

IMÁGENES DEL PESIMISMO

Literatura y Arte
en España 1898-1930

Miguel Ángel Lozano Marco

PUBLICACIONES

Universidad de Alicante

IMÁGENES DEL PESIMISMO
Literatura y Arte en España. 1898-1930

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

IMÁGENES DEL PESIMISMO
Literatura y Arte en España. 1898-1930

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

© Miguel Ángel Lozano Marco
Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
Portada: Alfredo Candela
Universidad de Alicante
I.S.B.N.: 978-84-7904-541-4
Depósito legal: A-264-2000
Impresión: Quinta Impresión, S.L.
Hermanos Bernad, 10 - 03080 Alicante.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. UN <i>TOPOS</i> SIMBOLISTA: LA CIUDAD MUERTA	13
II. LA OTRA INTRAHISTORIA. <i>ESPAÑA NEGRA</i> , DE REGOYOS Y VERHAEREN	31
III. ANDANZAS Y VISIONES DE JOSÉ GUTIÉRREZ-SOLANA	41
IV. EXPRESIONISMOS. VALLE-INCLÁN Y SOLANA	55
V. AZORÍN. UNA ESTÉTICA DE LA RESIGNACIÓN	79
VI. LA CREACIÓN ARTÍSTICA EN <i>LECTURAS ESPAÑOLAS</i>	89
VII. LOS VALORES LITERARIOS DE CLÁSICOS Y DE MODERNOS	103
VIII. AZORÍN Y LA IMAGEN DE LA REALIDAD	115

INTRODUCCIÓN

El acierto de un título reside, como ya sabemos, no en lo sorprendente o sugestivo que pueda resultar de cara al posible lector, sino en su capacidad para aludir de manera precisa al contenido del libro. Esto es obvio; pero también lo es que en muchos casos puede resultar difícil resumir una trayectoria o amparar la totalidad de las piezas reunidas bajo un enunciado común, y parece preferible dar relevancia a aquello que constituye su núcleo. En nuestro caso es así, y si repasamos los temas de los cinco primeros capítulos encontraremos justificado el rótulo inicial: ciudades muertas, España negra y estética de la resignación, todo ello con frecuentes referencias al pensamiento de Schopenhauer, diseñan un recorrido por caminos de desolación y renuncia; sin embargo, en los tres últimos capítulos encontramos el alivio de una posible salvación que surge en el mismo ámbito de la literatura y el arte, aunque ello no invalida ni destruye los criterios y argumentos desarrollados en el amplio grupo inicial, que mantiene su vigor y justifica su relevancia al hacerse con el título. Seguimos, pues, una trayectoria que desde el pesimismo nos conduce hacia esa virtud salvadora, presente siempre en la mejor literatura, por su capacidad para dotar de sentido al mundo en el que se desarrolla nuestra cotidiana experiencia.

Es éste un libro sobre una parte de la literatura a la que es adecuado, mejor que cualquier otro, el calificativo de simbolista, y que se desarrolla en un periodo muy concreto de nuestra historia. El arte está presente aquí de manera un tanto secundaria, menos relevante, pero necesaria. No sólo el «topos» de la ciudad muerta contiene tanta fuerza visual que sale de la literatura para ser recreado en pintura (recuérdense cuadros de los pintores belgas Khnopff, Lévy-Dhurmer o Vogels; pero también obras similares de Regoyos o de Zuloaga), sino que la creación de la imagen de una «España negra» -tema de tres capítulos- es el resultado de una conjunción de pintores y escritores, donde los pintores pueden llevar la

mejor parte. En este caso, hemos atendido más a la obra literaria de los dos pintores responsables, en gran medida, de la configuración, desarrollo y plenitud de un concepto creado por el poeta simbolista belga Emile Verhaeren. Los dos libros, *España negra*, de Darío de Regoyos y Emilio Verhaeren (1898), y *La España negra*, de José Gutiérrez-Solana (1920), son hitos representativos y puntos de referencia que pudieran servir para acotar temporalmente el periodo histórico en el que nos movemos.

En este sentido, conviene subrayar que si el momento inicial lo hemos situado en 1898, no ha sido ni para aludir al «Desastre» y sus consecuencias, ni para hacer referencia a una «generación» asociada con tal año, sobre la que no vamos a tratar, sino por ser el año de la aparición, en la revista barcelonesa *Luz*, de la obra de Regoyos y Verhaeren (que ha de ser publicada en forma de libro al año siguiente), primera pieza literaria en la cronología que nos ocupa. La fecha final viene dada por la publicación del último texto utilizado, el artículo de Azorín «Las lagunas de Ruidera», que vio la luz en *ABC* el 27 de abril de 1930, y que sirve de base para el capítulo que, a modo de epílogo, cierra este libro. Pero la materia del primer capítulo viene a llenar el mismo periodo temporal: la novela de Georges Rodenbach fue publicada en 1892, pero su influencia sobre los escritores españoles comienza a sentirse en las mencionadas fechas finiseculares (por ejemplo, la primera referencia que encontramos en los escritos de Martínez Ruiz es de enero de 1897), y las reelaboraciones del «topos» simbolista que inaugura se desarrollan a lo largo del primer tercio del siglo XX, como muestra esa presencia, tardía, en las novelas de Adolfo de Sandoval, entre otros textos de la cuarta década del siglo.

Nuestro interés principal radica en la pretensión de subrayar una modalidad importante de la estética simbolista en España. Un simbolismo que no entendemos como movimiento o escuela, sino como participación en un clima espiritual que impregna la literatura y el arte en Europa en las dos últimas décadas del siglo XIX, y que llega hasta la primera guerra mundial, aunque permanece después en varias manifestaciones estéticas, singularmente en nuestro país. Conviene aclarar también que el simbolismo sobre el que tratamos no procede directamente ni de los criterios de Moréas ni del cenáculo de Mallarmé, sino más bien del singular y original desarrollo que tal tendencia estética tuvo en Bélgica, periferia de la metrópolis cultural europea, pero potente núcleo artístico cuya influencia en artistas y escritores españoles es decisiva.

En este libro han podido hallar acomodo algunos de los trabajos elaborados por mí a lo largo de los últimos diez años, quedando sometidos ahora a un diseño unificador que permite considerar el posible interés de

cada pieza contemplada desde la nueva luz que le presta el actual conjunto. La mayor parte de las piezas con las que se compone este volumen fueron redactadas para ser leídas como conferencias o ponencias, y ocuparon su lugar en actas cuya restringida circulación hace difícil el acceso a ellas. Siguiendo un orden cronológico, la procedencia de los textos aquí recogidos es la siguiente: «Azorín y la imagen de la realidad» formó parte de un «dossier» dedicado al escritor levantino que publicó la revista *Canelobre* en su número 9 (1987); «La creación artística en *Lectura españolas*» se presentó como ponencia en el I Seminario Internacional «J. Martínez Ruiz, Azorín» (Alicante, noviembre de 1992) y quedó recogida en *Anales Azorinianos*, núm. 5 (1993); «Un *topos* simbolista: la ciudad muerta» es la conferencia que con el título «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta» pronuncié en el Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano» celebrado en la Universidad de Alicante en abril de 1993; quedó recogida en *Siglo diecinueve*, núm. 1 (1995); «Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana» apareció en el número 7 de *Compás de Letras* (1995), dedicado a la literatura de viajes; «Azorín. Una estética de la resignación» fue leída como ponencia en el III Colloque International «Azorín 1904-1924», celebrado en la Universidad de Pau en abril de 1995, y publicada en sus Actas en 1996; con «La otra intrahistoria: *España negra* de Regoyos y Verhaeren» participé en el «Encuentro Hispano-Francés» celebrado en el Castillo de la Mota en mayo de 1995; el texto fue publicado en el tomo «*En torno al casticismo*» de Unamuno y la literatura en 1895 (Anejos. Siglo diecinueve. Monografías 1), Valladolid, 1997. «Expresionismos. Valle-Inclán y Solana» es el título, levemente corregido ahora para precisar mejor su sentido, de la conferencia «El expresionismo: Valle-Inclán y Solana» que pronuncié en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia) en el seno de la IV Discusión sobre las Artes «Ismos. La otra Vanguardia española», en abril de 1996, recogida en el mismo año en sus actas. Por último, el texto de «Los valores literarios de clásicos y de modernos» corresponde a la ponencia presentada en el Congreso Internacional «Azorín y la Literatura (Conmemoración del 98)» realizado en Alicante para celebrar tal efeméride; ocupó su lugar en el número 7 de los *Anales Azorinianos*.

La relectura de estos trabajos me ha permitido corregir algunos errores y susbsanar defectos, siempre de detalle; en lo sustancial, los textos se mantienen, y espero que mantengan también cierta capacidad estimulante en su acercamiento a una literatura cuyo vigor nos empuja a releerla, y cuya riqueza y complejidad nos obliga a revisar y replantear nuestros criterios.

I. UN *TOPOS* SIMBOLISTA: LA CIUDAD MUERTA

Lo! Death has reared himself a throne
In a strange city lying alone
Far down within the dim West

A sí comienza el poema de Edgar Allan Poe «The City in the Sea». Conviene que situemos aquí nuestro punto de partida pues, aunque no responde con exactitud al tema que tenemos planteado, contiene ciertos elementos que se encuentran en la base de la visión simbolista de la ciudad resuelta en el «topos» de la ciudad muerta; del mismo modo que el poeta americano está en la base del movimiento poético que abre la modernidad. Esta ciudad, extraña y lejana, es un lugar de quietud, silencio y melancolía, donde palacios, capillas, torres, pináculos, cúpulas, muros de estilo babilónico, sombríos arcos de hiedra esculpida, frisos con prodigiosos relieves, se levantan en un espacio umbrío, sumido en el estancamiento de una noche eterna contrarrestada por la lívida luz que surge de su interior. No es una ciudad muerta, sino la ciudad de la Muerte, engalanada con ornamentos de piedra y prodigios de arquitectura, siempre en el camino del occidente. Tampoco otros lugares semejantes, como la Selene de Paul Feval, tan parecida a la anterior en casi todos sus detalles -aunque orientada en diferente sentido-, responde a la precisa caracterización que perseguimos; pues no buscamos lo fantástico y lejano, lo prodigioso y puramente imaginario, sino algo cercano y reconocible: lugares definidos, ciudades por las que hemos transitado, o sobre las que disponemos de las suficientes noticias como para hacernos una idea que puede corresponder con el sentido de lo que se nos insinúa desde una estética concreta. También hemos de dejar fuera de nuestras consideraciones otro concepto de ciudades muertas relacionado con el tratamiento literario de las ruinas, con la inspiración arqueológica, como lo que está en la

base del drama decadente de D'Annunzio *La citta morta*, de cita obligada aquí por su título, pero no por su contenido.

La configuración literaria de la ciudad muerta corresponde a una época precisa: los últimos años del siglo XIX, y su pleno desarrollo ocupa los primeros del XX. El origen de dicha recreación literaria, el modelo que ha de configurarse en un «topos» reconocible, lo constituye la obra literaria de Georges Rodenbach. Este escritor belga, poeta, novelista y dramaturgo, que vivió la mayor parte de su vida en Gante y que trasladó su residencia a París en 1888, donde morirá diez años después, supo utilizar en sus poemas imágenes tomadas de ambientes urbanos para sugerir estados de ánimo y sensaciones complejas, y dichos ambientes se corresponden con visiones y lugares reconocibles de las viejas ciudades flamencas. Todo ello presenta una cierta originalidad, pues la utilización de motivos urbanos en la lírica era algo poco frecuente en la época finisecular, y aun años después. Pero la boga de las ciudades muertas no arranca directamente de esos libros poéticos en los que encontramos los elementos fundamentales de tal visión urbana -como en *La jeunesse blanche* (1886) o *Le règne du silence* (1891)-, sino de la novela que fijó en el espacio y dio nombre a los ámbitos ciudadanos sobre los que vuelve de manera obsesiva, aunque salvando la monotonía con una ejemplar utilización de los matices: se trata de *Bruges-la-Morte*, que se publica en París en 1892¹.

Hans Hinterhäuser, a quien debemos el que constituye casi el único estudio sobre el tema literario que nos ocupa, afirma que «Rodenbach desató con su 'Brujas muerta' una moda literaria de gran extensión»². Es posible que la identificación de un lugar haya contribuido de manera decisiva al desarrollo de una visión urbana que influyó en la literatura eu-

¹ A los tres títulos citados hay que añadir otros pertenecientes a obras del escritor belga en las que se recrean, en diversos géneros, similares espacios urbanos para mostrar los ámbitos de la melancolía asociados con la introspección: los libros de poemas *Vies encloues* (1896) y *Le miroir du ciel natal* (1898); las novelas *Le carrillonneur* (1897) y *L'Art en exil* (1899), y los dramas *Le Voile* (1893) y *Le Mirage* (1898), relacionados con *Bruges-la-Morte*.

² «Ciudades muertas», en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Ed. Taurus, 1980, págs. 41-66. Con el sentido apuntado, Christian Berg afirma en el estudio que acompaña a su edición de la novela (citada en la siguiente nota), págs. 133-134: «Rodenbach inaugura, à la fin du siècle, ce `chant d'une beauté que s'en va vers la mort' que moduleront, avec lui et après lui, de nombreux écrivains: Barrés, d'Annunzio, Mauclair, Régnier, Fogazzaro, Mann, Hellens, Verhaeren, Rilke, Zweig, Moretti, Vivien et bien d'autres. Avec *Bruges-la-Morte*, Rodenbach transforma le thème en mythe, faisant de la cité morte un lieu `qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort'».

ropea: no son ambientes innominados, elegidos -o contruidos- por una subjetividad dolorida; es Brujas, ciudad geográficamente localizada, formada con las calles, iglesias, puentes, canales, campanarios, conventos, hospicios y palacios citados en el texto; pero también con una climatología brumosa, un ambiente gris que armoniza con las viejas piedras del conjunto urbano; y todo ello resuelto en palabras, en imágenes pertenecientes exclusivamente al ámbito de la literatura. Es un lugar literario cuyos elementos, al fijarse en una forma única, susceptible de ser reiterados en textos de intención y alcance similar, constituyen un verdadero «topos» simbolista que responde a la idea expresada de forma rotunda en un fragmento donde casi se traicionan sus fundamentos estéticos, pues si el simbolismo es el arte de la alusión indirecta, de la sugestión, un párrafo del capítulo X define directamente los propósitos perseguidos:

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.³

La novela de Rodenbach inaugura el tema de la ciudad como estado de ánimo, trasladando a un nuevo espacio la fórmula de Amiel -«Un paysage est un état d'âme»- tan difundida a partir del romanticismo. El hombre se concibe ya como urbano, alejado de una naturaleza que penetra de manera mínima en la ciudad, y compenetrado con los ambientes que en su vida cotidiana tendrán un carácter de exclusividad. La ciudad es un ámbito secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo; de ahí que se pueda establecer una relación de correspondencia entre el hombre y la ciudad, influyéndose mutuamente: el hombre ha ido creando la ciudad con su inteligencia y sus sentimientos, con sus miserias y grandezas, con la fe, el acatamiento al poder, la compasión, la ostentación, la discreción, la humildad, el afán de belleza, la utilidad y -por supuesto- con la técnica, entre otras cosas; la ciudad muestra al hombre la lección que en sus piedras han ido depositando las generaciones precedentes.

³ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi par Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, pág. 75.

Bruges-la-Morte es, pues, el resultado del desarrollo de ciertas analogías: la ciudad con la esposa muerta de Hugues -el protagonista-, y la del alma de este personaje con la ciudad; la mutua influencia entre el ambiente urbano y un estado del alma. Hugues, hombre que ha llevado una vida activa y bulliciosa, elige, después de su viudez, la ciudad de Brujas como residencia porque identifica la melancolía del lugar con su esposa; evoca su rostro en los canales dormidos y escucha su voz en el sonido de las campanas: «A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tal décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici [...]. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre»⁴.

Pero no es exactamente un decorado; la ciudad, como se avisa en una breve nota introductoria, es un personaje esencial, con su carácter, y como tal actúa influyendo en el protagonista con su ejemplo y lección. Nunca aparece descrita en sus detalles, al modo naturalista -estética contra la que ya se ha reaccionado-; no hay una visión nítida y diferenciada de lugares, ambientes o costumbres: se sugiere el ambiente y el carácter con ciertos elementos, los que constituirán el «topos», que aparecen repetidos en diversos textos: nunca un mediodía luminoso; los paseos son preferentemente al atardecer- la hora en la que por excelencia se intuye el alma de los lugares-, o durante la noche; la estación es la del otoño o el invierno, y la alusión al eterno gris ceniciento o a la llovizna da al lugar el ambiente de un perpetuo día de difuntos; las calles están desiertas, o transitadas por figuras muy determinadas: alguna anciana de negro, un sacerdote, una beguina ensimismada... Las casas -casonas, palacios...- están siempre cerradas, y el reflejo del sol poniente en los cristales los asemeja a los ojos vidriosos de un agonizante; detrás de algunas ventanas se adivinan rostros cenicientos -un poema de *Vies encloses* (1896) está dedicado a los rostros de los enfermos asomados a la desolación de la calle-; y el silencio sólo queda alterado por el sonido de las campanas, la auténtica voz de la ciudad. Una religión de resignación y renuncia le da su carácter; y parece que el corazón de todo este espacio se encuentra -y resume- en los templos, y, dentro de estos, en ciertas obras de arte que allí se contienen. En el capítulo II, Hugues penetra, como hace a menudo, en la iglesia de Notre-Dame, donde se encuentran las tumbas de Carlos el Temerario y de María de Borgoña, y se recrea allí contemplando las lápidas, las inscripciones ya desgastadas y corroídas por el tiempo, la

⁴ *Ibíd.*, pág. 25.

misma muerte borrada por la muerte. En el capítulo XI visita el hospital de San Juan, y queda extasiado ante las tablas donde Memling ha representado el martirio de Santa Úrsula y de las vírgenes que le acompañan, pues el arte transforma el horror de la muerte en belleza y muestra la serenidad y la conformidad en el sacrificio. La culminación de la novela sucede al tiempo que discurre por las calles la tradicional procesión de la Santa Sangre.

En la advertencia inicial -la primera línea que ha de atravesar el lector para ingresar en el ámbito de la novela- se nos dice que lo que se ha pretendido principalmente es *evocar* una ciudad, y la expresión es elocuente y justa. Brujas queda evocada desde París -la urbe cosmopolita por excelencia-, y difundida desde esa metrópolis de la cultura y la civilización modernas. La ciudad muerta no es el lugar de residencia del escritor, ni la habitual vivienda del protagonista: es ciudad elegida por éste para confundirse con su melancolía, y recreada por aquél para transmitir un estado de ánimo; es un complejo símbolo poético que participa de una estética y de una geografía, pero donde lo que predomina es lo estrictamente poético. Responde también esta creación a un estímulo filosófico que fundamenta una estética: Rodenbach fue quien de una manera más decidida difundió en Bélgica la filosofía de Schopenhauer en diversas conferencias, de las que ha quedado constancia por las noticias periodísticas, o por la publicación de alguno de estos textos; pero también hay elementos reconocibles en su obra de creación⁵. Ganado por el pesimismo del filósofo alemán, la ciudad muerta no es sólo el resultado del «mundo como representación» de Hugues, sino también el lugar privilegiado donde podría escapar de las incitaciones de la vida: es lección de silencio y calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia a la vida, la mutilación de los deseos, beneficiándose de la influencia pálida y tranquilizadora de Brujas en la serena espera de una buena muerte. Todo este ambiente y lección de renuncia se tambalea ante la presencia de una mujer, Jane, cuyo sorprendente parecido con la difunta es sólo un engaño cruel -la verdadera analogía se establece con la ciudad, no con la mujer viva-, lo que conduce al hombre de nuevo al

⁵ Véase, Christian Berg, «Schopenhauer et les symbolistes belgues», en Henry d'Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, págs. 119-134; también del mismo crítico, «Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belgues et les impostures du réel (Rodenbach et Maeterlinck)», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, núm. 34 (mai 1982), págs. 119-135.

dominio de la Voluntad; y también a otros lugares urbanos que se nos habían escamoteado: una zona comercial entrevista, por la que se atraviesa fugazmente, y que es pronto olvidada; pero esta trama novelesca ni corresponde al tema que tratamos⁶, ni fue elemento decisivo para el éxito e influencia de la novela.

La ciudad muerta viene a constituir un ideal refugio contra la vida, el ámbito adecuado para preservar, potenciar y dar nueva dimensión al sentimiento de la melancolía -sentimiento supremo que debía suscitar el arte-, y también lección de sabiduría, pues todo son «avisos de la muerte». El hecho de que tales visiones urbanas proliferasen desde este momento en ese período de entre siglos no es difícil de entender, y en la bibliografía crítica contamos con suficientes consideraciones en este sentido⁷. El siglo XIX había visto, como primera y principal consecuencia del industrialismo, el acelerado desarrollo y la rápida mutación de no pocas ciudades, lo que fue saludado por una burguesía ansiosa de progreso y orientada por la noción de utilidad. Pero a finales de siglo se observa una reacción frente a esos nuevos ambientes e ideas: el mundo industrial y el pragmatismo inherente a la mentalidad positiva van dejando fuera de circulación valores e ideales; pero también ambientes y paisajes. Las ciudades iban perdiendo -para algunos- su encanto íntimo, una identidad que procedía de su tradicional organización social y de su idiosincrasia artística y cultural, para convertirse en esas modernas metrópolis que elevaban edificios, alineaban calles a cordel, manchaban el cielo con chimeneas, suplantaban con sirenas el secular sonido de las campanas, y alejaban de su centro a los desfavorecidos de la fortuna para relegarlos a los arrabales de la miseria y la desesperanza: todo un despliegue de arrogancia y mediocridad burguesas, deshumanización cruel y fealdad estética, en nombre de lo útil y racional -o razonable-. La ciudad, para un hombre que se siente ya sólo urbano, se convierte en un ámbito polémico, necesitado de urgente crítica nacida de la reflexión, y en este sentido la postura a tomar puede tener un sentido «progresista», proponiendo las mejoras que afectan a una utilidad social, o «tradicionalista», llamada

⁶ La trama novelesca, que interrumpe la relación íntima entre Hugues y la ciudad, tiene como posible fuente el relato de Edgar Allan Poe *Ligeia*; véase, Claude de Grève, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, pág. 52.

⁷ Véase fundamentalmente el libro de Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España*, Madrid, Ed. Taurus, 1980; de manera especial, el capítulo «El fracaso de la ciudad industrial».

también «culturalista»⁸, expresión de la nostalgia por aquello que el industrialismo ha hecho desaparecer, y añoranza de unas costumbres tradicionales a las que se ansía volver, orientando sus propuestas por un ideal estético a la vez que humano -o humanitario. La literaria ciudad muerta se encuentra fuera de este debate, y quienes reelaboran o utilizan el «topos» simbolista saben que no hay posible retorno. Este artista, como Rodenbach, simbolista y decadente, no comete la ingenuidad de volverse hacia un pasado entendido como mejor, como si de un paraíso perdido se tratara. Si el pasado es irrecuperable, el futuro es hostil, y en el presente se tiene el sentimiento del destierro, sólo queda recrearse en otro presente, paralelo, pero cerrado al futuro; un presente que termina en sí mismo y que reúne las bellas creaciones del pasado, roídas por el tiempo: el presente de una lenta agonía; el tiempo detenido en las orillas de la muerte, en un ámbito de extraña belleza, que ya no es la vida y aún no es la muerte, pero donde se siente el aliento del más allá.

Comprendemos entonces por qué hay tanto interés por las viejas ciudades en los años que rodean el cambio de siglo: es un motivo estético que responde a la psicología de la derrota. La belleza no está en las modernas y bulliciosas ciudades, sino en aquellas otras periclitadas; aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía. Son los reinos del silencio, los espacios de la desolación: pocas imágenes transmiten la sensación dolorosa de la soledad con más fuerza que aquellas que reducen al silencio y al abandono los ámbitos de la habitual convivencia, y les dotan de un ambiente de ensueño o de pesadilla. La ciudad es la extensión del «yo» del poeta, la hermana, la «*soror dolorosa*» que acompaña y cobija al protagonista de *Bruges-la-Morte*, y a los personajes que deambulan por similares espacios re-creados por la imaginación poética; y es también la demostración de cómo la muerte lo invade todo, tanto al hombre como a su obra.

Si acudimos ahora a la literatura española comprobaremos cómo el interés estético por las ciudades muertas se manifiesta en los primeros años del siglo XX, preferentemente en los años que preceden a la primera guerra mundial, también como reacción -o respuesta- frente a la expansión urbana acelerada, y al ingreso, aunque más modesto, de España en el mundo industrial, lo que se hace más evidente en los últimos lus-

⁸ *Id.*, pág. 74; la autora se refiere a estas posturas citando las consideraciones de François Choay en su libro *El urbanismo. Utopías y realidades*, Barcelona, 1971. Rodenbach, al acogerse imaginativamente a Brujas, había reprochado a Gante -su ciudad- el haber sido alterada por la industrialización; véase Claude de Grève, *op.cit.*, págs. 74-75.

tros del siglo XIX. De todos modos, el caso hispánico tiene sus peculiaridades⁹; pocas son las ciudades verdaderamente industriales: Bilbao es el caso más representativo de rápido crecimiento y cambio en su fisonomía, y también Barcelona. Otras formas industriales se desarrollan en Zaragoza, Valladolid o Madrid, cuyo crecimiento y modernización es notable; la electrificación de las ciudades contribuye a una novedad sustancial que afecta tanto a la iluminación como a los transportes. Pero este cambio urbano que experimentan algunos núcleos contrasta con la decrepitud de otros lugares que permanecen inmovilizados, alejados de toda modernización, pese a su cercanía a núcleos desarrollados -lo que favorece el contraste-, y condenados a perpetuarse en unos ambientes periclitados y soñolientos. La nómina de las ciudades que en la literatura -y en la pintura- sirven como modelo para la creación de ciudades muertas es extensa: Toledo, sobre todo; pero también Segovia, Ávila, Soria, Córdoba, Santiago de Compostela...¹⁰; fundamentalmente aquéllas que a su ambiente remansado sobreponen la presencia de un legado artístico notable. Y como es propio del ámbito hispánico, las ideas y la estética penetran desde Europa antes de que las circunstancias que las han favorecido se hayan instalado en la sociedad, o cuando lo han hecho de un modo mínimo.

Rafael Cansinos-Assens en el volumen II de su obra *La nueva literatura* realiza una clasificación de la producción literaria del primer cuarto de siglo atendiendo a la configuración de ciertas escuelas que él establece siguiendo criterios puramente temáticos. Dos de estas escuelas interesan a nuestro propósito: la de los «Castellanistas» y la de los «Cantores de la provincia». Castilla es un tema literario bien representativo de la literatura finisecular, y de la de años siguientes; y en ello no es necesario hacer hincapié pues ha sido parte de la formación académica más elemental. Castilla es el ámbito por excelencia de las ciudades muertas: «Con el castellanismo -escribe Cansinos- volvemos a entrar en el hipogeo de las cariátides extáticas, tornamos a sumergirnos en las ti-

⁹ Es de notable interés en este sentido el estudio de Brigitte Magnien «Cultura urbana», capítulo VI del libro de Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 107-129; también Lily Litvak, *op.cit.*

¹⁰ Ciudades mencionadas por Alberto Insúa en el prólogo a la primera traducción de *Bruges-la-Morte* al español: Georges Rodenbach, *Brujas, la Muerta*, traducción de Andrés Guilmain, Madrid, Biblioteca Fortanet, 1918. Hay dos traducciones más al español: la de Nieves Salvatierra, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, y la de Agustín Izquierdo Sánchez -la mejor, a mi juicio; contiene una buena introducción, escrita por el mismo traductor-, Madrid, Valdemar Ediciones, 1989.

nieblas medioevas. Nada de la moderna alegría. Ciudades muertas, viejas catedrales, viejas calles desiertas, viejos mendigos, sepulcros y ruinas. La palabra viejo se repite hasta la saciedad»¹¹; y un poco más adelante afirma: «Es una labor inspirada en la atracción que las ciudades muertas ejercen sobre nosotros, los habitantes de estas ciudades demasiado vivas -¿no ha cantado Rodenbach a Brujas la muerta?-». Nombra a continuación a Unamuno y Azorín como pensadores que investigan los misterios de la psicología castellana -entendiéndose en esto un sentido simbolista: el «alma» castellana-; y también a Enrique de Mesa y Machado, quienes «buscan en ellas el ambiente apropiado para sus ensueños y éxtasis»¹².

Cansinos-Assens define bastante bien el sentido -el «encanto»- de esos lugares; pero tal vez estas consideraciones habría que completarlas con lo apuntado en el capítulo dedicado a explicar un concepto, el de «Cantores de la provincia», no muy apropiado a su contenido; porque el tema de la provincia ha adquirido un sentido nuevo y original en el simbolismo intimista de fin de siglo, el que reelabora Rodenbach de manera original. No se trata ya de reflejar lo típico y folklórico, lo regional, sino de indagar en «algo más sustancial e íntimo, más perenne y eterno»: el alma de las ciudades, el «secreto» que esconden y las sensaciones sutiles que en tales ámbitos se experimentan; y a ello se accede desde un tratamiento lírico: «Nace el poema de la ciudad al estilo de Brujas la muerta»¹³. A la expresión de esa vida íntima han llegado, según el crítico, Gabriel Miró, Unamuno, Baroja y Azorín.

La ciudad provinciana suscita un estado de ánimo al revelarse esa correspondencia que existe entre la sugestión profunda de su ambiente -su «alma»- y la sensibilidad del artista, impresionada por esas sensaciones urbanas. Pero esos ámbitos no sólo están ya lejos de la visión «regionalista», aludida por Cansinos, sino también de la naturalista, en un sentido estricto: no interesa el análisis ambiental sociológico, no se conciben esos lugares como el «medio» que hay que analizar para estudiar su influencia determinante sobre el individuo, entendiendo tal influencia desde la ciencia positivista como los condicionamientos que explican su actuación. La influencia es aquí correspondencia, hermanamiento en la melancolía. Tampoco se concibe este espacio urbano como ciudad levíti-

¹¹ Rafael Cansinos-Assens, *La nueva literatura II. Las escuelas*, Madrid, Ed. Páez, 1925, pág. 151.

¹² *Ibíd.*, pág. 152.

¹³ *Ibíd.*, págs. 231-232.

ca -Brujas, en la novela, lo es-, pues, aunque se alude al componente ideológico característico de esta concepción de la ciudad en la atrasada provincia, éste no se establece como enfrentamiento, como lucha entre la tradición y el progreso¹⁴. No interesa tal polémica porque lo religioso no aparece como ideología, sino como estética; y porque desde el punto de vista de la muerte tal polémica es irrelevante, y aun la religión es un consuelo necesario -ya lo dijo Schopenhauer, siendo ateo- como lenitivo del mal de vivir para todos aquellos que no pueden elevarse al difícil consuelo de la abstracción filosófica¹⁵.

En todo caso interesa experimentar en la provincia lo que Azorín define escuetamente en *Doña Inés* (1925), novela en la que Segovia tiene un especial protagonismo: «el agridulce regodeo en el tedio»¹⁶, la voluptuosidad de la melancolía -algo que sólo pueden percibir quienes desde la capital bulliciosa evocan la provincia lejana-; y también la enseñanza del tiempo. En *Una hora de España* (1924), el escritor se sitúa ante un viejo palacio, de los muchos que forman los ámbitos de la ciudad muerta, y se pregunta si aquel edificio sería más bello cuando estaba recién construido, o ahora, en su decrepitud; la respuesta subraya y aclara el sentido de nuestras consideraciones: «Ahora tienen [estos palacios] la dulce pátina del tiempo: tienen el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece»¹⁷.

La proliferación de «ciudades muertas», entendidas como el desarrollo de un «topos» literario simbolista, aparece tanto en ese sector de la literatura finisecular comprendido -según una distinción escolar ya obsoleta- dentro del concepto de «modernismo», como en la orientación «noventayochista», lo que es revelador de la unidad de época en la recepción

¹⁴ La ciudad levítica constituye un tema característico de la novela española desde el realismo. Tiene su modelo y origen en Galdós, en la Orbijosa de *Doña Perfecta*, y su final, la transformación a que está condenada por el inexorable progreso -aunque no lo parezca y a pesar suyo- se relata en la novela doble de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso* (1921 y 1926), en el cambio de vida y valores que vamos apreciando en una Oleza que no tiene nada de ciudad muerta.

¹⁵ Véase *El mundo como voluntad y representación*, libro I, capítulo XVII, «De la necesidad metafísica en el hombre»; en la traducción de Eduardo Ovejero y Mauri, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1960, vol. I, págs. 214-234.

¹⁶ Azorín, *Doña Inés (Historia de amor)*, ed. de Elena Catena, Madrid, Ed. Castalia, 1973, pág. 120.

¹⁷ En *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 603.

de una estética determinada. En el primer caso, es en la revista *Helios* donde encontramos claras muestras del influjo de Rodenbach desde el primer número, en la traducción de algún poema, como «Campanas del domingo», o en la declarada influencia dentro de la pura creación¹⁸; pero hay también alguna visión urbana, como la dedicada a Segovia, «una ciudad para pintores decadentes, para poetas decadentes, muerta, engolada, con sol triste, con hierba en las gradas de piedra de las iglesias ruinosas»¹⁹. Unos años más tarde, en *La casa de la primavera*, obra de Gregorio Martínez Sierra que ha sido considerada como «el libro de actas de la *brotherhood* simbolista española»²⁰, una sección titulada «Las ciudades románticas» se abre con un poema dedicado a Brujas, sintetizando los mismos elementos y emociones de la novela de Rodenbach, y se continúa con otras composiciones dedicadas a ciudades españolas: Toledo, Ávila y Salamanca²¹. Por otro lado, cuando Azorín define lo que él entiende como «generación del 98» señala como uno de los rasgos característicos su interés por los viejos pueblos²². Más concretamente, en 1914, al analizar influencias, afirma que sobre Baroja «ha gravitado el panorama castellano y la visión de las ciudades muertas»²³.

Pío Baroja es uno de los escritores que expresan de manera más radical su rechazo de la ciudad industrial y su interés por las ciudades sobre las que gravita el pasado y se remansa el presente²⁴. El mejor ejemplo de su postura lo encontramos al comienzo de su novela *Camino de perfección*, en la descripción del cuadro «Horas de silencio», pintado por el protagonista, expresando así sus ideas, tal vez, porque el arte tiene un alcance y un poder de sugerencia del que carece la declaración directa: en

¹⁸ La traducción aparece en el vol. I (abril 1903), pág. 80. El citado poema pertenece a *Le règne du silence*, y la versión española fue realizada por Ramón Pérez de Ayala, que la firmó con uno de sus primeros seudónimos: *Catulo*; el escritor asturiano cita expresamente al «poeta de Brujas» en «Almas paralíticas», *Helios*, X (enero 1904), pág. 62; poema que forma parte de *La paz del sendero*.

¹⁹ «Glosario del mes», *Helios*, IX (diciembre 1903), pág. 211.

²⁰ Así lo define Ignacio Prat en la introducción a su antología *Poesía modernista española*, Madrid, Ed. Planeta, 1978, pág. XL.

²¹ *La casa de la primavera*, Madrid, Librería de Pueyo, 1907; en «Obras Completas de Gregorio Martínez Sierra», Madrid, Saturnino Calleja, 1921, «Las ciudades románticas» ocupa las págs. 103-123.

²² «La generación del 98», en *Clásicos y modernos* (1913), *Obras completas*, I, Madrid, Ed. Aguilar, 1975, pág. 1.135.

²³ «La generación de 1898», *La Esfera*, 25 de abril de 1914.

²⁴ Cf. las consideraciones de Lily Litvak, *op. cit.*, págs. 89-106.

una habitación hay unos jóvenes, tres adolescentes y una niña, pálidos y vestidos de negro; por una ventana abierta «se veían los tejados de un pueblo industrial, el cielo cruzado por alambres y cables gruesos y el humo de las chimeneas de cien fábricas que iba subiendo lentamente en el aire»; el narrador resume la impresión que se desprende del cuadro: «Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe; aquella gran capital con sus chimeneas era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados»²⁵. La idea de la ciudad industrial como monstruo es un tópico que invade todas las artes y que habría de repetirse a lo largo de décadas -recordemos «Metrópolis», de Fritz Lang. Un año antes, José Martínez Ruiz, ante un Madrid absurdo y bullicioso, había expresado en *Diario de un enfermo* una opinión semejante: «Hay una barbarie más horrible que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva»²⁶; considera el progreso una iniquidad, pues consiste en «el bienestar de las presentes generaciones a costa de las luchas y sufrimientos de las generaciones pasadas», «una explotación retroactiva»²⁷, y agobiado por el caos y el absurdo de la vida madrileña se marcha a Toledo²⁸.

La ciudad muerta se convierte en ese refugio del «yo» que se evade de un ambiente agresivo; búsqueda de una intimidad y ámbito donde poder experimentar sensaciones refinadas. Baroja, al comienzo de *El mayrazgo de Labraz* (1903) le hace escribir a su narrador sobre las razones de su visita al lugar: «Me habían dicho que era una ciudad moribunda, y mi espíritu, entonces deprimido [...], quería recrearse en la desolación profunda de un pueblo casi muerto»²⁹. Toledo tiene además el prestigio de su arte, su prodigiosa arquitectura, la fama de un ambiente de misticismo entendido desde esos cuadros del Greco que ellos mismos habían empezado

²⁵ *Camino de perfección (Pasión mística)*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1972, págs. 13-14.

²⁶ En *O.C.*, I, pág. 383.

²⁷ *Ibid.*, pág. 385.

²⁸ No está de más recordar que J. Martínez Ruiz, traductor de Maeterlinck en 1896, consideraba a Rodenbach uno de los tres «grandes poetas», junto con el mencionado autor de *La Intrusa* y con Verlaine; véase «Un poeta», *El Progreso*, 5 de marzo de 1898. En el mismo año, al comentar el drama *Silenci*, de Adriá Gual, escribe: «El arte de Gual es el arte de Georges Rodenbach; arte de matices, de tintas finas, de penumbra. Leyendo *Silenci* recuerda, por la manera, *Le Voile*, del poeta citado» (J.M.R., «Gaceta de Madrid», *Madrid Cómic*, 26 de marzo de 1898, pág. 251); pensemos que ese arte de matices sutiles, de penumbras, es el que el escritor declara perseguir en *Diario de un enfermo*.

²⁹ Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 9.