

## GANIVET "PRECURSOR DEL 98". LA VIRGEN CONTRA LA HETAIRA

Javier HERRERO  
Universidad de Virginia

BIBLID [0213-2370 (1997) 13-2: 99-119]

*Este artículo se propone defender la distinción entre "modernismo" y "generación del 98" por sus diferencias de contenido: mientras el "modernismo" proclama la radical libertad del individuo, el 98 pone la angustia religiosa al servicio de una transformación social. La imagen del ideal del 98, vista a través de Ganivet, es la cueva barroca en la que el/ la asceta prepara la creación de "ideas madres". Allí él/ ella adora a una diosa distinta, y se recrea en el amor y la entrega a los otros.*

*This article aims to support the distinction between "modernism" and "generation of 98" on the basis of their different contents: while "modernism" proclaims the radical freedom of the individual, the one of the 98 places his religious anguish to the service of a social transformation. The image of the 98 ideal, seen through Ganivet, is the Baroque cave in which the ascete prepares he creation of the "Mother ideas". There sh/e worships a different goddess, and recreates him/ herself in the love for, and the gift to, the others.*

He dado este título, deliberadamente argumentativo, a este ensayo para resaltar su carácter polémico. Unos recientes, y muy valiosos, estudios han contribuido a señalar, con admirable rigor, el modernismo de la obra de Ángel Ganivet.<sup>1</sup> Pero el propósito de esos trabajos no es simplemente señalar ese carácter "modernista", sino también rechazar su tradicional inclusión en la "generación del 98", cuyo derecho a existir como una categoría

<sup>1</sup> Me refiero a los eruditos y penetrantes trabajos de Santiáñez-Tió y de Fernández Sánchez-Alarcos, en la línea de García Sarriá y Rivkin.

independiente es negado.<sup>2</sup> Así Santiáñez-Tiό escribe (acerca de la consideración de Ganivet como “precursor” de la “gente nueva”) que “no sería muy descaminado pensar que la obsesión del hispanismo por el año 1898 como “clave” en el “nacimiento” de la juventud literaria ha sido uno de los responsables de tamaño desatino”. Ha sido el fallecimiento de Ganivet en 1898 lo que ha causado su inclusión en esa generación. La “miope” escisión de esa época en “modernismo” y “generación del 98”, “ha impedido delinear con mayor exactitud la figura intelectual y artística de Ganivet.” (Herrero 1966, 19-20). Otro excelente crítico, Fernández Sánchez-Alarcos, coincide con ese rechazo; nos informa de que “el marchamo de “generación del 98” ha sido ya ampliamente revisado por la crítica especializada.” Tal revisión se debe a que se trata de una categoría demasiado “nacionalista y endocéntrica” y “de una fecha histórica carente de significación literaria, aplicada equívoca y retrospectivamente como configuración crítica en la historia de la literatura española” (10). Y Fernández Sánchez-Alarcos nos dice que concuerda con Francisco Rico en que el desastre del 98 no es “causa” del movimiento literario de ese nombre.

Pero en la historia de la literatura española se usan fechas cuya “significación literaria” se debe a conmociones históricas que han coincidido con grandes acontecimientos culturales. La “generación del 68” se llama así, no porque sea causada por la revolución de 1868, sino porque en la revolución explota un mundo de ideas y emociones (republicanismo, federalismo, hastío de la política isabelina) que estaba latente y que sin duda encuentra eco en las

<sup>2</sup> Evidentemente estos críticos continúan una tradición crítica que domina la actitud actual hacia las categorías de “modernismo” y “generación del 98”. Basta examinar el volumen 6/1 de la *Historia y crítica de la literatura española moderna* titulado *Modernismo y 98* para advertir que el acuerdo de rechazar la “generación del 98” como independiente y distinta de la de “modernismo” es casi general. Ver sin embargo, para una crítica que acepta tal diferencia Cardwell y Zavala (82-95).

manifestaciones culturales de la época. Lo mismo puede decirse de la “generación del 27”: la conferencia en honor de Góngora no “causa” el movimiento poético, sino que es un índice de sus valores estéticos. En cuanto a la afirmación de que la categoría de la “generación del 98” se aplique “equivoca y retrospectivamente”, parece tratarse de una confusión; la denominación “generación del 98” es resultado de la polémica de Maura y Ortega y Gasset, a la que finalmente da forma Azorín, con unos artículos publicados en *ABC* en 1913, en los que propone el término de “generación del 98” para distinguir al grupo de escritores que, en esa fecha, participan de una serie de rasgos comunes. Puesto que este proceso se desarrolla desde 1905 a 1913 (Fox-Cacho Viu, 17-18), se trata de una creación casi simultánea con el acontecimiento histórico mismo, y llevada a cabo por sus protagonistas. El error de Fernández Sánchez-Alarcos (frecuente, por lo demás, en los críticos que de esta cuestión se ocupan) parece deberse a creer que esta categoría es una creación de la crítica de la postguerra española.<sup>3</sup> Pero en todo caso el argumento no tiene mucho sentido, todas las categorías literarias son retrospectivas: Calderón no sabía que era Barroco, ni Alemán que escribía novela picaresca, ni Novalis que era romántico; pero esa no es razón para que abandonemos el intento de organizar la historia de nuestra civilización.

En realidad estas posiciones corresponden a una tradición crítica de rechazo del concepto de “generación del 98” que alcanza su mayor virulencia en el año 1980 con la publicación del trabajo

<sup>3</sup> Para un estudio detenido de la formación del concepto de “generación del 98”, ver Fox-Cacho Viu: “Del análisis anterior queda claro que el concepto historiográfico de “generación” aplicada al 98, que hemos heredado y que como un sarampión ha contagiado otros periodos literarios y la manera en que interpretamos la historia literaria de la España contemporánea, es en el fondo una fabricación hecha de una variedad de construcciones caracterizadas por ideologías dispares y una metodología histórica deficiente” (24). Yo creo, contra tan distinguidos críticos (y contra la opinión crítica dominante), que hay muy buenas razones ideológicas y filosóficas para mantener el concepto de “generación del 98”.

de William Butt *"The generation of 98. A Critical Fallacy"*. Como este título denota, en este ensayo culmina la línea de estudios que inauguró Gullón en 1969, y que pretenden probar que no hay razón críticamente válida que justifique el uso de tal categoría. Butt presenta el caso en la forma más extrema: "I submit that the *Generation of 98*, whatever it was, was not a "movement" in any meaningful sense of the word", y concluye: "I advocate that the term "Generation of 98" be chopped altogether from Spanish studies and not replaced unless it first be proved that there really was a literary movement, *sensu stricto*, to which the term may refer" (136).

María Dolores Dobón aceptó el desafío de Butt y, mediante una minuciosa investigación de las fuentes contemporáneas, especialmente la prensa de los años 1897 y 1898, y a través de un estudio de los ataques de Clarín, Unamuno y Azorín a los "decadentes" y los "estetas", y de un penetrante análisis de los datos así descubiertos, demuestra que efectivamente el "*literary movement, sensu stricto*" reclamado por Butt existía, que los autores del 98 se consideraban, en cuanto "sociólogos", jóvenes serios y laboriosos preocupados por el destino colectivo de su patria y dispuestos a sacrificarse por el bien general, y se afirmaban como radicalmente distintos de los "bohemios" y "decadentes", de los "estetas" (que se consideraban "sacerdotes de la diosa Belleza" y, en cuanto tales, preocupados exclusivamente del culto egoísta y sensual del yo). María Dolores Dobón concluye con cierta ironía:

Tras los argumentos presentados en las páginas anteriores, creo que podemos anunciar gozosamente que los historiadores de la literatura española pueden seguir usando el término *Generación del 98*. Efectivamente creemos haber cumplido las condiciones impuestas por Butt: existían en 1898 dos grupos con perfecta conciencia de sus distintas y opuestas actitudes intelectuales y vitales. Tales grupos o partidos, de-

nominados en la época *estetas* y *sociólogos*, corresponden claramente a los designados por los términos *Modernismo* y *Generación del 98* (69)

Los argumentos de María Dolores Dobón me parecen absolutamente convincentes, y confirman mis previas conclusiones de que esa distinción no es sólo real sino esencial para nuestra clara comprensión de los acontecimientos literarios que tienen lugar en la España de fin de siglo.

Si, en cuanto a los análisis formal y temático, las contribuciones de Santiáñez-Tiό y Fernández Sánchez-Alarcos son valiosísimas, desde el punto de vista de su tesis fundamental, el modernismo de Ángel Ganivet, su enfoque es insostenible; mejor dicho, es inexistente. El término "modernismo" posee un doble contenido en la crítica tradicional hispánica del que carece en la anglosajona. Por una parte entendemos por modernismo la revolución filosófica y literaria que tiene lugar en Europa a fin de siglo y que se traduce en una reacción espiritual contra el materialismo positivista (que en literatura origina los movimientos realista y naturalista) y que trae consigo las reformas que Santiáñez-Tiό y Fernández Sánchez-Alarcos estudian. Ambos tienen razón al considerar, desde ese punto de vista, a Ganivet como modernista.<sup>4</sup> Pero todos los hombres cultos de fin de siglo participan de una forma u otra de esas innovaciones: tan modernista es, por supuesto, Ganivet como Unamuno, Azorín, Baroja, Darío, Juan Ramón o Valle-Inclán. En este sentido, lo que estos críticos nos dicen es que Ganivet participa del espíritu de su época, que es "un hombre culto de fin de siglo", lo que evidentemente en una observación trivial, un pleonasma.

<sup>4</sup> En este sentido me parece de especial valor el artículo de Mainer en el que se refiere al término "modernismo" como "definición omnicompreensiva de la literatura finisecular" (61). En ese artículo se encuentra un excelente resumen de la bibliografía del tema que nos ocupa. Mainer es uno de los más dedicados defensores de la actitud crítica que aquí rechazo; pero la solidez de sus argumentos y la erudición exhaustiva de sus trabajos, hace de estos un material imprescindible para penetrar en la selva bibliográfica de la polémica aquí discutida.

Pero la oposición fundamental entre “modernismo” y “noventayocho” es mucho más profunda de lo que las anteriores consideraciones de carácter histórico-estético parecerían sugerir. Nadie como Donald Shaw ha sabido ver el rasgo esencial que separa a ambos grupos: la diferencia entre “modernismo” y “noventayocho” no consiste en distinciones formales de mayor o menor fragmentación del hilo narrativo, o en variaciones del punto de vista del narrador, digresiones, etcétera. Se trata de una oposición de contenido, de un antagonismo existencial que enfrenta estética, ética y espiritualmente a los miembros de ambos grupos (Shaw, 15-31). Tal oposición llega hasta la raíz vital misma de su visión del hombre: la concepción religiosa de la vida. Ambos movimientos, como no podía ser menos dentro de esa revolución espiritualista de la que los grandes maestros son pensadores y literatos –como Renan, Tolstoi, Ibsen, Baudelaire, Mallarmé, Unamuno, Darío, y tantos otros creadores visionarios– poseen sus dioses, y con frecuencia sus diosas. Centraré mi argumento sobre la radical división entre “modernismo” y “generación del 98” precisamente en el estudio del núcleo religioso que los separa: los “modernistas” adoran a la diosa Belleza (en términos de Baudelaire: “La Beauté”, “L’Idéal”); los miembros de la “generación del 98” generalmente a la Virgen, a quien Unamuno convierte en la Segunda Persona de la Santísima Trinidad, reemplazando al Espíritu Santo (Unamuno 1988, 490-92; 1986, 164-70) y Ganivet, bajo su advocación de Inmaculada Concepción, en símbolo del espíritu místico-ascético del alma española (Herrero 1982).

La diosa modernista habita, o el Azul (Diana, la Luna, la diosa Virgen) o el templo de Venus, un palacio donde la Belleza y el Placer reinan con toda la exuberancia que la imaginación puede soñar, y donde los sentidos encuentran su perfecta satisfacción. Frente a la riqueza sensual reflejada en el culto y el ritual moder-

nista, mostraré que en Ganivet, sobre quien se centra la atención de este artículo, ese templo es reemplazado por la oscura, ascética cueva barroca de Segismundo (*Idearium*, 155-56): la Venus modernista es reemplazada por la Inmaculada.

El artista modernista, como magistralmente expresó Mallarmé, intenta escapar, mediante la creación estética, hacia un azul celestial donde su arte pueda librarse de las “chimeneas que humean” (*cheminées fument*) y “crean con su humo una errante prisión que, con el horror de sus negros rastros, apaga un sol amarillento que muere en el horizonte” (“de suie une errante prison/ Éteigne dans l’horreur de ses noires traînées/ Le soleils se mourant jaunâtre à l’horizon!”) El mundo del positivismo muere aprisionado en el mismo humo que su ciencia, su técnica, y sus fuerzas sociales han creado; su cielo ha muerto. Mallarmé concluye los versos citados con esta terrible exclamación: “Le ciel est mort” (*L’Azur*, 38). Es función del artista remontarse hacia otro cielo, el ideal que, con su arte, recreará en la tierra. En ese otro cielo reina la diosa Belleza.

En realidad, como mostré en un previo artículo (Herrero 1980, 35-39), la diosa Belleza es el modelo de la *femme fatale* que domina el arte y la literatura de fin de siglo; como ella, es una esfinge que oculta una contradictoria realidad: un ángel en cuyo seno se esconde un demonio. Su origen se encuentra en unos versos de Baudelaire que expresan el ideal de la modernidad: tal belleza, que inspira un amor mortal, tiene la dureza de una estatua (“Je suis belle, o mortels! comme un rêve de pierre”), su trono está situado en el cielo azul de la de la modernidad (“Je trône dans l’azur”) y esa diosa une a la externa blancura del cisne un corazón de nieve (“je unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes”; “La Beauté”, 24). Esa frialdad de la nieve y esa dureza de estatua son la expresión poética de un alma criminal: su corazón es “profond comme un abîme”, propio de un alma “puisante au

crime” como Lady Macbeth, digno de encarnarse en la “grande Nuit, fille de Michel-Ange” (“L’Idéal”, 25).

Como es bien sabido, el modernismo francés, fuente y modelo del europeo, ha hecho de Herodías y de su hija Salomé (representando las dos caras de la *femme fatale*) una de las más perfectas encarnaciones de esa diosa. La fuente de esa serie de representaciones de Herodías-Salomé, tanto en la pintura como en la literatura, es la “Herodias” de *Trois contes* de Flaubert. En esa narración encontramos la más perfecta representación del templo modernista: el palacio de Herodes, donde todos los vicios, unidos al lujo más refinado, tienen su morada. En él, además, se celebra el gran sacrificio del culto modernista: la degollación del Bautista, acto de sádica crueldad que tiene lugar tras la saciedad de la gula (el banquete) y la lujuria (la danza de los siete velos por Salomé). Apropiadamente la sala del banquete está descrita como una basílica con columnas de cedro y capiteles de bronce cubiertos de esculturas: “Les convives emplissaient la salle du festin. Elle avait trois nefs, comme une basilique, et que séparaient des colonnes en bois d’aluminium, avec des chapiteaux de bronze couverts de sculptures” (181).

Salomé posee la belleza virginal de una diosa, pero se une a su madre, de cuyos criminales designios es un instrumento, por una profunda perversión espiritual: en versos de Mallarmé, une al “horror de la virginidad” (“J’aime l’horreur d’être vierge...”) la perversidad de la serpiente (“reptile inviolé”) y la virginal blancura (“ta pâle clarté”) de su hermana eterna (“soeur éternelle”), la luna, que la ilumina con una ardiente castidad (“brûles de chasteté”) que esconde la crueldad de la nieve (“neige cruelle” [*L’Azur*, 54])). La serpentina crueldad de Salomé refleja la criminal grandeza de su madre, en la que una sobrehumana ambición dirige un “âme puissante au crime”: para conseguir el trono de Galilea, Herodías denuncia a su hermano Agripa al emperador y



planea su muerte, comete incesto con Herodes Antipas, y utiliza la lujuria inspirada por su hija para asesinar sacrílegamente al Bautista. ¿Por qué es el crimen el acto fundamental de la religión modernista? Porque en él encuentra su instrumento y su expresión el feroz individualismo, el egoísmo radical que caracteriza a su héroe; sólo por el crimen, dirigido a la exaltación del “yo” por el poder y el gozo erótico, puede el “individuo” romper con unas leyes que lo someten a la voluntad de “los otros”, de la fuerza colectiva de esa sociedad burguesa que detesta. La más radical expresión de la libertad del individuo requiere su enfrentamiento con la Ley humana y divina.

Tal individualismo se sitúa, pues, más allá de la ley, de la norma ética, del Bien y de Dios. Solamente la sobrehumana voluntad de poder, expresión de su soberana personalidad, dirige las acciones del individuo modernista: en ella se encarna una pasión absoluta, una libertad divina o diabólica. El crimen, pues, llevado a dimensiones monstruosas, es un marca de grandeza. (Herrero 1980, 35). La Virgen (Salomé) y la Hetaira (Herodías) constituyen, pues, los dos aspectos de la divinidad modernista y corresponden a los dos polos de su culto: la Belleza (el Arte) y el Poder (el Yo-Único: el Superhombre). Darío, especialmente en *Prosas profanas*, es el apóstol del nuevo evangelio en el mundo hispánico. En sus “Palabras preliminares” opone a la vulgaridad del mundo democrático burgués (la república, Walt Whitman) la grandeza imperial (y criminal) de Heliogábalo, o el lujo del “gran Moctezuma de la silla de oro” (546).<sup>5</sup> El emblema de la diosa Belleza, Virgen y Hetaira se encuentra en el cisne, el ave divina en que encarnó Júpiter, y que une a la pureza sacramental (“el ala eu-

<sup>5</sup> Allegra (33-55), Herrero (1980, 39-49), Paz (57-59), y Cardwell (1970), entre otros, han estudiado el carácter religioso del erotismo de Darío. Para estudios amplios del tema y la bibliografía pertinente ver los trabajos de Joseph Feustle y de Iris Zavala.

carística”) el falo con el que violó a Leda (“el ágata rosa del pico” [557]). Pureza y lujuria son dos aspectos de la misma diosa:

Mira hacia el lado del bosque, mira  
 blanquear el muslo de marfil de Diana  
 y después de la virgen la Hetaira  
 diosa, su blanca, rosa, rubia hermana. (552)

Pureza angelical y violación se unen igualmente en el ritual del poema “Bouquet” en el que el artista “mancha” el “corpiño blanco”, la pureza inmaculada del ángel (“blanco serafín”) con “la más roja rosa que hay en mi jardín” (“mancha tu blanco corpiño” parece sugerir la ruptura del himen de la mujer angélica) (564). En realidad el icón que permanentemente se oculta tras las múltiples manifestaciones de esa transformación del Ángel (Diana) en la Hetaira (Venus) es el falo divino (de Kronos castrado por Júpiter) que al caer sobre la blanca espuma del mar la enrojece, dando lugar al nacimiento de Venus: “Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa/ con la marina espuma formara nieve y rosa/ hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena” (575). Un último ejemplo de este ritual religioso de la erotización del Ángel: en la posesión de Eloísa por Abelardo encontramos todas las imágenes del culto modernista; Eloísa es “virgen como la nieve”, “su espíritu es la hostia de mi amorosa misa”; en ella se da “la sagrada frecuencia del altar”, pero el poeta sabrá encender la pasión en sus labios “con rojo beso ardiente” que, nos dice el artista con sádico regocijo, despertará en ella un “íntimo pavor” y “la faunesa antigua me rugirá de amor” (571). El fin de la misa modernista es claro: resucitar, mediante la violación de la hostia, del Ángel cuya blancura simboliza del ideal ascético-místico del cristianismo, los ideales del erotismo y la imperial y sádica voluntad de poder del paganismo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Tanto Baudelaire y Mallarmé, como Darío, son claros ejemplos, como acabo de mostrar, de ese poderoso eco que las ideas de de Sade encuentran en la li-

En el polo opuesto de esta religión de la Virgen/Hetaira se encuentra la religión del 98, que se centra alrededor de un cristianismo herético, un cristianismo, en su sentido amplio, modernista, análogo a los de Tolstoi, Dostoyevsky, Renan o Kierkegaard y, sin duda, influido por ellos. En Ganivet ese cristianismo se centra en el concepto de una España/ Virgen, y esa virginidad es el símbolo de un ideal ascético-místico que Ganivet no sólo abraza personalmente, sino que propone, encarnado en un “socialismo anárquico-nirvánico”, como deseable forma política para España: España debe renunciar a las pasadas ambiciones imperiales y buscar sus ideales en el seno de su espíritu territorial (Herrero 1982; ver también Herrero 1965 y 1966). En cuanto ideal personal, ese ascetismo consiste, como la crítica ha reconocido unánimemente (y como Ganivet afirma explícitamente en el *Idearium*), en la creación de un íntimo “eje diamantino” que constituye “una fuerza madre, algo fuerte e indestructible” que hace que, tanto si caen sobre nosotros hechos “de los que llamamos prósperos” como “de los que llamamos adversos... se pueda decir de ti que eres un hombre” (46). Ese ascetismo se basa, nos dice Ganivet, en “las doctrinas de Séneca y en la moral del cristianismo” (47). Como en el caso de Segismundo (*Idearium*, 155-56), es necesario entrar en la cueva de la renuncia ascética para recibir la revelación de la “niña blanca”, de la “Virgen Ideal”. La cueva barroca es la respuesta de la “generación del 98” al templo modernista.

La forma más perfecta de esa cueva la encontramos en el cuento de Ganivet *En el Sacro Monte. Trogloditas*. Es cierto que se trata de una narración irónica y, aparentemente, ligera; pero tales apariencias, como es frecuente en Ganivet, engañan. El gran escritor granadino, como buen andaluz, detesta la pomposidad, y

teratura de fin de siglo, y que Mario Praz documentó en su erudito estudio *The Romantic Agony*.

gusta de vestir algunas de sus meditaciones más profundas en la forma que sus paisanos llamarían “guasa”: un suave y benévolo sarcasmo. En este caso, ese sarcasmo consiste en imaginar a los granadinos contemporáneos (representando a los españoles en general) como habitantes de la cuevas del Sacromonte (que a su vez se transforma en Monte Sacro [es decir, sagrado] para indicar irónicamente el carácter religioso de su historia) y, por una metonimia de contigüidad (hombres en cuevas=trogloditas), presentarlos como “primitivos” en el sentido de salvajes, agresivos, violentos. Según Ganivet, los trogloditas granadinos descienden de los hombres del periodo terciario, que eran los más primitivos de todos, puesto que los otros hombres prehistóricos proceden del cuaternario. Eran contemporáneos del “oso primitivo o *ursus esepelus*” y el narrador parece sugerir una cierta analogía entre ambos puesto que “los huesos de ambas especies han sido hallados en pacífica mescolanza...” (II, 702).

La imagen de la “cueva” le sugiere dos grandes fuentes clásicas, Platón y Diógenes. Como es bien sabido, en el libro VI de *La República*, Platón presenta su doctrina de las ideas mediante el mito de la Caverna. Según tal mito, la vida del hombre es semejante a la de unos prisioneros atados a la pared de una caverna, cuya puerta se encuentra situada sobre sus cabezas, de forma que no pueden ver los objetos del mundo exterior. Esos objetos, iluminados por el sol, proyectan sus sombras en el muro situado frente a ellos. Si esos prisioneros no hubieran conocido nunca ese mundo exterior y superior pensarían que su existencia era la verdadera. Tal es, dice Platón, nuestra vida en cuanto que prisioneros de los sentidos: creemos que la Justicia, la Belleza, etcétera, son idénticas a las formas en que aparecen a nuestra experiencia, sin comprender que estas no son sino sombra de su realidad, que es ideal. Sólo mediante la contemplación (ayudada por la dialéc-

tica) llegamos al mundo ideal. Una idea sublime reina sobre todas y las ilumina: la Idea del Bien.

Ganivet declara directamente que su inspiración es platónica: “Y en el fondo de una caverna ha descubierto Platón la imagen más vigorosa de lo que es la idea humana” (704). El irónico narrador describe una cueva (en el referente se trata, claro está, de una cueva gitana) de trabajadores de metales:

Entramos en una cueva. El progreso ha adornado las paredes con objetos brillantes de cobre y azófar, reflectores de la escasa claridad que penetra en el interior y símbolo del ansia de luz que sienten los habitantes de los recintos oscuros. Encontramos el foco del alumbrado primitivo en la fragua encendida.

Ganivet ilustra con este cuento el origen de las famosas “ideas picudas” e “ideas redondas”, y por ello en su descripción de la cueva señala el carácter ambiguo y contradictorio de sus productos; se pueden producir armas para la guerra o instrumentos para el trabajo:

La tierra da al hombre los metales, y con ellos el deseo de forjar armas para el combate, y más tarde para el trabajo... Un pedazo de hierro al rojo, sujeto por largas tenazas, va de la fragua al yunque; y sobre este rudo instrumento los martillos golpean a compás... forjando a martillazo limpio el amor que nos engendra y las armas que nos destruyen

(703-04).

Si la inspiración de su imagen es, sin duda, platónica, Ganivet ha introducido una innovación radical: como hemos visto, hay dos fuentes de iluminación. Del exterior penetra solamente una escasa claridad que, reflejándose en los objetos de cobre, enciende en los trogloditas un “ansia de luz”. La segunda fuente no viene aquí del sol sino que procede de un fuego que se encuentra en el interior de la cueva: la fragua. Con los martillazos dados en el yunque se forjan “el amor que nos engendra y las armas que nos destruyen”.

La insistencia de Ganivet en esa fuente interna de iluminación corresponde al influjo positivista, que comparte con Unamuno, y que en ambos casos es ejercida sobre todo por Taine y su interpretación del arte como nacido del conjunto de influencias ambientales (Ramsden 1967 y 1974). Al predicar a los campesinos en el corazón de las sierras granadinas, Pío Cid les anuncia su evangelio del culto a la tierra: “Aun para el hombre más desgraciado, para el que ha perdido el amor y la fe, hay siempre una religión indestructible: la de la tierra”. Nuestra iluminación no desciende del cielo ideal a la tierra, sino que asciende de ésta a aquél: “Y ¿quién sabe si esa felicidad que se espera que ha de venir de los cielos a la tierra no irá más seguramente de la tierra a los cielos?” No sólo las ideas proceden de la tierra sino también los sentimientos:

Porque de la tierra no salen sólo minerales y brotan sólo plantas: salen ideas y brotan sentimientos... [A]sí como rezáis, si lo rezáis, el Padrenuestro para pedir el pan de cada día, debéis rezar también una nueva oración, la Madre nuestra, para rogar a la tierra que recompense con los frutos de su seno inagotable el esfuerzo de los que en ella trabajan.(320)

Tal Madre, claro está, es España, la tierra que nos nutre y, como sabemos por el *Idearium*, su símbolo es la Inmaculada y, como he mostrado detenidamente (Herrero 1965 y 1966), la imagen de esa Virgen que nace en la oscuridad subterránea, iluminándola, domina gran parte de la obra de Ganivet.

Tanto Platón como Ganivet sitúan la iluminación del alma en la Caverna, pero en Ganivet esa iluminación implica un doble proceso. El entusiasmo producido por la iluminación será prematuro si el receptor no se somete a un proceso ascético de purificación. Sin él, el troglodita “toma por verdades las musarañas que se forman en las misteriosas cavernas de su cerebro” y sus “castillejos ideales... se le vienen abajo apenas sopla la realidad con un hecho nuevo o discordante”. En tal caso el troglodita

“siente irresistible deseo de volver a su gruta, destruyendo antes la realidad deslumbrante que le agobia con su grandeza” (704). Tal es, evidentemente, el caso de las “ideas picudas”.

¿Dónde encontrar un remedio a esa labor destructora? Según Ganivet, penetrando en el fondo de nuestra doble tradición, cristiana y estoica. En el cuento de *Trogloditas*, el acceso a ese espíritu se representa simbólicamente mediante la adición al mito de la Caverna de otro, superpuesto, representado por la Abadía de San Cecilio. San Cecilio (o Santa Cecilia) es uno de los patrones de Granada y, supuestamente, un mártir cristiano enterrado en la Abadía. En el mito ganivetiano, San Cecilio está enterrado precisamente en el Sacro Monte, y Ganivet inventa un culto al santo mediante procesiones que tienen lugar en unas galerías subterráneas:

Es una procesión nocturna que recorre las galerías subterráneas del Sacro Monte, donde está el horno donde carbonizaron a nuestro patrón San Cecilio. Los pasos de los desfilantes, las letanías y los cánticos resuenan de extraña manera en aquellos largos cavernáculos, trayendo a la memoria las catacumbas, donde se refugiaban, esperanzados y temerosos, los primeros cristianos... Ya el cristianismo parece que triunfó; mas por gratitud vuelve de cuando en cuando a los lugares tenebrosos donde halló amparo en los días de peligro, donde puede aún fortalecerse en el seno de nuestra madre tierra.

El pueblo no puede purificarse directamente sino que necesita un salvador, un intermediario: “algún alma solitaria arrastrándose en las sombras por aquellos lugares y clamando por el triunfo de tantas ideas justas y nobles como están aún escondidas en las catacumbas” (705).

Tal salvador será Pío Cid; múltiples elementos muestran que ese “alma solitaria arrastrándose en las sombras” y que encuentra las ideas salvadoras en “la madre tierra”, es el piadoso Hércules ganivetiano. Ganivet no se contenta con hacer de su Caverna una

versión de la platónica, sino que quiere introducir también la imagen del tonel de Diógenes: “Aquí tiene usted, amigo mío, trogloditas auténticos. Estas cavernas o cuevas, blanqueadas a ratos por la civilización, son el eterno tonel de Diógenes, habitado siempre por hombres primitivos” (702). No es sorprendente, por tanto, que sea la imagen del tonel de Diógenes la primera que aparece asociada con Pío Cid en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, y precisamente por las dos condiciones esenciales y paradójicas asociadas con el filósofo cínico: la extremada humildad (la simbólica oscuridad de su morada) y la grandeza del hombre que habita esa oscuridad. Así el narrador nos dice que la pensión de Pío Cid se encontraba en la calle de Jacometrezo y que tal habitación era pertinente porque esa calle “estrecha y oscura” es la apropiada para situar en ella “la vida estudiantil, oscura con la oscuridad que da el poco saber y el no mucho tener, y para que en ese cuadro resalte más la figura de Pío Cid, que no es la de un maestro de relumbrón, sino la de un Diógenes o poco menos, amante de la grandeza oculta y de la virtud miserable” (97-98). A esa humildad corresponden las virtudes de desasimiento características de la escuela cínica:

Pío Cid no tenía ningún vicio: no fumaba, no iba al café ni al teatro, no salía nunca por la noche; hasta en las cosas más precisas, como comer, beber y vestir, era muy ahorrativo... no bebía más que agua... no tenía más ropa que la puesta, ni quería jamás comprar un traje nuevo mientras el puesto podía prestar decente servicio (78)

Como en el filósofo griego, Pío Cid es un asceta, pero a pesar de su oscura humildad “se notaba una misteriosa y oculta personalidad que le dotaba de un poder fascinador”. Comenta el narrador: “Yo,... no obstante la reserva de Pío Cid, veía en él una personalidad oculta, muy diferente de la que a nuestros ojos mostraba...” (71). La oscuridad de Pío Cid, como Ganivet claramente indica en el *Idearium*, tiene su raíz más directa y pro-



funda en nuestra tradición mística. Cuando Pío Cid presenta a sus amigos la esencia última de su pensamiento, afirma que para alcanzar esa pureza espiritual de la que brota la creación es preciso que el desasimiento implícito en esa oscuridad sea radical; los términos que Pío Cid propone están mucho más cerca de (y deben mucho más a) la Noche Oscura de San Juan de la Cruz que al tonel de Diógenes:

Hay quien coloca el centro de la vida humana en el poder exterior, en la riqueza, en un bien convencional. Yo pongo el centro en el espíritu. ¿Qué soy? Nada. ¿Qué apetezco? Nada. ¿Qué represento? Nada. Ahora estoy en el camino de ser un verdadero hombre, puesto que si existe mi personalidad sin buscar apoyo fuera de sí, es porque dentro tiene su fuerza. (371)

Frente al Templo de Venus/Herodías, en el que toda sensualidad se sacia, el escritor del 98, encerrado en la caverna de la tradición, del espíritu del territorio, o en el seno del casticismo, como un San Jerónimo de Ribera, recibe la revelación de una Inmaculada. Si el Templo modernista simbolizaba un culto a la Belleza que suponía un radical individualismo, la Caverna de la "generación del 98" implica una abnegación del individuo en su esfuerzo por vencer el destino y luchar por la felicidad de los otros y de la patria.<sup>7</sup>

La crítica feminista ha acusado a Roland Barthes de estudiar la obra de Sade como un ejemplo de la gramática de la sexualidad; tal gramática, exclaman, ignora el terrible sufrimiento de las mujeres violadas y torturadas. Desde el punto de vista estético, puede

<sup>7</sup> Estoy en desacuerdo con la tesis de Santiáñez-Tió de que el destino y el azar dominan la acción argumental de *Los Trabajos* (240-54). Por el contrario, Pío Cid vence esa fatalidad remediando la suerte de la familia de Martina, educando a Purilla, transformando la pasión adúltera de la duquesa de Almadura (después de animarla terapéuticamente a consumir el adulterio) en amor maternal, e incluso en el caso de Mercedes, salvándola del prostíbulo al que la destinaban Olivares y Adela, y convirtiéndola en amante de Gandaria.

ser profundamente satisfactorio contemplar la violación de Diana/ Virgen en los versos de Darío, y su transformación en una fau- nesa rugiente, pero no cabe duda de que para Purilla (y para la mujer del pueblo que representa) debe haber sido mucho más sa- tisfactorio recibir una educación de un mentor que la trataba con dignidad y amor, que ser violada y abandonada. Esa es la distan- cia entre “modernismo” y “generación del 98”.

#### OBRAS CITADAS

- Allegra, Giovanni, “Modernismo y espíritu de *fin de siècle*”, *Ar- bor*, 422 (1981), 13-59.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, tr. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1976, 15-37.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, ed. A. Adam, Paris, Garnier, 1961.
- Butt, William, “The generation of 98. A critical fallacy”, *Forum for Modern Language Studies*, 16 (1980), 136-55.
- Cardwell, Richard, “Darío y el Arte Puro: The enigma of life and the beguilement of art”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), 37-51.
- “Myth Ancient and Modern: *Modernismo frente a Noventa- yocho* and the search for Spain”, en *Essays in Honour of Robert Brian Tate*, Nottingham, University of Nottingham, 1984, 9-25.
- e Iris M. Zavala, “Modernismo y modernidad”, *Historia y crítica de la literatura española*, 6/1 *Modernismo y 98*, ed. José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 1994, 82-95.
- Darío, Rubén, *Obras Completas*, eds. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmas, Madrid, Aguilar, 1968.

- Dobón, María Dolores, "Sociólogos contra estetas: prehistoria del conflicto entre modernismo y 98", *Hispanic Review*, 64 (1996), 57-72.
- Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl, *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada, Diputación Provincial de Granada-Fundación Caja de Granada, 1995.
- Feustle, Joseph A., *Poesía y mística: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz*, Xalapa/México, Universidad Veracruzana, 1978.
- Flaubert, Gustave, *Trois contes*, ed. Edouard Magnial, Paris, Garnier, 1969.
- Fox, Edward Inman, "La generación del 98 como concepto historiográfico", en Gabriele, John P. (ed.), *Divergencia y unidad: Perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Orígenes, 1990, 23-28.
- y Cacho Viu, "La generación del 98. Crítica de un concepto", en Rico, Francisco (dir.)/ Mainer, José-Carlos (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 6/1 Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1994, 16-30.
- Ganivet, Ángel, *Obras Completas*, 2 vols, Madrid, Aguilar, 1951.
- *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Idearium español*, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1990.
- García Sarriá, Francisco, "Los trabajos del infatigable creador Pío Cid como antinovela y prenovela", *Actas de séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1980, 511-517.
- Gullón, Ricardo, *La invención del 98. Y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.
- Herrero, Javier, "Ángel Ganivet, humanista y místico", *Revista de Occidente*, 2 (1965), 342-55.
- *Ángel Ganivet, un iluminado*, Madrid, Gredos, 1966.
- "Spain as Virgin. Radical Traditionalism in Ángel Ganivet", en Amor y Vázquez, José y Kossoff, David (eds.),

- Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia (1982), 247-56.
- Jeschke, Hans, *La generación de 1898 en España*, Madrid, Editora Nacional, 1954.
- Laín Entralgo, Pedro, *La Generación del Noventa y ocho*, Madrid, Diana, 1945.
- Mainer, José-Carlos, "El modernismo como actitud" en Rico, Francisco (dir.) / Mainer, José-Carlos (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 6/1 Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1994, 61-72.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesies*, "Preface" de Jean Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1969.
- Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Praz, Mario, *The Romantic Agony*, London, Oxford University Press, 1970.
- Ramsden, H., *Ángel Ganivet's Idearium Español. A critical study*, Manchester, Manchester University Press, 1967.
- *The 1898 Movement in Spain*, Manchester, Manchester University Press, 1974.
- Rivkin, Laura, "Introducción", *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1983.
- "Los trabajos del infatigable creador Pío Cid: hacia una estética simbolista", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Crítica semiológica de textos hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986, 335-342.
- Salinas, Pedro, "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" (1935) y "El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus" (1938), en Salinas, Pedro / Salinas de Marichal, Soledad y Salinas, Jaime (eds.) *Ensayos Completos*, Madrid, Taurus, 1883 (1, 93-98) (3, 208-18).
- Santiáñez-Tió, Nil, "La poética modernista de Ángel Ganivet", *Hispanic Review*, 62 (1994), 497-518.

- *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994.
- Shaw, Donald, *The Generation of 1898 in Spain*, New York and London, Earnest Benn and Barnes and Noble, 1975 (tr. española *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1980).
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, Alianza, 1986.
- *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Zavala, Iris, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

