

DEL MODERNISMO COMO ANTIMODERNIDAD

A quien observe los primeros pasos del movimiento literario español de fin de siglo, a quien estudie el clima cultural que lo hizo posible, aparecerá claro que lo que sigue llamándose “modernismo” surge de la confluencia de ideas en cierto modo mancomunadas por la misma rebeldía contra los valores morales, estéticos, literarios consagrados en el siglo XIX. Con la crisis del “sentido común” hacen crisis, pues, unos postulados esenciales que en la misma época se consideran rigurosamente entretejidos con la noción de “modernidad”: racionalismo, optimismo histórico, concepción “horizontal” — sin preguntas metafísicas — de la vida y del mundo, darwinismo proyectado en diferentes niveles de juicio, cientifismo o “superstición científica” que diría Unamuno, moralismo de librepensadores. Surge, en oposición a todo ello y en directa conexión con lo que ocurre en el Continente, un amplio movimiento espirituaalista cuyas contradicciones — inevitables, dado el carácter sincrético que siempre corresponde al formarse de una “mentalidad” — vienen a ser las mismas habidas en los años románticos. Tal sincretismo se observa en la elección de los *maitres à penser*: a los textos fundamentales de Schopenhauer y de Nietzsche se acompañan las nuevas teorías de Stirner y de Le Bon, a la reedición del cristianismo “humanista” a lo Renan sigue el magisterio místico y heroico, antifilisteo, del Teufelsdröckh de Carlyle. Las revistas culturales españolas de fin de siglo son el mejor archivo de esta compleja crisis de conciencia europea y del modo con que fue interpretada en la Península.

Según Pío Baroja, que es observador agudo del vaivén ideológico de los años finiseculares, hay unas constantes que suelen aglutinar opiniones y gustos por lo demás muy repartidos: “el desprecio por la política, el hamletismo, el análisis y el misticismo. Las teorías positivistas comenzaban a estar en

plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas. En política se marchaba a la crítica de la democracia, se desdeñaba el parlamentarismo por lo que tiene de histriónico, y se comenzaba a dudar, tanto de los dogmas antiguos como de los modernos”¹.

Un testigo presencial describía así las razones que animaban el espíritu del modernismo: “Si algún elemento hallamos que predomine en las nuevas concepciones artísticas, es el idealismo, eterno e invencible adversario del realismo, que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y de la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve con su atmósfera de hulla calcinada, redujo el arte a lo meramente externo e hizo gala de despreciar cuanto se sustrae a representaciones sensibles y analíticas [...]. La restauración que ahora surge se inspira en el deseo de volver a la primitiva sencillez y rusticidad, al arte

¹ Cf. P. BAROJA, *Memorias*, en *Obras completas*, Madrid, 1949, VII, págs. 659-660. El carácter hondamente romántico del modernismo no escapó a unos agudos críticos contemporáneos (cf., entre otros, J. MARAGALL, *Obras completas*, 2 tomos, Barcelona, 1960-1961, II, pág. 94); ni a estudiosos ya cronológicamente alejados de los hechos historiados (F. DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1933; y ahora, J. R. JIMÉNEZ, *El modernismo. Notas de un curso*, Madrid-México-Buenos Aires, 1962, pág. 273). Sobre la entera cuestión de la analogía entre los movimientos romántico y simbolista, véase en general, G. MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme*, París, 1966² (especialmente pág. 235 y sigs.). En cuanto al modernismo como aspecto hispánico del simbolismo europeo hay abundante y valiosa bibliografía de la cual se consignan unos títulos: E. Díez-CANEDO, *Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España*, en *España*, julio, 1923 (ahora en *El hijo pródigo*, México, 1944, págs. 145-151); F. DE ONÍS, Introducción a la *Antología*... cit.; G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951, pág. 148 y sigs.; F. VIAN, *Il "Modernismo" nella poesia ispanica*, Milano, 1955, pág. 9 (v. esp. pág. 11 *passim* sobre el antirrationalismo y antinaturalismo del movimiento); E. VALENTÍ, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, 1973, pág. 44; J. M. AGUIRRE (que no se limita a la simple identificación sino que la documenta de modo exhaustivo), *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, 1973, esp. págs. 201-214; finalmente se indican tres excelentes antologías de estudios especialmente dedicados al tema: L. LITVAK (ed. de), *El Modernismo*, Madrid, 1975; J. OLIVIO JIMÉNEZ (ed. de), *El Simbolismo*, Madrid, 1979; R. GRASS-W. R. RISLEY (ed. de), *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Macomb Ill., 1979.

informe y tosco, producto de civilizaciones incipientes. En arquitectura acoge y armoniza todos los estilos, mezclando arcaicas ojivales con alicatados árabes, y pórticos griegos con ornamentaciones bizantinas; pero en las demás artes bellas busca por sistema lo imperfecto, lo pálido, lo extravagante y lo infantil. Desentierra el Oriente, imitando las rudimentarias y exóticas figuras egipcias, asirias y caldeas, anteriores al genio escultórico, profundamente universal y humano, de Fidias, y retorna al espiritualismo de los siglos medios, divinizados ya por los románticos, con los miniaturistas ojivales, los góticos flamencos, los fresquistas italianos y las pinturas y grabados que se inspiran en las iluminaciones de los viejos libros religiosos”².

Cita larga, en algunos puntos tediosa, y, sin embargo, punto de partida no despreciable, en su concienzuda enumeración de motivos, para quien intente individuar ideas y sentimientos, imágenes y atmósferas, estados de ánimo y lugares comunes que fueron configurando el modernismo. De modo que detrás del fárrago de la imaginería finisecular se adivinaba la voluntad de cifrar el aspecto sutil, misterioso, inasible que está en la vida, en lo que la rodea, y en el “ignorado ritmo de las cosas”. Parecidas consideraciones expresaron los primeros críticos, favorables o adversos al nuevo verbo estético; y es menester no olvidarlas en una evaluación “desde el interior” de un espíritu y un temple, los mismos que forman la compleja ideología neorromántica europea de fines de siglo.

Obsérvese por de pronto que cada uno de los motivos aludidos, junto a otros que califican a la vez decadentismo y simbolismo, procede de la tradición romántica y lleva a consecuencias extremas lo que en aquélla se había presentado en estado embrionario o había tenido un desarrollo ocasional, como al margen. El simbolismo vuelve a un conjunto de ideas típicas del primer romanticismo que los acontecimientos históricos y las inquietudes políticas preponderantes en el *Vor-*

² J. DELEITO y PIÑUELA, *¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?*, en *Gente Vieja*, 30 de abril de 1902 (ahora en LITVAK, *op. cit.*, págs. 383-389), 384-385.

märz europeo no habían extinguido del todo. Tales ideas se reavivan cuando en Francia y en toda Europa va tomando cuerpo una situación general, en las letras y en las artes, cuya semejanza con la época en que había surgido la primera conciencia romántica es profunda.

Novalis, el poeta insurrecto contra el espíritu y la cultura de la *Aufklärung*, es el mismo que —junto a Hölderlin, a Hamann, a Baader, al más tardío Bécquer para el área hispánica— se convierte en el nuevo mentor estético de los años inmediatamente anteriores al manifiesto de Moréas³. Debe repetirse aquí lo que se ha dicho en otra ocasión: hay un paralelismo entre el surgir del romanticismo y el cumplirse de su “metáfora” en las especies del simbolismo europeo, así como lo hay entre la mentalidad racionalista del siglo ilustrado y la positivista de la plenitud burguesa. Con el simbolismo se reanuda aquel conflicto que, hacia finales del siglo anterior, los primeros teóricos románticos habían emprendido contra el “espíritu de las luces”⁴.

Este sentimiento general había nacido bajo el signo de la negación y estaba destinado a perpetuarse gracias a un sincretismo en que convivían, dada la preponderancia de la *pars destruens*, las más diversas y a veces contradictorias personalidades y doctrinas. Maestros de signo muy distinto convergen en el amplio contexto que forma el espíritu de *la fin de siècle*: Hello y Bloy junto a Verhaeren, la herencia de Wagner y el mesianismo populista de Tolstoi, la arenga antidemocrática de Carlyle y el socialismo sentimental de Richepin, el neoprimitivismo religioso y la pintura orgiástica, el prerrafaelismo caballeresco de Burne Jones y las ilusiones gremiales de Ruskin. La contradicción que puede haber entre los númenes de esta rebelión desaparece cuando nos damos cuenta del “sentido uni-

³ Cf. G. MICHAUD, *Message...*, *op. cit.*, págs. 20-25; M. LUZI, *L'idea simbolista*, Milano, 1976, pág. 9 y sigs., pág. 28 y sigs. (Estudio y antología).

⁴ Cf. O. PAZ, *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, 1974, pág. 126; véase también G. ALLEGRA, *Del hada simbolista y de su estela en la poesía de Manuel Machado*, en *Arbor*, 384 (1977), págs. 35-48.

ficador” que late en ella, según observó el ojo avizor de Robert Musil⁵.

En ambas postrimerías de siglo — el XVIII y el XIX — es la reducción del mundo a cantidad, a laboratorio, a lugar de hechos que se suceden sin trascender los límites de su contingencia, lo que produce el movimiento opuesto. Por ello hay una búsqueda paralela de lo espiritual y de lo incondicionado que llega a parecerse hasta en el “folclor” menor: hay un aire de familia entre los años de la baronesa de Krüdener y los de Péladan. Y no se diga nada de las lecturas y meditaciones que habían formado a un Baudelaire como anticipador del simbolismo, siendo de sobra conocida la doble ascendencia de Swedenborg y de Joseph de Maistre⁶.

Ahora bien, caeríamos en un error si de tal rebelión aisláramos el momento antifilisteo para darle una interpretación consoladoramente “progresiva”: la verdad es que el “filisteo” anida en sí todas las razones antipoéticas que le pertenecen de modo casi institucional, pero también los falsos antagonismos que dejan a salvo el carácter antimetafísico de la civilización moderna. El “filisteo docto” de que habla Novalis es el padre simbólico de todas las profanaciones utilitaristas, el versátil Candide que hace de dios de la modernidad. Justamente ha observado Octavio Paz, en el libro antes citado, que Urizen (“your reason”) es el demiurgo racionalista que Blake concibe cual maléfica divinidad del tiempo nuevo, señor de las hediondas ciudades del carbón y de las fábricas sucursales del infierno.

Lo que parece unificar los diferentes signos del artista “fin de siglo” es un ir a tientas en busca del dios negado o perdido, en todo caso un disgusto de retraerse del mundo que lo ha exiliado, según la lección de Poe, Baudelaire, Mallarmé... La vacilación, las contradicciones que hay en esta búsqueda y en este rechazo no deben cegar a quien se acerque a esa “excep-

⁵ Al evocar en su obra maestra los años de *la fin de siècle* (R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, parte primera (1930); hay trad. esp.).

⁶ Cf. J. POMMIER, *La Mystique de Baudelaire*, París, 1932; D. VOUGA, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, París, 1957.

ción" poética que es la aventura simbolista. Y el rechazo del tiempo presente es tanto más contundente cuanto más ostensivas son las señales que le caracterizan como tal.

EL POETA FRENTE AL REINO DE LA CANTIDAD

Fijémonos por un momento en la huella baudelairiana del antiamericanismo de Rubén Darío tomando en consideración un mismo tema tratado con semejante amor, el caso Poe, visto éste como víctima y antítesis de la sociedad puritano-mercantil. Baudelaire había dedicado a Poe uno de sus más densos capítulos sobre los Estados Unidos, del cual vamos a copiar unos párrafos.

Pour toute intelligence du vieux monde, un Etat politique a un centre de mouvement qui est son cerveau et son soleil, des souvenirs anciens et glorieux, de longues annales poétiques et militaires, une aristocratie, à qui la pauvreté, fille des révolutions, ne peut qu'ajouter un lustre paradoxal; mais *celal* cette cohue de vendeurs et d'acheteurs, ce sans nom, ce monstre sans tête, ce déporté derrière l'Océan, un Etat!... Tels sont quelques uns des traits saillants, quelques-unes des illustrations morales du noble pays de Franklin, l'inventeur de la morale de comptoir, le héros d'un siècle voué à la matière... Un semblable milieu social engendre nécessairement des erreurs littéraires correspondantes. C'est contre ces erreurs que Poe a réagi aussi souvent qu'il a pu, et de toute sa force... Dans un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toute chose, le parfait critique sera le plus *honorable*, c'est-à-dire celui dont les tendances et les désirs se rapprocheront le plus des tendances et des désirs de son public⁷.

Más tarde, como es sabido, la demoledora inquina estadounidense contra el Poe crítico se extendió también al resto de sus obras hasta producir un caso singular de saturnismo literario. Pero las razones indicadas por Baudelaire en 1857 conservan aún su fuerza.

⁷ CH. BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, París, 1968, págs. 182-183. (Traduzco las demás citas en francés).

Veamos ahora cómo se expresa cuarenta años más tarde Rubén. Si su red de invectivas es menos rica en originalidad crítica, no menos interesante es la actitud que la rige, ni la definición de una serie de fobias estéticas.

Semejantes a los Fuertes de los días antiguos, viven en sus torres de piedra, de hierro y de cristal, los hombres de Manhattan. En su fabulosa Babel, gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el *dock* y la urna electoral. El edificio *Produce Exchange* entre sus muros de hierro y granito, reúne tantas almas cuantas hacen un pueblo. . . He allí Broadway. Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo. Por un gran canal cuyos lados los forman casas monumentales que ostentan sus cien ojos de vidrios y sus tatuajes de rótulos, pasa un río caudaloso, confuso, de comerciantes, corredores, caballos, tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs vestidos de anuncios y mujeres bellísimas. Abarcando con la vista la inmensa arteria en su hervor continuo, llega a sentirse la angustia de ciertas pesadillas. Reina la vida del hormiguero de percherones gigantescos, de carros monstruosos, de toda clase de vehículos [...]. Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Édison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago. [...] Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sicorax y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte. . . ⁸.

Más allá de la ocasión que pudo inspirar estas páginas, el modo de representar la sociedad norteamericana no puede dejar de llamar nuestra atención por las coincidencias, y sería errado ver aquí una de las "extravagancias" que a veces hacen previsible la "rareza" rubeniana. Lo que Rubén detestaba de aquel mundo no eran las lacras capitalistas que apasionarían a tantos escritores antiyankees, sino más bien su punto de arranque mercantil y plebeyo, esa falta de historia y de estilo, esa cos-

⁸ R. DARÍO, *Los raros*, en *Obras completas*, cinco tomos, Madrid, 1950-1953, II, págs. 258-259.

tumbre general en traducirlo todo en valor crematístico que Baudelaire había hostigado en *L'Art romantique*.

Aquel universo de desarraigados y de tenderos — según el juicio de los dos poetas — había transferido al mismo paisaje algo de su “codicia santificada”, ese gusto ramplón por lo desbordante y colosal que tiene su emblema en el bruto shakespeariano⁹. Pero América es también el reino de otro ente monstruoso constantemente atacado por Rubén Darío, la “opinión pública”, idea que se conecta directamente con el concepto de mercado, por lo cual lo que está arriba, hasta el arte, tiene que ser admitido por quien está abajo, de modo, finalmente, que es desde abajo desde donde se determina lo de arriba. Así que el lugar de la medida estética va sometido al omnipotente juicio mayoritario.

Esta animadversión por el reino de la cantidad se sumaba al resentimiento político de muchos hispanoamericanos, pero sería simplista reducirlo todo a un mero nacionalismo de pueblos marginados¹⁰. La postura rubeniana no es casual ni aislada en la compleja ideología del fin de siglo: la civilización anglosajona, y, más aún, la del otro lado del Océano, venía a ser la suma de lo que el espíritu de la crisis europea sentía más hostil. El utilitarismo se atenía rigurosamente a la moral y al arte del *comptoir* de que hablaba Baudelaire; el economicismo hacía gala de perpetua multiplicación de riquezas deslumbradoras, obtenidas por la usura y la explotación. Esto determinaba una reacción que se expresaba en dos modos opuestos.

Los críticos de raíz utópica surgidos del seno de aquella sociedad encarnaban una demanda humanitaria y niveladora

⁹ La imagen de Calibán como metáfora de la América anglosajona se transforma en otro denuesto antíyankee, ocasionado por el conflicto hispano-estadounidense. Émerson es calificado como “luna de Carlyle”, Whitman como “profeta democrático al uso del Tío Sam”, y Poe como mártir de su ensueño idealista en un país que no le comprenderá jamás. Véanse las *Obras completas*, cits., IV, pág. 569.

¹⁰ Cf. E. CARILLA, *Una etapa decisiva de R. Darío*, Madrid, 1967, pág. 61; P. SALINAS (*La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, 1975, pág. 36) acentúa inespereadamente el reproche al poeta, que no supo apreciar “... toda la magnificencia, la espléndida novedad, de los paisajes urbanos de Manhattan, para todo lo que de original y enorme [!] anda sembrado por las tierras de Estados Unidos”.

a ultranza (Thoreau, Whitman...) según la dirección ya emprendida por el americanismo; los artistas decadentes y simbolistas en cambio expresaban una opuesta exigencia, sostenidos en su batalla por una ideología de fondo confusamente aristocrático (Gourmont, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam...).

El utopismo es la "mala conciencia" de la civilización moderna en general y de la americana en particular: exige que ésta acelere su marcha hacia las últimas consecuencias, abraza aspiraciones y lanza execraciones típicamente puritanas recordándole sus orígenes cristiano-pauperistas. Denuncia el cientifismo cuando este se convierte en "razón instrumental", *modus efficientiae* de la clase media; sus periódicos llamamientos a la moralización y a las virtudes proletarias surgen del *continuum* fourierista de los falansterios y de las comunas filantrópicas. Es por ello por lo que confundir la línea de los *Schwärmer* con la de los "profetas del pasado" lleva a confundir los dos polos de la utopía y del mito: el paraíso de los primeros es el reino de la absoluta inmanencia, el de los segundos es el recuerdo de todos los arcaísmos ("Fuente Castalia" perdida y añorada) que la historia destruye y vilipendia. Las interferencias a lo Morris son ingenuas excepciones que no deben engañar a quien trate de reconstruir el clima cultural de *la fin de siècle*.

En España se repite y acentúa la contradicción de este movimiento espiritual: a menudo no se sabe por qué parte convenga más absorber las ideas del malestar europeo. Santiago Rusiñol y Manuel Machado, dos típicos ejemplares del espíritu al cual me refiero, no se equivocan cuando, en la general oleada de ultrajes al arte "académico" y a los lamentables dictámenes del "docente", indican una oscura tendencia anarquista¹¹; ni, hasta cierto punto, nos extraña que publicaciones como *Germinal* teman que en el crisol modernista pueda fraguarse

¹¹ Sobre el primero véase en general J. PLA, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, 1950; del segundo, *La guerra literaria*, Madrid, 1913, pág. 32, donde el poeta puntualiza la acepción no política sino intelectual que es necesario atribuir aquí al término "anarquía".

una peligrosa mezcla reaccionaria¹². Pero no nos parece críticamente lícito confundirlo todo en un genérico movimiento innovador, sin intentar siquiera discriminar sus principales coordenadas.

El dato esencial, considerado en su máxima extensión, es el siguiente: el "anarquismo" a lo Rusiñol y a lo Machado manifiesta una voluntad de "separación" del tiempo, no supone una toma de vanguardia para acelerar los hechos y rescatar el mundo de injusticias reales o supuestas. En esto me parece que el modernismo, más que otras corrientes contemporáneas, se presta a la interpretación "europea" de su fenomenología¹³. Detenerse en etiquetas, añadiéndoles además el significado que han ido adquiriendo a lo largo de casi un siglo, significa olvidar el general sentimiento antirracionalista que unifica el espíritu y los supuestos estéticos de aquella época. Su discrepancia con cuanto por diferentes caminos deriva de la visión materialista del mundo es el *Leitmotiv* que registramos en las diversas expresiones artísticas. Las posturas ambiguas se deslindan a la hora de la verdad.

Si, valga nuevamente el ejemplo, el grupo de *Germinal* se considera a sí mismo como el hijo legítimo de las conquistas del siglo¹⁴, el heredero de aquel "libre pensamiento" que la burguesía se prepara a someter a su "razón instrumental", el

¹² Cf. A. RAMOS-GARCÍA, *La revista "Germinal" y la "Gente nueva"*, en Varios Autores, *La crisis de fin de Siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona, 1975, págs. 131 y 139.

¹³ Sobre el valor de la abulia o "indolencia" como posible elemento schopenhaueriano del espíritu finisecular véase el precioso estudio de H. HINTERHÄUSER, *Fin de siècle*, trad. esp., Madrid, 1980, pág. 58 *passim*. El libro de Hinterhäuser es de los más perspicaces sobre los "mitos" de la Europa literaria entre el simbolismo y el expresionismo.

¹⁴ Cf. C. v. WERDER, *La sombra de Torquemada*, en *Germinal*, 2 (1897). Es una arremetida contra el nuevo romanticismo, pero más aún contra la condesa de Pardo Bazán, culpable de haber ofrecido un remedo católico y casero del naturalismo, "hijo del positivismo determinista, socialista y ateísta". Recuérdese por otra parte que la expresión "Torquemada de la estética", "cuya constitución intelectual es igual a la de los primeros inquisidores de España", la empleó Max Nordau, adalid del positivismo a ultranza, para indicar a John Ruskin, uno de los mayores inspiradores de la ideología finisecular (M. NORDAU, *Entartung*, Berlín, 1892; trad. esp., *Degeneración*, Madrid, 1902).

movimiento “idealista” mancomuna rigurosamente burguesía, cientifismo, “libre pensamiento” y todo cuanto de ellos procede, para expresar su negación. De este modo la rebelión contra el naturalismo no traza solamente un cambio de rumbo respecto a las experiencias radical-burguesas de la literatura europea (realismo, *feuilleton* social, literatura “comprometida” en general) sino que encierra una inversión de tendencia en el campo estético y un rechazo de aquellos ideales en lo doctrinal.

Los artistas, expulsados de la cochambrosa desolación de las ciudades cubiertas de gasómetros, de hospicios y de manicomios — la Bruselas de Baudelaire, el Londres de Morris, las ciudades americanas de Henry Adams —, antes de encerrarse en sitios como el *Chat Noir* para fumar hachís y beber ajeno (“*cette source de folie et de crime*”, escribirá la mayor de las víctimas), se refugian en el campo buscando allí el “aura” que Walter Benjamin añorará en la plenitud del industrialismo¹⁵. Es el caso de Barbey, de Bloy, de Jammes y del mismo Pauvre Lélian de los *Poèmes saturniens*.

Nace así también el culto a Wagner y al mito wagneriano, la pasión por César Franck y por Puvis de Chavannes, por las leyendas célticas y los orientalismos a lo Schuré, por las numerologías y los pitagorismos a lo Eliphas Lévi; por todo cuanto, en suma, gracias a su “rareza” recibe el adjetivo de “espiritual frente a la fealdad del dominante, inmenso taller. Términos impropios como “idealismo”, “espiritualismo”, “misticismo” vienen a confundirse y a identificarse casi en una misma incierta repulsión del siglo y de sus dogmas.

Pero permaneceríamos siempre en lo episódico si no adelantáramos nuestra mirada hacia lo que está antes y por encima de este fraccionamiento: la búsqueda, basada en cien indicios, de una realidad más profunda y de una respuesta a la angustia

¹⁵ Para una vívida reconstrucción de los años del *Chat Noir* y de Nina de Villard, A. DE BERSAUCOURT, *Au temps des Parnassiens*, París, 1921; para la noción benjaminiana de “aura”, cf. W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1955), (hay trad. esp.).

y a las preguntas del hombre, que trasciendan al hombre mismo y a la esfera de sus acciones¹⁶.

Uno de los espíritus más lúcidos del tiempo, Ernest Hello, ennoblece ese estado de ánimo y el movimiento al cual daría nacimiento, escribiendo que "... el simbolismo es el lenguaje de Dios. Establece una relación entre las formas superiores de la vida y las inferiores... El simbolismo revela junto a la naturaleza de las cosas inmateriales que se dan a conocer por imágenes, con el objeto de acercarse a nosotros, el destino, la razón de ser, el sentido profundo de las cosas materiales que adornan este bajo mundo y tienden al hombre que tiende a Dios. El simbolismo ocupa, pues, en el orden universal el lugar sublime de mediador"¹⁷.

No se nos puede ocultar la semejanza de ciertos rituales, hasta de ciertas modas que acompañan la difusión del espíritu *fin de siècle* y anteceden en España la máxima expresión del modernismo. En el café de los *Quatre Gats* de Barcelona ("algo así como un remedo del *Chat Noir*", anota Darío en 1899 para sus lectores de *La Nación* bonaerense¹⁸), se reúne el grupo de Rusiñol, Casas, Alexandre de Riquer, Maragall... Se exalta a Wagner, se escucha a Franck dirigido por Vincent d'Indy, se traduce a Hello, se representa a Maeterlinck en un teatro al aire libre según la moda neorromántica, se difunden las primeras publicaciones teosóficas¹⁹. Se encuentran por fin en un

¹⁶ Creo sin embargo que Michaud admite más de lo que realmente hubo al escribir que "... a pesar de la diversidad de sus temperamentos y de su filosofía o creencia religiosa, podemos distinguir inmediatamente entre todos estos poetas una misma inquietud ante el aspecto cotidiano de las cosas, el sentimiento que existe un misterio en lo profundo de todo [...]. En otras palabras, el simbolismo es más que un sistema cualquiera, más que una teoría estética que se agrega a otras en la evolución de la literatura. Es un esfuerzo por descubrir la *doctrina tradicional*, que es el fundamento de todas las filosofías antiguas, de las grandes religiones, cuyo eco débil ha llegado hasta él". (G. MICHAUD, *Message...*, *op. cit.*, págs. 708-709).

¹⁷ E. HELLO, *Du Néant à Dieu*, en MICHAUD, *op. cit.*, pág. 225 (véase todo el capítulo titulado *Convergences*, págs. 199-271).

¹⁸ R. DARÍO, *En Barcelona*, en *Obras completas*, cts., III, págs. 29-39.

¹⁹ Sobre la presencia del ocultismo en la época aquí recordada, cf. G. ALLEGRA, *Ermete modernista. Occultisti e teosofisti in Spagna, tra fine Ottocento e primo Novecento*, en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XXI, 2 (1979), págs. 357-415; y *Sull'influsso dell'occultismo in Spagna (1893-1912)*. Gli esiti neospiritualistici, Palermo, 1981.

mismo camino el espíritu finisecular y el movimiento poético renovador.

La correspondencia del movimiento hispánico con las más sobresalientes tendencias de la cultura espiritualista europea aparece también en un inteligente crítico como Eduardo Gómez de Baquero ("Andrenio"), quien se preguntaba por qué tenían que llamarse modernistas aquellos poetas que estaban lejos de cantar a las locomotoras, al voto universal y a los rayos X y en cambio se entusiasmaban por todo lo que entristecía a los adoradores del progreso. Así, observa que los modernistas "no desdeñan el pasado, y hasta algunos gustan de volver la vista hacia él. En estas ojeadas retrospectivas, cada escuela o cada corriente del gusto ha tenido sus predilecciones... Muestran afición al Renacimiento, y también al coquetón y almirado siglo XVIII, al siglo de Watteau, no al de la Enciclopedia. En lo del Renacimiento suele andar la mano de Nietzsche"²⁰.

Fragmentos como los citados, no solo justifican, desde cierto punto de vista, la definición de modernismo como "culturanismo del romanticismo" (Montesinos) —que reduce sin embargo el modernismo a la extrema consecuencia de sus expresiones verbales y formales—, sino que lo configuran como una salida española de todas las crisis de conciencia de la Europa del siglo XIX. El primitivismo trae con cierto atraso aquella pasión por los iconos y los códices iluminados que Rossetti y sus secuaces habían difundido en Francia y en Inglaterra. Los pintores clásicos de este modernismo están en el polo opuesto de la modernidad: se llaman Giotto, Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli y la interpretación de éstos ha sido confiada además a un "Torquemada de la estética" como John Ruskin²¹. Las lecturas formativas de aquellos años seguirán, para toda una inteligencia soñadora, la búsqueda del *frisson nouveau*: es la hora de Verlaine, de Maeterlinck, de Wilde, gracias a los cuales se difunden los cultos invertidos y "satánicos", los evangelismos

²⁰ En *La España moderna*, marzo, 1902.

²¹ Sobre la importancia de los "primitivos" en la iconografía modernista véanse los estudios de F. LÓPEZ ESTRADA: *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, 1971; y *Los "Primitivos" de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, 1977.

“pintorescos y graciosos”, las tendencias franciscanas para *anime belle*.

Todo esto determina una situación comprensiblemente incómoda entre los exponentes de la ideología radical-burguesa: si por un lado se les impulsa a aceptar, en el nombre venerado de la “cultura”, cualquier novedad que pueda servir a mover las aguas estancadas del País, por otro deben reconocer que no siempre las novedades pertenecen al lado “justo”. Este era el caso del todavía no identificado pero ya sospechoso “espiritualismo” forjado en el crisol parisiense, como puede atestiguar la opinión de Clarín frente a los posibles efectos de un indiscriminado derecho de ciudadanía a las nuevas tendencias europeas²². El nombre del Continente, invocado siempre como sinónimo de modernidad, se convierte en peligro real cada vez que padece uno de sus periódicos “devaneos metafísicos”. Muy parecida había sido otrora la amargura de los ilustrados españoles delante de una Europa que se les había vuelto “romanesca” y amiga de las quimeras medievales, cuando España, al cabo de tantos esfuerzos, estaba preparada para recibir las “luces”.

GIOVANNI ALLEGRA

Università di Perugia.

²² CLARÍN (LEOPOLDO ALAS), *Mezclilla*, Madrid, 1899, págs. 84 y sigs. y 152 y sigs. Véase también su correspondencia (sobre el tema) con JOSÉ YXART, en VALENTÍ, *op. cit.*, pág. 44.