

# Hacia una definición del Premodernismo español

José Pedro Vizoso  
*The University of Arizona*

**A**FIRMA Mario Praz al principio de *The Romantic Agony* que el “movimiento decadentista” de finales del siglo XIX—léase simbolismo y otros ismos análogos y paralelos—no fue sino una prolongación del Romanticismo (xv). Quien dice prolongación, dice también desenvolvimiento; dice fase—aunque sea la fase final—de un proceso más largo que tal vez continúa. Una idea similar parece tener en mente Octavio Paz cuando afirma en 1964: “Como el simbolismo francés, el movimiento [modernista] de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y *nuestro verdadero romanticismo*” (28; énfasis añadido). Ya se verá más adelante el alcance de esta afirmación, que me parece un poco exagerada, en lo que tiene de crítica a la significación del Romanticismo en España.

Si se toma como punto de partida estas afirmaciones, y se acepta que el Modernismo es en cierto modo el resultado de la evolución del Romanticismo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, entonces habría que encontrar en la cartografía literaria de la literatura escrita en español esa zona intermedia—más o menos extensa—en que, por decirlo con una metáfora, el tétrico paisaje romántico da paso gradualmente a la rica y exuberante vegetación modernista, y se sale de los cementerios para entrar en lánguidos jardines otoñales. El propósito de este trabajo es averiguar, examinando los diferentes aspectos del problema, si podemos hablar o no de un “premodernismo” español. La pregunta que interesa contestar aquí, y a cuya respuesta se dedicarán las páginas que siguen es la siguiente: ¿Existió en España una poesía premodernista anterior a la fecha de formación del primer grupo de poetas modernistas, la cual anticipó y de algún modo preparó la aparición de éstos últimos? Es decir, ¿existió un Premodernismo español? Y si existió, ¿cuál es, en cualquier caso, el alcance y la importancia de esa poesía?

En general, la crítica ha sido unánime en la condena sin paliativos de ese opaco período—el postromántico—en la historia de la poesía española. Los poetas de tardía sensibilidad romántica apenas sí consiguieron hacerse un hueco en una época dominada por el realismo burgués y los ideales monárquicos de la Restauración. Henríquez Ureña, que pone el énfasis en los aspectos técnicos y formales, repasa superficialmente el período con mirada un tanto desdeñosa (35-43) y lo resume todo en la idea de que el período contiene sólo un grupo, “en suma, [de] poetas de silva y de octosílabo” (43). Por su parte, Octavio Paz, más preocupado por el fondo, no carece de razón al afirmar que “cuando la ola del romanticismo se retira, el paisaje es desolador: la literatura española

oscila entre la oratoria y la charla, la Academia y el café” (15). Estos pasajes nos recuerdan a los que fueron las glorias nacionales que dominaron durante aquella época: Campoamor, Núñez de Arce, Manuel del Palacio, Emilio Ferrari, y otros de aún menores méritos, autores hoy poco leídos o poco estudiados y ya casi totalmente olvidados. Sin embargo, ya se verá que estas afirmaciones son un tanto exageradas y que el paisaje no es tan desolador como lo pinta Paz.

Con la llegada de Rubén Darío a Madrid, a principios de 1899, y la creación a iniciativa suya del primer grupo de poetas modernistas (con Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, a los que pronto se unirían, entre otros, Manuel y Antonio Machado, Antonio de Zayas y Valle-Inclán), el “virus modernista,” como lo llama un puntualísimo testigo del momento, Rafael Caninos Assens (70), comienza a propagarse por todos los escenarios de la actividad artística de la capital. Se trataría de una verdadera “revolución” estética (Niemeyer 62). Aunque la reacción contra el Modernismo va a ser feroz y encarnizada (Litvak 397; Niemeyer 75), y a la postre saldría triunfante, lo cierto es que los modernistas inauguran lo que se ha dado en llamar “la edad de plata” de nuestra literatura, frente a los siglos de oro de manuales escolares.

El estudio del posible Premodernismo español, sin embargo, plantea muchísimas dificultades. Quizás la primera y principal de ellas es la casi absoluta falta de estudios generales o de carácter histórico sobre el comienzo y la evolución del Modernismo español. No puede sorprender este escandaloso desinterés. En 1959, parte de la crítica española indicaba que el Modernismo, en la historia literaria de España, “fue un error” (Torre 508), o, como había repetido constantemente Pedro Salinas, una “desviación” (cit. en Torre 508). Considerando estos aspectos de la cuestión, y pasando revista a la crítica

antimodernista española, un crítico tan solvente como Guillermo de Torre se preguntaba hasta qué punto eran lícitos tales planteamientos (508-10). Sin embargo, el crítico dejaba estas preguntas en el aire, sin contestar, y ello pese a la importancia que atribuye a la fase final del Modernismo hispánico en la elaboración de las primeras vanguardias, en concreto el Ultraísmo. Indudablemente, aquí las palabras “error” y “desviación” ya suponen en sí mismas todo un juicio estético-moral en el que Guillermo de Torre no repara, pero que explica en gran medida el desinterés de la crítica española por el Modernismo castellano, considerado tradicionalmente como un proceso en cierto modo subsidiario y subalterno de la generación del 98.

Esta falta de interés por el Modernismo castellano explicaría también la ausencia, salvo unas pocas excepciones, de estudios específicos sobre un supuesto período “premodernista” español. Pero lo cierto es que el intento por minimizar la importancia histórica del Modernismo castellano ha ido paralelo al deseo de extirpar históricamente<sup>1</sup> o, cuando menos, de negar la influencia hispanoamericana “en la constitución de la modernidad de la poesía española durante los primeros decenios del s. XX” (Niemeyer 78). En este sentido, se ha querido ver la aparición del Modernismo castellano como un proceso evolutivo puramente peninsular, ajeno en esencia a la influencia de América, y en concreto a la de Rubén Darío. Así, por ejemplo, Max Aub llegará a decir que “el modernismo fue una *evolución natural de la poesía española*, y sin la presencia de Rubén Darío se hubiese efectuado de manera parecida” (cit. en Torre 509-10; énfasis añadido). Luis Cernuda, por su parte, básicamente niega “la renovación de la poesía española bajo la influencia del modernismo” (109), dicho lo cual pasa a examinar los antecedentes o precursores castellanos del modernismo—los poetas

Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda—, para concluir con esta pregunta retórica: “¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas ‘modernistas’ antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?” (111). Finalmente, algo similar dice Díaz-Plaja cuando afirma que “la elaboración de [la] estética nueva [del Modernismo] [...] se produciría de manera autóctona en cada lugar” (272).

A este interés un tanto espurio por negar el carácter fundacional de Darío y los otros poetas hispanoamericanos en el nacimiento de la poesía moderna española responden, pues, los primeros intentos de la crítica castellana<sup>2</sup> por caracterizar y cartografiar ese terreno intermedio. Dicha tierra de nadie, que se podría denominar, a falta de término mejor, como “premodernismo” español, se extendería a lo largo de los 30 años que van de 1870 a 1900 (es decir, desde la aparición de las *Rimas* de Bécquer, en 1871, a la publicación de los primeros libros de Villaespesa y Juan Ramón Jiménez), un período que en gran medida representaría la extensión o prolongación del romanticismo conocida como postromanticismo. Dentro de tal período, los posibles rasgos premodernistas que podemos encontrar en la literatura española del momento se acentuarían, sobre todo, a partir de 1885, un año clave en la evolución de la poesía española en dicha fase histórica. En efecto, en torno a ese año se publican obras tan importantes como *En las orillas del Sar* (1884), de Rosalía de Castro, *De los quince a los treinta* (1885), de Ricardo Gil, *Diario de un poeta* (1885), de José de Siles, *Poema nacional* (1885), de Salvador Rueda, o *Nieblas* (1886), de Manuel Paso, entre otros.

Las más tempranas tentativas de análisis de la poesía premodernista española datan precisamente de los años en que el Modernismo, pese a ser combatido encarnizadamente por los críticos oficiales, triunfaba en la escena literaria español-

la. De 1908, por ejemplo, es el estudio publicado por Andrés González Blanco—él mismo un excelente poeta modernista—titulado *Salvador Rueda y Rubén Darío*, “libro difuso y confuso, como suyo,” apunta maliciosamente Henríquez Ureña, quien anota a continuación que en este libro González Blanco “asignaba a Rueda el puesto de iniciador de la revolución que el modernismo representaba en la poesía” (40). De 1908 es también un artículo de Enrique Díez-Canedo sobre el papel de Rosalía de Castro como precursora del Modernismo (21-26). Y el mismo crítico escribirá entre 1923 y 1933 otros trabajos en los que trata de explorar los comienzos del Modernismo en España (11-20; 27-41). En 1954, Henríquez Ureña analiza con cierto detalle el período “premodernista” español, donde no encuentra más que insulsos “rimadores” (43), y minimiza su importancia. José María de Cossío publica en 1960 *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, exhaustivo y útil catálogo de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, pero que carece por completo de una metodología teórica que permita la visualización clara del período en sus diversas tendencias poéticas y corrientes literarias. “Al borde del modernismo” se titula el último capítulo (2: 1283-342), pero no hay en él una caracterización del “premodernismo” y, de hecho, el crítico ni siquiera llega a usar este concepto ni esta expresión a lo largo de las mil quinientas páginas de su monumental inventario. Uno de los últimos intentos canónicos—por cuanto más sistemático y enmarcado en uno de los pocos estudios generales existentes sobre el Modernismo español—por caracterizar “la poesía del momento premodernista español” (274) es, finalmente, el llevado a cabo por Díaz-Plaja en 1966 (271-303).<sup>3</sup>

Llegados a este punto, será necesario tratar de establecer con la mayor exactitud posible una definición de lo que se podría o se debería en-

tender por “premodernismo” español o poesía “premodernista” española. La crítica no se puede contentar con el concepto puramente aproximativo de tomar por tal o por tales la poesía publicada por Ricardo Gil, Manuel Reina, Manuel Paso, Salvador Rueda y Fernández Shaw antes de la llegada de Rubén Darío a la capital de España en 1899, o de sacar a relucir los nombres de Bécquer o Rosalía de Castro.<sup>4</sup> Es necesario afinar mucho más, puesto que si hubo una poesía “premodernista” española, ésta fue una tendencia menor entre otras que eran las dominantes, la cual sólo después del triunfo del Modernismo pudo entenderse, valga la redundancia, en clave modernista. Es decir, de lo que se trataría es de analizar, en términos de Jauss, la “distancia estética” que esta poesía planteaba conscientemente con relación al “horizonte de expectativas” del panorama literario de la época.

Más aún. Cuando se habla de poesía “premodernista” española, ¿a qué se está aludiendo exactamente? ¿A un tipo de poesía que existió *antes* de la aparición del Modernismo pero sin ninguna relación con éste, o a una poesía que prepara el terreno y de alguna manera afina la sensibilidad y ya es en cierta medida lo que luego será el Modernismo? Tal vez el análisis de parte de la poesía española anterior al Modernismo permita llegar a una definición de lo que se puede entender por “premodernismo” español o por poesía “premodernista” española. Dicha definición se basaría en las tres hipótesis siguientes:

1. El “premodernismo” es una prolongación o, más bien, el resultado de la lenta disolución del postromanticismo—del idealismo postromántico—en contacto con la literatura realista, primero, y luego naturalista, del último cuarto del siglo XIX.

2. El premodernismo español es autónomo e independiente del hispanoamericano y total-

mente ajeno a su influencia. Esto lo distingue radicalmente del Modernismo castellano, iniciado por Rubén Darío, y que sigue en un primer momento los modelos hispanoamericanos, para inmediatamente después dirigir la vista a Francia.<sup>5</sup>

3. En cierto modo, es también consecuencia de la búsqueda, muchas veces fallida, de un nuevo lenguaje. Se trata de un lenguaje poético más objetivo, más plástico y cuidado, que cultiva un atemperado tono menor, y que rechaza la exaltación y el excesivo subjetivismo de los románticos y postrománticos y su descuido en la forma. Esta búsqueda expresiva supondrá también una renovación de los temas poéticos, que se apartan de los que se consideraban “poetizables” desde el punto de vista de la ideología burguesa de la Restauración.

El primer punto explica la aparición de una nueva sensibilidad estética por el choque entre el idealismo postromántico en contacto con las corrientes naturalistas de la literatura del último cuarto del siglo XIX, que circularon ampliamente en España en el dominio del relato y la novela. Postromanticismo y naturalismo convivieron en la literatura española en extraña simbiosis.<sup>6</sup> Se necesita un estudio en profundidad de este fenómeno, además de un análisis de la poesía naturalista escrita durante el período, que José María de Cossío realiza sólo de manera muy superficial. Como consecuencia de ese contacto corrosivo, el idealismo postromántico se transforma en pesimismo. El poeta se rebela contra las formas de vida de la burguesía. Aumenta aceleradamente su rechazo por los valores de la sociedad y cae en vicios como el alcohol y las drogas. El pesimismo lo llevaba a la soledad e incluso al odio a su propia existencia. La veta naturalista del “premodernismo” reaparecerá más tarde en el propio Modernismo, como una de sus fibras más resistentes, convertida en lo que

se ha llamado *feísmo*, y coexistiendo nuevamente con un exacerbado idealismo modernista. Una de sus más radicales y tardías manifestaciones del *feísmo* modernista será el esperpento vallein-clanesco.<sup>7</sup>

Con demasiada facilidad se desdeña o se pasa por alto la significación poética de los poetas románticos españoles, especialmente los más tardíos, en el cambio de sensibilidad que se estaba produciendo en ese contacto disolvente entre romanticismo y realismo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, en una rápida ojeada a la poesía española del romanticismo, dice Octavio Paz: “No hay nada y menos que nada: los españoles viven una vida refleja de fantasmas. [...] [E]n la segunda mitad del siglo XIX surgen aquí y allá tímidas manchas de verdor: Bécquer, Rosalía de Castro” (11). Unas pocas páginas más adelante, el gran escritor mexicano continúa: “El romanticismo español e hispanoamericano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión [...]” (14). Ese “gran cambio,” esa “visión” a que alude Octavio Paz, es la visión de la naturaleza como un sistema de signos y de analogías:

Como el simbolismo francés, el movimiento de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía [...]. (28)

Todas estas opiniones parecen exageradas, resultado tal vez de una lectura incompleta o deficiente de la literatura romántica española. Como se sabe, Paz está aludiendo aquí a la doctrina estética de las “correspondencias,” tal como fue formulada en tres de los más célebres sonetos de la historia de la literatura francesa: los titulados “Vers dorés,” de Gérard de Nerval, “Correspondances,” de Baudelaire, y “Voyelles,” de Rimbaud. Por su trascendencia y belleza, parece oportuno citar aquí completo el texto de Baudelaire, no sólo por ser el más conocido de los tres, sino porque se convirtió en una de las piedras angulares de la filosofía estética del Modernismo:

Es la Naturaleza templo vivo que a veces  
deja salir palabras turbias de sus pilastras;  
por allí pasa el hombre, entre bosques de  
[símbolos  
que lo van observando con alguna  
[confianza.  
Tal dilatados ecos que a los lejos se  
[funden  
en una sola esencia tenebrosa y profunda,  
más vasta que la noche o que la luz del día,  
perfumes y colores y sonidos se acoplan.  
Así hay perfumes frescos como carnes  
[de niño,  
dulces como un oboe y verdes como un  
[prado,  
y hay otros que son pútridos, ricos y  
[triunfales,  
que poseen la hondura de las cosas  
[eternas,  
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el  
[incienso,  
y celebran el júbilo de sentidos y alma. (17;  
traducción mía)

Es cierto que no se encuentra en la literatura romántica española un programa estético semejante, pero ello no quiere decir que los poetas románticos españoles no hayan intuitido a su

manera estas ideas o hayan carecido de esta visión nueva de la naturaleza como sistema de signos y de “correspondencias.” No sólo la tuvieron, sino que de hecho a veces la formularon—sin llegar a hacerlo como un programa estético—en términos muy similares a los de Baudelaire. Por ejemplo, en estos versos de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1817-1873), tomados del poema “Romance” (1846) y publicado en la edición de sus *Poesías* (1850):

Canto porque ve mi mente  
*concordancias infinitas,*  
 y placeres misteriosos,  
 y verdades escondidas. (208; énfasis añadido)

Esas “concordancias infinitas” que la poeta cubana vislumbra en la naturaleza son una clara y manifiesta intuición de la analogía universal formulada por Baudelaire en su famoso soneto. Por su parte, Narciso Alonso Campillo (1835-1900), en un poema recogido en *Nuevas poesías* (1867) donde evoca la pintura de Esteban Murillo a la manera de una *transposition d'art*, escribe estos versos, refiriéndose a la inspiración:

Gózala el genio, y al gozarla siente  
*Sombras, luces, perfumes y sonidos,*  
*Inquietos, palpitantes, confundidos,*  
 Divagar por los campos de su mente. (11; énfasis añadido)

Aquí estamos ya ante las palabras y las imágenes mismas usadas por Baudelaire, si bien el autor de este fragmento está hoy totalmente olvidado. Más conocidos son estos versos de Bécquer, pertenecientes a la primera de sus *Rimas*, publicadas en 1871, que la crítica interpreta como un verdadero manifiesto poético:

Yo sé un himno gigante y extraño  
 que anuncia en la noche del alma una  
 [aurora,  
 y estas páginas son de este himno  
 cadencias que el aire dilata en la sombras.  
 Yo quisiera escribirlo, del hombre  
 domando el rebelde, mezquino idioma,  
*con palabras que fuesen a un tiempo*  
*suspiros y risas, colores y notas.* (497; énfasis añadido)<sup>8</sup>

La crítica becqueriana ya ha reparado en la semejanza existente entre estos versos y el soneto de Baudelaire. También la expresión “rebelde, mezquino idioma”, en el sexto verso, suena bastante próxima a la de Mallarmé en uno de sus más conocidos textos, el primer verso del soneto “Tombeau d’Edgar Poe”: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” ‘dar un sentido más puro a las palabras de la tribu’ (74). Pero aunque la crítica moderna considera que en su poesía metapoética Bécquer plantea una estética distinta para la época, conteniendo como un esbozo de una teoría poética nueva, nada de eso percibieron sus contemporáneos, que sólo se fijaron en la nueva retórica sentimental que aportaba: una retórica de tono menor, desprovista de sonoridades rotundas (aunque no faltan en la poesía de Bécquer las consonancias agudas), hecha de medias tintas y que huye del trazo verbal vigoroso y preciso de la poesía realista del momento. A menudo se recuerda también que hasta el mismo Rubén Darío sufrió la influencia del poeta sevillano, pero se olvida con igual frecuencia que la imitación del estilo de Bécquer se había convertido en una moda que hacía estragos entre los jóvenes enamorados a ambos lados del Atlántico y que Darío escribió las suyas apresuradamente, para rivalizar por un premio en un certamen literario que expresamente establecía en sus bases la imitación del estilo del poeta sevillano.<sup>9</sup> Pero, en cualquier caso, decir, como dice Paz, que la

poesía de Bécquer es una “tímida mancha de verdor” en un paisaje desolado, es como situarse de nuevo del lado de Campoamor y los “críticos” burocráticos de la Restauración, y casi repetir aquello de los “suspirillos germánicos” que le fuera en su momento arrojado con desdén a la cara del gran poeta sevillano.

Tanto el caso de Bécquer, como el de Rosalía de Castro, y el de los otros poetas comúnmente considerados como “premodernistas” (Reina, Rueda, Paso, Gil, Fernández Shaw) permiten la reflexión de que el “premodernismo” pueda no ser otra cosa, para buena parte de la crítica—y debe recordarse que los primeros críticos que la estudiaron fueron críticos modernistas: Juan Ramón Jiménez, Díez-Canedo, González Blanco—que una construcción *a posteriori*. Es decir, un intento por encontrar en la poesía del pasado *una tradición propia*. Los poetas modernistas leen la poesía del período anterior, y la leen, naturalmente, en clave modernista, subrayando unas veces, descubriendo otras, aspectos novedosos que habían pasado completamente desapercibidos para sus contemporáneos. Es decir, que el Modernismo castellano se creó su propia tradición peninsular relejendo la literatura anterior con una mirada nueva. Ahora bien, lo importante es que los modernistas, al hacer esta lectura, pusieron al descubierto en las obras de estos poetas la presencia de un lenguaje poético diferente, de una nueva retórica, que contrastaba de manera más o menos radical, según los casos, con los códigos retóricos vigentes en la Restauración.

Hay que subrayar la importancia que tendría la aparición y elaboración de este nuevo lenguaje, ya que según Cardwell—eminente hispanista que se ha constituido en uno de los más firmes defensores de la idea de la evolución autóctona e independiente del Modernismo español—supondría “la presencia de una estética

‘alternativa’ que se enfrentó a la poesía de la Regencia,” desde las obras de “un grupo de poetas radicales que volvieron la espalda a la poesía casticista y cívica” del momento (23). Ese lenguaje poético—y cuando se habla de lenguaje en poesía, se alude naturalmente a todo un complejo universo retórico—sería entonces la clave para entender el alcance y la verdadera dimensión del “premodernismo” español.

Ahora bien, como Katharina Niemeyer ha demostrado en un excelente trabajo, estos poetas “premodernistas” (Gil, Reina, Paso, Rueda, Shaw), no sólo aceptan y adoptan los ideales castizos y tradicionalistas del código literario-poético de la Restauración, sino que sus obras no pueden verse más que como el resultado de la aplicación de las normas de lo que entonces se consideraba la belleza poética, dominadas por la idea de inteligibilidad y verosimilitud de lo representado artísticamente, y de los ideales morales que estaban vigentes entre la burguesía culta de la época (62-63). En definitiva, que estos poetas escribían para obtener el aplauso de estos buenos burgueses y aspiraban a transmitir en la mayoría de sus poemas los ideales dominantes de su clase. Niemeyer analiza y desmonta el didactismo de muchos de estos poemas y el compromiso cívico, filosófico y religioso que subyace en ellos, aludiendo a la misión “transcendente” que los orientaba (64-65).

Aquella poesía, continúa diciendo Niemeyer, “[c]orrespondía obviamente a lo que en aquel entonces se entendía por poesía moderna y buena. [...] Las opiniones que se quieren comunicar concuerdan muy bien con la ideología burguesa oficial de la época” (66). Y hasta las novedades que aportaba (cierto énfasis parnasiano en las formas, en el color y los aspectos sensoriales de los temas tratados, así como las tímidas audacias métricas) “resultaban perfectamente compatibles con las normas estético-poéticas

establecidas” (66). Incluso en los poemas que tratan temas que serán los más desarrollados por los modernistas, “destaca el enfoque moral tan típico para la poesía de la Restauración” (69).<sup>10</sup>

Esto no quiere decir que no se encuentren en la poesía de estos poetas ejemplos de una búsqueda expresiva que, hasta cierto punto, reflejan el cambio de sensibilidad que se estaba produciendo en la época. Gracias a ello, estos poetas lograron trascender estéticamente la poesía cívica-filosófica de Núñez de Arce y Campoamor (que no era, después de todo, más que filosofía de sobremesa, de café o sacristía). Pero esas novedades formales no se correspondían con un cambio revolucionario en los ideales estéticos y en la visión del mundo. Sencillamente suponían una tímida superación estética de los modelos imperantes aceptados y consagrados. Lejos de ver una continuidad natural entre el “premodernismo” y el Modernismo, Niemeyer afirma que “la poesía ‘premodernista’ realmente tiene muy poco en común con la del primer Modernismo castellano” (74).

Ahora bien, si el lenguaje “alternativo” y, sobre todo, “radical” al que aludía Cardwell (23) no se halla—al menos no totalmente—en estos poetas que, como ha demostrado Niemeyer, en el fondo asumieron sin mayores conflictos los postulados retóricos admitidos y admisibles en el marco de la burguesía culta de la época, ¿dónde, entonces, podría encontrarse ese lenguaje “premodernista”? Lo que resulta evidente es que ese lenguaje poético alternativo y radical no puede ser otro que el de la poesía que José María de Cossío califica, a falta de mejor denominación, de “poesía naturalista”; es decir, la poesía de la duda y el pesimismo; la poesía que descubre y canta los desgarrados paisajes urbanos del proletariado, dominados por la miseria, la prostitución y la falta de expectativas; la poesía de la calle que hace la apología de la bohemia

y del anarquismo literario como una especie de protesta social ante el acomodado mundo burgués que se consolidó en la Restauración. Es decir, la poesía de poetas no siempre suficientemente bien valorados como José María Bartrina, Augusto Ferrán, Antonio Tobar, Francisco de la Escalera o José de Siles, por poner sólo unos cuantos ejemplos.

## Notas

<sup>1</sup> Por razones de espacio es imposible desarrollar en el presente trabajo este aspecto de la cuestión, puesto que por sí solo merece un estudio pormenorizado y extenso. Pero para entender cabalmente el momento histórico en el que se sitúa esta investigación, se puede apuntar aquí que, en 1898, España no sólo debe renunciar completamente a un protagonismo político internacional que había ido perdiendo poco a poco a todo lo largo del siglo XIX, sino también a su papel rector en la cultura de unos territorios—antes colonias, ahora ya países por derecho propio—en los que se hablaba el español y en los cuales, hasta hacía no mucho, los modelos culturales metropolitanos eran los únicos vigentes. Paralela a la política, la independencia cultural hispanoamericana se recibe en España con desdén, como muestra la actitud tan sostenidamente antiamericanista—y pronto antimodernista—de un crítico tan eminente entonces como Leopoldo Alas “Clarín”, o la acerba polémica sobre la novela mantenida entre Juan Valera y el escritor uruguayo Carlos Reyles. El antimodernismo español—estudiado por Martínez Cachero, Lily Litvak, o Carlos Lozano, entre otros—tiene sus raíces en este desdén y virulento rechazo de la crítica finisecular española hacia toda la literatura que, sin amoldarse previamente a los modelos tenidos en España por saludables y castizos, viniese de Hispanoamérica. Puede verse como un síndrome poscolonial, consecuencia de una “colonial anxiety” o nostalgia colonial. Lo lamentable es que esa actitud haya permanecido incrustada hasta hace no mucho en la historiografía literaria de dicho momento histórico.

<sup>2</sup> La crítica hispanoamericana, por el contrario, y como caso más significativo está el de Henríquez Ureña (35-43; 508-28), en lo que pone el énfasis es en la pobreza del período “premodernista” o en el escaso alcance del Modernismo peninsular.

<sup>3</sup> Poco después aparecerá la famosa antología del Modernismo hispánico preparada por Pere Gimferrer, que marca un punto de inflexión al mostrar el interés de algunos



poetas “novísimos” por el Modernismo como un primer jalón o antecedente de poesía culturalista que coincidía con sus propias doctrinas estéticas. La visión del modernismo de Díaz-Plaja es una visión sesgada e interesada, pero que se impuso lamentablemente en la historia de la literatura española. A esta obra, cuya primera edición es de 1951, es a la que debe de referir Juan Ramón Jiménez en una carta a Ricardo Gullón de enero de 1953, informándole que ha escrito “hace dos días a Marañón, amigo mío de siempre, afeándole su prólogo al libro ‘Españolista’ [sic] del turbio Díaz-Plaja” (cit. en González Duro 440).

<sup>4</sup> El análisis histórico de la recepción de las obras de Bécquer y Rosalía demuestra claramente que el verdadero alcance de las obras de estos poetas sólo fue entendido o descubierto cuando el Modernismo permitió una lectura “modernista” de sus obras.

<sup>5</sup> Una cosa es evidente, y es el hecho de que los primeros modernistas españoles (es decir, Villaespesa, Juan Ramón, Antonio de Zayas y los hermanos Machado, entre otros) no tuvieron a Salvador Rueda como modelo, ni creo que hayan aprendido nada de él. Primero atendieron a los modelos hispanoamericanos; después, volvieron, también ellos, la vista a Francia.

<sup>6</sup> Digo “extraña” por no decir antitética: el Posromanticismo era profundamente idealista y el Naturalismo, positivista y materialista. Ambas corrientes convivieron en España y aun dieron lugar a una especie de fusión entre ambas que se ha dado en llamar “naturalismo espiritualista”.

<sup>7</sup> Una antología del feísmo modernista, también llamado “tremendismo”, fue preparada por Pedro J. de la Peña: *El feísmo modernista: antología* (Madrid: Hiperión, 1989). Guillermo Díaz-Plaja dedicó también un libro al tema del feísmo en general, pero con amplia mirada a la literatura modernista de ambos lados del Atlántico: *El reverso de la Belleza* (Barcelona: Editorial Barna, 1956). Véase *Ensayos sobre literatura y arte* (Madrid: Aguilar, 1973), 505-694. Tal vez lo que sucede es que el Modernismo, en vez de derivar en el realismo, absorbe la tendencia naturalista o feísta del “premodernismo” y la hace suya. Esta línea de conexión es la que puede verse, por ejemplo, en un texto del poeta Enrique Paradas, “¡Carne de vicio!” (Fuentes 241-42), recogido en el poemario *Agonías*, de 1891, y las páginas de Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* (1911) en que describe la vida de las prostitutas terminales recogidas en el Hospital San Juan de Dios de Madrid; y la conexión, a su vez, entre esta novela y otra de Carmen de Burgos publicada seis años más tarde: *La rampa* (1917).

<sup>8</sup> A propósito de este poema, Luis García Montero an-

ota lo siguiente: “José Pedro Díaz [...] señaló los ecos en esta rima de una composición de Blest Gana, ‘Poesía’, de 1853. Estas son sus primeras estrofas:

Hai una poesía tierna,  
melancólica, vaga i misteriosa  
que nadie ha escrito, i que tal vez ninguno  
podrá copiar jamás en sus estrofas.  
Son cantos sin palabras, armonías  
del himno universal, que el mundo entona  
cuando en ocaso las postreras luces  
su puesto ceden a las pardas sombras. (223-24)

En cualquier caso, no hay que olvidar que la de Bécquer fue una búsqueda artística consciente; que no se trata sólo de una intuición. Hay en él un intento de exploración y de formulación estética de una teoría propia. Por ejemplo, en la “Introducción sinfónica” al Libro de los gorriones, dice: “entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos” (475); y más adelante alude a cuanto está pasando en “el misterioso santuario de la cabeza” (475) durante el proceso creador: “esta silenciosa tempestad de mi cabeza” (476). Y obsérvese esta reflexión metapoética que hubiera firmado cualquier poeta modernista: “Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estofa tejida de frases exquisitas en las que os pudierais envolver con orgullo como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume” (476). No estamos muy lejos de la conocida imagen de José Asunción Silva: “El verso es vaso santo, poned en él tan sólo / un pensamiento puro...” Bécquer consigna, a continuación, sus dificultades para compaginar las dos vidas del poeta: “Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de este otro mundo que llevo dentro de la cabeza. El sentido común que es la barrera de los sueños comienza a flaquear y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden” (477).

<sup>9</sup> El certamen Varela de 1887, convocado en Santiago de Chile, convocaba un premio para “una colección de 12 a 15 poesías del género subjetivo de que es tipo el poeta Bécquer” (Darío 1175).

<sup>10</sup> Esto queda corroborado, por ejemplo, por un poema de Emilio Ferrari, recogido en *Por mi camino*, primer volumen de las obras completas de Ferrari, que se publicó póstumamente en 1908, como primer tomo de unas obras completas supervisadas por la familia (Madrid: Revista de Archivos, 1908). El poema lleva por título “A Ricardo Gil

(al recibir su libro ‘La caja de música’):

Tu libro es dulce y grave, tierno y hondo;  
tu inspiración es íntima y sincera.  
Quien se asome a tus versos, en su fondo  
hallará reflejada un alma entera. (95)

El poema está casi contigo junto a otro titulado “La nueva estética,” que parece un ataque en toda regla contra el Modernismo.

## Obras citadas

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Jacques Crépet. París: Louis Conard, 1930.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Vol. 2. Biblioteca Castro. Madrid: Turner, 1995.
- Campillo, Narciso. *Nuevas poesías*. Cádiz: Librería de la Revista Médica, 1867.
- Cansinos Assens, Rafael. *La novela de un literato*. Vol. 1. Ed. Rafael Manuel Cansinos. Madrid: Alianza, 2005. 3 vols.
- Cardwell, Richard A. “La política-poética del premodernismo español.” *Ínsula* 487 (1987): 23.
- Cernuda, Luis. *Obra completa*. Vol. 2. Madrid: Siruela, 1993.
- Cossío, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 1960. 2 vols.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. 10ª ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Díez-Canedo, Enrique. *Estudios de poesía española contemporánea*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Fuentes, Víctor, comp. *Poesía bohemia española*. Madrid: Celeste, 1999.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias*. Vol 1. *Poesías líricas*. Madrid: Rivadeneyra, 1869.
- González Duro, Enrique. *Biografía interior de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 2002.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Litvak, Lily. “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910).” *Hispanic Review* 45 (1977): 397-412.
- Mallarmé, Stéphane. *Vers et prose: Morceaux choisis*. París: Perrin et Cie., 1893.
- Niemeyer, Catarina. “Entre belleza poética y trascendencia social: sobre las características y la función histórica del premodernismo español.” *Acta Literaria* 18 (1993): 61-81.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. Londres: Oxford UP, 1970.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1965.