Serrano Alonso (1993) para la recepción del Valle inicial.

⁶ Vid. "Cuadro sinóptico de publicaciones" en Serrano Alonso y De Juan Bolufer (1995).

⁷ Valle publicó un texto titulado "Tragedia de ensueño" en la revista *Madrid* en 1901, influido por el simbolismo de Maeterlinck (Lavaud, 1992; Rubio, 1993). Dos años después Pérez de Ayala publicó una obrita similar con el mismo título "La dama negra. Tragedia de ensueño" (*Helios*, 5 de agosto de 1903).

⁸ Con sus altibajos, por supuesto. A pesar de su título el artículo de Gamallo Fierros (1980) "Las relaciones de Pérez de Ayala con Valle-Inclán" no trata este tema.

⁹ Ambos son firmantes del manifiesto de intelectuales a favor del bando aliado en la Primera Guerra Mundial publicado en *El Liberal* el 5 de julio de 1915 (Dougherty, 1983: 74-75). Su toma de posición decididamente aliadófila motivó la invitación por parte del gobierno francés a los dos escritores a visitar el frente. Como consecuencia de este viaje Valle publicó *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, aparecida previamente en las páginas de *El Imparcial*. Se ha recuperado un texto de Pérez de Ayala también de carácter propagandístico y aliadófilo, *El señor de las batallas* (Amorós, 1972, apéndice II), que se suma a los artículos recogidos en *Hermann encadenado*.

vierten opiniones sobre la obra literaria de ambos escritores¹⁰. Pérez de Ayala es asimismo autor de diversos estudios sobre el personaje público de Valle-Inclán y sobre su creación literaria¹¹. Algunas de sus ideas han tenido extraordinaria repercusión en el valleinclanismo por su lúcida e inteligente comprensión de la obra del escritor gallego¹². Además Pérez de Ayala convirtió a Valle en el personaje literario Monte-Valdés de la novela en clave *Troteras y danzaderas* publicada en 1913 (Amorós, 1973: 31-42). En cuanto a Valle, siempre se mostró muy elogioso con la literatura de Ayala, como se demuestra en varias declaraciones a la prensa en las que sitúa a Pérez de Ayala como uno de los mejores novelistas contemporáneos¹³.

Pese a las evidentes diferencias de formación y de talante personal, las trayectorias literarias de Pérez de Ayala y de Valle-Inclán parten de un mismo rechazo a la literatura realista propio del Modernismo entendido éste en su sentido más amplio¹⁴. Y aunque cada uno de ellos plasmó de forma peculiar su visión de la nueva literatura, ambos se incluyen en un movimiento general que prima, entre otros aspectos que convendría señalar, el subjetivismo como forma de percepción fruto de una nueva sensibilidad moderna cuyas consecuencias afectan a todos los órdenes del relato. Es perceptible igualmente la preocupación común por algunos temas, como el interés compartido por los problemas de la perspectiva narrativa o de la temporalidad, especialmente en aquello concerniente a la representación de la simultaneidad temporal.

Trece dioses es una novela corta titulada siguiendo el modelo de la *Sonata de Otoño* de Valle publicada unos meses antes. *Memorias del Marqués de Bradomín* en el texto valleinclaniano y *Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez* en el caso de la novela de Ayala. El carácter fragmentario del relato autobiográfico ficticio ya está presente en el modelo de Valle que selecciona de

¹⁰ La carta pública de Valle dirigida a Ayala recientemente rescatada de la prensa periódica por Dru Dougherty (1998) presenta muy diferente carácter a las publicadas por Hormigón. Asimismo la correspondencia entre los dos escritores publicada por Garlitz (1995) se centra en el interés por parte de Valle-Inclán en conseguir su nombramiento como Director de la Academia de Bellas Artes en Roma durante la Segunda República.

¹¹ Ouimette (1990) estudia de forma minuciosa la interpretación y valoración de la literatura de Valle-Inclán que se desprende de los artículos de Ayala.

¹² Especialmente el artículo "Valle-Inclán, dramaturgo" (vid. bibliografía final).

¹³ En concreto menciona la novela *La pata de la raposa*, *Repertorio Americano*, 15 de febrero de 1926 (apud Dougherty, 1983: 157-158, nota 193).

¹⁴ Véase para la inclusión de la literatura de Ayala en el marco del Modernismo el estudio de Macklin (1988).

la vida de Bradomín una serie de episodios amorosos, tal como se indica en la "Nota" que precede a la *Sonata*¹⁵:

Estas páginas son un fragmento de las "Memorias Amables", que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín (p. 12)

Una nota similar antecede al texto de *Trece dioses*: "*Trece dioses* es el título de un episodio de las memorias de Florencio Flórez" (p. 39). En ella además se menciona al receptor que se busca, el mismo perseguido por Valle: "Léanlo las almas nobles y delicadas" (p. 39).

Las dos novelitas están formadas por breves capítulos sin numerar y tienen apariencia fragmentaria. El inicio en ambas es similar, abrupto. El personaje masculino protagonista recibe una carta de manos de un criado que origina un viaje a la casa familiar, aunque en cada novela el motivo es diferente: la enfermedad de Concha en el caso de la *Sonata*, una cacería en *Trece dioses*. La carta de Concha no se reproduce íntegramente, solamente se citan unas líneas que crean una nota sugerente y evocativa. Sí, en cambio, se transcribe completamente la corta misiva del tío de Florencio. Si en ambos relatos transcurre una noche y el personaje sale a caballo al amanecer acompañado de un criado, el talante con el que los personajes se plantean el desplazamiento es bien distinto, ya que Florencio se muestra reacio a visitar la casa de sus mayores, mientras Bradomín se sumerge nostálgico en los recuerdos del pasado.

Pérez de Ayala toma del modelo valleinclaniano la forma memorial, la narrativa personal autodiegética, mediante la cual el narrador cuenta su propia historia. Sin embargo, las técnicas narrativas utilizadas son diversas en cada caso. Si bien es cierto que se selecciona un episodio del pasado muy breve, pues en ambos casos se produce reducción temporal y el tiempo de la historia es mínimo, la focalización utilizada mayoritariamente es diferente. En todo relato autodiegético de carácter autobiográfico se produce, fruto de la distancia temporal que separa el presente de la enunciación del pasado que se narra, un desdoblamiento del yo, que puede promover cambios de focalización en el relato, ya que éste puede ser narrado desde la perspectiva del personaje o desde la perspectiva del narrador en el momento en el que produce su discurso (Fleischman, 1990; Reis, 1990; Lejeune, 1994). Mientras que en la

¹⁵ Las citas se toman de la edición moderna de *Trece dioses* (Pérez de Ayala, 1989a) y de la primera edición de la *Sonata de Otoño* (Valle-Inclán, 1902a).

Sonata son perceptibles y frecuentes estos cambios de focalización, en la narración de *Trece dioses* el relato se presenta mayoritariamente desde la perspectiva del personaje. En la *Sonata*, como en muchos otros textos autobiográficos, el yo-narrador realiza comentarios, reflexiones y todo tipo de generalizaciones desde el presente de la narración, que se localizan especialmente al comienzo y final del capítulo y que nos proporcionan un retrato ideológico del Brado-mín anciano autor de sus memorias. En cambio, el narrador de *Trece dioses* es una entidad bastante desdibujada. Apenas comenta la acción desde el presente de la narración.

A pesar de ello se localiza en el capítulo VII de *Trece dioses* una aclaración del narrador sobre la historia que relata sobre la que conviene incidir. Se coloca antes de una evocación de Justa, la prometida de Florencio, prototipo de mujer frágil finisecular con rasgos prerrafaelitas, y del recuerdo de la tarde en la que Florencio se declaró:

Este párrafo no es más que una expansión amorosamente infantil del autor de las memorias. Pasen sin leerlo todos aquellos aficionados a seguir paso a paso al protagonista de cualquier acontecimiento (p. 63)

Esta apelación al lector en la que el autor aconseja que se salte las páginas siguientes, constituye el primero de los llamados “capítulos prescindibles” en el conjunto de la trayectoria novelística de Pérez de Ayala, capítulos que son siempre paradójicamente imprescindibles para la interpretación de las obras¹⁶. En todos ellos siempre hay una referencia irónica al gusto del lector contemporáneo, educado en la lectura de la novela realista, por la hilazón causal de los sucesos de la historia en un todo organizado en el que funciona la intriga. La destrucción de este tipo de trama tradicional es un rasgo característico de la novela modernista que comparten estos escritores en mayor o menor grado y que alcanza su expresión más radical en las obras de Azorín.

¹⁶ Por ejemplo el “Coloquio superfluo” entre Alberto y Yiddy en *Tinieblas en las cumbres* presenta una nota inicial semejante: “Calificamos este coloquio de superfluo porque sabemos que, en virtud de cierta transcendencia que en él va imbuida, ha de parecerles frío, baladí, y por ende innecesario, a la mayoría de nuestros lectores. Suplicámosles, pues, que lo pasen por alto, asegurándoles, desde luego, que nada tiene que ver, con el asunto central de esta historia, y que pueden dejarle de lado en la lectura, sin que la preterición perjudique el interés de los acontecimientos, antes al contrario” (Pérez de Ayala, 1971: 245). El citadísimo capítulo II de *Belarmino y Apolonio* “Rúa Ruera, vista desde dos lados” en el que se expone la teoría del perspectivismo tiene también una nota inicial similar: “(El lector impaciente de acontecimientos recorra con mirada ligera este capítulo que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción)” (Pérez de Ayala, 1989b: 90).

En las *Sonatas*, sin embargo, como en toda la obra narrativa de Valle con la excepción de *La Cara de Dios*, están ausentes apelaciones al lector como la citada, toda intromisión metanarrativa en cuanto a la estructuración de las memorias y toda referencia a la escritura de las mismas¹⁷, aunque existe igualmente desinterés por la intriga¹⁸ y la misma construcción fragmentaria que en *Trece dioses*.

También en algunas técnicas concretas se diferencia el narrador autodiegético de *Trece dioses* del narrador de la *Sonata*. Se produce, por ejemplo, en algún momento concreto, la reproducción en estilo directo en soliloquio de los pensamientos de Florencio, lo que nunca acontece en la *Sonata*¹⁹.

Scanlon (1989: 17) ha señalado la relación, a mi entender discutible, de *Trece dioses* con otros dos textos de Ayala de 1903 pues en ellos se produce una coincidencia en la identidad del narrador. El primero, "Tío Rafael de Vaquín"²⁰ es la historia de un sacerdote que vive en un pueblo costero con un sobrino al que aprecia tiernamente pero que se vuelve loco y atenta contra su vida al intentar estrangularle. El nombre del narrador de este relato es el mismo que el del narrador de *Trece dioses*, Florencio²¹, pero ahí acaba el parentesco entre los dos textos, pues el cuento recrea una triste anécdota ajena por completo a la historia de *Trece dioses*. El segundo cuento, "Viudo", lleva como subtítulo "Fragmento de las Memorias de Florencio Flórez", con lo cual la relación con la obra de 1902 se señala desde el título. Sin embargo, la forma del texto es diferente, ya que presenta la estructura de entradas de un diario que escribe Florencio en casa de un amigo mientras está enfermo. Se narra la pequeña historia simbólica del duelo de un palomo por la muerte de su pareja en un día de agosto. "Viudo" utiliza como forma de expresión básica el presente temporal simultáneo y en él Florencio da rienda suelta a la expresión de sus emociones y de los sentimientos promovidos por el episodio contemplado. En cambio, la forma de narrar característica de *Trece dioses* es el relato ulterior.

¹⁷ Si se estudia por ejemplo la pre-historia textual de la *Sonata de estío* puede observarse cómo se eliminan las referencias a la escritura de las mismas (Juan Bolufer, 1997).

¹⁸ Por ejemplo en la *Sonata de Otoño* se menciona la muerte de Concha en los capítulos iniciales, lo que supone que desde las primeras páginas de la novela el lector conoce su desenlace.

¹⁹ " "Está bien," me dije, "hay que resignarse a pasar unos días en Villavalde. Al fin y al cabo es el solar de mis mayores, la cuna de mi padre y así como quiera, aún no conozco a mi tía..." y fui a verme con el fondista, requiriéndole un caballo para el día siguiente al apuntar el alba" (Pérez de Ayala, 1989a: 42).

²⁰ Quiero agradecer a Javier Serrano su generosidad al facilitarme todas las publicaciones periódicas y primeras ediciones de Ramón Pérez de Ayala que cito en este trabajo.

²¹ "pasea siempre con un primo mío llamado Florencio, como yo".

Florencio funciona también como testigo, pero sin expresar sus sentimientos con intensidad, salvo en algunos momentos la emoción que le produce el paisaje²². Es posible que Pérez de Ayala tuviera el proyecto de continuar las memorias de Florencio en una serie como las *Sonatas*, pero con forma diarística, ya no memorialística. “Viudo” a pesar de su subtítulo no encaja coherentemente en *Trece dioses*. Por ello la relación de estos dos relatos con la novela de 1902 se reduce a la igualdad en el nombre de su narrador.

En el apartado de la modalización del relato son notables otras disparidades entre la *Sonata* y el texto ayaliano. El último capítulo de *Trece dioses* está formado por el relato en estilo directo que Simeón, el tío sacerdote de Florencio, hace de su vida, mientras transcurre una cacería. Esta historia en la que se concentra la carga erótica de la novela, mediante la confluencia típicamente finisecular de amor carnal y religión, de lujuria y misticismo²³, supone un cambio de narrador, que ahora es Simeón, al que Florencio cede la palabra en el capítulo más largo de la obra. En *Trece dioses* hay, pues, dos historias que están claramente descompensadas²⁴. Sin embargo, en las *Sonatas* Bradomín es siempre la voz principal, el hilo conductor del relato, que no se desvía de su persona.

Pero quizá lo más significativo a este nivel sea el hecho de que Florencio no es el verdadero protagonista de la historia que narra, sino más bien un testigo y colaborador en la resolución de otra historia, la de su tío Eduardo, Marqués de Santos, el cual se niega a reconocer a su hijo bastardo. Además, Bradomín y Florencio son dos personajes narradores radicalmente distintos en algunos aspectos, fundamentalmente ideológicos y de carácter. Si el donjuanismo y las historias amorosas tentadoras por prohibidas y morbosas son elementos básicos de la *Sonata*, Florencio mantiene una relación ideal e ilusionada con su prometida, personaje que es un elemento secundario de la historia, pues solo aparece mencionada, mientras que las amadas del Marqués

²² Lozano (1983: 122) señala en este texto la influencia de *Diario de un enfermo* de Azorín.

²³ Simeón cuenta sus amores juveniles y correspondidos con María. Ante la ruina familiar, Simeón tiene que ordenarse sacerdote, lo que le conduce a perder la fe, a odiar la religión. Consigue a través de la penitencia recobrar sus creencias. En una visita veraniega a la casa familiar vuelven las tentaciones y los pensamientos lujuriosos que consigue dominar mediante el ayuno. Florencio conoce entonces que María se ha hecho monja. Tras doce años Simeón visita el convento donde vive su antigua novia, ahora Virgo Fidelis. Celebra una misa en la que le da la comunión, momento en el que se une de forma deliberadamente sacrílega la voluptuosidad con el rito religioso y que supone el fin del relato y de la novela a la que da título.

²⁴ Scanlon (1989: 20) apunta que estas dos historias sin relación estructural en cambio presentan relación temática: el amor frustrado por barreras artificiales.

son verdaderas protagonistas del relato. Bradomín se mueve con evidente agrado en el mundo semifeudal de nobles, criados y aldeanos, mientras Florencio siente repugnancia por el servilismo campesino²⁵. El descuido en el vestir de Florencio en contraste con el dandismo del cuidadoso aunque feo Bradomín, el rechazo visceral de Florencio a las actividades sangrientas y crueles de la caza frente al ensalzamiento de las hazañas bélicas y de la crueldad de la guerra en el Marqués, nos ofrecen dos retratos de personajes dispares. Quizá el héroe valleincliniano tenga una mayor afinidad con Simeón, el sacerdote exquisito, distante, cuya risa es irónica y cruel, que une el gesto galante y atra-yente a su ironía volteriana, con voz seductora, actitud gallarda y sensualidad desbordada que se transparenta en sus propios rasgos físicos²⁶:

Era despejada su faz, de un óvalo perfecto, serena y pálida también como las manos, con tenues ojeras azuladas y la vaga demacración de amante propicio a los antojos de una querida cálida o de místico mace-rado en los aromas del amor divino (p. 72)

En cambio, la figura del tío Eduardo, Marqués de Santos, está claramente configurada sobre el personaje valleincliniano de Don Juan Manuel Montenegro. Su aparición en los dos textos es similar, montado a caballo, gritando impetuosamente "¡Sobrino!" en el caso de *Trece dioses* (p. 47) y "¡Sobrina!", por Concha, en la *Sonata* (p. 85). El detalle de la voz atronadora también se recoge en *Trece dioses*: "Su voz retumbó en el aire, con la trepidación de un cañonazo" (p. 49). En ambos casos se trata de una figura de noble rural con rasgos de vitalidad del super-hombre nitzscheano, excesivo en sus manifestaciones de primitivismo vital²⁷, resto de un mundo pasado que ha desaparecido y que des-

²⁵ "Yo intenté protestar de semejantes actos de humillación, en pugna con mis principios; más fue inútil; tenían ellos más arraigado el sentimiento de servidumbre, que yo el de igualdad humana" (p. 73).

²⁶ Scanlon (1989: 17) señala la relación de Florencio con Alberto Díaz de Guzmán, el protagonista de la tetralogía novelística formada por *Tinieblas en las cumbres*, *AMDG*, *La pata de la rapsa* y *Troteras y danzaderas*. Además cree que es una figura autobiográfica: "Florencio, como su creador, es escritor, librepensador, anticlerical, elitista cultural pero con ideas sociales igualitarias, admirador del pensador francés, Hipólito Taine, y lector aficionado de las obras de Oscar Wilde" (Scanlon, 1989: 18) Scanlon cree que las relaciones amorosas de Florencio y Justa recrean episodios biográficos de Pérez de Ayala y que Villavalde es Valdenebro de los Valles, pueblo natal del padre del escritor.

²⁷ Como ante los placeres de la mesa: "parecía encontrar un deleite físico intenso triturando las viandas y paladeando con gesto de infinita y socarrona picardía el vino añejo" (Pérez de Ayala, 1989a: 76).

aparecerá para siempre con ellos, ya que sus descendientes suponen la degeneración de la raza²⁸. El contraste entre padre e hijo en *Trece dioses* se señala en la primera aparición del Marqués de Santos, al subrayarse su presencia masculina y marcial, frente al carácter servil y femenino de su hijo bastardo Juan (p. 48). Esta personalidad dominante, feudal, marca su poder a través del desprecio de la moral convencional. Es un rasgo común en ambos personajes el enfrentamiento con las normas civiles, ya que ellos tienen su propia ley²⁹. La atracción que este tipo finisecular despierta en Valle y en Pérez de Ayala se observa en la reiteración de esta figura en sucesivas obras de los dos escritores. Las comparaciones con héroes del pasado que se utilizan en *Trece dioses* para completar el retrato del Marqués de Santos son de la misma estirpe que las valleinclanianas, las cuales por otra parte se encuentran en toda la literatura hispanoamericana y peninsular finisecular en la que funcionan casi como cliché:

era de la misma cepa que aquellos valerosos castellanos que a las órdenes del condestable de Borbón tomaban por asalto el castillo del Santo Ángel, y de aquellos otros nobles hidalgos regalistas, que incurrían en pena de excomunión por defender las prerrogativas de la corona (pp. 73-74)

con el imperio solícito de aquellos reyes férreos y de aquellos fastuosos papas medievales reconociendo y colmando de honores a un bastardo por ellos querido (p. 92)

un aguerrido tercio de Flandes dirigiéndose impasible y descuidado al combate para luego acudir galán y rendido, discreto amador a la cita de una dama antojadiza, o picaresco y osado a la conquista de una moza de mesón (p. 96)

Parecía un antiguo señor feudal, que en momento de placidez benévola, o con ocasión de una victoria reciente, deja a su hueste esparcirse con las delicias tormentosas de la gula satisfecha (p. 105)

²⁸ Sin embargo se debe señalar que hay una nota negativa en el retrato, por lo general admirativo, del Marqués de Santos, en relación con el desprecio que siente el narrador por los sacerdotes ignorantes, personificados en Aproniano: "A mi tío Eduardo, como a buen castellano, noble e inculto, le deslumbraban aquellas para mí deleznable argucias escolásticas, y seguía la peroración del cura necio y tragaldabas con gesto de admiración ingenua" (p. 77).

²⁹ El Marqués de Santos cuenta a su sobrino en el capítulo XIV su enfrentamiento a punta de escopeta con los civiles por cazar en tiempo de veda (p. 101).

Es este, pues, el primer personaje de la saga de figuras similares que aparece en la narrativa breve del escritor asturiano³⁰. Lozano Marco, cuyo completo estudio sobre esta parcela de la producción ayaliana vió la luz cinco años antes de la publicación contemporánea de *Trece dioses*, rastrea este carácter en algunos de los cuentos iniciales del escritor³¹, como el personaje episódico del Duque de Casariego en "El último vástago" de 1905 (Lozano, 1983: 133), o don Alberto Menéndez de los Trojes en "El patriarca" de 1906 (Lozano, 1983: 146). En otros relatos más tardíos como "Éxodo" y "Padre e hijo" de 1910 y 1911 respectivamente Lozano (1983: 183 y 185) señala la influencia del Don Juan Manuel de las *Comedias Bárbaras*, especialmente de *Romance de lobos*, en el personaje de Don Cristóbal. Igual que este personaje ayaliano, la figura del señor feudal de *Trece dioses* tiene, si no cien, varios hijos bastardos reconocibles en la obra literaria de Pérez de Ayala. Sea o no sea una figura epocal, es innegable que su inspiración primera, tal y como se observa en *Trece dioses*, es el don Juan Manuel valleinclaniano.

La *Sonata de otoño* y *Trece dioses* se construyen ambas siguiendo el mismo procedimiento compositivo. Mínimo relato de acciones, escenas en las que predomina el diálogo y pequeñas notas descriptivas de carácter impresionista, configuran en esencia los capitulitos que forman las dos novelas. Es perceptible en la *Sonata de Otoño* una mayor perfección en la conformación de los cuadros que a menudo se abren y se cierran con expresiones del yo-narrador, y en los que se observa un esfuerzo sostenido por lograr un estilo evocativo, sugerente y una prosa musical estéticamente muy trabajada. *Trece dioses* no alcanza las alturas de la prosa modernista valleinclaniana salvo quizá en las descripciones espaciales, en las que Ayala demuestra ya un talento innegable para la plasmación plástica y sensorial del espacio, especialmente en los efectos lumínicos y juegos de luces y sombras, y en las calidades pictóricas del paisaje:

la luz juguetona y amarillenta que penetró por él a chorros fue a posarse en los objetos, iluminándolos con caprichosos juegos de luz; ora con reflejos dorados y rojizos, como llamas impalpables, en los bronces cincelados de un bargueño siglo XV, ora con brillantes matices de esmeralda en el damasco de seda que recubría los muebles. Un rayo de luz

³⁰ Véase por ejemplo este retrato de Don Cristóbal de "Padre e hijo": "Don Cristóbal era enorme: enorme en todo. Enorme, su valor; su osadía enorme; enorme, su bondad; su amor y odio, enormes; enorme su risa, y no menor su acento; su prodigalidad, enorme también. Amaba el campo y la vida de señor feudal" (Pérez de Ayala, 1924: 221).

³¹ Lozano Marco (1990: 8) ya apunta brevemente en su reseña de la publicación moderna de *Trece dioses* la relación entre don Juan Manuel y el Marqués de Santos.

impetuoso y rápido fue a chocar contra la luna de un espejo veneciano antiguo, rebotó en ella y volvióse impertérrito contra el lienzo borroso de un ajeño retrato, más fue su empeño inútil si pensó en esclarecer la figura del personaje retratado, que se veía oscuro y enigmático, velado por la sombra, negruzco y lejano, como si estuviese en el fondo de un pasillo profundísimo. Las rígidas colgaduras de velludo verde, pendían con ceremonioso desmayo en amanerados pliegues (pp. 59-60)

El sol iba ascendiendo en el azul ya límpido y diáfano del firmamento con majestuosidad solemne, como cáliz de oro ostentado por manos invisibles.

Las sombras de las personas y de las cosas dibujábanse en el suelo musgoso y aterciopelado con prolongadas y duras siluetas violáceas.

El monte había tomado un color verdoso vagamente ostensible, empastado hacia el horizonte con tonos amarillentos y dorados de seda antigua o de melancólica tristeza otoñal.

De trecho en trecho erguía alguna encina hecha árbol, con rigidez presuntuosa destacando su perfil agrio y rudo sobre las suavidades acariaciadoras de la bóveda azul. (p. 101)

De manera general, y salvo en un capítulo del que me ocuparé posteriormente, se observa un contraste muy marcado entre la visión claramente positiva del espacio interior del caserón familiar, con su nobleza y paz secular, casi conventual, y el espacio exterior castellano, presentado como desagradable y desolador, frente a los delicados y evocadores espacios exteriores de la *Sonata de Otoño*, con sus jardines modernistas y decadentes. Es significativo el hecho de que en otros relatos ayalianos las descripciones nieguen su filiación con este tipo de jardín como forma de definición³². El desagrado de Florencio por la aridez del campo castellano se manifiesta a lo largo de la novela desde su inicio:

³² Pérez de Ayala construye así sus descripciones de jardines sobre oraciones negativas: "Don Cristóbal y su leal servidor Pepón de Peñamellera estaban sentados par a par en el jardín de la casona: un jardín masculino, en el imperio de su fuerza espontánea, sin veredas ni senderos de arena ebúrnea, ni bojes geométricos, praderas rapadas, afectados macizos de flores, artificiosa garrulería de fuentes, ni nada, en suma, de cuanto la feminidad versallesca o el puritanismo inglés han pretendido imponer a la Naturaleza por que se domestique, se socialice y adquiera buenas maneras" ("Padre e hijo", Pérez de Ayala, 1924: 217) "El jardín del monasterio sonríe recatado en la penumbra tibia de la tarde otoñal. No es un jardín litúrgico, recogido y austero (...) no crecen en él las plantas claustrales de piadoso simbolismo (...) ni las rosas exangües, castas en su blancura sin mácula, ostentan evocaciones eucarísticas. Es un parque, verde frondoso, afrodisiaco y tentador como pradera ática, poblado de rosas sangrientas - en la biblia hablan de amor carnal - de

Pronto salimos de Valladolid y nos encontramos a campo raso en las áridas, abrumadoras, eternas planicies de Castilla. El sol por el oriente asomaba envuelto en un crepúsculo anodino y vulgar, antipático; algunas franjas ligeramente anaranjadas, otras color de rosa, pero de un rosa indeciso, sucio, y luego la inmensidad del cielo azul tan monótono como la infinitud parduzca de la tierra. (p. 43)

Este disgusto se concreta en el pueblo de Villavalde, amarillento, mezquino, un montón de barro (p. 51). Sin embargo, los espacios interiores provocan en el narrador una sensación de paz, de bienestar:

Toda la habitación exhalaba un aroma a vetustez austera y sahumerio de tomillo y espliego, que parecía acariciar el alma. (...) Una paz sepulcral envolvía, con misteriosos recato, las cosas todas. (pp. 56-57)

Las habitaciones, aunque austeras, tienen mobiliario antiguo y suntuoso, y un aire conventual de templo, que es profanado por la frivolidad y el bullicio de los invitados al banquete que se ofrece a Florencio como bienvenida (p. 75).

De la misma forma que en la *Sonata* Bradomín realiza un recorrido por las estancias del Pazo de Brandeso, Florencio también recorre los pasillos y corredores de la casa señorial en dos ocasiones (p. 59 y p. 94), en pasajes que recuerdan las páginas valleinclinianas, e igualmente hay una descripción del espacio interior de una iglesia, con un detalle minucioso en el altar y en la talla de San Roque, como en la *Sonata* se describe la capilla del pazo mientras Concha y sus hijas rezan el rosario.

El capítulo IX supone una excepción a esta norma de contraste u oposición espacial. En él nos encontramos con la descripción de un momento panteísta en el que Florencio contempla el atardecer misterioso, lleno de alusiones y evocaciones mágicas de una naturaleza personificada que se estremece y a la que se superpone un conjunto de referencias culturales y religiosas, budistas y esotéricas. Florencio tiene un sentimiento de éxtasis motivado por la contemplación del paisaje natural:

Palpitaban en el éter purísimo, gérmenes de amor universal y de redención simbólica. Derretíase mi espíritu en inefables deliquios, en voluptuosas emanaciones interiores de panteísmo impreciso y soñador.

pinos olorosos y de laureles, cuya sombra regalada es propicia a la égloga. Los árboles rozan indolentes sus ramas con estremecimientos de voluptuosidad bucólica.

La hierba, crecida, se rinde blandamente al halago del viento tenue que trae aromas prolíficos y enervantes" ("*Una aventura del padre Francisco*", Pérez de Ayala, 1903b: 286).

El alma de todas las cosas flotaba en el ambiente con insinuaciones divinas, como *encarnándose* en etéreas, vagarosas vibraciones que salmodiaban con ritmo de arrobamiento el Supremo Himno del Kosmos (p. 84)

Como es bien sabido, este panteísmo se puede hallar en otros escritores finiseculares y es similar a los éxtasis provocados por la contemplación de las tierras del Salnés en *La Lámpara Maravillosa* de Valle. En el caso de la narrativa ayaliana el sentimiento ante la naturaleza es un tema presente en muchas de sus novelas. Este fragmento de *Trece dioses* parece preludiar el “Coloquio superfluo” entre Alberto y Yiddy en *Tinieblas en las cumbres* cuyo asunto central es precisamente la emoción intensa y el arrobo extático ante la observación de la naturaleza que provoca un estado de fusión o disolución en la misma y que revela el sentido del Universo. Asimismo, el interesantísimo relato “Quería morir” de 1904 se construye sobre la conmoción profunda que la contemplación del paisaje asturiano comunica al narrador autodiegético, sentimiento que no consigue expresar con palabras o definir hasta que oye una canción cantada por la hermana, todavía niña, de su novia, en versos que transmiten la voz de la tierra:

Y es que la idea de la muerte noble, santa, con grandeza, envolvía el campo como un pensamiento infinito: era la voz de la tierra que yo no atinaba a descifrar; era la letra de la música que me cosquilleaba en las últimas profundidades del pozo de mi espíritu

Este relato tiene un desenlace simbólico cuando el “sagrado recogimiento” de la tierra es perturbado por el paso estruendoso de un tren, paradigma finisecular del progreso industrial: “Retemblaba la tierra y como el caballo se encabritase, me afiancé en los estribos para no ir al suelo”.

En el contexto de *Trece dioses* el espacio que se describe provoca ese momento de emoción intensa citado en Florencio³³, que a su vez, tiene una funcionalidad en el relato, ya que origina la negativa del personaje a participar

³³ Sin embargo, el capítulo concluye con una oración exclamativa de corte irónico realizada por el yo-narrador, la cual rebaja considerablemente el tono trascendente del cuadro:

“Serían las cinco de la tarde y el crepúsculo extendía por el cielo su espléndido ropaje de seda y púrpura.

¡Qué *cursi* se siente uno al crepúsculo!...

Cierto día he llorado viendo al sol morir...” (p. 86)

en las actividades cinegéticas, lo que motiva una conversación con el Marqués de Santos en la que Florencio le insta a reconocer a Juan como su hijo legítimo³⁴. También Valle-Inclán en su artículo "Tristana" opina que la función principal de la descripción es la de provocar la sensación artística. Si la descripción se alarga como en la novela realista se pierde la sensación "entre la multitud de detalles nimios" (apud Serrano (ed.), 1987: 135). Por ello, prosigue Valle, la descripción del escenario sólo es válida cuando "influye despertando ideas o sentimientos en los personajes de una novela". En una entrevista tardía realizada por Mariano Tobar en 1926 Valle distingue su particular visión del tema eterno de Don Juan con las siguientes palabras:

Los Don Juanes anteriores al marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje (apud Dougherty, 1983: 161)

Como Florencio, se podría añadir. En ambos escritores se percibe, pues, idéntico rechazo a la técnica descriptiva de la novela realista.

Otros motivos argumentales menores y elementos concretos de *Trece dioses* pueden tener su origen en la novela de Valle-Inclán. Así el primer diálogo entre Florencio y Juan (pp. 43-45) tiene reminiscencias de la conversación entre Bradomín y el jovencísimo Florisel de la *Sonata de Otoño*³⁵. De igual forma el motivo del amor femenino como una esencia o un aroma se localiza en ambas novelas, aunque es un elemento temático con precedentes anteriores³⁶.

³⁴ "Matas a una pobre perdiz y se queda la pollada huérfana y fría. Es muy cruel dejar a un hijo sin padre.

Mi tío bajó la vista ruboroso como una doncella" (p. 85)

El simbolismo presente en el diálogo mencionado también se utiliza en este capítulo de *Trece dioses* para comunicar el anticlericalismo del narrador, patente en muchos pasajes de la obra, a través aquí de la descripción espacial negativa de la iglesia, frente al mundo natural, bello y puro: "A mi izquierda, la torre de la iglesia, erguíase insignificante e insolente desafiando al cielo. Una cigüeña inmaculada voló del mezquino campanario para anegarse en ondas de azul" (p. 84).

³⁵ Se observa de todas maneras que el trato que la clase privilegiada dispensa a los criados en *Trece dioses* es mucho menos respetuoso verbalmente que en la *Sonata*.

³⁶ "En justa el amor era a la manera de un efluvio, de un perfume que se desprendiese del alma, de su alma quebradiza, frágil como flor monacal, y las púrpuras de su divino pudor eran para mí como un manantial de auras religiosas y graves que me envolvían en inefables deliquios, en sutiles complacencias y como el viejo devoto de la virgen se embriaga en la solitaria ermita con la esencia de las flores de mayo" (Pérez de Ayala, 1989a: 64). Este motivo puede encontrarse por ejemplo en el relato de Villiers de Lisle Adam, "Virginie et Paul", publicado en *La Semaine Parisienne*, el 12 de marzo de 1874 y recogido en sus *Cuentos crueles*.

Tras este recorrido por las dos novelas de 1902, se puede concluir que Pérez de Ayala tomó para su primera obra algunos elementos concretos de *Sonata de Otoño*, como el molde compositivo inicial, memorialístico y fragmentario, que recreó libremente, algún personaje como la figura del desafiado y vital noble rural, y pequeñas situaciones anecdóticas o algún rasgo estilístico menor. El joven Pérez de Ayala se incluye en el movimiento de renovación de la novela moderna efectivamente de la mano de Valle-Inclán, porque este le proporcionaba un ejemplo de novela anti-realista en todos los ámbitos del relato: forma, estructura, personajes, temas y motivos. Pero Ayala realiza una recreación personal en la cual pueden encontrarse ya elementos que van a ser fundamentales en su trayectoria posterior, tan original y creativa como la del escritor gallego³⁷. En esta renovada querella entre los antiguos y los modernos, Pérez de Ayala se sitúa en el segundo grupo, los modernos modernistas, más allá de etiquetas noventayochistas o novecentistas, plenamente consciente del momento de radical transformación literaria en el que vive. Pocos meses después de la publicación de *Trece dioses*, Ayala escribe como prólogo a sus reseñas de poesía en la revista *Helios*:

Por lo pronto, hemos de notar, a poco avisados que sean nuestros ojos, los albores luminosos de un renacimiento en la Poesía. En las altas regiones de la especulación inteligente es diáfana la atmósfera, y las vagas nubes inmaculadas de los anhelos espirituales se deslizan por lo azul del idealismo puro, algo abstracto quizá. Las almas de los poetas modernos abandonan los antiguos asuntos baladíes y poco nobles, la contemplación impersonal, limitada, de lo externo en el cosmos, para seguir con ritmo de arrobamiento, en sus estrofas místicas el vuelo de la Sophía santa. A la antigua concrección (sic), machacona y vulgar en la métrica, de un pensamiento prosaico, ha sustituido el poema simbólico que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas conceptos universales, no por abstrusos menos poéticos. ("Poesía", Pérez de Ayala, 1903a: 120)

Y Valle-Inclán, que también transitaba por las esferas azules de la estética moderna y por nebulosas simbolistas de contemplación interior y crisis de la realidad, seguramente estaría de acuerdo con estas palabras de su joven compañero de viaje en esta travesía de la Modernidad.

³⁷ Lozano Marco (1990: 7) insiste especialmente en la fuerte personalidad de la obra ayaliana, señalando que las diferencias entre las obras son mayores que sus semejanzas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amorós, Andrés, 1972, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos.
- Amorós, Andrés, 1973, *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, Madrid, Castalia.
- Coletes, Agustín, 1980, "En torno al Ayala modernista: tres sátiras de *El Carbayón*", *Nueva Conciencia*, Mieres del Camino, n° 20-21, octubre, pp. 55-67.
- Dougherty, Dru, 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- Dougherty, Dru, 1998, "Valle-Inclán y la dirección de escena: una carta olvidada de 1916", *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, vol XXIV, n° 1, primavera, pp. 26-29.
- Fleischman, Suzanne, 1990, *Tense and Narrativity*, London, Routledge.
- Gamallo Fierros, Dionisio, 1980, "Las relaciones de Pérez de Ayala con Valle-Inclán", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 7 de septiembre.
- Garlitz, Virginia Milner, 1995, "Cartas de Valle-Inclán a Pérez de Ayala con un comentario", en Adelaida López de Martínez (ed.), *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Erie, Pub. de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos.
- Hormigón, Juan Antonio, 1987 (ed.), *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Juan Bolufer, Amparo de, 1997, *El narrador en la obra de Valle-Inclán*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- Lavaud, Jean-Marie, 1992, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU.
- Lejeune, Philippe, 1994, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, 1983, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, 1990, "Trece dioses y los orígenes de la narrativa de Pérez de Ayala", *Insula*, 525, septiembre, pp. 7-8.
- Macklin, John, 1988, *The window and the garden: The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Ouimette, Víctor, 1990, "Pérez de Ayala, Valle-Inclán y la "emoción del éxtasis", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n° 135, pp. 489-511.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1903a, "Poesía", *Helios*, IV, abril, pp. 120-121.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1903b, "Una aventura del padre Francisco", *Helios*, n° VI, junio.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1903c, "La dama negra. Tragedia de ensueño", *Helios*, V, agosto.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1903d, "Viudo. Fragmento de las memorias de Florencio Flórez", *Blanco y Negro*, n° 645, 5 de septiembre.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1903e, "Tío Rafael de Vaquín", *Blanco y Negro*, n° 656, 28 de noviembre.

- Pérez de Ayala, Ramón, 1904, "Quería morir", *El Imparcial*, 1 de febrero.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1905, "El último vástago. Novela original", *Hojas Selectas*, Barcelona, junio-noviembre.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1906, "El patriarca", *El Imparcial*, 10 de septiembre.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1910, "Cuento de abril", *Europa*, Madrid, nº 1, 20 de febrero.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1911, "Éxodo", *El Cuento Semanal*, año V, 13 de octubre.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1923a, "Valle-Inclán, dramaturgo", *La Pluma*, Madrid, año IV, nº 32, enero, pp. 19-27.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1923b, "Apostillas y divagaciones. Valle-Inclán. Un homenaje. El novelista, el poeta, el dramaturgo", *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de abril.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1923c, "Apostillas y divagaciones. Valle-Inclán. El hombre gráfico. El hombre biográfico", *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de abril.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1924, "Padre e hijo. Tragicomedia", *Bajo el signo de Artemisa. Novelas, Obras Completas de Ramón Pérez de Ayala*, vol II, Madrid, Renacimiento, pp. 217-233.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1937, "Los muertos del año. Valle-Inclán, Cunningham Graham, Grandmontagne, Unamuno", *La prensa*, Buenos Aires, 28 de febrero.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1971, *Tinieblas en las cumbres*, edición crítica de Andrés Amorós, Madrid, Castalia.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1989a, *Trece dioses. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez*, edición de Geraldine M. Scanlon, Madrid, Alianza Tres.
- Pérez de Ayala, Ramón, 1989b, *Belarmino y Apolonio*, edición crítica de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra.
- Pérez Ferrero, Miguel, 1973, *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Guadarrama.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, 1990, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- Rubio Jiménez, Jesús, 1993, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad, Cuadernos de Teatro, 17.
- Scanlon, Geraldine M., 1989, "Introducción" a su edición de Ramón Pérez de Ayala, *Trece dioses. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez*, Madrid, Alianza Tres.
- Serrano Alonso, Javier (ed.), 1987, *Ramón del Valle-Inclán: Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Ediciones Istmo, "Bella Bellatrix"
- Serrano Alonso, Javier, 1993, "Valle-Inclán y sus primeros críticos. La recepción de la obra de Valle-Inclán anterior a la *Sonata de otoño*", en Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, pp. 9-16.
- Serrano Alonso, Javier y Amparo de Juan Bolufer, 1995, *Bibliografía General de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Tornar, Mariano, 1926, "A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán", en Ramón del Valle-Inclán: *Zacarías el Cruzado o Agüero Nigromante*, *La Novela de Hoy*, Madrid, 3 de septiembre.

- Valle-Inclán, Ramón del, 1892, "*Tristana*", *El Correo Español*, México, 27 de abril (apud Javier Serrano Alonso (ed.), 1987, Ramón del Valle-Inclán: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Ediciones Istmo, "Bella Bellatrix").
- Valle-Inclán, Ramón del, 1901, "*Tragedia de ensueño*", *Madrid*, Madrid, nº 1.
- Valle-Inclán, Ramón del, 1902a, *Sonata de Otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Imprenta de Ambrosio Pérez.
- Valle-Inclán, Ramón, 1902b, "*Modernismo*", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, VII, 22 de febrero, p. 114.



EL HECHIZO DE LA MIRADA: AZORIN FRENTE A DON JUAN

CARMEN BECERRA
Universidad de Vigo

Entre 1915 y 1925 Azorín publica tres novelas -*Tomás Rueda* (1915), *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925)- que, pese a la distancia temporal que media entre ellas, presentan una continuidad temática y tonal incuestionable. En opinión de Martínez Cachero [1977:LXXVI] este bloque narrativo conformado por los tres títulos citados, que constituye una etapa azoriniana a la que el crítico denomina “dolorido sentir”, se caracteriza porque

toma a préstamo figuras literarias españolas de prestigiosa antigüedad para recrearlas emocionadamente, haciéndolas afines a sí propio y añadiendo a la historia consabida finos matices, ya que no ruidosas peripecias.

Nada nuevo descubro si afirmo el interés de los hombres del 98 por la cultura española, por sus viejos pueblos, su paisaje, por la tradición nacional en lo que estiman como valioso y permanente; Azorín, destacado miembro de la generación a la que él mismo puso nombre, no es ajeno a tal interés, bien al contrario, cumple sobradamente con este rasgo generacional: Fundamentalmente Castilla, sus gentes, su geografía, pero también Mallorca, algunas zonas de Andalucía (Sevilla y Cádiz), del Norte y de Levante formarán parte de sus libros y sus artículos de prensa, artículos reunidos posteriormente en varios volúmenes: Baste citar, entre otros, *El alma castellana* (1900), *Los pueblos* (1905),

La ruta del Quijote (1905), *Castilla* (1912) o *Verano en Mallorca* (1952)¹. Si a todo ello añadimos que en este periodo el mito de Don Juan era frecuentado por la mayoría de los escritores, recordemos, por ejemplo, las versiones de Valle-Inclán, los hermanos Quintero, Jacinto Grau, Bergamín, Pérez de Ayala, Machado, Unamuno, Maeztu, pero también las de H. Bataille, E. Rostand, H. R. Lenormand, M. Prevost, ... entre tantas otras, parece lógico que también Azorín elaborara su particular versión, y depositara su mirada sobre el vigoroso mito surgido en el barroco español.

Ahora bien, el interés de toda una generación por el mito no debe ser entendido como uniformidad de concepción: cada autor produjo sobre el mismo una modulación particular, originando versiones bien distintas en virtud del aprovechamiento de una materia poética para un propósito definido.

Don Juan se publica en Caro Raggio, en Madrid en 1922², y aunque es la primera vez que el autor aborda el tema donjuanesco, no será la última³:

Soy uno más entre los rendidos ante la sugestión del tipo, si español en su origen, con tan larga descendencia por todas las literaturas, que puede considerársele como universal,

confiesa Azorín en una entrevista de prensa⁴.

La novela presenta un diseño editorial muy sencillo que se estructura en un Prólogo, treinta y nueve capítulos numerados en romanos y un Epílogo. Prólogo y Epílogo funcionan como marco en cuyo interior se desarrolla, más que una aventura novelesca al uso canónico, un suceder de cuadros o estampas, en donde apenas pasa nada y a los que asoma continuamente un paisaje con figuras; entre esas figuras destaca Don Juan en cuya compañía conocemos

¹ Se trata del folleto número 21 de la serie "Panorama Balear" (Palma, 1952) que reúne los artículos publicados por Azorín en 1906 en los periódicos *ABC* y *Diario de Barcelona*.

² Seguimos aquí la edición de Martínez Cachero (Madrid, Espasa Calpe, 1977, núm. 217 de la Colección "Clásicos castellanos"), por ella citamos.

³ En el capítulo XXXV de su novela *Capricho* (1943) reaparece el mito. Se trata aquí de un Don Juan fatigado, aburrido del papel que le tocó en suerte, obediente y resignado con su destino. El capítulo LXIV de su obra *Memorias inmemoriales*, publicada en 1946, se titula "El verdadero Don Juan" y contiene otra visión del mito: es éste un Don Juan viejo, pero en absoluto ridículo o ridiculizado. Don Juan es un caballero que confiesa haber tenido muchos amores, pero "no despojaba a mis víctimas de nada".

⁴ Así se expresa Azorín en un artículo de prensa publicado por José García Mercadal en 1922 con el título "El Don Juan de Azorín. El autor, el libro". Más tarde este artículo se incorpora a *Propios y extraños (Vida literaria)*, Madrid, 1929; la cita corresponde a la página 19.

el ambiente, las gentes, y los “importantes” aconteceres de una pequeña ciudad de provincias.

Se trata de un relato de alusiones y elusiones, donde sólo en el Prólogo y en el Epílogo el lector dispone de señales inequívocas de la presencia del viejo mito. En el Prólogo se cuenta, utilizando como símil el milagro séptimo realizado por Nuestra Señora en el texto de Gonzalo de Berceo⁵ -el milagro del monje lascivo-, se cuenta, decía, la transformación espiritual que experimenta Don Juan del Prado y Ramos tras sufrir una grave enfermedad. Y en el Epílogo asistimos, como testigos, a un diálogo a través del cual se muestra el resultado de aquella transformación: de Don Juan del Prado pasamos al hermano Juan, un fraile franciscano.

El análisis de las versiones donjuanescas publicadas en torno a la fecha en que Azorín escribe *Don Juan*, revela que de todas ellas, sin ninguna duda, la versión de Azorín es la más sutil y esquemática. Su originalidad no radica en la discutible estructura novelesca⁶, ni en su concepción del personaje, sino en la escasez de elementos utilizados para acercarnos al tema, hasta el punto de que podría afirmarse que esta novela es una versión insinuada, que no explícita, del llamado “héroe del amor”.

Pero veamos cuáles son los rasgos donjuanescos que perduran en esta novela para conectarla con una tradición secular, que ha ido dejando sus huellas en toda la literatura europea.

En mi estudio sobre Don Juan, titulado *Mito y Literatura* [1997] intento demostrar que las más importantes transformaciones que ha sufrido el tema y que han supuesto un proceso posterior, bien de desmitificación, bien de mitificación, no fueron resultado de versiones españolas. De manera que si bien es cierto que el mito de Don Juan, pese a interpretaciones más guiadas por el nacionalismo romántico que por argumentos científicos probados, nació en España, de la pluma de ¿Tirso de Molina? ¿Andrés de Claramonte?, no es menos cierto que fue lejos de nuestras fronteras donde adquirió versatilidad, riqueza y nuevos sentidos, muy distintos de aquel que poseía en la pieza de su creador, sin duda ajeno a la fuerza que adquiriría el personaje que él, para un

⁵ La utilización de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, no sólo le proporciona un claro referente temático, sino que le permite testimoniar su admiración, compartida en general por los miembros de la generación, por los poetas medievales, en particular Berceo y Juan Ruiz, al ser su obra considerada modelo de sencillez y espontaneidad.

⁶ *Don Juan* presenta una heterodoxa estructura novelesca, o por lo menos así lo entendió buena parte de la crítica al considerar que subvertía los modelos realistas-naturalistas del género. Véase, por ejemplo, la opinión de Eugenio de Nora [1958:240-1].

fin bien concreto, había creado. Es Europa y no España la que marca los hitos de la evolución de este personaje mítico⁷.

Pues bien, la versión de Azorín constituye una clara prueba de lo anteriormente afirmado: Don Juan del Prado, pecador impenitente, sufre una grave enfermedad, y se convierte en el hermano Juan. Cualquier mediano conocedor de la evolución del tema donjuanesco sabe, inmediatamente, que tras esta versión está la fusión de la leyenda de Mañara con el mito de Don Juan. Pero Azorín no plantea exclusivamente la salvación eterna de Don Juan (como el Tenorio de Zorrilla), Don Juan del Prado salva su alma y dedica su vida al amor y la caridad. Y es que el Romanticismo no supuso sólo una nueva y comprensiva mirada sobre Don Juan: la simpatía que despierta el héroe en la época romántica altera en particular la relación entre Don Juan y sus autores, los cuales le conciben ahora a su imagen y semejanza, su cómplice, su hermano doloroso y angélico, y lógicamente lo glorifican y absuelven: no estamos únicamente ante un Don Juan enamorado, o frente al buscador incansable del ideal, del eterno femenino, o bien en presencia del hombre irresistible a cuya fascinación toda mujer sucumbe, o quizás con un rebelde social. No fueron estas visiones las únicas aportadas por el movimiento romántico, porque los autores románticos, identificados con una u otra de las caras del poliédrico personaje, no se limitan a redimir su alma, sino que además salvan su cuerpo. Don Juan no muere, y la ausencia del necesario enfrentamiento con la Muerte, con el más allá, no sólo le priva de trascendencia y, por ende, de naturaleza mítica, convirtiéndole en uno más de la amplia galería de tipos literarios, sino que le permite envejecer; se origina por ello un amplio e importante número de versiones desmitificadoras, paródicas, o inversiones satíricas y grotescas. En este rasgo que se añade al personaje, a partir de algunas versiones de mediados del XIX, comparte gran responsabilidad la recuperación de la leyenda del histórico Miguel de Mañara (Sevilla 1626-1679).

Existen una serie de puntos comunes entre la vida de Miguel de Mañara⁸ y el mítico Don Juan; quizás porque, como afirma Esther Van Loo⁹, el propio

⁷ Creo que sería suficiente demostración recordar a Ciccognini, Molière, Mozart-Da Ponte, Hoffmann, Byron, Mérimée, etc. Por otra parte, conviene insistir en que en España entre las obras de Tirso (1630?) y de Zorrilla (1840) sólo se crean dos versiones del tema: la versión de Alonso de Córdoba y Maldonado, escrita en fecha incierta y que la crítica sitúa al final del XVII, y la de Antonio de Zamora (1734-44).

⁸ Según Leo Weinstein [1959] los biógrafos de Miguel de Mañara contribuyeron en buena medida a la confusión entre la realidad y la ficción. Sobre este aspecto véase el capítulo 10 de la obra de este autor.

⁹ Para el conocimiento detallado de la vida de Miguel de Mañara y su fusión con la leyenda de Don Juan véase la obra de esta autora [1950] en donde se marca claramente la frontera entre los

Mañara eligió en su juventud un modelo de conducta: el que le proporciona la vida del *Burlador* de Tirso. Según la tradición, el mismo Mañara confiesa a sus amigos ser Don Juan. Sin embargo, ningún autor lleva su vida a la literatura, y resulta curioso que tengamos que esperar hasta el siglo XIX para que, fuera de nuestras fronteras, se le ocurra a un escritor fundir las dos leyendas: me refiero, claro está, a Prosper Mérimée y a su obra *Les âmes du Purgatoire*, publicada en 1834. El rastro de Mérimée es el que sigue la disparatada pieza de Alejandro Dumas (*Don Juan de Mañara ou la chute d'un ange*, 1836); también, en determinados aspectos, continúa esta senda el poema dramático de José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, 1840¹⁰) y, desde luego, esta obra de Azorín que ahora nos ocupa¹¹.

Pero, frente a las demás versiones que desarrollan las aventuras del Burlador y sitúan su transformación en el desenlace, Azorín la instala en el comienzo del texto, en el Prólogo:

Don Juan del Prado y Ramos era un gran pecador; un día adoleció gravemente...

[...]Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir, pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado

Parece pues no interesar al autor el tema del Burlador, que sitúa en un pasado sólo aludido, sino el del pecador arrepentido, personaje que le permite mirar al mundo y a las gentes que le rodean con una infinita piedad y comprensión; con esa mirada, salvo en un momento concreto del que hablaremos más adelante, cruzamos los XXXIX breves capítulos, o cuadros, de la novela, cuyo contenido no es otra cosa que intrahistoria, paisaje, costumbres...; es decir, las señas de identidad de los hombres del 98.

datos históricamente probados y el material legendario añadido o confundido con la vida de Mañara.

¹⁰ La primera redacción parcial del poema de Espronceda data de 1837, su publicación definitiva se produce en 1840, aunque fue leído por primera vez en su totalidad un año antes. Véase Joaquín Casaldueño [1967]. Hay datos que prueban el conocimiento por parte de Espronceda de la obra de Mérimée. Así por ejemplo, en el fragmento publicado en Junio de 1837 por la revista *Museo Literario* se puede leer “nuevo don Juan de Marana”, mientras que en la edición definitiva de 1840 se corrige la frase por “nuevo don Juan Tenorio”.

¹¹ La influencia de la leyenda de Mañara, introducida por las versiones francesas, irá dejando una huella, más o menos gruesa o delicada, en muchas de las versiones españolas del siglo XX. Piénsese, entre otras, en las de Unamuno, los Machado, Martínez Sierra, etc.

No es este, sin embargo, el único elemento de subversión del mito que utiliza Azorín, si bien es cierto que los demás o se derivan de este eje fundamental, o se utilizan de forma consciente y explícita para la creación de un personaje, que se revela como instrumento al servicio de una determinada estética.

Una consecuencia lógica de la actitud contemplativa, tolerante, estoica y casi franciscana de este Don Juan arrepentido es la nueva concepción del tiempo del héroe, rasgo fundamental del mito, tantas veces calificado como el "héroe del instante"¹². Así, desde la pasión por la movilidad, el cambio, la rapidez y el vertigo hemos ingresado en un tiempo demorado, lento, en una especie de presente intemporal. Para la percepción de esta modalidad temporal por parte del lector, se auxilia el autor de determinadas técnicas, tales como el uso predominante del presente verbal, la duración indefinida de la historia, aunque lo esencial transcurre durante los meses de un otoño, y la imprecisión del tiempo histórico en el que se ubica la acción, si bien podría conjeturarse como finales del siglo XIX, pues algunos de los acontecimientos citados corresponden a 1880, 1888 y 1890.

Según el Nomenclátor de 1888, el pueblo tiene 1.299 habitantes. En la Información sobre la crisis agrícola, abierta por el Estado en 1887, se declara que el alimento por habitante es el siguiente... (p.32)

La misma lógica actúa sobre la coordenada espacial¹³: este Don Juan penitente no puede moverse en los espacios habituales o tradicionales del mito: Sevilla, Salamanca... Su nuevo espacio ha de armonizarse con el sentir de su alma. El ambiente de esta pequeña, tranquila, inmutable y aburrida ciudad, geográficamente no identificable, resulta muy adecuado. Así se describe:

Los siglos han ido formando un ambiente de señorío y de reposo. [...] Los gestos en las gentes son de un cansancio lento y grave. [...] Ese muro alto y azul de un patizuelo, en una calle desierta, es la expresión más alta del ambiente creado. [...] Como contemplaran este espectáculo hace dos mil años otros ojos, lo contemplamos nosotros ahora. En su permanencia está la norma definitiva de la vida (pp. 13-14)

¹² Véase para este tema Micheline Sauvage (1957).

¹³ A juicio de Ana Sofía Pérez-Bustamante (1998: 462) este es el factor "más azoriniano y menos donjuanesco de la novela. Para Azorín siempre hubo simbiosis entre el hombre y la geografía, y aquí, invirtiendo unos de los ejes fundamentales del mito del Burlador, presenta a Don Juan en el tiempo lento de una ciudad provinciana".

En definitiva, teniendo como tema y guía del relato a este contrito Don Juan, al que se ha segregado de su espacio tradicional y de su tiempo mítico, sólo se precisa dar un paso más para la subversión total: privarle de su asombrosa capacidad de seducción; para ello Azorín proporciona una detallada descripción física de Don Juan del Prado, descripción que dibuja ante el lector una figura donjuanesca sorprendente, pues rompe con la expectativa que su nombre suscita, al no tener nada que ver con el conocimiento que nuestra memoria histórica contiene. Don Juan no es joven, ni guapo, ni atractivo, ni atrevido, ni valiente, ni arrogante, ni altivo, es *“un hombre como todos los hombres”*, cuyos ojos, claros y vivos, *“no dicen nada”* y *“miran como todos los ojos”*. Don Juan del Prado es físicamente un individuo vulgar, que pasa totalmente inadvertido, condición, por otra parte, imprescindible para cualquier observador: poder mirar sin ser mirado.

En el Epílogo, el proceso de transformación ha alcanzado su cima, la conversión: el hermano Juan vive, actúa y habla como un santo.

-Hermano Juan: si ha sido usted rico, ¿cómo se puede acostumbrar a vivir tan pobre?

-Yo no soy pobre, hija mía. Es pobre el que lo necesita todo, y no tiene nada. Yo no necesito nada de los bienes del mundo. [...]

-Hermano Juan: no me atrevo a decirlo; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían.

-El amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo.

(Una palomita blanca volaba por el azul) (pp. 93-94)

Así pues, ¿qué nos queda del viejo mito? Hasta el momento tan sólo un pasado de pecado, que se nos hurta, y una dilatada experiencia viajera que únicamente se afirma.

Sin embargo, desde mi punto de vista, en esta versión donjuanesca subsiste algo más; un rasgo que contradice alguna de las afirmaciones del narrador respecto al físico del personaje, y por lo que sospechamos pudiéramos estar, en ocasiones, ante un narrador no fidedigno. Este rasgo al que estoy aludiendo se pone de manifiesto en la narración de un suceso breve y sutil que requiere agudeza de lectura para no pasar inadvertido, pese a que el título del capítulo lo anuncie. Aludo a la mirada de Don Juan, a sus dotes para el hechizo, a su potencial de fascinación. A mi juicio, Don Juan del Prado sí conserva esa mirada, aunque la oculte y la controle en su nueva condición.

Nos situamos ahora en el capítulo titulado “Y una Tentación Celestial”. Sor Natividad, una monja a la que se ha descrito previamente, en el capítulo que lleva su nombre, como una mujer de ojos verdes y mirada dulce, de “*ademanes pausados y lentos*”, y de la que afirma el narrador:

Es alta; bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben las llenas y elegantes líneas del cuerpo. [...] Cuando llega el momento del reposo, Sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma...

Sor Natividad acompaña al Maestre y a Don Juan en su visita al patio del convento

Al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre el ramaje. Al descubierto han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de la graciosa curva carnosa y blanca

el narrador nada dice en este momento de hacia donde mira Don Juan; después, cuando todos están observando la bella tracería de los arcos y Sor Natividad

tiene el gesto amoroso y sonriente de quien espera o va a ofrendar un ósculo

-Hermosa -ha contestado Don Juan, contemplando la delicada tracería de piedra.

Y luego, lentamente, bajando la vista y posándola en los ojos de Sor Natividad:

-Verdaderamente... hermosa.

Dos rosas, tan rojas como las rosas del jardín, han surgido en la cara de Sor Natividad. (p. 72)

Un intercambio de miradas es suficiente para darnos cuenta de que estamos en presencia del seductor. Un instante fugaz, magistralmente descrito, nos lo revela. La mirada de Don Juan no es como la de otro cualquiera, en ella todavía perdura la capacidad de hechizo, que aún a veces aflora.

En suma, a mi juicio, Azorín ha utilizado una figura mítica y popular para mostrarnos su conocimiento directo de España, de sus pobladores, de sus costumbres y sus paisajes; para ello era necesario alterar radicalmente las características de la figura: de la acción a la contemplación, del egoísmo a la caridad, del “vendaval erótico”, tal y como lo definió Americo Castro, a la

ausencia de pasión. La fusión del mito de Don Juan y la leyenda de Miguel de Mañara, que conoce a través de las obras francesas, le proporciona el cauce preciso. La originalidad de esta versión reside, por tanto, en su esquematismo. Sin embargo, la aparente privación total de los rasgos típicos del seductor, explícitamente afirmada, no impide la delicada introducción de momentos que la nieguen, momentos en los que probablemente la sonrisa cómplice de Don Juan, como la de Azorín, dista bastante de la beatitud y se aproxima peligrosamente a lo carnal y lo mundano.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerra Suárez, Carmen (1997), *Mito y Literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Casaldueiro, Joaquín (1967), "Espronceda" en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos.
- Martínez Cachero, José María (1977), "Introducción" a la edición de *Don Juan*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Nora, Eugenio de (1958), *La novela española contemporánea (1898-1927)*, tomo I, Madrid.
- Pérez-Bustamante Mourier (1998), "Azorín y Don Juan (1922): Vidas paralelas", *Don Juan Tenorio en la España del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 431-475.
- Sauvage, Micheline (1957), *Le cas Don Juan*, París, Seuil.
- Van Loo, Esther (1950), *Le vrai Don Juan: Don Miguel de Mañara*, París, Sfelt.
- Weinstein, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, Stanford University Press.



ANTONIO MACHADO Y SU REFORMULACIÓN DE LA TEMPORALIDAD LITERARIA

ARANTXA FUENTES RÍOS

Universidad de Santiago de Compostela

En el marco del modernismo y noventaiocho se produce un cambio fundamental en el pensamiento, trasladándose la inquietud desde la *esencialidad* del ser, propia del siglo XVIII, a su *temporalidad*¹. Este nuevo enfoque metafísico es resultado de una evolución en el pensamiento, que modificó la cosmovisión del individuo. Así, la incipiente industrialización, la transformación del tipo de relaciones sociales y familiares, la presencia de nuevos valores..., son algunas de las alteraciones que conllevarán la aparición de una nueva sensibilidad². No se trata de un simple cambio superficial, sino de una nueva orientación que compete a todos los ámbitos del pensamiento, entre ellos la literatura. Pedro Cerezo Galán (1971:487) apunta:

¹ Desde aquí defenderemos la necesidad de contemplar la Generación del 98 desde un marco más general y abarcador, trascendiendo los límites espaciales y temporales que, normalmente, ha impuesto la crítica. Así, considerando el modernismo, no únicamente como un movimiento literario, sino también como una fuerte corriente de pensamiento que transgrede los límites puramente artísticos, enriqueceremos el estudio y la aportación de este grupo de escritores. Desde aquí emplearemos la denominación de "Generación del 98" únicamente por motivos prácticos. Este término precisa de una reformulación que rompa con los estrechos lindes que caracterizan su estudio.

² Quiñones (1985:23).

El setecientos estuvo dominado por una metafísica sustancialista del ser y el ochocientos representa el triunfo definitivo de la metafísica del devenir. La categoría de *evolución* sustituye a la antigua de *sustancia* y la razón histórica gana la mano a la analítica. Ya no se trata de saber el porqué de las cosas sino el cómo o en función de qué, su génesis y el desarrollo de la trama objetiva. La realidad se nos aparece sumergida en el tiempo como un proceso evolutivo infinito o un organismo viviente en desarrollo. Y el pensamiento se torna concreto y circunstanciado, apremiante como la necesidad de lo que es preciso superar.

El desarrollo de la filosofía de Bergson no es más que uno de los síntomas de esta nueva inquietud y sensibilidad hacia lo circundante³. Su concepto de *durée* articula una de las teorías más relevantes e influyentes sobre la naturaleza temporal del hombre. A partir de esta idea se destierra una visión del tiempo lineal y unidireccional, defendiendo una temporalidad condicionante e inherente a cada individuo. Su rasgo principal radica en la ruptura de la secuencialidad entre las distintas estructuras temporales; éstas se amalgaman, se confunden, todo ello como resultado del distinto flujo de nuestros estados de conciencia. Por tanto, el tiempo ya no se siente como un agente externo, sino también interno, que aumenta la esencialidad y singularidad del individuo.

El hombre adquirirá, más que nunca, conciencia de la influencia del tiempo sobre su vida, abocándola a un fin imprevisible. De ahí que la angustia por un futuro incierto, la contemplación serena de un pasado demarcado y la obsesiva medición del presente, caractericen las obras de este siglo. Sin embargo, esta creencia de *ser para el tiempo*, no se limitará a su reflejo en las manifestaciones artísticas, sino que trasciende los límites puramente estéticos, afectando también a disciplinas como la historia. Ello implica, más que un total abandono de las viejas ideas, su replanteamiento.

El tiempo se convierte en objeto de análisis. El arte y la historia se concebirán como manifestaciones temporales, sobre las que el tiempo actúa a partir de distintos mecanismos. Así, la literatura, la pintura o la música, también están sometidas a una temporalidad, pero también suponen la única forma de trascendencia, de *intemporalidad*, a la que puede aspirar el hombre. La mani-

³ Es sobradamente reconocida por la crítica la influencia de la teoría de Bergson en la obra y pensamiento machadiano. Antonio Machado tuvo la oportunidad de asistir a varias de sus conferencias impartidas en el Colegio de Francia en 1911, que marcarían su producción literaria posterior.

festación estética canalizará y proyectará una nueva sensibilidad, la del *devenir*, que tiñe sus distintas realizaciones. Machado (1989:1969) señaló del siguiente modo la “vocación a la temporalidad”, propia del siglo XIX:

Nuestro siglo -decía Juan de Mairena, aludiendo al siglo XIX-, es, acaso, el que más se ha escuchado a sí mismo, tal vez porque nosotros, los que en él vivimos, tenemos una conciencia marcadamente temporal de nuestro existir. El hombre de nuestra centuria ha sido un sedicente *enfant du siècle*, ha hablado de un *mal del siglo*, y habla, en nuestros días, de un *fin de siglo*. De este modo ha expresado, más o menos conscientemente, una vocación a la temporalidad, que no es propia de todos los tiempos (...). Tal es, señores, nuestro siglo, el de vuestros padres sobre todo, pero también el vuestro, aunque vosotros traspaséis sus fronteras. Un siglo interesante entre otros (...), ni más sabio ni más estúpido; pero acaso el siglo más siglo de los transcurridos hasta la fecha, porque sólo él ha tenido la constante obsesión de sí mismo.

Esta “constante obsesión de sí mismo” conlleva un incipiente interés por el estudio de la historia y el arte, como formas de manifestación de una sociedad, centrando el análisis en su *temporalidad* y los distintos mecanismos que la rigen. Así, una de las principales inquietudes del pensador del siglo XIX consistirá en analizar y descubrir las distintas actuaciones y estructuras temporales inherentes a la literatura e historia. Una determinada concepción del tiempo es la que guiará y condicionará el desarrollo del conocimiento. De este modo, nos alejamos de un tiempo lineal, basado en el *ordo naturalis*, para acercarnos a la entremezcla y confusión de estadios, resultado de una nueva concepción y visión de la temporalidad.

Desde esta amplia perspectiva debemos partir para analizar la fuerte presencia que adquiere la acción del tiempo, tanto en las obras literarias, como en las distintas reflexiones teóricas, de los escritores pertenecientes a este siglo. Así, una mayor contextualización de la generación finisecular, dentro del marco europeo, permite establecer conexiones e interrelaciones –como Machado y T.S.Eliot–, que enriquecen enormemente su estudio y aportación. Sólo de este modo romperemos con una imagen falsa de este grupo de escritores, que ha sido propagada desde la tradicional historia literaria, anulando mucha de su aportación a la formación del pensamiento moderno.

Tras establecer el marco adecuado de estudio, procedamos ya a analizar lo que desde aquí nos ocupa: la aportación de Antonio Machado a la teoría de la historia literaria.

ANTONIO MACHADO: HACIA UNA TEORÍA DE LA TEMPORALIDAD LITERARIA

La obra literaria de Antonio Machado supone un ejemplo magnífico de cómo la inquietud por la acción que el tiempo ejerce sobre el hombre cala en el siglo XIX. La fuerte presencia que adquiere la angustia por un tiempo cuantificable, cambiante, se dirige hacia dos vertientes principales: el efecto del paso del tiempo en el individuo y su presencia como agente regulador del sistema literario. Nos encontramos ante dos clases de temporalidad que, justamente por su distinta naturaleza, precisarán diferente tratamiento.

La preocupación por el efecto devastador de un tiempo incontrolable, imprevisible, es una de las obsesiones más significativas del hombre a lo largo de la historia. La literatura ha presentado el reflejo de esa inquietud, convirtiendo el *fugit irreparabile tempus* en un tema recurrente en la historia literaria. Entre los distintos géneros, ha sido la poesía la principal canalizadora del agitado interior del individuo, de su lucha personal contra la inexorabilidad temporal. Así, la lírica machadiana constituye uno de los más bellos exponentes de poesía temporal, donde el tiempo no es sólo una presencia constante, sino la clave de toda una obra y pensamiento. Para Machado (1989:1946), tiempo y poesía se unen incondicionalmente:

La poesía es -decía Mairena- el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.

La creación literaria posee la virtud de eternizar el tiempo, capturarlo, logrando así anular su fugacidad. El escritor es plenamente consciente de esta facultad, que trata de explotar al máximo, sólo así podrá sentirse *trascendente*.

Sin embargo, nos olvidamos de la otra modalidad temporal, que aparece en las reflexiones machadianas, apuntando la modernidad de su obra: el tratamiento de la temporalidad literaria. Se abandona el tiempo subjetivo, el concerniente al "yo" lírico - que ha sido tan atentido por la crítica-, para introducirse en el parámetro principal que articula el sistema literario⁴. Así, sus

⁴ Partimos de la noción de *sistema literario*, defendida por J. Tinianov (1970:91), como método de estructuración y análisis de la literatura: " es necesario convenir previamente en que

reflexiones acerca de la temporalidad suponen un indicio más de la vigencia y contemporaneidad de su obra.

El libro *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936-1939) constituye nuestro punto de partida. Una profunda reflexión articula y engloba todo un cúmulo de notas disgregadas, asistemáticas, que suponen uno de los testimonios más lúcidos y críticos de un escritor clave en la literatura española. Pablo de A. Cobos (1971:163) afirma que son tres las principales razones que convierten al *Juan de Mairena* en un libro fundamental para su estudio: *reflexión, sensibilidad y contemporaneidad*. Sin olvidar estos parámetros, debemos analizar su pensamiento transgresor, que pretende escapar de toda afirmación categórica que impida y obstaculice el librepensar del individuo. Se trata de un progresivo proceso de *desrealización* que atañe a todo un pensamiento. El profesor ficticio Juan de Mairena intenta mostrar el lado engañoso de la realidad, de lo que se considera la *verdad*, y que no es más que un mecanismo anulador de la conciencia crítica del hombre. La historia literaria también debe considerarse desde esta nueva perspectiva.

Por tanto, estamos asistiendo a la gestación de una nueva concepción del desarrollo de la historia literaria. Las ideas esbozadas por Machado deben unirse a las de Miguel de Unamuno presentes en obras como *En torno al casticismo* (1902), el prefacio de Azorín a su libro *Lecturas españolas* (1920) y algunas sugerencias de Pío Baroja. Pero reivindicando ese marco europeo debemos recurrir a T.S.Eliot en su artículo "Tradition and individual talent" (1920), al poeta italiano Pascoli, a historiadores como Brunetière o filósofos como Bergson. Las ideas de Machado no son hechos aislados, sino que responden a un clima de diálogo del que la Generación del 98 no estaba ajeno. De ahí que, nociones como tradición, influencia, pasado o innovación adquieran nuevos valores, ofreciendo una transgresora visión de la obra dentro del sistema temporal.

El pasado apócrifo como reformulación de la temporalidad literaria

El tiempo se presenta como el elemento articulador principal del sistema literario. Así, el complejo tejido de estructuras, interrelaciones y funciones que lo componen, dependen de la distinta actuación que ejerza la temporalidad

la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas".

sobre el sistema⁵. Vodicka (1995:4) insiste en esta consideración: “no observamos las obras literarias como fenómenos aislados, sino en una disposición temporal. Toda obra se incorpora a alguna serie histórica; esta última está dada no sólo por la época de nacimiento, sino también por propiedades internas”. La caótica materia de la literatura, las distintas conexiones entre las obras a lo largo de la cadena temporal, las variaciones y evoluciones, precisan una organización; ésta se realizará mediante la acción que la temporalidad ejerce sobre el sistema. Claudio Guillén (1989:263) dice al respecto:

Toda observación del tan variado y múltiple fenómeno de la evolución literaria, del constante entremezclarse de permanencias con mudanzas a lo largo de una progresiva transformación del sistema total, nos conduce al análisis de la temporalidad misma. La mudanza puede contemplarse solamente desde la conciencia de unos *procesos y retrasos temporales*.

La dialéctica que se establece entre un pasado y presente literario supone uno de los puntos fundamentales en la teoría de la historia literaria, ya que marca la evolución y transformación de las funciones del sistema. Uspenski defiende la realización de un doble movimiento: del pasado hacia el presente y del presente hacia el pasado⁶. Se anula una concepción del pasado literario basada en una idea inmovilista de la historia literaria, donde las influencias actúan unidireccionalmente: de atrás hacia delante. Nos encontramos ante un pasado literario cambiante, movable, gracias a la acción que desde el presente se ejerce, desterrando así la concepción de un pasado cerrado y demarcado. El escritor posee la facultad de poder *re-construir* y *re-crear* su pasado literario, cambiando las relaciones internas al sistema. Claudio Guillén (1989:269), siguiendo esta línea, afirma:

Probablemente experimentamos siempre algo nuevo porque el pasado se está modificando sin cesar. Lo nuevo altera lo viejo, ‘lo viejo’ no es un bloque monolítico. Cuando nosotros hablamos de duraciones inter-

⁵ Seguimos aquí la distinción de Claudio Guillén (1989:220) entre *sistema*, que “denota o bien el conjunto que estas interrelaciones logran reunir o amalgamar, o bien la configuración más vasta que abarca un conjunto tras otro a lo largo del devenir histórico”, frente a *estructura*, donde se “designa especialmente interrelaciones (de dependencia muy significativa) entre unidades constituyentes”.

⁶ Uspenski (1993: 54).

mitentes entendemos que 'lo viejo' en sí mismo no es un mero *corpus* evolutivo gradualmente revalorizado por generaciones sucesivas, sino que es un sistema abierto al cambio *drástico* en la propia identidad y número de sus componentes⁷.

Las consideraciones que realiza Antonio Machado sobre la naturaleza temporal de la historia literaria parten, justamente, de este análisis: la defensa de un pasado literario moldeable. Éste no es más que el resultado de la acción que las obras del presente realizan sobre sus pretéritas. Por tanto, es el continuo movimiento de recuperación y remodelación el que articulará el sistema de la historia literaria. Las obras predecesoras nunca están plenamente acabadas, nuestro pasado literario llega, incluso, a presentarse tan incierto como el futuro:

Incierto es, en verdad, lo porvenir. ¿Quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito, ¿quién sabe lo que ha pasado? No dudo que haya en nuestra conciencia una pretensión de fijar lo pasado, como si las cosas pudieran hacerse inmutables al pasar de nuestra percepción a nuestro recuerdo. Pero si lo miramos más de cerca, veremos que el *devenir* es uno, y que es su *totalidad* (porvenir-presente-pasado) lo sometido a constante cambio. También es cierto que, como punto de mira y los puntos de referencia varían de continuo -cualitativa y cuantitativamente- ningún acontecimiento ha de aparecernos dos veces como exactamente el mismo. De suerte que ni el porvenir está escrito en ninguna parte, ni el pasado tampoco (Machado 1989: 2.368).

Mientras que el futuro pertenece al terreno de la adivinación, el pasado es susceptible de nuestra re-creación, convirtiéndose ambos en incógnitas para el individuo. El pasado no debe concebirse como el "bloque monolítico" al que aludía Guillén, actuando unidireccionalmente sobre una sucesión cronológica de obras literarias. El escritor posee, como creador, la posibilidad de cambiar y transformar toda una cadena interrelacionada de estructuras heredadas de los sistemas anteriores, como la tradición. De este modo, una obra literaria nunca está terminada y ni siquiera le corresponde plenamente a su autor. Se enriquece gracias a la aportación y relectura que de ella realizan los escritores posteriores.

⁷ Cursiva del autor. El término de "duraciones intermitentes" pertenece a George Kubler (1988:37).

Dentro de esta visión tan particular del devenir, surge el término tan machadiano de *apócrifo*⁸. La máscara del apócrifo encubre la concepción de un tiempo moldeable y mutable, al mismo tiempo que escondido y ficticio, y que origina el *pasado apócrifo*:

Os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, depurar, aumentar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo* (...). Mas si vosotros pensáis que un apócrifo deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis; no hemos de discutir por palabras (Machado 1989:2018-2019).

En esta misma línea, y remitiéndonos a ese marco europeo que desde estas páginas se reivindica, se sitúa también T.S. Eliot, en su famoso artículo "Tradition and the individual talent" (1920). Según este autor, el conjunto de obras literarias conforma un orden ideal, que se ve alterado y modificado por la entrada de un nuevo elemento dentro de la cadena⁹. Esta nueva obra ejercerá una acción doble: recibe una lectura enriquecida por las obras predecesoras, al mismo tiempo que altera la estructura de la historia literaria, actuando sobre las obras del pasado. Estamos de nuevo ante un movimiento que parte desde un presente literario, que altera y recrea un pasado, y un pasado literario que dirige y guía al presente:

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really order) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, pro-

⁸ La asimilación de lo *apócrifo* conlleva una transgresión de los límites estipulados. Así, el juego de lo *apócrifo* no es más que una forma de romper con una tradición inmovilista y un sistema temporal puramente lineal. Esta práctica será uno de los rasgos más sobresalientes de la modernidad literaria. Un ejemplo de ello es el análisis que Fernando Cabo (1997) realiza sobre el replanteamiento de la picaresca en Cela, presente en sus obras *La familia de Pascual Duarte* y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*.

⁹ George Kubler (1988:77) resalta que "cuando una obra de arte ha desaparecido totalmente por demolición y dispersión, todavía podemos percibir sus perturbaciones sobre otros cuerpos en su campo de influencia".

portions, values of each work of art toward the whole are reajusted; and this is conformity between the old and the new (T.S.Eliot 1972:50).

La incorporación de una nueva obra en la historia literaria implicará que, necesariamente, ésta sea “judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them”(T.S.Eliot 1972:50).

Nos encontramos ante los dos parámetros básicos que rigen la historia literaria: tradición y originalidad, continuidad y cambio. La tradición, como forma heredera del pasado, debe contemplarse también como una estructura evolutiva y cambiante dentro del sistema, nunca como una “archaeological reconstruction” (T.S.Eliot,1972:47). A partir de ella se canalizan las distintas formas y funciones que han superado la aniquilación del tiempo, que han trascendido. Pero su reaparición en el sistema implica su enriquecimiento, una mayor o menor transformación, debido a la acción que ejerce sobre su recuperación. La tradición, al igual que el pasado apócrifo, son conceptos *vivos*, latentes, a lo largo de la historia literaria.

El concebir el pasado como una forma de apócrifo remite al ansia de continua renovación de Antonio Machado, escapando de lo conformado y estipulado. La ficción y creación deben invadir la realidad mudándola, re-creándola. Se trata de una visión muy enriquecedora, a la vez que sugerente, de la literatura, donde la invención y preferencia por lo irreal sobresale notablemente. El acto creador ofrece al autor la posibilidad de ser inmortal, además de poder transformar un pasado literario, iluminando obras pretéritas. Tras el empleo del apócrifo asoma el escepticismo que domina el *Juan de Mairena*, la defensa de la duda y un ansia por romper lo estipulado, reflejo de la última etapa del autor. A este relativismo, donde no existen verdades inmutables, se refiere Gutiérrez-Girardot (1969:118): “al mundo cuya sustancia es el escepticismo en su acepción de que no se sabe lo que sabe o que se sabe que nada se sabe, lo llama Mairena *mundo esencialmente apócrifo*”.

El empleo del apócrifo trasciende los límites estipulados, Machado se presenta a través de poetas ficticios, profesores ficticios, obras literarias ficticias...¹⁰. El hecho de querer convertirse en poetas distintos no remite más que al ansia de tener almas y vidas diferentes. Así, Machado (1989:1995) a través de Mairena: “pero, además, ¿pensáis que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más de uno”.

¹⁰ Un excelente ejemplo del juego del apócrifo es el poemario de *Los Complementarios* (1912), que Antonio Machado atribuye al profesor Abel Martín.

La máscara proporcionada por el *homo ludens*, el ansia de representar “el gran teatro del mundo”, encubre una búsqueda de universalidad. Eustaquio Barjau (1975:88) resalta esta gran faceta machadiana:

La práctica de lo carnavalesco, el cambio constante de máscara, comparte con la ironía universal esta inquietud cansada por el carácter penúltimo de toda verdad alcanzable por el hombre; es la búsqueda de lo infinito por el camino de lo indefinido. A la renuncia a tomar nada por definitivo subyace una sorda desazón por este permanente estado de provisionalidad, por esta imposibilidad de encontrar la propia cara.

Pero la asimilación de lo apócrifo no responde únicamente a un deseo de simple divertimento, sino que entraña una concepción del pensamiento y la creación literaria muy singular. La consideración de un pasado apócrifo nos revela un hombre plural, inconforme con lo estipulado y que, ante todo, aspira a trascender por medio de su obra.

El pasado apócrifo: una nueva forma de dialéctica temporal

La instauración de un modelo basado en la creencia de un pasado literario, susceptible a la mudanza del autor, obliga a una reformulación del sistema temporal en el que se inscribe la obra literaria. Koselleck (1993:129) establece tres modalidades temporales básicas:

- a) La irreversibilidad de los acontecimientos, el antes y el después, en los diferentes contextos en que transcurren.
- b) La repetibilidad de los acontecimientos, ya porque suponga su identidad, ya porque se refiera al retorno de las coyunturas, ya porque se trate de una coordinación ornamentada o tipológica de los acontecimientos.
- c) La simultaneidad de lo anacrónico.

El primer sistema temporalizador remite a una concepción histórica del tiempo lineal, basada en la sucesión de hechos, donde cada uno de los elementos es único e inamovible. Se trata de un tiempo cronológico, natural, que carece en sí mismo de organización, por lo que se hace necesario establecer una sistematización que facilite su análisis.

Por otra parte, nos encontramos con la defensa de un tiempo cíclico, donde las formas se repiten periódicamente. Se trata de una concepción pro-

pia del pensamiento humanista, donde se contempla el presente, no como un estado posterior a un pasado, sino como un retorno al mismo. Sin embargo, tampoco esta propuesta corresponde a la temporalidad que defiende Machado. La historia literaria constituye un intenso diálogo entre el cambio y la continuidad, donde la simple repetición no tiene cabida en la estructura. George Kubler (1988:133) distingue entre *copia* y *réplica*, con el primero de los términos se hace referencia a la idéntica repetición de formas, frente a la réplica que "varía de su modelo o patrón por minúsculas e imprevistas divergencias, cuyos efectos acumulados son como pequeñas derivaciones del arquetipo". Este tipo de formas son las que corresponden a la historia de las artes. Toda emulación implica un cambio, por ínfimo que sea.

Según nuestra idea, la defensa de un pasado apócrifo remite a una concepción del movimiento temporal del sistema literario en espiral. Gracias a esta estructura, se recoge el reflejo y la acción del pasado literario sobre el presente, al mismo tiempo que el presente puede actuar sobre el pasado. El presente poseerá la facultad de enriquecer, e incluso reestructurar, las obras preteritas. Por tanto, nos encontramos ante una *simultaneidad de lo anacrónico*, en terminología de Koselleck.

La acción del presente literario *presentiza* el pasado, haciéndolo contemporáneo a un tiempo actual. La re-creación del pasado implica el encuentro de dos tiempos lejanos: pasado y presente, dándose una simultaneidad de estados. La imagen en espiral permite reflejar la combinación de la continuidad y el cambio, la simultaneidad de dos estados temporalmente alejados. Dentro de esta misma línea, también se sitúa T.S.Eliot (1972:49) y su concepto de *historical sense*:

The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. The historical sense, which a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.

El escritor adquiere una nueva posición, no sólo dentro del sistema literario, sino en relación con su obra y su tiempo. El marco temporal del autor se amplía enormemente, su influencia abarcará todo el sistema literario. Así, partiendo de esta concepción de la temporalidad, un pasado y un presente literarios conviven simultáneamente. El creador actualiza las obras pretéritas, renovándolas y aportando nuevas perspectivas.

Por tanto, es esta máxima de recreación y renovación oculta tras la noción de pasado apócrifo, la que debe dirigir la nueva concepción de la historia literaria. No sólo la defendida por Machado, sino también por otros escritores de la época, como T.S. Eliot, Azorín o Unamuno.

Notas finales

El amplio haz de conexiones aquí comentado no remite más que a la necesidad de contemplar las reflexiones machadianas y, en general toda la Generación del 98, desde un marco cultural mucho más abarcador. Únicamente así descubriremos las múltiples relaciones que unen a escritores de nuestro fin de siglo, como Azorín, Unamuno y Machado, con autores europeos como T.S. Eliot o el poeta italiano Pascoli. Todo ello es resultado del condicionamiento de todo un contexto artístico y social, marcado por una obsesión por la temporalidad, que determinó la producción literaria del modernismo y la Generación del 98. Se trata del espacio previo al comienzo del siglo XX, donde se desarrollará un incipiente interés por la naturaleza temporal, no sólo de la literatura, sino también de la historia.

Así, aunando las sugerentes notas del *Juan de Mairena* con diversas ideas de Azorín o Unamuno, encontramos apuntadas todas las claves necesarias para realizar una nueva teoría de la historia literaria. Sólo analizándolas desde una perspectiva más amplia y globalizadora, es decir, enmarcando la denominada Generación del 98 con el movimiento modernista europeo y su incipiente estudio historiográfico, comprenderemos su verdadera trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Bibliografía primaria:

Machado, A. (1989), *Poesía y prosa*, ed. crítica de Oreste Macrí, vol. 4. Madrid: Espasa-Calpe.

Bibliografía secundaria:

- Barjau, E. (1975), *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona: Ariel.
- Cabo, F. (1997), "Cela y la picaresca (apócrifa): Temporalidad literaria y referente genérico en el 'Pascual Duarte' y el 'Nuevo Lazarillo'". *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 12:151-188.
- Cerezo Galán, P. (1975), *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos.
- Cobos, P. (1971), *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*. Madrid: Ínsula.
- Eliot, T.S. (1972), "Tradition and the individual talent" en *The sacred wood*. pp: 47-59. London: Metuen.
- Guillén, C. (1989), *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Austral.
- Gutiérrez-Girardot, R. (1970), *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama.
- Koselleck, R. (1979), *Pasado futuro. Una semántica para los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kubler, G. (1988), *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea.
- Quinones, R. J. (1985), *Mapping literary modernism: time and development*. Princenton: Princenton U.P.
- Tinianov, J. (1970), "Sobre la evolución literaria" en *Teoría de la literatura*, coord. por T.Todorov. pp. 89-101. Buenos Aires: Signos.
- Uspenski, B.A. (1993), "La historia y la semiótica (la percepción del tiempo como problema semiótico)". *Discurso*, 8:47-89.



MIGUEL DE UNAMUNO EN LA ENCRUCIJADA FINISECULAR: ESPIRITUALISMO Y KRAUSISMO. LA INFLUENCIA DE CLARÍN

NOEMÍ MONTETES MAIRAL
Universidad de Barcelona

Para Adolfo Sotelo

I. KRAUSISMO Y FIN DE SIGLO. UNA NUEVA MANERA DE ENFOCAR EL MUNDO.

Si pretendemos trazar las directrices principales que conformaron el mapa cultural español finisecular es imprescindible contar con el poderoso influjo del krausismo. Máxime cuando podemos rastrear sus huellas desde el último tercio del pasado siglo hasta la cultura de postguerra. El impulso regenerador racionalista que alentó sus primeros pasos fue modificándose atento a las necesidades de los nuevos tiempos, pero siempre fiel a su propósito de desvelar conciencias a inquietudes morales, intelectuales y artísticas. No en vano los más preclaros nombres que perfilan nuestro panorama cultural durante ese período que también aglutina la denominada “Edad de Plata” de una manera u otra crecieron o se relacionaron intelectualmente con el citado movimiento filosófico, sobre todo tras la vuelta de Sanz de Río de Alemania, quien matizará el racionalismo liberal de un espiritualismo cristiano que tan fecundos frutos habría de procurar.

El krausismo bebe de muy diversas fuentes a lo largo de su dilatada trayectoria filosófica e intelectual, en un intento de renovación europeizante sobre el más amplio espectro social posible en la adormecida conciencia nacio-

nal. De este modo, apreciamos en su seno influjos tan dispares entre sí¹ como la filosofía hegeliana, el positivismo racionalista, el regeneracionismo liberal, el movimiento obrero vinculado al naciente socialismo², el espiritismo cristiano heterodoxo opuesto al dogma católico... en resumidas cuentas, se trata de un impulso librepensador³ enfrentado al tradicionalismo de vía estrecha, cuando éste no estimula sino que cercena el pluralismo ideológico y la renovación política, cultural y filosófica⁴.

Tratándose de una corriente ideológica opuesta al tradicionalismo conservador, por fuerza debía adoptar posiciones cercanas a la política progresista. En un movimiento plural, aglutinador de tan variadas tendencias encontramos desde los partidarios del cristianismo ilustrado a los simpatizantes del partido socialista recién inaugurado, aunque la mayor parte de los componentes del mismo pertenecían a la burguesía heterodoxa con inquietudes morales y culturales⁵ ajenas a la ética nacional establecida, o en palabras de Florentino Pérez-Embido: "la actitud mental y vital de los hombres de la insti-

¹ "Bajo el denominador común de la regeneración del país, el institucionismo reunió a personas de las más diversas tendencias e ideologías. Lo menos influyente del krausismo, debe subrayarse, fue su aspecto doctrinal. Por su carácter antidogmático y liberal, esta filosofía permitió la inclusión de otras corrientes del pensamiento. Por ello es posible encontrar huellas krausistas en todas las esferas librepensadoras de la historia moderna de España y en todos sus movimientos culturales" (Jongh-Rossel, 1985,13).

² Giner de los Ríos fundará la ILE en 1876, mientras que Pablo Iglesias instituirá el PSOE sólo tres años después. Véase al respecto Díaz, 1982, 171-182.

³ Impulso librepensador promovido por los "reformadores", calificación que incluye a los escritores aquí mencionados. Vid. Gómez Molleda, 1986.

⁴ Uno de los ejemplos más manidos al respecto será el debate sobre la ciencia española, que creó una polémica que trascendería los mismos límites de la discusión en sí, enfrentando a los krausistas y los ortodoxos tradicionalistas, abanderados por el ínclito Marcelino Menéndez Pelayo. Véase al respecto Abellán, 1989, 41-54.

⁵ De este modo le calificaría Unamuno: "aquel movimiento tan civilizador en España", en *En torno al casticismo*, 1991, 47. Por otro lado, en *Amor y pedagogía* resulta ambigua la postura unamuniana frente al krausismo, ya que aparecen de manera equivalente los conceptos de ciencia y pedagogía, y, por otro lado, no es necesario hacer hincapié en la gran importancia que los institucionistas le otorgaban a la educación. Así lo señala Ana Caballé, sin definirse, en su introducción a la edición del citado libro (Unamuno, 1992, 18-19). Se diría que la pedagogía entendida sobre todo a partir de 1879 como la redentora social de todos los males ha saturado excesivamente el ambiente intelectual con sus doctrinas educativas. No es que Unamuno no confíe en su alcance social, de ahí que la ironía desplegada no sea sarcástica, ácida, sino sutilmente burlona. Unamuno admite el gran papel de la pedagogía, pero su crítica se encauza al hecho de erigirla en supremo baluarte. Esta destacada posición debe ser ocupada por un nuevo enfoque vital, el de la espiritualidad de raigambre religiosa, no el de la didáctica racionalista. Unamuno apoya la pedagogía humanista, la pedagogía de los afectos, no la científica, la positivista.

tución es, por antonomasia, la de la izquierda burguesa: laicismo⁶, secularización, refinamiento estético, puritanismo moral, propósitos minoritarios, formas de vida típicas de la clase media decimonónica" (1962,3)⁷.

Resulta ciertamente interesante analizar esta doble perspectiva krausista como foco alentador tanto del liberalismo izquierdista como del espiritualismo heterodoxo, que en la figura del poeta vasco habrá de radicalizarse primeramente en un socialismo solidario y antimaterialista que justamente perderá gran parte de su fuerza a causa de la crisis religiosa de 1897⁸, crisis que le acercaría de nuevo al cristianismo existencialista, el segundo polo fundamental a tener en cuenta para atender a la gran influencia que el citado movimiento filosófico operó en Unamuno.

De igual modo, el ataque socialista contra el capitalismo burgués contribuyó a sanear el liberalismo institucionista, a incrementar, con el cambio de siglo, su apuesta por el espiritualismo⁹ y el regeneracionismo humanista frente al racionalismo positivista y el conservadurismo¹⁰.

Pero a pesar de sus filias y fobias más o menos políticas y/o sociales, el krausismo no fue una tendencia (ni mucho menos un partido) político. Debemos estudiar su influjo en otros campos más fructíferos¹¹. Si lo tenemos hoy en día en gran consideración es primordialmente a causa de la gran labor de reforma espiritual y social de la ILE y su considerable influencia en varias generaciones de intelectuales y creadores de los siglos XIX y XX, fundamen-

⁶ Laicismo matizado por un espiritualismo al que ya nos hemos referido con anterioridad, que acabará adoptando el perfil de un catolicismo socializante o cristianismo existencialista.

⁷ Posteriormente este texto prologaría el volumen de Vicente Cacho Viu, 1962.

⁸ No es del todo correcto afirmar que a partir de la crisis de 1897 Unamuno perdió todo interés por el socialismo para volcarse en su agonía religiosa y en la profundización de la esencia poética como medio de trascendentalización. Fue así, pero aún le restarían rescoldos de su anterior postura política durante algún tiempo. Justamente, en octubre de 1897 (la crisis religiosa unamuniana suele datarse entre marzo y octubre del citado año), le escribía a Arzadun que se sentía "más socialista que antes y en la misma manera en que antes", a pesar del implícito materialismo socialista, opuesto a su íntimo e irreductible espiritualismo (Sánchez Barbudo, 1990²,108).

⁹ También Clarín, como buen krausista, se dejó tentar por el ideal de solidaridad socialista, como afirma Yvan Lissorgues: "El amor a los demás es ante todo tolerancia. Por eso (...) considera que, a pesar del abismo que le separa del marxismo, es "casi un ideal" para él "departir con los obreros socialistas" para intentar comprenderlos, pero también para "atraerlos al aspecto moral y religioso de la cuestión social" " (Lissorgues, 1987, 244).

¹⁰ Así, Fernando de los Ríos en *El sentido humanista del socialismo* (1926) calificaba a Giner (muerto en 1915) como "el padre espiritual de la nueva España" (Díaz, 1973, 177); y Antonio Zozaya argüía que "La Segunda República es hija de Giner" (Pérez-Embid, 1962, 4).

¹¹ Así lo señala López Morillas: "lo menos influyente del krausismo fue su parte doctrinal" (1973, 11).

talmente en lo que respecta al modo de encarar la religiosidad, la idea de Dios y un cierto humanismo trascendente que se prolongaría hasta las generaciones de postguerra metamorfoseado en cristianismo existencial.

Incluso en la primera época krausista, cuando la figura más destacada del movimiento filosófico era Julián Sanz del Río, propugnador de una fe fundada en la razón, de un Dios racional frente a la figura sobrenatural y milagrosa, los principales objetivos krausistas consistían en tratar de fomentar una religiosidad íntima opuesta a los dogmas del catolicismo ritual y dogmático: la voz de la conciencia frente al cumplimiento ciego de la doctrina. En la segunda mitad del XIX se precisaba ostentar esa postura de "apostolado científico" (Sanz del Río, 1968, 175) para promover la interiorización religiosa: "Porque un Dios racional, no un Dios milagroso ni un ídolo, piden los graves tiempos presentes" (Azcárate, 1969, 201).

Pero cuando, esta vez con Giner, los mismos tiempos comenzaron a agravarse bajo el signo contrario, cuando el peligro esta vez lo representaba el auge del positivismo cientifista, de nuevo se promueve el camino hacia Dios por medio de la conciencia individual¹². Pero esta vez no por la vía racional, sino fomentando su intrínseca espiritualidad vital, sentimental, mística. Incluso mediante la ruptura con el catolicismo si éste coarta la libertad individual, a pesar de que esta decisión implique un doloroso desgarramiento interior respecto de las creencias de la infancia¹³.

Tanto en la primera como en la segunda época principales del movimiento filosófico, lo esencial en ambos casos consistía en cimentar la religiosidad en la práctica interiorizada de la fe, sin atender a entidades externas que dictasen doctrinas carentes tanto de hálito vital como de intensidad espiritual. Fundar el "ideal de la Humanidad" en la propia perfección, en la voluntad individual de aspirar al humanismo esencial intrínseco¹⁴. Un idealismo humanista heredero

¹² Véase al respecto la narración de Clarín "Zurita", -escrita en 1884 y publicada en 1885-. En ella el protagonista, Aquiles Zurita, tras toparse con un falso krausista se interesa por el citado movimiento filosófico: "A los pocos días Zurita comenzaba a ser krausista como el señor Cipriano (...) Lo que a él le importaba ahora ya no era un título más, sino *encontrar a Dios en la conciencia, siendo uno con Él y bajo Él*" (Clarín, 1989, 127-8).

¹³ Cfr. Jiménez -Landi, 1973, 33. Se trata éste de un aspecto esencial a tener en cuenta al analizar la obra de Clarín y, sobre todo, de Unamuno, el más agónicamente incapaz al tiempo que anhelante de recuperar esta fe inocente y pura de la infancia. También Kierkegaard se hallaba en una situación semejante, pero sin llegar a la desolada desesperanza unamuniana (Cfr. Sánchez-Barbudo, 1982, 117).

¹⁴ "En definitiva, el krausismo sostiene que no cabe esperar el perfeccionamiento humano más que en el hombre mismo, de la voluntad de éste en "llegar a ser lo que es", a saber, plenamente hombre" (López Morillas, 1973, 10).

del erasmismo renacentista, de la ilustración dieciochesca, del liberalismo romántico¹⁵, precedentes todos ellos del existencialismo cristiano del XX.

Un idealismo que sublima el interior humano para vincularlo a la trascendencia divina y artística. No en vano muchos de los mayores creadores que dieron las letras hispanas desde la segunda mitad del XIX hasta hoy se cobijaron bajo sus alas. El arte, como la divinidad, son reflejo de la trascendencia humana, fruto de la perpetuación del ideal, o en palabras de López Morillas:

El hombre, en su configuración ideal, se convierte en obra de arte (...) Dios es a la vez esencia y belleza (...) Vista desde el ángulo metafísico, dicha síntesis es la Suprema Esencia; vista desde el lado estético, es la Suprema Obra de Arte. En un acto de pura y libre determinación, Dios, Supremo Artista, se ha puesto a sí mismo en el tiempo bajo la doble forma de Naturaleza y Espíritu, esencias finitas cuya síntesis orgánica es el Hombre (...) Toda obra de arte es, en suma, realización y confirmación de lo eterno (1973, 12-13).

De ahí que, antes que el krausismo se tiñese de pedagogía y optase por apreciar la novela como la vía más adecuada y didáctica para mejor encaminar arte e instrucción, la expresión lírica conformaba la vía artística más adecuada para comunicar la esencia de la trascendencia, máxime cuando el siglo XIX era considerado por los krausistas como el siglo de la lírica (López Morillas, 1973, 22).

Es en este punto donde entroncamos con Unamuno, quien tras el profundo revulsivo que le había supuesto la crisis religiosa de 1897 se acogió a la lírica siguiendo la pauta propugnada por el krausismo¹⁶. Los institucionistas también consideraban al poeta como un individuo extraordinario, cuya visión traslucía las entrañas de la auténtica realidad. Más allá de lo circunstancial e histórico, su mirada se posaba en lo intrahistórico¹⁷. Unamuno participa del

¹⁵ O como afirmaría Víctor Hugo, "Le libéralisme n'est que le romantisme dans la littérature".

¹⁶ Un crítico tan mordaz como acertado, Luis Cernuda, le consideraba poeta más cercano a la estética del XIX que del XX (Cfr. Cernuda, 1992, 121).

¹⁷ "Quizá lo que nos escamotea el historiador, atento sobre todo a lo contingente y externo, nos lo brinde generosamente el poeta, arraigado en la entraña del espíritu colectivo y sensible a sus mudanzas y aspiraciones. El poeta desmiente, rectifica o completa lo que nos dice el historiador; raras veces lo corrobora. Por ello, la bella literatura es diagnóstico del pasado a la vez que pronóstico del futuro" (Cernuda, 1992, 19). Semejante idea se nos muestra asimismo en un texto de Sanz del Río: "El cristianismo vivo del espíritu se ha de distinguir del cristianismo histórico de los siglos, pueblos y hombres que nace, florece y muere moralmente con los hombres y pueblos mismos. El cristianismo en lo fundamental tiene un sentido y una receptividad universal en tiempo y espacio" (Azcarate, 1969, 177).

lirismo decimonónico, pero lo moderniza aportándole un matiz trágico, radicalizando la nueva sensibilidad -a pesar de sus furibundo ataques contra el modernismo-, pero sin eludir la necesaria *densidad* filosófica que debe transmitir el arte.

El poeta capta y transmite la esencia de la realidad como un elegido de Dios, capaz de difundir la verdad reservada a la divinidad. Por medio del arte, que se establece como un medio para lograr el fin religioso, la divina verdad se sitúa a escala humana. Arte como sinónimo de trascendencia, de autenticidad, de vía unitiva con la eternidad: como medio si se cree, como fin si se cree para crear, si se crea para creer¹⁸.

II. CLARÍN. ESPIRITUALISMO Y FIN DE SIGLO.

Lograr hacer coincidir su arraigado espiritualismo natural con el empirismo prevalente en el ámbito de las artes y la filosofía no había resultado tarea fácil para Clarín durante los últimos años del último cuarto de siglo pasado. La corriente filosófica imperante, el positivismo, así como sus diferentes tipos de representaciones creativas propugnaban un modelo artístico de corte fundamentalmente racionalista en el cual las novedades científicas y técnicas se erguían como la nueva Biblia de los intelectuales.

Clarín, incluso en los momentos más álgidos de esta corriente artística había demostrado unos puntos de vista más cercanos al espiritualismo krausista que vinculaba el arte a un nivel superior de trascendentalismo creativo de corte existencialista que a la ortodoxia naturalista¹⁹ proveniente de las nue-

¹⁸ Sánchez-Barbudo (1968) pone en tela de juicio y abre el debate acerca de la autenticidad de las creencias o incertidumbres unamunianas. Recoge el testigo y aumenta el repertorio Guy, 1988. Vid. especialmente 64-65.

¹⁹ Teniendo en cuenta el evidente trasfondo autobiográfico más o menos obvio -característica que comparte con Unamuno, aunque el caso del autor vasco es mucho más flagrante que el del novelista asturiano- en muchos de los cuentos clarinianos, como es el caso de "El sombrero del señor cura", se evidencia una rotunda declaración de principios ideológicos por encima de tendencias y modas que el narrador presenta en paralelo a la historia del sombrero del citado personaje novelesco: "El positivismo (...) era en aquellos días, aquí en España, la última palabra. Yo combatía con toda la fuerza de mi convicción las teorías capitales del positivismo, sin negar sus méritos, sus servicios, sus verdades particulares, no el genio o el talento de tales o cuales positivistas. Era yo un joven y parecía en cátedra un viejo, un rezagado. Pasaron años... y mi *sombrero*, como el del cura de la *Mantiella*, está por esos mundos de pensamiento, de moda; a la última (...) Mis ideas son novísimas, mi tendencia la de los jóvenes maestros de Europa y de América... pero yo no parezco un joven, porque voy siendo viejo de veras (...) Y, como el cura de la *Mantiella*, aun que pase la moda de mi sombrero, pienso conservarlo hasta que me muera... y acaso después. *El nunc et semper*" (Clarín, 1973, 82-83).

vas tendencias literarias que arribaban del otro lado de la frontera, a pesar de su reconocida admiración hacia la obra de las figuras más destacadas, como es el caso de Zola. De ahí que nos resulte terminante la fecha en la que se produce su crisis espiritual -*crisis* de grado en absoluto comparable a la terrible sacudida agónica que sufriría Unamuno diez años después-: “según parece, hacia 1887 y que, coincidiendo con el renacimiento del idealismo que se produce en el fin de siglo europeo, determina su gradual evolución hacia el espiritualismo, caracterizada por una creciente preocupación religiosa y metafísica” (Vilanova, 1991, 16-17); ya que el año 1887 también se corresponde con la fecha de aparición de la polémica obra de Zola, *La Terre*, novela que representaría un claro detonante de la resurgente espiritualidad.

Prueba de ello fue el enconado *Manifiesto de los cinco*, que condenaba este giro idealista; giro al que, en España, en un principio únicamente se adheriría Clarín²⁰. Se trata ésta de una orientación espiritualista que se halla, de nuevo citando a Vilanova, “estrechamente relacionado con el despertar de un nuevo sentimiento religioso, profundamente enraizado en la tradición española, por el papel decisivo que el catolicismo ha desempeñado en nuestra historia a lo largo de los siglos” (1991, 67)²¹. Directamente de esta tradición habrá de beber Unamuno, aunque orientándola hacia una terrible lucha en dialéctica contra su propio yo que la habrá de enriquecer sobremedida.

De este modo, a pesar de que Clarín no se defina dentro de la ortodoxia católica²², no deja de reconocer esta innegable tradición como una rica fuente

²⁰ Véase sobre este aspecto el mencionado prólogo de Antonio Vilanova a *Ensayos y revistas*, así como también el primer estudio, que abre el volumen: “Zola. *La Terre*”, de donde podemos extraer significativos párrafos como el siguiente, iniciando el artículo: “Después de leer la última página de *La tierra* de Zola, quedó en mi espíritu, este pobre espíritu de que hoy no se atreven a hablar muchos, por vergüenza, dulce y tristemente impresionado. Eso que podría llamarse lo bello doloroso, fecundo fermento formado con miles de esperanzas e ilusiones disueltas, podridas, germen de una vaga aspiración humilde, en mi sentir *cristiana*, a lo menos cristiana según el cristianismo de la agonía sublime de la cruz; esa tristeza estética, eterno *dilettantismo* de las almas hondamente religiosas, era el último y más fuerte aroma que se desprendía de aquel libro” (Clarín, 1991, 87). Obsérvese la hondura profundamente religiosa, espiritualista pero en absoluto doliente, que se infiere de esta reseña clariniana.

²¹ Yvan Lissorgues retrasa la fecha tras años más, pero las conclusiones son muy similares: “Sabemos que, después de 1890, la preocupación espiritual es esencial para Clarín, pero su religiosidad, libre de trabas dogmáticas, sólo reconoce principios superiores (...) sentidos y *vividos*, según el ejemplo de Cristo, en su dimensión trascendente (...) de clara filiación gineriana” (1987, 244).

²² “Por qué no se trata aquí de ciertas novedades -*La unidad católica*, por Don Víctor Díaz Ordóñez (Liberaría de fe)”, (Clarín, 1991, 181-200). En este artículo de *Revista literaria*, Clarín muestra sus opiniones frente al catolicismo, el cristianismo y su traslación a la naturaleza de forma inte-

de espiritualidad que fecundará el ineludible renacimiento idealista. Idealismo que habrá de empapar el arte de Fin de Siglo, y del cual Clarín aboga por su traslación a un nuevo tipo de "novela psicológica" (será Unamuno quien tome el relevo en este aspecto, como también lo haría en tantos otros), sobre la que disertará en cuantiosas ocasiones²³.

La filosofía de vida clariniana no variará mucho a lo largo de su vida. Lo que logrará este ahondamiento finisecular será intensificar la espiritualidad que ya teñía sus primeras obras creativas, o variar el tono poético²⁴ que las encarna. Aunque siempre conservando el profundo sustrato ético que las sustenta, o en palabras de Adolfo Posada:

La filosofía le atraía entonces con una fuerza extraordinaria: deseaba elaborar de alguna manera la filosofía suya, la que tenía adentro como eje inspirador de su vida de pensador y artista; una filosofía de fondo ético, de tendencia resueltamente espiritualista, de aspiraciones políticas en el más elevado sentido, y de aplicaciones o consecuencias pedagógicas, ampliamente pedagógicas.²⁵

Como podemos comprobar, a partir de esta crisis de ahondamiento ideológico-religioso, Clarín (como años más tarde haría Unamuno) incide más abierta, insistente y punzantemente en la crítica contraria al utilitarismo posi-

grada. Precisa su postura como no católico pero aboga por una literatura de tipo idealista y religioso-mística. En "La novela del porvenir", que se halla en el mismo volumen, defiende la posición de Brunetière, que postula "que la novela del porvenir se inclinará en cierto modo al misticismo" (1991, 305).

²³ "... el arte del alma, que vuelve a reivindicar sus derechos, permanece en la poesía y se re-
taura en la novela psicológica, que, al revivir, trae nuevas fuerzas, nueva intensidad y trascen-
dencia" (Clarín, 1991, 237). De imprescindible consulta para poder apreciar en toda su magnitud
el viraje de la novela naturalista hacia las tendencias psicológicas, espiritualistas e idealistas,
véase "La novela novelesca" (Clarín, 1991, especialmente 156-60).

²⁴ Partiendo de la evolución intensificadora de la espiritualidad clariniana, Martínez
Cachero también señalará que "se da como una evolución de la sátira a la ternura en los relatos
breves de Alas", en prólogo a (Clarín, 1969, 14).

²⁵ Citado del prólogo de Martínez Cachero (Clarín, 1969, 12). Es evidente el influjo del pen-
samiento krausista en esta reincidente y remarcada constatación de la amplitud pedagógica de la
filosofía ética clariniana, así como también los puntos comunes de su postura filosófica y vital con
los ostentados por Unamuno años después. Adolfo Posada ha constatado en otras ocasiones el
viraje espiritualista de la últimas obras de Clarín, como cuando comenta "los maravillosos cuen-
tos que escribe en el último período, cuando todo su espíritu se sentía dominado por la preocu-
pación moral y metafísica del más allá" (Martínez Cachero, 1978, 40).

tivista²⁶ y a la Ciencia entendida como único y supremo punto de interés frente a valores mucho más humanos y cercanos a lo que Leopoldo Alas dará en calificar, en un prólogo firmemente representativo de este viraje finisecular, el *hombre interior*:

No es lo principal (...) la descripción del mundo interior ni la narración incesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad (...) el lado moral de la vida preocupa al hombre amigo de pensar (...) Si en la juventud hubiese sido poeta, en el fondo de mis obras se hubiera visto siempre una idea capital: el amor, el amor de amores (...) el de la mujer, aunque tal vez muy platónico. Como en la edad madura soy autor de cuentos y novelillas (...) otra idea capital, que hoy me *llena* más el alma (más y mejor ¡parece mentira!) que el amor de la mujer la llenó nunca. Esta idea es la del *Bien*, unida a la palabra que le da vida y calor: Dios (...) tan dulce, tan suave, tan de las entrañas, tan mío (...) Dios y el Universo suyo (...) la Idea Divina (Clarín, 1973, 8-9).

La vida debe encararse desde una perspectiva fundamentalmente moral, humana, religiosa, en suma. Y el vitalismo idealista se halla rotundamente enfrentado a una postura intelectualmente positivista, o en palabras de Mariano Baquero Goyanes:

Este sentimentalismo de Clarín -nunca sensiblería- es el que lleva al autor a combatir el intelectualismo seco, antivital (...) tan sin corazón y tan sin ideales que todo se seca a su alrededor, produciendo la desdicha o la estupidez. Clarín preconiza un vitalismo que, en ocasiones, llega a lo pánico y primario. Tiene miedo a intelectualizar la vida (...) Y nada más triste que esta oquedad como de vena vacía, exangüe; como de sepulcro. Por eso Clarín quiere una vida intensa, caliente de sangre y afectos (1949, 150-69).²⁷

Este vitalismo esencial, humana y religiosamente pasional es el que logra anteponer el Amor y el Arte a la Ciencia, el que consigue que un positivista existencialmente religioso como el doctor Glauben, protagonista de "Un gra-

²⁶ Un texto clave contra el utilitarismo a partir de la defensa justificada del idealismo lo podemos apreciar en el folleto literario *Un discurso* (Clarín, 1891).

²⁷ Advuértase hasta qué punto estas épocas vitales y filosóficas de ambos autores pueden llegar a semejarse entre sí que si a este texto le sustituyésemos el nombre de Clarín por el de Unamuno el cambio no nos sorprendería.

bado" combata al propio positivismo con sus mismas armas -aunque, finalmente, en el fondo no acabe de convencerle semejante método²⁸. El empirismo descarnado no es el camino adecuado para hallar la verdad, o como afirmará Yvan Lissorgues:

El que quiere acercarse a la verdad tiene que acudir a otros modos de conocimiento, tiene que aprender a amar, aprender a sentir, aprender a mirar por dentro como el ciego Jorge Arenal. Para él, "la poesía no tiene dentro ni fuera, fondo ni superficie: toda es transparencia, luz increada y que penetra a través de todo (...)" Por eso, el arte es superior a la ciencia "porque es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto esencial de totalidad y de sustantividad, que no puede darnos el estudio científico" (en Clarín, 1989, 40).

Pero tras exponer todos estos aspectos no debemos creer erróneamente que Clarín no deba encuadrarse dentro del movimiento naturalista. Al contrario, él defendía con ahínco los supuestos básicos novelísticos de esta tendencia artística, así como la obra de sus más destacados representantes. Pero también pretendía ser coherente con su propia manera de pensar sobre la vida y la creación, y cabe señalar que no concebía el Arte sin esta vinculación con un idealismo de raigambre fundamentalmente religiosa a la hora de crear y de intentar alcanzar la verdad no sólo artística, sino también humana y divina: metafísica, en suma.

De ahí que su postura deba entenderse como un nadar entre dos aguas que enriqueció profundamente una obra no sujeta a moldes, sino muy crítica con la realidad y las verdades absolutas²⁹, sean éstas de tipo artístico, político,

²⁸ "Quizás se trate de la clave última de la fe de Clarín (...) era un positivista en contra del positivismo (...) Pero Glauben poseía un secreto, era consciente de que ciertamente no se podía demostrar ni que Dios existiera ni que no existiera" (Pérez Gutiérrez, 1973, 333). Unamuno, como en todo, radicalizará aún más las dudas de Clarín, extremará sus posturas, sus juicios, sus conclusiones. A este respecto aparece un texto importante sobre la demostración o no de la existencia divina que se planteó el poeta vasco. Unamuno joven leyó "Dios es una gran equis sobre la barrera última de los conocimientos humanos; a medida que la ciencia avanza, la barrera se retira." y escribiría al respecto "De la barrera acá, todo se explica sin Él; de la barrera allá, ni con Él ni sin Él; Dios, por lo tanto, sobra", y añade "La idea de Dios en nada nos ayuda para comprender mejor la existencia, la esencia y la finalidad del Universo" (1993, 184-185).

²⁹ De tal manera Gonzalo Sobejano aspira a la " ...recuperación del verdadero Clarín: religioso, sí, pero no pío; espiritual, sí, pero no asceta; poeta, sí, pero no místico en el sentido blando del término; romántico, sí, pero jamás en el sentido trivial de la palabra." (1985, 180). El verdadero Clarín, como el auténtico Unamuno, son unos personajes incómodos: como críticos, como escri-

religioso o vital. Clarín fue -también Unamuno fue-, fundamentalmente un heterodoxo, un bastión de tolerancia y abertura de miras, de comprensión, de liberalidad a todos los niveles, un librepensador de la literatura: un realista idealista, ya que "No hay novela, por idealista que sea, que no tenga algo real" (Clarín, 1973, 122).

III. CLARÍN Y UNAMUNO.

No sería sólo insuficiente, sino incorrecta una visión crítica de la obra unamuniana que no contase con la enorme influencia que el gran crítico y novelista asturiano ejerció sobre la labor del poeta vasco. Como hemos venido demostrando hasta ahora, los puntos axiales de la poética, la ética y la religiosidad clariniana a menudo resultan intercambiables con la trayectoria de Unamuno, sobre todo en lo que a la encrucijada finisecular se refiere. Es indudable que el catolicismo³⁰ como fenómeno cultural y nacional es un referente básico a la hora de argumentar, defender o criticar con acritud las posturas religiosas que aparecen en los ensayos u obras de creación de ambos autores. No en vano Clarín afirmaba -declaración que, de nuevo, podríamos hacer valedera también para Unamuno- en una epístola dirigida a Marcelino Menéndez y Pelayo: "paso media vida pensando en Dios"³¹. Tanto Unamuno como Clarín anhelaban la fusión de lo humano y lo divino (fusión personifi-

tores, como moralistas; unas figuras, de nuevo citando a Sobejano (refiriéndose a Clarín, aunque este calificativo también podría atribuírsele a Unamuno), de perfil *quijotesco* (1985, 61).

³⁰ El juicio de Pérez Gutiérrez al respecto, por otro lado, nos parece excesivamente radical. Es indudable que Clarín no se consideraba católico, pero de ahí a negar la divinidad de Cristo media un abismo que juzgo excesivamente vasto: "Creemos poder sostener que tanto la afirmación de Dios como la negación de la divinidad de Cristo fueron actitudes presentes siempre en Clarín; al menos no hemos llegado a conocer ninguna manifestación que desmintiera cualquiera de los extremos" (1975, 280). A tal afirmación, añadiría: y tampoco que lo confirme. Se trata de una toma de postura a mi modo de ver exageradamente drástica. Yvan Lissorgues, matizando, defiende una posición intermedia: "Clarín no parece dudar nunca de la presencia (existencia es otra cosa) de Dios que se impone a él como exigencia racional y sobre todo como necesidad cordial" (1987, 247).

³¹ En *Epistolario a Clarín* (citado por Pérez Gutiérrez, 1975, 316). En esta misma carta Clarín reincide en el aspecto que hemos destacado con anterioridad, aludiendo a su narración "El sombrero del señor cura": "Lo que yo espero es que usted no vea en esta profunda idealidad y hasta religiosidad mía (...) prurito de seguir corrientes extranjeras de última moda. Yo he llegado por mis propias vicisitudes *psíquicas* a tal estado, es cosa de mi temperamento".

cada tanto en la imagen del Cristo³²; como en la alteridad encarnada en los caracteres de la mujer y los hijos):

Lo mismo Unamuno que Clarín coinciden en describirnos, éste de forma aún más explícita, lo que la psicología religiosa con el nombre de religión materna o religión de arquetipo materno. Esa religión, venía a decir Unamuno, en la que el espíritu divino se identifica con el humano hasta el punto de que este ya no necesita *crear*. (Pérez Gutiérrez, 1975, 331)

Mientras para Clarín la mujer es al tiempo el arquetipo del amor puro - como vía unitiva hacia la divinidad- y de la sensualidad -incitadora del pecado carnal-, en su vertiente maternal apenas le presta protagonismo frente a la gran importancia concedida a la paternidad. Para Clarín el amor a la mujer resulta más profanable al ser susceptible de teñirse de otras pasiones menos idealistas: el amor a la mujer acaba limitando, mientras el sentimiento de paternidad libera en su total desprendimiento de ilimitada generosidad que acerca al Padre, que engendra vida³³.

Dentro de la obra de Unamuno la paternidad se halla irreductiblemente vinculada a su ser vital y trascendente, a su ser en Dios³⁴. Pero si comparamos la manera de enfocar ambas concepciones del mismo hecho apreciaremos que para Clarín el fin de este generoso, desprendido sacrificio vital que entroncaba al progenitor con la divinidad eran los hijos, la salvación de estos, su segura protección frente a los avatares de la vida. En cambio Unamuno varía la intención, transformando el hecho de tener hijos, la paternidad, en medio de que el padre se torne él mismo en la propia finalidad de su ansia de infinitud³⁵.

³² Según señala Lissorgues acerca de la religiosidad en Unamuno, Clarín y Machado, coinciden los tres en la creencia que "Jesús no es el hijo de Dios, es, a lo más, el hombre que se hace Dios (...) el verdadero fundador de esperanza, esperanza humana y también divina, ya que abre el camino hacia Dios" (1987, 243).

³³ La gran mayoría de los cuentos de Clarín, sobre todo aquéllos redactados a partir de su viraje hacia posiciones más idealistas presentan de algún modo la problemática de la paternidad. Ejemplos claros de ello serían el grandioso "Cambio de luz", así como "Un grabado", el doblemente interesante por lo aclarativo de la posición religiosa clariniana "Viaje redondo", "La contribución", "Un voto", "El rey Baltasar", "Aprensiones", "Doña Berta", "La yernocracia", etc., amén de la novela *Su único hijo*.

³⁴ Así lo señalará en su *Diario íntimo*: "Lo más característico del cristianismo es la paternidad divina, el hacer a los hombres hijos de su Creador, no criaturas meramente, sino hijos" (1970, 54).

³⁵ También Yvan Lissorgues señala frente a la "concepción altruista y fraternal del prójimo" en Clarín y Machado, "la hipertrofia de un *yo* que quiere serlo todo" unamuniano, y añade "A Unamuno le interesa menos la fraternidad que el deseo, para él vital, de construir su propia leyenda para eternizarse en la memoria de los hombres" (1987, 243).

En la obra de Unamuno los hijos no cobran entidad más que como meros vehículos de perpetuidad del yo, meras creaciones de la carne como los libros lo son del espíritu si éste arde en incertidumbre de inmortalidad del alma. En ningún momento encontramos en la obra de Unamuno el tono lírico de desgarrada sinceridad y total desprendimiento paternal que muestran el doctor Glauben o Bonifacio Reyes, por poner dos claros ejemplos. Ni siquiera en esa gran obra de arte que es *San Manuel Bueno, mártir*. Unamuno siempre antepuso su *yo* incluso frente al mismo Dios.

Y es ésta una de sus mayores discrepancias del poeta vasco con Clarín, ya que Unamuno concibe su descendencia como un objetivo, no como finalidad en sí, como sí ocurre en el caso de Clarín, quien antepone el interés, la seguridad de los hijos por encima de todo³⁶, mientras Unamuno sitúa su descomunal egolatría por encima del Todo, de todo y de todos.

Tras analizar todos los aspectos comunes y divergentes de las posturas religiosas de uno y otro lo que primeramente salta a la vista con insistente contundencia es el continuo cuestionamiento de ambos hacia una fe que se vivifica y enriquece con sus continuos cambios de postura alentados por los estudios filosóficos y las crisis de fe. Así, a pesar del dolor del sagrado inalcanzable, las suyas no serán jamás una espiritualidades sumisas, de obediente ceguera frente a una doctrina incuestionable, sino que en la continua lucha y la duda cimentarán las bases de su excepcionalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. (1989) *Historia crítica del pensamiento español*, vol. V. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alvar, Manuel. (1990), "Unamuno en sí mismo", *Símbolos y mitos*. Madrid: CSIC.
- Azcárate, Pablo de. (1969), edición e introducción a *Julián Sanz del Río (1814-1869)*. *Documentos diarios y epistolario*. Madrid: Tecnos.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1949), "Clarín, creador del cuento español", *Cuadernos de Literatura*, enero-junio.

³⁶ O como magistralmente expresa el doctor Glauben en "Un grabado": "La idea de la realidad, del universo sin cariño *paternal*, era demasiado horrorosamente miserable para no ser falsa (...) La creación, como mis hijos, necesitaba padre (...) la *paternidad*, como *imperativo categórico del dolor* (...) Pensando que hay Dios, Padre Celestial; pensando que, pese a la apariencia, el universo es un regazo, un nido de cariño, puedo vivir sin una camisa de fuerza (...) cuando usted tenga hijos... crea usted en Dios padre" (Clarín, 1973, 108-110).

- Blanco Aguinaga, Carlos. (1982), "Los socialistas españoles contra el armonismo institucionalista: 1883-1885", VVAA, *Homenaje a Juan López Morillas*. Madrid: Castalia.
- Cacho Viu, Vicente. (1962) *La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Rialp.
- Cernuda, Luis. (1992), "Miguel de Unamuno", *Obras Completas*, vol. I (Prosa). Madrid: Siruela.
- Clarín, Leopoldo Alas (1973) *Cuentos morales*. Madrid: Alianza.
- , (1973) *El gallo de Sócrates y otros cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- , (1991) *Ensayos y revistas*, prólogo de Antonio Vilanova. Barcelona: Lumen.
- , (1989) *Narraciones breves*, edición de Yvan Lissorgues. Barcelona: Anthropos.
- , (1891) *Un discurso*. Madrid: Librería de Fernando Fé.
- Díaz, Elías. (1982), "Institucionistas y socialistas en la España contemporánea", VVAA, *Homenaje a Juan López Morillas*. Madrid: Castalia.
- Díaz, Elías. (1973) *La filosofía social del krausismo español*. Madrid: EDICUSA.
- Gómez Molleda, Dolores. (1988), "Aproximación al último Unamuno. El proceso ideológico de don Miguel", VVAA, *Cincuentenario de la muerte de Unamuno*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- Gómez Molleda, Dolores. (1986) *Los reformadores de la España contemporánea*. Madrid: CSIC.
- Guy, Alan. (1988), "Unamuno, signo de contradicciones y hombre de todas las cosas", VVAA, *Cincuentenario de la muerte de Unamuno*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- Jiménez-Landi, Antonio. (1973) *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. Los orígenes*. Madrid: Taurus.
- Jongh-Rossel, Elena M^a de. (1985) *El krausismo y la generación de 1968*. Valencia: Alba-tros.
- Lissorgues, Yvan. (1987), "Heterodoxia y religiosidad: Clarín, Unamuno y Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 440-441.
- López Morillas, Juan (ed.). (1973) *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona: Labor.
- Martínez Cachero (ed.). (1978) *Leopoldo Alas "Clarín"*. Madrid: Taurus.
- Pérez Gutiérrez, Francisco. (1975) *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid: Taurus.
- Pérez-Embid, Florentino (1962), "La Institución Libre y la cultura española contemporánea", *La Estafeta literaria*, 249: 15-IX-1962.
- Ribbans, Geoffrey. (1970) *Niebla y Soledad (Aspectos de Unamuno y Machado)*. Madrid: Gredos.
- Sánchez Barbudo, Antonio. (1982), "Una experiencia decisiva: la crisis de 1897", VVAA, *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus.
- Sanz del Río, Julián. (1968) *Textos escogidos*, ed. de Eloy Terrón. Barcelona: Cultura Popular.
- Sobejano, Gonzalo. (1985) *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.

- Unamuno, Miguel de. (1992) *Amor y pedagogía*, edición de Ana Caballé. Madrid: Espasa-Calpe.
- , (1993) *Del sentimiento trágico de la vida*, introducción de Pedro Cerezo-Galán. Madrid: Espasa-Calpe.
- , (1970) *Diario íntimo*. Madrid: Alianza.
- , (1991) *En torno al casticismo*, introducción de Luciano González Egido. Madrid: Espasa-Calpe.
- , (1970) *Ensayos*, prólogo y notas de Bernardo G. de Candamo. Madrid: Aguilar.
- VVAA. (1985) *“Clarín” y su obra en el Centenario de “La Regenta”*, edición de Antonio Vilanova. Barcelona: PPU.
- VVAA. (1974) *La crisis religiosa de los krausistas españoles*. Zaragoza: Centro de Estudios Teológicos de Aragón.





EL “TEMA DE ESPAÑA” EN ANTONIO MACHADO Y SU PROYECCIÓN EN LA POESÍA SOCIAL DE POSGUERRA

ARACELI IRAVEDRA VALEA
Universidad de Oviedo

Si aceptásemos la controvertida inclusión de Antonio Machado en la denominada “generación del 98” -caballo de batalla crítica que aquí no vamos a librar-, habría que dejar cuando menos sentado que en su evolución ideológica, que afecta al tratamiento de una de las más firmes señas de identidad del “98” -el llamado “tema de España”- el poeta sevillano difiere sustancialmente de la indiscutida nómina noventayochista. Sabido es que los escritores que la conforman caminan desde iniciales planteamientos políticos radicales, en su juventud, hacia posturas netamente idealistas que desembocan, en su madurez, en actitudes contemplativas, desengañados ya de la acción concreta y tras conocer, eso sí, una etapa intermedia de reformismo regeneracionista. Muy a la inversa, la revisión de la vida y la obra de Antonio Machado nos descubre la descripción de una trayectoria ideológica que, desde posturas más moderadas en sus años jóvenes, avanza en su madurez hacia una creciente implicación en los problemas colectivos, conociendo un giro que le llevará de un liberalismo reformista a proclamaciones netamente revolucionarias.

Así pues, en la doble vertiente del “tema de España” tan concurrido por el noventayochismo -la contemplación de sus tierras y la interpretación de su historia- Antonio Machado sólo comparte con sus dudosos compañeros de generación la primera de ellas: junto a la mirada crítica que no oculta la pobreza y el atraso, la exaltación lírica de los pueblos y el paisaje austero de Castilla. En cuanto a la meditación sobre la realidad española y su devenir his-

tórico, si los noventayochistas acabaron buscando, como señala Donald L. Shaw, “una respuesta abstracta y filosófica a los problemas concretos y prácticos” (Shaw, 1985, 25), la postura de Machado se orienta hacia propuestas bien distintas que lo distanciarán, claramente, de las actitudes que por los mismos años mantienen los típicos hombres del “98”.

Precisamente por el particular enfoque que ciertas piezas de Machado - en su mayor parte de *Campos de Castilla*- imprimen al tema de la patria, van a convertirse en un punto de referencia inexcusable para ciertos sectores de la poesía de posguerra. Nos referimos a la llamada “poesía social”, uno de cuyos tópicos es su afición a recalar nuevamente en el “tema de España”, invocando el nombre de la patria para expresar cualquier idea sobre la solidaridad colectiva a escala nacional, o bien para introducir una consideración crítica sobre su historia (Carnero, 1989, 318). Trataremos de observar, al cabo de estas páginas, cómo los planteamientos de estas composiciones machadianas se revelan como magníficamente oportunos para ser rescatados por la poesía de compromiso socio-político, que, efectivamente, asumirá muchos de los tópicos, motivos o recursos en ellas empleados. Por lo demás, que no se trata de mera confluencia de respuestas expresivas, alcanzadas de modo espontáneo desde sustancias de contenido semejantes, sino que los textos machadianos han ejercido un importante papel de referentes ejemplares, lo demuestra la presencia de ciertas formulaciones que se revelan como claras alusiones intertextuales. Sin contar, por otra parte, con que una de las señas de identidad de la poesía cívica de posguerra ha sido la invocación sostenida del magisterio de Antonio Machado.

Refiriéndose a las manifestaciones de poesía social, ha escrito José Ángel Ascunce que este planteamiento de escritura suele proclamar “una tesis de carácter evolutivo, donde el hombre con la fuerza de la solidaridad y con los instrumentos del trabajo tiene que superar su presente histórico para alcanzar las cotas de un futuro suprahistórico”. Así pues, partiendo de la negación de las formas anquilosadas del presente, el poeta propone una “lucha ética e histórica de superación”, uniéndose a los demás en un “nosotros” solidario para llevar adelante esta empresa común (Ascunce, 1987, 141-149). Pues bien: lo cierto es que Antonio Machado ya nos ofrece, en su libro más comprometido con la circunstancia, una reflexión sobre el problema de España inscrita siempre en el tiempo, inspiradora de poemas que -salvo en algún temprano caso de concomitancia con la línea regeneracionista- se distinguen por una actitud histórica y política netamente progresista: anticonformismo y rebeldía ante el

momento presente, pero también esperanza en un mañana mejor, manifestada a través de la invocación de un futuro colectivo superador de los lastres seculares. Esperanza que, por otra parte, no se confía a un vago deseo o presentimiento, sino que pasa por un planteamiento de ruptura con un estado de cosas, plasmado en una serie de textos que, en un tono admonitorio, incorporan una propuesta de acción redentora basada en el principio de la unión en el trabajo: algo que, obviamente, venía como anillo al dedo a los defensores de una poesía concebida como instrumento para transformar el mundo.

En la primera parte de este esquema -revisión crítica de la realidad española-, el discurso poético de Antonio Machado repite aún los tópicos más concurrenciosos de la expresión patriótica noventayochista. Así, por ejemplo, el "dolor de España" típico de los hombres del "98" se manifiesta también en el poeta sevillano como un ambivalente sentimiento de amor y rechazo hacia lo español: "amor amargo de la patria", que se traduce en los poemas en una percepción dual de España como una realidad positiva y negativa a un tiempo, y que van a heredar los poetas sociales en un discurso de claras raíces machadianas. Pero este hondo amor a la patria compartido por unos y otro tampoco alteró para nada su capacidad de censurar abierta y duramente el "alma" española. Y así, si la visión noventayochista había sido esencialmente crítica con ciertos componentes del carácter castellano (la ignorancia, la abulia, la envidia...) que actuaban como rémoras paralizantes de la historia, de igual manera el escritor sevillano fue implacable, por ejemplo, con la apatía y ausencia de inquietudes de un pueblo que se abandonó a su inercia y permitió la postración de un país degradado y decadente. La denuncia de la pereza y la abulia de una España -"de espíritu burlón y de alma quieta"- que se contempla impasible yendo a la deriva, encuentra también abundante resonancia en los discursos sociales, acusadores del espíritu decadente, pasivo, mezquino y despreciativo de cuanto ignora del hombre castellano. Por lo demás, el pecado cainita de la envidia, vicio que contribuye aún en mayor medida a la decadencia y autodestrucción de un pueblo, es otro de los aspectos de la idiosincrasia española más ásperamente criticados en el verso de Machado. Por el mito de la sangre cainita es explicado en la poesía machadiana el secular enfrentamiento interno de los españoles, y el mismo motivo es heredado por la poesía social de la posguerra, así como el discurso de las dos Españas antagónicas (y aunque el sentido haya de ser, tras la guerra civil, necesariamente distinto).

Ahora bien: si uno de los lugares comunes de la formulación del "tema de España" en Machado y sus discípulos es el de la implacable denuncia de un

presente mediocre y amargo, el gran rasgo distintivo frente a las posturas noventayochistas es, como dijimos, el de la proclamación de una esperanza histórica que se funda en la superación por el esfuerzo colectivo. Manuel Tuñón de Lara habló, en este sentido, del “despegue” o “superación del 98” por parte del poeta sevillano, que se alejó de la actitud pesimista y negativamente crítica de sus presuntos compañeros de generación. Éstos, sin creer en la capacidad del pueblo español para tomar las riendas de la historia, se quedaron en la “mitologización de un paisaje miserable e inmóvil, de una miseria que les parece eterna” (Tuñón de Lara, 1975, 22). Pero Machado se niega a la aceptación de ciertos tópicos conducentes, al cabo, a posturas involutivas: si los hombres del “98” terminaron zanjando el problema de España al interpretarlo, implícitamente, como una consecuencia de los valores permanentes que constituyen su *esencia*, tales *valores* no son para el poeta sino lastres seculares que pueden y deben ser erradicados. Así, propone en sus textos una lucha ética de superación, sostenida sobre la confianza en el hombre como artífice de su destino.

Por ejemplo, en “El mañana efímero”, Antonio Machado traza una visión corrosiva de la España presente, augurando un futuro inmediato igualmente inferior y vacío; pero finalmente, manifiesta su firme esperanza en un nuevo renacer de España, que confía a los principios redentores de la racionalidad, el trabajo y el esfuerzo colectivos:

Mas otra España nace,
la España del cincel y de la maza,
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.
Una España implacable y redentora,
España que alborea
con un hacha en la mano vengadora,
España de la rabia y de la idea (Machado, 1989, 568)¹.

El mismo tópico, y con semejante estructura, desarrolla la composición “Una España joven”, que tras describir figuradamente los avatares del proceso histórico que ha traído una España “pobre y escuálida y beoda”, deposita su esperanza en la voluntad y el esfuerzo de las nuevas generaciones:

¹ Todos los textos de Antonio Machado serán citados por la edición crítica de Oreste Macrí (1989), *Antonio Machado. Poesía y prosa*. Madrid: Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado. Indicaremos, en lo sucesivo, únicamente el número de página.

Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura (pp. 594-595).

No menos contundente es el voto de confianza que Machado formula en el poema "Desde mi rincón" -escrito en elogio a Azorín por su libro *Castilla-*, donde, aun a pesar del desolador panorama del presente - "Desde un pueblo que ayuna y se divierte, / ora y eructa, desde un pueblo impío / que juega al mus, de espaldas a la muerte"-, el poeta "cre[e] en la libertad y en la esperanza" (p. 593). Una vez más, Machado confía la posibilidad de transformación a la fuerza revolucionaria de la acción colectiva, como se pone de manifiesto en el "Envío" que clausura el poema:

¡Oh, tú, Azorín, escucha: España quiere
surgir, brotar, toda una España empieza!
¿Y ha de helarse en la España que se muere?
¿Ha de ahogarse en la España que bosteza?
Para salvar la nueva epifanía
hay que acudir, ya es hora,
con el hacha y el fuego al nuevo día.
Oye cantar los gallos de la aurora (pp. 593-594).

La antorcha de esta actitud machadiana ante la historia es recogida en la posguerra por la poesía de compromiso cívico. Muy particularmente, un poema del Jaime Gil de Biedma de *Moralidades*, "Apología y petición", nos parece enormemente ilustrativo de esta adscripción: se diría que constituye una directa réplica a la regresiva actitud de la madurez noventayochista ante el problema de España, para entroncar con la línea de rebeldía sostenida por Antonio Machado. Jaime Gil ironiza aquí sobre los tópicos del "mal gobierno" y la "inmemorial pobreza" atribuidos al pueblo español como si se tratara de una "terrible maldición" o de una "metafísica", y reivindica la capacidad de los españoles para "cambiar su historia", ya que el mal gobierno no es sino "un vulgar negocio de los hombres". Deshecho el tópico, el poema puede terminar con la invocación de un futuro liberador, muy en la línea del pensamiento machadiano: "Pido que España expulse a esos demonios. / Que la pobreza suba hasta el gobierno. / Que sea el hombre el dueño de su historia." (Gil de Biedma, 1993, 82-83).

Pero antes que este joven poeta catalán, ya la vieja guardia del socialrealismo había acogido la fórmula machadiana de *crítica constructiva* ante el problema de la patria. Así, por ejemplo, en la serie *Cantos iberos* de Gabriel Celaya, más allá del deseo de denunciar la precaria realidad española, podemos encontrar una actitud muy clara de incitación, en virtud del firme compromiso de efectuar cambios en la vida real. Los mismos títulos - "España en marcha", "Manos a la obra", "Todos a una", "Todo está por inventar", "Mañana será otro día"- son enormemente reveladores de esa confianza en un futuro distinto que se deja en manos del esfuerzo colectivo. Las formulaciones de esta idea, siempre en un tono de arenga, se suceden a lo largo de todo el poemario sin que falten ecos del discurso machadiano: por ejemplo, en "España en marcha" Celaya exhorta a la acción en un tono imprecatorio - "¡A la calle!, que ya es hora" (Celaya, 1967, 605)- que nos evoca el citado pasaje de Machado que clausura el "Envío" a Azorín.

Eugenio de Nora, en la introductoria "Nota del autor" a *España, pasión de vida*, parece imprimir una perspectiva muy machadiana (por su carácter historicista) a su propósito de revisión de la realidad española. El autor se proponía "formar verso a verso un vasto poema en el que la historia viva, el presente y la apetencia de futuro de España se reflejaran" (Nora, 1975, 267). Este propósito se cumple, en efecto, a lo largo y ancho de unos versos que van a abordar la problemática española buscando en el pasado la causa de los males del presente, y proyectando hacia el porvenir un sentimiento de esperanza. Así, el "perdido pasado" y el "perdido presente" son siempre susceptibles de ser recuperados. En la pieza "Canto", el poeta afirma la posibilidad de "engendrar del presente un futuro más bello" tras exclamar: "¡Violadores del Tiempo, la patria no está hecha!" (Nora, 1975, 288). Un verso que nos recuerda, en su intención, a aquellos de Machado de "El dios ibero" que expresaban su concepción nada determinista de la historia, como un proceso abierto y lleno de potencialidades: "Hombres de España, ni el pasado ha muerto, / ni está el mañana -ni el ayer- escrito" (p. 498). La apelación, por cierto, resuena de nuevo en el poema "Las Hurdes" de Ramón de Garciasol, quien, tras dibujar el cuadro desolado de la vida en estas tierras, invoca también, con un mismo sentido, a los "Hombres de España, España de la rosa / y el futuro a la altura de los hombres" (Garciasol, 1962).

Tampoco en Blas de Otero la denuncia del agrio presente de España puede ir desligada de la fe y la esperanza reparadoras: la concienciación de la colectividad sobre el equivocado estado de cosas debe acompañarse del aliento necesario para mover a su transformación. Si Machado *creía* en la liber-

tad y en la esperanza a pesar de todo ("desde un pueblo que ayuna y se divierte, / ora y eructa"), Otero tampoco dejará de creer -"Creo en el hombre", "Creo en la paz", "Creo en ti, patria" (Otero, 1976, 70-71)-, con una fe que ha de ser, también a pesar de todo, lo último en desaparecer: "Podrá faltarme el aire, / el agua, / el pan, / sé que me faltarán [...] La fe, jamás" (Otero, 1976, 72-73). El esquema desarrollado en los poemas de Machado, donde una misma composición aglutina la constatación del sombrío presente y la proyección del mismo hacia un futuro luminoso, se repite en multitud de textos oterianos.

Pero más allá de la confluencia de planteamientos o estructuras de contenido, que tal vez no bastase para justificar con solidez el influjo del maestro, ya hemos anunciado que, con frecuencia, la presencia de motivos, glosas o citas intertextuales que actualizan ciertos versos de Machado sirve para confirmar una segura filiación. Y es que la poesía cívica de posguerra, que encontró en Antonio Machado el más insigne modelo de compromiso ético y un oportunísimo precedente de sus propias inquietudes, no sólo bebió en su ejemplo cívico y poético, sino que no dudó en exhibir una adhesión que de algún modo prestigiaba su propia escritura, al tiempo que señalaba la línea de su filiación ideológica. Así pues, las huellas del discurso de Machado en la poesía social de la posguerra (particularmente en lo que concierne al tema de la patria) oscilan entre una diluida asimilación inconsciente y la voluntaria apropiación de su palabra, acogida además como una bandera que fue ondeada como arma arrojada contra la dictadura.

En el discurso poético de Ramón de Garciasol, por ejemplo, el libro *Memoria amarga de la paz de España* se cierra con los sellos claros de Machado y de Quevedo, impresos con sendos versos en el poema "Grabado a la sangre": un lamento por la "queridísima patria desgraciada" que quiere ser, en la esperanza del verso machadiano, "España de la rabia y de la idea" (Garciasol, 1978, 193). Además, los dos últimos versos de "El mañana efímero" nos parece que resuenan también en el tramo final de su "Cancioncilla de los cínicos", donde el poeta presenta a un pueblo encolerizado dispuesto a romper con el actual estado de cosas: "hacha, cuchillo, piedra está afilando, / encendiendo la tea del escándalo. / Porque el día de la ira ha llegado..." (Garciasol, 1985, 80). El hacha vengadora -símbolo de la ruptura con el vacío ayer- y la rabia de esa España que alborea en el verso de Machado encuentran, en efecto, su paralelismo en el hacha y en la ira de esta pieza de Garciasol.

Por otra parte, en uno de los sonetos de *Testimonio de la palabra*, Ramón de Garciasol recurre a una imagen que tiene su antecedente en el verso que clausura el citado "Envío" de Machado a Azorín: "¿Quién divisa / banderas de

victoria compañera / por la sangre, *los gallos del aurora* / nuncios del nuevo día? (Garciasol, 1984, 198). Esta imagen de los gallos de la aurora como símbolo del advenimiento de mejores días se va a convertir en un lugar común de la poesía social de posguerra. Así, por ejemplo, en Blas de Otero: "Oh derramada España, / rota guitarra vieja, / levanta / los párpados / (canta / un gallo) que viene, / llena de vida, / la madrugada" (Otero, 1985, 96); o en Leopoldo de Luis, que así se dirige a Pablo Rubens: "vuelve cuando estas gentes puedan oír el gallo / de un alba" (Luis, 1964, 17). Pero a veces, incluso, la poesía cívica de posguerra recupera textualmente el verso originario, en un gesto de homenaje y voluntaria exhibición de la deuda con el maestro. Así, "oye cantar los gallos de la aurora" es el lema que da título y conclusión a una composición de José Manuel Caballero Bonald recogida en su libro *Pliegos de cordel*, en la misma línea temática de esperanza en la resurrección de una España nueva, a base del esfuerzo y el trabajo colectivos (Caballero, 1963, 269-270):

Venid a ver los campos,
los talleres, reunid
las herramientas
y las manos. Hay
una nueva sed, un hambre
nueva por debajo
del tiempo, ya es verdad
que es de día: oye
cantar los gallos de la aurora.

Las palabras "ya es verdad / que es de día" parecen esconder una alusión implícita a las predicciones del maestro: alusión que se acaba explicitando, en efecto, en el verso final.

En la sección tercera de *Compañeros de viaje*, Jaime Gil de Biedma incluye un poema titulado "Desde lejos", que consta de tres partes enunciadas con sendos versos de Machado. El título de la tercera parte, "Los gallos de la aurora", actualiza de nuevo el último verso del poema "Desde mi rincón". Y por supuesto, en la composición de Gil de Biedma como en la de Machado, estos gallos simbolizan la esperanza en un cambio político y social del país (Gil de Biedma, 1959, 70-75)².

² Esta composición, incluida en la primera edición de *Compañeros de viaje* (Barcelona: Joaquín Horta), no se recoge en la compilación de poesías completas *Las personas del verbo*.

Sin dejar la concurrida composición de Machado, José Ángel Valente prefiere acudir a otro verso del poeta para expresar su fe en un futuro colectivo que rescate a España del marasmo. Así lo hace en el poema "Si supieras" de *Sobre el lugar del canto*, un homenaje al maestro sevillano actualizando su propio lenguaje, que aparece encabezado por el aserto machadiano "...creo en la libertad y en la esperanza", del cuerpo central del "elogio" a Azorín (Valente, 1972, 207-208).

La convicción de Machado de que los cambios que deparará el futuro en el destino colectivo vendrán dados sólo como resultado del esfuerzo del hombre por labrarlo, es retomada por las promociones sociales en un discurso que parece a veces, también, directamente recabado en la poesía de su predecesor. Así, por ejemplo, es frecuente entre los poetas de posguerra ver recreado el motivo del camino, muy recurrente en el verso de Machado, como metáfora del devenir histórico y símbolo de progreso, y el "hacer camino" como signo de esa confianza en el hombre como artífice de su destino -o, hablando en términos del materialismo dialéctico, en el pueblo como protagonista de la historia-. En efecto, si los famosos versos del proverbio machadiano -"Caminante, no hay camino. / Se hace camino al andar" (p. 575)- permiten una lectura de incitación a la lucha por el progreso, con frecuencia el discurso social de la posguerra, en una suerte de diálogo intertextual, explicita el mensaje de esperanza que sugiere la propuesta implícita en tales versos. Véase, por ejemplo, este pasaje de Ángela Figuera (1958, 128-129):

Las manos de los jóvenes del mundo
están alzando a pulso las montañas.
Uníos. Trabajad hombro con hombro.
Mirad hacia adelante. Haced camino.
[...]
Labrad, edificad, haced España.

Entre los jóvenes del cincuenta, José Agustín Goytisolo titula cada una de las partes de su libro *Claridad* con sintagmas que glosan versos o remiten a motivos recurrentes de la poesía machadiana: si "El ayer" de la primera parte tiene el sentido del "vano ayer" de los versos de Machado (es, para Goytisolo, el traumático ayer de la guerra y la inmediata posguerra), el título de la segunda parte, "En el camino", no deja dudas sobre su filiación machadiana. El motivo del camino es, como sabemos, una constante en la poesía de Machado desde los primeros poemas de *Soledades*. Pero, en un libro del orden de *Claridad*, de clara intención combativa, el término se carga, más bien, del

sentido que adquiere en los tan glosados versos de "Proverbios y cantares" de *Campos de Castilla*, arriba citados: en el camino de la vida, nuestro destino será lo que nosotros queramos; y por tanto, cabe siempre un lugar para la esperanza histórica, que en el libro de Goytisolo se proyecta en el título de su tercera parte: "Hacia la vida". Este sintagma procede ahora de los versos que concluyen el poema de Machado "A un olmo seco": "Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera" (p. 542). Y aunque la esperanza de Machado no se asiente aquí en la voluntad del hombre, y el poeta espere, por otra parte, un milagro mucho más íntimo (la curación de su esposa Leonor), el texto sirve para connotar, en el poemario de Goytisolo, esperanzadores cambios políticos. Así se deduce, por ejemplo, de los últimos versos del poema "Madrugada": "...y yo no estaré solo, / sino con todos, en / el camino que lleva / de nuevo hacia la vida" (Goytisolo, 1961, 121-122).

También Ángel González, en su poema "El futuro" de *Sin esperanza, con convencimiento* (González, 1994, 90), concibe este tiempo -"tiempo de verbo en marcha, acción, combate"- como algo que activa y voluntariamente se construye desde el presente. Como Machado, piensa el poeta que el destino del hombre no está trazado de antemano: "nada es aún definitivo", se hace camino al andar. E incluso, para expresar la idea de ese camino que va labrando el hombre con sus propios pasos, emplea una imagen semejante a la utilizada por el sevillano: "brecha exacta" que la "quilla de barco [...] se esfuerza en abrir entre las olas", escribe Ángel González, donde su confesado maestro había dicho "estelas en la mar" (González, 1994, 575).

En el tratamiento del "tema de España", a veces la preocupación por el presente y el destino del país se confunde con esa otra vertiente -no menos importante- que es la contemplación entrañada de su varia geografía. El elemento humano pasa a constituirse en pieza integradora del cuadro paisajístico descrito, y la reflexión o la denuncia social interrumpen entonces por un momento la contemplación lírica. Incluso a veces, en Machado, la loa a ciertas especies arbóreas del campo castellano o andaluz, termina convirtiéndose en pretexto para formular una llamada de atención sobre la precaria situación del pueblo campesino, que sólo puede contemplarlas como medio de subsistencia. Es lo que ocurre en las composiciones dedicadas a "Las encinas" y a "Los olivos", de *Campos de Castilla*, donde el poeta reserva los últimos versos para deslizar una implícita denuncia de la injusta diferencia entre clases.

Extremando este recurso, es posible distinguir entre los discípulos "sociales" algún caso en que el paisaje no es sino una mera apoyatura simbólica para

cifrar un discurso de intención histórica. El más interesante, por su capacidad de evocación intertextual, es la pirueta de Blas de Otero en la composición "Árboles abolidos" de *Pido la paz y la palabra* (Otero, 1976, 62). El poeta selecciona intencionadamente un léxico *botánico* de inequívoca extracción machadiana - "olmos sonoros, altos / álamos, lentas encinas, / olivo / en paz"-, y ahorrándonos todo discurso lírico, lo utiliza como mero pretexto para construir un mensaje de clara intencionalidad socio-política. Esos "árboles abolidos" que nos conducen a Machado no son más que símbolos de "una patria árida y triste" -y repárese de nuevo en la filiación machadiana de los calificativos- a los que, pese a la sombría condición presente, augura el poeta un futuro de nueva luz : "volveréis a brillar al sol". El objetivo de Otero, que va aderezando la pieza con huellas inequívocas del paisaje poético del maestro, no es, pues, otro que situar finalmente al lector en el típico discurso machadiano de incitación a la conquista del porvenir.

Y en fin, para clausurar esta revisión de deudas, nos parecen de enorme oportunidad otros versos del mismo poeta bilbaíno, que resumen de forma paradigmática la actitud ante la patria que venimos reconociendo y que ilustran, al mismo tiempo, la influencia de Machado en la formulación poética de la misma. Es en el poema "Copla", de *Que trata de España*, donde Otero actualiza el sentimiento dual de Machado ante la contemplación de la realidad española -desesperación ante el presente y esperanza en el futuro- remitiéndonos a su propio lenguaje: "He aquí España, / pulso de mi corazón: / el pulso de una esperanza / y una desesperación" (Otero, 1985, 42). El texto oteriano recrea, aunque con distinto sentido, uno de los "Proverbios y cantares" de *Nuevas canciones*: "Hora de mi corazón: / la hora de una esperanza / y una desesperación" (p. 636). Los versos de Machado aluden a la íntima condición anímica del sujeto y nada tienen que ver, en efecto, con la preocupación patriótica. Pero, en cualquier caso, lo cierto es que la significación que adquieren en el poema de Otero no violenta en absoluto -y de ahí la oportunidad de la apropiación- la actitud del escritor sevillano ante el problema de la patria.

En suma: los poetas sociales encontraron en Antonio Machado una referencia insoslayable a la hora de centrar su preocupación por "el otro" en el problema de España. Y así lo confirmarían definitivamente, más allá de lo que llevamos dicho, la ingente cantidad de poemas-homenaje que estos discípulos dedicaron al maestro, apelando casi siempre a su voz y a su ejemplo en esta vertiente de compromiso con la patria. No es éste el lugar de atender a tales textos, cuya revisión rebasaría los límites de este trabajo y nos apartaría, por

lo demás, del enfoque que ha querido mantenerse. Confiamos en que este breve cotejo haya bastado para probar una proyección de influencias que convierte a Antonio Machado en el más sostenido "ejemplo y lección" -como reza un título de Leopoldo de Luis- de la poesía patriótica de la España antifranquista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ascunce, José Ángel (1987), "La simbología poética de la poesía social: Gabriel Celaya". *Cuadernos de Cultura* 11: 141-149.
- Caballero Bonald, José Manuel (1963), *Pliegos de cordel*. Barcelona: Colliure.
- Carnero, Guillermo (1989), *Las armas abisinias*. Barcelona: Anthropos.
- Celaya, Gabriel (1967), *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Figuera, Ángela (1958), *Belleza cruel*. México D.F.: Compañía General de Ediciones.
- Garciasol, Ramón de (1962), *Poemas de andar España*. Madrid: Taurus.
- , (1978), *Memoria amarga de la paz de España*. Bilbao: Albia.
- , (1985), *Notaría del tiempo*. Barcelona: Anthropos.
- Gil de Biedma, Jaime (1959), *Compañeros de viaje*. Barcelona: Joaquín Horta.
- , (1993), *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- González, Ángel (1994), *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Goytisolo, José Agustín (1961), *Años decisivos*. Barcelona: Colliure.
- Luis, Leopoldo de (1964), *La luz a nuestro lado*. Barcelona: El Bardo.
- Machado, Antonio (1989), *Poesía y prosa*. Madrid: Espasa-Calpe / Fund. Antonio Machado.
- Nora, Eugenio de (1975), *Poesía (1939-1964)*. León: Provincia.
- Otero, Blas de (1976), *Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra. En castellano)*. Buenos Aires: Losada.
- , (1985), *Que trata de España*. Madrid: Visor.
- Shaw, Donald L. (1985), *La generación del 98*. Madrid: Cátedra.
- Tuñón de Lara, Manuel (1975), "La superación del '98' por Antonio Machado". *Camp de l'Arpa* 25-26-27: 11-22.
- Valente, José Ángel (1972), *Punto cero*. Barcelona: Barral Editores.

ASPECTOS SOCIALES EN *LUCÍA JEREZ*

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Al iniciar este trabajo que pretende incorporarse al grueso corpus de la crítica martiana, somos conscientes de la imposibilidad de añadir algo novedoso a los estudios de un autor que ha sido objeto de tanta y tan variada atención por parte de los especialistas. Sin embargo, no por ello renunciamos a ofrecer una lectura de la novela que contribuya a aclarar un aspecto que los estudiosos han tratado sólo parcialmente¹: la configuración social de *Lucía Jerez*.

En su introducción², tras ocuparse de algunos datos relevantes, y después de trazar las líneas generales del ideario poético de Martí, Carlos Javier Morales procede a revisar las aportaciones críticas a la obra del cubano desde que en 1953 Enrique Anderson-Imbert abordara por primera vez³ la única novela que escribiera el poeta de los *Versos sencillos*. En su afán por establecer la filiación modernista de *Lucía Jerez*, Morales atribuye la no inclusión de esta novela en el estudio de Muñoz Reoyo⁴ al hecho de que esta autora siguió de

¹ Al tratar los niveles argumentales de la novela, Carlos Javier Morales menciona la cuestión social pero sin profundizar en todo el alcance de este aspecto, indicando que en la realidad humana de Hispanoamérica existe una falta de solidaridad y una carencia de armonía entre los grupos sociales representados. Morales, 1994, 64.

² Todas las citas de *Lucía Jerez* corresponden a la edición de Cátedra con introducción y notas de J.C. Morales.

³ Anderson Imbert, E, 1953.

⁴ Muñoz Reoyo, María de los Desamparados. *Los personajes en la novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

cerca el ensayo de Anderson Imbert, quien vincula la novela a la estética del romanticismo a pesar de observar en ella "rasgos genuinamente modernistas" (Martí, 1994, 46).

No entra dentro de nuestros objetivos ocuparnos de clasificaciones que nos impidan entender mejor la novela en cuestión, especialmente en un terreno, el de la literatura hispanoamericana, en el que las clasificaciones estrictas se han revelado con frecuencia inoperantes. No obstante, estimo que si retomamos las líneas abiertas por Anderson Imbert y recordamos los puntos que unen *Lucía Jerez* con la novela romántica sentimental, podremos iluminar un aspecto de la novela martiana que resulta fundamental para la comprensión de esta obra: *Lucía Jerez* ficcionaliza el fracaso del proyecto de América, fracaso que se encuentra en relación directa con la incapacidad de los personajes principales, sobre todo de Juan Jerez, de superar las diferencias sociales que imperan en su comunidad.

Son muchos los elementos que *Lucía Jerez* comparte con la novela que le precede, como el tratamiento de un asunto amoroso más o menos complicado, la implicación de personajes que encarnan polaridades del tipo bueno/malo o fuerte/débil, un paisaje idealizado, pero fundamentalmente la presencia de barreras sociales inquebrantables. Este último factor tiene un peso importante en el libro de Doris Sommer *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*⁵. En contra de los que han visto en la novela romántica de trama sentimental un pasatiempo de tono ligero y sin trascendencia⁶, Sommer considera los "romances"⁷, textos fundacionales que surgen y adquieren sentido en el momento de la consolidación de las nuevas naciones tras la independencia. A pesar de defender proyectos políticos muy diferentes y de proyectar, por tanto, diferentes contrucciones sociales como modelo, en casi todas las novelas sentimentales el mundo representado da testimonio de las férreas estructuras sociales que los amantes deben superar para que tenga lugar una simbólica "reconciliación nacional".

Con esta perspectiva, Sommer ofrece un análisis de diez novelas entre las que no se incluye la de Martí; pero sin duda, *Lucía Jerez* es la forma modernista

⁵ Sommer, Doris, 1991.

⁶ Olga Uribe señala que *Lucía Jerez* fue considerada durante mucho tiempo "una novela para mujeres", "una novela esencialmente femenina" (Uribe, 1989, 25).

⁷ Por "romance" Sommer entiende una mezcla del uso actual del término, sinónimo de historia de amor, y un uso decimonónico del mismo, que ve en el romance algo más amplio que la novela. Siguiendo esta idea, en este trabajo se prescinde de otros tipos de clasificaciones, hasta ahora más frecuentes (como la que maneja criterios temáticos, por ejemplo).

que adopta la novela romántica sentimental y como tal ha de analizarse, viendo las importantes consecuencias que de ello pueden derivarse a la luz de las ideas de Sommer.

La primera novela de motivo sentimental aparecida en Hispanoamérica es *Soledad* del argentino Bartolomé Mitre, publicada en 1847⁸. La historia que narra tiene lugar en La Paz poco después de las guerras de independencia. Tras el asunto amoroso se encierra un conflicto ideológico que enfrenta a independentistas y partidarios de los españoles. El hecho de que Enrique, héroe de la independencia y primo de Soledad, la protagonista, se case finalmente con ella tras la muerte del marido, partidario de los españoles, es intepretado por Sommer como propuesta ideológica de Mitre, que vería un feliz desenlace para el país (y por extensión, para América) en la unión de los jóvenes independentistas para fundar las nuevas naciones⁹.

Otras novelas de asunto sentimental proponen el matrimonio entre blancos e indios o mestizos como matrimonios ideales que serían metáforas de la reconciliación nacional. Varias obras que desarrollan tramas sentimentales se siguieron publicando en las décadas posteriores a la aparición de *Soledad*. Así, *Amalia* de José Mármol¹⁰ sale a la luz en 1851, *María* de Jorge Isaacs en 1867 y *Cecilia Valdés* en 1882. Dado su largo proceso de elaboración, de ésta última no se conoció su edición definitiva hasta 1882, sólo tres años antes de la publicación de *Lucía Jerez*. Esto nos lleva a pensar que, puesto que la independencia cubana fue más tardía que la de otras repúblicas, es de todo punto lógico que sigan apareciendo en aquel país novelas en las que las protagonistas encarnan el destino nacional.

Resulta razonable, por lo tanto, contemplar la novela de Martí desde esta perspectiva de narración sentimental y fundacional.¹¹ Ya se han señalado algunos de los elementos que hacen posible considerar a *Lucía Jerez* una novela sentimental. La trama, que da fe de ello, puede resumirse de la siguiente manera: Juan Jerez, un abogado, y su prima Lucía, dos jóvenes de la clase alta

⁸ Los dos volúmenes de *Sab* (novela antiesclavista en la que se desarrolla un asunto amoroso) se publicaron en 1841 y 1842 respectivamente, pero pronto se retiraron de circulación en Cuba, así que no se conocieron hasta más tarde.

⁹ Sommer prueba claramente que la mujer en estas novelas fundacionales, es metáfora de la tierra. Así Soledad representaría al país, haciéndose la metáfora extensiva a toda América.

¹⁰ En *Amalia* el tema político se impone claramente sobre el amoroso. Aquí sólo nos referimos al componente sentimental de la trama.

¹¹ Sommer lo considera un de los escritores fundacionales (93).

americana¹² están prometidos cuando, al final del primer capítulo se menciona la existencia de una joven bellísima, Sol del Valle. Al contrario de Lucía, de carácter fuerte y arrogante, Sol aparece como el ideal de mujer de aquella época, débil y sumisa¹³. En el segundo capítulo se relata la historia familiar de Sol, gracias a lo cual se sabe que, aunque ha recibido una educación esmerada, es pobre y huérfana. La belleza de Sol anda de boca en boca por toda la ciudad y, desde el momento en que es presentada a Lucía para que ejerza como protectora de la muchacha, la primera comienza a sentir celos, temiendo que Juan se enamore de ella. Lucía intenta infructuosamente que Sol se incline por Pedro, un “don juan” de su grupo de amigos, y termina por matar a Sol, obsesionada por sus celos.

Siguiendo las orientaciones de Doris Sommer, lo primero que habría que destacar es que Sol del Valle se identifica con América aún antes de aparecer en escena. Los amigos de Lucía se encuentran reunidos y hablan sobre una “cabeza ideal” que la Revista de Artes acaba de publicar. La propia Lucía, que ya ha sido caracterizada por el narrador en términos negativos¹⁴, pregunta sobre esa belleza: “¿una que se parece a una virgen de Rafael, pero con ojos americanos?” (Martí, 1994,136).

La interpretación que ofrece Anibal González de los personajes femeninos de Lucía Jerez ayuda a entender la acusada diferencia que existe entre ellos. Nos interesa especialmente el nivel simbólico de los tres que destaca González, según el cual, Lucía es “el escritor decadente y artificioso” y Sol “una lectora ingenua y sin experiencia”¹⁵. Mientras que Lucía posee objetos de arte y libros exquisitos, Sol sólo posee su belleza. En consecuencia, la cultura artificial de Lucía contrasta con la naturalidad e ingenuidad de Sol, dato que viene a corroborar la idea de que Sol se identifica con la tierra. Cada protagonista encarna no sólo un tipo diferente de mujer, sino que simboliza, además, dos proyectos distintos para América.

¹² No se especifica el país en el que tiene lugar los hechos, aunque presumiblemente se trata de Guatemala, donde vivió Martí.

¹³ Los trabajos de Yolanda Martínez San-Miguel y Olga Uribe se centran en los personajes femeninos de la novela, así como en el papel de la mujer en el siglo XIX.

¹⁴ Aludimos especialmente a la cita que muchos críticos señalan como indicio, en el primer capítulo, de la naturaleza agresiva de Lucía y que se refiere a que su sombrero es arrogante y amenazador, y sus cintas se enroscan como una boa (p.113).

¹⁵ Lucía es un personaje muy complejo. En una sagaz lectura Anibal González ha visto esta figura en tres niveles: a nivel referencial, como mujer histérica, en el nivel simbólico como escritor decadente y artificial, y a nivel alegórico, como metáfora impropia “fruto de una conjugación violenta de términos distintos” (69).

Al considerar esta pareja de personajes femeninos tan opuestos no podemos dejar de notar una contradicción en la novela de Martí, y es que Sol del Valle, la que representa a América, sea de origen español. Ella pertenece a una familia liberal, no rica, pero culta, preocupada por la educación, y que poseyó en su día valiosas obras de arte¹⁶. Lucía en cambio, es miembro de la clase alta de la ciudad. Resulta fácil comprender que con la muerte de Sol a manos de Lucía se alude simbólicamente a la muerte de América. Sin duda, y como ha reconocido la crítica, algo de la propia biografía de Martí se mezcla en la historia de la familia del Valle. Podría pensarse que el proyecto de América fracasa porque Sol es de origen español. No obstante, debería considerarse otra posibilidad, tal vez de mayor peso: la situación económica de Sol. Juan, el que debería salvarla según los planteamientos de los romances sentimentales, se halla comprometido desde el inicio con la alta burguesía, representada por su prima Lucía, y no es capaz de superar las barreras de clase que impiden que se llegue a una simbólica reconciliación nacional. Recordemos lo que dice Doris Sommer sobre la heroína y la resolución de las novelas sentimentales:

She is the object of desire. Whether she becomes rhetorically synonymous with the land, as she often does, or with the “naturally” submissive and loving races and classes that the hero will elevate through his affection, woman is that which he must possess in order to achieve harmony and legitimacy. (Sommer, 1991,85)¹⁷

Al no decidirse a seguir sus sentimientos, Juan no “salva” a Sol debido, entendemos, a que Sol pertenece a una clase social inferior. El narrador lo confirma en una cita del capítulo dos: “Pero Juan, joven rico y de padres y amistades que no hacían suponer que buscara esposa en aquella casa desamparada y humilde, comprendió que no debía ser visita de ella...” (Martí, 1994, 149).

Bajo esta interpretación cobran sentido algunos fragmentos de la novela muy significativos, ya que dan cuenta de la inadapatación no sólo de Juan, sino de todo su grupo de amigos para vivir en la realidad y en las necesidades de América:

¹⁶ En el capítulo dos se narra cómo en vida de Don Manuel, padre de Sol, la familia del Valle poseía ciertos objetos artísticos tales como una cabeza de san Francisco, del escultor Alonso Cano y un dibujo de Goya. La madre de Sol se ve obligada a venderlos para poder subsistir un tiempo tras la muerte del padre. (p.148)

¹⁷ Ella (la heroína) es el objeto de deseo. Si ella se convierte en sinónimo de la tierra, como normalmente sucede, o de las razas y clases naturalmente sumisas, que el héroe elevará por medio de su afecto, la mujer es lo que él debe poseer para alcanzar la armonía y la legitimidad.

De modo que, como con el cultivo de la inteligencia vienen los *gustos costosos*, tan naturales en los hispanoamericanos como el color sonrosado en las mejillas de una niña quinceña; -como en las tierras calientes y floridas, se despierta temprano el amor, que quiere casa, y lo mejor que haya en la ebanistería para amueblarla, y la seda más joyante, y la pedrería más rica. (Martí, 1994, 117)¹⁸

No es posible pasar por alto las veces que el narrador describe la bondad natural de Juan Jerez, como tampoco la cantidad de páginas que la crítica ha dedicado a este aspecto del personaje. Pero a Juan, como a todos los hispanoamericanos tal como afirma el narrador, le gustan los costosos lujos del arte, tanto, que es capaz de gastarse el sueldo de un año en un regalo para Lucía:

Un "Wilhem Meister" el libro de Mignon, cuya pasta original había hecho reemplazar Juan, en París, por una de tafilete negro mate embutido con piedras preciosas: topacios..., turquesas..., ópalos..., y un rubí grande y saliente.... En aquel singular regalo a Lucía, gastó Juan sus ganancias de un año. (Martí, 1994, 127)

Este pasaje que se ha citado y analizado tantas veces como ejemplo de la exquisitez y preciosismo del arte modernista, sirve sobre todo para significar la incapacidad de Juan de llevar a cabo una actuación coherente con los principios que defiende. La educación que reciben los jóvenes de América les enseña cosas inútiles en lugar de "educarlos de manera que pudiesen sacar provecho del suelo providísimo en que nacen" (Martí, 1994, 117).

Al lector no le cabe duda de la nobleza y generosidad de Juan Jerez quien, como abogado, defiende los derechos de los indios sobre unas tierras de las que un gamonal intenta desposeerlos. La escena en la que Juan sale del pueblo indígena rodeado de manifestaciones de agradecimiento por parte de los indios, adquiere tintes simbólicos, ya que en ella, Juan recuerda a Jesús, aclamado por el pueblo cuando entra en Jerusalem:

Y cuando le trajeron a Juan la mula, vió que la habían adornado toda con estrellas y flores de palma, y que todo el pueblo se venía tras él, y muchos querían acompañarle hasta la ciudad. Una viejita, que venía apoyada en su palo, le trajo un escapulario de la Virgen, y una guapa muchacha, con un hijo a la espalda y otro en brazos, llegó con su marido, que era

¹⁸ La cursiva es mía.

un bello mancebo, a la cabeza de la mula, y puso al indito en alto para que le diese la mano al <caballero bueno>;... y otro viejito, el padre del lugar... con los brazos en alto desde que pudo divisar a Juan, y como si hubiera al cabo visto la luz que había esperado en vano toda su vida (Martí, 1994, 189)¹⁹

Ivan Shulman afirma que “en *Amistad funesta* casi todo es simbólico”²⁰. Resulta obvio que la posición de Juan sobre la mula lo sitúa en un plano superior que le impide el verdadero contacto con el pueblo. Juan Jerez se mantiene siempre en un plano superior del cual no desciende para igualarse con los indios. Al contrario, los indios lo miran desde abajo, como a cualquier otro blanco de la élite dirigente. En consecuencia, el esfuerzo de Juan por defender a los indios no puede prosperar porque demuestra hacia ellos una actitud de paternalismo mal entendido. Recuérdesse el momento en que anima a Ana a que pinte escenas con indios, reduciendo a estos a un mero motivo folklórico tal como señala Yolanda Martínez-San Miguel²¹: “Allá tengo unos inditos en el pueblo que te van a dar asunto para un cuadro delicioso” (Martí, 1994, 183)²².

Otro tanto sucede con los demás personajes del grupo de los Jerez. En las primeras líneas de la novela, las damas y niñas ricamente vestidas contrastan dolorosamente con los indios descalzos y mugrientos que “parecen llagas” o “gusanos” (Martí, 1994, 112). Nuevamente salta a la vista la abismal distancia que existe entre las clases sociales en la novela de José Martí. Por eso, resulta difícil explicar la opinión que a Klaus Meyer-Minnemann le merece el anterior fragmento en el que ve un síntoma de “armonía” del mundo de la novela: “En todo predomina una armonía absoluta, en la cual incluso los indios descalzos y sucios tienen cabida” (Meyer-Minnemann, 1991, 111).

Otros personajes muestran la misma incapacidad de Juan para traspasar las barreras sociales y mostrar una verdadera solidaridad con las clases más necesitadas para alcanzar una simbólica reconciliación nacional. Ana, por ejemplo, que es una figura clave dado que se asocia al más refinado espíritu artístico, en su presentación en la novela aparece sentada cosiendo prendas para los niños huérfanos. Pero la inmovilidad física a la que la obliga su enfermedad es también un reflejo de su incapacidad de acción, muy distante en todo momento de una verdadera entrega a esas clases desamparadas.

¹⁹ La cursiva es mía.

²⁰ Shulman, Ivan, 1970, 379.

²¹ Martínez-San Miguel, 1996, 38.

²² La cursiva es mía.

Por otra parte, ni que decir tiene que Lucía no sólo no lleva a cabo ningún tipo de acercamiento a los grupos sociales inferiores sino que impide a otros todo contacto con ellos. Es Lucía la que pone fin a la bucólica escena del almuerzo del grupo de amigos que se entretiene escuchando a los músicos indígenas que tratan de alegrar a los “señores” una comida campestre; ella es también la que ahoga en Juan el ímpetu nacionalista: “Yo te quito la bandera de las manos” (Martí, 1994, 167). Pero sobre todo es necesario destacar la actitud de Lucía en la escena final en la que asesina a Sol del Valle. No debe olvidarse el hecho de que justo antes de matar a Sol, Lucía, con ademán imperioso, ordena repetidamente al indio que porta las armas que se calle. Esta escena no debe interpretarse como una alianza entre Lucía y el indio para matar a Sol que atente contra la integridad nacional²³. A nuestro juicio, se trata más bien de un silencio impuesto por una representante de la clase privilegiada sobre el indio, el único que, por hallarse próximo a Lucía en ese momento, podría haber impedido la muerte de Sol.

Por lo expuesto hasta este punto, puede comprobarse la pertinencia de las teorías de Sommer para traer a la luz el fuerte tinte social que en la novela de Martí permanecía semioculto tras la esmeradísima elaboración artística del lenguaje, rasgo inequívoco de la plena modernidad de la obra. Pero al mismo tiempo *Lucía Jerez* ilumina algunos aspectos de la novela decimonónica.

Considerando en primer lugar las novelas románticas escritas por autores cubanos, se observa una tónica común: su final trágico. Tanto *Sab* (1841) como *Cecilia Valdés* (1839, 1882) de argumentos abolicionistas y publicadas ambas con anterioridad a la novela de Martí, comparten con ésta su desenlace negativo. El hecho tiene que ver con una cuestión de índole político, y es que, como es sabido, Cuba alcanzó su independencia tardíamente, ya casi finalizado el siglo. Luego, es lógico que los escritores vean fracasados sus planteamientos nacionalistas, bien porque es imposible la reconciliación entre las distintas razas, bien porque existen abismales distancias sociales.

Por otra parte, comparada con *Amalia* de Mármol y con *María* de Isaacs, obras que forman parte de la educación sentimental de la mujer hispanoamericana del siglo XIX, y que leen las protagonistas de *Lucía Jerez*²⁴, la novela del cubano expresa una ideología distinta. Para Mármol, el progreso del país sólo ha de llegar de la mano de la clase privilegiada, y por eso, las dos parejas de protagonistas de su novela pertenecen a la élite blanca del partido unitario

²³ Martínez San-Miguel, 37.

²⁴ Martí, José, 1994, 194.

que se enfrenta a los gauchos y negros del partido federal. En *María*, las diferentes clases sociales tienen una relación más fluída gracias a la actitud paternalista y protectora que muestran en todo momento Efraín y su padre, con el resultado de que siempre se mantiene la armonía social.

No nos sorprende, por tanto, que, habiendo sido publicadas ambas novelas antes que *Lucía Jerez*, la de Martí agudice y extreme los conflictos de clase que se dejan sentir más acusadamente hacia el final de siglo, cuando lo que necesitan los países de Hispanoamérica es, no sólo la independencia, sino también la consolidación de una sociedad tremendamente múltiple y heterogénea. En consecuencia, *Lucía Jerez* que comparte tantos elementos con las novelas románticas sentimentales que le preceden, da un paso adelante en el género, superándolas a nivel formal por la riqueza de su elaboración artística.

BIBLIOGRAFÍA

- González, Aníbal (1987) *La novela modernista*. Madrid: Gredos.
- Martí, José (1994) *Lucía Jerez*. Edición, introducción y notas de Carlos Javier Morales. Madrid: Cátedra.
- Martínez-San Miguel, Yolanda (1996) "Sujetos femeninos en *Amistad Funesta* y *Blanca Sol*: El lugar de la mujer en dos novelas latinoamericanas de fin de siglo XIX". *Revista Iberoamericana*, vol LXII, n° 174: 27-45.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1991) *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schulman, Ivan (1970) *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos.
- Sommer, Doris (1991) *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Uribe, Olga (1989) "*Lucía Jerez* de José Martí o la mujer como la invención de lo posible". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: Lima-Berkeley, vol XV, n° 30: 25-38.



MENCÍA DE AMADO NERVO O TODO SUEÑO ES VIDA

CARMEN LUNA SELLÉS

Universidad de Santiago de Compostela

Basta leer un amplio corpus de relatos adscritos al modernismo¹ para percatarse que el buceo en lo irracional, en aquello que la modernidad o racionalidad no daba cuenta o no sabía, es el eje fundamental sobre el que gira toda esta corriente epocal. Y que hay una gran vía ficcional que encauza esta pretensión: la *literatura onírica* heredada del romanticismo² europeo, en la que el simbolismo, la ilogidad o la confusión de fronteras entre sueño y realidad tratan de abrir puertas hacia la “explicación” de lo irracional. El deseo de penetrar en el más allá, en las regiones profundas del espíritu humano, en lo emocional y nocturno previsiblemente les lleva al interés por “lo que ven los ojos de sombra”, como gustaba decir Rubén Darío, y, consecuentemente a su literaturización. Cauce éste, por otro lado, que no se agotó en ésta primera etapa de la modernidad, pues por él también transitarán, por ejemplo, a principios

¹ Modernistas en tanto que de alguna forma abordan la modernidad sentida como amenaza. Para una clara y sintética definición de “modernos”, “modernidad” y “modernismo” ver Matamoros (1990: 39-47)

² Del onirismo romántico nos dice Haydée Flesca (1970:19): “Pero es en el romanticismo nocturno, romanticismo claustral, desesperado, no ya sólo pesimista y melancólico, sino furiosamente irracional y antintelectualista, que especula con el sueño y sus larvas o pesadillas” (Torre, Guillermo de, 1951:55), donde surge el suceso extraordinario o, al menos, el elemento sobrenatural. Es así como se produce lo fantástico, porque el romántico se protegió en el sueño, que generalmente tuvo carácter premonitorio de fatalidad”.

del siglo XX los movimientos de vanguardia o posteriormente los escritores del llamado "realismo mágico".

El anhelo de objetivar experiencias subjetivas -entendiendo la visión subjetiva no como una válvula de escape ante la realidad sino como una forma poética de acceder al Hombre- movió a los modernistas a dar entrada en la ficción narrativa a la expresión onírica, ahora bien, desde diferentes grados de complejidad que van desde aquellos relatos que fantasean con los sueños sin perder de vista la percepción lógico-racional de la realidad empírica, hasta aquellos en los que se borran las fronteras entre vigilia y sueño, es decir, desde la fantasía hasta la fantasticidad. En fin, arco de posibilidades que va desde ensueños como realización de deseos, pasando por pesadillas en tanto que expresión de angustiosos miedos existenciales, hasta la confusión sueño-realidad como una forma de declarar la irrealidad del propio hombre y del universo. En este último contexto podemos situar la novela corta de Amado Nervo titulada *Mencia*³ (1917), en la que de forma muy lograda vigilia y sueño confunden sus fronteras para proclamar -como ocurre en todos los relatos que juegan con el par sueño/realidad- la complejidad de nuestro mundo; la simplicidad de nuestra percepción y las fisuras de una realidad no tan monolítica como pensamos. Si la dimensión mental y real borran sus límites en la ficción, también cabe la posibilidad, en potencia, que los borren en la realidad, como así cree que sucede el psicótico, el que está bajo la influencia de una droga o el niño en una determinada etapa evolutiva. Y es más, esta transgresión donde ficción/realidad se confunden lleva aparejada en sus últimas consecuencias una perturbadora interrogación: ¿No seremos nosotros también ficción, sueño, sombra de alguna mente o de una realidad superior?

Nervo en el prefacio titulado "Al lector" relaciona modestamente el tema de su relato con el drama de Calderón *La vida es sueño* (1635): "Este cuento debió llevar por título *Segismundo o La vida es sueño*, pero luego elegí uno más simple, como con miedo de evocar la gigantesca sombra de Calderón" (325). Y trata de justificar los posibles errores de adecuación histórica que puede tener este relato que nos habla "de cosas pretéritas", afirmando que no estamos ante un cuento histórico -¡Nada más lejos de su intención que una presunción erudita por su parte "ahora que tanto abundan los eruditos y los sabios"!- sino ante un "cuento de ambiente histórico" que "pudo haber sido", y que en todo caso -sigue argumentando-, el protagonista de esta narración es un ente de fic-

³ Posteriormente titulada "Un sueño". La edición que manejanos es *Obras completas* (1991,I: 325-344).

ción, una ilusión, un sueño y, como dice Calderón, “los sueños..., sueños son”. Con estas palabras preliminares Nervo, por un lado, trata de alejar su novela de toda pretensión arqueológica -con todo lo que esto supone de cientificismo, imparcialidad y erudición-; distanciarla de todas aquellas novelas históricas que eran el producto del pensamiento filosófico-cultural positivista; hijas de la novela “cientificista” de Zola. Y, por otro lado, Nervo a sabiendas descontextualiza la frase de Segismundo⁴, olvidándose juguetona y premeditadamente de aludir el significado profundo del fragmento calderoniano y que en resumen consiste en la afirmación lacónica de que “la vida es sueño” o de que “toda la vigilia es un sueño” como más tarde diría Borges⁵. La lectura de *Mención* desmiente la simpleza e ingenuidad del prefacio a favor de la complejidad que encierran las palabras silenciadas en el prólogo del verso de Calderón. Toda la vigilia es un sueño y los sueños -nos sugiere el relato de Nervo- nos permiten acceder, aunque sólo sea por un instante, al mundo verdadero; al mundo platónico de los arquetipos. De esta forma, a través de los sueños podemos descubrir las esencias, lo verdaderamente constitutivo de nuestra vida. De ahí el título de nuestra comunicación: “Mención o todo sueño es Vida”, así con mayúscula. Pensamiento, éste último que, fusionado con el tema de la transmigración de las almas, de origen órfico-pitagórico, vertebrado, como seguidamente veremos, el relato de Nervo. Amalgama de teorías en la que claramente percibimos la huella de las corrientes espiritualistas -sobre todo del teosofismo- tan en boga en el fin de siglo y a las que Nervo prestó un gran interés.

Veamos el tan original y borgiano argumento con el fin de ilustrar nuestras anteriores palabras, interpretando a la par los puntos, a nuestro parecer, más sugerentes: Una mañana al despertar “Su Majestad” el Rey -más tarde sabremos que se trata de “un rey viejo de un país poderoso del norte de Europa” de principios del siglo XX- descubre sorprendido que es Lope de Figueroa, platero toledano del siglo XVI, y más concretamente que se encuentra en el Toledo de 1580. Poco a poco se convence de que su vida de rey en un tiempo futuro ha sido sólo un sueño y así se lo confiesa a su esposa Mención. A pesar de que recupera su identidad -los recuerdos, los hábitos, el mundo que le rodea cobra cotidianidad- tiene la sensación, la vislumbre de haber vivido realmente aquella vida “soñada”. Y tal es así que Lope comienza a describir a

⁴ “¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños sueños son.”

⁵ “La pesadilla”, *Siete noches* (1980) en *Obras completas* (1993, IV:116-127).

Mencía hechos, palabras y artefactos desconocidos para su mujer pero que él siente como habituales. Le habla del “atentado” sufrido por su hijo el príncipe y que le causa la muerte, de los “anarquistas” -palabras que Mencía corrobora como soñadas pues las pronunció, junto con otras también para ella desconocidas, mientras dormía-, del automóvil, de máquinas que graban, fotografían, escriben y calculan, del telégrafo, de la imprenta, de los adelantos de la química, de los trenes, de armas de un alcance y precisión sorprendentes, de barcos que se movían por la fuerza del vapor y otros que se sumergían en el agua como peces, y de máquinas que hacían volar al hombre pero: “Los hombres volaban, Mencía, volaban y eran mucho más libres..., pero no felices” y “vivían una vida agitada y afanosa” (p.330). Seguidamente con la inclusión en la escena de Gaetano, amigo pintor de Lope, el discurso se dilata en la descripción del Toledo de 1580. Gaetano, discípulo de Domenikos Theotokopulos, sirve de bisagra para la descripción minuciosa y detallista de paisajes, interiores, cuadros, hechos y corrientes de pensamiento, personajes -entre los que sobresalen El Greco y Felipe II- que conformaban el Toledo de esa fecha; descripciones en las que aflora el gusto por el detalle preciosista propio del modernismo y que emparenta este relato de “ambiente histórico” con la novela modernista *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II* (1908) del argentino Enrique Larreta. Pero además, la información histórica que el relato aporta no sólo tiene función ambiental sino que también sirve para dar verosimilitud y consistencia a la vida de Lope -y más aún cuando se trata de una vida que para el propio protagonista en varias ocasiones y por breves instantes le parece ajena-. Cuando se acerca la noche, la hora de los sueños, los dos protagonistas presienten triste y angustiosamente que al dormir van a perderse el uno para el otro. Lope muy shakespearianamente se interroga sobre la naturaleza de lo que él cree realidad:

A medida que llegaban las sombras, parecíale que todo: la ciudad, las gentes, su Mencía misma, tenían menos realidad... ¡Si iría el sueño a disolver aquello como vano fantasma!

¡Si estaría aquello hecho de la misma sustancia que su ensueño!

¡Si al dormir perdería a su amada! (p. 341)

Y ya irremediablemente adormeciéndose, recostada la cabeza sobre Mencía, ésta le confirma que es un sueño, a través de un diálogo que nos recuerda el pensamiento de Segismundo acerca de la vida, y del que hacíamos mención más arriba como tesis profunda del relato de Nervo. Mencía le pide que no se duerma entablándose el siguiente diálogo:

-¿Por qué, amor mío, por qué?... -interrogó.

-¡Porque me perderás, porque al despertar... ya no habrás de encontrarme!

-¿Cómo? ¿Qué dices? ¡Luego tu no existes, luego esos ojos y esa boca y esos cabellos y ese amor... no son más que un sueño!

-¡No son más que un sueño! -repitió Mencía fúnebremente.

-Pero, entonces -insinuó Lope con espanto-, tú..., tú no vives; tú, Mencía, la esposa de mi corazón, la elegida de mi alma, la única a quien siento que he amado... ¡desde hace mucho, mucho, desde todos los siglos!, ¿no eras más que una sombra?

-¡Más que una sombra! -repitió fúnebremente la voz de plata. (p. 342)

Mencía parece decir como Segismundo que los bienes de la vida, por breves, que la vida misma es un sueño; que ella, el bien máspreciado de Lope, también es un sueño, una sombra que se desvanecerá con la muerte. Pero Nervo juega con el doble significado de estas palabras -el metafórico y el real- haciendo dudar al lector de la naturaleza de Mencía y de la vida que le rodea. Cuando ya creíamos que la identidad de Rey había sido un sueño de Lope, Nervo le da la vuelta a la historia y hace despertar a "Su Majestad" habiendo soñado ser Lope. Al despertar, el Rey experimenta lo mismo que el platero cuando se despierta creyendo ser Rey: siente que lo onírico ha ocurrido realmente; que él ha visto y ha amado en verdad a Mencía. Juego de inversiones entre los límites de vigilia y sueño; ficción y realidad; pasado y presente, que adquirirá una sorprendente frecuencia a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ejemplos significativos de este florecimiento son "La noche boca arriba" (1956) o "Continuidad de los parques" (1964) de Julio Cortázar, pero este juego de incertidumbres en las letras hispánicas está indefectiblemente ligado a muchas de las narraciones de Borges. Antón Risco (1987a:63) analizando la modalidad que en su tipología de la literatura fantástica⁶ denomina "fusión de la ficción con la realidad" considera, después de un "atento recorrido por las literaturas fantásticas y maravillosas hispánicas del siglo XX", que es ésta una de las modalidades más extendidas y significativas de la época contemporánea, convirtiéndose en un mito cultural pues:

(...) Tan generalizada preocupación parece reflejar la que compromete fundamentalmente a la epistemología actual con respecto a las relaciones entre el mundo y su imagen, el signo y el referente, ya que se trata de un

⁶ Vid. *Literatura y fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española* (1987b).

momento en que se han multiplicado los medios de simbolización, de figuración y de comunicación. Ciertamente, hoy en día los epistemólogos se preguntan una vez más si puede hablarse de objetividad, si ésta puede ser alcanzada por el hombre o si éste es más bien prisionero de los paradigmas elaborados colectivamente, de los códigos culturales de representación, de los mecanismos de su cerebro.

En nuestro relato, el Rey, que no quiere perder esa felicidad “soñada” o “vivida” le pregunta a su hermana, confidente de su sueño al despertar, cómo podría recobrarla y ésta le responde:

-¡Señor -replicó la princesa con voz apagada-, sois Rey, Rey poderoso; pero todo el poder de Vuestra Majestad no basta para aprisionar una sombra ni para detener un ensueño! (p. 344)

Frase que vuelve a enlazar este texto con *La vida es sueño*, pues en ella aflora la misma premisa que L.E. Palacios, en su trabajo *Don Quijote y La vida es sueño* (1960:83), señala como fundamental del texto de Calderón, es decir, que la tesis de “la vida es sueño” “triunfa, mediante el desengaño de un príncipe, sobre otra tesis opuesta, que es la vida como soberbia”. En “Mencía”, el Rey se da cuenta de lo poco vale su poder para detener la felicidad que apenas llega a “rozar” en un sueño. Este pensamiento, en definitiva, lo que defiende, en consonancia con toda la narrativa finisecular es la necesidad de una revalorización espiritual del hombre, el cuidado de su sensibilidad frente o sobre los bienes materiales. Espiritualismo enfrentado a utilitarismo que Nervo ficcionaliza en el relato a través de la confrontación “mundo contemporáneo” -dominado por los valores de eficacia, ciencia, rapidez, utilidad-, “mundo renacentista” -caracterizado por el tempo lento y pausado, el individualismo, el arte y las corrientes de pensamiento espiritualistas- Cuando Lope, haciendo relación a su mujer de la multitud de máquinas que rodeaban al hombre en la época que se soñó Rey, le manifiesta la sensación de que gracias a esa evolución tecnológica los hombres de aquella “fantástica” época “eran mucho más libres..., pero no felices”, está también sosteniendo el anterior postulado. Muy cercana a este planteamiento se encuentra la fantasía futuro-hipotética de Nervo, envuelta en barniz pseudocientificista, titulada “Cien años de sueño” (1912)⁷, en la que maneja la hipótesis de que si un “dormido programado” se

⁷ Pertenece a Ellos (1912), *Obras completas de Amado Nervo* (1920, IX: 163-170).

despertara después de cien años permanecería indiferente a los progresos materiales que tanto había deseado en su anterior etapa, pues no le solventarían sus problemas espirituales. Al despertar después de cien años podrá contar a sus tataranietos como era el hombre hace un siglo y comprobar los adelantos de la humanidad, pero finalmente se dará cuenta que sigue echando de menos a su compañera muerta y que, a pesar de los formidables progresos, tiene nostalgia de su mundo pues en esa "otra realidad", él, es un extraño; un hombre viviendo en un mundo que ya no le pertenece, y deseará volver a dormir pero esta vez el sueño eterno:

"Y el hombre aquél, nostálgico de su tiempo, triste de mirarse aislado, con la sensación de una infinita soledad en el alma, objeto sólo de curiosidad para los nietos de sus nietos, entre los cuales se sentirá como un extraño; indiferente a los formidables progresos de la especie, que antes deseaba ver y presentía con ansia; incapaz, en fin, de amar, porque está aún enamorado de su muerta, querrá dormir de nuevo (...) Para siempre, y volverse polvo y sombra impalpable." (169-170)

Esa misma sensación de pérdida y de soledad es la que siente el Rey al despertarse, pues comprende que lo único real de su vida no le acompaña, pudiendo decir como Nervo en su poema "El ensueño olvidado" (1918)⁸:

Heme, pues, vanamente despierto: ¡quien asiera
los trémulos cendales de la luz de la quimera
que voló!
¡Qué me resta de mi obscuro pasado
si ya perdí el tesoro más rico, si he olvidado
el ensueño mejor que jamás he soñado!

O mejor dicho en relación al argumento de *Mencía* : "el ensueño mejor que jamás he vivido".

Nervo en este relato nos ofrece la posibilidad de dos explicaciones: una, que todo sea un sueño y estaríamos ante una explicación "realista"; dos, que nos encontremos ante un caso de metempsicosis y reencarnación⁹ y estaríamos

⁸ Poema que pertenece al libro *El arquero divino*. La edición manejada es *Poesías completas* (1982:330).

⁹ Un estudio en el que se mencionan las narraciones de Nervo sustentadas en la teoría de la reencarnación y la metempsicosis es el de Gloria S. Meléndez "Reincarnation and Metempsychosis in Amado Nervo's Fiction of Fantasy" (1986).

ante un hecho fantástico para el común de los mortales que trata de explicarse a través de presupuestos procedentes de las corrientes espiritualistas que tan abundantemente florecieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y que, retomando las teorías órfico-pitagóricas, consideraban el sueño como una puerta de acceso a la cuarta dimensión. Durante el sueño -considera la teoría del misticismo pitagórico- el alma, en un estado sólo en grados diferente al de la muerte, temporalmente se separa y se libera del cuerpo accediendo al mundo de los espíritus. Con palabras de Helena Ron (1995: 110-111) para los pitagóricos y, añadimos nosotros, también para Nervo “sólo el sueño y experiencias afines -que son grados inferiores al fenómeno de la muerte- permiten conocer la actividad del alma -ese segundo yo que permanece oculto en el estado consciente- y a la vez el carácter inmortal de ésta”. Actividad del alma que se eleva hasta “la posesión del poder divino que fuera originalmente suyo”. Esta misma autora (1995:109) nos ofrece un diagrama ilustrativo de la teoría pitagórica del alma donde el sueño, la reencarnación, la dicotomía alma-cuerpo como “prisión” y la muerte como liberación son las ideas dominantes. Conceptos de los que, en líneas generales, se van a servir los escritores modernistas para crear y “justificar” la fantasticidad en sus relatos oníricos. Posteriormente y sobre todo a partir de los movimientos de vanguardia, como señala Risco (1987a:60) “buena parte de los relatos de fantasía del siglo XX (...) Se ofrecen al receptor cínicamente, en toda su irrealidad agresiva, demoledora.”

La posibilidad fantástica de la reencarnación se sugiere en el texto en varias ocasiones, por ejemplo, el narrador nos dice que el Rey varias veces al despertarse había experimentado “la ilusión de que flotaba entre dos vidas, entre dos mundos” (p. 325); en determinados momentos Lope también experimenta confusamente la sensación de haber vivido realmente lo “soñado” y presiente que su alma y la de Mencía, inmortales, están destinadas a encontrarse cíclicamente en el mundo:

Y parecíale a Lope que dentro de él mismo se escuchaban también los rumores de todas las épocas; que en él gritaba la voz de los que se habían callado para siempre; que era él como una continuación viva de los muertos; que siempre había vivido, que viviría siempre, juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana.

(...)

Y a ella, pensó Lope, al verla, que siempre la quiso. ¡Desde quién sabe qué recodos misteriosos del pasado venía este amor!

¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina!
Era la compañera ideal, casta, apacible, con un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura.

Era el alma cuyo vuelo debía periódicamente en los tiempos cruzarse con el suyo, cuya órbita debía con la suya tener forzosamente intersecciones. (p. 341)

Así, por tanto, Lope y el Rey acceden a través del sueño a una dimensión donde al estar abolidas las nociones de espacio y tiempo pueden ver sus almas, “su” alma más bien, proyectadas hacia el pasado y hacia el futuro. Lope y el Rey son dos cuerpos mortales de una única alma inmortal cuya trayectoria periódicamente se cruza con la trayectoria de otra alma con la que encuentra la felicidad y de la que siempre tiene en lo más recóndito de su memoria su recuerdo, su “Mención”; su “Mentio”; su “Mencía”.

Este reencuentro de dos almas que bajo una corporeidad diferente se reconocen a través de los siglos nos recuerda una narración de otro autor que como a Nervo le preocuparon, y no poco, los temas de reencarnación y metempsicosis, se trata de la fantasía que Rubén Darío incluyó con el nombre de “Pequeña ópera lírica” en el capítulo dedicada a “Florenia” de su libro de viajes *Tierras solares* (1904)¹⁰. En ella Darío nos dice que, después de haber leído los versos del “joven y ardoroso” poeta Rufino Blanco Fombona tuvo una “singular soñación” en la que efectuando un salto temporal del siglo XX al XVI imagina haber conocido por primera vez a Blanco Fombona en la Italia de Benvenuto Cellini, al que ambos asiduamente visitaban. El propio Darío al final de esta fantasía reflexiona sobre su veracidad y la explica incorporándola a las ideas de la preexistencia defendida por la teosofía:

... Hoy, en una mañana ardorosa de las calendas de mayo, del año 1904, en la ciudad de Florenia, he escrito las líneas anteriores, que he leído varias veces con meditación y cuidado. Lo que contienen, ¿es una creación de la fantasía, o bien un fijo recuerdo de una pasada realidad, o la concentración de un sueño?... (p. 975)

Reflexión que, como más arriba veíamos se ficcionaliza en el relato de Nervo: ¿Es Mencía producto de un sueño o “bien un fijo recuerdo de una

¹⁰ Este ensayo ficción se publicó, sin las primeras líneas, como “Prólogo” para *Pequeña ópera lírica*, de Rufino Blanco Fombona (1904).

pasada realidad?"; ¿una fija "mención" de una pasada realidad? A través de Mencía, el Rey accede al mundo platónico de los arquetipos universales, al mundo verdadero libre de contingencias.

En fin, *Mencía* es, con su juego entre sueño y realidad, la apropiación de teorías gnóstico-pitagóricas y la nostalgia de un pasado histórico, la metáfora de un deseo ante la crisis de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis (1993), *Obras completas*, Tomo IV, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Collings, R. (Ed.) (1986), *Reflections on the Fantastic*, New York, Greenwood Press.
- Darío, Rubén (1904), *Tierras solares*, Madrid, Leonardo Williams (Ed.) en (1950-1953), *Obras completas de Rubén Darío*, Tomo III, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 847-978.
- Flesca, Haydée (1970), "Estudio preliminar", *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- Matamoro, Blas (1990), *Lecturas americanas (1974-1989)*, Madrid, Eds. de Cultura Hispánica.
- Meléndez, Gloria S. (1986), "Reincarnation and Metempsychosis in Amado Nervo's Fiction of Fantasy", Collings, R. (Ed.), *Reflections on the Fantastic*, pp. 41-49.
- Nervo, Amado (1991), *Obras completas*, Tomo I, México, Aguilar.
- ____ (1982), *Poesías completas*, México, Losada.
- Palacios, Leopoldo E. (1960), *Don Quijote y La vida es sueño*, Madrid, Ediciones Rialp.
- Risco, Antón (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- ____ (1987a), "Notas para un estudio de la literatura fantástica hispánica del siglo XX", *Monographic Review*, 1-2: 58-70.
- ____ (1987b), *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.
- Ron, Helena (1995), "Las habas pitagóricas", Ruhstaller, Stefan (ed.), *Crisol de estudios filológicos*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 101-113.
- Torre, Guillermo de (1951), *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada.

EL MODERNISMO EN LA PRENSA GALLEGA (1885-1925): ARTE Y LITERATURA.

ROSARIO MASCATO REY

Universidad de Santiago de Compostela.

A finales del siglo XIX, y durante la primera década del XX, tiene lugar en España una gran polémica en torno a la definición de "Modernismo", reflejada, por ejemplo, en las encuestas sobre el citado movimiento llevadas a cabo por publicaciones de la época, como *Gente Vieja* o *Nuevo Mercurio*, en las que intervinieron importantes intelectuales del momento¹.

En la prensa gallega, sin embargo, no parece existir un movimiento equiparable, aunque esta inquietud se proyecta en artículos, críticas, reseñas y breves noticias, con particularidades, las cuales este estudio pretende dilucidar. Por ello, nos hemos impuesto, a priori, dos fechas: La de 1885, porque hemos querido, en primera instancia, sondear la posibilidad de que la prensa gallega recoja tanto los inicios del movimiento en Hispanoamérica, y de cuenta de autores como Martí, Gutiérrez Nájera o Justo Sierra, como el discurrir del ya iniciado Simbolismo francés. De momento, no hemos hallado datos que así lo confirmen². Y la fecha de 1925, porque entendemos que de esta forma apre-

¹ *Gente Vieja*, entre 1902 y 1903, y *Nuevo Mercurio*, en 1907, realizaron entre sus lectores una encuesta donde se interesaban por las características fundamentales del nuevo movimiento, al tiempo que intentaban discernir qué autores se afiliaban al mismo. Entre otros, respondieron a estas encuestas nombres de tanta importancia como Doña Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán, Unamuno o Manuel Machado.

² Sólo en el caso de Gutiérrez Nájera, se publican reproducciones de algunos de sus poemas (los menos representativos de la línea modernista), en publicaciones de tirada diaria, durante la

hemos un arco cronológico lo suficientemente amplio como para observar variaciones de criterio con respecto al Modernismo; al tiempo que nos ofrece la ocasión de completar el estudio con la perspectiva que del movimiento nos proponen las vanguardias.

Para ello, hemos recurrido a la *Historia de la Prensa Gallega*, de Enrique Santos Gayoso. A través de sus índices de publicaciones, hemos extraído títulos, de diversas periodicidades y matices (literarias, ilustradas, humorísticas...), y hemos procedido a la consulta de aquellas que se hallaban a nuestra disposición, en primer lugar, en la Universidad de Santiago de Compostela: publicaciones entre las que encontramos *Álbum Literario* (1888), *La Centuria* (1917) o *Céltiga* (1922)³.

Sin embargo, este tipo de fondos resultaron insuficientes, dada la carencia de revistas completas, el deterioro en que se hallan los números existentes y, sobre todo, por el hecho de que la dedicación de este tipo de revistas al movimiento modernista es escasa o nula en el período comprendido entre 1885 y la década de los años 10, ya que en esos momentos las guerras coloniales, el regionalismo y la emigración ocupan las páginas más numerosas de la prensa cotidiana, dada la atención que requerían, tanto el emergente sentimiento del resurgir patrio, como las actividades de las colonias gallegas de ultramar.

Por todo ello, hubimos de recurrir a un cambio de orientación, requiriendo este lapso temporal la consulta de la prensa diaria, más numerosa en publicaciones, prolífica en artículos de opinión y diversa en ideologías. Tal es el caso de publicaciones como *La Revista Gallega*, *La Gaceta de Galicia*, *La Correspondencia Gallega*, *El Diario de Galicia* o *El Eco de Santiago*⁴.

década de los años 10, al igual que sucede con otros de Rubén Darío o Amado Nervo. —Vid. R. Darío, "Caridad", *El Eco de Santiago*, XIII, n° 3663 (17-01-1908); M. Gutiérrez Nájera, "Calicot", *El Eco...*, XIII, n° 3766 (21-05-1908); A. Nervo, "Visión", *El Eco...*, XIII, n° 3800, (4-06-1908)...

³ Todas ellas son revistas de carácter cultural, que tuvieron breve duración en la mayoría de los casos, y en las que colaboraron importantes figuras del ámbito literario gallego: Noriega Varela u Otero Pedrayo (en *La Centuria*), y Vicente Risco o Castelao (en *Céltiga*). (Santos Gayoso, 1995).

⁴ Son todos ellos periódicos nacidos a finales del siglo XIX. Todos se enmarcan en una tendencia política determinada. Así, el *Diario* se declara en su editorial como religioso, patriótico y político-católico; *El Eco...* es meramente conservador, aunque no tan radical como el anterior; *El Correo* era de tendencia carlista, y se editaba con censura eclesiástica; y *La Correspondencia* evolucionó, tras un primer momento de conservadurismo, hacia posturas liberales. (Santos Gayoso, E., 1995).

A pesar de que la investigación sigue su curso, en la actualidad, el corpus que integra la base del presente estudio consta, en más del 50 %, de textos extraídos de publicaciones de esta índole.

* * *

El primero de los textos que nos ocupan data de 1904 . Se trata de un *Anuario de las tareas del Ateneo Ferrolano*, donde se recoge una conferencia en que se critica el consabido lema del "Arte por el Arte", en pro de un arte social, moralizante y docente. El interés de este texto radica en tres aspectos: el primero de ellos es que para su crítica, el conferenciante toma como modelo de análisis tres poemas de autor anónimo y de carácter modernista, que demuestran que existía ya en ese momento en Galicia un conocimiento de las características estético-literarias del Modernismo. En segundo lugar, el conferenciante recoge un texto publicado en un diario de provincias años antes, donde se exponen interesantes cuestiones con respecto a los poemas modernistas y el carácter preciosista que a éstos se atribuye:

Se encuentra en esas composiciones [...] mucha filigrana si se quiere, mucho brillo de cristales y pedrería, un numen sostenido, un oído fino y ejercitado y una fuerza de imaginación nunca agotada; pero el espíritu no hace descanso ahí, porque siempre se remonta y nunca halla la palabra más expresiva de la idea, representada en el *ritornello* y socorrida por la antítesis. (*Anuario*, 1904)

Se puede apreciar, por tanto, un cierto grado de incompreensión hacia los simbolismos propios del movimiento modernista ya en momentos previos a ese año 1904 en que se pronuncia la conferencia.

Por último, resulta interesante este texto, porque durante el turno de réplicas, se sobreentiende que pudiera existir una conferencia anterior y quizás otra posterior que tuvieran como tema el modernismo literario. Desafortunadamente, aún no tenemos la certeza.

* * *

En cuanto a los textos recogidos en la prensa diaria, presentan, en general, unas características que los diferencian de aquellos recogidos en la prensa ilustrada de años posteriores. Se trata de textos surgidos a raíz de motivos coyunturales, así sea la reseña de una obra, la crónica de un acto, o la polémica en torno a lo publicado por otro periódico o revista.

En este último caso, por ejemplo, se encuentra una serie de artículos publicados en Enero de 1909 en *El Diario de Galicia*, de Santiago, bajo el título "Cascajo Literario" por un cronista cuyo pseudónimo es Lauro Sidéreo⁵. Fueron publicados con el fin de parodiar una sección inaugurada por *El Imparcial*, de Madrid, llamada "Los Poetas del Día", en que se daban a conocer la últimas creaciones de los llamados "modernistas".

Se ocupa en ellos, por ejemplo, de autores como Ramón Pérez de Ayala, quien contaba por aquel entonces con 28 años, y había publicado, en 1904 su obra, *La Paz del Sendero*, de carácter modernista. El mencionado Lauro Sidéreo, le define como "joven de humos no muy comunes" y "todo un pollo intelectual", al tiempo que parodia el autorretrato de éste en el diario madrileño, haciendo especial hincapié en el aspecto lingüístico: uso de neologismos o vocablos inusitados.

Polémica es también lo que pretende Ramón F. Mato, por pseudónimo Cardenio, en *La Gaceta de Galicia* del 25 de Mayo de 1909, al arremeter contra *La Correspondencia Gallega* y Pánfilo del Cespón (otro pseudónimo), con un artículo titulado "Ripios Modernistas", en que se censura, del mencionado autor, "la frase corta, nerviosa y desarticulada, la frase que salta, ríe y goza", así como su "concepto grosero de poesía", que para él consiste en "poner rima a lo que sólo es prosa, y que el poeta prescinda de la imaginación. ¡Valiente congreso!".

Es especialmente relevante el hecho de que se hace referencia, fundamentalmente, al género poético. Por otro lado, las observaciones en cuanto a los poetas modernistas y sus creaciones, suelen hacer referencia al ámbito expresivo, como se observa en los textos citados, aunque no siempre para denostarlos, sino también para afirmar la realidad de una nueva lengua, surgida con el movimiento modernista:

Por ejemplo, en un artículo de *El Eco de Santiago*, en 1911, en que leemos con respecto a la traducción de *Las Sonatas*, de D. Ramón del Valle-Inclán: "¿Cómo traducir al ruso lo que sólomente tiene encanto por la sonoridad musical de la castellana lengua?"⁶

En otros casos, la crítica surge a través de la reseña de un libro. Y resulta ser, aunque no es lo mayoritario, reivindicativa del espíritu del modernismo en lo que tiene de postura vital. Ejemplo de esto lo constituye el artículo de

⁵ Hemos llevado a cabo un intenso rastreo de los distintos pseudónimos de prensa, sin que hallamos obtenido resultado alguno al respecto.

⁶ *El Eco*, XIV, nº 9100 (15-11-1911).

Juan Barcia Caballero, poeta cultivador de la corriente modernista, quien, el 22 de Junio de 1909, en *El Eco de Santiago*, escribe sobre un libro de título *Fume de Palla*, perteneciente a Alfredo Nan de Allariz⁷.

El libro, modernista en su portada y el papel, que es lo mejor y casi lo único pasable que tiene, es también modernista en el lenguaje, puesto que aunque dice que está escrito en gallego, lo está *en gerga*, según es uso y costumbre de ciertos escritores; y modernista en las ideas, ya que [...] pretende el autor hacer gala de despreocupado y *sprit fort*, saliendo por peteneras, con ideas materialistas, probablemente sin darse cuenta de ello; y resultándole cada pisto que es un pasmo de tontería y desahogo. Esto en los versos en que se siente filósofo trascendente y *venidero*; que cuando quiere aparecer ingenioso y epigramático topa únicamente con lo grotesco con vistas a la *sicalipsis*.

No aparece, en ningún texto, una definición del movimiento modernista. Sin embargo, sí podemos extraer, de todos ellos datos que perfilan la percepción que del movimiento existía por parte de los críticos gallegos de la época.

Pero, en todo caso, no se percibe reflexión crítica al respecto; no existe afán de análisis.

En cuanto a los artículos dedicados al arte modernista, sirvan como ejemplo las crónicas de Luis León, en *El Diario de Galicia*, sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910⁸, donde dedica sendas columnas al sector menos ortodoxo del certamen, lamentándose por el desperdicio de talento en autores que, “con peligrosas tendencias de falso arcaísmo”, dan lugar a “productos de imaginaciones enfermizas”.

¿Por qué Romero de Torres pone esos tonos de sombra en su paleta andaluza? ¿Por qué esas durezas artificiosas y esos calajes de azul prusia en los cuadros de Covaral?

¿Por qué Eugenio Hermoso que *sabe ver* se pierde en un débalo de oscuros convencionalismos?

[...]

⁷ Alfredo Nan de Allariz: Alfredo Fernández (1875-1927). Fue emigrante en La Habana, donde vivió la mayor parte de su vida. Se considera discípulo de Curros, al que imita sin alcanzar su valía literaria. Su obra *Fume de Palla* (1909) recoge poemas anticlericales, por lo que fue prohibida por el Arzobispo de Santiago, el Cardenal Martín de Herrera. (VV.AA., 1995).

⁸ *El Diario...*, Santiago, III, nº 559 y 566 (11/19-10-1910).

¡Quién pudiera arrancarles de esos caminos y volverlos a la sencillez de la verdad y de la belleza!

Mucho ganaría con ello el arte contemporáneo.

Y sin embargo, existe un esfuerzo por comprender estas locuras; algo debe ofrecer este nuevo movimiento de positivo:

Es digna de estudio la tendencia decadente. ¡Qué extraños fines los de estos últimos tiempos! La decadencia empezó con un prerrafaelismo modernizado, siguió con incomprensibles simbolismos, se mostró a veces esclava de un falso coloriluna que nos daba rostros de color verde y abigarradas tonalidades en el conjunto.

Hoy se presenta francamente arcaica y sombría.

En definitiva, podría decirse que en este primer momento, la prensa diaria se limita a parodiar aquellos que, de forma general, eran considerados, por la opinión pública, como aspectos más destacados (por extravagantes) de un movimiento artístico, limitado a su ámbito más puramente estético.

Podríamos pensar, a la vista de los ejemplos aducidos, que el Modernismo no tuvo mayor repercusión en la prensa de la época, dado el escaso interés que suscitaba. Sin embargo, ya a finales de la década de 1910, se observa un cambio en el tratamiento que recibe el movimiento modernista. Surgen estudios críticos y reflexivos, en revistas de carácter cultural o literario, donde se valora ya la incidencia del Modernismo en la nueva estética de las vanguardias. Se deshecha la idea del Modernismo como corriente literaria de carácter meramente preciosista, y comienzan a tomarse en consideración sus objetivos, sus posturas vitales. Se apela ya al Modernismo como época novedosa, punto de partida del renacimiento contemporáneo, que luego las vanguardias completarán para dar cabida a un momento nuevo de la Modernidad.

Ahora sí existe reflexión; existe crítica, definición, constancia de las distintas interrelaciones que el movimiento establece, no sólo respecto a las tendencias finiseculares francesas, sino también con respecto a las inglesas, alemanas, hispanoamericanas y orientales.

Es el caso de un brillante estudio de Vicente Risco, publicado a lo largo de seis números de la revista *La Centuria*, de Orense, en 1917, con el título de "Preludio a toda estética futura"⁹.

⁹ *La Centuria*. Revista Neosófica, I, números 1-6, 1917.

En dicho estudio se hace una valoración del nuevo papel del literato como transmisor de sugerencias, de sensaciones, con una profunda atención a las cuestiones de estética.

Nos interesa en cada artista, su manera privativa de reaccionar; en la obra de arte, buscamos esa expresión de un espíritu, buscamos el temperamento de su autor, buscamos el hombre, el hombre concreto y vivo.

El abanico de autores que son tomados como contrapunto es sumamente amplio: desde Gautier o Tolstoi a Sar Peladan o Barbey D'Aurevilly, Verlaine o Whitman; Nietzsche y Schopenhauer como filósofos; o Tiziano en la pintura. Vemos por tanto, como las referencias son múltiples y variadas, desdibujándose las competencias de cada artista (escritor, pintor, filósofo...), en función de una nueva cosmovisión, en pro de un arte heterodoxo y complicado, elitista: "Precisamente, lo nuevo, lo diferencial, de nuestros días, es haber creado al lado y aún por oposición al arte social, un arte íntimo, recogido y exquisito para muy pocos".

Y se rinde homenaje también a un gran maestro modernista en España, a D. Ramón del Valle-Inclán, que justamente un año antes había publicado *La Lámpara Maravillosa*, obra que Risco evoca, no sólo en lo que respecta al matiz místico de su estudio, sino también en la exposición de ideas como que "el mundo es sólo apariencia" o que la intuición ha de ejercer su hegemonía como facultad estética.

Realiza, por último, un recorrido por los distintos movimientos literarios de las últimas décadas (realismo, naturalismo, simbolismo, decadentismo...), reivindicando "el poder sugestivo de la creación", en aras de una nueva verosimilitud contemporánea, que proporciona el marco en que se desenvuelven las vanguardias literarias. De manera que Risco dirá:

Si algo significa el futurismo en la historia del arte, [...] es que nuestra época es esencialmente anartística, y que si la futura es como desean Edisson y Martinetti, será antiartística. [...] ... ya lo vaticinaron Péladan y Mallarmé.

Pero, ¿qué significaba aquel movimiento para los escritores de vanguardia?

La revista *Alfar*, publicada en La Coruña entre 1922 y 1925, integraba a lo más selecto de la vanguardia gallega y española, al tiempo que contaba con colaboradores internacionales, especialmente hispanoamericanos¹⁰.

En ella existen diversos estudios sobre escritores que en algún momento ejercieron de “modernistas”. Así en Enero de 1924, Juan Chabás y Martí¹¹, escribe una reflexión sobre la carrera literaria de Juan Ramón Jiménez, y en Septiembre, publicará un segundo estudio sobre Antonio Machado, que será completado en Abril de 1925 con uno sobre el hermano de este último, Manuel Machado.

Sin embargo, resulta más relevante el hecho de que, por primera vez, nos encontramos con referencias claras al modernismo hispanoamericano, en las que de forma contundente, se rechaza la figura de Rubén Darío como encarnación del espíritu modernista. Así podemos leer desde un estudio sobre “el preciosismo y exotismo de Rubén Darío”, de A. A. Vasseur¹² (donde se dedica a desacreditar la obra del escritor nicaragüense), hasta diversas diatribas contra el mismo, de cariz jocoso, como la siguiente, perteneciente a José Bergamín:

Marcha triunfal o el hombre que fue orquesta.- Rubén Darío, que no era “un poeta de muchedumbres”, quiso ir a ellas, equipándose adecuadamente; echó a sus espaldas un gran bombo, unos platillos y un tambor, ingeniosamente manipulado todo, con unas cuerdecitas, se ajustó colleras de cascabeles en los brazos y en las piernas, para que al andar sonasen armoniosamente; se puso en la cabeza un gorrito de campanillas, que repiqueteaban al moverla y, entre sus manos, el acordeón con que desleía el hondo quejido de su alma... Así le siguieron los niños y los perros, ladrándole, y fue el regocijo de todos. ¡Magnífico y conmovedor hombre-orquesta!

En su lugar, sin embargo, se reivindica la maestría del uruguayo Julio Herrera y Reissig, haciéndole figurar, además como precursor del creacio-

¹⁰ Su director era Julio J. Casas, cónsul de Uruguay en La Coruña. Su representante artístico en París, Rafael Barradas. Tenía periodicidad mensual. Y entre otros, eran sus colaboradores J.L. Borges, los Machado, J. Guillén, Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, Dalí, Bore... Era una revista de creación y de vanguardia. (Santos Gayoso, E., 1995).

¹¹ Juan Chabás: (1898-1954). Novelista y poeta español nacido en Denia. Fue profesor en Cuba. Pronto destacó su narrativa, inscrita en la corriente intelectualista influida por el pensamiento de Ortega y Gasset. Fue también crítico literario. (AA.VV., 1985).

¹² Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), por pseudónimo “Américo Llanos”. Periodista y diplomático uruguayo. Entre sus obras se encuentran *Cantos augurales* (1904), libro de versos, y la novela *A la Conquista del Yo* (1903). (Sáenz.G., 1991).

nismo de Huidobro, al anticipar su obra muchas de las imágenes luego amplificadas por éste.: “En su poesía complicada, de línea sinusoide y aire sibilino, palpita una inquietud ideológica y un barroquismo formal, que se destríe con visiones divergentes y en metáforas insólitas.”¹³

Y aun continúa diciendo Guillermo de Torre, autor del estudio:

Ha permanecido, cierto es, algún tiempo, apagado, mientras se extendía avasalladora en Hispanoamérica la influencia de Rubén. Pero ahora, que ésta ha decaído y prescrito, quizá no sea muy aventurado afirmar que va a alcanzar su auge fructuoso y repercuror el estro de Herrera Reissig. No en cuanto a su trepidante conceptismo verbal, a su barroquismo simbólico, sino más bien en el sector de su obra que comprende su maravilloso sentido de la imagen nueva, su actitud panteísta, su sorprendente riqueza metafórica...

Eliminando lo que en el conjunto de sus poemas hay de accesorio y temporal –anécdotas simbolistas y pesimismo, visión conturbada; en suma todo lo de índole decadentista- y quedándonos con los puros valores líricos de sus poemas, flota un maravilloso conjunto de imágenes del más puro y novísimo lirismo.

Vemos por tanto, que las vanguardias, no sólo reivindicán a los autores modernistas (salvo a Darío), sino que postulan sus innovaciones en el terreno de la imagen y el símbolo como punto de partida para la estética vanguardista, considerándoles, en ocasiones, precursores de su propia obra.

Podemos afirmar, en definitiva, que la vanguardia contribuyó a un mejor conocimiento del movimiento modernista en Galicia, dedicándole numerosas páginas de sus publicaciones, con interés constructivo.

* * *

Como se puede apreciar, las conclusiones a la vista de lo expuesto, resultarían precipitadas puesto que la investigación está todavía en marcha y tiene por delante muchos interrogantes. Sin embargo, sí existe una cuestión muy clara: el Modernismo tuvo su propio ritmo evolutivo en Galicia, al margen del resto de España y quienes habrían de llevar a cabo la renovación literaria en nuestra tierra, el grupo Nós, ya en la década de los 20, propiciaron la confluencia de influencias muy diversas, para construir luego una identidad propia.

¹³ *Alfar*, La Coruña, n° 32, Septiembre de 1923.

Así lo expondría Vicente Risco en su artículo "Nós, os inadaptados", de 1933.

De Inglaterra, liamos, en traduccións a Ruskin, Carlyle, Swimburne, Rosetti, e dos escritores de lingua inglesa, por riba de todos a Edgar Poe. Mais xa digo, as nosas lecturas predominantes eran francesas: en poesía, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue; en novela e conto, Huysmans, Péladan, Jean Lorrain, Rachilde; na crítica, Remy de Gourmont; no teatro, Maeterlinck. Aínda nesto, tiñamos a Ibsen e mais a d'Annunzio, único italiano que entraba na nosa preferencia. Os nosos filósofos eran Nietzsche, e algúns místicos que nos descubría Maeterlinck, como Ruysbroeck o admirable, Novalis, Emerson, Ernesto Hello. Despois procurabamos outros escritores máis raros aínda: Leon Bloy, o Conde de Lautréamont. Dos exóticos, Omar Khayyan de Nischapur, e máis tarde Rabindranath Tagore. Español moi pouco: Ganivet, por riba de todo, e os primeiros modernistas; dos portugueses, Eça de Queiroz, Lopes Vieira, e principalmente Eugenio de Castro; algúns cataláns: Maragall, o Xenuis da primeira época, o esquecido Diego Ruíz. De América, Rubén Darío e algúns arxentinos raros que non lembra ningún.

[...] Non sentiamos o que tiñamos a man, e se respecto da Europa eramos orientalistas, respecto da España eramos europeístas. E cando outros escritores modernistas, que nós coidabamos que dicían con nosco, emprinciaron co casticismo e cos clásicos, foron por nós condenados ao esquecemento e ao desprezo.

[...] Para salvármonos do vulgar, para evadírmolos do filisteísmo, para redimírmolos do habitual, non cumpría ollar ao lonxe; chegaba con ollar ben preto, arredor de nós, en nós mesmos, ...

[...] Adentro de nós, constituíndo o máis fondo do noso ser, estaba a alma de Galicia.

(Risco, 1994)

BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

Anuario de las Tareas del Ateneo Ferrolano (1904-1905)

El Eco de Santiago, Santiago de Compostela, XIII, nº 3663, (17-01-1908)

—, Santiago de Compostela, XIII, nº 3766 (21-05-1908)

—, Santiago de Compostela, XIII, nº 3800 (4-06-1908)

El Diario de Galicia, Santiago de Compostela, II, nº 50, (27-01-1909)

- , Santiago de Compostela, II, nº 53 (30-01-1909)
La Gaceta de Galicia, Santiago de Compostela, (25-05-1909)
El Eco de Santiago, Santiago de Compostela, XIII, nº 8543, (22-06-1909)
El Diario de Galicia, Santiago de Compostela, III, nº 559 (11-10-1910)
—, Santiago de Compostela, III, nº 566 (19-10-1910)
El Eco de Santiago, Santiago de Compostela, XIV, nº 9100 (15-11-1911)
Céltiga, Buenos Aires, II, nº 15 (10-08-1915)
La Centuria (Revista Neosófica), Orense, I, nº 1, Julio de 1917
—, Orense, I, nº 2, ¿? 1917
—, Orense, I, nº 3, ¿? 1917
—, Orense, I, nº 4, ¿? 1917
—, Orense, I, nº 5, ¿? 1917
—, Orense, I, nº 6, ¿? 1917
Alfar, Revista de Casa América-Galicia, La Coruña, nº 32, Septiembre de 1923
—, La Coruña, nº 36, Enero de 1924
—, La Coruña, nº 40, Mayo de 1924
—, La Coruña, nº 43, Septiembre de 1924
—, La Coruña, nº 44, Abril de 1925
—, La Coruña, nº 54, Noviembre de 1925

Secundaria:

- AA.VV. (1995), *Diccionario da Literatura Galega. I.*, Vigo: Ed. Galaxia.
AA.VV. (1985), *Diccionario de Literatura Universal*, Madrid: Edcs. Anaya.
Risco, V. (1994), *Obras Completas. V.*, Vigo: Ed. Galaxia.
Sáenz, G. (1991), *Diccionario de Seudónimos y Escritores Iberoamericanos*, Miami (Florida):
Edcs. Universal.
Santos Gayoso, E. (1995), *Historia de la Prensa Gallega*, Edicións do Castro.



EL MODERNISMO EN LA PRENSA GALLEGA (1885-1925): REPERCUSIONES SOCIALES

MARÍA PILAR VEIGA GRANDAL

Universidad de Santiago de Compostela

Esta comunicación es el fruto de una investigación realizada para el curso de doctorado "Modernismo: orígenes y polémica" impartido por el profesor Javier Serrano en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. En un principio fue concebido como una búsqueda de artículos de tema literario y todo lo más artístico, con el objetivo de ver hasta qué punto había llegado a Galicia la polémica, ampliamente desarrollada en la prensa de la capital, que suscitó la nueva sensibilidad artística; sin embargo, al poco tiempo de iniciar la investigación, hallamos algunos artículos que hacían mención explícita al movimiento de reforma de la Iglesia Católica, desarrollado en Europa desde mediados del siglo XIX, conocido como "Modernismo teológico", contra el cual luchó Pío X ante el temor de que la ortodoxia corriese peligro produciéndose nuevos cismas¹. Estos artículos vinieron a redundar en la idea que Juan Ramón Jiménez nos ofrece en *Modernismo. Notas de un curso*. 1953 (1962), según la cual el modernismo no fue únicamente una escuela literaria desarrollada sobre todo en los países de cultura hispánica, sino, más bien

¹ En 1907 Pío X condenó por el decreto "Lamentabili" sesenta y cinco proposiciones. Este decreto es inmediatamente anterior a la encíclica Pascendi (8 de septiembre de 1907), en la cual, el papa analiza los orígenes y el alcance de cada uno de los "errores". Es de destacar también como medida contra el reformismo el "motu proprio" *Sacrorum Antistitum* que prescribía el juramento antimodernista a todos los aspirantes al sacerdocio así como a cualquier dignidad eclesiástica. (Cfr. Jean Mathieu-Rosay, 1990: 455).

una época marcada por una actitud crítica y renovadora, que afectó a todos los ámbitos de la vida humana no sólo en España y Latinoamérica, sino también en Europa y EE. UU. Dice Juan Ramón Jiménez en la "Nota previa sobre el curso" que su visión:

Contradice las críticas jenerales que han sustentado el error de considerar el modernismo como una cuestión poética y no como lo que fue y sigue siendo: un movimiento jeneral teológico, científico y literario, que en lo teológico, su intención primera, comenzó a mediados del siglo XIX en Alemania y se propagó a distintos países, Francia, Rusia, Estados Unidos y otros.²

Por otra parte, recopilamos también una serie de ejercicios creativos que resultan interesantes, más que desde el punto de vista de su calidad estética, desde el punto de vista de la concepción que del modernismo pululaba en el momento mismo de su eclosión. Sabemos que la gran mayoría, tanto de la crítica como de los autores que decían ser modernistas, no se ponían de acuerdo a la hora de definir el movimiento, debido, entre otras razones, a la gran variedad de corrientes estéticas que tomaron parte en él³. Además, la crítica contraria puso su grano de arena en esta Torre de Babel creando, por medio de una técnica caricaturesca, una serie de tópicos que afectaron a obras y autores y difundiendo de manera despectiva el término "modernista" como etiqueta para todo aquello que resultase excéntrico.

Una vez metidos en materia, viendo que estos dos bloques ofrecían dos modos de recepción distintos y que respondían a distintas inquietudes, decidimos tratarlos conjuntamente en esta comunicación a fin de ver qué repercusiones sociales tuvo el modernismo en Galicia.

MODERNISMO TEOLÓGICO

Los artículos hallados a este respecto son los siguientes:

"La Encíclica 'Pascendi'", *El Eco de Santiago*, año III, nº 3658, sábado, 11 de enero de 1908.

- Z., "Balmes y el Modernismo", *El Diario de Galicia*, Santiago, año II, nº 91, miércoles, 17 de marzo de 1909, p. 1.

² Jiménez, J. R., 1962: 50.

³ Llera, Luis de, (coord.), 1994: 119-130.

“La última encíclica del Papa”, *El Eco de Santiago*, año XIV, n° 8774, 7 de septiembre de 1910.

“La carta de su santidad contra el modernismo literario”, *El Eco de Santiago*, año XIV, n°8774, 27 de septiembre de 1910.

A pesar de tratarse tan sólo de cuatro textos, el hallazgo resulta más relevante si tenemos en cuenta que el modernismo teológico, desarrollado principalmente en Europa, nunca llegó a calar hondo en el sector clerical español por diversas razones, entre las cuales, las más importantes fueron el apoyo oficial de los gobiernos de la Restauración, el peso del carlismo en el siglo XIX, el escaso nivel cultural de los seminarios y, finalmente, el papel que había asumido España como guardiana de la ortodoxia católica⁴. Antes de ser publicada la encíclica *Pascendi* no tenemos constancia de la proliferación de grupos modernistas y, una vez promulgada la carta, ésta fue recibida con el silencio por la gran mayoría de los intelectuales y con la apología por parte del clero y sectores afines. Precisamente es la actitud apologética la que queda reflejada en los artículos hallados en la prensa gallega. El primero de ellos anuncia la venta en las librerías religiosas de Madrid de una edición bilingüe de la Encíclica y del decreto *Lamentabili sane exitu*, del que hay un ejemplar en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela y los demás hacen referencia a diversas actitudes condenadas por el Papa. Tomados en conjunto estos textos podemos destacar los siguientes temas:

1. El cuestionamiento de los dogmas.
2. La doble vertiente de la figura de Jesús: divina y humana
3. El socialismo católico.
4. La reacción contra la literatura modernista y exhortación a la literatura ortodoxa.

Con respecto al primer punto, encontramos las siguientes afirmaciones en “Balmes y el modernismo”:

Hubo un tiempo en que bastaba aprender la enseñanza de la Religión; ahora es necesario poseer a fondo la ciencia que nos demuestra los cimientos en que se apoya, que nos hace capaces de dar razón de nuestra fe en el tribunal de la filosofía. (l. 2-4)

⁴ Llera, Luis de, 1994: 168.

La cuestión acerca del dogma es uno de los pilares del movimiento modernista en Europa. De esta manera cabe considerar, siguiendo a Hubert Jedin⁵, a Alfredo de Loisy como el padre del modernismo en el terreno de la exégesis y de la historia del dogma y a Jorge Tyrell en el de la teología fundamental y la filosofía de la religión. Aunque el movimiento haya nacido en Alemania, estas son dos de las figuras fundamentales del modernismo teológico por la gran proyección de sus obras dentro y fuera de sus respectivos países (Francia e Inglaterra), constituyendo dos corrientes de pensamiento fundamentales que van a influir en los movimientos reformistas de las demás naciones.

En España, sin embargo, la opinión general de los investigadores, es que no existió demasiada preocupación acerca del tema del dogma, quizás a causa de que otros problemas sacudían a la Iglesia española, como la tensión existente entre esta última y el Estado⁶, de manera que las influencias antes aludidas no fructificaron de la forma en que lo hicieron en, Italia, Inglaterra o Francia. Sin embargo, el autor de "Balmes y el Modernismo", muestra una clara preocupación por el tema, como pudimos ver en la cita anterior, y su preocupación no constituye un fenómeno aislado, ya que hubo religiosos que como Villada, Pérez Goyena o Ugarte de Ercilla⁷, mostraron idéntica actitud; y es que, aunque, como ya hemos dicho, no hubiera grupos modernistas organizados, hay constancia de la presencia en nuestro país de obras prohibidas por el Índice; en concreto, Unamuno, autor que siempre mostró una profunda preocupación religiosa, alude en una carta a Ilundain a las obras de Loisy que aquel le había enviado, e incluso afirma haberlas prestado a jóvenes clérigos amigos suyos⁸. El mismo Juan Ramón Jiménez, en su curso acerca del modernismo, nos dejó este testimonio acerca del autor de *Niebla* y de sus contemporáneos:

Unamuno es un modernista teológico. Unamuno es un herético; era un modernista teológico, y en ese momento Azorín, Baroja, Benavente, todos eran modernistas, todos.⁹

⁵ Jedin, H. 1988: 617.

⁶ Laboa, J. M., 1998: 22.

⁷ Laboa, J. M., 1998: 23.

⁸ Carta del 18 de abril de 1904, recogida en Hernán Benítez (1949), *el drama religioso de Unamuno y cartas a Jiménez Ilundain*, Buenos Aires. (Cita recogida por Laboa, J. M., 1998, nota 10, p. 24).

⁹ Luis de Llera, coord., 1994: 172-173.

Cabría considerar, siguiendo al autor de *Platero y yo* y también a J. M. Laboa (1998:22) al grupo del 98 como el máximo exponente del modernismo teológico en España, y así lo demuestran ensayos como *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, *Camino de perfección*, de Baroja, *La Voluntad*, de Azorín... o novelas como *El cura de Monleón* de Pío Baroja.

Pero no sólo afectó el modernismo teológico a los intelectuales laicos; aunque a pocos, también llegó a los religiosos. En el ámbito compostelano destaca la figura de Ángel Amor Ruibal, profesor del Seminario Central de Santiago de Compostela como uno de los pocos teólogos gallegos que tuvieron en cuenta las corrientes modernistas y que vivió con inquietud la crisis del fin de siglo. Para Juan María Laboa Amor Ruibal:

Fue el único español eclesiástico de talla en quien la problemática modernista obtuvo resonancia profunda. La obra de Amor Ruibal recoge, de manera genial, el ambiente europeo de misticismo que acompaña y sigue el movimiento modernista, y no cabe duda de que este autor leyó y tuvo en cuenta las obras de Loisy, Tyrrell y Sabatier.¹⁰

El segundo de los aspectos que queremos destacar es el de la divinidad de Cristo, cuestión de vital importancia debido a sus repercusiones tanto en el ámbito político-social como en el artístico. Tendremos que remontarnos de nuevo, al tratar este tema, a Loisy, quien opinaba que la divinidad de Cristo no era una cuestión histórica, sino de fe, distinguiendo con este planteamiento entre el Cristo de la historia y el Cristo de la fe¹¹.

Llega esta teoría al ámbito de la política en el cual los grupos católico-socialistas e incluso los no católicos, lo cual era quizás si cabe más grave, resaltaban como faceta histórica de la vida de Cristo la lucha por la justicia social. En uno de los artículos recogidos, concretamente en "Balmes y el modernismo" se alude al tema de la siguiente manera:

Hay en Europa una escuela absurda en sus principios, errónea en sus doctrinas, falaz y seductora en sus apariencias, que se ha propuesto combatir el cristianismo á fuerza de apologías filosóficas, destruirle con incesantes reformas, y disiparle y anonadarle con radicales transformaciones. Habladle de Jesucristo, bienhechor de la humanidad, regenerador de las sociedades, destructor de los antiguos errores, defensor de la dignidad

¹⁰ Laboa, J. M., 1998: 24.

¹¹ Jedin, H., 1988: 608.

humana, y fundador de un nuevo orden de doctrinas y hechos que han cambiado y mejorado de una manera asombrosa la faz del mundo; y la peregrina escuela os oirá con muestras de adhesión y hasta de respeto... (l. 15-21)

Un año más tarde se publica en *El Eco de Santiago* el artículo "La Última encíclica del Papa" en el cual se trata de nuevo la cuestión, allí se dice:

Desde que se aborda la cuestión social, es de moda en ciertos medios separar primeramente la divinidad de Jesucristo, y después no hablar más que de su soberana mansedumbre, de su compasión por todas las miserias humanas, de sus apremiantes exhortaciones al amor al prójimo y a la fraternidad. (l. 32-35)

Lo que realmente enfurecía a la jerarquía eclesiástica y a los sectores conservadores era que fuese utilizada la figura de Jesús en una lucha que tenía por objeto restringir la presencia de la Iglesia en la sociedad futura, negando su papel doctrinal y proponiendo la igualación social. El autor de "La última encíclica del Papa", secundando la postura del pontífice, no niega la vertiente filantrópica de Jesucristo, pero advierte que la caridad, la igualdad, la sociedad ideal fueron prometidas a quienes guardasen obediencia a la Iglesia y que Cristo había sido inmensamente benevolente, pero también había sabido imponer mano dura cuando fue necesario. Así se recogen estas ideas en el texto:

Pero a la realización de esta dicha temporal y eterna ha puesto con una soberana autoridad, la condición de que se forme parte de su rebaño, que se acepte su doctrina, que se practique la virtud y que se deje enseñar y guiar por Pedro y sus sucesores. (l. 38-40)

Las teorías, que conmocionaron a los teólogos del momento, llegaron con gran ímpetu al campo de las letras, donde empezaron a surgir descripciones de un Cristo totalmente desdivinizado, sumido ante la angustia que le producía la idea de la muerte. A este respecto es significativa la comunicación del profesor Juan Cortázar Castañar "Modernismo religioso y su posible repercusión en la literatura", pronunciada en el Simposio sobre Villaespesa y el Modernismo¹². Cortázar Castañar destaca como ejemplo de desdivinización,

¹² Cortázar Castañar, J., 1977: 33-39.

en lo que respecta a la poesía hispánica, la obra de Unamuno “El Cristo de Velázquez” y también algunos poemas de Rubén Darío y de Villaespesa. En concreto, de la obra de Unamuno afirma lo siguiente:

Nos deja la impresión de encontrarnos con un Cristo desdivinizado, en su simple y descarnada humanidad; el Cristo de la historia traumatizado en su inmolación en la cruz con un trasfondo lejano de divinidad, más bien esperanza humana que realidad concreta divina.¹³

El modernismo religioso no sólo afectó estrictamente al ámbito teológico, sino que también tuvo repercusiones político-sociales. De esta manera la jerarquía eclesiástica en nuestro país no se vio afectada tanto por el problema de la heterodoxia que intentaba atajar el Papa, sino por otro que se venía arrastrando desde mediados del siglo XVIII: el enfrentamiento entre Iglesia y Estado y el lugar que esta última debía ocupar en la sociedad¹⁴.

De los artículos que hemos recogido, es en “La última encíclica del Papa” donde se trata este tema. Tenemos en él una reseña de la condena que hace la Encíclica Pascendi de una asociación católico-socialista denominada “Surco”. Se acusa a la asociación, en primer lugar, de adentrarse en caminos peligrosos si no se tienen las suficientes armas teológicas, poniendo en peligro la fe del grupo y de todos aquellos a los que consiga llegar su doctrina, incluso pudiendo alcanzar extremos que llevasen a un posible cisma en caso de no recapacitar a tiempo¹⁵.

El principal estigma que presenta la asociación “Surco” desde el punto de vista del Vaticano es el de pretender la igualación social. Las siguientes palabras del Papa lo dejan de manifiesto:

¹³ *Idem*, p. 37.

¹⁴ Esta afirmación, que recogemos de Laboa, J. M. (1998: 22), se hace patente al consultar la *Historia de los heterodoxos españoles*, de D. Marcelino Menéndez Pelayo (1881), Tomo II, libro VIII, capítulo IV.

¹⁵ Teniendo en cuenta que los movimientos socialista y anarquista están en plena ebullición a finales del Siglo XIX y a principios del XX, no es de extrañar que también surgieran dentro de la Iglesia sectores favorables a dichas tendencias, así pues, por estas fechas comenzaron a surgir en Europa grupos católico-socialistas que desembocaron en el cooperativismo y en el sindicalismo. Alemania, que no sufrió graves ataques en el plano doctrinal, sin embargo, sí los sufrió en el político-social a causa de la fuerza que tuvo en ese país el socialismo católico y por la formación de sindicatos interconfesionales cuyo principal objetivo era la agrupación de los trabajadores con el fin de unir fuerzas para la lucha por los derechos del proletariado.

No –hay que rechazarlo enérgicamente en estos tiempos de anarquía social é intelectual, en que cada cual se erige en doctor y en legislador–, no se levanta la ciudad enferma distinta á la que Dios ha levantado; no se edificará la sociedad, si la Iglesia no siente los cimientos y no dirige los trabajos, no; la civilización no está ya por inventar ni la nueva ciudad por construir en las nubes. Ella ha sido ella es: la civilización cristiana, es la ciudad católica. (l. 18-19)

Intentaba el Papa con este discurso salvaguardar la gran influencia que ejercía la Iglesia en la sociedad y la hegemonía que esto le proporcionaba en lo social, en lo político y también, no hay que olvidarlo, en lo económico.

En España el tema no podía pasar desapercibido, más que por los sindicatos católicos, los cuales nunca tuvieron mucha fuerza en nuestro país¹⁶, por la gran cantidad de adeptos que había arrastrado el PSOE a sus filas y por los sindicatos aconfesionales: U.G.T. Y C.N.T. quienes, en aquellos momentos, estaban organizando la lucha obrera y quienes veían en la Iglesia uno de sus principales enemigos.

El último tema que cabe destacar es el de la reacción contra el modernismo literario y la exhortación a la literatura ortodoxa. Esta cuestión es tratada en el artículo “La carta de Su Santidad contra el modernismo literario”. La carta en cuestión fue fechada el 15 de septiembre de 1910 y enviada por el Papa Pío X al profesor Decurtius; en ella, como indica el título, se pone de relieve el problema de la literatura heterodoxa¹⁷. En el sentido amplio de literatura como bibliografía existente sobre un tema, se alude en el artículo a las excomuniones de los siguientes autores modernistas: Loisy, Tyrrel, Murri, Minochi y Schizlez; si tomamos ahora literatura en su significado más restringido, hay que destacar del artículo la alusión a la condena del libro del escritor italiano Fogazzaro, *Il Santo*. En este aspecto quizás fue Italia el país europeo que más sufrió los ataques contra la literatura modernista, hasta tal punto que este movimiento tuvo escasos representantes. En España, las cosas mar-

¹⁶ (Cfr. González Muñoz, J. M., 1987: 338) “Las rémoras que frenaron el desarrollo del sindicalismo católico y le impidieron competir, ni de lejos, con los sindicatos de orientación socialista y anarquista, fueron el “amarillismo” y la confesionalidad. Nadie ignora que varios de estos sindicatos, al igual que los llamados “libres” eran utilizados por los patronos (sus “protectores”) como valuarte contra los avances del socialismo, ni que para entrar en ellos era necesario ser católico practicante...”

¹⁷ Llera, Luis de, 1994: 132.

charon por otros derroteros, consolidándose el modernismo y constituyendo una importantísima renovación de las letras hispánicas, a pesar de todos los esfuerzos tanto de seglares como de religiosos, por acabar con un movimiento considerado herético. En Galicia, como ya señaló mi compañera anteriormente, no será hasta la consolidación de la Xeración Nós, con un texto fundamental como “Nós os inadaptados”¹⁸, que se asiente el movimiento en el campo literario, siendo precedido éste por las polémicas en los ámbitos religioso y político-social.

Concluimos en este apartado que no fue tanto el desconocimiento del modernismo teológico en Galicia y que hasta aquí llegaron los ecos de la gran crisis espiritual, que invadió Europa en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX. El modernismo religioso sí se vio reflejado en la prensa gallega, tenemos constancia por ella de que en Santiago fueron conocidos, de manera casi inmediata, los principales textos antimodernistas surgidos de la pluma del Papa. Así mismo, la figura de Amor Ruibal nos lleva a concluir que también fueron difundidos, aunque quizás en menor medida, los textos de los escritores heterodoxos.

CREACIÓN LITERARIA

Con este apartado cerramos los cuatro bloques que conforman nuestra clasificación del material recogido acerca del modernismo en la prensa gallega. Los textos que integran el corpus de la creación literaria son los siguientes:

Selgas Ruidaría, Gonzalo, *Poética modernista, Abrilada*, en *Revista Gallega*, La Coruña, sábado 10 de marzo de 1906, p. 3.

Mendoza y de Arias, Josefina, *La canción modernista, al bigote*, en *El Eco de Santiago*, año XIII, n° 8572, miércoles, 2 de junio de 1909, p. 1.

Fuentes, Jorge, *Vidrieras antiguas*, en *Suevia, Revista Semanal de Literatura y Arte*, año I, n° 2, Santiago, 14 de octubre de 1917, pp. 8-9.

Tenemos 2 ejemplos de verso y uno de prosa.

Comenzaremos por el verso, ya que fue en este terreno donde se produjeron las innovaciones más reseñadas por la crítica del momento; innovaciones que tuvieron lugar en la temática, en el léxico y en la métrica, fundamental-

¹⁸ Risco, V. [1933].

mente¹⁹. De los dos poemas que vamos a analizar, es "Abrilada" el que mejor plasma este intento renovador. Se ciñe su autor a la tendencia más preciosista del modernismo, la cual tuvo una mayor incidencia en los primeros años de la época con actitudes evasivas que trataban temas exóticos, medievales...

Comenzando por el asunto, precisamente resalta en el poema la temática de carácter evasivo; el poeta nos describe la llegada de la primavera a un jardín. Es un canto a la vitalidad que reúne todos los elementos tópicos del gran símbolo modernista: las flores, los arboles, el estanque, los pájaros y, todo esto, armonizado por la música de las arpas.

El vocabulario, sobre todo los cultismos, coadyuva a la creación de un ambiente refinado con sustantivos como "pistilo" (v. 6), "miosotis" (V. 15), "ictios" (v. 26). Los adjetivos son también enormemente representativos de la jerga modernista, así "glaucos" (V. 1) (muy utilizado en la sátira antimodernista), "gualdos" (v. 36)... Observamos también, en esta composición, una especial inclinación del poeta hacia las palabras esdrújulas, hecho que nos hace dar un paso hacia la cuestión del ritmo y de la musicalidad. La importancia de la musicalidad procede de los movimientos post-románticos franceses y lleva a los poetas a desarrollar y a primar en el poema los pies acentuales perdiendo importancia, de esta manera, la rima. Así mismo, también se produce una innovación en la utilización de los metros, construyendo los poemas con versos poco utilizados hasta ese momento, como es el caso del eneasílabo o del dodecasílabo.

El autor de "Abrilada", siguiendo estos preceptos combina en una serie asonantada decasílabos y hexasílabos, uso frecuente en la época; ya no es tan frecuente sin embargo, la intercalación de dodecasílabos, como sucede con los versos 7, 18, 21, 27 y 29 (lo más usual, siguiendo a Navarro Tomás²⁰, es la combinación de decasílabos y hexasílabos o de decasílabos y dodecasílabos).

La rima, como señalamos arriba, pierde peso en el poema a favor del ritmo, en este caso dactílico, que presentan todos los versos; tanto los decasílabos (con apoyos en la 3 y 6) como los dodecasílabos (con cesura en la sexta sílaba y apoyos en la 2 y 5 de cada hemistiquio). Los hexasílabos, por su parte, repiten el esquema de los dodecasílabos (acentos en la 2 y 5)²¹.

Por todo este cúmulo de elementos, concluimos que, como en el título se indica, el poeta ha querido, con esta composición, hacer una especie de poé-

¹⁹ Para el análisis métrico de los poemas vid. Navarro Tomás, T., 1991: 397-470.

²⁰ Navarro Tomás, T., 1991: 444-445.

²¹ Hay algunas irregularidades en el ritmo: versos 7, 12, 31 y 35.

tica, agrupando en estos versos los rasgos que la crítica del momento atribuía a las obras modernistas.

También el otro poema, "Al bigote", plasma rasgos típicamente modernistas, pero desde una perspectiva distinta a la del texto anterior. Se trata, en este caso, de una composición formada por coplas de pie quebrado. Hace la autora de estos versos un repaso a los bigotes modernistas. Lucen estos bigotes jóvenes "estudiantillos" (v. 7), "horterillas" (V.11), etc. Se trata de una concepción mucho más superficial que remite al tópico del autor joven y rebelde que sufre el típico conflicto generacional.

Finalmente, el texto en prosa constituye un ejemplo tardío, desde la perspectiva de la literatura en lengua castellana, pues data de 1917.

Yendo directamente al texto, sus primeras líneas nos dicen:

Tragedia sucedida en un país de ensueño a un joven y hambriento
trovador ha muchos años, y que un mago artista en cristalería estampó en
cuatro vidrieras policromadas para un salón de un castillo feudal.

Tenemos, de nuevo, en este fragmento varios tópicos de la literatura modernista: la evasión hacia el mundo medieval, el poeta bohemio que muere de amor y el gusto por las artes decorativas, profusamente desarrolladas en la época. Si nos adentramos en la lectura de las diferentes "vidrieras" saltarán a la vista adjetivos como "negruzcos" o "áureos", sustantivos arcaizantes como "haldas" o nombres propios de mujer con fuerte gusto literario, como es el caso de Beatriz.

Estos ejemplos de creación nos demuestran que al público le llegó, en primer lugar, la faceta más exterior de las primeras obras modernistas: su preciosismo. Esta característica fue comentada por la crítica afín y satirizada por la contraria, así como plasmada en las obras que inauguraron la época.

En cuanto a la visión que se tenía de los poetas modernistas, el segundo poema comentado nos muestra que, al menos un sector de la sociedad, los veía como unos jovencillos que exteriorizaban la rebeldía propia de la juventud por medio de sus excentricidades.

Tendremos que esperar a que se tranquilice el mar de fondo de la política rexionalista, que tanto influyó en la literatura, para que desarrollen su obra escritores como Risco y se profundice, por fin, en la verdadera significación de la evasión:

Os inadaptados son por definición os insatisfeitos do mundo sensible, os nemigos da realidade cotiá, os que procuran fuxir do medio que os rodea. De aquí a concepción da arte como evasión²².

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÁZAR CASTAÑAR, J. (1977), "El modernismo religioso y su posible repercusión en la literatura", en *Simposio sobre Villaespesa y el Modernismo (Almería, 1977): comunicaciones*, Almería, Comisión del Centenario del Poeta Villaespesa, 1977, pp. 33-39.
- GONZÁLEZ MUÑIZ, M. A. (1975), *Historia social del trabajo*, Madrid, Ediciones Júcar.
- GULLÓN, R. (1971), "Ideologías del modernismo", *Ínsula*, 291: 1 y 11.
- JEDIN, H. (1988), *Manual de Historia de la Iglesia*, Tomo VIII, Barcelona, Herder, pp. 586-668.
- JIMÉNEZ, J. R. (1962), *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar.
- LABOA, J. M. (1998), "El modernismo teológico en España", *Ínsula*, 613: 21-25.
- LLERA, L. DE (coord.) (1994), *Modernismo y literatura en el modernismo español, 1902-1914*, Madrid, Actas.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M. (1987), "Reacciones antimodernistas en la España de Fin de siglo", en Guillermo Carnero (ed.): *Actas del congreso internacional sobre el Modernismo español y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Excma. Diputación provincial, pp. 391-398.
- MATHIEU-ROSAY, J. (1990), *Los Papas, de San Pedro a Juan Pablo II*, Madrid, ed. Rialp, s.a., pp. 453-456.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1992), *Historia de los heterodoxos españoles*, Tomo II, ed facsimilar, CSIC.
- RISCO, V. [1933], "Nós os inadaptados", en *Obras Completas*, Tomo V, Vigo, Galaxia, 1994, pp. 39-57.

²² Op. cit.: 45.

O MODERNISMO DO CENÁCULO DE OURENSE E A ATENCIÓN ÓS MODELOS CATALÁNS

JUAN RIBERA LLOPIS

Universidad Complutense de Madrid

OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Universidade da Coruña

Esta comunicación forma parte dun proxecto de análise comparatista no que levamos traballando un tempo, entre a literatura galega, catalana e castelá. Comezamos co período coñecido coma “Fin de século” e a crise do 98 e continuamos con certos momentos da xeneración Nós e as Vangardas, cun enfoque que se orixina no acontecer literario galego, o menos atendido desde a historiografía literaria peninsular.

I. Tratamos agora de pescudar cál foi a pegada do Modernismo catalán na estética e a obra de creación dos compoñentes do que se coñece como *Cenáculo ourensán*, expresión que achamos no ensaio “Nós, os inadaptados” de Vicente Risco (Risco, 1994,V, 55) cando comenta o carácter autobiográfico xeracional da novela de Ramón Otero Pedrayo *Arredor de si*. Enténdese por *Cenáculo de Ourense* a reunión de intelectuais que coincidiron nas dúas primeiras décadas do século XX nesta cidade. Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco, Florentino L.Cuevillas e Arturo Noguerol Buján son os nomes máis citados por tratarse do grupúsculo que interviría posteriormente na fundación de *Nós*, o boletín das Irmandades da Fala na que acabarían ingresando en 1919. Pero cómpre engadirmos outros nomes, tamén integrantes deste cenáculo, que seguiron traxectorias posteriores non nacionalistas: Primitivo Rodríguez Sanjurjo,

Antonio Rey Soto, Eduardo del Palacio, Xavier Bóveda ou Sebastián M. Risco...

O marco temporal é o que transcorre entre a crise do 1898 e a Primeira Grande Guerra (1918). A crise finisecular tradúcese en Galicia nun acusado rexeitamento da Restauración que protagonizaron, entre outros, os reavivadores do rexionalismo galego, cun considerable compoñente pro-catalanista, como pode verse por exemplo nos escritos de Aurelio Ribalta. Varios deles aínda teimaban nos seus propósitos no tempo do *Cenáculo ourensán*, e algúns, como Euxenio López Aydillo, Basilio Álvarez ou Francisco Álvarez de Nóvoa, atopábanse moi preto destes artistas novos. Pero o *Cenáculo* andaba preocupado por cousas moi diferentes: polo fervedoiro de estéticas e ideoloxías decadentistas e postsimbolistas que agora reagromaban con forza no Modernismo.

Son persoas nadas en Ourense ou relacionadas coa cidade, a finais do s.XIX, que se forman na súa maior parte no Instituto de Ourense onde certos profesores van exercer unha influencia determinante. É o caso de Marcelo Macías, catedrático de Retórica e Poética; e de Eduardo Moreno Álvarez, profesor de Xeografía (Otero Pedrayo, 1997). Participan nas mesmas actividades da boa sociedade ourensá, aínda que axiña cobran sona de “raros” -a expresión de Rubén Darío era usual na época- polas súas afeccións: as máis frívolas serían as festas do “Club”, as xuntanzas de Risco e Cuevillas para fumar a pipa de Kif e as reunións sociais na casa da Marquesa de Atalaya Bermeja (Casares, 1981, 21). Entre as ocupacións máis serias: asistir á tertulia da Comisión de Monumentos, presidida polo crego Marcelo Macías, a quen acompañaban o avogado Xulio L. Cuevillas e o poeta Arturo Vázquez Núñez. Eles tres exercían de orientadores dos mozos, para os que as súas ben nutridas bibliotecas resultaron decisivas na formación como intelectuais (Casares, 1976, 186). Alí xuntábanse os novos arredor da mesa camilla que Risco recordará como unha Táboa Redonda cun lugar baleiro disposto a acoller o esperado Galaad, Táboa por onde pasou toda canta novidade se producía no mundo da arte, desde a chegada do Modernismo de Rubén Darío (Risco, 1950).

É curioso o feito de que o encontro deste núcleo cos outros compoñentes do cenáculo se producise en Madrid, por onde pasan un tempo de formación universitaria. A estada máis prolongada será a de Otero Pedrayo, que foi o primeiro en coñecer o ambiente bohemio que tan ben nos retrata Pío Baroja nas súas memorias. Será no café *Universal* onde coñecerá a Primitivo R. Sanjurjo, esotérico poeta eloxiado por Rubén Darío e amigo do símbolo da bohemia, Alejandro Sawa. Acaba de chegar da Universidade de Salamanca e anda completando os seus estudos de Xeografía e Historia. E será no Ateneo, por aquel

entón dominado pola colonia galega en Madrid, onde entrará en contacto con Antón Lousada Diéguez, moi cedo trasladado ó Instituto de Ourense, despois de permutar a súa praza en Toledo con Eloy Luis André, outro dos respectados mestres dos mozos ourensáns.

Por Madrid anda igualmente Antonio Rey Soto, que estrea teatro na escena da capital e na barcelonesa, cando non está en Ourense, baixo o mecenado da marquesa de Atalaya Bermeja, xa citada. E pódese ver ó poeta Xavier Bóveda, bautizado por Ramón del Valle Inclán como Xavier con “x”, igual que o marqués de Bradomín (Astur Fernández, 1970, 8). Vicente Risco estudiará na Escola de Maxisterio entre 1913 e 1917, e poráse en contacto a través do Ateneo con Mario Roso de Luna, que o introducirá na súa escola teosófica. Con el irá tamén de neófito Florentino L.Cuevillas, que viaxa esporadicamente a Madrid e prepárase alí nos seus estudos de Prehistoria.

Despois das estadas madrileñas, ou entre viaxes, o grupo participa na fundación do Ateneo de Ourense en 1914 (coñecido popularmente como *o Ateneo de Antonio Gaité*, polo entusiasmo do seu factótum). Alí ofrecen lecturas das súas obras e conferencias sobre novidades literarias, intervindo nomes como o de Eduardo del Palacio, poeta de grande cultura; ou o lírico do ermo e da montaña, Antonio Noriega Varela. O Ateneo non logra durar moito: a decadencia vén orixinada polo rexeitamento dunha lectura de poemas de Xavier Bóveda por parte da Xunta. Os promotores -sen dúbida os novos de que vimos falando- dimiten daquela, e volven a poñer tódalas súas enerxías nas tertulias da Comisión, “non menos sabias, pero máis divertidas”, segundo aprecia Vicente Risco (Risco, 1958).

II. Os membros do Cenáculo empezan a súa actividade periodística durante os anos 1909 e 1910 en *El Miño*, revista que dirixía Francisco Álvarez de Nóvoa ata 1910, cando o releva Euxenio López Aydillo. É dicir, rexionalistas do agrarismo galego e cultivadores da literatura en lingua vernácula, antes da postración tra-lo chamado “Segundo Renacemento”. Alí aparecen as primeiras críticas de arte e teatro de Cuevillas e dúas series de artigos -unha delas baixo o epígrafe “Filosofía arbitraria” -que Risco asina con seudónimos moi *Fin de século*: “Polichinela” e “Rujú Sahib”. Tamén aparece colaborando Vicente Risco en *Mi Tierra* durante o ano 1911, publicación levada por agraristas que militarán canda Basilio Álvarez no seu proxecto de 1912.

Pero a principal actividade do cenáculo é a publicación durante o ano 17 e ó longo de sete números, de *La Centuria. Revista Neosófica*. O nome ten unha enorme importancia, porque quere expresar o cambio de “actitude espiritual”

que o novo século trae consigo. En pequenas doses ó longo da revista trátase de dar unha definición de “neosofía”, con textos da propia redacción (enténdase por ela a man de Risco) ou con traducións de Rémy de Gourmont ou Wincenty Lutoslawsky -o polaco visionario casado coa escritora Sofía Casanova-.

La Centuria ten un contido variopinto, pero predomina nela o orientalismo anunciado xa polo debuxo da portada, debido a V. Risco: dúas siluetas de perfil do que parecen figuras exipcias sentadas en actitude pensativa diante dun moucho negro pousado nun pedestal. O orientalismo segue espallándose nos complexísimos horóscopos artellados por Primitivo R. Sanjurjo, que os asina co pseudónimo “Beta Herculis”. Refírense a figuras do conflito europeo ou da política española e van deseñados por Vicente Risco. Primitivo R. Sanjurjo publica tamén traballos de mitoloxía comparada e poemas ou prosas modernistas sobre os delirios da pipa de kif, que mesturan o oriental con lendas sobre aqueles ibéricos. Tamén hai orientalismo no estudio de Florentino L. Cuevillas sobre un motivo de *As mil e unha noites*, e mesmo en Otero Pedrayo, que comunica unha lenda de orixe oriental relacionada cos cabaleiros do Temple. Reflictese así mesmo nos textos dos autores estranxeiros escollidos por Risco para a súa divulgación, como Rabindranath Tagore. Pero este orientalismo ten a súa máxima expresión, endebén adaptada ou occidentalizada polo seu autor, no “Preludio a toda estética futura” de Vicente Risco, en varias entregas de *La Centuria*. Están presentes na revista, a parte de Mario Roso de Luna, outros iniciados nas ciencias esotéricas, como o traducido Sar Péladan. Os máis interesados polos saberes ocultos entre os compoñentes do cenáculo son Primitivo R. Sanjurjo e Vicente Risco. O interese de cada un vén por camiños diferentes e xúntanse felizmente na súa colaboración nestes anos. En 1916 publicábase *La lámpara maravilloso* de R. del Valle Inclán, ó que Risco chamaba no seu “Preludio a toda estética futura” “o inventor do quietismo estético”. Pero nos artigos de *El Miño* xa deixaba ver esta afección que proviña nel das lecturas de F. Nietzsche e Schopenhauer, e do seu achegamento ó Budismo:

El momento es oportuno para sembrar en Europa la semilla del Oriente. De los países de la luz, nunca puede dejar de venir una verdad; hoy el adepto búdico se extiende, sobre todo en Alemania e Inglaterra; brahmanistas y teósofos hacen activa propaganda; quizá se aproxima el renacimiento aria-indio, profetizado por Schopenhauer.

La Palabra de Oriente va a sonar; estad atentos... (Risco, 1994, V, 334-335).

Por outro lado, a proliferación de cenáculos e escolas ocultistas -a de Pontevedra, dirixida por Javier Pintos e relacionada con Valle Inclán chegou a acadar grande sona- levou a Risco e a outros a militar neles. O seu entusiasmo por Mario Roso de Luna mingua, sen embargo, a finais do ano 17, como se reflicte na correspondencia mantida entre os dous. Risco nas cartas expresa as disidencias co mestre, sobre todo no que respecta á valoración de Helena Blavatsky, que o ourensán empeza a substituír pola figura de Rudolph Steiner. A disidencia é máxima cando, xa nacionalista, vexa cómo Roso de Luna chama “estranxeiro” ó idioma galego (J.Filgueira Valverde, 1995, 135-141). A propósito das afeccións esotéricas do *Cenáculo ourensán*, supuxo todo un evento a exhumación do manuscrito da “Doutrina da Moi Nobre Orde Galega de Santo Graal” de Vicente Risco, que pertence a unha época bastante posterior ó momento que nos ocupa (Risco, 1994, V, 733-767).

Xunto ós saberes ocultos que se insinúan na revista, publícanse textos abondo racionais de Florentino L. Cuevillas sobre Rusia e a súa Revolución e os traballos sisudos de A. Noguerol Buján sobre cuestións legais. E non faltan, por suposto, os textos de creación: poemas de Primitivo R. Sanjurjo, Xavier Bóveda, Eduardo L. del Palacio, Villarino de Súa; e prosa poética de Sabastián Risco e Primitivo R. Sanjurjo.

Hai elementos “prenacionalistas” indubidables na revista, coma os hai dispersos pola obra de creación de autores como Rey Soto, Bóveda e R. Sanjurjo, que revelan o seu coñecemento da literatura en galego. En *La Centuria* xorden nos traballos de Noguerol sobre o concepto da patria e o estudio do delicto e a pena na poesía de Curros Enríquez. Neste último manifesta a súa idea, compartida por Risco tal coma a expresa en *Mi Tierra*, de que existe un pensamento e un xeito de sentir colectivo que poden ser expresados polos poetas:

...el pensar del pueblo gallego, cuyo espíritu vibra melancólico en la lira de Rosalía de Castro, sarcástica en la de Lamas Carvajal, candoroso en la de Pondal y melancólico, festivo e irónico en la del poeta celanovense (...). (Noguerol Buján, 1917, V, 7).

Xa se ten abondo comentado as opinións de Risco na revista, sen asinar, a propósito dun libro do Marqués de Figueroa, sobre que o galego non é apto máis que para o folclore, pero que o espírito do pobo estase expresando nese momento a través de artistas en castelán. Refírese a Pardo Bazán e a Valle Inclán, tal como explicitou en *Mi Tierra*. É, nin máis nin menos, que a actitude manifestada por Valle Inclán na súa *Lámpara maravillosa*.

O risco de aproximación a un cambio de actitude posterior máis acusado será a colaboración do poeta Antonio Noriega Varela con “As florinhas dos tojos”, no último número da revista. Otero Pedrayo conta cómo introduciu a Noriega nas tertulias de Ourense despois do éxito acadado nunha lectura dos seus poemas no Ateneo da vila (Otero Pedrayo, 1997, 108).

III. Por idade e ascendencia literaria os mestres modernistas do cenáculo foron Primitivo R. Sanjurjo e Antonio Rey Soto. Primitivo chegou ó grupo despois do encontro referido en Madrid e traía consigo a beizón de Valle Inclán, Rubén Darío e Alejandro Sawa, o máis sagrado do parnaso modernista. Primitivo chamaba “cristalizaciones” ós seus productos poéticos, buscando, segundo as súas palabras, atopar a alfaia coa mestura do ferro e da pedra nun máxico crisol.

O seu libro *Las mesetas ideales* de 1910 converteuse na Biblia do grupo. É unha recopilación de versos predominantemente alexandrinos ou decasílabos que remedan os pés métricos latinos. Zumegan por tódolos lados helenismo, exotismo oriental e mesturan ás veces o macabro e o perverso ó estilo de G. de Maupassant e B. d'Aureville. Cántase á pintura dos Primitivos -hai toda unha serie dedicada á Gioconda, de clara reminiscencia d'annunziana- e á música, con especial énfase en Wagner. Canta a Ofelia na lagoa, símbolo dos prerrafaelitas, e fai oracións como letanías pagás, adicadas á deusa Venus. É, en resumo, un compendio de tópicos literarios modernistas. A novidade vén sendo, por unha banda, o orixinal tratamento da imaxe clásica da nave como símbolo da alma do poeta e da súa travesía pola vida. Outra novidade é o símbolo da garza rosada identificada coa súa estética, rexeitando o cisne de Rubén. Sanjurjo introduce, amáis diso, unha liña nórdica que por Cataluña entrou no modernismo peninsular, xa saturado de orientalismo e helenismo. É este un dos elementos máis interesantes do libro: a presenza de “los cielos húmedos y sombríos del norte” (P.R. Sanjurjo, 1910,111), a noite solar de Escandinavia, a cidade de xeo como expresión da cidade morta decadentista, os ananos e bufóns, os fiordos do músico Grieg e os mares Báltico e britano. E mesmo advertimos a presenza do druidismo nun poema que lembra os versos de Eduardo Pondal onde pedía ser enterrado na súa terra, entre o río e o mar. Sen dúbida na lembranza de Sanjurjo actuaba o modelo galego.

Antonio Rey Soto non chega a colaborar en *La Centuria*, pero é noticia nela polo éxito que en Madrid e en Barcelona está tendo o seu drama *Cuento del lar*. As estadas en Ourense deste apaixonado carlista son frecuentes. Goza na vila de grande popularidade e vese rodeado de amigos ós que adica os poe-

mas que vai editando. Despois de adiantar as súas ideas sobre a poesía en composicións como “La oración del poeta” (Rey Soto, 1911), pronuncia unha conferencia na Coruña co título “Divagaciones en torno a la poesía” (Rey Soto, 1915) onde explica unha concepción relixiosa da creación poética, definida como “el amor de todas las cosas”. O poeta é visto como un ser privilexiado, un “zahorí de la belleza” que se acha en tódalas cousas, aínda que non todos o saben ver. O poeta é o alquimista que extrae o ouro puro desa beleza. Son os vates, di Rey Soto, as guías da humanidade, e só eles poderán dicirnos cómo será a nova época que xurdirá das cinzas de Europa. Rey Soto ten palabras tamén para a influencia do medio sobre as razas e especialmente sobre os idiomas, preguntándose qué cousa inflúe sobre a outra.

É evidente que tanto estas teorizacións como a contida en *La lámpara maravillosa* están presentes na xestión do “Preludio a toda estética futura” de Vicente Risco, manifesto que parte da idea simbolista de que tralo obxecto hai un signo que remite a outro mundo e que só os poetas son quen de interpretalo. Veremos máis adiante as ideas de Risco aflorar a propósito das súas relacións co Modernismo catalán. Tan só apuntaremos os aspectos nos que a súa teoría rexeita certas bandeiras do Modernismo ergueitas por Rubén Darío, Primitivo R. Sanjurjo e Antonio Rey Soto, como é o helenismo, que Risco quere derrubar xa desde un principio. Agás o caso de Rubén Darío, que “nada hubiera hecho digno de leerse si no hubiera visto a Grecia con cierto estrabismo espiritual”, afirma: “Preliminar a toda estética futura es desarraigar de nuestros espíritus la necia superstición del helenismo” (Risco, 1994, V, 448).

Nas súas prosas narrativas destes anos, *El tesoro de Kolirán* (1910) e *El Enviado* (1911), desenvolve motivos doutras mitoloxías: a nórdica, que vemos en Primitivo R. Sanjurjo e en ilustracións modernistas catalanas, e a bíblica-oriental, entrando nun dos máis célebres mitos da Fin de Século, como é o retorno de Cristo. Nos seus poemas primeiros en castelán achamos motivos orientais. Por exemplo, no titulado “Sílfide”, onde presenta esta figura, semellante á garza rosada de Primitivo, como símbolo da poesía; e en “Sueño lejano”, no que ensaia os pés métricos como fixo o seu mestre ourensán. Podemos engadir a “Oración a Madona Frivolidad”, escrito con ocasión dunha das festas galantes que os ourensáns do *Cenáculo* adoitaban organizar (Casares, 1981, 22).

As colaboracións de Otero Pedrayo e Cuevillas son máis escasas e menos rechamantes. Delas destacaríamos a contribución de Otero Pedrayo á mitografía na entrega do seu achádegado dunha lenda de necrofilia relacionada cos

templarios, da que falamos máis atrás. E as divagacións de Cuevillas sobre un motivo dos contos orientais semellante a unha vella tradición céltica versificada por Tennyson. Tamén el defende a existencia dos escolleitos que poden ver no fondo das cousas. Habería que ir a textos posteriores -lembramos a escasa produción creativa de Cuevillas, e a obra tardía de Otero - para atopar pegadas modernistas neles. No caso de Otero Pedrayo espállanse ó longo de toda a súa produción. Abonda como exemplo o prerrafaelismo de "Trenzas loiras", un capítulo de *Os camiños da vida* (1928) e as súas prosas poéticas sobre a paisaxe galega e a pintura dos primitivos.

En cambio, máis actividade creativa ofrecen figuras como Xavier Bóveda. No primeiro número da revista publica un poema narrativo en tres tempos onde outravolta xorde a tese do poeta como vate e guía da humanidade. Noutra ocasión, Risco o definirá como "pintor en verso", dentro da concepción sincrética da arte modernista, cando comenta os seus libros *Epistolario romántico y espiritual* e *Rosario lírico e outros poemas*. Caracterízao como poeta de tradición rubeniana, sensual, impresionista e romántico. E, en efecto, amósase así na semblanza rubeniana que lle dedica a Valle Inclán; no seu "Autorretrato", tan machadiano por outro lado, e neses poemas onde non se sabe se o dinamismo vén do obxecto ou da ollada do poeta: "Ante el Pórtico de la Gloria" e "Las cruces rurales" (Astur Fernández, 1970, 16-19). Bóveda, do círculo de Euxenio Montes e Eduardo Blanco Amor -de tan profunda influencia risquiana nos inicios- están máis unidos ó cenáculo de Ourense que outros poetas que aparecen en *La Centuria*, como Evaristo Correa Calderón, autor dun dos textos de prosa poética máis prerrafaelitas do modernismo de *La Centuria*: "Historias líricas. Pudorosa como las violetas", na que o poeta provoca sen querer o afogamento da amada, a que ve coa cabeza arcanxélica rodeada da coroa dos cabelos e desfeita polos seixos do río.

Resumamos, pois, os elementos máis característicos do modernismo do *Cenáculo ourensán*: orientalismo, concepción mística da poesía e mesiánica do poeta, prerrafaelismo, esoterismo e paraísos artificiais. A partir de todo isto poderemos enxergar o grao de influencia do cenáculo ourensán na, por exemplo, poesía de Ramón Cabanillas, o máis significativo poeta do modernismo en galego. Con anterioridade a 1920, data da edición de *Vento mareiro*, Risco falara del en *A Nosa Terra* (1919) como a figura que por fin encarnaba ós seus ollos o "poeta revelador do espírito da raza" sobre o que teorizara uns anos antes.

IV. Centrándonos xa nas relacións puntuais coa literatura catalana, recordaremos que Vicente Risco, en “Nós, os inadaptados” caracteriza os da súa xeración como intelectuais que non se acomodaban ó tempo que lles tocou vivir. Isto explica as novas xeneracións en 1933, cando o seu grupo xa empezaba a considerarse como clásico no decorrer da cultura galega. Alí ofrece un repertorio de lecturas que estiveron na orixe da súa conformación espiritual. Deste xeito o ensaio de Risco é un texto clave para entender o nexo existente entre as letras galegas e outras tradicións literarias no cruce de séculos. Centrándonos na conexión galego-catalana, o Risco que fala trinta anos despois desgalla o tronco catalán do español e indica que leron a algúns escritores: “Maragall, o Xenius da primeira época e o esquecido Diego Ruiz” (Risco, 1994, V, 41).

Para entón, no tránsito entre a primeira e a segunda década do novecentos, o *Modernisme* catalán xa tiña formalizado os seus presupostos estéticos e ideolóxicos. Os novos artistas galegos puideron, pois, acceder a lecturas catalanas abondo espalladas pola Península a través de publicacións periódicas ou traducións ó castelán. Cómpre entender esas lecturas como parte dunha aprendizaxe na que a mesma mensaxe podía chegar ata eles mediante documentos de máis dunha literatura. No caso catalán, é evidente que actúa como peneira de tendencias acabadas de chegar de Europa, especialmente de París, moi frecuentado polos artistas de Cataluña. Así, e por exemplo, o coñecemento de autores estranxeiros citados por Vicente Risco, como Ibsen, Nietzsche, Maeterlinck ou Wagner, poderían chegarlles polas fontes francesas ás que alude, pero tamén polas novas da vida literaria catalana que, desde *La España Regional* ata *La Gaceta Literaria*, daban as publicacións españolas, atendendo a que os escritores citados como exemplo gozaron de grande predicamento naquel ámbito.

Os escritores que formaron o Cenáculo ourensán zugan das lecturas, segundo Risco, “unha ideoloxía vaga, non ben determinada, quizais contradictoria, que entrou en nós fondamente e para sempre”. Xa sobreestimase ou non Risco as lecturas da súa xeración -ou do seu propio eu- (Casares, 1976, 188), o certo é que o grupo ourensán empeza a crear literariamente cando se producen os “derradeiros esplendores dun mundo que morre(...)”, diante do espectro dunha “Europa moribunda” que se abanea entre os compases de Wagner e Strauss (Risco, 1994, V, 41-42).

Remexendo na documentación anterior ó texto de Vicente Risco ata agora citado, e tecendo unha rede de conexións que non haberá que forzar con enfoque positivista nin esaxerar criticamente, tentaremos achegarnos a un eido de estudio que esperamos afrontar máis paseniñamente no futuro.

Pode abraiar a referencia a Diego Ruiz á beira dos outros dous nomes de peso citados por Vicente Risco. A historiografía literaria catalana sinala hoxe o seu baleiro de ideas e a súa grandilocuencia inútil que xustifican o adxectivo “esquecido” da cita en “Nós, os inadaptados”. Pero esta historiografía recóñelle a consideración de xenio que en certos círculos mereceu ó longo da primeira década do novecentos. Tamén a maneira na que serve para ilustrar os xeitos máis excesivos da figura do modernista (v.J.Ll.Marfany, en Riquer/Comas/Molas, 1985, VIII, 161-162).

Entre outros motivos, manexou ingredientes parapsicolóxicos e esotéricos un pouco ó chou, por exemplo en *Contes de Glòria i d'Infern* (1909). E quizais neste sentido os contos atraeron a atención do primeiro Risco e os seus compañeiros ocultistas. Seica tamén na medida na que en castelán e en catalán Diego/Dídac Ruiz teorizou algo confusamente sobre o “acto entusiasta” e “l’entusiasme” como “principi” en textos de 1906, 1907 e 1908, tamén puido interesar ós que escribiron sobre a creación poética, como Rey Soto ou Risco. Non obstante, e ó respecto, volveremos ó asunto atendendo a documentación de máis peso.

Polo contrario, a lembranza de Joan Maragall aséntase fortemente sobre unha cadea de consideracións que revelan a importancia que tivo o discurso poético maragalliano non só para Vicente Risco, senón para tódolos dedicados á poesía, como Xavier Bóveda, Rey Soto e Primitivo R. Sanjurjo.

Do Joan Maragall teórico do acto poético deben destacarse o seu *Elogi de la paraula* (1903) e en particular o seu *Elogi de la poesia* (1907), do cal podemos indicar a traducción e a difusión en castelán desde *La Lectura* (números I, II, III, 1908), revista na que se seguirán a publicar outros “elogis” do escritor barcelonés ata 1910. Houbo tamén edicións de volumes en castelán: no 1913 sae do prelo o libro *Elogios* en Barcelona, e no 1914 aparece en San José de Costa Rica o *Elogio de la palabra*.

Nun traballo sobre as relacións entre Risco e Maragall (Ribera/Rodríguez, 1995, 331-351) establecimos posibles nexos entre ambos autores, que parten da común dedicación á teorización estética como eixo impulsor das súas respectivas ideoloxías. Sinalabamos coincidencias entre as ideas amosadas por Vicente Risco en *Mi Tierra*, ó revisar a vixencia da literatura galega, enxalzando o “poeta revelador da raza ou da alma galega”, ou xulgando o escritor segundo a súa capacidade de expresión da “alma popular”; e as ideas que dan pé á poética de Joan Maragall. No 1917, en “Preludio a toda estética futura”, fará V. Risco unha referencia directa ó escritor catalán, atendendo ó perfil místico do exercicio de comunicación que hai na poesía, intre no que a

palabra se fai viva. Por esa vía potenciaráanse nocións como beleza e inspiración, ritmo poético, lingua do pobo, orixinalidade fronte a artificialidade, e mesianismo poético; conceptos arredor dos cales, caben coincidencias fundamentais entre ambos. Algunha desas cuestións, como o enxalzamento da literatura popular e o idioma propio, obxectivadas por Maragall desde os seus inicios, veránse máis ó unísono desde o momento no que Vicente Risco se suma ó nacionalismo galego. Falarianos todo isto dunha lectura atenta por parte de Risco do poeta e pensador catalán, ó que seguiría moi atento tamén na súa última etapapa, tra-la guerra civil.

Limitándonos non obstante á cronoloxía de principios de século, a lectura da obra poética de Maragall non é, como dixemos antes, exclusividade de V. Risco. En *Divagaciones en torno a la poesía* (1915), Antonio Rey Soto repite lugares comúns desa teorización maragalliana: a relixiosidade da poesía, a natureza poética do ser humano que se amosa máis claramente nunha minoría privilexiada, a duns seres elixidos como guías da humanidade; a poesía como efluvio da alma; os poetas como alquimistas forxadores do bronce do porvir,... E Xavier Bóveda, pola súa banda, expresa nunha composición de *La Centuria* este anxeio do poeta como luz que guiará a unha humanidade perdida na escuridade. A idea terá eco tamén en Florentino Cuevillas e Arturo Noguerol.

A expresión dese mesianismo a través do exercicio da poesía e a capacidade do vate para albiscar o futuro aparece noutros autores cataláns. Xa non nos referimos ás vaguidades de Diego Ruiz, senón ó inventor do termo *Futurisme*, Gabriel Alomar. O poeta expuxo no Ateneo de Barcelona no 1904 a través deste termo unha sorte de “apostolat etern” da práctica poética que seguía as pautas do idealismo alemán. Presentábao como unha redefinición anovadora do *Modernisme* inmediatamente anterior. E igualmente terminou apuntando ós exercicios vangardistas posteriores dun, por exemplo, Joan Salvat Papasseit, que puido recoñecerse en Gabriel Alomar. Sabido é que T.F. Marinetti coñeceu e tomou a verba *Futurismo* de Alomar a través dunha noticia no *Mercure de France*, para utilizalo con outro fin. Tamén desde Madrid, e pola conferencia que Alomar deu na Universidade no 1909, tanto o termo como a idea puideron pasar ós escritores galegos que seguían atendendo, polo si ou polo non, á capital española como fonte de información.

Cinxíndonos ó uso que Vicente Risco fai do termo *Futurismo* desde 1910 en *El Miño*, e despois de contrastar os seus textos co do G. Alomar para ver se houbo coincidencia de mensaxe ou mera apropiación do termo, como no caso de Marinetti, concluímos na segunda destas posibilidades. O futurismo de Risco expresa unha vaga idea de orixe esotérico, de fasquía masónica, que pos-

teriormente reelaborará xunto ó concepto oriental e teosófico do “karma”. Con todo, atópase no mesmo ambiente espiritual das ideas de Alomar.

Pola súa banda, o “*Xenius* da primeira época” do que fala Vicente Risco é o Eugeni d’Ors que asinara poemas, prosas, e algunhas ilustracións en revistas barcelonesas como *Quatre Gats*, *Pèl i Ploma* ou *Catalunya*, voceiras todas elas da cultura finisecular, anterior é transformación do *Noucentisme*. Enríque Díez Canedo reuniu e traduciu ó castelán narracións e poemas espallados naquelas páxinas baixo o título *La muerte de Isidro Nonell y otras arbitrariedades* (d’Ors, 1905), encetando a divulgación de d’Ors polo resto da Península, que continuaría ata a fase *noucentista*. Pero se este d’Ors ten espallamento en Galicia é gracias á propaganda que lle farán Euxenio Montes -este, na “Estética da muiñeira” de 1923 en *Nós* declárase o seu discípulo e amigo-; e Vicente Risco, que moi cedo, como nos di en *El Miño*, xa o tiña por mestre, desde o intre no que leu o libro traducido por Díez Canedo. Daquela elixe a *glosa* orsiana como forma de traballo periodístico e titula unha das series “Filosofía arbitraria”, expresión que á súa vez coincide coa do libro de Gabriel Alomar *Estética arbitraria* (1906).

Este primeiro libro de d’Ors fuera de Cataluña presenta un abano de tendencias modernistas. Si *La fi d’Isidro Nonell* versa sobre o conflito entre a arte e a sociedade vivido polos intelectuais finiseculares, as outras prosas son comentarios sobre asuntos literarios, relatos primitivistas entre o fantástico e o grotesco, ou alegorías de fasquía prerrafaelita como *Oración a Madona Blanca Maria*, de onde sen dúbida algunha Risco tirou a idea da súa “Oración a Madona Frivolidad”, ou Primitivo R. Sanjurjo e Xavier Bóveda as súas composicións onde apostrofan ás fermosas prototipo da beleza feminina.

Pra rematar co caso d’Ors, podemos lembrar a carta que Risco cita en *A Nosa Terra* no 1918, unha de tantas que recibían do mestre catalán, e na que *Xenius* fala do primeiro número de *La Centuria*, animándoos e comentando a coincidencia, para referirse ás “novas formas de sensibilidade”, entre os termos *Neosofía* e *Novecentismo*, entón sen callar de todo, gromo aínda xurdido da corrente modernista:

“Os dous asemellábanse na prudencia: non podendo aínda caracterizar o espírito dos nosos tempos cunha calificación de tendencia (cousa que sería prematura, dado que nós mesmos achámonos na escena e non temos distancia para xulgar) senón unha sinxela constatación de diferenza e novidade”. (Risco, 1918). (Grafía da cita axustada á normativa actual).

Quedaríanos un cuarto referente catalán ó que non se remite en “Nós, os inadaptados”, pero cara a quen Risco apunta, moi significativamente en *Os europeos en Abrantes* (1927). Alí lemos na presentación do espazo protagonista da historia: “Non é o Poble Gris de Santiago Rusiñol, porque é moito máis pequeno”, e a continuación faise unha descripción deformadora do lugar que está moi influída polo espello no que se mira: *El poble gris* (1902) de S. Rusiñol era xa de seu “extracte d’un poble (...) poble concentrat”. A débeda reconécese cando observamos a ordenación fragmentaria de escenas costumistas e de personaxes tipo que son tratados humoristicamente dentro da óptica deformadora que practicaba o pintor e escritor catalán (v. F. Gallén, en Riquer/Comas/Molas, 1985, VIII, 466). O libro de Rusiñol foi traducido por G. Martínez Sierra e coñecemos reedicións que datan de 1904 e 1911. Este autor, amais, na derradeira década do s. XIX, con *Desde el molino* (1894) en castelán e con *Anan pel món* e *Oracions* en catalán, ambos de 1895 e traducido o segundo dos títulos en 1897, estableceu un exquisito repertorio de lugares comúns na estética de Fin de Século: bohemia artística, paisaxes suxeridoras, sensibilidade decadente, arte coma relixión, culturalismo, evocacións de lugares nostálxicos -como os xardíns abandonados-, ou “oracións” ben significativas: “Als artistes ignorats”, “Als Primitius”, “A la bellesa”, onde trata o poeta como un alquimista, igual que Primitivo R. Sanjurjo ou A. Rey Soto. Destacaríamos aquí o seu cultivo da prosa poética, que sería fundamental en Correa Calderón, R. Sanjurjo e o Otero ou o Risco de anos posteriores. Rusiñol acompañaba esas prosas das *Oracions* (Russinyol, 1973, I, 16-30) de ilustracións musicais de Enric Morera e de deseños de Miguel Utrillo. Oracións que recollerían tanto d’Ors como os escritores do *Cenáculo ourensán*.

Estes textos coinciden no tempo coa celebración das *Festes Modernistes* de Sitges a partir de 1893, onde Santiago Rusiñol pronunciaba discursos como o da terceira festa, no que avogaba por unha arte non utilitaria, antiburguesa -non filístea, diría o Risco do “Preludio a toda estética futura”- que parece querer acabar coa irmandade modernista que se reúne no *Cau* de Sitges como nun refuxio. S. Rusiñol berra ós modernistas que o escoitan a prol de “la nostra, la santa i noble religió de l’art i la poesia” (Russinyol, 1973, II, 610). Chega a consideralos como a membros dunha santa confradía que se congregan en *El Cau* de Sitges que el chama “pousada de peregrinos da Santa Poesía”, onde recobran azos para a “Santa Lluita”. Elementos todos que nos lembran a “Orde Galega do Santo Graal” argallada por Risco consonte as ideas ocultistas calladas nesta época.

Para rematar, e forzando menos que nunca o nexo causa-efecto, quixéramos reseñar alomenos os ecos que atopamos del *Modernisme* plástico, nas ilustracións de publicacións galegas nas primeiras décadas do século. As alegorías prerrafaelitas de Santiago Rusiñol, os motivos de alento máxico en carteis de Adrià Gual e en gravados de Alexandre de Riquer, o medievalismo e os ananos e elfos de ilustracións de Apel·les Mestres, semellan reflectirse nas ilustracións da revista *La Centuria* do *Cenáculo Ourensán*. A figura feminina esveltamente detida no gravado de J.Soria do nº4, a atmosfera oriental da ilustración do nº5 asinada por "Moncho", ou no alegórico ex-libris de V.Risco do nº3. É certo que eses motivos e estilos non son exclusiva propiedade da cultura modernista catalana. Pero a perfección técnica da que fixeron gala e a sona gañada por gravadores e impresores que desde finais do século XIX en Cataluña ilustraron e adornaron os textos do *Modernisme*, parecen chegar dalgún xeito a aqueles que dende outras terras se interesaron por eses modelos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALOMAR, Gabriel (1970), *El futurisme i altres assaigs*. A cura de A.Ll.Ferrer, Barcelona: ED.62.
- ASTUR FERNÁNDEZ, Néstor (1970), *Antología poética de Xavier Bóveda*. Buenos Aires: Los Pinos.
- CASARES, Carlos (1976), "Otero Pedrayo e o cenáculo ourensán. *Grial* 52. Vigo, abril-maio-xuño:184-191.
- , (1981), *Vicente Risco*. Vigo: Galaxia.
- Centuria, La* (1981), Barcelona: Sotelo Blanco.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1995), "Vicente Risco: de *La Centuria* al Nós. Proyectos y polémicas". *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos:135-141.
- MARAGALL, Joan (1970), *Obres Completes. Obra Catalana*. Barcelona: Selecta. (1981), *Obres Completes. Obra Castellana*. Barcelona: Selecta.
- NOGUEROL BUJÁN, Arturo (1917), "El delito y la pena en las poesías de Curros Enríquez". *La Centuria* 5:7-11.
- D'ORS, Eugenio (1905), *La muerte de Isidro Nonell, Seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María*. Trad. de E. Díez Canedo, decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín, Luis Bonnin y Octavio de Romeu. Madrid:El Banquete-Imp. E. Lafin.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1997), *O libro dos amigos*. Vigo: Galaxia.
- REY SOTO, Antonio (1911), *Nido de áspides*. Madrid: Sucesores de Hernando.

- RIBERA LOPIS, Juan/ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (1995), "Relacións entre Risco e Joan Maragall". *Congreso Vicente Risco*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: 331-351.
- RIQUER, Martin de/COMAS, Antoni/MOLAS, Joaquim (1985), *História de la Literatura Catalana, VIII*. Barcelona: Ariel.
- RISCO, Vicente (1918), "Teoría do Nazionalismo Galego". *A Nosa Terra* 61. A Cruña, 20-VIII:1-2.
- , (1950), "Teoría de la tertulia. II". *La Región* 10.180. Orense, 2-IV:7.
- , (1958), "En busca del Orense perdido. La crisis del Ateneo". *La Región* 15.169. Orense, 18-XI:1.
- , (1994), *Obras Completas*, VII vol. Vigo: Galaxia.
- RUSSINYOL, Santiago (1970), *Obras Completas*, I. Barcelona: Selecta.
- , (1973) *Obras Completas*, II. Barcelona: Selecta.
- SANJURJO, Primitivo R. (1910), *Las mesetas ideales. Poesías*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.



C U R S O S E C O N G R E S O S
Nº 125

