

# LOS LIMITES DEL MODERNISMO Y LA GENERACION DEL NOVENTA Y OCHO (\*)

POR

RAFAEL FERRERES

*A Gonzalo Fernández de la Mora.*

En 1938 publicó Pedro Salinas su interesante ensayo *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus* (1), en el que pretende y quiere separar en dos escuelas, en dos denominaciones diferentes (modernismo y 98), a los escritores que hoy, gracias a su esfuerzo y al de los que le han seguido, pasan por tales.

Su "tesis no es que España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fué aceptado y cultivado durante varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer" (2). Más que *confusión*, como dice el admirado poeta, sería mejor indicar *fusión* entre estas dos actitudes literarias y vitales bastante afines, como veremos. Con este afán que hay de clasificar todo lo material y humano, había que poner etiqueta preceptiva, había que reunir gregariamente a los escritores más diferenciados entre sí de toda la historia de la literatura española. Este loable deseo inicial de Salinas de poner un poco de orden, de clasificar espiritual y estilísticamente a estos prosistas y poetas le llevó, exageradamente, a trazar una frontera, una línea divisoria más precisa, entre una y otra escuela, que la que separa a España de Francia, como si en estas cosas espirituales, siempre fluc-

---

(\*) La tesis de este artículo fué leída como ponencia en las jornadas literarias organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica en La Coruña, en 1954. Dada, como conferencia, en el Instituto de España en Londres, en 1955.

(1) Incluido en su libro *Literatura española del siglo XX*, 2.<sup>a</sup> ed. Méjico, 1949.

(2) Escribe Salinas en el citado ensayo: "Rubén Darío, en varios pasajes de sus obras, se jacta, no sin razón, de su influencia en el nuevo rumbo que tomaron las letras españolas. En efecto, ¿por qué no habían de aceptar los hombres del noventa y ocho el nuevo idioma poético, el modernismo, como lenguaje oficial de la nueva generación? Al fin y al cabo, convenía con su íntimo norte, tenía algo de revolucionario y de renovador, era lo mismo que ellos querían hacer, sólo que en un horizonte mucho más amplio: una revolución renovadora."

tuantes, siempre inquietas y tornadizas, cupiera la inmovilidad del mojón. Si Salinas no hubiera pasado por alto algunos ejemplos de gran valor, que se contraponen a los esgrimidos por él, encontraríamos mayor cautela en sus afirmaciones.

Don Pedro Laín Entralgo, en su conocido y celebrado libro *La generación del noventa y ocho* (Madrid, 1945), también sigue el criterio diferenciador de Salinas, pero con discrepancias respecto a quienes integran uno y otro bando literario.

Guillermo Díaz-Plaja todavía va más lejos que sus predecesores en su voluminosa e interesante obra *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, 1951). Para él son dos escuelas antagónicas, en la que una, el noventa y ocho, representa lo masculino, y la otra, el modernismo, lo femenino. Distinción poco afortunada e impropia por muchos distingos psicoanalistas que se le pongan. Esta clasificación (como la que dió otro señor, éste al margen de la literatura, de que Renacimiento es lo femenino y Barroco lo masculino), que pronto ha arraigado entre los diletantes, no hace más que crear confusión y se sale de la crítica puramente literaria. ¡Santo Dios, si el difunto Valle-Inclán se supiese inmerso en una escuela de rasgos femeninos! Si se precisa calificar sexualmente, que no veo la necesidad, un movimiento literario como éste, ¿por qué no dentro de lo viril buscar los matices que le convengan?

Dámaso Alonso, en su sagaz trabajo *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado* (3), plantea el problema desde un punto de vista distinto:

Hace ya muchos años que hice un intento para aclarar ese concepto de poesía del 98. Unas veces se habla de "generación del 98" y otras de "modernismo". Para poner un poco de diafanidad en la distinción de ambas ideas hay que apoyarse en estribos estrictamente lógicos: modernismo y generación del 98 son conceptos heterogéneos; no pueden compararse ni tampoco coyundarse en uno más general, común a los dos. Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98—digámoslo en alemán, para más claridad—, una *Weltanschauung*. Aquí descansa la diferenciación esencial. No deja de tener interés tampoco que el modernismo sea hecho hispánico, y la actitud del 98, exclusivamente española; que el modernismo sea un fenómeno poético—que, como veíamos en Valle-Inclán, puede colorear la prosa—y la posición del 98 se encuentre preferentemente en prosistas (pero, como vamos a ver, puede darse también en poetas). Quiere esto decir que "modernismo" y "actitud del 98" son conceptos incomparables; no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente. Dicho de

---

(3) Recogido en su libro *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1952.

otro modo: se puede mezclar o combinar en un mismo poeta o en un mismo poema. A una primera luz, los hombres de hacia 1900 nos habrían parecido claramente escindidos entre una generación de poetas (modernistas) y una de prosistas (los del 98). Pero ahora ya no podemos verlo así: resulta que, de los poetas de—aproximadamente—la generación de Machado sólo hay uno quizá (Juan Ramón Jiménez) en quien no se transparente tanto la coloración del 98; de los demás, Unamuno y Antonio Machado la tienen, de modo reconocido por todos, y también Manuel, como vamos a ver ahora. En especial, en los dos hermanos Machado se mezcla la técnica inicialmente modernista con la visión del mundo noventayochesco (4).

Veamos, ahora, quiénes integran los grupos modernistas y del 98.

Salinas teoriza en su ensayo citado y sólo cita unos pocos nombres, los más representativos: Rubén Darío, Manuel Machado y un sí es no es, o un modernista a su manera, Juan Ramón Jiménez. El otro grupo, el del 98; lo forman Unamuno, *Azorín*, Baroja y Antonio Machado.

Pedro Laín detalla los que pertenecen al 98: “Unamuno, Gani-vef, *Azorín*, Baroja, Antonio Machado, Valle-Inclán, Maeztu, Benavente, Manuel Bueno” (5).

Díaz-Plaja discrepa de Laín en la inclusión que hace de Valle-Inclán como del 98 (6). Y añade: “Alejado de la realidad circundante, en aras de un puro deleite estético, Manuel Machado marca así perfectamente su posición, tan modernista como antinove-ntaiochista” (7).

Dámaso Alonso, en su artículo citado, escribe: “Todos ellos [Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado] han nacido del modernismo, para dejar pronto de ser poetas modernistas” (8).

Y, por último, para no citar más críticos y cerrar esta clasificación con una autoridad extranjera que ha trabajado sobre este tema, Hans Jeschke (9) da buenas razones para considerar del 98

---

(4) Página 90. Son interesantes las notas que acompañan a este trozo transcrito.

(5) Pedro Laín hace algunas salvedades: “Otro grupo de escritores más próximos a la condición de “literatos puros” y más influidos por el modernismo: Valle-Inclán, Benavente, Manuel Bueno. No lejano de ellos en la actitud, sí en la valía, Francisco Villaespesa.” Pág. 69.

(6) *Ob. cit.*, pág. 151.

(7) *Ob. cit.*, pág. 154.

(8) *Ob. cit.*, pág. 67.

(9) *La generación de 1898*. Traducción de I. Pino Saavedra, revisada por el autor. Prólogo de Gonzalo Fernández de la Mora. Madrid, 1954. Pág. 86.

“sólo el dramaturgo Benavente, los prosistas Valle-Inclán, Baroja, Azorín y el poeta lírico Antonio Machado” (10).

Conviene analizar, aunque sea someramente, qué es en opinión de Salinas (y de los que le siguen) lo que separa principalmente el modernismo del 98.

#### PREOCUPACIÓN DEL PAISAJE: CASTILLA Y PARÍS

Para la mayoría de los críticos que han tocado este aspecto en los escritores que nos ocupan, Castilla es sinónimo de hondura, de fina frugalidad, de melancolía. París, cocotas, frivolidad, cafés y alcohol. Detengámonos un poco en este punto porque aclara la fusión que existe entre modernistas y noventaiochistas. Si pacientemente leemos y releemos (porque las lecturas antiguas se olvidan) los libros de estos escritores, veremos qué poca base tiene esa disyuntiva de Castilla o París. Es más: todavía hay otro paisaje que sienten con intensidad mayor, o por lo menos con mucho más afecto: el paisaje natal de cada uno de estos escritores provincianos. Ciertamente, si cotejamos textos no es frecuentemente Castilla la que sale mejor librada, y aún para ella son los adjetivos negativos (11).

Para ejemplificar lo dicho tomemos a Baroja, Azorín y Antonio Machado como representantes indiscutibles del 98. A Rubén Darío y a su más preclaro discípulo, Manuel Machado, como figuras del modernismo. Algunas veces traeremos los nombres de otros escritores de este momento.

Para todos, sin excepción, París es una meta, un anhelo. Todos llegan a vivir y a saborear París. Les apasiona la ciudad y lo que ella representa. Azorín, aparte de los innumerables artículos que le dedica, escribe varios libros, tales como *Entre España y Francia (Páginas de un francófilo)* [1917], *París, bombardeado* (1919), *Racine y Molière* (1924), *Espanoles en París* (1939), *París* (1945), etcé-

---

(10) Otras opiniones sobre los que integran la generación del 98: Baroja (*Divagaciones apasionadas*), Azorín (*Clásicos y modernos*), Gregorio Marañón (*Ensayo sobre el academicismo de don Pío Baroja*, publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, abril 1935), P. Miguel Oromí (*El pensamiento filosófico de Unamuno*, Madrid, 1943, pág. 52). Véase la larga bibliografía que se incluye en el libro de Hans Jeschke.

(11) Antonio Machado: *A orillas del Duero* (XCVIII), *Orillas del Duero* (CII), *Campos de Soria* (CXIII), *Desde mi rincón* (CXIII), etc.

Azorín: *El mar*, en su libro *Castilla*. Compárense *Una ciudad levantina* y *Una ciudad castellana*, capítulos del libro *España*.

Baroja: *Camino de perfección*.

tera. Mucho ha escrito *Azorín* sobre Castilla, mucho la siente y quiere; pero siempre que hay en sus obras la comparación con su tierra, es su región la que sale ganando. En las *Páginas escogidas* (1917) comienza con una cita francesa de Balzac, y el primer trabajo que figura es *Levante*; el segundo, *La Mancha*; el tercero, *Carros*. Basta leer estos tres trozos seleccionados por él mismo, comprobar los adjetivos que emplea y el optimismo melancólico y la tristeza que exhalan, para cerciorarse de lo dicho.

Don Pío Baroja, “gran conocedor de todos los rincones de París”, describe su fiel acompañante en aquella ciudad, Miguel Pérez Ferrero, tiene dos novelas situadas en la capital de Francia: *Las tragedias grotescas* y *Los últimos románticos*. Para su aspecto regional, suya es esta frase: “Yo quisiera que España fuera el mejor rincón del mundo, y el país vasco el mejor rincón de España...” El número de sus novelas vascas es tan considerable que no es necesario citarlas.

Don Antonio Machado, como su hermano Manuel, han sentido también la llamada de París. Allí marchan, allí trabajan como traductores en la editorial Garnier (12). Antonio no tiene la preocupación de París en sus poesías, sí de los parques franceses (13). Ahora bien: la literatura francesa le cala hondo, como luego veremos. A don Antonio se le presenta como el poeta más vinculado a Castilla de toda la generación. Se le llama el poeta de Castilla. Pero esto es confinarle a límites muy estrechos. El canta—¡y de qué prodigiosa manera!—a España en su integridad, y luego, a su paso por las distintas regiones españolas, va dejando, en bellos y sentidos poemas, la emoción de los paisajes que le conmovieron. En primer lugar, su entrañable andalucismo, su amor y crítica castellanas, su encendido elogio a Santiago de Compostela, sus sentidos y hermosos poemas a Valencia y a su campo, por cierto no incluidos en las últimas ediciones de sus poesías completas. Y aún ese recurso poético, tan suyo, de recordar o soñar las ciudades y campos cuando no los vea, también lo aplica a los que no son castellanos.

Y ahora hagamos lo inverso: Castilla en los modernistas.

Para cualquier lector de Rubén Darío (14) y de Manuel Machado no hacen falta citas. Cuando Rubén escribió “mi novia es

---

(12) Miguel Pérez Ferrero: *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Madrid, 1947.

(13) Rafael Ferreres: *Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado*, en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, 1954, núm. 55.

(14) Véase Pedro Salinas: *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, 1948.

España y mi querida París”, no era una frivolidad lo que decía. Con esto sentaba la definición de su poesía. En sus comienzos literarios es España la que le llena. Son escritores españoles los que influyen en él. Más tarde, en Francia, sigue a los poetas franceses que exaltan a España: Verlaine, Víctor Hugo, Barbey d’Aurevilly, Gautier... Rubén Darío siente la belleza del paisaje castellano, andaluz y mallorquín. Es cierto que a veces percibimos en ellos una influencia francesa, como el poema *Las cosas del Cid*, por ejemplo. O el entusiasmo por Góngora (a través de Verlaine) y tal vez por el *Greco*. Pero también se entusiasmó—¡y de qué consciente y patriótica manera!—por España y por sus hombres (15), entre ellos por los primitivos poetas, cuya admiración no le venía de Francia (16). No sólo encontramos España, desde un punto de vista estético, en sus páginas líricas, sino también apunta y comenta, en sus artículos, los problemas políticos españoles (17).

En *Caprichos* (1905), de Manuel Machado, su segundo libro, aparecen temas de lo más puro que pueda dar la poesía de exaltación castellana, a pesar de su filiación modernista. Allí están el severo retrato de Alvar Fáñez, la glosa sobre Gonzalo de Berceo, la plástica visión de la hija del ventero de *El Quijote*, la acotación del *Madrid viejo* (18), *Un hidalgo*. Y sólo en el espacio de dos años, en que se publican *Alma*, *Museo*, *Los cantares* (1907), lo castellano se amplía e intensifica (*Castilla*, *Felipe IV*, *Aquí, en España*, etcétera), se hace más constante, sin abandonar por eso, en absoluto, la técnica modernista.

---

(15) Léase el citado libro de Salinas.

(16) “Recordemos que Rubén es el renovador de los arcaicos *dezires*, *layes* y *canciones* y el campeón de los primitivos castellanos, como Berceo e Hita, en oposición con el Siglo de Oro...” Ramiro de Maeztu: *El clasicismo y el romanticismo de Rubén Darío*, en *Nosotros*. Buenos Aires. Enero, 1922.

Hay que añadir que Rubén elogió a escritores del Siglo de Oro, como Cervantes y Góngora.

(17) Recuérdense sus artículos *El triunfo de Calibán* y *El crepúsculo de España* sobre el desastre del 98.

(18) En un hotel de la rue de Vaugirard escribió *Alma* (1902), “que contenía, en embrión, toda mi obra poética. Todo lo escrito después en poesía no ha hecho sino aumentar las páginas de aquel libro de mis veinte años... ¡Cómo lo he vivido!”

Es posiblemente Manuel Machado el primero que hace una poesía ciudadana tomando como tema Madrid. Dámaso Alonso, en su primer librito de versos: *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921), también canta el Madrid popular (no populachero), anticipándose al que luego pintará Eduardo Vicente. Este Madrid de arrabal de Dámaso Alonso se convierte en meditación alucinante en *Hijos de la ira*. El Madrid de los suburbios es el que motiva el libro *Canciones sobre el asfalto*, de Rafael Morales, 1954. Este Madrid poco tiene que ver con el de un Emilio Carrere, en el verso, o un Pedro de Répide, en la prosa.

## LA INFLUENCIA DE LOS ESCRITORES FRANCESES:

### VERLAINE Y RUBÉN DARÍO

Tanto los modernistas como los del 98, si exceptuamos a Unamuno, Benavente, Juan Ramón Jiménez y Maeztu, el único idioma que conocen bien es el francés (19). Y el estudio de esta lengua se produjo por el interés que despertaba Francia y sus escritores en ellos.

Azorín traduce del francés *La intrusa* (1896), de Maeterlinck; *De la patria* (1896), de A. Hamón; *Las prisiones*, de Kropotkin. Antonio Machado da más preferencia a la literatura francesa que a la española. En 1906 obtiene, por oposición, la cátedra de Francés del Instituto de Soria. Traduce, en colaboración con su hermano Manuel y Villaespesa, *Hernani*, de Víctor Hugo. Trabaja como traductor en la editorial Garnier, de París. A Manuel Machado se debe una excelente traducción, en prosa rimada, de Verlaine (*Fiestas galantes*). "Magistral traducción, hecha por amor filial por un verlainiano verdadero", escribe Gómez Carrillo en el prólogo (20).

Pero interesa detallar un poco qué escritores siguen, admiran y dejan más honda huella en los hombres del 98, puesto que son los franceses, según declaración propia, los que más influyen; mucho más que los de cualquier otro país.

Según don Pío Baroja, en *Divagaciones apasionadas* (1924), "Benavente se inspiraba en Skakespeare, en Musset y en los dramaturgos franceses de su tiempo; Valle-Inclán en Barbey d'Aureilly, D'Annunzio y el caballero Casanova; Unamuno, en Carlyle y Kierkegaard; Maeztu, en Nietzsche y luego en los sociólogos ingleses; Azorín, en Taine, Flaubert, y después en Francis Jammes. "Yo dividía mis entusiasmos entre Dickens y Dostoyevski..." Hablando de sí mismo, escribe Baroja, en *Familia, infancia, juventud*,

---

(19) Antonio Machado conocía el inglés, pero sólo para leerlo (mejor sería decir para traducirlo). En una de las visitas que le hice a Rocafort, en 1937, me dijo que nunca estaba seguro de cuándo se diptongaban las vocales inglesas. En su *Juan de Mairena* hay abundantes citas en inglés, y en este mismo libro dice: "Porque no hay más lengua viva que la lengua en que se vive y se piensa, y ésta no puede ser más que una—sea o no la materna—, debemos contentarnos con el conocimiento externo, gramatical y literario de las demás. No hay que empeñarse en que nuestros niños hablen más lengua que la castellana, que es la lengua imperial de la patria. El francés, el inglés, el alemán, el italiano deben estudiarse como el latín y el griego, sin ánimo de *conversarlos*." (Madrid, 1936, pág. 192.)

(20) Madrid, 1910. Hay varias ediciones. Machado considera a Verlaine su "maestro". Véase el prólogo de Gómez Carrillo.

cómo a través de los años se apasiona por Julio Verne, Dumas, Eugenio Sue, Balzac, Jorge Sand, Baudelaire, Stendhal.

A su vez, *Azorín*, en *Clásicos y modernos*, añade a Baroja la influencia de Poe y de Teófilo Gautier. Sobre los demás escritores de su tiempo, está casi de acuerdo con lo expresado por don Pío.

Sobre el afrancesamiento de *Azorín*, sobre su considerable empleo de galicismos, existe el extenso estudio que le dedicó don Julio Casares en *Crítica profana*, en donde hay párrafos como éste: “La admiración desmedida por los escritores franceses, especialmente por Flaubert, le lleva a reservar más de dos páginas, de las ocho escasas que dedica a *Fray Candil*, para empedrarlas de citas en francés.”

Un precedente que debió de tener muy en cuenta *Azorín*, en su curiosidad por viajar por España y describirla, fué Teófilo Gautier en su *Voyage en Espagne*. Leyendo las páginas que el portentoso Menéndez Pelayo dedica a Gautier en la *Historia de las ideas estéticas en España*, y que *Azorín* conocía perfectamente, nos damos cuenta de cuánto debe el escritor español al francés. *Azorín* sigue a Gautier en su técnica descriptiva, se aparta de él en el sentimiento, en la apreciación íntima del paisaje y en la comprensión de los hombres. Después de Gautier había llegado un nuevo concepto intimista de la poesía, y *Azorín*, genialmente, supo conjugar, armonizar estas dos tendencias y producir una estética nueva o que, debido a su enorme personalidad, nos lo parece (21).

---

(21) *Azorín: Teófilo Gautier*, en su libro *Lecturas españolas*.

He aquí algunos de los conceptos de Menéndez Pelayo sobre Gautier: “Toda mi fuerza consiste—decía él—en que soy un hombre para el que existe el universo visible.” No es el *homo additus naturae*; es la naturaleza pasivamente reflejada, sin que el espíritu intervenga para modificarla, como no sea en el sentido de una mayor intensidad y concentración de luz. La lengua que usa y que en gran parte él creó, ya renovando arcaísmos, ya introduciendo felizmente voces técnicas confinadas antes al vocabulario de los arqueólogos y de los artistas, es opulentísima de términos concretos más aún que la lengua del mismo Víctor Hugo, y remozada como ella en las fuentes abundantísimas de la lengua del siglo xvi y aun en los excéntricos y desdeñados autores del tiempo de Luis XIII. Nada de perífrasis ni de locuciones abstractas; todo tiene aquí su nombre propio, *reconquistado contra Malherbe*, como decía el mismo Gautier, que también se jactaba de “haberse lanzado a la conquista de adjetivos, desenterrando muchos encantadores y admirables que ya no podrán caer en desuso” ... “Pero lo perfecto, lo excelente y característico de la *manera* poética de Teófilo Gautier (y de pocos puede decirse con tanta exactitud que en vez de estilo han tenido una manera) ha de buscarse en los *Emaux et Camées* y en aquella bellísima sección de sus poesías que lleva por título *España* (1845), y contiene impresiones de naturaleza y de arte iguales o superiores a las mejores páginas de su *Viaje*. En la enérgica precisión de estas breves piezas, inspiradas por el abrupto paisaje de nuestras sierras o por algún lienzo de Zurbarán, Ribera o Valdés Leal, se ve que el sol de España había herido a Th. Gautier de plano, y que él, mucho más que Víctor Hugo, había encontrado aquí—como dice Sainte-Beuve—“su verdadero clima y su

Guillermo Díaz-Plaja considera a Góngora como piedra de toque para diferenciar, según la apreciación que muestran por el poeta cordobés, a los modernistas y a los del 98 (22). Si hablamos en plata, a Góngora se le entendió y valorizó a partir de la biografía de don Miguel Artigas (1925) y gracias a los trabajos fundamentales de Alfonso Reyes y, sobre todos, de Dámaso Alonso. Si estos hombres no llegan a estudiar seriamente a don Luis, seguiríamos, supongo, repitiendo, poco más o menos, como hacemos con tantos otros escritores, la opinión de Menéndez Pelayo, nada favorable al autor de las *Soledades*.

Lo que sí puede servir de piedra de toque, y no precisamente de dispersión, sino de unión, es el culto sentido, paladinamente confesado por unos y por otros, exceptuando en parte a Unamuno, por el genial Paul Verlaine y por su consecuencia en la literatura española: Rubén Darío.

El caudillo de la generación del 98, aunque Salinas ofrece casi un fantasma por la falta de realidad corporal, no se encuentra.

---

verdadera patria". Es, en efecto, colorista por excelencia, como los grandes artistas españoles, con quienes tiene manifiestas analogías de temperamento. Su *Viaje a España*, que en Francia está considerado como obra maestra, y que entre nosotros, por una preocupación absurda, suele citarse como modelo de disparates, sólo comparable con el de Alejandro Dumas, no es en verdad ningún documento histórico ni arqueológico; pero en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino *vista*, con visión absorbta, desinteresada y esplendente. Otro tanto hay que decir en mayor o menor grado de todos los viajes de Gautier: el de Venecia, el de Rusia, el de Constantinopla. Es la parte de sus obras que se lee más y se discute menos. Como pintor de naturaleza física, completó con más impersonalidad y con menos aparato la obra de Chateaubriand, *sometiéndose absolutamente al objeto*, aprendiendo los nombres de todas las cosas y enterrando para siempre la fraseología sentimental que mezclaban en sus descripciones Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre. En Gautier no hay huella de declamación, y si alguna retórica tiene, es retórica de pintor y no de orador ni de moralista. Nunca describe por insinuación ni por equivalentes, sino abrazándose con la realidad cuerpo a cuerpo." Ed. Nacional, tomo V, págs. 451 y sigs.

Por su parte sobre este aspecto de *Azorín* dice Werner Mulertt en el libro que le dedicó: "Es el mismo *Azorín* que ya conocemos, el agudo, crítico observador, el que procura seguir la técnica de los Goncourt y tan sólo pintar lo que sus ojos ven y lo que sus oídos oyen." *Azorín*, Madrid, 1930, pág. 138.

(22) *Ob. cit.*

En realidad, Góngora sólo fué admirado por Rubén Darío. El que no se note gran influencia o la huella asimilada del autor del *Polifemo* en Rubén, nada quiere decir en contra de su patentizada admiración. Nadie conoce a Góngora mejor que Dámaso Alonso, y entre los poetas contemporáneos es el propio Dámaso Alonso el que menos se parece a Góngora: ningún contacto hay ni en estilo ni en el fondo.

Dámaso Alonso, en su trabajo *Góngora y la literatura contemporánea* (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1932) no da ninguna cita de Antonio Machado sobre Góngora. En las pocas veces que don Antonio le nombra (*Juan de Mairena*, pág. 174; *Poesías completas*, pág. 373), se muestra disgustado con don Luis y lo que él representaba.

Los modernistas lo tienen en Rubén Darío. ¿No será que Rubén lo sea también de los del 98? Si leemos despacio y meditamos sobre la manera de ser de Unamuno, su sincero y honesto *mea culpa* en su conocido artículo “¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!”, nos inclinamos a sospecharlo:

Nadie como él [Rubén] nos tocó en ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fué como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruiseñores indígenas. Su canto nos fué un nuevo horizonte; pero no un horizonte para la vista, sino para el oído. Fué como si oyésemos voces misteriosas que venían de más allá de donde a nuestros ojos se juntan el cielo con la tierra, de lo perdido tras la última lontananza. Y yo, oyendo aquel canto, me callé. Y me callé porque tenía que cantar, es decir, que gritar acaso, mis propias congojas, y gritarlas como bajo tierra, en soterraño. Y, para mejor ensayarme, me soterré donde no oyera a los demás.

Y un poco después sigue don Miguel con gran nobleza:

¿Por qué, en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo!... ¡Qué sé yo!... Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu.

*Azorín, en Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945, pero escrito en 1905), se manifiesta un admirador ferviente de Rubén, y proclama, sin ambages, lo que Darío hizo por la renovación de la literatura española. Rechaza que la influencia de Rubén se reduzca a un cambio retórico. Es muchísimo más que eso. renueva la sensibilidad, la manera de contemplar y apreciar las cosas. Es un cambio psicológico: “Así como antes gravitaba el punto de vista estético sobre lo externo, ahora gravita sobre la intimidad.” Y esto. podemos añadir nosotros, ¿no es, en definitiva, la gran aportación lírica de los prosistas y poetas de comienzos de este siglo?

Los encendidísimos elogios de Manuel y Antonio Machado, a la muerte de Rubén, demuestran qué vínculos tan filiales les unían con su maestro, tan devotamente reconocidos. El caso de Manuel es tan manifiesto que no es preciso insistir. Sí en lo referente a su hermano.

Algunos críticos, basándose en *Retrato*, el poema inicial de *Campos de Castilla* (1907), en el que hay estos versos:

*Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.*

y también en el prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* (23), han creído ver el rompimiento de Antonio Machado con la poesía rubeniana. Si fuera así, la poesía de Antonio Machado es un Guadiana, en el que aparece y desaparece constantemente la huella de Rubén. Encontrarla acusada en los primeros poemas es facilísimo, aun cuando él tuvo la precaución de rehacer unos y suprimir otros, como Dámaso Alonso recientemente ha demostrado (24). Sin embargo, en lo que dejó en su obra y aun después de haberse separado de la "actual cosmética" (que no estoy nada seguro fuera la de Rubén a la que se refería), hay versos influenciados por Darío. A la muerte de éste (1916) escribe un poema íntegramente dentro de la técnica rubeniana. Pero ¿a quién, sino a Rubén, recuerdan versos como éstos?:

*y esa doliente juventud que tiene  
ardores de jaulinas* (25).

O estos otros:

*Un César ha ordenado las tropas de Germania  
contra el francés heroico y el triste moscovita,  
y osó hostigar la rubia pantera de Britania.  
Medio planeta en armas contra el teutón milite.  
... las hordas mercenarias, los púbicos rencores;  
la guerra nos devuelve los muertos milenarios  
de cíclopes, centauros, Heracles y Teseos;  
la guerra resucita los sueños cavernarios  
del hombre con peludos mamuthes gigantesos.*

(CXLV)

Léase el largo poema *Olivos del camino* (CLIII), también en esta línea rubeniana. Y este otro, de sus comienzos:

*El mar hierve y canta...  
El mar es un sueño sonoro  
bajo el sol de abril.  
El mar hierve y ríe  
con olas azules y espumas de leche y de plata,  
el mar hierve y ríe  
bajo el cielo azul.  
El mar lactescente,  
el mar rutilante,  
que ríe en sus liras de plata sus risas azules...  
Hierve y ríe el mar...*

---

(23) Madrid, 1919. Es curioso comparar la afirmación de don Antonio de separarse de la poesía que "sólo pretendía cantarse a sí misma, o cantar, cuando más, el humor de su raza", y que él amó "con pasión", ya que lo que da validez a su obra es justamente eso. Además, el final del prologuillo parece una prosa rubeniana.

(24) *Poesías olvidadas de Antonio Machado*, en su libro *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1952.

(25) CXLI. Cito por la ed. *Poesías completas (1899-1925)*.

*El aire parece que duerme encantado  
en la fúlgida niebla de sol blanquecino.  
La gaviota palpita en el aire dormido, y al lento  
volar soñoliento, se aleja y se pierde en la bruma del sol.*

(XLIV)

En 1904 está fechado este poema *Al maestro Rubén Darío*:

*Este noble poeta, que ha escuchado  
los ecos de la tarde y los violines  
del otoño en Verlaine, y que ha cortado  
las rosas de Ronsard en los jardines  
de Francia, hoy, peregrino  
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro  
de su verbo divino.  
¡Salterios del loor vibran en coro!  
La nave bien guarnida,  
con fuerte casco y acerada prora,  
de viento y luz la blanca vela henchida  
surca, pronta a arribar, la mar soñora.  
Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera  
flamígera que tiene  
esta hermosa galera,  
que de una nueva España a España viene.*

(CXLVII)

Antonio Machado, según nos han dicho algunos críticos, al hablar de la "actual cosmética", se apartaba de Rubén, ¿rompía con Rubén? La devoción por el gran poeta americano es clara, y también la huella. ¿No sería mejor concretar de los seguidores sin talento? Su admiración por otros modernistas muy inferiores a Rubén es manifiesta. Dice, por ejemplo, que Francisco Villaespesa era "un verdadero poeta. De su obra, hablaremos mas largamente de sus poemas y de sus poetas" (26). ¿Qué poetas eran éstos? Seguramente los mismos que nutrieron su poesía hasta que se independizó, hasta que se convirtió en figura cimera de nuestra lírica.

Ramiro de Maeztu también hizo versos modernistas, como *A una venus gigantesca*, publicados en la revista *Germinal*, 1897.

De todos los escritores considerados del 98, el único que discrepa en esta admiración por Rubén es don Pío Baroja. Quien lea en *Intermedios* (1931) la opinión que tenía de Rubén Darío, se percatará de ello. Pero Rubén, ya lo sabemos, nos trajo la poesía francesa: lo externo se lo debía a Leconte de Lisle y a otros parnasia-

---

(26) *Juan de Mairena*, pág. 326.

En cuanto a lo de la "actual cosmética" de los poetas del "nuevo gay trinar", no cabe duda de que se refería a la peste de los rubenianos (como la que sufrimos hoy de los lorquianos). Escribe A. Machado en el citado *Prólogo de la Segunda Edición de "Soledades, Galerías y otros poemas"*: "Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofisticada, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginación de cartón piedra."

nos (27) y, en ocasiones, al mismo Verlaine, pero de éste trae también una intimidad psicológica desconocida antes y, con ella, una auténtica sinceridad. Y ya sea por Verlaine, ya por su intermediario, Rubén Darío, todos se sienten influidos de esta nueva manera de sentir y de manifestar los sentimientos. Baroja ha declarado que para él Verlaine es el más grande poeta que ha existido. Y cuando le precisa escribir un volumen de versos, ya en edad muy avanzada, y ya tan lejos de la boga modernista, y aun a pesar de haberse manifestado, en alguna ocasión, contra Verlaine, es a este poeta al que toma por modelo en sus *Canciones del suburbio*:

*Brumas, tristezas, dolores  
del otoño parisién  
son mágicos resplandores  
en los versos de Verlaine.  
En el parque, en la avenida,  
Lelián canta su canción;  
es la voz triste y sentida  
de su ardiente corazón.*

*Canciones del suburbio* (1944), como define acertadamente Luis Guarner (28) “es—aunque publicada en estos años—plenamente de la época modernista”. Azorín ve, en el prólogo de este libro, a Verlaine como guía de Baroja, a Verlaine, que, son sus palabras, “ha sido el más grande poeta francés después de Víctor Hugo”.

Y es Verlaine, como ha notado Hans Jeschke (29) y Manuel Granell (30), quien da el credo poético—y aun para la prosa se podría añadir—a los escritores del 98:

*Rien de plus cher que la chanson gris  
Où l'Indécis ou Précis se joint.  
.....  
Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule jiance  
Le rêve au rêve et la flûte au cor !*

---

(27) En una entrevista publicada en *La Esfera*, y firmada por *El Caballero Audaz*, declara don Pío: “No me interesan los poetas contemporáneos. Con raras excepciones, entre las cuales incluyo a Rubén Darío, yo encuentro la poesía actual un poco caótica. No dice nada, ¿verdad?... Se limita a la descripción y a una perfecta técnica; pero no hay espíritu, no hay emoción, no hay ideas. Y, dígame usted, ¿cómo es posible que perdure una poesía sin alma?...” (No tengo la fecha de cuándo se publicó.)

Véase Erwin K. Mapes: *L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París, 1925.

(28) Paul Verlaine: *Obras poéticas* (Antología, traducción y estudio preliminar de...). Madrid, 1947, pág. 45.

(29) *Ob. cit.*

(30) *Estética de Azorín*, Madrid, 1949.

¿Y Unamuno? Su famoso *Credo poético* está concebido contra las ideas expresadas por Verlaine en su *Art Poétique*, pero cabe preguntarse leyendo las poesías de don Miguel: ¿observó lo que predicaba? Dejemos aparte su horror, repetidas veces expuesto, a la musicalidad verlainiana, porque tanto puede haber en ello de disgusto como de impotencia por lograrla, de lo que se resienten con frecuencia los versos de Unamuno. Pero y la entraña de la poesía de Verlaine, ¿no la sintió? Creo que sí. El, tan preocupado de la idea, de lo trascendental, de la "poesía que pesa", escribió en el prólogo de *Alma*, el libro de Manuel Machado: "¿No es la poesía, en cierto respecto, la eternización de la momentaneidad?" Y, en cuanto a la técnica del verso, Unamuno usa, y abusa, del *enjambement* que, aunque no desconocido, ni mucho menos, en nuestra poesía, es Rubén quien lo pone de moda por influjo francés (31).

Verlaine, por sí mismo, por la lectura que hicieron de sus obras los escritores españoles (32), o a través de Rubén, fué un estremece-

---

(31) "El poeta al modo del ruiseñor, el de *allá van mis versos donde va mi gusto*, es cada día más difícil. Un Verlaine se da poco, y para eso tuvo dolores reales que le inspiraron su *Sagesse*, y, digan lo que quieran, Verlaine, con cultura, habría sido un portentoso poeta, lo que sin ella no pasa de un pájaro de trinos sentidos, pero pobres." Véase Manuel García Blanco: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954, pág. 46.

En otra ocasión, Unamuno valoriza el sonido de la palabra, y hasta está de acuerdo, por una vez, con *la musique avant toute chose*, de Verlaine:

*¿Qué os importa el sentido de las cosas  
si su música oís y entre los labios  
os brotan las palabras como flores  
limpias de fruto?*

.....

*¡Oh, dejadme dormir y repetidme  
la letanía del dormir tranquilo;  
dejad caer en mi alma las palabras  
sonoramente!*

*¡Oh, la primavera verde tibieza  
que en mi pecho metiéndose susurra  
secretos a mi oído y misteriosa  
nada me dice!*

Esta poesía, bastante larga, titulada *Sin sentido*, muestra cierta filiación con la modernista no sólo por lo que dice, sino también por el empleo de ciertos adjetivos delatores. Además, va incluida debajo del epígrafe *Caprichos*, que también sirvió de título, como se sabe, a un libro primerizo de Manuel Machado.

(32) No he podido precisar el año en que comienza a traducirse a Verlaine. La traducción del *Art Poétique*, por Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, es de 1898; la de M. Machado, de 1910. En 1913 se publica la antología de Díez-Canedo y Fernando Fortún *La poesía francesa moderna*. Como traductores de Verlaine figuran, además de Canedo, Juan Ramón Jiménez, Eduar-

dor huracán poético que conmovió—y conmueve—a todo el que se acerca a su poesía. Barrió antiguas formas de expresión y enriqueció el sentimiento al darle sinceridad, y aun los poetas que se pronunciaban en contra de su estética y espíritu, algo le deben. Aun esos mismos poetas regionalistas apegados, creían ellos, a lo antiguo que no a lo tradicional español, como un Gabriel y Galán, por ejemplo. Fué lo mismo que la bienaventurada racha que nos vino de Italia en el Renacimiento y que Garcilaso hizo fructificar y arraigar para siempre entre nosotros. ¿De qué vale que un Castillejo se opusiese en maliciosos y miopes sonetos si él mismo, en su interior, sabiéndolo o no, hacía también poesía italianizante? Por otra parte, y al igual que Dante, Petrarca y Boccaccio, las tres figuras principales del simbolismo francés: Baudelaire, Verlaine y Mallarmé influyen y dan nuevo rumbo, también, a la poesía de Italia, Inglaterra y otros países (33).

Si estudiamos detenidamente el vocabulario de los escritores considerados del 98 y el de los modernistas y algunos temas constantes, veremos que el parecido es mayor que la divergencia. Hans Jeschke, en el libro citado, lo ha hecho basándose en las obras del primer período de estos escritores. Los estudiados por él son: Benavente, Valle-Inclán, *Azorín* y Antonio Machado. En ellos

... se destaca, desde el punto de vista de la elección de palabras determinadas por el contenido, la abundancia de designaciones para conceptos del dominio del decadentismo y, en relación con ello, las expresiones para reproducir las impresiones de los sentidos finamente diferenciados, especialmente sensaciones de color.

Todo lo que es enfermizo, efímero, negativo, atrae irresistiblemente a esta generación en una especie de simpatía final, y llega a ser para ella expresión simbólica de su sentimiento pesimista de la vida. El rasgo fundamental de este estado de ánimo es la tristeza, a la cual se siente resignadamente como fatalidad del Destino. Por esto no se puede escapar a ella, y por ella se deja llevar con placer incontrolado; la gusta totalmente con una especie de sensualidad infame y malsana que recorre toda la gran escala, desde la melancolía hasta el espanto (34).

---

do Marquina y otros poetas hispanoamericanos. Más tarde, Ediciones Mundo Latino emprende la traducción de las obras completas, a cargo de Emilio Carrere, Bacarisse, E. Puche, Luis F. Ardavín, Díez-Canedo, Guillermo de Torre, H. Pérez de la Ossa, etc.

(33) Alfredo Galletti: *In novecento*, Milán, 1942; C. M. Bowra: *The Heritage of Symbolism*, Londres, 1951.

(34) Dice Salinas: "Muy pronto los auténticos representantes del espíritu del 98 percibieron que aquel lenguaje [modernista], por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito, y que en sus moldes no podría nunca fundirse su anhelo espiritual." *El problema del modernismo en España...*

El "muy pronto" que afirma Salinas no es exacto. Ya hemos visto cómo

Hans Jeschke, con cierto detalle, analiza la descripción de jardines, de paisajes, de puestas de sol, de fuentes que discurren o con el "agua muerta" podríamos añadir, y como "se trata de imágenes espirituales de estados de alma, que ellas tienen, por consiguiente, carácter simbólico, lo demuestra claramente la descripción del mismo paisaje, otra vez, como es natural, con el uso preferente de nombres negativos, a la luz del sol poniente". Esto dice refiriéndose a Baroja, pero cuadra también a otros escritores de su tiempo (35).

Antonio Machado oye, con impresionista y melancólica penetración, los ecos de la tarde, plasma el otoño verlainiano (36) en silenciosos jardines, lo imita al evocar un *Recuerdo infantil (Fué una clara tarde, triste y soñolienta...)* (37), y vuelve a cortar, a pesar de lo que dijo, en los jardines de Francia, las rosas del extraordinario Ronsard. Hacia 1919 (no consta la fecha), escribe tres bellísimos sonetos *Glosando a Ronsard (CLXI)*.

El profesor Pierre Guiraud, en su *Index du Vocabulaire du Symbolisme*, tomo VI, dedicado a *Fêtes Galantes, La Bonne Chanson* y a *Romances sans Paroles* (París, 1954), da la siguiente lista de los principales cincuenta nombres-temas (38): *oeil, coeur, comme, pas* (adv.), *amour, âme, où, aller, faire, plus, bien* (adv.), *tout* (adv.), *aimer, dire, doux, vouloir, ciel, jour, beau, triste, encore, deux, si* (adv.), *mourir, voir, espoir, noir, venir, aussi, blanc, main, petit, toujours, vent, voix, bon-ne, cher-e, air, amant, baiser, luire, nuit, seul, vieux, bleu, chanter, charmant, instant, sourire*.

Y los dieciocho nombres-clave principales: *luire, coeur, baiser,*

---

don Antonio Machado no se desprende de la influencia modernista del todo en su obra. El, como Bécquer con el Romanticismo, fué un depurador del Modernismo. Con respecto a Juan Ramón Jiménez, al que Rubén Darío llama, al comentar *Arias tristes* (1903), "... un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine", no acaba de liberarse de influencias francesas y del Modernismo hasta su segunda etapa, la de "poeta esencial" (1916), como la denomina Enrique Díez-Canedo en su estudio *Juan Ramón Jiménez en su obra*, Méjico, 1944.

En cuanto a la prosa, los novelistas españoles de este momento se detuvieron en la contención. Innovaron el lenguaje sin caer en el preciosismo, excepto Valle-Inclán (y luego Miró); pero no cabe duda de que también buscaron la palabra significativa de valor psicológico y estético y una precisión mayor en la sintaxis. La palabra dejó de ser oratoria o sojuzgada al pensamiento, a la idea, en jerarquía inferior, para alcanzar un rango igual.

(35) *Ob. cit.*

(36) Rafael Ferreres: *Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado*, en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, 1954, núm. 55.

(37) En *Après trois ans* ("Ayant poussé la porte étroite qui chancelle, / Je me suis promené dans le petit jardin..."), que forma parte de *Poèmes Sauturniens*.

(38) "Les mots-thèmes sont les mots qui ont la plus grande fréquence absolue ; nous appelons mots-clés ceux qui ont la plus grande fréquence relative..."

*espoir, amant, amour, oeil, triste, doux, ciel, vent, noir, charmant, chanter, sourire, mourir, voix, bleu, cher.*

Ninguna de estas palabras es ajena a nuestros escritores del 98 y modernistas. Si tuviéramos un vocabulario preciso de estos prosistas y poetas, podríamos llegar a una certeza que ahora, desgraciadamente, sólo podemos hacer a ojo, y si éste no falla hay bastante coincidencia entre las palabras más esenciales y más usadas por Verlaine y las de los hombres que nos ocupan (39).

\* \* \*

Los escritores modernistas y los de la llamada generación del 98 no rompen con la generación inmediatamente anterior a la suya, como he intentado demostrar en otra ocasión y hasta la admiran (40), y ésta es otra de las fallas a los requisitos que se exigen para que haya grupo generacional. No rompen (excepto Baroja), pero no les basta el mensaje y mucho menos la técnica literaria que les legan, y es Francia, como en otras ocasiones, la que da savia, iniciativas a prosistas y poetas españoles del 98 y modernistas. Nada tiene esto que alarmar a los enemigos de influencias extranjeras, puesto que las consecuencias son óptimas, dado que nuestros escritores siguen a los franceses que dieron uno de los períodos más gloriosos de su literatura. Sólo la ligereza ha hecho creer que Verlaine es únicamente un poeta de café, borracho, peregrino de hospitales y con peculiares inclinaciones eróticas. No han visto su grandeza, como la vieron nuestros grandes literatos que se inspiraron en él. Casi lo mismo ocurre con los que califican a Rubén atendiendo a su poesía más trivial e ingeniosa y no la que sigue teniendo una vigencia espiritual profunda.

La confusión que existía al denominar a los escritores que nos ocupan, y que Salinas quiso deshacer, tenía y tiene su indudable base. Es más, la calificación de modernistas y de noventa y ocho la ha complicado al ponerlos en bandos distintos. Hemos tardado

---

(39) El catedrático Manuel Alvar está preparando un vocabulario del modernismo español. Una buena fuente son las traducciones castellanas de Verlaine.

Rafael Lapesa, en su excelente *Historia de la lengua española* (Madrid, 2.<sup>a</sup> ed.), señala las características esenciales del "modernismo y la generación del 98": el empleo de neologismos conscientes, tanto en unos como en otros, así como también "el sabor venerable y ritual de los giros arcaicos" y de arcaísmos.

(40) *Un aspecto de la crítica literaria de la llamada generación del 98*, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, abril-junio, 1950.

mucho en reconocer, por culpa de la despectiva etiqueta literaria dada a ciertos escritores de nuestro siglo XVIII, a los afrancesados, cuánto españolismo noble de intención y aun de hechos había en ellos. Y no sólo en su actuar, sino también en la pureza de su castellano. En nuestros años de estudiante, en la Universidad, cómo nos ha desconcertado que un escritor, al que se le consideraba extranjerizante, sintiera honda y entrañablemente a España y sus problemas. O quien toma en cuenta hoy, en serio, la clasificación de culteranos y conceptistas. Ya sabemos cómo en un Góngora o en un Quevedo, representantes de estas escuelas, hallamos elementos (y no pocos) de las técnicas de las que se les hacía aparecer como antagónicos.

“El modernismo no fué una escuela, sino un movimiento que tendió a la renovación de la forma literaria y al libre desarrollo de la personalidad del escritor sin ponerle normas”, dice, acertadamente, Max Henríquez Ureña (41). Y bastantes años antes lo había expresado también Jacinto Benavente, en su trabajo *Modernismo*:

No se trata de romper moldes; ensancharlos, en todo caso; ni eso, porque moldes sobrados hoy en donde caben sin violencia cuantas obras de arte pueda producir el ingenio humano. Ridículo es hablar de moldes rotos en el teatro español, donde, desde *La Celestina* a Calderón, en los autos sacramentales, hay moldes para todo lo real y lo ideal. Y ésa ha de ser la significación del modernismo, si alguna ha de tener en arte: no limitar los moldes a los moldes de una docena de años y de dos docenas de escritores; considerar que muchas veces lo que parece nuevo no es sino renovación...”

Porque el modernismo no fué una escuela, sino un movimiento renovador encontramos en nuestros escritores citados los mismos temas, técnica estilística, preocupaciones literarias, artísticas, políticas y religiosas (42), admiraciones y desprecios. Y todo esto, el entremezclamiento de actitudes que se han considerado opuestas, es lo que hace que los que siguen preocupándose en clasificarlos en modernistas y del 98 no se pongan de acuerdo en qué bando deben ir, que, al fin de cuentas, sería lo mismo si con ello no salieran perjudicados, pues el pertenecer a uno significa la privación de las cualidades y defectos del otro. Porque hondura, fanta-

---

(41) *Breve historia del modernismo*, Méjico, 1954, pág. 519.

(42) No se ha estudiado el aspecto religioso de los escritores españoles considerados modernistas y del 98. Si exceptuamos a Maeztu, y eso después de su cambio religioso, todos bordean la heterodoxia o, por lo menos, profesan una fe no arraigada, con vacilaciones. Otro punto que cabría tocar es la devoción o respeto a Giner de los Ríos y a lo que éste representaba.

sía, decadentismo, musicalidad, elección cuidadosa de palabras, preocupación por lo plástico y por el adjetivo no manido, virgen, por dar a la palabra la misma jerarquía que tiene el pensamiento, la idea, hay en cualquiera de los escritores que pasan como afiliados a escuelas distintas.

Hay, indudablemente, un punto de arranque común a todos ellos, como han señalado Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Max Henríquez Ureña (43). Y esto debe tenerse muy en cuenta. Luego, y es natural que así fuera, porque si no hubieran quedado en escritores eco, en medianías, cada uno se ensancha en su dimensión propia, cada uno crea, al recrear genialmente lo recibido, su propio estilo: su personalidad literaria; cada uno se individualiza para suerte nuestra y para desgracia de los amantes de bautizos literarios. Dámaso Alonso, al estudiar con atención, sagacidad y enorme preparación a Manuel Machado, nos ha hecho ver cómo se va apartando del camino que siguió primero, para convertirse en un poeta más hondo (46). Pero ¿no es ésta una ley precisa y común a todo gran escritor? Rilke lo aclaró al definir la poesía de adolescencia y de experiencia. Hay en nuestros poetas y prosistas de finales del siglo pasado y comienzos del actual una división en su obra, pero a la manera que el mismo Dámaso Alonso determinó con el Góngora culto y el popular: no en unos años una actitud y luego otra, sino a través de toda la vida.

Las etiquetas preceptivas no cuadran bien en los humanos y los nuestros, que ahora nos preocupan; eran y son demasiado grandes para que quepan en los incómodos límites de un nombre común a todos, como si fueran minerales. Aun en esas clasificaciones generales a que se nos somete, ¡qué falta de precisión! Raza blanca o negra, o esas rayitas que tenemos que llenar en los pasaportes y visados: sexo, nacionalidad, religión. Contestando hombre, español o alemán, católico o protestante, ¿nos definimos realmente? Casi nos da por tomarlo a broma, como aquel divertido viajero inglés que, en los puntos correspondientes a *sex*, escribió con humor: *not bad*. Porque es la *nuance*, el matiz, el detalle, en que tanto insistió el genial Paul Verlaine, lo único que individualiza y define.

Rafael Ferreres.  
Joaquín Costa, 55.  
VALENCIA.

---

(43) Salinas: *El problema del modernismo en España...*; Dámaso Alonso: *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*; Gerardo Diego: *Los poetas de la generación del 98* (Arbor, diciembre 1948); Max Henríquez Ureña: *Breve historia del modernismo*.