

ANDALUCÍA Y EL MODERNISMO

Por MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

La publicación de *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, de la Dra. Amelina Correa Ramón, Profesora de la Universidad de Granada (y con anterioridad de las Universidades de Nottingham y Sevilla) es, sin lugar a dudas un extraordinario acontecimiento en la investigación de la literatura finisecular del XIX y de las primeras décadas del siglo XX.

Lo es, sin lugar a dudas, por lo que ofrece: una rica relación de 52 poetas (tantos como semanas de un año) que, por otra parte son anticipo de una nómina que deberá ser completada en los próximos años como consecuencia de una minuciosa investigación colectiva. En esta relación son varios los poetas de los que se ofrecen nuevos datos en primicia, como consecuencia de una detallada investigación en bibliotecas y hemerotecas: Agustín Aguilar Tejera, Alberto Álvarez Cienfuegos Cobos, Alfredo Blanco Blázquez, Paulino Fernández Vallejo, Luis G. Huertos Rull, José Jurado de la Parra, Gloria de la Prada o Josefa Vidal. Éstas dos últimas incorporan con todo merecimiento sus nombres a una cerrada nómina masculina, y plantean la posibilidad de rescatar en el futuro no pocas escritoras que por razones ajenas a la calidad de su producción literaria han quedado postergadas en el canon finisecular.

Pero no se trata sólo de una amplia nómina que justifica ahora que, sobre tan sólidas laderas se levanten las cumbres de un proceso de renovación poética que comienza con Bécquer, que

encuentra en Salvador Rueda un sólido anticipador del primer modernismo parnasiano, y que pasando por la obra singular de Villaespesa culminará con los nombres de Manuel y Antonio Machado y, sobre todo, de Juan Ramón Jiménez.

Toda una atmósfera cultural en ebullición en la Andalucía de finales del XIX y comienzos del XX será el caldo de cultivo de una poesía que buscaba esos nuevos caminos que encontrará definitivamente a partir de la publicación del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón en el año 17, tras ensayar las diversas orientaciones de una vanguardia en la que también Andalucía fue muy fecunda.

La existencia de revistas como *La Ola* o *El Partenón* en Almería, *La Diana* o *España y América* en Cádiz, *Pepita Jiménez* o *El Almanaque del Diario de Córdoba* en esta ciudad, *La Alambra* o *Idearium* en Granada, *Renacimiento* o *Centauro* en Huelva, *El Clarín* o *Jaén literario* en esta ciudad, *Málaga moderna* o la revista sevillana *Andalucía*, revela que no nos encontramos ante un acontecimiento literario episódico o efímero. Andalucía, muy al contrario- y no sólo en las capitales de provincia, sino en sus ciudades más importantes- estaba abierta a las nuevas corrientes del pensamiento, del arte y de la literatura que llegaban de Europa, pero al tiempo era capaz de utilizar sabiamente muchos impulsos de nuestra tradición literaria e incluso de nuestra cultura popular para intentar encontrar el camino de una nueva poesía.

Es mucho lo que aún queda por conocer –entre otras fascinantes cuestiones, la situación editorial de Andalucía a finales del XIX y principios del XX. Sin embargo, esta obra que responde a una investigación minuciosa y ejemplar ha de convertirse en una obligada referencia a partir de ahora.

Al hilo de las cuestiones que nos suscita la lectura de esta amplia nómina de poetas andaluces en la órbita del modernismo, nos vamos a permitir replantear el marco cultural conocido como *edad de plata*, extendiendo sus límites entre 1868 y 1936, con el año central de 1902 –del que ahora celebramos su centenario. De una vez por todas recusaremos la utilización abusiva e ideológica de una supuesta “generación del 98”, siendo así que lo único que encontramos en este horizonte cultural son autores que a veces dan respuestas contrarias y aun contradictorias a unos mismos incenti-

vos y a similares preocupaciones. Triunfa así la visión juanramoniana del modernismo, con la que cerramos nuestra reflexión.

En las décadas finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX en España, como en otros lugares de la civilización occidental -bien que con perfiles propios- se produce un conjunto de transformaciones de todo orden, pero sobre todo una *conciencia* de ellas, que dará lugar a la llamada «crisis fin de siglo». Un conocimiento objetivo de tales procesos -hasta el punto en que ello sea posible- exige el establecimiento del «campo cultural» en el que acontecimientos e interpretaciones de ellos se gestan y se desenvuelven. Del mismo modo, y lejos de pretender que un sólo sistema -sea económico, social, político, artístico, literario, etc.- explique el conjunto plural de manifestaciones, se hace necesario que, desde la *teoría de polisistemas*, se ofrezca un marco plausible que evidencie, con los mínimos reduccionismos, toda la riqueza de fenómenos.

El marco adecuado para el estudio de las manifestaciones culturales que hoy conocemos como **modernismo** -y dentro de las cuales el llamado noventayochismo es tan sólo una dimensión que se ofrece entre otras- es el período que va desde 1868, con el inicio de un intento revolucionario que daría lugar a la I República, y 1936, el inicio de la Guerra Civil. Más allá de simetrías caprichosas, no parece irrazonable postular que en ese espacio de 68 años los ciclos se dividen más o menos simétricamente en secuencias de 34, y que es, precisamente 1902 el año central: el *annus mirabilis* de *Sonata de Otoño* de Valle, de *Camino de perfección* de Baroja, de *Amor y Pedagogía* de Unamuno, de *La voluntad* de Azorín, pero también de *Rimas* de Juan Ramón que anticiparía ese fascinante 1903 para la poesía con *Arias Tristes* y *Soledades*.

En un artículo titulado “1902 y la *Edad de plata* de la cultura española”, en el que apunta -más que desarrollarlas- claves importantes para la comprensión del período, contestando implícitamente la tesis sostenida por Mainer¹ del período 1902-1939 como el proceso cultural denominado *Edad de plata*, afirma Francisco Abad: “En términos amplios proponemos que se considere que la “Edad de plata” se extiende y prolonga desde 1868 hasta 1936 -desde luego se va gestando antes de 1868, probablemente desde 1854-, y que su año central sea el de 1902, año en que asimismo

comienzan cosas nuevas al igual que comenzaron cosas nuevas hacia 1868. Nos encontramos entonces con dos subperíodos dentro de la "Edad de Plata", que por un azar de la historia resultan prácticamente iguales en su duración (1868-1902 y 1902-1936). 1902 es así un año de mayor importancia en la trayectoria de las letras de lo que suele señalarse, aunque ya decimos que en lo que se refiere a la novelística nunca ha pasado despercebido merced a los nombres de Unamuno, de Valle-Inclán, de Baroja y de Azorín".

El marco en el que se realiza la Restauración política en España, el agotamiento de las formas obsoletas de los restos del Antiguo Régimen en un país deficientemente modernizado, el hundimiento de los últimos reductos del imperio colonial español, las alternativas de apertura o cierre ante fenómenos políticos y estéticos de fuera de nuestras fronteras, el cuestionamiento (o reforzamiento) de formas religiosas obsoletas, el ascenso de un movimiento obrero radicalizado en su confrontación con una oligarquía y una burguesía bastante insensibles a los grandes conflictos sociales, así como nuevas relecturas del pasado y del presente, son algunos de los factores esenciales de la «crisis fin de siglo». Esta crisis es común a otros países del occidente, aunque en cada uno de ellos adoptará una configuración propia. Por ello nos parece tan negativo reducir, sin más, la crisis finisecular a un marco común, como subrayar en exceso las peculiaridades «nacionales» de la crisis, como ha hecho la decadente ideología del nacionalismo españolista tardío que nutre la teoría de la llamada «generación del 98». En un contexto sociopolítico como el actual no nos vendría mal tomar nota de los lamentables resultados de dichos posicionamientos hace ahora un siglo. Además, parece innegable que, frente al excesivo énfasis que ponemos en las peculiaridades de lo español, la crisis de fin de siglo —ya anunciada desde varias décadas antes— es la forma que en nuestro ámbito adopta una crisis más profunda del occidente latino frente a lo anglosajón, que tendría su manifestación más poderosa en la guerra franco-prusiana y en la derrota de Sedán de 1870, tomada —por cierto— como referencia básica por algunos de nuestros autores que comparan la caída de España frente a los EEUU en Cuba con la caída de Francia frente a la Alemania de Bismarck.

Esta crisis es vivida de modo bien distinto por diferentes colectivos y personalidades —especialmente aquellas que tienen cierta

transcendencia para la vida pública, los llamados *intelectuales*. La figura del intelectual, como hombre de pensamiento (ciencias o letras) que se aplica a la mejora de su país (especialmente a través de la influencia ejercida a través de los medios de comunicación y, en general, de la palabra) adquiere un perfil específico en el ámbito finisecular. El caso *Dreyfus* en Francia y el papel que asumió Emile Zola influyeron no poco en la gestación de la nueva intelectualidad española. Todo intento de reducir a matrices binarias y opositivas los posicionamientos de nuestros creadores e intelectuales supone una simplificación verdaderamente incontestable y que, sin embargo, como de inmediato veremos, ha dominado durante varias décadas la interpretación del universo literario finisecular. Tal binarismo conduce, finalmente, a taxonomías maniqueas, que poco tienen que ver con la cambiante realidad que escritores, artistas y hombres de ciencia viven durante estas décadas.

La gran alternativa en la que se sitúan hombres de ciencia y políticos, intelectuales y creadores en el final de siglo es la de aceptar o no -parcial o totalmente, en unos aspectos y grados u otros- la necesaria *regeneración* y *modernización* del país. Pero no hay una sola actitud regeneracionista, como tampoco hay una «escuela» modernista única, por más que en un momento determinado se identificara una fase parcial del modernismo con el esteticismo parnasiano que autores como Juan Ramón Jiménez procurarían superar y del que se distanciarán de inmediato.

Hasta donde nos es dado conocerlas, las interpretaciones del horizonte finisecular no permiten trazar rigurosas fronteras ni grupos coherentes. Las diferencias de planteamientos entre los grupos señalados *a posteriori* -y cuya integración en ellos rechazan algunos de los inventariados en la nómina- son a veces más poderosas que las que separaran a los supuestos miembros de tales grupos de sus antagonistas.

Particularmente, la existencia de una supuesta *generación del 98* ha sido puesta en cuestión desde que tal marbete comienza a utilizarse, con motivos no sólo de historiografía literaria, sino claramente ideológicos y justificadores de trayectorias intelectuales. Analizar la emergencia de su uso, la transformación de su defensa en diferentes contextos y las virtualidades de su potencia interpretativa son tareas aún no acometidas a fondo y sistemáticamente por la actual investigación cultural y literaria.

Ahora que conocemos -gracias, en gran medida, a la investigación hemerográfica- en qué términos se planteó el debate finisecular, sobre todo en lo relativo a sus repercusiones estéticas y literarias, sabemos que la gran noción que domina es la del *modernismo* y el talante o no de *moderno* (más que de *modernista*). Modernos o modernistas son llamados Baroja y Unamuno, por sólo citar a dos de los incuestionables de «la invención del 98». Las encuestas que revistas como *Gente Vieja* (1902) o *El Nuevo Mercurio* (1907) realizaron en su día -y que conocemos gracias a excelentes trabajos como los de Pilar Celma Valero- lo fueron en torno a la noción de modernismo: «¿*Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general de la literatura en particular?*», se preguntaba desde las páginas de *Gente Vieja*, mientras que las cuestiones de *El Nuevo Mercurio* eran: «1º ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística?; 2º ¿Qué idea tiene usted de lo que se llama modernismo?; 3º ¿Cuáles son entre los modernistas los que usted prefiere?; 4º En una palabra, ¿qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?».

Independientemente de a quien se deba atribuir su invención -sea a Ortega o a Azorín-, la acuñación del rótulo surge en el contexto polémico entre dos grupos generacionales consecutivos -las llamadas generaciones del 98 y del 14-, y con una intención polémica y justificadora, en los casos de Maeztu y de Azorín, en los cuatro artículos con que responde en ABC a Ortega («Competencia, publicados el 8 y 9 de febrero de 1913 en *El Imparcial*) en 1913. Como ha afirmado Inman Fox, «queda claro que el concepto historiográfico de 'generación' aplicada al 98, que hemos heredado y que como un sarampión ha contagiado otros períodos literarios y la manera en que interpretamos la historia de la España contemporánea, es en el fondo la fabricación hecha de una variedad de construcciones caracterizadas por ideologías dispares y una metodología historiográfica deficiente». Más contundente, Rosa Rossi afirma: «con esos artículos, Azorín realizaba una evidente operación de ideólogo: es decir, trataba de dar homogeneidad y consistencia a un fenómeno que había hermanado temporalmente a un grupo de jóvenes intelectuales burgueses en la última década del siglo XIX».

Además del hito autojustificador de Azorín, la importancia de Salinas en «la invención del 98» es indudable: «La 'generación del 98' como concepto historiográfico fundamental y utilizable para una consideración crítica de la literatura española data de 1934. Me refiero -afirma I. Fox- al curso que dio Pedro Salinas en la Facultad de Filosofía y Letras desde octubre a diciembre de 1934 sobre *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98* y el libro de Hans Jeschke, *La generación de 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)*.». El curso de Salinas, que conocemos en la síntesis que presentó al PEN Club de Madrid en sesión de 6 de diciembre de 1935 traza con claridad la genealogía de sus componentes críticos: «Desde 1908 iba intentando abrirse paso, en España, un concepto general sobre un grupo de escritores, aparecidos en los primeros años del siglo XX: Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Benavente, los Machado, etc. Toma este concepto su fórmula de expresión definitiva (aunque ya la palabra «generación» se le haya aplicado antes por Gabriel Maura, imprecisamente), con el título de 'La generación del 98'. Azorín es, pues, el que lanza a los cuatro vientos esta denominación y el primero que intenta fundamentarla, atribuyéndole unos caracteres de comunidad, tanto en sus orígenes como en su obra». Salinas argumenta que si dos de las «cabezas» de la generación -Azorín y Baroja- mantienen planteamientos contrarios acerca de su existencia se debe a contemplar el fenómeno desde su obra. Salinas bien podía aplicarse también el correctivo: «El artista puede muy bien no percibir, justamente por lo inserto que el artista está siempre dentro de su obra, la profunda relación de coetaneidad espiritual con aquellos que trabajan a su lado. El escritor está sumido, o debe estarlo, en el valor absoluto de su obra, y opina desde este nivel; es a los demás a quienes nos corresponde estudiar los valores de relaciones y de confrontación que permitan llegar a conceptos claros sobre movimientos de grupos o de generación».

El condicionamiento del estudio de Salinas es innegable: se trata de saber si hay o no generación del 98 a partir del «juicio dirimente que nos proporciona la confrontación de los hechos literarios acaecidos en España a principios del siglo XX con las características que una generación literaria presenta, según Petersen, en su estudio *Las generaciones literarias*. Los criterios que

Salinas aplica, y con los que ratifica la existencia de una generación del 98 son bien conocidos: a) proximidad en el nacimiento, que condiciona que los acontecimientos externos les sucedan con una edad parecida; b) homogeneidad de la educación, que Salinas cifra en el autodidactismo, frente a las instituciones formativas; c) el trato personal, que Salinas cifra más que en las tertulias en las coincidencias parciales en las revistas literarias hasta que en *Alma española* parece presentarse la nómina completa de los noventayochistas; d) la llamada «experiencia generacional» que para Salinas constituye el acontecimiento catastrófico de la derrota de España en 1898 y la pérdida de su imperio colonial; en cuanto al *Führertum*, al caudillaje, Salinas piensa en la importancia que tiene Nietzsche, pero, sobre todo, en el sentimiento de ausencia de un líder; e) en lo relativo a la existencia de un lenguaje generacional, Salinas demuestra su visión invertida de los acontecimientos, al entender que el *modernismo* es el lenguaje generacional del 98; f) finalmente, este razonamiento lineal, mecánico y forzado de Salinas se completa con la reflexión acerca del anquilosamiento de la generación anterior. Ahora podemos preguntarnos: no será que, al igual que Azorín emprendiera su justificación personal al amparo de una generación, frente al avance intelectual de los escritores -y pensadores de la generación del 14-, Salinas esté justificando la generación del 98 para «ningunear» el grupo humano, intelectual y estético que podía empequeñecer a la generación de la que él (como hermano mayor) forma parte?

Los rasgos pretendidamente propios de la generación, frente a sus supuestos antagonicos de los *modernistas* han quedado fijados en aportaciones posteriores, a partir de Petersen-Salinas, en el marco de las justificaciones culturales de intelectuales en el marco del franquismo, como sucedió en el caso de Laín Entralgo o Díaz Plaja: «no hace falta subrayar el hecho de que los mitos vislumbrados por Laín en los escritos noventayochescos [Castilla, la tercera salida del Quijote, la España venidera que realiza su destino universal] son los mismos, más o menos, que se propagaban bajo la cultura franquista» (I. Fox).

Frente a tal falsa dicotomía, que sesga las lecturas y ha distorsionado el perfil complejísimo de las propuestas y las evo-

luciones literarias de las primeras décadas de este siglo, ha ido imponiéndose una consideración más unitaria, en cuyo seno y desde cuyas constantes mayores es posible establecer matices y diferencias. En este marco, ha ganado la batalla la noción de *modernismo*, como más abarcadora y ominicomprendiva. J.C. Mainer, en «La crisis de fin de siglo: La nueva conciencia literaria» reconoce «la nueva y ampliada formulación del término *modernismo* que, a la fecha y casi ya entonces, resulta ser indiscutible vencedor de la mal avenida pareja modernismo-noventayocho».

El verdadero impulsor y lector de esta adecuada dinámica de los fenómenos es Juan Ramón Jiménez y, desde sus propuestas y sólo desde ellas se entienden aportaciones como las de Ricardo Gullón o, incluso más recientemente Mainer o Cardwell, por citar a especialistas cuyos planteamientos cabe distinguir adecuadamente. Mainer afirma en «El modernismo como actitud»: «el afianzamiento del término *modernismo* como definición omnicomprendiva de la literatura finisecular ha sido, sin duda, el balance más claro de los últimos años de bibliografía de este período. En tal sentido, lo que fueron las propuestas de Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez, redivivas en los tempranos trabajos de Ricardo Gullón, gozan hoy de un reconocimiento al que no son ajenas, por supuesto, las preferencias del arte y del pensamiento de nuestro tiempo».

Pues bien: es esta recusación de una lectura falsa del proceso cultural que ahora nos interesa, que ha sido extraordinariamente lesiva con los autores considerados como *modernistas* y ha ocultado dimensiones importantísimas de su propia aportación intelectual, la que constituye el núcleo mismo de nuestra reflexión. De ella -así lo entendemos- surgirá una nueva y poderosa imagen de Juan Ramón Jiménez en la que -sin dejar de reconocer los límites de su propuesta estética- se alza el gran escritor de la literatura española del siglo XX, el siglo modernista, que él supo llevar, más allá de reduccionismos, más allá de noventayochismos obsoletos, de nacionalismos tardíos, de modernismos esteticistas, a los umbrales mismos de la crisis de la modernidad y de la escritura posmoderna.

Es en este paisaje en el que Juan Ramón aparece plenamente homologado a «los primeros nombres de escritores generalmente reconocidos por la crítica metropolitana como verdaderos moder-

nistas (o, como a veces se les llama, «high modernists»): Eliot, Joyce, Pound y Kafka». Tampoco podemos estar de acuerdo del todo con este criterio dominante anglosajón que, si bien mezcla expresiones narrativas y poéticas reduce el «modernismo» a la literatura y, más estrictamente, con algunas excepciones, a la literatura en lengua inglesa.

No podemos olvidar, en ningún caso, que el horizonte que nos corresponde en la actualidad es el de la llamada postmodernidad y que, por tanto, necesitamos definirnos en relación a una pretendida modernidad de la que el *modernismo* sería la corriente literaria -y nosotros añadimos: artística- dominante.

¿Cuáles son las características del *modernismo*, según el pensamiento juanramoniano? Sintéticamente, las siguientes:

1. El modernismo es el espíritu de una época, de un siglo: el *siglo modernista*. Igual que el XIX es el siglo del romanticismo, el XVIII del neoclasicismo, el XVII del Barroco o el XVI del Renacimiento, el XX es el siglo del *Modernismo*. Este siglo es, además, un Renacimiento de las artes y de la literatura, emancipadas de otras adherencias, y encaminadas a un proyecto radical de aspiración a la Belleza en Libertad. La poética juanramoniana -es preciso indicarlo- es restrictiva. Su valor *dominante* -que no excluyente- es la Belleza, sin que por ello queden postergados los valores éticos y la búsqueda de la verdad. En todo caso, la Belleza, realizada en su plenitud en la Poesía, arte verbal que tiende hacia la pureza de la Música, y en última instancia al silencio, es la *conditio sine qua non* de esta búsqueda. Hay que afirmar que, en el marco de esta poética específica no encontramos ningún autor de la literatura universal contemporánea que haya llegado tan lejos como Juan Ramón.

2. Como espíritu de época, el modernismo apunta hacia formas muy variadas de las expresiones del espíritu: el pensamiento (Nietzsche), el teatro (Ibsen), la música y la pintura simbolistas, la creación literaria, e incluso la política (aristocracia y democracia, comunismo en lo material y aristocracia espiritual). Cierto que Juan Ramón jamás compartió el espíritu dictatorial del comunismo que se afirmaba en su época, y se identificaba con los ideales éticos de un Fernando de los Ríos o un Julián Besteiro, hoy homologables al socialismo democrático. No olvidemos que, para Juan

Ramón la fórmula de su tiempo es la conjunción entre *lo popular* (hipervalorado desde el krausismo que le llega, sobre todo, de su convivencia con Simarro y con su etapa de la Residencia de Estudiantes) y lo *aristocrático* del espíritu, que no identifica socioculturalmente con ningún elitismo y que, en cualquier caso, reconoce lejano al espíritu burgués contra (aunque *desde*) el que reacciona.

3. Juan Ramón escruta las raíces hispánicas del *modernismo*. Invierte o corrige sustancialmente la apreciación crítica tradicional -por ejemplo, en un conservador aunque innegablemente erudito Menéndez Pelayo- de autores como San Juan de la Cruz o Bécquer, que recupera en su potencial simbolista. En el caso particular de Bécquer, deja de ser un punto de llegada, un epígono del romanticismo, reducido a los «suspirillos germánicos», para convertirse en el poderoso punto de partida del modernismo: Bécquer premodernista.

4. Muy en especial, Juan Ramón valora la aportación de los periféricos -catalanes, gallegos, pero también y muy especialmente andaluces: Reina, Rueda- al modernismo hispánico. Subraya su prelación en influencias a la llegada de Darío, pero valora extraordinariamente la aportación de otros premodernistas y modernistas hispánicos, entre los que destacará a Martí y su papel introductor en el hispanismo de la poética whitmaniana.

5. Juan Ramón distingue perfectamente un modernismo formal, de cisnes y princesas, de lagos y nenúfares, correspondiente a la poesía parnasiana, de un modernismo esencial, que desarrolla la poética simbolista, y que se irá orientando, desde sus raíces inequívocamente francesas -en especial Verlaine- hacia sus referentes angloamericanos.

6. Un lugar aparte merece el equilibrio entre lo material y lo espiritual que a juicio de Juan Ramón exige la estética modernista, y desde el que reclama la extensión del rótulo al *modernismo teológico*, como acertada aunque tal vez algo excesivamente estudiara ese juanramoniano ejemplar que fue Gilbert Azam.

Ahora, tras la publicación de *Poetas andaluces en la órbita del modernismo* estamos en condiciones de confirmar los planteamientos del mejor intérprete de este complejo proceso cultural de

modernización literaria en España: Juan Ramón Jiménez. Él mismo refleja en su propia escritura una rica trayectoria que le lleva desde el modernismo más formal o de escuela, de impronta parnasiana, al rico modernismo simbolista, que abre su poesía a un nuevo horizonte de la modernidad poética en España.

1. José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.