LOS ALBORES DEL MODERNISMO: ¿PRODUCTO PENINSULAR O TRASPLANTE TRASATLANTICO?*

En 1892, Urbano González Serrano observó, en *Estudios críticos* (Madrid, 1892), que «ante el decantado espíritu crítico de los tiempos nada parece subsistente ni con suficiente alcance para herir las notas del común pensar y sentir de las gentes. El arte ... necesita ... más que una técnica especial, una teoría general» (pp. 99-100). Dos años más tarde, Luis Ruiz Contreras, en sus *Memorias de un desmemoriado* (Madrid, 1894), también señaló la necesidad de una nueva ideología, aunque para él faltaba también la necesaria técnica: «la decadencia literaria en España ... se muestra patentemente. No, no hay corteza, no hay nada, ¡el vacío!» (p. 49). No obstante, en el año 1896 Valera subrayó con optimismo «el florecimiento literario y artístico de nuestra nación».[1] En 1900 escribirá: «Jóvenes poetas, poco conocidos aún, ... se han lanzado a la palestra» (p. 285), un comentario que contrasta extrañamente con lo que había observado Darío el año anterior, en *España contemporánea,* sobre lo moribundas que se encontraban las letras españolas. Lo que señaló Valera fue la aparición de la primera promoción del modernismo en España.

---

* Comunicación presentada en el Coloquio citado.

1 *Ecos argentinos* (Buenos Aires, 1943), p. 14. *Ecos,* una colección de artículos literarios periodísticos de los años 1880 a 1890, se publicó por primera vez en 1901.

¿Pero de dónde salió la técnica de que habló González Serrano? ¿Y la ideología que hacía falta? ¿Qué sucedió en las letras españolas en las últimas dos décadas del siglo XIX?

A pesar de los muchos estudios sobre los orígenes del modernismo en las Américas por Schulman, González [2] y otros, sabemos muy poco de los albores españoles. El estudio de Cossío [3] es un compendio de datos antes que un análisis crítico de una época. Aunque Valera ensalzó el *Azul...* de Darío, en 1888, los jóvenes poetas en general no conocieron al maestro ni a los otros, como Gutiérrez Nájera, Martí y Silva, hasta una fecha muy tardía en los noventa, y entonces por la propaganda de Villaespesa. Sin embargo, hasta muy recientemente, la mayoría de la crítica literaria ha aceptado que el movimiento arraigó en la América española durante los primeros años de la década de los ochenta. La crítica literaria también se conformó a la tesis de que bajo la influencia de los modelos franceses y cosmopolitas el movimiento reaccionó contra las tradiciones y los cánones caducos de España; que el movimiento cristalizó en 1888 con la publicación de *Azul...* y triunfó en España con las dos visitas de Darío en 1892 y 1899. Es decir, que Martí y Gutiérrez Nájera como precursores, y Darío como portador del nuevo evangelio, fueron las figuras centrales en la promoción del modernismo en España.[4]

No obstante, existe un punto de vista minoritario que apareció por primera vez en *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, 1957), de Luis Cernuda, luego segui-

---

[2] I. A. Schulman, «Los supuestos 'precursores' del modernismo hispanoamericano», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XII (1958), pp. 61-4; «Reflexiones en torno a la definición del modernismo» *Cuadernos Americanos,* XXV, 4 (1966), 211-40; *Génesis del modernismo* (México, 1966). M. P. González, *Notas en torno al modernismo* (México, 1958); Schulman y González, *Martí, Darío y el modernismo* (Madrid, 1969).

[3] J. M.ª de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)* (Madrid, 1960).

[4] Véase el estudio crítico de N. Davison, *Modernism in Hispanic Criticism* (Boulder, Colorado, 1966) y la colección de ensayos editada por H. Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo* (Madrid, 1968).

do por Cossío, Díaz-Plaja, Díez-Canedo y otros, que postularon la idea de dos desarrollos simultáneos y muy parecidos (pp. 73-75). En varios de mis estudios,[5] y en mi investigación del clima intelectual tanto como estético del fin de siglo en mi *Juan R. Jiménez: el aprendizaje modernista (1895-1900)* (Berlín, 1977), acumulé muchos datos y argumentos que sugirieron que aunque sí se puede hablar de dos manifestaciones simultáneas, no se puede hablar de «dos intenciones poéticas equivalentes», como indicó Cernuda. Sí, se puede comparar la primera promoción modernista española del joven Villaespesa y una parte del joven Juan Ramón con lo que escribió Darío, Silva, Gutiérrez Nájera y otros en las Américas. Pero, ya dentro de esta fase, se pueden encontrar sugerencias e indicios de otra estética y de una ideología muy distinta, la ideología que tanto anhelaban González Serrano y Ruiz Contreras. Aquí quisiera reiterar algunos de estos argumentos y añadir algunos más para aclarar la disputada cuestión de los orígenes del modernismo en España, y si fue o no «un trasplante trasatlántico». Todo esto formará parte de un trabajo más extenso sobre el tema que preparo actualmente; aquí me limito a esbozar unas líneas y perfiles de un panorama discutido.

Quisiera comenzar con un rasgo que se encuentra tanto entre los premodernistas españoles e hispanoamericanos como entre el modernismo en general. Hablo, como he hablado en otro lugar,[6] de la desorientación espiritual y la duda metafísica

---

5 Véase mis ediciones de Ricardo Gil, *La caja de música* (University of Exeter Press, 1972); de Manuel Reina, *La vida inquieta* (University of Exeter Press, 1978); Francisco A. de Icaza, *Efímeras & Lejanías* (University of Exeter Press, 1983); «Juan Ramón Jiménez and the Decadence», *Revista de Letras*, 23-24 (1974), pp. 342. «*Modernismo frente a noventa y ocho:* The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909) en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Mayagüez, Puerto Rico, 1981).

6 Véase nota 5 y mi libro citado. Ver también «Los borradores silvestres, cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez», *Peñalabra* (Santander), 20 (1976), 3-7 (este artículo apareció recientemente en una colección homenaje a Juan Ramón Jiménez editada por Aurora de Albornoz (Taurus, Madrid, 1981); «*Modernismo frente a*

que vino de la forma «negativa» o «escéptica» del pensamiento romántico. Si consideramos las obras de los jóvenes del fin de siglo, encontramos de modo creciente que mientras estos escritores sentían asco por la época en la cual vivían y lamentaron la ausencia de idealismo, como lamentó Juan Ramón en su reseña de *Rejas de oro* de Timoteo Orbe en *Vida Nueva* en 1900 (87, 4-II-1900), echaban la culpa, no tanto a la sociedad o a sus dirigentes, como a la pérdida de la fe religiosa y la disgregación de ideales. El resultado fue una conciencia angustiada de su incapacidad para recobrar su fe a fin de llenar el vacío espiritual. De ahí la nueva ideología. Y como señaló Larra, y luego Azorín, un cambio de ideología trae consigo un cambio de técnica expresiva. «Nada importa —escribió Jiménez en 1899—, la misma suerte nos aguarda; ... iremos a la nada».[7] «Dios no nos quiere», dijo Manuel Machado en *El reino interior,* poema descrito como una «nota galante, versallesca, parisina». Villaespesa habló en la «Ofrenda» a *La copa del rey de Thule* (1899) de «penas y dudas», y en *El alto de los bohemios* (1899-1900) gritó:

> «¡Es la vida tan árida!... ¡Es tan triste la vida,
> que no vale la pena de esperar su partida!»
>
> «Rapsodia»

Lo que escuchamos no es la voz de Bécquer, tan citado como precursor, sino la voz estridente y pesimista de Espronceda. Quizá fue Espronceda uno de los poetas más leídos, más glosados y más imitados durante los años noventa. Lo que dijo el Byron español a los jóvenes modernistas coincidió exactamente con su mismo sentido de vacío espiritual. La influencia fue directa. Pero también se puede encontrar una línea, no

---

noventayocho: The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909)». Véase también la obra de D. L. Shaw «*Modernismo:* A Contributión to the Debate», *Bulletin of Hispanic Studies* XLIV (1967), 195-202; *Historia literaria de España: el siglo XIX* (Barcelona, 1973); *La generación del '98* (Madrid, 1977).

[7] «Vanidad», *Vida Nueva,* 50, 25 mayo 1899 y *El Programa* (Sevilla), 18 junio 1899.

interrumpida, que enlaza la cosmovisión romántica con el escepticismo finisecular que pasó por Núñez de Arce, Rosalía de Castro y Bécquer. Lo que no se ha notado bastante es que también se pasó por los poetas premodernistas. Cuando Valera comentó que «dicho género de poesía lírica desesperada es más frecuente en nuestro siglo»,[8] no sólo se refirió a Núñez de Arce, sino a otros poetas cuyos versos empezaban a hacer efecto en el mundo artístico de la Restauración. Reina dio testimonio en 1882 del desmoronamiento de la fe de su generación:

«Hoy que del alma mía
la hermosa fe se aleja,
... ...
hoy que de mi triste pecho
el huracán arrecia
los dioses derribando
de mi niñez serena».[9]

No fue coincidencia que fuese Reina uno de los que organizaron el certamen en honor de Espronceda en Sevilla en 1897. También Ricardo Gil habló de una «informe niebla que el abismo esconde», y desea un lugar de descanso en el «largo y penoso camino» «donde more la Fe, lo permanente / lo que nunca vacila».[10]

Pero lo que destaca más entre estos poetas premodernistas es su reacción frente a este dilema. «Mi corazón se arrodilla delante de toda Belleza», escribió Reina en una nota manuscrita y anticipó no sólo a Darío, sino también a Juan Ramón cuando escribió éste, también en nota inédita: «Vivo únicamente por y para la Belleza». Encontraremos, en 1884 —cuatro años antes que *Azul*...—, una asociación que llama la atención hacia las formas poéticas nuevas que estaban a punto de

---

8 «Consideraciones sobre el libro titulado *Gritos del combate* de don G. Núñez de Arce» (1875), *Obras completas* (Madrid, 1949), II, p. 440.

9 «El campanario de mi aldea» (1882), *La vida inquieta* (1894).

10 «La rueca», *La caja de música* (1898).

incorporarse. Reina combina una celebración de «la hermosura y los placeres», un hedonismo desenfrenado y el artificio, con una nueva dimensión, la del desasosiego metafísico. La relación del arte y los placeres sensuales y artificiales con la evocación de «horas de cansancio y amarguras, ... lúgubres dolores» («A Horacio»), «el negro pesar» («A un poeta») y «los pavorosos funerales de lo bello, lo grande, lo elevado / de todos los sublimes ideales» («Al autor de *La musa abandonada*») es una característica plenamente modernista. Después de 1884, la combinación arte/descreimiento o sensualidad voluptuosa/criticismo pasaría a ser un lugar común. Es muy destacado en Reina, y representa la respuesta gemela del premodernismo frente a la herencia romántica de interrogación y duda. El culto del Arte, el exotismo, la evasión hacia mundos preparados artificialmente por un acto de voluntad (y a veces con rasgos perversos) en la poética de Reina abrieron el camino para la recepción en el modernismo de la decadencia francesa. Fue Reina quien introdujo y tradujo a Baudelaire y a Gautier. Ellos, como sabemos, fueron los padres de la decadencia finisecular.

Tres años antes que *Azul...*, en *De los quince a los treinta*, Gil sugirió que «las suaves pálidas tintas» del vino poético, ofrecido en su poema «Invitación», «no engendra pesadilla abrumadora / sino la ciñe con ligera nube / del color de la aurora», y llevaría «alivio a tu cansancio». En 1899 Villaespesa se inspiró tanto en Reina como en Gil, cuando hizo eco en su invitación —el poema «Ofrenda»— en el color de Reina y los matices delicados de Gil:

> «Si penas y dudas olvidar ansías
> su clásica copa te ofrece el poeta.
> [... ...]
> ¡Alma soñadora, embriágate en ella
> de rojos delirios y ensueños azules!»

En *La caja de música* de Gil se encuentra de modo creciente el tema del «arte como alivio» y la doctrina modernista de la superioridad que surge de la identificación del arte con alguna

forma de principio vital y consolador. También se ve desarrollado el tema del poeta maldito que introdujo Reina en España una década antes de que Darío publicase *Los raros* con el famoso ensayo sobre Edgardo Poe.

Pero en lo que difiere Gil de Reina es en la manera de expresar tal tema. El arte de Gil no trae la alegría, el color, las evocaciones de una Arcadia antigua clásica ni ninfas de ojos verdes. Nada del decorado de la decadencia que desarrollarán Darío, Carrere o Gómez Carrillo. Mientras su arte «disipa en un instante / todo amargor del labio» (que anticipa el «melificó toda acritud el Arte» de Darío en once años) y «grato calor al corazón envía», la consolación del arte infunde una disposición introspectiva: «Engendre, no ruidosas carcajadas, / dulce melancolía» *(De los quince)*. Exactamente como harán los modernistas después de 1900, el poeta mira dentro hacia su experiencia personal. Hace sentimentales los aspectos humildes y patéticos, hace lírico el dolor, lo feo y la muerte. Vemos aquí una característica que aparecerá en la prosa finisecular como en la poesía, donde se ve que paisajes o personas humildes que se encuentran en situaciones dolorosas están empleados como portadores de las emociones y sentimientos angustiados del artista mismo. La poesía de Gil anticipa los paisajes melancólicos de Antonio Machado y las páginas dolorosas de Jiménez. Busca Gil, no el entendimiento racional de las cosas, sino una autoconsciencia sensual y psicológica, como explora y contempla sus sentimentos y su humor. Un tema destacado es el espectro melancólico de la muerte, el decaimiento y lo pasajero de todas las cosas mundanas. En esto anticipó a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Este tema se nota primero en *De los quince,* y luego, con más destreza artística, en *La caja.* Lo importante de la obra de Gil es que llevó a cabo la tarea dejada incompleta por las muertes inoportunas de Bécquer y Rosalía de Castro. En su poesía, expresada con delicadeza y elegancia, en sonidos tenues y musicales y con lo que Narciso Alonso Cortés describió como «delicada sencillez de afectos» y el «expresar [de] su estado

de ánimo con apacible resignación»,[11] encontramos testimonio adecuado para sostener el punto de vista de que fue Gil el precursor del tono menor de Juan Ramón, de Antonio Machado, José Ortiz de Pinedo y otros. Fue Gil quien preparó el terreno para la segunda, y la más importante, promoción del modernismo español. Sin Gil, quizá, *Arias tristes, Soledades* y demás colecciones del modernismo de tono menor hubieran sido muy diferentes. Antes de su aparición, Gil superó el elemento exótico que desvió el modernismo español de su cauce natural en el primer momento. Es un hecho que notó el propio Juan Ramón en su historia del modernismo escrita en los cuarenta y los cincuenta.

Y no tenemos que descartar el tema infantil ni los humildes cuentos de hadas que encontramos en la poesía de Gil. Este aspecto fue cultivado en la obra de Martínez Sierra, Ortiz de Pinedo, Bernardo Candamo y muchos otros. El propio Juan Ramón también desarrolló el tema en sus muchas prosas durante los años 1901 hasta 1905. Y *Platero y yo,* escrito entre 1905 y 1907, pertenece al mismo estilo, así como los cuentos que aparecieron bajo el título *Edad de oro* (*La Pluma,* I, 7 - dic. 1920) en 1920.

Tampoco tenemos que descartar la influencia de otro autor que, si bien no fue exactamente español, sino mejicano, dado que vivió permanentemente en España desde el año 1886 y publicó todas sus obras en España, incluso las más influyentes —*Efímeras* de 1892 y *Lejanías* de 1899—, creo que será lícito contarlo entre los premodernistas españoles. Me refiero a Francisco A. de Icaza. Tanto Icaza como Gil sirvieron para naturalizar en tierra española un legado que haría posible la introducción del simbolismo francés y que haría de su arte una poesía de transición hacia el modernismo triunfante de los años 1901 hasta 1915. Es una poesía que expresa en España, no las escenas domésticas y humildes de elevado sentido

---

11 «Salvador Rueda, y la poesía de su tiempo», *Anales de la Universidad de Murcia,* 2 (1933), 76.

moral de un Selgas o de un Querol, sino situaciones humildes y algo prosaicas, como portadoras del humor personal del artista, quizá lo que llamaría Ortega, hablando del arte de Azorín, «primores de lo vulgar», situaciones que aparecieron primero en la poesía de los *fantaisistes* franceses que anticiparon el simbolismo pleno: François Coppée, Sully Proudhomme y Catulle Mendés. También hay que mencionar aquí la obra de traductores de Icaza y Gil y de Teodoro Llorente y Carlos Fernández Shaw. En Icaza, quizá más que en Gil, encontramos una investigación, por medio de una poesía de «matices crepusculares: esos tonos suaves y esas emociones directas... el aire de vagabunda tristeza, la sensibilidad exquisita»,[12] del tema del tiempo, la memoria, y las esencias misteriosas que quedan en la mente después de la muerte de una amada. Para Icaza, como para Machado y Juan Ramón, es el acto poético mismo lo que les permite trascender el tiempo para lograr una expresión del amor o del dolor dentro del tiempo mismo. Icaza, lo mismo que los que le siguieron, expresa sus aspiraciones en las inseguras construcciones verbales de la poesía, aunque supieron todos que nunca podrían capturar la muda pureza de las intuiciones no verbales, de la verdad, la belleza, la interioridad del alma. También, todos se resignaron a reflexionar meramente en lo que se ha perdido. Icaza, especialmente, anticipó un arte que expresaba el deseo por la trascendencia consciente de los lugares comunes del lenguaje y la experiencia con el reconocimiento de las limitaciones de la condición humana. Aquí se ve la iniciación de la exploración de la sensibilidad del poeta y la búsqueda de medios más precisos y más sutiles a fin de examinar la personalidad humana y sus capacidades. Esto, claro está, es el sello del modernismo en España. «Yo soy en mis dominios soberano», dijo, «Déjame con mis sueños» (*Efímeras*, p. 58). Fue

---

12 Alfonso Reyes, «Sobre la poesía de Francisco A. de Icaza» (1899), *Obras completas* (México, 1948), p. 476.

Icaza quien, más que nadie, trajo a las letras españolas la poesía interior que formará la base de la poesía de *Helios*.

«¡Ay, si fuesen mis estrofas
De las que llegan al alma!
De las que una vez oídas
En la memoria se graban
Y en el corazón encuentran
Misteriosas resonancias,
Porque despiertan recuerdos».
(*Efímeras*, p. 47)

La búsqueda de «sentimiento» —«misteriosas resonancias»— en el corazón mismo indica, por supuesto, otro jalón en el desarrollo de la poesía de tono menor, la poesía interior de la fase más lograda del modernismo español, la de *Arias tristes* y *Soledades*. Antes que Juan Ramón y Machado leyeran a Verlaine había escrito Icaza:

Vibrará con la música interna
Que tu acento les da a las palabras.
(*Efímeras*, p. 51)

Los versos que me inspiraste
son poemas sin palabras.
(*Lejanías*, p. 71)

Cuando, en una carta dirigida a Luis Cernuda en 1943, escribió Juan Ramón «lo que me interesa es libertar sensación e inquietud»,[3] no hizo más que expresar su deuda a Gil y a Icaza.

En un ensayo sobre el modernismo escrito en el mismo año de 1943 observó Jiménez: «En esta época [la Restauración] había en España un hombre estraordinario de idealidad y espiritualidad».[14] Aquí quisiera introducir otra dimensión que

---

13 Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar (Madrid, 1975), p. 182.

14 *Crítica paralela*, p. 271.

no ha aparecido en ninguna historia literaria del movimiento. Si bien no fue una influencia literaria, ofreció, no obstante, posibilidades para horizontes verdaderamente trascendentales. El énfasis sobre lo espiritual y el idealismo que encontramos en el momento pleno del modernismo español fue la cumbre de un esfuerzo intelectual que empezó en el momento de la Restauración misma. Me refiero a la persona de Francisco Giner de los Ríos, de la Institución Libre de Enseñanza y del krausismo. Su filosofía ensalzó el valor del cultivo de la estética, la Belleza, la Verdad, es decir, una combinación de lo estético y lo ético, la ética-estética de Juan Ramón Jiménez. Por eso hicieron hincapié los krausistas en la investigación de los aspectos íntimos, mentales y, sobre todo, espirituales del hombre. Fue el mismo Juan Ramón quien distinguió la dirección que tuvieron los dos modernismos, el de América y el de España después de 1901. En las Américas siguieron con el exotismo de Darío y, con Lugones, en direcciones que últimamente habrían de dar en el vanguardismo de Vallejo y Huidobro. En España lo que quedó del primer exotismo fue la obra posterior de Villaespesa, que continuó en lo que iba a ser un callejón sin salida. En el arte del grupo de *Helios* encontramos una investigación del espíritu en una poesía de tono menor. Como describió Juan Ramón en sus clases sobre el modernismo en 1953:

> «En España, el modernismo se distinguió por un mayor sentido interior, puesto que no hubo, como en Hispanoamérica, exotismo. Describir los centauros no es lo mismo que expresar la intimidad, como Bécquer. [...] La dirección es krausista».[15]

Diez años antes, hablando todavía del modernismo, manifestó Jiménez que «el modernismo era como un nuevo humanismo, ... estaba sustentado en un concepto nuevo de humanidad».[16] Este «humanismo» se revela principalmente en *Helios*, revista

---

15 Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, p. 177.

16 *Crítica paralela*, p. 282.

capitaneada por Juan Ramón. Pero, como he señalado en otra parte, la influencia de Giner es omnipresente en su obra desde las prosas tempranas, pasando por *Platero* hasta *Dios deseado y deseante.*[17] Para el grupo *Helios,* que representa el modernismo triunfante, tuvo el arte, y la poesía en particular, una inclinación más bien ética. Es decir, siguieron las prescripciones de Giner, que subrayó en 1888 la necesidad de «formar hombres» y la necesidad de «redimir nuestro espíritu». El grupo se vio como una minoría artística y activa desempeñando un papel vital en la regeneración moral y espiritual de la nación. La búsqueda de la Belleza, la búsqueda interior, se hizo el medio de exploración para la significación espiritual de la vida. En esto se destaca la actitud krausista. Compartieron Martínez Sierra, Azorín, Machado y Juan Ramón el punto de vista básicamente krausista acerca del destino del hombre. Destaco especialmente su actitud determinista sobre el papel del Arte en cuanto pudiera proporcionar ideales directivos y pautas tanto para la sociedad como para el individuo. Creyeron, especialmente Martínez Sierra y Juan Ramón, en el genio inspirador de hombres, de un intelecto fuerte y un espíritu refinado, que pudiera intervenir en la vida de la nación para implantar, por su ejemplo, ideas-guía y educar al hombre entero y a la nación. A todos, según las normas estéticas del krausismo, el arte les ofreció el medio para fomentar su ideal. El comentario de Azorín de que «el arte es el principal factor de la revolución», y el de Martínez Sierra en *Helios,* en 1904, de que era por medio de la Belleza como los escritores, en el «sacerdocio de su arte» —aquí hace eco directo de Giner— podrían propagar y encontrar «ideales nobles», son típicos de este aspecto de un idealismo más bien ético-estético de la

---

17 Véase mi libro citado y mi «*Modernismo frente a noventayocho:* The Case of Juan Ramón Jiménez (1899-1909)». Ver también mi «*El andaluz universal, el andaluz de fuego* and the *elejía andaluza*», *Studies in Twentieth-Century Literature,* VII (1983), 201-224: «Juan Ramón Jiménez (1881-1958): An Introduction», *Juan Ramón Jiménez (1881-1958): First Centenary (1881-1981), Renaissance and Modern Studies,* XXV (1981), 1-23.

inteligencia joven de *Helios*. El arte estaba destinado a explorar la conciencia del artista, una poesía interior, y, de este modo, a despertar el espíritu, a hacer un idealismo altruista y elevado. Habla Juan Ramón en 1900 de un grupo elitista, «los intelectuales de España... el círculo que piensa y que siente».[18] En 1902 explicó a Darío, hablando de *Helios*, que «vamos a hacer una revista que sea alimento espiritual».[19] Para Azorín, el «arte inutilitario e incorruptible» de *Helios* y «ante estas sensaciones de belleza... que es producto de unos pocos... [se] ha preparado una nueva conciencia social».[20] «Contribuid, con vuestro arte —amonestó Azorín, haciendo eco del krausismo otra vez—, a la creación de una patria nueva».[21] Juan Ramón contestaría en 1907, cuando escribió: «El verdadero artista interpreta el espíritu. Tardará en ser comprendido, porque da forma a una cosa que no la tiene».[22] También contestaría Machado, no sólo más difusamente en las poesías tan sugestiva e interiores de *Soledades, galerías y otros poemas*, sino también en el famoso poema en la muerte de Francisco Giner.

El modernismo hispanoamericano (con la posible excepción de José Martí, también como Gil, Icaza y Bécquer ensalzados por Jiménez y Machado) no se desarrolló por este camino, y por una razón: porque no recibió las influencias que acabo de describir y analizar. Sí se puede decir que recibió las influencias exotistas de Reina, como vemos a las claras en

---

18 *Libros de prosa* (Madrid, 1969), p. 215.

19 D. F. Fogelquist, *The Literary Collaboration and the Personal Correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez* (Coral Gables, University of Miami Press, 1956), p. 13.

20 *Helios*, IX (3-I-1904), 4.

21 *Helios*, IX (3-I-1904), 4.

22 *Libros de prosa*, p. 270. Para un examen crítico de *Helios*, véase el estudio seminal de P. O'Riordan, «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Abaco*, (1973), pp. 57-150 y P. McDermott (née O'Riordan), «The Triumph of *Modernismo:* The *Helios* Campaign (1903-1904)». *Juan Ramón Jiménez (1881-1958): First Centenary (1881-1981), Renaissance and Modern Studies*, XXV (1981), 40-57.

el poema que le dedicó Darío. Sí se puede encontrar la herencia romántica de la duda y la angustia metafísica en el «Nocturno» de Silva o «Lo fatal» de Darío. Lo que no se encuentra tan desarrollada es la desviación más allá de un modernismo exótico y decadente de tono romántico y estridente hacia una poesía de tono menor y simbolista que anticiparon Gil, Icaza, Bécquer y Rosalía. Con esta preparación estética, el paso hacia un esteticismo con matices éticos fue muy fácil, especialmente en un ambiente que sufría la «sed del ideal» (Darío) y «el ansia indeterminada de idealidad» (Baroja)[23] y el idealismo que anheló Juan Ramón en 1900.[24] Todo esto, sólo pudo ofrecerlo la España de la Restauración y del supuesto marasmo intelectual. Ya vemos que en el mundo de la lírica finisecular española y en la Institución Libre de Enseñanza no existió tal marasmo.

Queda, además, otro tema que se ve vinculado a la cuestión idealista de raíz institucionista: la supuesta oposición entre el modernismo y la generación del 98. Este enfrentamiento no existió en los países latinoamericanos ni siquiera en el arielismo; sí, según Díaz Plaja y sus secuaces, se encontró en España. El estudio de aquél —*Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, 1951)— trataba de establecer dos grupos, «una radicalmente opuesta actitud ante la vida y el arte» (p. 108). Con este argumento él confirmó los ensayos de P. Salinas, reunidos en *Literatura española siglo* XX (México, 1949) donde afirmó el poeta-crítico que los modernistas se limitaron a «la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo». Por otro lado la generación del 98 «no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual»; «verdades, no bellezas, es lo que van buscando», concluyó. De ahí proviene la común identidad del

---

23 R. Darío, «Autumnal», *Azul...* (1888); P. Baroja, en el prólogo a *La fuerza del amor* de J. Martínez Ruiz (1900), Azorín *Obras completas* (Madrid, 1954-1963), I, p. 737.

24 *Libros de prosa*, p. 219.

modernismo español con la manifestación latinoamericana y la común vinculación de ambas con un idealismo estético y torremarfileño. Pero como ya he sugerido, el ambiente intelectual e idealista en España fue distinto. Aquí carezco de espacio para desarrollar mi punto de vista de que la supuesta oposición establecida por Salinas, Díaz-Plaja y otros debe ponerse en tela de juicio. En toda una serie de artículos he querido subrayar algunas pautas comunes y algunas semejanzas en sus actitudes fundamentales. He sugerido que Juan Ramón Jiménez, tanto como Martínez Sierra (modernistas por antonomasia) compartieron un idealismo común que encontramos en las obras de Azorín, Pérez de Ayala, Ganivet y, aún, José Ortega y Gasset.[25] Quizá sería mejor hablar de una generación de intelectuales; aquí, quizá, tocamos con el arielismo más bien que con el modernismo de la *Revista Azul*. Dada esta común ideología y un parecido idealismo muchas veces expresados en un lenguaje artístico similar, dada una común herencia krausista y dado un común idealismo ético y altruista, es de dudar si el modernismo español pudo haberse arraigado por completo en el mismo abono literario que la manifestación latinoamericana. E incluso no hace falta descartar la problemá-

---

[25] Véase mi «*Modernismo frente a noventa y ocho:* The case...»; «Juan Ramón Jiménez, ¿noventayochista?», *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (Budapest, 1976), 119-41 y *Cuadernos Hispanoamericanos,* 376-78 (1981), 36-55; «Juan Ramón Jiménez y una página dolorosa», *El Ciervo* (Madrid), Año XXV, núm. 364 (1981), 21-22 y «Myths Ancient and Modern: *Modernismo frente a noventa y ocho* and the Search for Spain», *Essays in Honour of Robert Brian Tate* (ed. R. A. Cardwell) (University of Nottingham, 1984), p. 9-21; «Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Sevilla, 1983), pp. 225-32 y una versión ampliada que aparecerá próximamente en la *Hispanic Review:* «Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y la generación de intelectuales». Ver también los interesantes y complementarios estudios de H. Ramsden, «The Spanish Generation of 1898», *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester,* 56 (1974), 463-91, 57 (1974), 167-95; Idem, *The 1898 Movement in Spain* (University of Manchester Press, 1974).

tica cuestión sobre la iniciación de la veta esteticista por los años noventa en España y el debate Salvador Rueda y Rubén Darío.[26]

Y cuando hablamos del modernismo en España no tenemos que pasar por alto otra manifestación española de esta tendencia artística: el modernisme catalán. Aunque se encuentran muchas semejanzas de estilo, forma y tema [27] que se influyeron entre el modernismo y el modernisme, existen también pautas comunes con la generación del 98, especialmente en la obra de Joan Maragall.[28]

Por todos estos argumentos y otros que desarrollaré más extensamente en otra parte, concluyo que el modernismo español fue producto nativo y no trasplante trasatlántico. Cuando comentó Juan Ramón a Ricardo Gullón que «a Machado y a mí nos correspondió iniciar lo interior en la poesía moderna nuestra»[29] se arrogó injustamente, o quizás convenientemente, una etapa en la historia del modernismo español que tuvo un desarrollo y una historia mucho más larga de lo que el mismo Juan Ramón quiso admitir. Pero es la tarea del crítico interpretar y analizar los hechos, no las opiniones, y aquí espero haber puesto la problemática de la historia literaria finisecular en tela de juicio con el fin de formular nuevas perspectivas para un análisis más profundo, un análisis sin prejuicios que abarque ideologías tanto como corrientes literarias y artísticas.

RICHARD A. CARDWELL
University of Nottingham

---

26 Véase mi «Rubén Darío y Salvador Rueda. Dos versiones del modernismo», *Revista de Literatura,* XLV, núm. 89 (1983), 55-72.

27 Véase mi «Modernismo y modernisme: Juan Ramón Jiménez y Santiago Rusiñol», *Insula,* Año XXXVI, núms 416-417 (1981), 12-13.

28 Véase mi «Joan Maragall ¿noventayochista?», conferencia leída en el IV.º Congreso de Estudios Mediterráneos en Soller (Mallorca), agosto de 1983.

29 Citado en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (ed. R. Gullón) (Madrid 1958), p. 106.