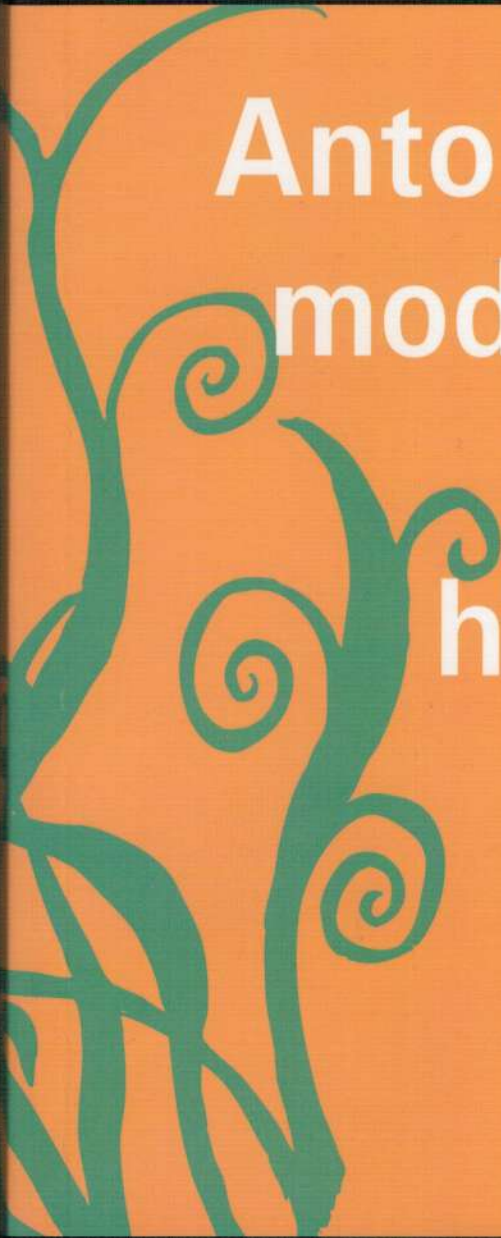


Vicente Sabido • Ángel Esteban

Antología del modernismo literario hispanico

SEGUNDA
EDICIÓN

Cultura y sociedad
EDITORIAL COMARES



Colección:
Cultura y sociedad
EDITORIAL COMARES

Coordinación:
JOSÉ ANTONIO GARCÍA SÁNCHEZ

1.ª edición, 2001
2.ª edición, 2009

© Los autores

Editorial COMARES

C/ Gran Capitán, 10 - Bajo
18002 Granada

Tlf.: 958 465 382 • Fax: 958 272 736
E-mail: libreriacomares@comares.com
<http://www.comares.com>

ISBN: 978-84-9836-520-7 • Depósito legal: 1.690/2009

FOTOCOMPOSICIÓN, IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: COMARES

Sumario

I. INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO HISPÁNICO	1
Modernismo y modernidad	1
Periodización del Modernismo hispánico	3
Modernismo y Generación del 98	17
El lugar de la escritura en el nuevo orden económico	25
Orígenes ideológicos del Modernismo	29
II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LA MODERNIDAD Y EL MODERNISMO	43
III. BREVE SEMBLANZA DE LOS ESCRITORES	55
IV. NUESTRA EDICIÓN	65

ANTOLOGÍA

I

ENSAYO. ARTÍCULO. CRÓNICA

José Martí	
CONEY ISLAND	71
PRÓLOGO A <i>EL POEMA DEL NIÁGARA</i> DE J.A. PÉREZ BONALDE (FRAGMENTOS)	77
Julián del Casal	
DE JORIS-KARL HUYSMANS (1892)	85

Miguel de Unamuno	
TRUJILLO	89
Rubén Darío	
LOS COLORES DEL ESTANDARTE	97
Amado Nervo	
¿POR QUÉ VA UNO A PARÍS? (1902)	105
Manuel Díaz Rodríguez	
VENECIA	109
PARÉNTESIS MODERNISTA O LIGERO ENSAYO SOBRE EL MODERNISMO	118
José Enrique Rodó	
ARIEL (CAPÍTULO III)	123
Pedro Emilio Coll	
DECADENTISMO Y AMERICANISMO	131
Enrique Gómez Carrillo	
EL YOSIWARA	139
Azorín	
UNA CIUDAD Y UN BALCÓN	147
Juan Ramón Jiménez	
EL MODERNISMO POÉTICO EN ESPAÑA Y EN HISPANOAMÉRICA	153
EL MODERNISMO, SEGUNDO RENACIMIENTO	161

II POESÍA

José Martí	
COPA CON ALAS	167
DOS PATRIAS	168
YO SOY UN HOMBRE SINCERO	169
SI VES UN MONTE DE ESPUMA	171

Salvador Rueda	
LA CIGARRA	
MOISÉS DE MIGUEL Á	
EL FRISO	
MUJER DE MORAS ..	
Manuel Gutiérrez Náje	
PARA ENTONCES ..	
ONDAS MUERTAS ..	
NON OMNIS MORIAR ..	
Julián del Casal	
MIS AMORES	
EL ARTE	
VESPERTINO	
EN EL CAMPO	
Miguel de Unamuno	
SALMO I	
AL NIÑO ENFERMO ..	
LA ORACIÓN DEL ATEO	
ORACIÓN FINAL	
José Asunción Silva	
LOS MADEROS DE SAN	
POETA, DI PASO	
VEJECES	
NOCTURNO	
Ramón del Valle-Inclán	
¡ADORMIDERAS! FELIZ	
KARMA	
ROSA DEL PARAÍSO ..	
ROSA GNÓSTICA	
Rubén Darío	
DE INVIERNO	
COSAS DEL CID	
YO PERSIGO UNA FORM	
A ROOSEVELT	

Salvador Rueda	
LA CIGARRA	173
MOISÉS DE MIGUEL ÁNGEL	173
EL FRISO	174
MUJER DE MORAS	174
Manuel Gutiérrez Nájera	
PARA ENTONCES	181
ONDAS MUERTAS	182
<i>NON OMNIS MORIAR</i>	183
Julián del Casal	
MIS AMORES	185
EL ARTE	185
VESPERTINO	186
EN EL CAMPO	187
Miguel de Unamuno	
SALMO I	189
AL NIÑO ENFERMO	193
LA ORACIÓN DEL ATEO	195
ORACIÓN FINAL	196
José Asunción Silva	
LOS MADEROS DE SAN JUAN	199
POETA, DI PASO	201
VEJECES	202
NOCTURNO	203
Ramón del Valle-Inclán	
<i>¡ADORMIDERAS! FELIZ NEBLINA</i>	205
KARMA	205
ROSA DEL PARAÍSO	206
ROSA GNÓSTICA	207
Rubén Darío	
DE INVIERNO	209
COSAS DEL CID	209
YO PERSIGO UNA FORMA	211
A ROOSEVELT	212

Algunas veces, en términos que parecen increíbles pero que probablemente continúan una buena parte de verdad del poder de la CIA en Chile. Nosotros a un alto funcionario de la Administración de Lari y dice que es el miembro de la CIA en el gobierno de la Democracia Cristiana de

—La historia es larga — dice Felipe Larraín. Describiendo el estado de cosas antes de 1973, pero antes que se iniciara el golpe, Larraín nos cuenta que con el presidente Alessandri se creó un departamento del ejército llamado Armada Aérea. No me parece haber una palabra de que exista el departamento del ejército de Chile. El problema es que se creó un departamento de la CIA y que empezó el día del Golpe de Estado en el gobierno de Chile.

—La historia es larga — dice Felipe Larraín. Describiendo el estado de cosas antes de 1973, pero antes que se iniciara el golpe, Larraín nos cuenta que con el presidente Alessandri se creó un departamento del ejército llamado Armada Aérea. No me parece haber una palabra de que exista el departamento del ejército de Chile. El problema es que se creó un departamento de la CIA y que empezó el día del Golpe de Estado en el gobierno de Chile.

NOCTURNO	213
CANCIÓN DE OTOÑO EN PRIMAVERA	214
LO FATAL	216
A COLÓN	217
METEMPSICOSIS	218
EPÍSTOLA A LA SEÑORA DE LUGONES	219
Amado Nervo	
A FELIPE II	227
A KEMPIS	227
AL CRUZAR LOS CAMINOS	228
LA VIDA MÓVIL	229
Ricardo Jaimes Freyre	
LUSTRAL	231
LAS VOCES TRISTES	232
LO FUGAZ	232
Enrique González Martínez	
IRÁS SOBRE LA VIDA DE LAS COSAS... ..	235
BUSCA EN TODAS LAS COSAS	236
MI AMIGO EL SILENCIO	237
UN FANTASMA	237
Guillermo Valencia	
CIGÜEÑAS BLANCAS	239
José María Eguren	
LAS BODAS VIENESAS	247
MARCHA FÚNEBRE DE UNA MARIONNETE	248
LA DAMA I	249
LIED III	249
Leopoldo Lugones	
DELECTACIÓN MOROSA	251
OCEÁNIDA	251
SEÑORES MÍOS, SEA	252
¿QUÉ TAL? ¿LA HIPERMETRÍA	253
LA BLANCA SOLEDAD	254
HISTORIA DE MI MUERTE	255

Manuel Machado

EL JARDÍN GRIS
ANTÍFONA
CASTILLA
DOMINGO
PRÓLOGO-EPÍLOGO
CHOUETTE
LA CANCIÓN DEL ALBA
TIZIANO, CARLOS V
VELÁZQUEZ, LA INFANTA M
DOLIENTES MADRIGALES
OCASO

Julio Herrera y Reissig

EL ALBA
LA VUELTA DE LOS CAMPOS
EL CURA
EL ABRAZO PITAGÓRICO
IDILIO ESPECTRAL

Antonio Machado

INVIERNO
EN EL ENTIERRO DE UN AMI
RECUERDO INFANTIL
FUE UNA CLARA TARDE, TRIS
EL LIMONERO LÁNGUIDO SUS
YO VOY SOÑANDO CAMINOS
LA CALLE EN SOMBRA. OCUL
ALGUNOS LIENZOS DEL RECU
LAS ASCUAS DE UN CREPÚSC
LEYENDO UN CLARO DÍA
HOY BUSCARÁS EN VANO
Y NADA IMPORTA YA QUE EL V
ES UNA TARDE CENICIENTA Y
RETRATO
EL HOSPICIO

José Santos Chocano

LOS CABALLOS DE LOS CON

Manuel Machado

EL JARDÍN GRIS 257
 ANTÍFONA 258
 CASTILLA 259
 DOMINGO 260
 PRÓLOGO-EPÍLOGO 260
 CHOUETTE 262
 LA CANCIÓN DEL ALBA 263
 TIZIANO. CARLOS V 263
 VELÁZQUEZ. LA INFANTA MARGARITA 264
 DOLIENTES MADRIGALES 264
 OCASO 266

Julio Herrera y Reissig

EL ALBA 267
 LA VUELTA DE LOS CAMPOS 267
 EL CURA 268
 EL ABRAZO PITAGÓRICO 268
 IDILIO ESPECTRAL 269

Antonio Machado

INVIERNO 271
 EN EL ENTIERRO DE UN AMIGO 271
 RECUERDO INFANTIL 272
 FUE UNA CLARA TARDE, TRISTE Y SOÑOLIENTA 273
 EL LIMONERO LÁNGUIDO SUSPENDE 274
 YO VOY SOÑANDO CAMINOS 275
 LA CALLE EN SOMBRA. OCULTAN LOS ALTOS CASERONES 276
 ALGUNOS LIENZOS DEL RECUERDO TIENEN 276
 LAS ASCUAS DE UN CREPÚSCULO MORADO 277
 LEYENDO UN CLARO DÍA 277
 HOY BUSCARÁS EN VANO 278
 Y NADA IMPORTA YA QUE EL VINO DE ORO 279
 ES UNA TARDE CENICIENTA Y MUSTIA 279
 RETRATO 280
 EL HOSPICIO 281

José Santos Chocano

LOS CABALLOS DE LOS CONQUISTADORES 283

213
 214
 216
 217
 218
 219
 227
 227
 228
 229
 231
 232
 232
 235
 236
 237
 237
 239
 247
 248
 249
 249
 251
 251
 252
 253
 254
 255

Tríptico criollo	
I. EL CHARRO	286
II. EL LLANERO	286
III. EL GAUCHO	287
Francisco Villaespesa	
PAISAJE DE SOMBRA	289
PAISAJE	290
ANIMAE RERUM	291
LA HORA DEL TÉ	291
PAISAJE DE LLUVIA	292
Juan Ramón Jiménez	
SALVADORAS	293
ME HE ASOMADO POR LA VERJA	294
SOY YO QUIEN ANDA ESTA NOCHE	296
¡QUÉ TRISTES SON LOS CAMINOS	297
BALADA DE LA MUJER MORENA Y ALEGRE	298
IRÉ, BLANCO, EN LA CAJA DE NEGRO TERCIOPELO	299
SENSUALIDAD, VENENO AZUL, ¡CÓMO EMBELLECES	299
MARINA DE ENSUEÑO	299
TÚNEL CIUDADANO	300
LA LUNA	300
¡VIVA LA PRIMAVERA!	301
Delmira Agustini	
EXPLOSIÓN	303
LO INEFABLE	303
EL VAMPIRO	304
NOCTURNO	305
MIS AMORES	306
Fernando Fortún	
FLOR DE ADELFA	309
LOS VIEJOS AMIGOS	309
SONETOS ROMÁNTICOS (II, VI)	310
ESTE VIEJO CAFÉ...	311

José Martí

LA MUÑECA NEGRA

Miguel de Unamuno

NIEBLA (FRAGMENTO)

José Asunción Silva

DE SOBREMESA (FRAGMENTO)

Ramón del Valle-Inclán

SONATA DE OTOÑO (FRAGMENTO)

EL BISABUELO

Rubén Darío

LA NINFA. CUENTO PARISIEN

EL CASO DE LA SEÑORITA AN

Manuel Díaz Rodríguez

CUENTO ÁUREO

Pío Baroja

ANGELUS

ELOGIO SENTIMENTAL DEL A

Azorín

LAS CONFESIONES DE UN PEQ

Enrique Gómez Carrillo

EL TRIUNFO DE SALOMÉ ..

Antonio Machado

LA TIERRA DE ALVARGONZÁ

Horacio Quiroga

LOS PERSEGUIDOS

III
NARRATIVA

José Martí	
LA MUÑECA NEGRA	315
Miguel de Unamuno	
NIEBLA (FRAGMENTO)	323
José Asunción Silva	
DE SOBREMESA (FRAGMENTOS)	331
Ramón del Valle-Inclán	
SONATA DE OTOÑO (FRAGMENTO)	339
EL BISABUELO	347
Rubén Darío	
LA NINFA. CUENTO PARISIENSE	353
EL CASO DE LA SEÑORITA AMELIA	357
Manuel Díaz Rodríguez	
CUENTO ÁUREO	363
Pío Baroja	
ANGELUS	367
ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN	369
Azorín	
LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO (FRAGMENTOS)	371
Enrique Gómez Carrillo	
EL TRIUNFO DE SALOMÉ	372
Antonio Machado	
LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ (CUENTO-LEYENDA)	385
Horacio Quiroga	
LOS PERSEGUIDOS	395

286
286
287
289
290
291
291
292
293
294
296
297
298
299
299
299
300
300
301
303
303
304
305
306
309
309
310
311

del gobierno revolucionario de Cuba. Algunos hablan de términos que parecen indicar que probablemente continúan una buena parte de verdad del poder de la CIA en Cuba. Nombrar a un alto funcionario de la Administración de Ford y decir que era el hombre de la CIA en el gobierno de la Democracia Cristiana...

de la economía de la isla. En cambio, los datos no son tan buenos para Cuba. Al menos, parece haber una gran diferencia entre lo que se dice y lo que realmente sucede. Y resulta un tanto sorprendente que se haya...

Introducción al Modernismo hispánico

MODERNISMO Y MODERNIDAD

Cien años después del triunfo literario del Modernismo todavía nos cuestionamos el origen, la definición y el carácter de uno de los procesos más complejos de la sociedad contemporánea: el de la progresiva modernización. Apenas sabemos si es útil remontarnos a la *modernidad* griega, si es suficiente con aludir al Renacimiento o si es el Siglo de las Luces el que posibilita la materia prima, la raíz, la esencia, el principio de lo moderno. Tal vez baste con aludir de modo pasajero a la crisis de la conciencia ilustrada para arrancar desde el Romanticismo y descubrir los gérmenes de la *modernidad*, una de cuyas etapas, nada despreciable y difícilmente deslindable, es el Modernismo. Estos últimos términos son en sí ambiguos, amplios y versátiles, y este problema se agudiza cuando los ponemos en relación con aquellos otros que denominan realidades similares en otras culturas o países, como *Modernism*, *Modernité*, *Modernisme*, etc.¹

¹ José de Cadalso es el primero en utilizar la palabra *modernismo* en español en *Cartas Marruecas*. Hans Robert JAUSS, en *La literatura como provocación*, (Barcelona, Península, 1976), plantea el cúmulo de significados que ha tenido el término *modernidad* en toda la tradición occidental. Comienza afirmando, en la pág. 13 de la ed. cit: «La palabra *modernidad*, que debería servir para hacer resaltar lo natural de nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (...) la pre-

Lo cierto es que, con todas esas diferencias, la época que marca el cambio de siglo bucea en lo desconocido, en lo original, en lo nuevo, se adentra en el vacío —como defiende Barthes— y proclama la necesidad de provocar al lector, apuntando para los tiempos nuevos desarrollos paralelos de las estructuras sociales, políticas y económicas, que reflexionen acerca

tensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico». A partir de ahí analiza los diversos avatares diacrónicos del concepto enfrentándose siempre a lo antiguo, pero repitiéndose la contraposición en cada época cultural. Por eso, se pregunta en la pág. 18: «¿De qué modo en la aparición y en la historia de la palabra *moderno* se anuncia la conciencia de haber dado un paso desde lo antiguo hacia lo nuevo, y cómo se hace palpable la autocomprensión histórica en las cosas que se oponen a lo que cada vez se experimenta como modernidad?» Para Jauss, la modernidad, en cada sincronía se manifiesta de modo diverso, siendo uno el sentido (oposición a lo antiguo). No obstante, y después de un extenso y erudito estudio evolutivo que llega hasta la *modernidad* de lo romántico, Jauss propone que «La conciencia de la modernidad, que, en la autocomprensión histórica del romanticismo llega hasta la Edad Media como su origen establecido por ella misma y, de este modo, abarca el máximo espacio de tiempo histórico en la historia del concepto, entra en un peculiar desarrollo en el siglo XIX» (pág. 61), y lo hace porque, de algún modo, se termina el camino de la contraposición tajante, a partir del momento siguiente al romanticismo. La estética anunciada por Baudelaire y tantos otros escritores en la segunda mitad del siglo XIX desemboca, a la larga, en un nuevo concepto de originalidad, y rompe definitivamente con una consolidada tradición cultural. Por otro lado, al analizar este fenómeno complejo, no se debe hablar de modernismo, sino de Modernismos. Una primera diferenciación salta a la vista: el *Modernism* anglosajón frente a los Modernismos latinos. Mientras en éstos el núcleo se sitúa en Francia, que influye indiscutiblemente en el desarrollo de los Modernismos español e hispanoamericano, en el anglosajón, la capital económica (Londres) reconoce su inferioridad cultural con respecto a París, y se erigen, a la vez, como centros de atracción en lo artístico, Nueva York y Chicago. En un segundo nivel el problema se plantea dentro de los límites de cada uno de los grupos descritos: en el latino cabe diferenciar el francés, el español, el hispanoamericano, el catalán, el italiano, etc; en el anglosajón, por razones socioeconómicas que no vienen al caso, la cuestión es más compleja y diferente, con sus progresiones y regresiones culturales, y el desfase entre centros desarrollados como Londres, Nueva York, Boston, Chicago, y zonas deprimidas como la de Irlanda. Este mundo está más cercano al de las vanguardias y las coordenadas temporales son mucho más difusas. Sobre el particular cfr. CHEFDOR, Monique, «Modernism: Babel Revisited?», en *Modernism: Challenges and perspectives*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, págs. 1-5.

de la validez de la tradición. Modernismo, por tanto, se *vacío*², una realidad con construcción de un sistema de la sociedad contemporánea más clara y clásica cuando afirmaba que

El Modernismo y del espíritu, que había de manifestarse en los demás lo tanto, de un hondo

PERIODIZACIÓN DEL MODERNISMO

Modernismo, en consecuencia a la realidad hispánica, tiene sus primeros vestigios en el Modernismo español la *comedia* *allegros* (1877) de Manuel

² Este es, precisamente, el concepto que SCHULMAN realizan al respecto, «Modernismo hispanoamericano», (México, Cuadernos de la Universidad Nacional del desarrollo del Modernismo, siglo XX, 1977), inmediatamente anterior, el Romanticismo, el momento del equilibrio clásico —«el verso» (pág. 10), y contemplan el Modernismo dividido en sucesivas etapas (Romanticismo, Postvanguardistas) como una línea que divide la totalidad cultural de una época.

³ *Antología de la poesía española y hispanoamericana*, Madrid, 1934.

⁴ Cfr. PRAT, Ignacio, *Poesía*

de la validez de la tradición y respondan al reclamo de lo *moderno*. El Modernismo, por tanto, sólo puede definirse partiendo de las *entrañas del vacío*², una realidad con carácter fundacional enraizado en la hibridez, una construcción de un sistema de pensamiento acorde con los nuevos valores de la sociedad contemporánea; es decir, la respuesta a una crisis. La definición más clara y clásica es la que diera ya en 1934 Federico de Onís, cuando afirmaba que

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy³.

PERIODIZACIÓN DEL MODERNISMO HISPÁNICO

Modernismo, en consecuencia, es para Onís un término que corresponde a la realidad hispánica, tanto en España como en Hispanoamérica, y que tiene sus primeros vestigios quizá algo antes que la fecha de Onís: para el Modernismo español la crítica más aceptada señala la obra *Andantes y allegros* (1877) de Manuel Reina⁴ como el arranque de la nueva sensibili-

² Este es, precisamente, el título del estudio que Evelyn Picon GARFIELD e Ivan A. SCHULMAN realizan al respecto, titulándolo «Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana», (México, Cuadernos Americanos, 1984). En él no sólo estudian los gérmenes y el desarrollo del Modernismo, sino que señalan los orígenes de la *modernidad* en la época inmediatamente anterior, el Romanticismo, «génesis del descentramiento y el desmoronamiento del equilibrio clásico —aristotélico— y la correlacionada secularización del universo» (pág. 10), y contemplan más de un siglo de cultura occidental que la crítica suele dividir en sucesivas etapas (Romanticismo, Modernismo, Vanguardias y movimientos postvanguardistas) como una línea ascendente e imparable hacia lo novedoso, para «abarcar la totalidad cultural de una época de turbulenta diversidad» (pág. 10).

³ *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de estudios hispánicos, Madrid, 1934, pág. XV.

⁴ Cfr. PRAT, Ignacio, *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa, 1978, pág. X.

dad, dato matizable,⁵ mientras que en América ese lugar lo ocupa José Martí hacia 1875, en textos literarios que poseen cualidades cercanas al simbolismo que posibilita el despegue de la poesía contemporánea⁶, seguido muy de cerca por Gutiérrez Nájera, algo más tarde Silva y Casal, para llegar a su culminación en Rubén Darío, en el que se mezcla el liderazgo carismático

⁵ Cfr. MORALES, Carlos, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994, págs. 454 y ss. En esas páginas se estudia la evolución de la lírica y la poética españolas a partir de los años setenta del siglo XIX. Se cita la tesis de Cardwell sobre el nacimiento paralelo e independiente del Modernismo en España y en Hispanoamérica por las mismas fechas y discrepa del autor británico sobre la evolución en la Península, dudando de la validez de la obra de Reina como ejemplo de Modernismo literario, aunque está de acuerdo en que la influencia de Bécquer, Rosalía de Castro, Gil, etc., son reales en el momento de la transición entre Romanticismo y Modernismo. El artículo citado de CARDWELL es «Los albores del Modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1985, págs. 321-322). Para ampliar la comprensión de este tema, cfr. CARDWELL, Richard., «La política-poética del premodernismo español», (*Ínsula*, 487, 1986, pág. 23). Algunos autores han apoyado la tesis de la raíz peninsular del modernismo español en una línea evolutiva que tendría dos vertientes: la de Rueda y Villaespesa, con un colorismo derivado de Zorrilla, y la de Reina, Gil, Icaza, y Bartrina, reelaborando los hallazgos de Bécquer y de Campoamor. Ahora bien, conviene no obviar opiniones dispares de multitud de críticos, que dan supremacía a las influencias foráneas en el desarrollo del Modernismo español. Estudiosos del Modernismo catalán (Valentí, Marfany, Molas, Allegra) dan importancia al movimiento en Cataluña, y algunos lo toman como vía de penetración en España. Pero las influencias más comúnmente aceptadas son la francesa y la hispanoamericana (Rubén Darío). En cuanto al nicaragüense, todos coinciden en afirmar que su huella en España fue decisiva. No obstante, la corriente más aceptada es la que defiende la enorme influencia francesa. En el libro de Lily LITVAK sobre el Modernismo y en el de José Olivio JIMÉNEZ sobre el Simbolismo, ambos publicados en la serie «El escritor y la crítica», de la Editorial Taurus, hay claros ejemplos de ello, al igual que en el de Homero CASTILLO, *Estudios críticos sobre el Modernismo* (Madrid, Gredos, 1968). Algunos aspectos parciales quedan recogidos en el trabajo de Rafael FERRERES *Verlaine y los modernistas españoles* (Gredos, Madrid, 1974); de M.J. FAURIE, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* (París, Centre de Recherches de l'Institut Hispanique, 1966), etc. La influencia inglesa no ha sido tan estudiada, ya que fue mucho menos relevante.

⁶ Consúltense, por ejemplo, la obra de SCHULMAN, Ivan A., *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, Colegio de México, 1968, 2.^a ed.

y la proyección internacional es que, en ambos lados del y praxis poéticas, es clara y de los autores que inaugura mos el criterio idiomático (bras de Onís, y antes de per ne partir de un presupuesto mar sin orillas, abierto, sin han utilizado términos impr versatilidad. Irving Howe, caracteres de la época lite discussing a literary move knowing full well that the hopelessly complicated»⁸. S bría otra más adecuada que irresoluble como el primero libertad el Romanticismo y fechas, nombres, caracteres, zaciones y de, valga la redu ciones, con sus *elipses* tempo y, más peligroso todavía, su tradicen, a causa de la hibridar también, por ejemplo, c los autores por fecha de nac

⁷ Véase, a este respecto, E Martí, Granada, Impredisur, 1992.

⁸ *The Idea of the Modern* i pág. 12. Aunque el *Modernism* a latino, la dificultad con que se encu hablamos de una época nueva, qu sus manifestaciones culturales y se

⁹ Cfr. «Valor fundacional d Selena y BECERRA, Eduardo, *Histo rial Universitas*, 1995.

y la proyección internacional con la mejor expresión de la hibridez. Lo cierto es que, en ambos lados del Atlántico, la influencia de Bécquer, en su teoría y praxis poéticas, es clara y sintomática, aunque no la única, en la mayoría de los autores que inauguran el Modernismo⁷. Ahora bien, aunque aceptemos el criterio idiomático (que es también cultural), expuesto en las palabras de Onís, y antes de periodizar y navegar en el vacío del origen, conviene partir de un presupuesto: definir el Modernismo nos lleva siempre a un mar sin orillas, abierto, sin límites puntuales. Casi todos los investigadores han utilizado términos imprecisos, porque la mejor definición es su propia versatilidad. Irving Howe, uno de los críticos que más profundizó en los caracteres de la época literaria moderna, afirmaba en 1967: «I will be discussing a literary movement or period that I call *Modernism*, while knowing full well that the term is elusive and protean, and its definition hopelessly complicated»⁸. Si hubiera que escoger una palabra, quizá no habría otra más adecuada que *libertad*. Pero aquí surge otro problema, tan irresoluble como el primero: ¿no eran también movimientos generales de libertad el Romanticismo y las Vanguardias? ¿Cómo, entonces, delimitar fechas, nombres, caracteres, términos, sin caer en la trampa de las generalizaciones y de, valga la redundancia, la afirmación orteguiana de las generaciones, con sus *elipses* temporales, sus oscilaciones de quince en quince años y, más peligroso todavía, sus clasificaciones inútiles por autores que contradicen, a causa de la hibridez, el tenor de esas oscilaciones? ¿Cómo hablar también, por ejemplo, de *tres generaciones modernistas*⁹, y agrupar a los autores por fecha de nacimiento, sabiendo que algunas de sus obras no

⁷ Véase, a este respecto, ESTEBAN, Ángel, *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*, Granada, Impredisur, 1992.

⁸ *The Idea of the Modern in Literature and Arts*, New York, Horizon Press, 1967, pág. 12. Aunque el *Modernism* anglosajón tenga claras diferencias con el Modernismo latino, la dificultad con que se encuentra el lector-observador es siempre la misma, ya que hablamos de una época nueva, que afecta a todo el mundo occidental, en la mayoría de sus manifestaciones culturales y sociales.

⁹ Cfr. «Valor fundacional del Modernismo», en FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y BECERRA, Eduardo, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995.

se añeren a lo que en determinado momento parece caracterizar a la década concreta? Y, por supuesto, ¿cómo diferenciar la estética modernista de la romántica o la vanguardista?

Las respuestas a estas cuestiones han sido muy variadas. Tal como Sebald habló de un siglo *romántico* en España (desde las *Noches lúgubres* de Cadalso en los setenta del XVIII hasta la muerte de Bécquer en la Navidad de 1870)¹⁰, así Juan Ramón Jiménez afirmó la existencia de un siglo *modernista* (del que no llegó a experimentar su terminación ¿?)¹¹. La postura extrema por el lado contrario es la que delimita *exactamente* el Modernismo desde 1888 (publicación de *Azul...* de Rubén Darío, que después triunfaría en España) y 1916 (muerte de Rubén Darío, y comienzo de las vanguardias en el ámbito hispánico, con el Ultraísmo en germen español y el Creacionismo declarado por parte de Huidobro en Hispanoamérica, consumado el *estrangulamiento* del «cisne de engañoso plumaje» que preconizara el mexicano Enrique González Martínez poco tiempo antes)¹². El primero de esos dos polos —la opinión de Juan Ramón— es el más disparatado. El Premio Nobel español acierta en muchas ocasiones cuando describe el origen y los caracteres de la época, pero no acierta en la periodización. Tal vez, en este sentido, lo mejor de sus juicios está en el conocido poema donde explica su itinerario poético y pasa sobre su época modernista avisando que, en esos años, su obra se fue vistiendo de «no sé qué ropajes». En cuanto a la opinión de Silva Castro, la limitación temporal obedece a su concepto cerrado y monolítico de *Modernismo* al que denomina en la última página del artículo citado «un examen de concien-

cia que intentaron alguna vez, en un instante sin ellos, Rubén Darío». Tal vez cuando la identificación de la modernidad exclusivamente literaria y la peculiar elaboración de la estética modernista por Rubén Darío no han dudado en confundir Modernismo con la forma, afeminamiento de la poesía, en 1960 no pueden ser...

En otra parte de la obra, buena parte se identifica con el ideal, una intención moral y sensuales. No neoclásica ni menos sublimada en sus últimos tiempos. En sus obras se ven tragedias y esperanzas, una obra de carácter y cuerpo que le sigue, es la exquisitez de la fo-

¹⁰ Cfr. SEBOLD, Russell P., *Trayectoria del Romanticismo español: desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona, Crítica, 1983.

¹¹ Cfr. *El Modernismo: notas de un curso*, 1953, México, Aguilar, 1962, págs. 249-250.

¹² Esa es la opinión de Raúl SILVA CASTRO en «¿Es posible definir el Modernismo?» (*Cuadernos Americanos*, CXLI 1965, págs. 172-179). En la primera página afirma: «El Modernismo, según todo parece indicarlo, es un movimiento literario circunscrito en el tiempo, pues no parece fácil extenderlo más allá de 1888 ni más acá de 1916, y es, principalmente, un movimiento concluso, esto es, que carece de prosecución.» Como se ve, esto contradice todo lo que llevamos diciendo sobre el tema, ya que hemos partido de la base de que no es un movimiento exclusivamente literario (ni siquiera es un *movimiento*, sino una *actitud* general) ni fácilmente delimitable.

¹³ No es el primero. Si bien muchos críticos han utilizado la noción de movimiento poético lo que fue universal. En el prólogo a *Carmina*: «El movimiento de libertad y tanto aquí como allá el triunfo que los críticos no vean en el protagonismo en el inicio del movimiento del estandarte» refiriéndose a escribiendo en castellano que el pequeño libro que iniciaría en Buenos Aires, 27 de noviembre de 1916, *Escritos inéditos*, New York, 1916.

¹⁴ MARINELLO, Juan, «El Modernismo», México, Ed. Cultura, 1960.

do momento parece caracterizar a la década como diferenciación de la estética modernista de las condiciones han sido muy variadas. Tal como se ve en España (desde las *Noches lúgubres* del XVIII hasta la muerte de Bécquer en la primera mitad del XIX) afirmó la existencia de un movimiento que llegó a experimentar su terminación (?)¹¹. Al contrario es la que delimita exactamente la publicación de *Azul...* de Rubén Darío, que en 1916 (muerte de Rubén Darío, y comienzo del hispanismo, con el Ultraísmo en germen) tratado por parte de Huidobro en Hispanoamérica del «cisne de engañoso plumaje». Enrique González Martínez poco tiempo después —la opinión de Juan Ramón— es el Nobel español acierta en muchas ocasiones los caracteres de la época, pero no acierta en el sentido, lo mejor de sus juicios está en su itinerario poético y pasa sobre sus épocas esos años, su obra se fue vistiendo de «no» la opinión de Silva Castro, la limitación temático y monolítico de *Modernismo* al que el artículo citado «un examen de concien-

cia del Romanticismo español: desde la Ilustración, 1983.
 curso, 1953, México, Aguilar, 1962, págs. 249-250.
 CASTRO en «¿Es posible definir el Modernismo?» págs. 172-179). En la primera página afirma: «El movimiento, es un movimiento literario circunscrito en el tiempo, más allá de 1888 ni más acá de 1916, y es, principio, que carece de prosecución.» Como se ve, esto es lo que hemos partido de la base del movimiento literario (ni siquiera es un movimiento, sino un período).

cia que intentaron algunos escritores de lengua española de Hispanoamérica, en un instante singularmente feliz de su vida, al influjo de uno de ellos, Rubén Darío». Tal reduccionismo se completa en las frases finales, cuando la identificación del movimiento con Darío lo convierte en una realidad exclusivamente literaria que incide fundamentalmente en la peculiar elaboración de la forma¹³. Por eso, algunos estudiosos de la obra dariana no han dudado, ayudados también por las críticas de Valera, en confundir Modernismo con rubendarismo, en el sentido de suntuosidad en la forma, afeminamiento y afrancesamiento. Las palabras de Marinello en 1960 no pueden ser más claras:

En otra parte hemos razonado por extenso cómo el Modernismo, que en buena parte se identifica con su figura principal, Rubén Darío, es, en lo central, una intención formalista y extranjerizante, de claros perfiles preciosistas y sensuales. No negamos al Modernismo ennoblecimiento de la expresión poética ni menos subida calidad a los poetas acogidos a su sombra. Tampoco que, en sus últimos tiempos, tanto Darío como sus más valiosos seguidores realizan una obra de menos aparato luciente y más vueltas hacia las realidades, tragedias y esperanzas americanas. Con todo ello, parece innegable que lo que da carácter y cuerpo al Modernismo, lo que lo distingue de lo anterior y de lo que le sigue, es lo que impulsa su caudillo como innovación y objetivo: la exquisitez de la forma, muy influida de modelos franceses¹⁴.

¹³ No es el primero Silva Castro en hacer declaraciones de ese estilo, ya que muchos críticos han utilizado las palabras de Rubén Darío para fundamentar como estilo o movimiento poético lo que fue una más de las líneas que tomó la respuesta a esa crisis universal. En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905) el poeta nicaragüense afirma: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado». Con esas palabras deja la vía abierta para que los críticos no vean en el Modernismo más que el influjo de Rubén, su liderazgo, su protagonismo en el inicio del movimiento. En 1896 había anunciado en su artículo «Los colores del estandarte» refiriéndose a *Azul...*: «Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académico de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano», en *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896. Recogido por Erwin K. MAPES en el libro *Rubén Darío, Escritos inéditos*, New York, Instituto de las Españas, 1938, pág. 121.

¹⁴ MARINELLO, Juan, «Caminos de la lengua de Martí», *Antología crítica de José Martí*, México, Ed. Cultura, 1960, pág. 233.

Gracias a críticos como Manuel Pedro González, Ivan A. Schulman, Rafael Gutiérrez Girardot, Ricardo Gullón, Ignacio Prat, etc., hemos podido periodizar mejor el Modernismo hispánico y caracterizarlo convenientemente. Frente a las tesis *rubendaristas*, González, Gullón y Schulman han vuelto a los postulados de Onís y a la hibridez que J.R. Jiménez adelantó, mientras que Gutiérrez Girardot ha hecho hincapié en el carácter europeo e internacional del Modernismo, frente al *españolismo* de algunos críticos o al exclusivo *hispanoamericanismo* de otros, ampliando los rasgos esenciales que Prat, Cardwell o Marinello vieron sólo en parte. Los estudios de Schulman han supuesto la aclaración minuciosa de dos problemas: el origen del Modernismo en Hispanoamérica, de la mano de Martí, a partir de 1875, y la consideración del Modernismo como una etapa más dentro del proceso de *modernización* de la cultura occidental, incidiendo en el concepto de *modernidad* como espacio abierto y poliédrico con su base revolucionaria en épocas anteriores, que explica las contradicciones y el cariz propio de la vida del siglo XX. Por eso, no resulta extraño, aunque es discutible, que Schulman afirmara en uno de sus primeros trabajos maduros sobre el tema:

Debiera hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista que abarcaría los años entre 1882 y 1932, y cuya literatura proteica dejó una herencia, patente todavía hoy, sobre todo en la prosa artística ¹⁵.

Más tarde, en el libro ya citado *Las entrañas del vacío*, en colaboración con Evelyn Picon Garfield, en lugar de entrar en la polémica de las

¹⁵ En «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», dentro del volumen coordinado por Homero CASTILLO *Estudios críticos sobre el Modernismo*, ed. cit., pág. 335. Schulman, en este primer intento de definición, se basa en las fechas que GULLÓN plantea en «Juan Ramón Jiménez y el Modernismo», prólogo a la obra citada de Juan Ramón *El Modernismo: notas de un curso*, pág. 17, donde redondea la época con fechas algo retrasadas: 1890-1940; es decir, el momento de la internacionalización de Rubén Darío y la época madura de Juan Ramón Jiménez. Hoy, con los avances en las investigaciones sobre la literatura del XX no cabe ninguna duda de que el Modernismo hacia 1916 era ya una realidad de la que sólo quedaba la *actitud* primitiva, porque la literatura (sobre todo la poesía) andaba ya muy lejos de la estética de Martí, Darío, Lugones, el primer Quiroga, el Juan Ramón de principio de siglo, con sus *ropajes*, Villaespesa, Salvador Rueda, los Machado, etc.

fechas, nos descubre su par-
texto de la *modernidad*
modernizador avanza en E-
cismo y Modernismo en la
más tarde este espíritu en
ral hispanoamericana en la
relación con los movimien-
dente. La «genuina concier-
desarrolla con anterioridad
rezagados del mundo hispa-
modernistas en América» -
tomas que, con el tiempo,
culturales y económicas qu-
dera ley. En Hispano Amé-
fenómeno que llamamos M-
los países hispanoamerican-
ción catalítica y transforma-
alemán. Y, es en el arte de l-
de un proceso de moderniz-
ción espiritual y artística. A
este modo no suscribimos l-
estilizado, sino la del Mod-
vital: un despertar hacia la
novadoras y abiertas de la e-
no» ¹⁶. Esta idea fue desarr-
lmo. Según Paz, buen conc-
versado en conocimientos
que el «romanticismo espa-
y sentimental: una imita-
ampulosos y derivados del
los tópicos; no el estilo: la m-
te el macrocosmos y el m-

¹⁶ Op. cit. pág. 47.

fechas, nos descubre su particular noción de Modernismo dentro del contexto de la *modernidad* occidental, estudiando cómo el fenómeno modernizador avanza en Europa y América, cómo evolucionan Romanticismo y Modernismo en la Europa del XVIII y XIX y cómo se manifiesta más tarde este espíritu en América, señalando la *mayoría de edad* cultural hispanoamericana en la época que llamamos *Modernismo*, siempre en relación con los movimientos económicos, políticos y sociales de occidente. La «genuina conciencia de una cultura en crisis», que en Europa se desarrolla con anterioridad, se transparenta «en la voz de los románticos rezagados del mundo hispano, como Bécquer en España o los primeros modernistas en América» —continúan Schulman y Garfield—, «con síntomas que, con el tiempo, desembocarán en las transformaciones socio-culturales y económicas que son los signos de un romanticismo de verdadera ley. En Hispano América estos signos son discernibles a partir del fenómeno que llamamos Modernismo, y, por lo tanto, a nuestro juicio, en los países hispanoamericanos, es el Modernismo el que desempeña la función catalítica y transformadora equiparable con el romanticismo inglés o alemán. Y, es en el arte de los modernistas donde se confirma la presencia de un proceso de modernización, de busca, de metamorfosis y de liberación espiritual y artística. Al identificar romanticismo y Modernismo de este modo no suscribimos la idea del Modernismo como un romanticismo estilizado, sino la del Modernismo que involucra el concepto romántico vital: un despertar hacia la extinción continua, hacia las formas sucesivas, novadoras y abiertas de la expresión cultural y literaria del mundo moderno»¹⁶. Esta idea fue desarrollada antes por Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Según Paz, buen conocedor de la tradición hispánica pero no menos versado en conocimientos de cultura europea y norteamericana, asegura que el «romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el

¹⁶ Op. cit. pág. 47.

yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental»¹⁷. A continuación, Paz relaciona a España con Hispanoamérica y afirma que si el romanticismo fue tardío en el mundo hispánico no se debe a un problema meramente cronológico, sino al hecho de que no podía constituirse como reacción en contra de la modernidad ilustrada porque, por ejemplo, «España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa»¹⁸. En cuanto a Hispanoamérica, se produjo un romanticismo «aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo»¹⁹. No obstante, en Hispanoamérica se obtuvo una ventaja que en España no pudo darse: la revolución de la independencia. «Nuestra Revolución de Independencia —continúa Paz en la misma página— fue la revolución que no tuvieron los españoles —la revolución que intentaron realizar varias veces en el siglo XIX y que fracasó una y otra vez, La nuestra fue un movimiento inspirado en los dos grandes arquetipos políticos de la modernidad: la Revolución Francesa y la Revolución de los Estados Unidos.» De todas formas, ello no sirvió para conseguir una verdadera independencia, pues la sociedad apenas se alteró y la sujeción fue la misma pero con distinto dueño: España desaparece pero no *lo español*, cuyo relevo fue la clase criolla. Por eso Martí, a las puertas de la independencia de Cuba, después de más de medio siglo de independencia en Hispanoamérica, asegura que «De la tiranía de España supo salvarse la América Española; y, ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite, urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia»²⁰. El convite a que se refiere fue una convención de delegados hispanoamericanos en Washington, en el invierno de 1889, convocada por los Estados Unidos, en la que, a partir de unas promesas de cooperación de la mano del país anfitrión, se escondía la ambición imperialista sobre el continente hispanoamericano. Pero la expresión de Martí tiene más contenido que el puramente circunstancial: el cuba-

¹⁷ Barcelona, Seix Barral, 1989 (primera ed., 1974), pág. 117.

¹⁸ Op. cit. pág. 121.

¹⁹ Op. cit. pág. 124.

²⁰ MARTÍ, José, *Obras Completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, vol. VI, pág. 46.

no es consciente de que H su independencia cultural desarrollado las burguesías desfase han desembocado pobre. Por eso, cuando Ma los años ochenta, eso que manifiesta su fe en el futuro res e intelectuales que está tonomía cultural. Ese es el al relacionar Modernismo c Paz concluye que el «Mod como en el caso del simbo sino una metáfora: *otro* ron

En España, el Moderni técnicas posrománticas de B gico, portador de las señas c intelectuales europeos y an lo cierto es que no se cons el descubrimiento del Parn manifiesta algún destello de la figura de M. Reina, en c años ochenta se enriquece *Modernisme*, en cierta meo al del resto de la Península²

²¹ *Los hijos del limo*, cit.,

²² Ignacio Prat estudia est inaugural del Modernismo espa ños», partiendo de la influencia b musicales, el recurso a la mitolog de el anuncio de la sensualidad, que son signos inequívocos de *modernista española*, cit., pág. X

²³ Véanse al respecto las o *no-catalán y sus fundamentos ide Aspectes del Modernisme*, Barcel

no es consciente de que Hispanoamérica no ha tocado fondo todavía ni en su independencia cultural ni en la política. La ambición de clase que han desarrollado las burguesías criollas y los modelos culturales importados con desfase han desembocado en un romanticismo largo, retrasado y más bien pobre. Por eso, cuando Martí se da cuenta de que *algo* está cambiando, en los años ochenta, eso que hemos denominado *iniciación del Modernismo*, manifiesta su fe en el futuro, gracias a las nuevas generaciones de escritores e intelectuales que están llevando a Hispanoamérica a su verdadera autonomía cultural. Ese es el sentido de las palabras de Schulman y Garfield al relacionar Modernismo con un *verdadero* romanticismo. Y por eso Octavio Paz concluye que el «Modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición sino una metáfora: *otro* romanticismo»²¹.

En España, el Modernismo empieza a tomar cuerpo, apoyado en las estéticas posrománticas de Bécquer y Rosalía de Castro y el material ideológico, portador de las señas de la crisis universal, recogido por Krause y otros intelectuales europeos y americanos, a partir de finales de los setenta. Pero lo cierto es que no se consolida hasta la *llegada* de Rubén a la Península y el descubrimiento del Parnasianismo y Simbolismo. El final de los setenta manifiesta algún destello de diferenciación con el romanticismo anterior en la figura de M. Reina, en composiciones como «Sueños» (1877)²² y en los años ochenta se enriquece con las aportaciones catalanas de su particular *Modernisme*, en cierta medida diferente e incluso innovador con respecto al del resto de la Península²³. Recordemos, por ejemplo, las famosas «Festes

²¹ *Los hijos del limo*, cit., pág. 128.

²² Ignacio Prat estudia este y otros poemas de Reina en este período ligeramente inaugural del Modernismo español, como el titulado «A un poeta», de 1884. En «Sueños», partiendo de la influencia becqueriana, señala el orientalismo, los efectos cromáticos, musicales, el recurso a la mitología griega, etc., mientras que en «A un poeta» se reconoce el anuncio de la sensualidad, el lujo, la despreocupación social, la evasión lírica, etc., que son signos inequívocos de una de las direcciones del Modernismo. (Cfr. *Poesía modernista española*, cit., pág. XIX).

²³ Véanse al respecto las obras de VALENTI, Eduardo, *El primer Modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973 y MARFANY, Juan Luis, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975.

modernistas», organizadas por Santiago Rusiñol en Sitges en 1892, para dar a conocer muestras palpables de la nueva pintura española, y que en ediciones sucesivas englobarían también música, teatro, literatura y, en general, cuanta manifestaciones artísticas mostrasen propósitos de renovación. Asimismo, las primeras obras de autores como Ricardo Gil, Icaza o Salvador Rueda (su primera obra, *Renglones cortos*, inaugura la década de los ochenta) preparan el camino, ya abonado, para la consolidación en España del Modernismo. Este último tuvo mucho que ver en el triunfo del Modernismo por varias razones: fue el intelectual que acogió a Rubén en su viaje a España de 1892; más tarde, se constituyó en propagador de la estética novedosa entre los poetas jóvenes y publicó *El ritmo* en 1894, libro en el que teoriza precisamente sobre esa ya no tan nueva estética. Ahora bien, como muestra de esa hibridez modernista, realidad poliédrica y hasta contradictoria, hacia el final del siglo compone su poemario *Piedras preciosas* (publicado en 1900) en el que se revuelve contra los componentes francófilos de la poesía modernista y defiende lo castizo, lo propio, lo autóctono. Darío, consciente de ese cambio operado en uno de sus más fervientes seguidores españoles, declara en *La Nación* de Buenos Aires, en un artículo del 24 de agosto de 1899 titulado «Los poetas»: «Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. (...) los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo*, parecen ahora apagados. (...) Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara; quiso tal vez ser más accesible al público, y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar.» A partir de aquí, el Modernismo español pasa a ser tema polémico en las disputas literarias. Las revistas especializadas o los periódicos que recogen artículos de poetas e intelectuales se llenan de opiniones encontradas, lo que da cuenta de la versatilidad del movimiento de época, de la actitud abierta a lo novedoso, pero a la vez explorando las entrañas del vacío: la constante vuelta a las preguntas originales (en el sentido raigal) sobre el arte, sus características, sus relaciones con el resto de las facetas del actuar humano y con la misma sociedad. Positivistas, antipositivistas, modernistas, antimodernistas,

parnasianos, poetas de la selectivos, etc., cruzan sus tentan exactamente lo mismo occidental que se debate la ruptura, entre la analogía *lo otro* y la originalidad en nes como *Madrid Cómica País, La Ilustración Ibérica* tra de todo ello. Ya en 189 sarse seriamente por el término admisión de la palabra en el o proceder que se presenta perior a todo lo pasado. Ma bueno.» Para defender su im había oído ya muchas veces en los periódicos de la época de 1895, defendió la postura Pelayo y Castelar tomaban mana siguiente, la intervención clusión, fue decisiva. El mis ción excesiva a las cosas mo cialmente en artes y en liter término y al concepto no sir za ni mucho menos para fij ejemplo, el tratamiento que da, sin tener en cuenta que a su particular visión de *lo ma* realidad compleja, quizá la c mento, en un contexto en el respuesta a la crisis unive modernista, si volvemos a l En *Juventud*, publica Macha texto:

24 Todos estos conceptos qu

antiago Rusiñol en Sitges en 1892, para dar la nueva pintura española, y que en edición de música, teatro, literatura y, en general, mostrasen propósitos de renovación. Asimismo como Ricardo Gil, Icaza o Salvador Esquivel (cortos, inaugura la década de los ochenta) para la consolidación en España del Modernismo que ver en el triunfo del Modernismo que acogió a Rubén en su viaje a España y se convirtió en propagador de la estética novedosa de *El ritmo* en 1894, libro en el que teoriza una nueva estética. Ahora bien, como muestra de su originalidad poliédrica y hasta contradictoria, hacia el *Almanaque Piedras preciosas* (publicado en 1900) sus componentes francófilos de la poesía, lo propio, lo autóctono. Darío, consciente de sus más fervientes seguidores españoles, en Buenos Aires, en un artículo del 24 de agosto de 1894, Salvador Rueda, que inició su vida artística con un aplaudido decaimiento. (...) los ardores de un libro tan interesante como *El ritmo*. Los últimos poemas de Rueda no han colado que veían en él un elemento de renovación contemporánea. Volvió a la manera que era más accesible al público, y por ello se le llamó modernismo de forma y en un indigente de su amigo y que le he criado poeta, tengo de mi pensar.» A partir de aquí, el Modernismo polémico en las disputas literarias. Los periódicos que recogen artículos de poetas e ideas encontradas, lo que da cuenta de la vertiginosa, de la actitud abierta a lo novedoso, pero del vacío: la constante vuelta a las preguntas sobre el arte, sus características, sus retas del actuar humano y con la misma soledad de los modernistas, antimodernistas,

parnasianos, poetas de la existencia, puristas, pragmáticos, divulgadores, selectivos, etc., cruzan sus espadas defendiendo modelos literarios que intentan exactamente lo mismo: dar respuesta a esa *crisis universal* del mundo occidental que se debate entre la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura, entre la analogía y la ironía, entre la originalidad entendida como *lo otro* y la originalidad entendida como la *vuelta al origen*²⁴. Publicaciones como *Madrid Cómico*, *El Gato Negro*, *Juventud*, *Blanco y Negro*, *El País*, *La Ilustración Ibérica*, *Vida Nueva*, *Helios*, etc., son una buena muestra de todo ello. Ya en 1895, la Real Academia Española empezó a interesarse seriamente por el término y su significación. Esteban Oca propuso la admisión de la palabra en el Diccionario, y la definió como «manera de obrar o proceder que se presenta afectadamente como cosa moderna y como superior a todo lo pasado. Manía por lo moderno, como si nada antiguo fuese bueno.» Para defender su inclusión se basaba en la experiencia personal: la había oído ya muchas veces con ese sentido y la encontraba con facilidad en los periódicos de la época. Núñez de Arce, en la sesión del 20 de junio de 1895, defendió la postura de Oca, mientras que Madrazo, Menéndez Pelayo y Castelar tomaban una postura conservadora o escéptica. A la semana siguiente, la intervención de Menéndez Pelayo, apoyando ahora la inclusión, fue decisiva. El mismo se encargó de redactar la definición: «Afección excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y en literatura». El espacio dedicado por la Academia al término y al concepto no sirvió para atemperar opiniones sobre su naturaleza ni mucho menos para fijar su verdadero valor. Muestra de ello es, por ejemplo, el tratamiento que un poeta modernista como Manuel Machado le da, sin tener en cuenta que aquello que criticaba no era el Modernismo, sino su particular visión de *lo modernista*, que no era sino una cara más de una realidad compleja, quizá la cara más vistosa o más controvertida en ese momento, en un contexto en el que cualquier manifestación que supusiera una respuesta a la crisis universal que se estaba viviendo era una *actitud* modernista, si volvemos a las tesis de Onís, Juan Ramón, Schulman, etc. En *Juventud*, publica Machado el primero de octubre de 1901 el siguiente texto:

²⁴ Todos estos conceptos quedan desarrollados *in extenso* en *Los hijos del limo*.

«Modernista»; la palabreja es deliciosa; representa sencillamente el último gruñido de la rutina contra los pobres y desmedrados innovadores (...) Y por Modernismo se entiende... todo lo que no se entiende. Toda la evolución artística que de diez años, y aún más, a esta parte ha realizado Europa, y de la cual empezamos vagamente a tener noticia.

El cazador cazado. Confusión de una estética particular con el peso de una realidad epocal que se lleva en las mismas espaldas. Sin embargo, qué acierto en señalar su *europiedad*. De hecho, cita algo más adelante las influencias de Mallarmé, los simbolistas, Leconte de Lisle, Heredia, los decadentistas, Manet y los pintores impresionistas, los *filósofos del color* como Puvis de Chavannes, Verlaine. En 1903, en *El País* del 20 de mayo, titula otro de sus artículos «Eso del Modernismo», y abre el espectro de posibilidades para su definición, aunque el tono sigue siendo peyorativo y su órbita reducida, como ajena a su propia formación intelectual: Modernismo es «todo lo que se ignora en España (aun por los mismos escritores) de una porción de tendencias, sectas, escuelas, orientaciones literarias, nacidas paralelamente o un poco después del llamado naturalismo de Zola y su pléyade, que era la última novedad que habían tragado nuestros compatriotas». Maeztu, el 15 de marzo de ese mismo año, en su artículo «Todos modernistas» del *Diario Universal*, afirma con su ironía algo que pretendía criticar o alejar de su mirada, de su concepto de contemporaneidad, ajeno a la perspectiva histórica que hoy suscribiría en tono *científico*:

Ningún esfuerzo puede librarnos de ese epíteto. ¿Se escribe en castellano evocador de nuestros clásicos? Se es modernista. ¿Se prefiere la prosa detallada y compuesta de los decadentes transpirenaicos? Se es modernista. ¿Se hacen cuentos de melancolía intensa y soñadora? Modernista. ¿Crítica social? Modernista. ¿Obra de combate? Modernista. ¿Versos recargados de imágenes? Modernista. ¿Poesías sencillas y tiernas? Modernista y siempre modernista... Casi todos los españoles somos modernistas.

Rafael Gutiérrez Girardot²⁵ explica por qué ha obviado el artículo cuando habla de la época. *Modernismo*, y no *El Modernismo* significa,

²⁵ *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

como para Schulman, in... Sin embargo, Gutiérrez C... peo del Modernismo f... Schulman, tanto en el ca... material crítico utilizado... dar la compleja literatura... las letras hispanas de es... lograron acercarse, divers... literatura europea, sino d... mas tradicionales permite... pia lengua»²⁶. Ahora bie... turas con épocas anterior... trario. Tomado así, cualq... ferencia, ruptura, etc., co... de influencias europeas s... voca la creación de un in... «complejo de inferiorida... nes entre las letras europ... cretamente colonial»²⁷, e... minante y otra dominae... Gutiérrez Girardot— la n... de Schlegel que el crítico... fectamente esta postura:

Si se arrancan... na, y se las consid... entonces resultan in... consistencia y signi...

A continuación, par... da que explica lo inex...

²⁶ Op. cit. pág. 8.

²⁷ Op. cit. pág. 19.

²⁸ SCHLEGEL, Friedrich, GIRARDOT cita por la edición d...

como para Schulman, indagar en ese concepto unido al de *Modernidad*. Sin embargo, Gutiérrez Girardot afirma el carácter eminentemente europeo del Modernismo frente al americanismo o anglosajonismo de Schulman, tanto en el carácter de la *actitud* como por la procedencia del material crítico utilizado. Se trata —afirma el colombiano— de «dilucidar la compleja literatura europea de fin de siglo, de la cual forman parte las letras hispanas de esos dos o tres decenios, en los que no solamente lograron acercarse, diversamente, a los cánones valorativos de la exigente literatura europea, sino demostrar que sólo la liberación de diversos dogmas tradicionales permite expresar universalmente el propio mundo, la propia lengua»²⁶. Ahora bien, hablar de crisis, influencias, diferencias, rupturas con épocas anteriores no es definir *Modernismo*, sino todo lo contrario. Tomado así, cualquier época puede ser resultado de una crisis, diferencia, ruptura, etc., con otra. Además, para Gutiérrez Girardot, hablar de influencias europeas sin aclarar el sentido, como causas y efectos, provoca la creación de un inevitable (quizá también involuntario, pero real) «complejo de inferioridad que, justificado o no, sólo concibe las relaciones entre las letras europeas y las de lengua española de una manera secretamente colonial»²⁷, es decir, como las relaciones entre una cultura dominante y otra dominada, lo cual empobrece —continúa la idea de Gutiérrez Girardot— la noción de *literatura universal* de Goethe. La cita de Schlegel que el crítico colombiano propone a continuación explica perfectamente esta postura:

Si se arrancan de su contexto las partes nacionales de la poesía moderna, y se las considera como singulares que existen por sí como totalidad, entonces resultan inexplicables. Tan sólo por su reciprocidad adquieren ellas consistencia y significación²⁸.

A continuación, para no caer en el defecto globalizador, el *comodín* que explica lo inexplicable diciendo que no tiene explicación

²⁶ Op. cit. pág. 8.

²⁷ Op. cit. pág. 19.

²⁸ SCHLEGEL, Friedrich, *Sobre el estudio de la poesía griega*, [1797]. GUTIÉRREZ GIRARDOT cita por la edición de P. Hankamer, Godesberg, 1947, pág. 58.

unívoca, se adentra Gutiérrez Girardot en los fenómenos europeos que considera fundamentales: las diversas *especificidades* de las culturas modernas (por ejemplo, el Modernismo Hispánico) «deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de 'dependencias' entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos. La comparación entre las literaturas de los países metropolitanos y de los países periféricos resultará provechosa sólo si se tienen en cuenta sus contextos sociales. De otro modo, las literaturas de los países periféricos seguirán apareciendo como literaturas 'dependientes', miméticas, es decir, incapaces de ser, simplemente, literaturas, expresión propia»²⁹. Es útil y legítimo hablar de la huella concreta que escritores como Edgar A. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, los trascendentalistas americanos (Emerson, Whitman, Longfellow, etc.), Bécquer, Krause, etc. dejan en el Modernismo Hispánico, pero estas aseveraciones se llenan de sentido cuando se ponen en contacto con el nivel socio-histórico-literario-económico que explica las *dependencias* de ida y vuelta entre centros y periferias en el momento del desarrollo capitalista y el espíritu positivista, propios de las décadas en las que hemos fechado el Modernismo. Del mismo modo, referir al Modernismo términos como malditismo, desmiraculización³⁰ del mundo, decadentismo, exotismo, parnasianismo, simbolismo, pitagorismo, satanismo, impresionismo, expresionismo, vida urbana, bohemia, utopía, neoespiritualismo raigal, etc., no puede convertirse en una nómina de calificativos de *lo moderno*, gastada por el uso, sino en relación con esas *dependencias* antes aludidas. Vaya esto por delante, siguiendo a Gutiérrez Girardot, antes de concretar alguno de esos términos, y después de haber entrado ya en profundidad en la cuestión de las fechas.

²⁹ Op. cit. pág. 25.

³⁰ Op. cit. pág. 28.

MODERNISMO Y GENERACIÓN

A estas alturas y por el momento no hará falta decir que Decir *Modernismo Hispánico* cita de Onís (forma hispánica de espíritu, cfr. nota 3), y tanto Gutiérrez Girardot, aunque diversas veces, frente a los *clasificadores*

Un fenómeno tan reducido a esquemas y signos complementarios cómo, en el momento que apunta la contraria. La directriz que ideológicamente es contradictoria mezcra Jobit como una especie de sores hispanoamericanas uno de los modernismos y lizaciones intentadas

El origen de la desviación de describir *grupos* de un nuevo concepto de Modernismo *esteticista* se reduce a la naturaleza. Frente a ella, ha sido por la situación de la pérdida de las últimas cosas modernistas se sustituye por el primer grupo estaría con Villaspesa, Eduardo Marquina y otros africanos incl

³¹ GULLÓN, Ricardo, *Dir...* pgs. 41-42.

Girardot en los fenómenos europeos que diversas especificidades de las culturas Modernismo Hispánico) «deben ser colocadas en el contexto general de la expansión del capitalismo y la compleja red de 'dependencias' entre las regiones provinciales y los países periféricos resultará provechosa sólo si se las sitúa en los contextos sociales. De otro modo, las literaturas periféricas aparecerán como literaturas 'destruidas', incapaces de ser, simplemente, literaturas útiles y legítimas para hablar de la huella condicional de Edgar A. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, etc. americanos (Emerson, Whitman, etc.), etc. dejan en el Modernismo Hispánico se llenan de sentido cuando se ponen en el contexto histórico-literario-económico que explica la relación entre centros y periferias en el momento y el espíritu positivista, propios de las literaturas del Modernismo. Del mismo modo, como malditismo, desmiraculización³⁰ y malditismo, parnasianismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo, vida urbana, etc., no puede convertirse en literatura de lo moderno, gastada por el uso, sino literatura antes aludidas. Vaya esto por delante de Girardot, antes de concretar alguno de esos temas tratados ya en profundidad en la cuestión

MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98

A estas alturas y por muchas de las afirmaciones recogidas hasta el momento no hará falta decir que esta dicotomía resulta, hoy día, desfasada. Decir *Modernismo Hispánico* significa corroborar la primera y definitiva cita de Onís (forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, cfr. nota 3), y tanto las posturas de Schulman como de Gutiérrez Girardot, aunque diversas, van por ese mismo camino. Ricardo Gullón, frente a los clasificadores o encasilladores tradicionales, apuntaba:

Un fenómeno tan vasto y complejo como el modernismo no puede ser reducido a esquemas rígidos. Es una conjunción de diversidades regida por signos complementarios. Tan pronto señalamos en él una tendencia, advertimos cómo, en el mismo lugar, en el mismo instante y en el mismo poeta apunta la contraria. Quizá por eso debemos contentarnos con trazar la línea directriz que ideológicamente parece proceder de una extraña fusión, de una contradictoria mezcla entre el krausismo peninsular (calificado por Pierre Jobit como una especie de premodernismo) y el positivismo de los precursores hispanoamericanos. La antinomia se plantea en la conciencia de cada uno de los modernistas, y de ahí la inseguridad y precariedad de las generalizaciones intentadas³¹.

El origen de la desviación es un problema crucial, anterior a la posibilidad de describir *grupos homogéneos* antagónicos, basado en un erróneo concepto de Modernismo. Entendido como *escuela o tendencia literaria esteticista* se reduce claramente su compleja, dinámica y versátil naturaleza. Frente a ella, habría un grupo de autores, españoles, preocupados por la situación de la Península en torno al *Desastre del 98*, con la pérdida de las últimas colonias, y el contenido evasivo de los *supuestos* modernistas se sustituye por otro de carácter existencial. Según esto, el primer grupo estaría compuesto por Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina, junto con el caudal de *rubendaristas americanos afrancesados* incluido el mismo Rubén, y el del 98 por Azorín,

³¹ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, 2.ª ed. Madrid, Gredos, 1971, págs. 41-42.

Baroja, Maeztu y Unamuno, fundamentalmente, mientras que figuras como Antonio Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez o Benavente oscilarían entre los dos grupos. Sólo repitiendo esta nómina, cualquier buen conocedor del fin de siglo español advierte serias contradicciones. Los defensores de la separación intentan definir una actitud diferente en una selecta nómina de intelectuales exclusivamente españoles, soslayando el entorno europeo en el que se enraiza la época. Donald Shaw asegura que la «Generación del 98 existió como un grupo unificado, distinto de los modernistas y con características tan bien definidas como las de otros grupos literarios cuya existencia nunca ha sido puesta en duda»³². Hay que remontarse a 1913, cuando Azorín reúne, bajo el marbete «La generación de 1898» a un grupo de escritores unidos por una actitud de protesta y un profundo amor al arte³³. En realidad, Azorín no sentó la dicotomía modernistas-noventayochistas. Lo que hizo fue aplicar a los modernistas españoles una etiqueta que se ha hecho famosa: *Generación del 98*. A mitad de siglo, Guillermo Díaz-Plaja resumía en *Modernismo frente a Noventa y Ocho* los puntos fundamentales de Azorín. Esta generación:

1. Ama los viejos pueblos y el paisaje.
2. Intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana).
3. Da aire al fervor del Greco, ya iniciado en Cataluña.
4. Rehabilita a Góngora.
5. Se declara romántico.
6. Siente entusiasmo por Larra.
7. Se esfuerza en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad.
8. Curiosidad mental por lo extranjero.
9. Sensibilidad animada por el desastre.

³² *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 13.

³³ En el libro *Clásicos y Modernos*.

Y para termin
cia, indicaba más
cinco primeros ap
ticipa de un cierto
Modernismo». En
muy típicos del a
mán estético la ef
trínseca, común a
ninguna de ellas»
ro de la cohesión
hasta 1913, todos
dos genéricamente
si todo lo relativo
hubiera que clasifi

Cierto es que
serio en defender
especulativas de
Chamberlain³⁵. L
común en los mar
como en la superio
lez, Gullón, Juan
cosas en su sitio,
nación sigue hoy
cultura generales
señalando la sensa
hacia 1890 (cuand

³⁴ Cfr. DÍAZ-PLA
dicción a la literatur
La primera edición es

³⁵ Cfr. GUTIÉRRE
la estéril división que p
las generaciones, hay c
además incluye gratuit
de elementos aproxima

fundamentalmente, mientras que figuras como Juan Ramón Jiménez o Benavente oscilaban repitiendo esta nómina, cualquier buen lector advierte serias contradicciones. Los dudan definir una actitud diferente en una selección exclusivamente españoles, soslayando el enfoque la época. Donald Shaw asegura que la como un grupo unificado, distinto de los que tan bien definidas como las de otros grupos nunca ha sido puesta en duda»³². Hay que decir que Azorín reúne, bajo el marbete «La generación de los noventa», poetas unidos por una actitud de protesta y una realidad, Azorín no sentó la dicotomía entre lo que hizo fue aplicar a los modernistas el hecho famosa: *Generación del 98*. A mí me gusta resumir en *Modernismo frente a Noventa* de Azorín. Esta generación:

... y el paisaje.

... poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz,

... Berceo, ya iniciado en Cataluña.

... Larra.

... se a la realidad y en desarticular el idioma, con viejas palabras, plásticas palabras, con objetivamente esa realidad.

... lo extranjero.

... por el desastre.

... id, Cátedra, 1989, pág. 13.

... rnos.

Y para terminar de enmarañar algo que no tenía excesiva consistencia, indicaba más adelante: «Es evidente la duplicidad contradictoria: los cinco primeros apartados son de naturaleza estética (si bien el primero participa de un cierto sentido sociológico) y son plenamente definitorios del Modernismo». En cambio —continúa— el sexto, séptimo y el noveno «son muy típicos del ademán noventayochista, que pone por encima del ademán estético la eficacia educativa». El octavo «es, por su imprecisión intrínseca, común a las dos tendencias y, —por lo demás— no privativa de ninguna de ellas»³⁴. Es decir, ni el mismo Azorín parece estar muy seguro de la cohesión de grupo de su nómina, sobre todo cuando afirma que hasta 1913, todos los autores que no son naturalistas han sido denominados genéricamente *modernistas*, por falta de un *calificativo* mejor, como si todo lo relativo a la historia de la literatura, de la cultura y de las ideas hubiera que clasificarlo y someterlo a rígidos y matemáticos esquemas.

Cierto es que el libro de Díaz Plaja no fue más que el último intento serio en defender tal separación, basada además en teorías sociológicas y especulativas de estudiosos como Maurras, Splenger, Weininger o Chamberlain³⁵. Las ideas de este erudito ensayo pasaron a ser un lugar común en los manuales de literatura al uso, tanto en la enseñanza media como en la superior, hasta que los estudios de los años sesenta de González, Gullón, Juan Ramón Jiménez, Schulman, etc., volvieron a poner las cosas en su sitio, al menos en la crítica especializada, porque la denominación sigue hoy en día, en España, todavía vigente en unos niveles de cultura generales o de cierta superficialidad. Díaz-Plaja comenzó su libro señalando la sensación de agotamiento en la producción literaria española hacia 1890 (cuando, precisamente, gracias a los estudios de Cardwell, Prat

³⁴ Cfr. DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, págs. 94-95. La primera edición es de 1951.

³⁵ Cfr. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael., op. cit. pág. 13. El crítico colombiano desecha la estéril división que pasa por alto la teoría orteguiana sobre las generaciones (si se cree en las *generaciones*, hay que creer también en los caracteres que sobre ellas se postulan), y que además incluye gratuitamente una conexión sexual no bien explicada, al observar una serie de elementos aproximados al signo viril en el 98 y femineo en el Modernismo.

y otros observamos que ya se había iniciado un considerable resurgimiento de la lírica, y la narrativa —realista, naturalista— estaba produciendo en los ochenta obras cumbres como *Los pazos de Ulloa*, *La Tribuna*, *La Regenta*, numerosas novelas de Pérez Galdós, etc., continuadas sin cortes bruscos por las nuevas generaciones de narradores como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, etc.), que, llenos de calidad, nada tienen que envidiar a los anteriores.

La etiqueta azoriniana fue utilizada con sentido polémico en varias ocasiones antes del libro de Díaz Plaja. Uno de los primeros estudios, que desató un interés inusitado por esta postura e influyó en críticos y escritores españoles fue el de Hans Jeschke, *Die Generation von 1898 in Spanien*³⁶, obra con pretensiones más históricas que literarias, aprovechada por Pedro Salinas en su artículo «El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus»³⁷, quien considera que, si bien los dos *movimientos literarios* surgen de una misma actitud (insatisfacción con la literatura de la época, rebeldía ante las direcciones estéticas imperantes, deseo de un cambio), adoptan posturas diferentes en su forma de actuar. Señala las principales diferencias, que pueden recogerse en el siguiente esquema:

MODERNISMO

Movimiento poético
Búsqueda de la belleza
Expansivo, cosmopolita
Técnica mental sintética
Literat. de los sentidos
Culto a la belleza
Dirección *dentro-fuera*

NOVENTA Y OCHO

Movimiento espiritual
Búsqueda de la verdad
No expansivo, *concentrativo*
Técnica mental analítica
Literatura de la conciencia
Descubrimiento de lo popular
Dirección *fuera-dentro*

³⁶ Halle, Niemeyer, 1934. La primera edición en español, *La generación de 1898 en España*, apareció en la Universidad de Santiago de Chile en 1946.

³⁷ *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Editions d'Artrey, s.a. [1939]. Citamos en adelante por CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968.

Una vez expuestas las
una renovación total, tanto
vo instrumento de expresi
seguida, pero fue rechaza
era hueca, sin apenas con
una época o un grupo lite
ante el mundo, su peculia
tralmente opuestas en los
en una declaración de Unar
ramente, aunque sólo apar

Aunque lo he di
donde hemos de busc
quiero; no modernisr
cuando la moda pase

Unamuno no es capaz
de su época, a pesar de qu
uno de los principales *mod*
nación de Salinas, ya que
tienen posturas diametralm
amos como otros —que tan
ad— responden a la crisis
si se quiere) de un modo u
tro de un mismo poeta o in
a veces como noventayoch
decir esas palabras mantien
natura exotista, simbolista,
cesados (*femíneos*, diría Dí
ta tan *comprometida* como
cismo o la intrahistoria. So

³⁸ Op. cit., pág. 28.

³⁹ UNAMUNO, Miguel de, «
recogido más tarde en *Contra*

había iniciado un considerable resurgimiento—realista, naturalista— estaba produciendo como *Los pazos de Ulloa*, *La Tribuna*, *La* Pérez Galdós, etc., continuadas sin cortesiones de narradores como Unamuno, Val, que, llenos de calidad, nada tienen que utilizada con sentido polémico en varias Plaza. Uno de los primeros estudios, que esta postura e influyó en críticos y escritos Jeschke, *Die Generation von 1898* in es más históricas que literarias, aprovechada «El problema del Modernismo en España»³⁷, quien considera que, si bien los de una misma actitud (insatisfacción con ante las direcciones estéticas imperantes, posturas diferentes en su forma de actuar, que pueden recogerse en el siguiente

NOVENTA Y OCHO

Movimiento espiritual
Búsqueda de la verdad
No expansivo, *concentrativo*
Técnica mental analítica
Literatura de la conciencia
Descubrimiento de lo popular
Dirección *fuera-dentro*

primera edición en español, *La generación de 1898* de Santiago de Chile en 1946.

che, Paris, Editions d'Artrey, s.a. [1939]. Citamos *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos,

Una vez expuestas las diferencias afirma que, dada la necesidad de una renovación total, tanto unos como otros consideran necesario un nuevo instrumento de expresión literaria. Los modernistas lo encontraron enseguida, pero fue rechazado por los noventayochistas porque su belleza era hueca, sin apenas contenido. Por eso opina que «lo que caracteriza una época o un grupo literario es la actitud íntima y radical del artista ante el mundo, su peculiar postura frente a la realidad. Y éstas son diametralmente opuestas en los modernistas y hombres del 98»³⁸. Y se apoya en una declaración de Unamuno, que vista desde esa órbita demuestra *claramente*, aunque sólo aparentemente, el conflicto:

Aunque lo he dicho y repetido, vuelvo a repetirlo: es dentro y no fuera donde hemos de buscar al hombre... Eternismo y no modernismo es lo que quiero; no modernismo, que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase³⁹.

Unamuno no es capaz de salir del *ambiente* literario, social y cultural de su época, a pesar de que, como veremos más adelante, el bilbaíno es uno de los principales *modernistas* hispánicos. No es cierta la anterior afirmación de Salinas, ya que modernistas y presuntos noventayochistas no tienen posturas diametralmente opuestas frente a la realidad, sino que tanto unos como otros —que también son modernistas, puesto que es una *actitud*— responden a la crisis espiritual del mundo hispánico (de occidente, si se quiere) de un modo u otro, a veces incluso de modos diferentes dentro de un mismo poeta o intelectual, por los que habría que denominarlos a veces como noventayochistas y otras como modernistas. Unamuno, al decir esas palabras mantiene que el Modernismo es la evasión de la literatura exotista, simbolista, ¿despreocupada?, de los rubendaristas o afrancesados (*femíneos*, diría Díaz Plaja), y no concibe que *ésa* es una respuesta tan *comprometida* como la preocupación por España a través del casticismo o la intrahistoria. Son, paralelamente, modelos de espiritualidades

³⁸ Op. cit., pág. 28.

³⁹ UNAMUNO, Miguel de, «Arte y cosmopolitismo», en *La Nación*, de Buenos Aires, recogido más tarde en *Contra esto y aquello*, Madrid, 1938, 2.ª ed., pág. 206.

que responden a la crisis. Años más tarde, Salinas matizará sus juicios y, sin negar la separación, reconoce que en el fondo son algo muy parecido:

Los escritores novecentistas traen a las letras una decidida voluntad de renovación. Dos rótulos suele ponerseles: «generación del 98» y «Modernismo». Los dos exactos, representan sendas direcciones que toma el esfuerzo renovador de la literatura. Hay que distinguir lo específico de cada una de ellas; parece hoy evidente que son cosas distintas. Y sin embargo, al distinguirlas conviene no mirarlas como tendencias divergentes o exclusivas. Porque, salvo en algún caso excepcional, todos los nuevos escritores participan en su estructura espiritual de esos dos elementos constitutivos de la generación, y son un tanto «98», y un tanto «modernistas». Lo que varía, únicamente es la proporción. Así tomada, como una integración de los dos impulsos, la generación del novecientos trasciende del simple carácter de una escuela literaria y se nos presenta con mayores proporciones. Es en realidad una nueva actitud del artista y del intelectual español, ante los problemas espirituales que con tanta urgencia le acosan en esta fecha histórica. Un nuevo modo de pensar corre parejas con un nuevo modo de sentir. Tras ellos vendrá, irremisible, otra manera de escribir, otra literatura⁴⁰.

Las últimas líneas revelan que Salinas ha madurado las tesis de Onís, las de Juan Ramón Jiménez y, quién sabe, los primeros escritos de Gullón. Su nueva propuesta (integración de dos impulsos, que en el fondo son muchos más, no sólo los que se encuentran en lid, porque el Modernismo abarca todas las vicisitudes de la crisis de fin de siglo) parece mucho más acertada. Es una pena que Díaz Plaja llevara al paroxismo esa dicotomía, después de que Pedro Laín Entralgo incidiera en el tema con *La Generación del noventa y ocho*⁴¹. Díaz Plaja se basa además en las tesis de Petersen, que Salinas ya había utilizado, sobre las generaciones literarias, y apoyándose en ellas intenta concebir como separadas dos generaciones: la del 98 y la de 1902 (modernista)⁴². Entre ambas levanta un muro insal-

⁴⁰ SALINAS, P., «La literatura española moderna», *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 291.

⁴¹ México-Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

⁴² Recordemos los puntos que Salinas toma de Petersen para mostrar los elementos constitutivos de una generación literaria: 1) Coincidencia en año de nacimiento o fechas

vable porque, opina, hay *actitud ante la vida*, no sólo el *modus vivendi*. Así el Modernismo antinovecentista (más radical), Ganivet, Utrilla, mientras que en el segundo Juan Ramón Jiménez, Matias son las diferencias ide

NOVENTA Y OCHO

Intelectualismo
Actitud comprensiva
Casticismo/regionalismo
Afán de protagonismo
Trascendencia
Temporalidad

Es especialmente notable la influencia de las tendencias en la concepción

NOVENTA Y OCHO

Antirretoricismo
Lengua natural, realista
Lengua popular regional

más o menos cercanas; 2) Los nombres de la generación; 3) El lenguaje; 4) El lenguaje; 5) El lenguaje; 6) Un lenguaje genérico; 7) El concepto de generación literaria; 8) Madrid, Alianza Ed., 1970,

más tarde, Salinas matizará sus juicios y, e que en el fondo son algo muy parecido:

...traen a las letras una decidida voluntad de e ponérseles: «generación del 98» y «Moder- presentan sendas direcciones que toma el esfuerzo Hay que distinguir lo específico de cada una de e son cosas distintas. Y sin embargo, al distin- como tendencias divergentes o exclusivas. Por- ceptional, todos los nuevos escritores participan e esos dos elementos constitutivos de la genera- y un tanto «modernistas». Lo que varía, única- tomada, como una integración de los dos im- vcientos trasciende del simple carácter de una e presenta con mayores proporciones. Es en realidad a y del intelectual español, ante los problemas gencia le acosan en esta fecha histórica. Un nuevo as con un nuevo modo de sentir. Tras ellos ven- a de escribir, otra literatura⁴⁰.

...que Salinas ha madurado las tesis de Onís, ién sabe, los primeros escritos de Gullón. e dos impulsos, que en el fondo son mu- ncuentran en lid, porque el Modernismo a crisis de fin de siglo) parece mucho más Plaja llevara al paroxismo esa dicotomía, algo incidiera en el tema con *La Genera- az Plaja se basa además en las tesis de tilizado, sobre las generaciones literarias, ecebir como separadas dos generaciones: sta)⁴². Entre ambas levanta un muro insal-*

...pañola moderna», *Ensayos de literatura hispánica*,

...a Calpe, 1947.

...alinas toma de Petersen para mostrar los elementos ia: 1) Coincidencia en año de nacimiento o fechas

vable porque, opina, hay una diferencia abismal en el mismo concepto de *actitud ante la vida*, no sólo por lo que respecta a la literatura, sino tam- bién al *modus vivendi*. Asegura que el grupo del 98 es antimodernista y el Modernismo antinoventayochista. Entre los primeros destaca a Maeztu (el más radical), Ganivet, Unamuno, Antonio Machado, Baroja y Azorín, mientras que en el segundo incluye a Rubén Darío, Valle-Inclán, Benavente, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado y Gregorio Martínez Sierra. Es- tas son las diferencias ideológicas que establece:

NOVENTA Y OCHO

Intelectualismo
Actitud comprometida
Casticismo/regionalismo
Afán de protagonismo
Trascendencia
Temporalidad

MODERNISMO

Esteticismo
Actitud escapista
Cosmopolitismo
Retraimiento del gran público
Inmanencia
Instantaneidad

Es especialmente notorio el esfuerzo en diferenciar las dos supuestas tendencias en la concepción del lenguaje:

NOVENTA Y OCHO

Antirretoricismo
Lengua natural, realista
Lengua popular regional

MODERNISMO

Retoricismo
Lengua artificial, estética
Expresión distinta, mu- sical, individualizada

...más o menos cercanas; 2) Los elementos formativos; 3) Las relaciones personales entre los hombres de la generación; 4) Acontecimiento o experiencia generacional; 5) *Führertum* o caudillaje; 6) Un lenguaje generacional; 7) Anquilosamiento de la generación anterior. «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Ed., 1970, págs. 26-33].

Lenguaje al servicio de la
inteligencia

Lengua válida para todos

Lenguaje sensual, que
busca la belleza

Lenguaje minoritario

Finalmente, el trabajo de Shaw, también diferenciador, define el supuesto grupo del 98 con unas palabras que podrían exactamente aplicarse a los modernistas (es decir, a todos), acercándose así a la tesis de Onís y Girardot, pues su carácter principal, su importancia «estriba menos en lo que nos enseña acerca del estado en que se encontraba España durante las primeras décadas de nuestro siglo, que en su expresión de la forma española —hispanica, dirían Onís y Girardot— de la *Weltanschauung* europea de aquel período»⁴³. Sin embargo, yerra cuando identifica preocupación estética en los *modernistas* y filosófica en los del 98:

Lo mismo que Pater y Wilde en Gran Bretaña o los parnasianos en Francia, los modernistas se dedicaron a un esteticismo consciente, al Arte como supremo absoluto, a la Belleza como máximo ideal, y a la radical renovación formal de la prosa y poesía, como medios para su consecución. Exaltaron la imaginación creativa y la fantasía como opuestas a la observación realista y a los cánones aceptados por la literatura burguesa del siglo XIX⁴⁴.

Por el contrario,

Para los hombres de la Generación de 1898, los problemas básicos eran: verdad, deber y finalidad última. Su meta (...) era práctica: hallar una base para la acción. (...) Con esta finalidad, adoptaron una actitud hacia la literatura muy distinta de la de los modernistas. El escribir no tenía que ver ante todo con la creación o expresión de la belleza, sino que era un método de investigar la situación existencial del hombre, un medio de acceder a la verdad, con resultados potencialmente válidos. Los noventayochistas no intentaron tanto reflejar o embellecer la realidad, sino explorarla, con la esperanza de iluminar algún recodo que supusiera una respuesta a sus problemas⁴⁵.

⁴³ *La Generación del 98*, cit., pág. 12.

⁴⁴ Op. cit. pág. 20.

⁴⁵ Op. cit. pág. 30.

Por otro lado Shaw de un Modernismo literario, que parte de la renovación de Bécquer, el desbordamiento de la llegada de Rubén Darío en la obra de Manuel Ronsard para Shaw se trata de una *ideológica* iría por otros intelectuales y escritores.

EL LUGAR DE LA ESCRITURA

Por otro lado, el período de países de habla hispana económico, que influyó en el determinó sus temas, su rol peculiar como un rol peculiar en España perdía definitivamente y el Extremo Oriente, donde los países marítimos a los territorios dependientes, la clásica distinción entre el Occidental y Tercer Mundo (Asia). España, lejos de los países desarrollados, en el poscolonial generada en 98, experimenta un impulso del liderazgo clasista de sustituye a la aristocracia que las criollas se acomodan ante el poder oligárquico por completo del nuevo mundo colonial. Así, esas criollas de modo convencional, en su lugar apa-

Lenguaje sensual, que
busca la belleza
Lenguaje minoritario

Shaw, también diferenciador, define el supralenguaje que podrían exactamente aplicarse (a todos), acercándose así a la tesis de Onís y a la importancia «estriba menos en lo que se encontraba España durante las décadas de 1890 y 1900, que en su expresión de la forma española y Girardot— de la *Weltanschauung* euroamericana, yerra cuando identifica preocupaciones y filosóficas en los del 98:

Wilde en Gran Bretaña o los parnasianos en Francia predicaron a un esteticismo consciente, al Arte como belleza como máximo ideal, y a la radical renovación de la poesía, como medios para su consecución. Exaltaron la fantasía como opuestas a la observación real, y los hechos por la literatura burguesa del siglo XIX⁴⁴.

La Generación de 1898, los problemas básicos eran otros. Su meta (...) era práctica: hallar una base para esta finalidad, adoptaron una actitud hacia la literatura y los modernistas. El escribir no tenía que ver con la expresión de la belleza, sino que era un método de conocimiento del hombre, un medio de acceder a la verdad, esencialmente válidos. Los noventayochistas no intentaban bellecear la realidad, sino explorarla, con la esperanza de que supusiera una respuesta a sus problemas⁴⁵.

pág. 12.

Por otro lado Shaw repite las tesis de Cardwell sobre el nacimiento de un Modernismo literario español parejo e independiente al de América, que parte de la renovación de nuestra poesía a partir de las *Rimas* de Bécquer, el desbordamiento de la imaginación creativa y la fantasía antes de la llegada de Rubén Darío a la Península, gracias a una línea seguida en la obra de Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda. Ahora bien, para Shaw se trata de una renovación exclusivamente literaria, mientras la ideológica iría por otros derroteros y se manifestaría a final de siglo en otros intelectuales y escritores.

EL LUGAR DE LA ESCRITURA EN EL NUEVO ORDEN ECONÓMICO

Por otro lado, el período que llamamos *Modernismo*, supuso para los países de habla hispana una nueva configuración en el orden político y económico, que influyó en gran medida en los escritores de la época y determinó sus temas, su estilo y la misma consideración del trabajo literario como un rol peculiar dentro de las nuevas sociedades modernas. Mientras España perdía definitivamente las últimas colonias que poseía en América y el Extremo Oriente, en América surge la amenaza del imperialismo, donde los países más desarrollados imponen su dominio económico a los territorios dependientes, y ese abismo cristalizará más adelante en la ya clásica distinción entre Primer Mundo (Estados Unidos y Europa Occidental) y Tercer Mundo (Latinoamérica y amplias zonas de África y Asia). España, lejos de ingresar en la vanguardia social y económica de los países desarrollados, arrastra todavía elementos sustanciales de la crisis poscolonial generada a principios del XIX y, junto con el Desastre del 98, experimenta un importante desequilibrio regional interno basado en el liderazgo clasista de la burguesía, que acapara el poder económico y sustituye a la aristocracia del Antiguo Régimen. En Latinoamérica, las burguesías criollas se acomodan al modelo impuesto por el imperialismo o ceden ante el poder oligárquico del propio país, y España desaparece casi por completo del nuevo *puzzle* económico que se despliega en las antiguas colonias. Así, esas burguesías nacionales americanas nunca se desarrollarán de modo conveniente, puesto que cuando concluye el dominio español, en su lugar aparece el capital extranjero (europeo y norteameri-

cano), que arrebató la materia prima y la comercializa, utilizando las nuevas estructuras económicas como forma práctica de dominación y explotación. De todo esto ha dado cuenta Noé Jitrik:

La economía capitalista se reestructura en torno a nuevos conceptos, tecnológicos o pretecnológicos, emanados del hecho de la revolución industrial: la masificación del producto, el rendimiento y la acumulación y, correlativamente, la defensa de los precios (lo que más adelante dará lugar al «dumping»); seguramente, esta enumeración es típica y poco técnica pero, de todos modos, da una idea de cierto sistema conceptual de un tipo de producción característico de una época y de una clase; esos conceptos —y los que podrían agregarse— se vierten sobre los países dependientes de una manera mediatizada, es decir en forma tal que su aceptación práctica implica una confirmación y una consolidación del sistema de donde salen; a su vez, los países dependientes modifican relativamente sus esquemas precedentes de producción: en gran medida se complican con esos conceptos, en alguna intentan aplicarlos tal cual a su propio e incipiente proceso productivo, en menor escala todavía tratan de elaborarlos para obtener su independencia. A partir de esta relación y de sus posibilidades tripartitas se podría entender mejor la situación del modernismo latinoamericano⁴⁶.

Dependencia que no sólo fue económica y, en algunos casos, política, sino que afectó a la realidad cultural e intelectual, sobre la base de un apoyo fundamental: el positivismo, el cual justificó las políticas económicas y culturales hegemónicas, y provocó en la mayoría de los escritores modernistas una reacción o un contradiscurso bien beligerante, bien evasivo. Por eso, el Modernismo supuso la respuesta a una crisis, que en España culminó en el Desastre del 98 y en América constituyó el vértigo de la nada, la imposibilidad de ofrecer modelos propios, la situación de completa dependencia. Martí escribía así desde Nueva York: «Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España»⁴⁷. Sin embargo,

⁴⁶ JITRIK, Noé, *Las contradicciones del Modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México, Colegio de México, 1978, págs. 119-120.

⁴⁷ MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. VI, pág. 20.

también Martí es consciente de los momentos de carencia para configurar un nuevo modo de ver la realidad (capacidad de visión) y de cómo se reproducimos cada día. Lucha por la confianza en el futuro, en los valores de la literatura, más allá de unos sentimientos. Lucha por el futuro, imaginarlo, por el creciente materialismo capitalista.

Asimismo, el escritor se enfrenta a la realidad que las nuevas relaciones imponen con su tarea en el mercado y lo único que los únicos realmente privilegiados del que se desclasado, fuera del mundo de las culturas para la edición. El homenaje que Darío le dedica es más que una defensa, es necesario reconquistar. Poco antes de morir, y en la poesía como el acto que el estado más cercano a la poesía pa-

Los versos
triste, sino para
mosa, que la vida
triste ni acobardar
y amigos y madre

⁴⁸ MARTÍ, José, *Obras completas*, t. XVIII, pág. 349.

na y la comercializa, utilizando las nue-
forma práctica de dominación y explo-
ta Noé Jitrik:

reestructura en torno a nuevos conceptos, tec-
manados del hecho de la revolución industrial:
el rendimiento y la acumulación y, correlati-
vamente (lo que más adelante dará lugar al «dum-
meración es típica y poco técnica pero, de to-
do sistema conceptual de un tipo de produc-
ción y de una clase; esos conceptos —y los que
sobre los países dependientes de una manera
tal que su aceptación práctica implica una
acción del sistema de donde salen; a su vez, los
relativamente sus esquemas precedentes de
se complican con esos conceptos, en alguna in-
propio e incipiente proceso productivo, en me-
laborarlos para obtener su independencia. A
sus posibilidades tripartitas se podría entender
ismo latinoamericano⁴⁶.

económica y, en algunos casos, política,
al e intelectual, sobre la base de un apoyo
ual justificó las políticas económicas y
rocó en la mayoría de los escritores
ntradiscurso bien beligerante, bien eva-
uso la respuesta a una crisis, que en Es-
8 y en América constituyó el vértigo de
er modelos propios, la situación de com-
sí desde Nueva York: «Éramos una vi-
manos de petimetre y la frente de niño.
ones de Inglaterra, el chaleco parisiense,
la montera de España»⁴⁷. Sin embargo,

del Modernismo. Productividad poética y situa-
xico, 1978, págs. 119-120.

La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

también Martí es consciente de que estos tiempos de dependencia son tam-
bién momentos de cambios profundos en la sociedad occidental, que van
a configurar un nuevo tipo de escritor, libre, provisto de una especial ca-
pacidad de visión (y misión) profética. El prólogo al *Poema del Niágara*,
que reproducimos casi íntegro en la antología, es un manifiesto de abso-
luta confianza en el intelectual latinoamericano, en las posibilidades rea-
les de la literatura, más allá del mero testimonio o de la comunicación de
unos sentimientos. La escritura se convierte en un cauce para vislumbrar
el futuro, imaginarlo, crearlo y luchar contra la marginalidad provocada
por el creciente materialismo y utilitarismo del fin siglo positivista y ca-
pitalista.

Asimismo, el escritor se replantea su situación dentro del sistema so-
cial que las nuevas relaciones económicas han creado y el modo de rela-
cionarse con su tarea literaria, en una sociedad donde el valor de cambio
en el mercado y lo útil son los únicos criterios de garantía, y sus produc-
tos los únicos realmente competitivos. Por eso la poesía pierde el lugar
privilegiado del que disfrutó en épocas anteriores y el poeta se siente
desclasado, fuera del contexto de sus contemporáneos, con muchas difi-
cultades para la edición de sus textos y con un público exiguo y marginal.
El homenaje que Darío ofrece a sus *raros* en los últimos años del XIX no
es más que una defensa de un trabajo cuya permanencia pelagra y que es
necesario reconquistar. «Habrà poesía» escribió Bécquer en su cuarta rima,
poco antes de morir, y Martí, años más tarde, después de haber definido
la poesía como el acto social por excelencia, por el que la humanidad log-
ra el estado más cercano a la perfección, señala el tipo de utilidad que
capacita a la poesía para competir en el nuevo sistema de valores:

Los versos no se han de hacer para decir que se está contento o se está
triste, sino para ser útiles al mundo, enseñándoles que la Naturaleza es her-
mosa, que la vida es un deber, que la muerte no es fea, que nadie debe estar
triste ni acobardarse, mientras haya libros en las librerías, y luz en el cielo,
y amigos y madres⁴⁸.

⁴⁸ MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975,
t. XVIII, pág. 349.

Opinión que en otras ocasiones se vierte con toda su crudeza, pues la defensa de la poesía requiere una beligerancia absoluta:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida⁴⁹.

Ahora bien, tanto Martí como el resto de los modernistas, conscientes de la dificultad de abrirse paso como escritores apelando únicamente a la necesidad de la poesía, ensayan nuevos modelos de expresión, y a menudo utilizan la crónica para tender un puente entre lo privado y lo público, entre lo marginal y lo masivo, entre el discurso literario y el periodístico. Por un lado la crónica supuso una renovación en el lenguaje de la prosa y en el más estrictamente poético, como lo demuestra la evolución de la poesía desde Martí, Silva y Gutiérrez Nájera desde los 80, pero por otro fue la expresión de las contradicciones no resueltas en un momento de profesionalización de la tarea del escritor. De ese modo, los poetas tuvieron un cauce seguro para comunicarse con eficacia con un amplio público lector. En líneas generales, las crónicas que escribieron los poetas no participaban de las premisas del arte puro, aunque elevaron el género a categoría literaria; más bien se acercaban a la línea de la escritura comprometida, tratando de adaptar las nuevas condiciones de vida exigidas por la revolución industrial y el auge del capitalismo, con la posibilidad de construir un ámbito más habitable, donde los valores del espíritu encontrarán un lugar en una sociedad moderna que sólo daba cuenta del progreso material. De ahí la importancia que cobra en la época la ciudad como tema literario, que se desarrolla ampliamente en la crónica pero que contamina igualmente otros géneros literarios más clásicos como la poesía, el cuento o la novela. Por otro lado, constituyó una fuente de ingresos nada despreciable para un conjunto de *trabajado-*

⁴⁹ MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, t. I, pág. 1138.

res cuyo sustento cada vez se iba haciendo más precario bajo tradicionalmente con la importancia de la crónica S

Las crónicas
riodismo, la prosa
impresionistas, sin
norteamericana, d
dad de ser testimo

ORÍGENES IDEOLÓGICOS

En las páginas que
nes del Modernismo ta
cuencias, para matizar l
mica de los *dos espíritus*.
Para ello vamos a come
Modernismo como época
analítica, fue uno de los
obra poética y crítica. E
Modernismo, el poeta de
peral, los rasgos caracte
ca que nació a fines de l
conocidos como Ricardo
Gutiérrez Girardot y un
de sus tesis y apoyarlas
esos nuevos materiales.
sobre la definición y el
su aspecto pluridireccion
cario y religioso del mis
de marzo, afirmaba:

⁵⁰ ROTKER, Susana, *Fu*
Habana, Casa de las Américas

El modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela, ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza⁵¹.

Cinco años más tarde, en su artículo «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea», de la revista *Nosotros*, también en marzo, concreta de nuevo esa dependencia del Modernismo literario respecto del religioso: «Muy rico, variadísimo, venía por muchos caminos verticales, chorro vivo de altura invasora, desde lo religioso a lo estético».

En otras ocasiones pone al mismo nivel todas las manifestaciones del Modernismo: «el Modernismo une las mejores tradiciones de cada país con las formas más nuevas de todos ellos; es universal; teológico, filosófico, literario...»⁵², y conversando con Ricardo Gullón sobre los orígenes, teológicos, y las causas fundamentales de su aparición, comenta:

El modernismo empieza en Alemania, en lo religioso, y es una tentativa conjunta de teólogos católicos, protestantes y judíos para unir el dogma con los adelantos de la ciencia⁵³.

Pero donde más lúcida y reiterativamente se documentan éstas y otras ideas es en su libro *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. En el esquema introductorio de la asignatura que impartió, aclara:

Contradice las críticas generales que han sustentado el error de considerar el Modernismo como una cuestión poética y no como lo que fue y sigue siendo: un movimiento general 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.

⁵¹ En GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, ed. cit. pág. 31.

⁵² En GULLÓN, Ricardo, *El último Juan Ramón*, Madrid, 1968, pág. 108.

⁵³ GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, pág. 50.

Luego se ra
gue vijente⁵⁴.

Dos páginas adela
creta otros detalles:

Nombre dad
díos, que empie
y principios del
ca, y pretendía e
gunos jefes, espe
dos por la censur
gregis contra este

En la primera part
propias notas, casi tele
frecuencia referencias
encuentran en dos mor
primera y más conocida

Repito que e
mania a mediado
Fue muy importa
idea era unir los
dernos; y el Papa
ese grupo; esa E
Encíclicas moder
Pascendi gregis c
mente contra el te

En esta cita hay un
ma que la condena papa
poco añade a todo lo di

⁵⁴ JIMÉNEZ, Juan Ramón
1962, pág. 50.

⁵⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón

⁵⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón

na tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el donde se producía un movimiento reformador por nistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese or nuestra actitud. Porque lo que se llama moder-la, ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro pultada durante el siglo XIX por un tono general el modernismo: un gran movimiento de entusias-za⁵¹.

u artículo «Crisis del espíritu en la poesía a revista *Nosotros*, también en marzo, con del Modernismo literario respecto del re- venía por muchos caminos verticales, cho- de lo religioso a lo estético».

mismo nivel todas las manifestaciones del une las mejores tradiciones de cada país odos ellos; es universal; teológico, filosófi- do con Ricardo Gullón sobre los orígenes, mentales de su aparición, comenta:

za en Alemania, en lo religioso, y es una tentati- atólicos, protestantes y judíos para unir el dogma ncia⁵³.

iterativamente se documentan éstas y otras ismo. *Notas de un curso* (1953). En el es- matura que impartió, aclara:

s generales que han sustentado el error de consi- una cuestión poética y no como lo que fue y si- o general teológico, científico y literario, que en lo mera, comenzó a mediados del siglo XIX en Ale- tos países, Francia, Rusia, Estados Unidos y otros.

iones del Modernismo, ed. cit. pág. 31.

no Juan Ramón, Madrid, 1968, pág. 108.

ones con Juan Ramón, Madrid, Taurus, 1958, pág. 50.

Luego se ramificó en varias direcciones especialmente literarias, y si- gue vigente⁵⁴.

Dos páginas adelante, dentro todavía del capítulo introductorio, con- ceta otros detalles:

Nombre dado a un movimiento teológico de católicos, protestantes y ju- díos, que empieza en Alemania a mediados del siglo XIX. A fines del XIX y principios del XX, continuó este movimiento dentro de la Iglesia Católi- ca, y pretendía entonces unir el dogma a la crítica moderna de la Biblia. Al- gunos jefes, especialmente Tyrrell, inglés, y Loisy, francés, fueron condena- dos por la censura eclesiástica. En 1907, Pío X publicó su encíclica *Pascendi gregis* contra este movimiento⁵⁵.

En la primera parte del libro, que consiste en la reproducción de sus propias notas, casi telegráficas, para desarrollar los temas, aparecen con frecuencia referencias a los orígenes. Pero las mejores formulaciones se encuentran en dos momentos de las grabaciones posteriores. He aquí la primera y más conocida:

Repito que el modernismo, el movimiento modernista, empezó en Ale- mania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. La idea era unir los dogmas católicos con los descubrimientos científicos mo- dernos; y el Papa Pío X publicó, divulgó una Encíclica excomulgando a todo ese grupo; esa Encíclica la tienen ustedes en la Biblioteca en una serie de Encíclicas modernas de Papas, que está en la Biblioteca; en la Encíclica *Pascendi gregis* del Papa Pío X contra el modernismo en general, no sola- mente contra el teológico, sino el literario; contra todo el modernismo⁵⁶.

En esta cita hay una idea nueva con respecto a las anteriores: se afir- ma que la condena papal alcanza también al ámbito literario. La siguiente poco añade a todo lo dicho hasta ahora:

⁵⁴ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Notas de un curso* (1953), México, Aguilar, 1962, pág. 50.

⁵⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo...* pág. 52.

⁵⁶ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo...* pág. 222.

El movimiento modernista empieza por teólogos, en Alemania, a mitad del siglo XIX. Teólogos, es decir, protestantes, católicos, judíos, inician un movimiento de protesta algo semejante a lo que Lutero en otra época hizo cuando la Reforma, contra Roma. Es decir, los teólogos modernistas dicen: «nosotros queremos unir los dogmas, los dogmas de la Biblia, con los descubrimientos científicos contemporáneos; queremos unir la teología con la ciencia moderna»⁵⁷.

Existen todavía un buen número alusiones al tema en ésta y otras obras críticas de Juan Ramón, pero en nada varían los contenidos, que pueden resumirse en seis postulados:

1. El Modernismo no fue una escuela, sino una actitud, una tendencia general omnipresente, un movimiento de libertad general, un encuentro con la belleza sepultada en el siglo XIX.
2. Tanto el nombre como la actitud vinieron de Alemania, en la segunda mitad del siglo XIX, y de allí se extendió a toda Europa y USA.
3. Nace dentro del ámbito religioso y es una tentativa conjunta de teólogos católicos, protestantes y judíos.
4. No es cierto que sea un movimiento exclusivamente poético. Comienza en el terreno religioso y de ahí se traspasa a la literatura.
5. Pretende unir la tradición con la novedad, los dogmas con los adelantos de la ciencia.
6. Sus principales promotores fueron condenados por la Iglesia. En 1907, Pío X escribe una Encíclica condenando tanto el Modernismo religioso como el literario.

Para seguir indagando sobre el origen del Modernismo es preciso hablar de un ambiente de época y de evolución histórica determinada y lógica más que de una afirmación taxativa del origen religioso. A nuestro juicio, y como se ha dicho anteriormente, lo que intenta definir Juan Ramón es la modernidad más que los movimientos modernistas. Todo lo que el poeta de Moguer trata de asentar como bases del Modernismo (rebelión contra lo caduco, ansia de libertad total, unión de tradición y novedad,

⁵⁷ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo...* pág. 250.

interpenetración de los
plo, Schulman y Garf
gos de la modernidad
bién en esta línea se
que éste da una mayo
ción, desmiraculizaci
movimiento positivo
dola compatible con l
meno hasta la conside
cer una separación de
común entre teólogos
de García de Haro⁵⁸,
católico que en el pro
propia de la época no
iniciado con el libre e
mo posteriores y apoya
tantismo liberal era, pe
del punto de partida d
no era algo tan novedo
que el empuje de lo mo

Distinta era la situ
nal y una dogmática ob
quier elemento ajeno a
modernista fue una cris
cipales autores citados
catolicismo (Loisy, Tyr
finados a fondo por Gilb
ernismo⁵⁹. Estos teólo
men un corpus concreto

⁵⁸ GARCÍA DE HARO, RA

⁵⁹ Estas son las obras
Archivo Hispalense, 65
Editora Nacional, 1983

ta empieza por teólogos, en Alemania, a mitad de siglo, protestantes, católicos, judíos, inician un movimiento semejante a lo que Lutero en otra época hizo. Es decir, los teólogos modernistas dicen: dogmas, los dogmas de la Biblia, con los desahucios temporáneos; queremos unir la teología con la

ro alusiones al tema en ésta y otras obras. Nada varían los contenidos, que pueden

a escuela, sino una actitud, una tendencia, un movimiento de libertad general, un encuentro del siglo XIX.

actitud vinieron de Alemania, en la segunda mitad se extendió a toda Europa y USA.

religioso y es una tentativa conjunta de unión de católicos y judíos.

movimiento exclusivamente poético. Como ahí se traspa a la literatura.

con la novedad, los dogmas con los ade-

s fueron condenados por la Iglesia. En consecuencia condenando tanto el Modernismo reli-

El origen del Modernismo es preciso hacer una evolución histórica determinada y lógica del origen religioso. A nuestro juicio, lo que intenta definir Juan Ramón es el movimiento modernista. Todo lo que él propone como bases del Modernismo (rebelión total, unión de tradición y novedad,

ismo... pág. 250.

interpenetración de los saberes y las artes, etc.) es lo mismo que, por ejemplo, Schulman y Garfield definen como la *idea de lo moderno* o los *rasgos de la modernidad*, en su agudo ensayo *Las entrañas del vacío*. También en esta línea se encuentran los estudios de Gutiérrez Girardot, aunque éste da una mayor importancia a la desacralización, desmiraculización o a los sustitutos de la religión tradicional que al movimiento *positivo* de regeneración de la *creencia tradicional* haciéndola compatible con los tiempos *modernos*. Pero, aún así, acotando el terreno hasta la consideración del Modernismo religioso, conviene establecer una separación dentro de lo que fue algo más que una simple tentativa de unión entre teólogos de varias religiones. Siguiendo las investigaciones de García de Haro⁵⁸, no debe tratarse igual el fenómeno en el ambiente católico que en el protestante. Para las corrientes luteranas, la evolución propia de la época no hace sino corroborar una tendencia que se había iniciado con el libre examen, alimentado con el racionalismo y liberalismo posteriores y apoyado en el afán de originalidad romántico. El protestantismo liberal era, por tanto, una consecuencia última, extrema y lógica del punto de partida de Lutero. De ese modo, la negación de los dogmas no era algo tan novedoso e inquietante en los círculos protestantes, en los que el empuje de lo moderno o lo modernista llegó con suavidad.

Distinta era la situación en el orbe católico, donde la idea de una moral y una dogmática objetivas oponían, en un principio, resistencia a cualquier elemento ajeno a la tradición. Por eso, puede decirse que la crisis modernista fue una crisis fundamentalmente católica, y por eso, los principales autores citados como modernistas por Juan Ramón pertenecen al catolicismo (Loisy, Tyrrell, Blondel, etc.), y son los mismos que los estudiados a fondo por Gilbert Azam en sus obras sobre Juan Ramón y el Modernismo⁵⁹. Estos teólogos, que en ningún modo forman escuela, ni tienen un corpus concreto y cerrado de doctrinas, eran guiados por el buen

⁵⁸ GARCÍA DE HARO, Ramón, *Historia teológica del Modernismo*, Pamplona, EUNSA, 1972.

⁵⁹ Éstas son las obras más representativas de AZAM: «La crisis modernista en España», *Archivo Hispalense*, 65 (1982) págs. 21-40; *La obra de Juan Ramón* JIMÉNEZ, Madrid, Editora Nacional, 1983; *Selección de poemas*, Madrid, Castalia, 1987.

deseo de resituar a la Iglesia Católica a la altura de lo que parecían reclamar los tiempos nuevos, y trabajaban en dos direcciones: una relacionada con los temas de la acción de la Iglesia y los católicos, y otra que proclamaba la necesidad de una nueva apologética. La primera intentaba adecuar el comportamiento del católico a las exigencias de una sociedad moderna, industrializada, donde las relaciones de la producción y las categorías sociales y económicas habían variado por completo en un breve espacio de tiempo, y la segunda, que fue a la postre la más decisiva, pretendía poner al día la apologética al uso a finales del siglo XIX, que se centraba todavía en las viejas argumentaciones contra Voltaire y Rousseau, contra la filosofía racionalista del siglo de las luces. Era, en algunos casos, una apologética teorizante y objetivista que descansaba en una Teología quizá, en exceso, autoritaria y abstracta.

La renovación se intentó de dos maneras. Una de ellas vino marcada por la impronta de Blondel, con su obra *L'Action*, aparecida en Francia, en 1893, que despertó una enorme polémica. Blondel, que jamás dejó de ser católico, quería, a través del método de inmanencia, buscar en el hombre mismo las raíces de lo sobrenatural, formular una nueva sistematización filosófica que impidiera el retorno al *fijismo medieval*. Deseó la construcción de una nueva apologética estrictamente filosófica que superara, a la vez, tanto al intelectualismo como al pragmatismo; al racionalismo igual que al fideísmo. No parece que lograra, sin embargo, escapar de los planteamientos kantianos, de la creencia en la incapacidad radical del hombre para conocer el ser tal cual es en sí mismo. De algún modo, Blondel había propuesto de nuevo la actitud de desconfianza en la razón humana, una actitud vinculada estrechamente con el nuevo racionalismo, como el haz al envés. En última instancia, el planteamiento blondeliano situaba el origen de la verdad en el hombre, en su certeza de conciencia, por lo que el orden sobrenatural quedaba subsumido en el ámbito estrictamente humano.

La otra dirección de la iniciativa renovadora fue tomada por Loisy, que estaba muy influido por la amplia labor de crítica histórica que se había venido desarrollando en Alemania, durante el siglo XIX, y había llegado a constituir uno de los pilares básicos del protestantismo liberal. Esta influencia alemana de Loisy, que no fue tan común entre los católicos de su época, es quizá lo que inclina a Juan Ramón a afirmar que hay

una tentativa conjunta
miento viene directam

El desarrollo de la
nia obedeció a dos ra
encontraba en la base
rable de la investigaci
en proporción mayor
había sido, en buena p
ciencias había intentac
conocimientos históric
cuada. En buena parte,
lisis de los presupuestos
estudios habían experi
el contraste con la exé

Si a esto se une e
gesis bíblica aparecía
como uno de los instr
nueva apologética, cie
collo de importancia:
del valor absoluto e in
de cualquier principio
llegaría a la negación
relatos bíblicos e interp
sia. Esta actitud se agu
Loisy, hasta tal punto q
Deus aconsejando a lo
nal de la Iglesia sobre
nuestro parecer, este ad
por la crítica (de hecho
modo el énfasis en la Pa
que, como la siguiente
modernismo.

A partir de aquí se
crisis modernista, que
el año de *Recuerdos de*
simples símbolos (reco

ica a la altura de lo que parecían reclaman en dos direcciones: una relacionada con la Iglesia y los católicos, y otra que proclamaba la apologética. La primera intentaba adecuarse a las exigencias de una sociedad en transformación de la producción y las categorías variado por completo en un breve espacio de tiempo a la postre la más decisiva, pretendía a finales del siglo XIX, que se centraba en las críticas contra Voltaire y Rousseau, contra las luces. Era, en algunos casos, una actitud que descansaba en una Teología quietista.

En otras maneras. Una de ellas vino marcada por la obra *L'Action*, aparecida en Francia, de carácter polémico. Blondel, que jamás dejó de ser un método de imanencia, buscar en el hombre lo natural, formular una nueva sistematización del mundo al *fijismo medieval*. Deseó la consistencia estrictamente filosófica que superara, como al pragmatismo; al racionalismo que lograra, sin embargo, escapar de la creencia en la incapacidad radical del hombre tal cual es en sí mismo. De algún modo, se trataba de la actitud de desconfianza en la razón que se rechazaba con el nuevo racionalismo. En consecuencia, el planteamiento blondeliano del hombre, en su certeza de conciencia, quedaba subsumido en el ámbito estricto.

Esta actitud renovadora fue tomada por Loisy, en su amplia labor de crítica histórica que se desarrolló en Alemania, durante el siglo XIX, y había de ser uno de los pilares básicos del protestantismo liberal. Loisy, que no fue tan común entre los católicos, inclinó a Juan Ramón a afirmar que hay

una tentativa conjunta de teólogos católicos y protestantes, y que el movimiento viene directamente de Alemania.

El desarrollo de la crítica histórica de la Sagrada Escritura en Alemania obedeció a dos razones principales. En primer término, la Biblia se encontraba en la base de la vida religiosa protestante. Una parte considerable de la investigación se había centrado en los Libros Sagrados, quizá en proporción mayor que en el mundo católico. Pero además, el siglo XIX había sido, en buena parte, el siglo de la Historia. Toda la amplia gama de las ciencias había intentado, desde los más distintos ángulos, la crítica de los conocimientos históricos, en un intento para lograr una base científica adecuada. En buena parte, estas investigaciones se habían centrado en el análisis de los presupuestos de los relatos bíblicos. Y, en consecuencia, estos estudios habían experimentado una notable vigorización, que acentuaba el contraste con la exégesis católica.

Si a esto se une el recelo por las construcciones metafísicas, la exégesis bíblica aparecía en buena lógica para algunos —Loisy entre ellos— como uno de los instrumentos más eficaces para la construcción de una nueva apologética, científica y positiva. Aunque había que superar un escollo de importancia: la exégesis protestante había postulado la creencia del valor absoluto e inmutable de los presupuestos científicos, abdicando de cualquier principio de autoridad en el sentido tradicional. Por ahí se llegaría a la negación de los dogmas y verdades de fe contenidos en los relatos bíblicos e interpretados durante siglos por el Magisterio de la Iglesia. Esta actitud se agudizó en los últimos años del siglo XIX no sólo en Loisy, hasta tal punto que León XIII publicó la encíclica *Providentissimus Deus* aconsejando a los exégetas que no olvidaran la enseñanza tradicional de la Iglesia sobre la inspiración y la interpretación de la Biblia. A nuestro parecer, este acontecimiento no ha sido suficientemente valorado por la crítica (de hecho, Juan Ramón, por ejemplo, al tratar el tema, pone todo el énfasis en la *Pascendi* de Pío X), quizá porque no es una encíclica que, como la siguiente de Pío X, utilice el término y el concepto de Modernismo.

A partir de aquí se desencadenan los sucesos más sobresalientes de la crisis modernista, que pertenecen en su mayoría al orbe católico. 1901 es el año de *Recuerdos de Asís*, obra que considera los dogmas católicos como simples símbolos (recordemos que es también la idea posterior de Juan

Ramón Jiménez). En 1902 aparece la obra de Loisy *El Evangelio y la Iglesia*, donde muestra algunos de los primeros resultados del método que ya ha comenzado a aplicar, manifestando sus dudas con respecto a algunas verdades de fe. 1903 es el año de Tyrrell, quien terminaría secularizándose en 1906 y siendo apartado de la Compañía de Jesús. En Italia, Romolo Murri es el principal defensor de posturas abiertamente modernistas, en este caso relacionadas con el ámbito de la política. Murri, al igual que Blondel, y a diferencia de Loisy o Tyrrell, acabó reconciliado con la Iglesia Católica. Como conclusión, puede afirmarse que se debe dar un distinto tratamiento al desarrollo del Modernismo en el orbe católico y el protestante, y que en sus orígenes hay que distinguir dos direcciones: una muy influida por los modelos de la crítica histórica centroeuropea, y otra que se alimenta de fuentes ajenas al protestantismo liberal, sin tanta obsesión por desarticular la función y el contenido de los dogmas.

Ricardo Gullón, buen conocedor de la evolución ideológica de Juan Ramón Jiménez y de la cultura de fin de siglo, afirmó en 1962 que «pasaron casi treinta años antes de que relacionara las doctrinas de Loisy y la teología alemana renovadora con el impulso determinante de la transformación operada simultáneamente en la literatura de la lengua española»⁶⁰. En efecto, había ciertas dificultades para relacionar el Modernismo religioso y el literario porque la noción de Modernismo como escuela literaria estaba todavía, por aquellas fechas, muy apegada a las ideas de forma preciosista, devaneo esteticista, juego verbal, exotismo evasivo, etc., y porque la contraposición inexistente entre Modernismo y generación del 98 era aún defendida por muchos críticos. No obstante, la firmeza en las declaraciones de Juan Ramón no se hizo esperar: *todo es Modernismo, no hay exclusividad para lo poético en él*, etc., eran ideas que pronunció con frecuencia. Desde esa óptica fue más fácil relacionar el Modernismo religioso con lo literario, pero hubo dos factores que fueron decisivos para la solidificación de esas teorías: los contactos con el krausismo en España, desde mucho antes, y su completa admiración por la figura de Unamuno. Ahora bien, respecto a esa relación conviene hacer también una serie de puntualizaciones, porque no se debe tratar por igual el desarrollo y los

⁶⁰ En JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo...*, Introducción, pág. 15.

alcances del Modernismo religioso y la literaria. Vamo

En ocasiones, Juan mo entre los dogmas rel La comparación es muy mico del Modernismo, p introducción de su curs

Es muy impor teológico y que la simbolista, pretenc este caso (léase el d científicos modern

La explicación más sus lecciones posteriorm

Como he dicho mos a trasponer lo t los a los descubrim hispanoamericanos durante el siglo XV XIX, San Juan de l normas, es decir, lo Darío dirá en su libe bién el poeta francé literario pretende u hablado en el Mod revisión (...). Mod igual. No hay más por influencia de u Juan de la Cruz, un

Como se ve, el paral bargo, resulta algo forzad

⁶¹ JIMÉNEZ, Juan Ramón

⁶² JIMÉNEZ, J.R., *El Mo*

de la obra de Loisy *El Evangelio y la Iglesia* primeros resultados del método que ya estando sus dudas con respecto a algunas Tyrrell, quien terminaría secularizándose Compañía de Jesús. En Italia, Romolo posturas abiertamente modernistas, en abito de la política. Murri, al igual que Tyrrell, acabó reconciliado con la Iglesia puede afirmarse que se debe dar un dis-

Modernismo en el orbe católico y el hay que distinguir dos direcciones: una la crítica histórica centroeuropea, y otra al protestantismo liberal, sin tanta ob- y el contenido de los dogmas. En el entorno de la evolución ideológica de Juan de fin de siglo, afirmó en 1962 que «pasa- relacionara las doctrinas de Loisy y la el impulso determinante de la transfor- en la literatura de la lengua española»⁶⁰. des para relacionar el Modernismo reli- ón de Modernismo como escuela litera- chas, muy apegada a las ideas de forma ego verbal, exotismo evasivo, etc., y por- entre Modernismo y generación del 98 ticos. No obstante, la firmeza en las de- e hizo esperar: *todo es Modernismo, no en él*, etc., eran ideas que pronunció con más fácil relacionar el Modernismo reli- los factores que fueron decisivos para la contactos con el krausismo en España. a admiración por la figura de Unamuno. ón conviene hacer también una serie de debe tratar por igual el desarrollo y los

Modernismo..., Introducción, pág. 15.

alcances del Modernismo en realidades a veces tan dispares como la reli- giosa y la literaria. Vamos a centrarnos en la cuestión de los dogmas.

En ocasiones, Juan Ramón Jiménez establece un perfecto paralelismo entre los dogmas religiosos y lo que él denomina dogmas literarios. La comparación es muy gráfica para explicar el carácter versátil y dinámico del Modernismo, pero en algún punto desfigura la realidad. En la introducción de su curso sobre el Modernismo de 1953, dice:

Es muy importante también señalar que el Modernismo tiene un origen teológico y que la poesía llamada modernista, es decir, la parnasiana y la simbolista, pretendían y Rubén Darío lo dice, unir la tradición, española en este caso (léase el dogma) a las innovaciones formales (léase, descubrimientos científicos modernos)⁶¹.

La explicación más profunda y clara sobre el tema la da en una de sus lecciones posteriormente grabadas:

Como he dicho antes empieza por lo teológico, no lo olviden. Ahora vamos a trasponer lo teológico a lo literario. He dicho, revisar los dogmas y unirlos a los descubrimientos modernos. ¿Qué hacen los modernistas españoles e hispanoamericanos en poesía? revisar la tradición. Es decir, el *Poema del Cid* durante el siglo XVIII se ha tenido muy poco en cuenta, y a principios del XIX, San Juan de la Cruz, lo mismo; el Greco, lo mismo. Vamos a revisar las normas, es decir, los dogmas literarios; vamos a revisar eso. El mismo Rubén Darío dirá en su libro: «Quevedo, Santa Teresa, etc. y también Verlaine»; también el poeta francés moderno. Es lo mismo que en lo teológico. El modernista literario pretende unir los dogmas, los dogmas más valiosos; por eso se ha hablado en el Modernismo de la revisión, todos los críticos han hecho una revisión (...). Modernismo es lo mismo para el teólogo que para el artista, igual. No hay más que decir. Dogmas, por ejemplo: Cristo nace de la Virgen por influencia de un ángel. Eso es un dogma. En literatura un dogma es San Juan de la Cruz, un modelo; es una norma, una tradición⁶².

Como se ve, el paralelismo es perfecto y altamente ingenioso. Sin embargo, resulta algo forzado si se considera que en literatura nunca han exis-

⁶⁰ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo...*, Introducción, pág. 15.

⁶² JIMÉNEZ, J.R., *El Modernismo...* págs. 260-261.

tido los dogmas y que, ajustándonos al concepto apropiado, habría que hablar sólo de modelos. Pero los modelos literarios son discutibles, pues las normas sobre la valoración de lo literario varían con el tiempo, e incluso dentro de una sincronía varían con los gustos personales. Más aún, aunque sean modelos susceptibles de imitación, el autor posterior es libre de acogerse a ellos o rechazarlos. No así ocurre en el ámbito religioso, en el que la primera gran embestida en contra de la inmutabilidad del dogma se produce en esta época y, dentro del ámbito católico, no consigue variar un ápice el contenido de la fe. El Modernismo religioso en el orbe del catolicismo no deja de ser una epidemia, la más fuerte de todos los tiempos, que a la postre no consigue modificar el corpus dogmático. Por ello, las diferencias en este punto con el Modernismo literario se dejan notar, si consideramos que desde principios de siglo hasta nuestros días el concepto de *verdad* literaria ha variado sustancialmente, y no se entiende el enorme cambio que ha dado la literatura del siglo XX sin volver los ojos a las radicales transformaciones modernistas que derivan en las vanguardias. En otro orden de cosas, mientras la «heterodoxia» frente a los «dogmas literarios» es general en la época finisecular, en el ámbito religioso esa heterodoxia no es universal; recuérdese el movimiento trascendentalista norteamericano, el Modernismo catalán en el terreno del arte, ligado a una corriente de renovación católica ortodoxa, o las postreras reconversiones de Blondel o Murri. Por otro lado, la pretendida condena del Modernismo literario en la *Pascendi* no es, en absoluto, real. Ni una palabra al respecto en toda la encíclica. Lo que Pío X condena son las ideas, no los movimientos literarios. El origen de algunas de estas pequeñas disfunciones puede hallarse en la asimilación que hace Juan Ramón del creyente y el teólogo. Así lo ha visto Azam:

Es preciso notar que en Juan Ramón se confunden el creyente en cuyo corazón nace el sentimiento religioso, y el que expresa y comunica este sentimiento. Se entiende, pues, por qué afirma que entre la teología modernista y el Modernismo literario existen lazos muy estrechos. Para él, la experiencia y la función del teólogo y del creyente se reúnen de alguna manera en el poeta...⁶³

⁶³ JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Selección de poemas*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 50.

Asimilación que, en apellida de verdadero teo... No en vano Unamuno c... hombre hace de su propia... Ese eje espiritual, que ex... obra de la mayoría de los... ta referirse a Martí, indis... acabado de la relación e... principios de los setenta... Madrid y Zaragoza, y es... la tradición católica, a la... deja ver la misma natura... ración, una vuelta a los o... la enorme influencia de... rando por Emerson y cul... las fuentes ideológicas, u... cias con el Modernismo... absoluta heterodoxia con... panteísmo de intelectuale... nacido en Europa, al me... conocer en nuestro ámbi... dedicara, a través del cu... dedicarle el famoso poem... nuevo» que «canta su can... Conectadas así las lír... finisecular se comprende... do y superficial. Gullón cr... mo a una fantasmagoría de... intrascendentes»,⁶⁶ y abog...

⁶⁴ Cfr. AZAM, Gilbert, «L... (1982) pág. 27.

⁶⁵ DARÍO, Rubén, *Azul...* Austral, 1992, pág. 179.

⁶⁶ GULLÓN, Ricardo, *Direc...*

nos al concepto apropiado, habría que discutir los modelos literarios, pues los modelos literarios varían con el tiempo, e incluso con los gustos personales. Más aún, la imitación, el autor posterior es libre. No así ocurre en el ámbito religioso, en contra de la inmutabilidad del dogma del ámbito católico, no consigue variar el Modernismo religioso en el orbe del planeta, la más fuerte de todas las modificaciones el corpus dogmático. Por ello, el Modernismo literario se dejan notar, siglos de siglo hasta nuestros días el cambio sustancialmente, y no se entiende el nacimiento del siglo XX sin volver los ojos a los modernistas que derivan en las vanguardias tras la «heterodoxia» frente a los «dogmas» finisecular, en el ámbito religioso se vérdese el movimiento trascendentalista talán en el terreno del arte, ligado a una ortodoxa, o las postreras reconversiones de la pretendida condena del Modernismo absoluto, real. Ni una palabra al respecto del siglo XX condena son las ideas, no los movimientos. Algunas de estas pequeñas disfunciones que hace Juan Ramón del creyente y el

Juan Ramón se confunden el creyente en cuyo ámbito religioso, y el que expresa y comunica este sensor qué afirma que entre la teología modernista tienen lazos muy estrechos. Para él, la experiencia del creyente se reúnen de alguna manera en el

de poemas, Madrid, Castalia, 1987, pág. 50.

Asimilación que, en última instancia, le viene de Unamuno, a quien se llama de verdadero teólogo modernista en varios pasajes de su curso. No en vano Unamuno considera la teología como «la reflexión que el hombre hace de su propia fe, sus creencias y su experiencia religiosa»⁶⁴. Este eje espiritual, que en España llegó de la mano de Krause, anima la obra de la mayoría de los escritores modernistas, y en América hace falta referirse a Martí, indiscutiblemente, si se quiere buscar el símbolo más acabado de la relación ética/estética. El cubano, exiliado en España a principios de los setenta, conoce el krausismo en las universidades de Madrid y Zaragoza, y es aquí donde se produce la primera ruptura con la tradición católica, a la que se mira como estructura dogmática que no deja ver la misma naturaleza del hecho religioso. Hace falta una *regeneración*, una vuelta a los orígenes, que en él se combinará más tarde con la enorme influencia de los trascendentalistas norteamericanos, comenzando por Emerson y culminando en Whitman. Emerson le proporciona las fuentes ideológicas, una espiritualidad que posee ciertas coincidencias con el Modernismo religioso de la Europa Central, a pesar de su absoluta heterodoxia con respecto a la religión dogmática y el suave panteísmo de intelectuales y poetas. Si Emerson no llegó a ser bien conocido en Europa, al menos en el mundo hispánico, Whitman se dio a conocer en nuestro ámbito gracias al memorable artículo que Martí le dedicara, a través del cual Rubén Darío se haría eco enseguida, hasta dedicarle el famoso poema de *Azul...* en el que llega a llamarlo «profeta nuevo» que «canta su canto»⁶⁵.

Conectadas así las líneas fundamentales del pensamiento occidental finisecular se comprende que el Modernismo no es un movimiento cerrado y superficial. Gullón critica a quienes «pretenden reducir el modernismo a una fantasmagoría de puerilidades, carnaval de figuras vistosas pero intrascendentes»,⁶⁶ y aboga por una tesis integradora, donde caben Martí,

⁶⁴ Cfr. AZAM, Gilbert, «La crisis modernista en España», *Archivo Hispalense*, 65 (1982) pág. 27.

⁶⁵ DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1992, pág. 179.

⁶⁶ GULLÓN, Ricardo, *Direcciones...*, op. cit. pág. 32.

Juan Ramón Jiménez, Unamuno, los Machado, Julián del Casal, Rubén Darío, Villaespesa, José Asunción Silva, etc:

El modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica; el noventayochismo, una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores frente al Desastre. Es desacertado enfrentar fenómenos heterogéneos, y debemos aceptar, en todo caso, el segundo como uno de los elementos del primero⁶⁷.

Es más, la supuesta actitud *evasiva* es negada en muchas ocasiones por aquellos a los que se les acusaba de no preocuparse de los problemas del mundo, de la sociedad. Tan es así que ese discurso se convierte a menudo en un arma arrojada, elemento revolucionario ante las contradicciones del sistema capitalista emergente en la nueva constitución de la sociedad occidental. Baste pensar en el argumento y los razonamientos de uno de los personajes del cuento recogido por Darío en *Azul...* «El Rey burgués», o en alguno de los textos ensayísticos del nicaragüense a propósito de su estética personal, patrón fundamental del Modernismo:

Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra. «Las palabras —escribe el señor Ortega y Gasset, cuyos pensares me halagan—, las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores.» De acuerdo. Mas la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. Tal me sentir, a menos que alguien me contradiga después de haber presenciado el parto del cerebro, observando con el microscopio los neurones de nuestro Cajal.

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus*.

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos, mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal, serán los culpables, si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de

⁶⁷ Ibid. págs. 21-22.

yugos, puesto que
junto de reglas, si

Darío concede una
portador de ese verbo (v
función del espíritu en
en esta sincronía, ha ge
ma religioso, como her
hace carne, que descubr
exterior, para regalarla
referencia a la ideología
Salvador, «la temática d
punto de contacto, el pu
que se manifiesta el na
hasta la noción de homb
de la naturaleza»⁷⁰, y e
trador y re-presentador
a medium. Y lo que ca
massical) no es otra cosa
estética de la música,
de los principales poeta
esteticismo moral, que s
del culturalismo y será
de escritores, en la conf
al que persigue la const
estada en términos estét
de Bandelaire, Poe, Rin
Guerra, etc. Es decir,

⁷⁰ DARÍO, Rubén, «El M
Salvador, 1989, pág. 62.

⁷¹ Cfr. SALVADOR, Álvaro, C
1989, págs. 23 y ss.

⁷² SALVADOR, Álvaro, C
Cfr. SALVADOR, Álvaro,

yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos⁶⁸.

Darío concede una importancia directísima a la labor del artista como portador de ese *verbo* (véase la alusión bíblica, claramente trasladada a la función del espíritu en la nueva sociedad que, históricamente hablando, en esta sincronía, ha generado nuevas soluciones existenciales al problema religioso, como hemos visto), como *conductor* de ese *verbo* que se hace carne, que descubre la realidad y la acompaña desde dentro hacia el exterior, para regalarla al mundo. Para entender esto es necesario hacer referencia a la *ideología de la música* y la *moral estética*⁶⁹. Según Alvaro Salvador, «la temática de la música aparece a finales del s. XIX, como el punto de contacto, el punto de confluencia de las distintas formas con las que se manifiesta el naturismo romántico, desde el concepto de profeta hasta la noción de hombre subterráneo, pasando por la intuición sensible de la naturaleza»⁷⁰, y el artista es vehículo de lo que está oculto, descubridor y re-presentador de una «armonía de caprichos», como un profeta o *medium*. Y lo que capta con su peculiar *forma* (un poema, una pieza musical) no es otra cosa que «el ritmo inefable de la naturaleza». Así, la *ideología de la música*, constituye el punto central del proyecto poético de los principales poetas modernistas. Junto a esto, la *moral estética* o *esteticismo moral*, que se manifestará, como tema, externamente, a través del *culturalismo* y será rasgo determinante, en el nivel de la ideología de los escritores, en la configuración del Modernismo⁷¹. Un esteticismo moral que persigue la construcción de un ámbito particular, el de la vida cotidiana en términos estéticos, tal y como nos lo demuestran las biografías de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Silva, Casal, Huysmans, Verlaine, Darío, Quiroga, etc. Es decir, se adopta un caudal de valores estéticos que son

⁶⁸ DARÍO, Rubén, «El Modernismo», *El Modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 62.

⁶⁹ Cfr. SALVADOR, Álvaro, *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad, 1986, págs. 23 y ss.

⁷⁰ SALVADOR, Álvaro, Op. cit. pág. 23.

⁷¹ Cfr. SALVADOR, Álvaro, Op. cit. pág. 31.

propuestos como una moral, un parámetro vital cuyas leyes no son otras que las del mismo arte. La música, la poesía, son instrumentos de comunicación de las leyes que rigen el universo, pero ese carácter instrumental no sería viable sin la estrecha colaboración de la palabra, porque *verbum erat Deus*. Búsqueda de la belleza y búsqueda de la *verdad* andan, entonces, unidas, y la estética deja de ser hueca, más bien: nunca lo fue. Ricardo Gullón baja al terreno de lo pragmático para apuntalar estas ideas, demostrando cómo los modernistas veían utilidades prácticas en la creación de la belleza:

Crear algo bello es contribuir al enriquecimiento del alma colectiva, y estimular una cadena de sensaciones y sentimientos que favorecerán (aun cuando en proceso lentísimo, incierto y de complicadas circunvoluciones) la eliminación de situaciones injustas. Escribir un poema, escribir poesía, es expresar una verdad insignificante y honda al nivel de la humanidad. Esto cuenta: la verdad entrañada en la invención artística implica una toma de conciencia y el lector se verá incitado a decidir⁷².

⁷² GULLÓN, Ricardo, *Direcciones...*, cit., pág. 51.

Biblio

- Actas del Congreso Interamericano*, Córdoba.
- ATA, Antonio, «El signo», pág. 365-375.
- ALLEGRA, Giovanni, «M...», 422 (1981) págs. 49-50.
- Allegra, Giovanni, *Del...*, editado por Caro y Cuervo, I...
- ALTIERI, Charles, «What... from 11th Alabama...», Tuscaloosa, Universit...
- ANDERSON IMBERT, Enri... res, Centro Editor de...
- ARAUJO, Orlando, «El m... édito sobre Manuel D...» (1958) págs. 7-24.
- ARRIETA, Rafael, *Intro...* Columba, 1961.
- ARRIETA, Rafael, «Salva...» mayo de 1958.
- BEAM, Gilbert, «La crisi...» (1982) págs. 21-40.
- BEAM, Gilbert, *El mode...*

parámetro vital cuyas leyes no son otras que la poesía, son instrumentos de comunicación del universo, pero ese carácter instrumental y colaboración de la palabra, porque *verbum* busca y búsqueda de la *verdad* andan, entonces ser hueca, más bien: nunca lo fue. Ricard Pradri para apuntalar estas ideas, desentendían utilidades prácticas en la creación

contribuir al enriquecimiento del alma colectiva, y sensaciones y sentimientos que favorecerán (aunque incierto y de complicadas circunvoluciones) es injustas. Escribir un poema, escribir poesía, es significativo y honda al nivel de la humanidad. Esto en la invención artística implica una toma de decisión incitado a decidir⁷².

Bibliografía general sobre la modernidad y el Modernismo

- Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Diputación Provincial, 1987.
- ALTA, Antonio, «El significado del modernismo», *Nosotros*, 263 (1931) págs. 365-375.
- ALLEGRA, Giovanni, «Modernismo y espíritu 'fin de siècle'», *Arbor*, 108, 422 (1981) págs. 49-59.
- ALLEGRA, Giovanni, *Del Modernismo como antimodernidad*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981.
- ALTERI, Charles, «What Modernism offers the contemporary poet», *Essays from 11th Alabama Symposium on English and American Literature*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1987, págs. 31-65.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- BARCO, Orlando, «El modernismo literario; introducción a un trabajo inédito sobre Manuel Díaz Rodríguez», *Revista Nacional de Cultura*, 126 (1958) págs. 7-24.
- ARRIETA, Rafael, *Introducción al modernismo literario*, Buenos Aires, Columba, 1961.
- ARRIETA, Rafael, «Salvador Rueda y los modernistas», *La Prensa*, 18 de mayo de 1958.
- BEAM, Gilbert, «La crisis modernista en España», *Archivo Hispalense*, 65 (1982) págs. 21-40.
- BEAM, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.

..., cit., pág. 51.

- AZCOAGA, Enrique, *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo, 1953.
- BALAKIAN, Ana, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BARRERA, Trinidad (ed.), *Modernidad y Modernismo en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998.
- BELLINI, Giuseppe, *La poesía modernista*, Milano, Cisalpino, 1961.
- BELLINI, Giuseppe, *Introducción a Rubén Darío; poesía*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- BENEDETTI, Mario, *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- BLANCO-FOMBONA, Rufino, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.
- BLASCO, Javier, «Modernismo y modernidad», *Insula*, 42, 485-486 (1987) pág. 37.
- BOLLO, Sarah, *El modernismo en Uruguay*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1951.
- BOTTI, Alfonso, *La Spagna e la crisi modernista: cultura, società civile e religiosa Otto e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 1987.
- BRADBURY, MALCOLM y MCFARLANE, James, *Modernism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- BUENO, Salvador, *Contorno del modernismo en Cuba*, La Habana, Lex, 1950.
- BURGOS, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana*, Madrid, Orígenes, 1985.
- CALINESCU, Matei, *Faces of Modernity: Avant Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana U.P., 1977.
- CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1917-1927, 4 vols.
- CARDWELL, Richard, «Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXI (1985) págs. 315-330.

- CARDWELL, Richard, «L'Insula», 487 (1986) pág.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Inco Fombona*, Amado N. 1967.
- CASTILLO, Homero, *Anto Waltham*, Toronto-Lon.
- CASTILLO, Homero, *Esti Gredos*, 1968.
- CASTRO MORALES, Belén, *La Laguna*, Universid.
- CHEFDOR, QUINONES and *perspectives*, Urbana,
- CHESTER, Alfred, *Histori ando*, 1929.
- CRAIG, G. Dundas, *The California University*
- CRESPO, Ángel, *Antologí Tartaco*, 1980.
- DARÍO, Rubén, *El moder*
- DWIGHTSON, Ned, *El concep*
- os Aires, Nova, 1971
- Hispanic criticism*, Bo
- DIÁZ-PLAJA, Guillermo, 1951.
- DIÁZ-PLAJA, Guillermo, 3 (1965) págs. 407-41
- El Nuevo Mercurio*, 8 (1
- ernismo de diversos
- 'enquête' sobre moder
- ESTEBAN, Ángel, *La moa*
- Impredisur, 1992.
- ESTEBAN, Ángel, *Donde*
- hispanoamérica), Gra
- ESTEBAN, Ángel, ed. de *l*
- Anthropos, 1995.

la poesía moderna española, Buenos Aires, Trilce, 1969.

simbolista, Madrid, Guadarrama, 1969.

Modernidad y Modernismo en el ámbito hispánico, Universidad de Andalucía, Asociación Española Hispanoamericana, 1998.

Modernista, Milano, Cisalpino, 1961.

a Rubén Darío; poesía, Milano, Nuova Italia Scientifica, 1969.

ra de José Enrique Rodó, Buenos Aires, Trilce, 1969.

lo se desvanece en el aire. La experiencia del siglo XXI, 1988.

Modernismo y los poetas modernistas, Madrid, Guadarrama, 1969.

modernidad», *Insula*, 42, 485-486 (1987).

n Uruguay, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1969.

crisi modernista: cultura, società civile e crescita, Morcelliana, 1987.

ANE, James, *Modernism*, Harmondsworth, 1969.

Modernismo en Cuba, La Habana, Lex, 1950.

moderna hispanoamericana, Madrid, Orígenes, 1969.

ernity: Avant Garde, Decadence, Kitsch, 1977.

a y tecnología: las letras españolas ante 1914-1940), Valencia, Pre-Textos, 1999.

eva literatura, Madrid, Páez, 1917-1927.

es del modernismo: ¿producto peninsular? *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1982.

CARDWELL, Richard, «La política-poética del premodernismo español», *Insula*, 487 (1986) pág. 23.

CASTAGNINO, Raúl H., *Imágenes modernistas: Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona*, Amado Nervo, R.M. del Valle Inclán, Buenos Aires, Nova, 1967.

CASTILLO, Homero, *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos*, Waltham, Toronto-Londres, 1966.

CASTILLO, Homero, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Ctedos, 1968.

CASTRO MORALES, Belén, *J.E. Rodó modernista. Utopía y regeneración*, La Laguna, Universidad, 1992.

CHEFFOR, QUINONES and WACHTEL (eds.), *Modernism: Challenges and perspectives*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

CHESTER, Alfred, *Historia literaria de la América española*, Madrid, Hernando, 1929.

CRAG, G. Dundas, *The modernist trend in Spanish American poetry*, California University Press, 1934.

CRISPO, Ángel, *Antología de la poesía modernista*, Tarragona, Ediciones Terraco, 1980.

DARÍO, Rubén, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989.

DAWSON, Ned, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Nova, 1971 (original en inglés *The concept of modernism in Hispanic criticism*, Boulder, Pruett Press, 1966).

DEZ-PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

DEZ-PLAJA, Guillermo, «El modernismo cuestión disputada», *Hispania*, 3 (1965) págs. 407-412.

El Nuevo Mercurio, 8 (1907) col. monográfica de estudios sobre el modernismo de diversos autores bajo el título general «Respuesta a la 'enquête' sobre modernismo».

ESTEBA, Ángel, *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*, Granada, Impredisur, 1992.

ESTEBA, Ángel, *Donde no habita el olvido (La influencia de Bécquer en Hispanoamérica)*, Granada, Impredisur, 1994 (2.ª ed. 1996).

ESTEBA, Ángel, ed. de los *Cuentos completos* de José Martí, Barcelona, Anthropos, 1995.

- ESTEBAN, Ángel, *José MARTÍ, el alma alerta*, Granada, Comares, 1995.
- FAURIE, Marie-Joséphe, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, *Antología de la poesía modernista*, Madrid-Gijón, Júcar, 1981.
- FERNÁNDEZ-MORERA, D, «The term 'modernism' in literary history». *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York, Garland Publishing Inc, 1982, t.II, págs. 271-279.
- FERRERES, Rafael, *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus, 1981, (1.ª ed. 1964).
- FERRERES, Rafael, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1974.
- FERRO, Hellén, *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, Las Américas, New York, 1965.
- FISCHER, Ernst, *El artista y su época*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- FOGELQUIST, Donald F., *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968.
- FRETES, Hilda Gladys, *Bibliografía anotada del modernismo*, Mendoza Universidad nacional de Cuyo, 1970.
- GAMACHE, Lawrence, «Toward a Definition of 'Modernism'», *Essays in Honor of Harry T. Moore*, Rutherford, Fairleigh Dickinson U.P., 1987, págs. 32-45.
- GARCÍA PRADA, Carlos, *Poetas modernistas hispanoamericanos; antología*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956.
- GICOVATE, Bernardo, *Conceptos fundamentales de literatura comparada: iniciación de la poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico, Asomante Universidad de Tulane, 1962.
- GICOVATE, Bernardo, «El modernismo y su historia», *Hispanic Review* XXXII (1964) págs. 217-226.
- GICOVATE, Bernardo, *Ensayo sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia*, México, De Andrea, 1967.
- GIMFERRER, Pere, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Península, 1981.
- GOLDBERG, Isaac, *St. Brentano's*, 1920.
- GOOD, Graham, «The Neohelicon», 14, 2 (1966).
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La Porrúa Turanzas*, 1966.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La Porrúa Turanzas*, 1966.
- GONZÁLEZ, M.P., *Nota*, 1966.
- GONZÁLEZ, M.P., *Josefina Turanzas: I*, Artes, 1962.
- GONZÁLEZ, M.P. y Sc..., *Josefina Turanzas*, Gredos, 1969.
- GELLÓN, Ricardo, *Josefina Turanzas*, Taurus, 1958.
- GELLÓN, Ricardo, *Josefina Turanzas*, Losada, 1960.
- GELLÓN, Ricardo, *Josefina Turanzas*, ed. Madrid, Alianza, 1960.
- GELLÓN, Ricardo, *Josefina Turanzas*, Guadarrama, 1980.
- GELLÓN, Ricardo, «Josefina Turanzas», págs. 25-67.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, J., *Josefina Turanzas*, 6 (1983) págs. 604-610.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, J., *Josefina Turanzas*, (1.ª ed. Barcelona, M..., 1960).
- HABERMAS, Jürgen, *Josefina Turanzas*, Taurus, 1993.
- HAUSER, Rex, «Parnassianism in American and Spanish Poetry», *Hispanic Review* University of Michigan, 1960.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Ma..., 1930.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Ma..., 1954.

- na alerta, Granada, Comares, 1995.
- isme hispano-américain et ses sources
erches de l'Institut d'Études Hispani-
- ología de la poesía modernista, Madrid-
- rm 'modernism' in literary history».
ess of the International Comparative
ork, Garland Publishing Inc, 1982, t.II.
- modernismo, Madrid, Taurus, 1981, (1.^a
- modernistas españoles, Madrid, Gredos.
- da de la poesía hispanoamericana, Las
ca, Madrid, Fundamentos, 1972.
- de América y americanos de España.
- la anotada del modernismo, Mendoza
1970.
- Definition of 'Modernism'», *Essays in*
erford, Fairleigh Dickinson U.P., 1987.
- modernistas hispanoamericanos; antolo-
1956.
- ndamentales de literatura comparada,
ta, San Juan de Puerto Rico, Asomante-
- smo y su historia», *Hispanic Review*.
- e poesía hispánica. Del modernismo a
rea, 1967.
- poesía modernista, Barcelona, Penínsu-
- GOLDBERG, Isaac, *Studies in Spanish-American literature*, New York, Brentano's, 1920.
- GOOD, Graham, «The American Reception of European Modernism», *Neohelicon*, 14, 2 (1987) págs. 41-52.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La novela modernista*, Madrid, Gredos, 1987.
- GONZÁLEZ, M.P., *Notas en torno al modernismo*, México, UNAM, 1958.
- GONZÁLEZ, M.P., *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista; 1882-1962*, Caracas, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1962.
- GONZÁLEZ, M.P. y Schulman, I.A., *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.
- GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958.
- GULLÓN, Ricardo, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963 (2.^a ed. Madrid, Alianza, 1990).
- GULLÓN, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- GULLÓN, Ricardo, «Juan Ramón Jiménez y la crítica», *La Torre*, 29 (1981) págs. 25-67.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, «Los problemas del modernismo», *ECO*, 43, 6 (1983) págs. 604-616.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, México, F.C.E., 1988, 2.^a ed. (1.^a ed. Barcelona, Montesinos, 1983).
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.
- HAUSER, Rex, «Parnassianism in the theory and literature of Spanish-american and Spanish poets», *Umi Dissertation Abstracts Ondisc*, The University of Michigan, 1988, n. AAC8812906.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *El retorno de los galeones*, Madrid, Renacimiento, 1930.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, México, F.C.E., 1954.

- HOWE, Irving, *The Idea of the Modern in Literature and Arts*, New York, Horizon Press, 1967.
- INMAN FOX, E., *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- ÍNIGO MADRIGAL, Luis, *Bibliografía general del modernismo hispanoamericano*, Orense, Universidad, 1978.
- JAIMES FREYRE, Mireya, *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*, Madrid, Gredos, 1969.
- JIMÉNEZ, José Olivio (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres and Sons, 1975.
- JIMÉNEZ, José Olivio y Campa, Antonio de la, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres and Sons, 1976.
- JIMÉNEZ, José Olivio (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.
- JIMÉNEZ, José Olivio, «Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 425 (1985) págs. 63-70.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El modernismo. Notas en torno a un curso, 1953*, México, Aguilar, 1962.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*, México, Colegio de México, 1978.
- KIELY, Robert y HILDEBILDE, John, *Modernism Reconsidered*, Harvard U.P., 1983.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del noventa y ocho*, México-Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- LA ROCCA, Inés, *El modernismo hispanoamericano (antología)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1979.
- LEVIN, Harry, «What Was Modernism?», *Massachusetts Review*, 1 (1960) págs. 609-630.
- LITVAK, Lily, *Erotismo de fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
- LITVAK, Lily, *Transformación*, Madrid, Taurus, 1980.
- LITVAK, Lily, *Musa libre*, Bosch, 1981.
- LITVAK, Lily, *El Modernismo*, Bosch, 1981.
- LITVAK, Lily, *El sendero de las finales del siglo XIX*, Bosch, 1981.
- LITVAK, Lily, *España 1900*, Barcelona, Anthropos, 1981.
- LÓPEZ MORILLAS, José L., *El modernismo*, Bosch, 1981.
- LOPRETE, Carlos Alberto, *Los años de los años*, Buenos Aires, Poseidón, 1981.
- LLOREDA, Waldo César, «El modernismo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15 (1981) págs. 1-10.
- LUDMER, Josefina, *Las culturas de la Argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editores, 1981.
- MACHADO, Manuel, *La generación del noventa y ocho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1913.
- MAINER, José Carlos (ed.), *El modernismo en la Literatura Española*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- MARFANY, Juan Luis, «El modernismo hispanoamericano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 425 (1985) págs. 82-124.
- MARINELLO, Juan, *José Martí y el modernismo*, México, Grijalbo, 1981.
- MARINELLO, Juan, *Sobre el modernismo*, UNAM, 1959.
- MAYA, Rafael, *Los orígenes del modernismo*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961.
- MEREGALLI, F., *Gli iniziatori del modernismo*, Roma, Bulzoni, 1981.
- MEREGALLI, F., *Introducción al modernismo*, Roma, Bulzoni, 1949.
- MONGUÍFO, Luis, «Sobre la prosa modernista hispanoamericana», *Revista de Estudios Hispánicos*, 13 (1943) págs. 1-10.
- MONGUÍFO, Luis, «De la prosa modernista hispanoamericana al modernismo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 13 (1943) págs. 11-20.

- LITVAK, Lily, *Literature and Arts*, New York, Taurus, 1980.
- LITVAK, Lily, *Las letras de fin de siglo*, Madrid, Taurus, 1980.
- LITVAK, Lily, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1981, 2.ª ed.
- LITVAK, Lily, *El sendero del tigre, exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1986.
- LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, Anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LÓPEZ MORILLAS, José Luis, *El krausismo español*, México, F.C.E., 1956.
- LOPRETE, Carlos Alberto, *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Poseidón, 1955.
- LOREDA, Waldo César, «Sobre el modernismo en general: Algunos problemas», *Revista de Estudios Hispánicos*, 12 (1985) págs. 169-176.
- LUDMER, Josefina, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Argentina, Beatriz Viterbo ed., 1994.
- MACHADO, Manuel, *La guerra literaria*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913.
- MAINER, José Carlos (ed.), *Modernismo y 98*, vol. VI de *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- MARFANY, Juan Luis, «Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382 (1982) págs. 82-124.
- MARINELLO, Juan, *José Martí escritor americano; Martí y el modernismo*, México, Grijalbo, 1958.
- MARINELLO, Juan, *Sobre el modernismo; polémica y definición*, México, UNAM, 1959.
- MAYA, Rafael, *Los orígenes del modernismo en Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1961.
- MEREGALLI, F., *Gli iniziatori del modernismo*, Milano, La Goliárdica, 1949.
- MEREGALLI, F., *Introduzioni a José A. Silva; poesía*, Milano, Cisalpino, 1949.
- MONGUÍO, Luis, «Sobre la caracterización del modernismo», *Revista Iberoamericana*, 13 (1943) págs. 69-79.
- MONGUÍO, Luis, «De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo», *Revista Iberoamericana*, 53 (1962) págs. 75-86.

- MONGUÍO, Luis, «Reconsideración del modernismo hispanoamericano», *Anuario de Letras*, XXIV (1986) págs. 261-280.
- MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 1952.
- MONTERDE, Francisco, «La poesía y la prosa en la renovación modernista», *Revista Iberoamericana*, 1 (1939) págs. 145-151.
- MORALES, Carlos Javier, *La poética de José Martí en su contexto*, Madrid, Verbum, 1994.
- NICHOLS, Peter, *Modernisms. A Literary Guide*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.
- ONÍS, Federico de, «Sobre el concepto de modernismo», *La Torre*, 2 (1953) págs. 95-103.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Madrid, Centro de estudios hispánicos, 1934.
- PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo 1884-1921*, México, UNAM, 1970.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PEÑA, P.J. de la, *El feísmo modernista (Antología)*, Madrid, Hiperión, 1989.
- PEPE, Inoria, «Caratteri del modernismo spagnolo», *Quaderni Ibero-Americani*, 16 (1954) págs. 490-497.
- PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.
- PHILLIPS, Allen W., *Temas del Modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974.
- POLO, Vitorino, *El modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- PORRATA Y SANTANA, *Antología comentada del modernismo*, Medellín, Ed. Bedout, 1974.
- PRAT, Ignacio, *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa, 1978.
- RAFOLS, J., *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino, 1949.
- RAFOLS, J., *Poetas parnasianos y modernistas*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960.
- RAMA, Ángel, *Los poetas modernistas en el mercado económico*, Montevideo, Universidad de la República, 1967.

- RAMA, Ángel, *Rubén Darío de un arte americano*.
- RAMA, Ángel, «La modernidad literaria», *Hispanamérica*, XII, 3.
- RAMA, Carlos M., *Historia de la literatura en América Latina*, México, F.C.E., 1989.
- REAL, César y Ruiz Barrionuevo, *Modernidad literaria, diversidad*, 1995.
- REID, Ángel del, «El modernismo», New York, Holt, Rinehart & Winston, 1963.
- RIVERA RODAS, Óscar, *El discurso modernista*, Madrid, Alhambra, 1987.
- RIVERA RODAS, Óscar, *El modernismo*, Madrid, Alhambra, 1987.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *El modernismo: ensayo ilustrado*, Ed. Universitaria, 1987.
- ROGGIANO, Alfredo, «El modernismo», *Mundi*, 1 (1986) págs. 1-10.
- ROGGIANO, Alfredo, «El modernismo», *Co-texto*, 1 (1986) págs. 1-10.
- RUIZ BARRIONUEVO, César, *El modernismo*, Salamanca, Ed. Trilce, 1987.
- RUIZ FERNÁNDEZ, Enrique, *El modernismo*, Madrid, Playor, 1987.
- SALINAS, Pedro, «El modernismo: entre dos espíritus», *Revista Iberoamericana*, 1970, págs. 13-25.
- SALINAS, Pedro, «El modernismo», *Literatura española*, Madrid, Castalia, 1986.

ión del modernismo hispanoamericano», *Hispania*, 46 (1986) págs. 261-280.

«La modernización del Casal y el modernismo hispanoamericano de México», 1952.

«La poesía y la prosa en la renovación modernista», *Hispania*, 39 (1979) págs. 145-151.

«Estética de José Martí en su contexto», *Revista de la Universidad de la Habana*, 1979.

Literary Guide, Berkeley-Los Angeles, 1985, 1995.

«Concepto de modernismo», *La Torre*, 2 (1953) págs. 1-10.

Historia de la poesía española e hispanoamericana, Madrid, 1934.

Historia del modernismo 1884-1921, México, 1965.

Joaquín Mortiz, 1965.

«Del romanticismo a la vanguardia», *Revista de la Universidad de la Habana*, 1989.

«Modernista (Antología)», Madrid, Hiperión, 1989.

«Modernismo spagnolo», *Quaderni Ibero-Americani*, 1990-497.

«Sociedad en América Latina: el Modernismo», *Revista de la Universidad de la Habana*, 1985.

Modernismo hispánico y otros estudios, Barcelona, Montesinos, 1987.

Comentada del modernismo, Medellín, Ediciones del Búho, 1978.

Modernistas, Barcelona, Destino, 1949.

Modernistas y modernistas, Quito, Biblioteca Ecuatoriana, 1967.

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

RAMA, Ángel, «La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)», *Hispania*, XII, 36 (1983) págs. 3-19.

RAMA, Carlos M., *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina*, México, Siglo XXI, FCE, 1982.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, F.C.E., 1989.

REAL, César y Ruiz Barrionuevo, Carmen, *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica: Actas del I Simposio Internacional de la modernidad literaria, en homenaje a Julio Vélez Noguera*, Salamanca, Universidad, 1995.

REAL, Ángel del, «El modernismo», en *Historia de la literatura española*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1960, págs. 165-275.

RODAS, Óscar, «Función transformacional del significante en el discurso modernista», *Hispania*, 70, 2 (1987) págs. 231-239.

RODAS, Óscar, *La Poesía Hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Alhambra, 1988.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario, *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica: ensayo ilustrado con textos de poetas nacionales*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1967.

ROGGIANO, Alfredo, «Filiación cultural del Modernismo Hispanoamericano», *Mundi*, 1 (1986) págs. 27-47.

ROGGIANO, Alfredo, «El origen francés y la valoración hispánica del modernismo», *Co-textos*, 13 (1987) págs. 5-20.

RUZ BARRIONUEVO, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Universidad, 1991.

RUIZ FERNÁNDEZ, Enrique, *El modernismo y la generación del noventa y ocho*, Madrid, Playor, 1984.

SALINAS, Pedro, «El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus», *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 13-25.

SALINAS, Pedro, «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», *Literatura española*, ed. cit. págs. 26-33.

SALVADOR, Álvaro, *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad, 1986.

