

El arte y el materialismo: un ensayo en el fin de siglo

En el último tercio del siglo XIX el periodismo latinoamericano configuró su etapa nacionalista, así denominada porque su principal signo de identidad estuvo constituido por la expresión de las tensiones derivadas de los primeros momentos de la nacionalidad¹. Como refleja Angel Rama, la prensa fue uno de los sectores, junto con la educación y la diplomacia, que «*absorbieron numerosos intelectuales*», pero sólo la primera

pareció disponer de un espacio ajeno al contralor del Estado, aunque salvo los grandes diarios y revistas ilustradas, la mayoría de los órganos periodísticos, que siguieron siendo predominantemente políticos como era ya la tradición romántica, retribuyeron servicios mediante puestos públicos.²

Estas publicaciones fueron utilizadas en ocasiones como instrumento de influencia política por los diferentes dirigentes emancipadores, pero, en otros casos, el periodista que escribía en ellas no fue únicamente informador de acontecimientos, sino que desarrolló también las facetas de crítico y pensador sobre los más diversos aspectos de la cultura. La línea del periodismo polémico, surgido en la segunda mitad de la centuria, se mantuvo durante estos años y dio lugar a intercambios y confrontaciones de artículos en torno a todo aquello que ocupaba la actualidad. El periódico, especialmente el «gran diario» como dice Rama, se convirtió así, entre otras cosas, en un importante medio de desarrollo y difusión para el ensayo y la crítica sobre la literatura.

Dentro de estas coordenadas hemos de situar la obra periodística del me-

¹ Arenas Guzmán, Diego, *El periodismo en la revolución mexicana (de 1876 a 1908)*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1966.

² Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, pág. 73.

xicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), autor precoz, puesto que comienza a publicar en su adolescencia, y de formación autodidacta profunda, cualidad realmente admirable que se trasluce en la fina inteligencia y sensibilidad de sus escritos. No mostró en su obra una marcada inclinación política y no defendió una ideología concreta, aunque nunca dejó de realizar una crítica social más o menos manifiesta.

El ensayo «El arte y el materialismo», publicado por Gutiérrez Nájera en 1876 mediante una sucesión de entregas en *El Correo Germánico* de México³, forma parte de un improvisado debate periodístico. El autor dio a conocer en *La Iberia*, en mayo de ese mismo año⁴, un extenso trabajo sobre las *Páginas sueltas* de Agapito Silva; el 24 de junio apareció en *El Monitor Republicano* un artículo titulado «La poesía sentimental», dedicado «Al señor don Manuel Gutiérrez Nájera», firmado con las iniciales P. T., en el que se rechaza este género de poesía y cualquier tipo de manifestación artística que no se atenga a las características del realismo. El 3 de agosto, Nájera publica en *El Correo Germánico* un artículo con el que anuncia el ensayo, explicando que va a iniciar una discusión marcadamente filosófica, pues así lo ha establecido el tipo de respuesta del desconocido P. T. a su estudio. El jovencísimo escritor tiene diecisiete años cuando publica el texto, y, como él mismo dice, escribe «guiado por un principio altamente espiritual y noble, animado de un deseo patriótico, social y literario, puesta la mira en elevados fines...»⁵. De este modo, el autor muestra apreciar en el hecho literario su valor como elemento influyente en la construcción de la civilización nacional contemporánea. Su escritura no se presenta, por tanto, como un mero ejercicio retórico.

La valoración crítica acerca de este ensayo ha planteado dos juicios muy distintos: el de quienes lo consideran reminiscencia del romanticismo, y el de aquellos autores que ven en él un exponente de la estética modernista. Cuando Boyd Carter lo dio a conocer enunció que «Nájera tiene derecho al título de precursor teórico del modernismo en el dominio de lo estético».⁶ En cambio, para Iván A. Schulman:

el concepto najeriano de la libertad creadora que Boyd G. Carter señala como retoño de la teoría modernista en época muy temprana es más bien, a nuestro entender, una manifestación tardía de la estética idealista del romanticismo, de la insistencia entre los artistas de esta escuela en la supremacía e independencia del creador, y, a la vez, una de-

³ Los días 5, 8, 17, 24, 26 de agosto y 5 de septiembre. El profesor Boyd G. Carter los ofrece por primera vez recopilados en el volumen *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos*, México, Eds. De Andrea, 1956, págs. 113-144.

⁴ Los días 10, 11, 12, 13 y 14.

⁵ Gutiérrez Nájera, Manuel, «El arte y el materialismo». *Obras*, I, ed. de Porfirio Martínez Peñalosa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, pág. 50.

⁶ Carter, Boyd G., *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos*, op. cit., pág. 78.

claración acometedora frente al positivismo, el materialismo y el naturalismo, cuyos efectos deletéreos sobre el arte deploraba el Duque ⁷.

También Allen Phillips, al reseñar el libro de Carter, manifiesta una opinión similar:

The most interesting supporting text is "El arte y el materialismo". It may be an exaggeration to consider it as the first manifesto of modernism, but it does express some key aspects of la nueva sensibilidad and constitutes a significant document for the history of aesthetic ideas in Spanish America ⁸.

Por último, Porfirio Martínez Peñaloza sitúa el ensayo en la época en que las ideas positivistas en las artes y la literatura estaban recién introducidas e implantadas oficialmente, y considera que es a esto a lo que opone Gutiérrez Nájera «su estética cristiana, platónica y antiutilitaria, que se inspira, de una parte, en ciertas ideas románticas y, de otra, en la obra de Hegel» ⁹. Como podemos apreciar, tiene un gran peso en estas críticas la consideración de las características históricas y sociales de la nación mexicana en torno a 1876, si no directamente, sí de modo indirecto, al proporcionar un acusado contraste entre la ideología positivista que predominaba políticamente en México y el antimaterialismo o espiritualismo del texto que parece evadirse de la realidad circundante. Sin embargo, no hemos de olvidar el hecho inmediato que originó su escritura, anteriormente enunciado —la respuesta al realismo del anónimo P. T.—, ni tampoco el compromiso que su autor quiere asumir con la sociedad de la que forma parte. Es decir, Nájera conoce las propuestas estéticas positivistas y advierte también las implicaciones sociales de la creación artística, pero decide adoptar su propia postura.

Las circunstancias de la aclimatación del positivismo en la casi recién implantada república mexicana pueden conocerse a través del ya clásico discurso de Gabino Barreda «Oración cívica», pronunciado en 1867 ¹⁰. El espíritu positivista que alentó las reformas llevadas a cabo por los gobiernos mexicanos tras la revolución emancipadora no supuso un intento de adoptar una moda filosófica, ni tampoco una obediencia ciega a los postulados de Comte y su escuela. Por el contrario, el fin que guió a políticos y pensadores fue el progreso del país y la necesidad de reconstruir una nación minada por una

⁷ Schulman, Iván A., «El modernismo y la teoría literaria en Manuel Gutiérrez Nájera», *Génesis del modernismo*, México, El Colegio de México, 1966, pág. 103.

⁸ Phillips, Allen W., «Boyd G. Carter, Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos (Reseña)», *Hispanic Review*, XXV, 4 (1957), pág. 310.

⁹ Martínez Peñaloza, Porfirio, «Introducción», a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*, I, *op. cit.*, pág. 21.

¹⁰ Guanajuato, 16 de septiembre de 1867. Cf. el texto en *Pensamiento positivista latinoamericano*, comp., pról. y cron. de Leopoldo Zea, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, t. I, págs. 276-297.

crisis revolucionaria que se había prolongado cincuenta y siete años. Barrera comenzaba su discurso mostrando la necesidad de «sacar, conforme al consejo de Comte, las grandes lecciones sociales que deben ofrecer a todos esas dolorosas colisiones que la anarquía, que reina actualmente en los espíritus y en las ideas, provoca por todas partes»¹¹. En consecuencia, ofrece a sus conciudadanos el lema comtiano «amor, orden y progreso» transformado en «libertad, orden y progreso»: «la libertad como *medio*; el orden como *base* y el progreso como *fin*»¹². Como glosa Leopoldo Zea, el concepto de libertad del pensador mexicano no coincide con la anarquía, ni con la libertad por la libertad, sino con el libre seguimiento del orden que al hombre le es propio, establecido por la sociedad que le da sus leyes¹³. Sin embargo, este racionalismo aparece impulsado por un deseo impetuoso y esperanzado de renovación, como expresa el último párrafo de la «Oración cívica»:

Que en lo sucesivo una plena libertad de conciencia, una absoluta libertad de exposición y de discusión, dando espacio a todas las ideas y campo a todas las inspiraciones, deje esparcir la luz por todas partes y haga innecesaria e imposible toda conmoción que no sea puramente espiritual, toda revolución que no sea meramente intelectual. Que el orden material, conservado a todo trance por los gobernantes y respetado por los gobernados, sea el garante cierto y el modo seguro de caminar siempre por el sendero florido del progreso y de la civilización¹⁴.

A la luz de estas palabras, «El arte y el materialismo» no parece ser ajeno al espíritu reformador. Lo sorprendente es la distancia que lo separa de los postulados realistas y naturalistas, directamente emparentados con el positivismo que había asignado al arte una función principalmente social, al menos en teoría. El texto del novel autor mexicano constituye en esencia una poética; su propuesta fundamental se centra en la renovación de la creación artística, es decir, su objetivo reformador es el arte, no la sociedad. La pregunta es si estos postulados pertenecen al romanticismo o al modernismo.

Creemos —según la valoración crítica generalmente aceptada— que la producción prosística y poética de Manuel Gutiérrez Nájera, si bien manifiesta influencias del romanticismo, se define dentro del modernismo, y ésta es una de las razones por las que el ensayo merece nuestra atención. Otro motivo para una nueva lectura nos lo ofrece el hecho de que, aunque la opinión de Schulman sobre el texto como exponente del romanticismo sea la más extendida, algunos estudios sobre la obra najeriana señalan rasgos mo-

¹¹ Barrera, Gabino, «Oración cívica», en *Pensamiento positivista latinoamericano*, op. cit., pág. 277.

¹² *Ibid.*, p. 296.

¹³ Cf. Zea, Leopoldo, «Prólogo» a *Pensamiento positivista latinoamericano*, op. cit., pág. XXXI.

¹⁴ Barrera, Gabino, «Oración cívica», op. cit., págs. 296-297.

dernistas en su producción coetánea con este ensayo. Es el caso del trabajo de Guadalupe Fernández Ariza, quien, tras analizar los cuentos que el autor publicó entre 1877 y 1882, concluye:

Creo pertinente terminar afirmando que la figura de Gutiérrez Nájera se manifiesta no sólo como un imitador de la moda parnasiana, sino como un escritor que refleja en sus temas, en sus imágenes poéticas y en su estilo, una estética modernista perfectamente asumida con sus valores filosóficos ideales y pudo, precisamente por ello, abrir un camino por el que transitarían los grandes escritores modernos ¹⁵.

Parece evidente que el margen temporal del año que transcurre entre 1876 y 1877 es bastante escaso para permitir un giro tan importante como sería el paso del romanticismo al modernismo, de modo que puede sernos útil reconsiderar las propuestas del autor.

Los planteamientos que el joven escritor expone se concretan en seis ideas, las cuales desarrollan a su vez dos cuestiones: el principio y finalidad del arte y la forma de la obra artística.

El punto de partida lo constituye la definición de poesía sentimental, respecto a la cual aclara Nájera que no es lo mismo que poesía erótica, como entiende su adversario, puesto que en ella caben todos los sentimientos del poeta, no solamente los amorosos, sino también los religiosos y patrióticos, por ejemplo ¹⁶. La defensa de este género de poesía se apoya en dos principios que el autor enuncia del siguiente modo: los mayores bienes son los que se verifican en el orden espiritual y el amor es una pasión santa y sublime que regenera al hombre ¹⁷; de acuerdo con esto, la utilidad del sentimentalismo reside en los beneficios que cumple en el orden del espíritu ¹⁸.

El gozne de unión con el segundo punto del texto es otro principio que constituye a su vez la base de los dos anteriores: la reivindicación de la libertad ¹⁹, que supone dos consecuencias inmediatas: la primera de ellas es que el poeta ha de ser libre para expresar sus sentimientos en la forma en que su genio y su inspiración le dicten ²⁰; la segunda, que el arte tiene como principio eterno y vida la libertad ²¹, sin la cual se ve reducido al materialismo del género realista ²², es decir, a la privación de lo espiritual, del idealismo y del

¹⁵ Fernández Ariza, M.^a Guadalupe, «Análisis crítico de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera», *Modernismo Hispánico (Primeras Jornadas)*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana 1988, pág. 191.

¹⁶ Cf. «El arte y el materialismo», *op. cit.*, págs. 51-52.

¹⁷ Cf. *ibid.*, pág. 50.

¹⁸ Cf. *ibid.*, pág. 53.

¹⁹ Cf. *ibid.*, pág. 52.

²⁰ Cf. *ibid.*, págs. 52-53.

²¹ Cf. *ibid.*, pág. 52.

²² Cf. *ibid.*, pág. 53.

sentimiento ²³; en definitiva, a la pérdida de todo aquello que lo constituye que es lo verdadero, lo bueno y lo bello ²⁴.

El tercer planteamiento propone que el arte tiene como objeto la consecución de lo bello ²⁵. Para el autor mexicano la belleza es ontológica, un absoluto que identifica con Dios ²⁶; en las obras de arte es una manifestación finita de ese infinito, su revelación ²⁷; en el artista es un sentimiento innato, el ideal sublime término de su esfuerzo creativo, el bien supremo ²⁸. Una vez realizada esta triple caracterización, el autor plantea cómo puede obtenerse el conocimiento de la belleza. Precisa que no puede definirse ²⁹, es decir, no puede racionalizarse en un concepto, sino solamente sentirse como una atracción siempre creciente hacia un ideal que el hombre encontrará cuando, «libre de las ligaduras de la materia, vuela a esa región misteriosa donde lo verdadero, lo bueno y lo bello tienen su revelación absoluta» ³⁰; lo bello no puede comprenderse por ser pequeña la inteligencia del hombre y porque sus pasiones forman una barrera que detiene el paso a la bondad, a la verdad y a la belleza ³¹. En lo bello hay determinados grados «que como escala misteriosa ascienden de lo bello a lo sublime, de lo hermoso a lo grandioso» ³², y a cuyo último término sólo han llegado los genios ³³. A medida que avanza por esta escala, el alma se desprende de las ligaduras de la materia y se va purificando hasta llegar a la revelación absoluta de lo bello que es la Divinidad, el Ser Supremo ³⁴. De todo esto, concluye Nájera que la belleza se encuentra solamente a través del idealismo, «que mira al cielo, y no en el materialismo, que fija sus ojos en la tierra» ³⁵; es decir, lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu ³⁶.

La cuarta idea del texto parte de los conceptos anteriores. Si el conocimiento de lo bello no puede lograrse a través de la razón, si es la «atracción» hacia un absoluto, ¿cuál es el camino o la vía que recorre la distancia entre el hombre y la belleza? El autor responde así: el amor, inagotable fuente de belleza, es la escala que Dios presenta al hombre para que ascienda de la tierra al cielo ³⁷. El amor divino es el último término, el absoluto, y el amor sexual

²³ Cf. *ibid.*, pág. 53.

²⁴ Cf. *ibid.*, pág. 54.

²⁵ Cf. *ibid.*, pág. 54.

²⁶ Cf. *ibid.*, pág. 55.

²⁷ Cf. *ibid.*, pág. 55.

²⁸ Cf. *ibid.*, pág. 55.

²⁹ Cf. *ibid.*, pág. 55.

³⁰ *Ibid.*, pág. 55.

³¹ Cf. *ibid.*, pág. 57.

³² *Ibid.*, pág. 55.

³³ Cf. *ibid.*, pág. 55.

³⁴ Cf. *ibid.*, págs. 55-56.

³⁵ *Ibid.*, pág. 57.

³⁶ Cf. *ibid.*, pág. 57.

³⁷ Cf. *ibid.*, pág. 56.

la manifestación más pequeña de lo relativo ³⁸. Esto mismo se aplica al arte, que es una revelación del amor y «la dirección de esa actividad incesante de nuestro espíritu, hacia un ideal misterioso que llamamos belleza» ³⁹. La afirmación consecuente puede parecerse un tanto confusa y tal vez desconectada de lo anterior, pues Gutiérrez Nájera añade que existen varias escalas: la de los contemplativos, la de los amantes y la de los que aman el arte, pero todos ellos son artistas, a todos impulsa el mismo sentimiento inmutable y único, aunque variado en sus formas ⁴⁰. Podemos apreciar, no obstante, que la caracterización del absoluto como belleza pertenece a su esencia, y, por tanto, es válida para todos aquellos que aspiran a él. Desde este punto de vista, los místicos y los amantes también tienen una faceta de artistas, aunque el exclusivo amor a lo bello define específicamente a los creadores de obras de arte.

El quinto punto que el escritor plantea es el de la imitación que pretende esclavizar el arte a la materia. Si el objeto del arte fuera la imitación, nos dice, un término supremo sería la completa ilusión de los sentidos ⁴¹, algo que coincide con el gusto del vulgo, falta de la educación del alma ⁴². La expresión del verdadero sentimiento por parte del artista, a través del objeto que representa, es lo que logra herir el pensamiento, de modo que pueda elevarse desde la tierra al cielo ⁴³.

Finalmente, en sexto lugar, Nájera ofrece una perspectiva general sobre las diversas artes en Europa, comparando la belleza de épocas pasadas con la sordidez de las obras realistas y naturalistas ⁴⁴. La misma visión ofrece sobre la producción artística en México ⁴⁵, y exhorta a sus lectores a no doblegarse al realismo europeo. A cambio, declara el poder de crear una escuela propia fruto del culto a la belleza, sobre un «suelo exuberante de poesía» que ofrece «tesoros inagotables de inspiración» ⁴⁶.

Como podemos ver, el objetivo del ensayo ha sido el de definir una nueva poética que tiene como finalidad la belleza a través de la libertad. El autor ofrece esta estética como alternativa al realismo, hacia el que manifiesta su inconformidad y del que pretende mostrar su agotamiento a través de la exposición general de su producción. Podemos preguntarnos ahora cuáles son las fuentes a las que acude Gutiérrez Nájera y su modo de elaborarlas, con objeto de poder llegar a descubrir el grado de novedad de su pensamiento estético.

³⁸ Cf. *ibid.*, pág. 56.

³⁹ *Ibid.*, pág. 56.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, pág. 57.

⁴¹ Cf. *ibid.*, pág. 58.

⁴² Cf. *ibid.*, págs. 58 y 59.

⁴³ Cf. *ibid.*, pág. 60.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, págs. 60-62.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, pág. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 63.

Una de las claras influencias, que puede advertirse desde el comienzo como ya señalara Peñaloza, es la de Platón. Los dos principios bajo los cuales se defiende la poesía sentimental, especialmente la presentación del amor como una pasión regeneradora, ofrecen un eco del diálogo *El Banquete* donde se considera la procreación, material y espiritual, en la belleza como objetivo del amor ⁴⁷. La triple ecuación de lo verdadero, lo bueno y lo bello, con la que se identifica al arte, aparece en Platón para caracterizar al absoluto ⁴⁸. La progresiva espiritualización que experimenta el hombre en el ascenso hacia el absoluto, por «la escala misteriosa» del amor, comienza por su atracción hacia la belleza, aunque sea tenue o esté ofuscada por las apariencias materiales; el último término del proceso es el vencimiento de la materia y ello constituye la expresión máxima de lo bello que el hombre puede conseguir respecto a la belleza absoluta; en este punto, tanto las ideas como las palabras nos remiten al *Banquete* platónico:

He aquí, pues, el recto modo de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que es la belleza en sí. Ese es el momento de la vida, [...] en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí ⁴⁹.

Este concepto está conectado con la teoría platónica de la configuración del mundo sensible y su relación con el mundo de las ideas, puesto que para el filósofo griego las formas concretas de los objetos conducen al conocimiento del absoluto a través de un proceso de abstracción a partir de estas realidades sensibles o materiales. También nuestro autor, en la posterior explicación de la belleza, se sirve de estas ideas expuestas por Platón en su mito de la caverna ⁵⁰ —que constituye, como es sabido, la descripción de su personal teoría epistemológica—: «esa atracción siempre creciente hacia un ideal del que sólo puede encontrar en la tierra fugaces reflejos», la imagen de una idea que «si en todo su esplendor se revelase, deslumbraría nuestros débiles

⁴⁷ Cf. Platón, *El Banquete*, en *El Banquete*. Fedón. Fedro, trad. de Luis Gil, Barcelona, Labor 1982, págs. 85-86.

⁴⁸ Puede leerse en numerosos pasajes de los textos del filósofo griego; cf., por ejemplo, algunos de sus matices en el *Banquete*, *op. cit.*, págs. 84-85, y en *Diálogos (IV: República)*, int., trad. y not. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos 1986, pág. 342.

⁴⁹ Platón, *El Banquete*, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰ Desarrollado en el libro VII de la *República*; cf. Platón, *Diálogos (IV: República)*, *op. cit.*, págs. 338-342.

ojos»⁵¹... expresiones que nos recuerdan la conocida imagen platónica del hombre sumido en la oscuridad que de pronto contempla a la luz los objetos de los que solamente conocía sus sombras⁵². Sin embargo, podemos apreciar que Nájera se refiere únicamente a la obra de arte y la separa de otros objetos de conocimiento o conclusiones morales.

Estas relaciones parecen indicar que el escritor mexicano se acerca a Platon a través de la fuente primera, es decir, leyendo sus escritos, y no mediante alguna de sus muchas versiones históricas denominadas genéricamente neoplatonismo. El platonismo es, como señala Ricardo Gullón, una «de las ideologías vigorosamente activas en el modernismo»⁵³, y constituye uno de los rasgos que definen la estética finisecular frente a otras anteriores.

Otra clara influencia en «El arte y el materialismo» es el idealismo filosófico, también señalada por Martínez Peñaloza. Con la actividad de esta escuela surge por primera vez la consideración de la estética como ciencia. Immanuel Kant (1724-1804) fue el primer eslabón con su *Crítica del juicio* (1790), pero, como Hegel apuntó años más tarde, se trata de un pensamiento abstracto y subjetivo que elude la realización concreta de la forma artística⁵⁴. Con anterioridad a Kant, a mediados de siglo, la belleza fue objeto de reflexión filosófica en las obras de Alexander G. Baumgarten (1714-1762), Johann Sulzer (1720-1771), Gotthold E. Lessing (1729-1781) y Moses Mendelssohn (1729-1786). Sin embargo, la perspectiva de estos autores no rompe la tradicional consideración del arte dentro de un marco más amplio trazado por cuestiones morales, sobre la conducta humana o el desarrollo de la sociedad. Después de Kant, la serie de pensadores filosóficos que llamamos idealistas alemanes constituyó «un movimiento espiritual que, en cuanto a concentración y altura especulativa, casi ningún otro puede ponerse a la par»⁵⁵; en la elaboración de una teoría estética debemos las páginas más extensas a Schelling (1775-1854), Schiller (1759-1805) y Hegel (1770-1831).

La definición platónica del absoluto como lo verdadero, lo bueno y lo bello es retomada por los filósofos idealistas, quienes ponen en primer plano la relación de la inteligencia con estas tres ideas, de modo que se convierten, respectivamente, en los fines de la filosofía, la moral y la estética, y, en último término, solamente de la filosofía, puesto que engloba a las otras dos disciplinas:

A las tres potencias del mundo real e ideal corresponden las tres ideas [...] la verdad, la bondad y la belleza; a la primera potencia del

⁵¹ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 55.

⁵² Cf. Platón, *Diálogos* (IV: *República*), *op. cit.*, especialmente págs. 340-341.

⁵³ Gullón, Ricardo, «Ideologías del modernismo (Conferencia leída en la Asamblea de la Modern Language Association of America, Nueva York, 29 de Diciembre de 1970)», *Insula*, 291 (febrero 1971), pág. 11.

⁵⁴ Hegel, Friedrich, *Estética*, trad. de Raúl Gabás, Ediciones Península, Barcelona, 1989, pág. 59.

⁵⁵ Hartmann, Nicolai, *La filosofía del idealismo alemán*, trad. de Hernán Zucchi, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960, pág. 12.

mundo ideal y real corresponde la verdad, a la segunda potencia la bondad, y a la tercera la belleza, en el organismo y en el arte. [...] Como Dios está por encima de las ideas de verdad, bondad y belleza como su comunidad, así la filosofía, que no trata ni sólo de la verdad, ni meramente de la moralidad ni de la belleza, sino de lo común de todas, y las produce desde una fuente originaria. [...] Ella [la filosofía] es ciencia, pero de tal manera que en ella se compenetran verdad, bondad y belleza; por consiguiente, ciencia, virtud y arte ⁵⁶.

Como vemos, ya se ha dado el importante paso de otorgar rango de ciencia a la estética, revalorizándola en y por sí misma, de modo que quepa situarla en una posición de igualdad e independencia respecto a otras disciplinas filosóficas, aunque también sea posible relacionarla con ellas. No obstante, esta triple ecuación se mantiene en conexión con la moral o con la perfección social o individual; es decir, la estética pone su independencia al servicio de un objetivo ajeno a sí misma, y por ello no consolida plenamente su autonomía.

El concepto de libertad artística, que Nájera presenta como principio fundamental del arte, apareció con nueva fuerza en la reacción idealista contra el racionalismo, pero se trata de una libertad relativa; por un lado, es la proclamación de la inutilidad del arte, o, dicho de otro modo, su situación por encima de las necesidades materiales para responder sólo a la necesidad del espíritu:

Este [el arte] ha de abandonar la realidad y elevarse en honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida. El provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos ⁵⁷.

Pero, por otro lado, se trata solamente de una apariencia de libertad respecto a la forma artística, puesto que ésta ha de ser la perfecta cobertura del sometimiento a unas reglas. Tal como expresa Schelling en su *Filosofía del arte*:

⁵⁶ Schelling, F., *Filosofía del arte*, en *Schelling*, trad. y ed. de José Luis Villacañas Berlanga, Barcelona, Ediciones Península, 1987, 16, págs. 190-191.

⁵⁷ Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, «Segunda carta», en *Kallias. Sobre la educación estética del hombre*, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, pág. 117. Esta idea se encuentra presente en todos los idealistas; forma parte, entre otras cosas, como ya hemos observado, de la consideración de la estética como ciencia que puede tratarse independientemente, aunque guarde relación con un sistema filosófico.

Llamamos bella a una forma cuando la naturaleza parece haber jugado en su esbozo con la mayor libertad y la más sublime tendencia y, sin embargo, siempre en las formas, en los límites de la más estricta necesidad y legalidad. Una poesía es bella cuando se capta en ella la suprema libertad en la necesidad. Según esto, el arte es una síntesis o interpenetración absoluta de libertad y necesidad ⁵⁸.

A partir de estas propuestas surge el consecuente planteamiento acerca de la identidad del autor que ha de lograr una obra artística.

La caracterización del artista verdadero mediante el genio y la inspiración, que también se hace en el ensayo najeriano, es una de las novedades del idealismo respecto al anterior racionalismo enciclopédico. Hegel define el genio como la «capacidad general para la verdadera producción de la obra de arte, así como la energía necesaria para la ideación y actualización de la misma», y la inspiración como «el estar enteramente lleno de la cosa, estar enteramente presente en la cosa y no descansar hasta que la figura artística esté acuñada y redondeada en sí» ⁵⁹. Schelling habla solamente del genio y lo considera como algo incomprensible que hace consciente el objeto sin intervención de la libertad ⁶⁰. Como podemos leer en estas definiciones, la «cosa» o el «objeto» aparece ligado inseparablemente al genio y la inspiración; esto supone que el artista debe realizar su esfuerzo creador sobre determinados asuntos de representación y no es libre para elegir un objeto. En la teoría estética de Hegel, la materia artística es la realidad exterior y la interioridad del ser humano, y, al hablar de la labor creativa que ha de desarrollar el artista a través de la fantasía, explica el pensador alemán que esas imaginaciones son las formas dadas a los conocimientos obtenidos previamente por el autor a través de la observación de lo exterior y de sí mismo ⁶¹. Es decir, la invención presenta para este filósofo el sentido etimológico de «encontrar» los objetos que han de transformarse en elaboración estética, y no el significado de «creación». A su vez, Schelling enuncia como asunto de la obra artística la naturaleza y la mitología ⁶².

Si en la teoría idealista el autor no es libre para escoger un referente, tampoco lo es para dar forma al objeto que quiere crear. Este último aspecto se relaciona directamente, dentro de esta corriente de pensamiento, con las cuestiones de la belleza como fin del arte y con la imitación en la obra artística como medio de lograr lo bello.

Las ideas sobre la belleza que se desarrollan en «El arte y el materialis-

⁵⁸ Schelling, F., *Filosofía del arte*, op. cit., § 16, pag. 191. Estas mismas ideas fueron adelantadas por Schiller en su proyecto de *Kallias*; Cf. op. cit., págs. 21-89, cartas del 18, 19 y 23 de febrero de 1793.

⁵⁹ Hegel, F., *Estética*, op. cit., págs. 246 y 250.

⁶⁰ Cf. Schelling, F., *Sistema del Idealismo trascendental*, en *Schelling*, op. cit., VI, 1: «Deducción del producto del arte en general», pag. 149.

⁶¹ Hegel, F., *Estética*, op. cit., págs. 156 y 244-245.

⁶² Schelling, F., *Filosofía del arte*, op. cit., §§ 27-29, págs. 193-198.

mo» desde un punto de vista ontológico —fundamentalmente su consideración de ser representación de lo infinito en lo finito— tienen aparentemente un paralelo con la *Filosofía del arte* de Schelling. Sin embargo, no podemos prescindir de que en el sistema de este filósofo son eslabones de una cadena que las va precisando y llega a alejarlas bastante de lo que dice nuestro autor. El pensador alemán comienza por enunciar que el arte es la exhibición de lo infinito en lo finito y «como lo absoluto es para la filosofía el arquetipo de la verdad, así es para el arte el arquetipo de la belleza»⁶³. Sin embargo, al ser consecuente con el concepto expresado en la «Introducción» de que lo absoluto —que es representado por la palabra «Dios» o «Idea»— se intuye en diferentes formas, llega a establecer la existencia de «dioses», puesto que las configuraciones de lo particular pueden considerarse en sí ideas, y por lo tanto dioses⁶⁴; enuncia a continuación que la ley fundamental de todas las formas de los dioses es la belleza, y establece finalmente que la mitología es la condición necesaria y la materia prima de todo arte⁶⁵. Como podemos ver, este razonamiento supone en realidad una reducción radical del concepto de infinito y una limitación de la libertad artística.

En el aspecto de la relación entre lo bello y su forma, el idealismo reaccionó contra la rigidez racionalista que imponía artificiosidad a la obra artística aportando la idea de naturalidad, pero, bajo este nombre, formuló un concepto de mimesis como condición de la belleza. Para Schiller todo producto bello puede y debe estar sometido a reglas, pero debe aparecer como si no lo estuviera, como si se determinase a sí mismo —heautónimo—, pues si descubriéramos que el principio de la belleza no está en el objeto, sino en algo exterior a él —objeto heterónimo—, dejaríamos de contemplarlo como bello para buscar la fuente de su belleza, es decir, las reglas que han servido para representarlo⁶⁶. El ideal de este filósofo sobre lo bello está en parte preconcebido, como expresa el siguiente párrafo:

La belleza en el arte es de dos clases: belleza de la elección o del contenido —imitación de la belleza natural— y belleza de la representación o de la forma. Sin esta última clase de belleza no hay artistas. La unión de ambas hace al gran artista⁶⁷.

En el tratado *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, el poeta y filósofo alemán desarrolla una idea que, considerada aisladamente, es decir, leyéndola sin las connotaciones que adquiere en la teoría de su autor, ha podido inspirar a Nájera:

⁶³ *Ibid.*, «Introducción (Sobre la ciencia del arte en relación con el programa académico)», pág. 181.

⁶⁴ *Ibid.*, § 28, pág. 197.

⁶⁵ *Ibid.*, §§ 29-38, págs. 197-208.

⁶⁶ Schiller, F., *Kallias*, op. cit., págs. 21-27.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 89.

Así el poeta sentimental [el que no pertenece a la Antigüedad clásica] tiene siempre que vérselas con dos representaciones o sentimientos en pugna, con la realidad como límite y con su idea como lo infinito, y la emoción mixta que provoca dará siempre testimonio de esa doble fuente ⁶⁸.

Para Hegel, en cambio, el contenido ha de ser verdadero y concreto en sí mismo antes de encontrar la forma verdaderamente bella. Esta forma es simbólica porque remite a algo que no es ella misma, pero se presenta siempre ambigua ya que en sí misma tiene un significado concreto ⁶⁹. Schelling parece estar también próximo a Nájera en este punto por haber unido el rechazo de la mimesis con la educación artística:

¿A qué se debe que a toda sensibilidad, de algún modo cultivada, le parezca falsa hasta el más alto grado la imitación de la llamada realidad, impulsada hasta lo ilusorio, y le produzca, incluso, la impresión de ser un fantasma, en tanto que una obra en la que señorea la idea le arrebatara con toda la fuerza de la verdad y le trasplanta al antiguo mundo real? [...] la ciencia y la educación deben combatir la imitación mecánica en las formas bellas, [...] ⁷⁰.

Sin embargo, el modelo formal de la poesía reside para este filósofo en la mitología y en la naturaleza, como vimos anteriormente.

La perspectiva sobre la relación entre «El arte y el materialismo» y el idealismo alemán parece poner de manifiesto que, aunque gran parte del léxico utilizado por el escritor mexicano proviene de esta teoría estética, los conceptos representados por estas palabras no son del todo coincidentes. Esta primera evidencia podría conducirnos a la engañosa conclusión de empujarnos a la deuda que nuestro autor tiene con el pensamiento idealista moderno. Como sabemos, a fines del siglo XIX se produce una recuperación del lenguaje y de los conceptos idealistas en la teoría artística, pero principalmente a través de la «versión» que hicieron de esta filosofía los escritores románticos. Si consideramos las circunstancias históricas que rodearon ambas etapas, el comienzo y el final del siglo, podemos ver su denominador común en una reacción contra el predominio exclusivo de la razón. La revolución de Kant se proyectó así por segunda vez en el renacimiento del espiritualismo frente al racionalismo: primero fue contra la razón ilustrada, ahora contra el

⁶⁸ Schiller, F., *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, versión castellana por Juan Probst y Raimundo Lida, Madrid, Icaria, 1985, pág. 95.

⁶⁹ Hegel, F., *Estética*, op. cit., págs. 264 y 270-1.

⁷⁰ Schelling, F., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, trad. y prol. de Alfonso Castaño Piñau, Buenos Aires, Aguilar, 1969, págs. 44-49. Contra la imitación de la realidad también se declaran Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit., pág. 68; I. Kant en el epígrafe «Interés intelectual en lo bello» de su *Crítica del juicio*; y F. Hegel en el epígrafe «De la objetividad de la representación» en su *Estética*.

materialismo positivista. Los escritores finiseculares compartieron con los románticos la misma rebelión individualista, pues la sociedad fruto del positivismo redujo al artista y al arte al pragmatismo del nuevo espíritu cientifista, es decir, a una estética que compartía con la ciencia el mismo principio del empirismo a partir los datos de la realidad directamente observables y verificables. Como sintetiza Rafael Gutiérrez Girardot:

Lo que, por encima de sus diferencias específicas de tradición literaria y cultural, tienen de común todos estos escritores —desde Heinse hasta Valle Inclán—, es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista ⁷¹.

El espíritu romántico —unido fuertemente a la filosofía idealista, pero no estrictamente equivalente a ella en la creación literaria— es la tercera influencia que se ha señalado en el ensayo que comentamos. Podemos ver tres aspectos en los que este espíritu se hace presente pero, al mismo tiempo, es modificado por el autor mexicano.

El primero de ellos, el más llamativo, es la reivindicación de la individualidad del artista y de su libertad creadora ⁷². Este principio surgió como oposición a los cánones clásicos de belleza que habían mantenido su vigencia a lo largo de la historia. Tal como expresa Victor Hugo en su «Prólogo al *Cromwel*»,

la musa puramente épica de los antiguos sólo había estudiado la Naturaleza bajo un único aspecto, excluyendo sin piedad del arte casi todo lo que, en el mundo sometido a su imitación, no se adecuaba a un determinado tipo de lo bello. [...] la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la Creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz ⁷³.

Sin embargo, estos elementos «deformes» o «grotescos» pertenecen a los mitos y a los símbolos. Estas imágenes que se presentan como contraste frente a las bellas creaciones clásicas, son elaboraciones estéticas, ideales, incluso cuando surgen a partir de lo real, como podemos leer más adelante en el texto del poeta francés:

⁷¹ Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo (Supuestos históricos y culturales)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 24.

⁷² Cf. *supra* Schulman, n. 7.

⁷³ Hugo, Victor, «Prólogo a *Cromwel*», *Manifiesto romántico*, Barcelona, Ediciones Península, 1971, págs. 30-31.

[la musa moderna] por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra lo cómico y lo bufo. Envuelve la religión con mil supersticiones originales, y la poesía con mil imágenes pintorescas. [...] siembra generosamente [...] estas miríadas de seres intermedios que encontramos perfectamente vivos en las tradiciones de la Edad Media; [...] hace girar en las sombras el círculo espantoso del sabbat, y da a Satanás los cuernos, los pies de macho cabrío, las alas de murciélago. [...] Y cuando pasa del mundo ideal al mundo real, sabe incluir en éste imperecederas parodias de la Humanidad. Estos Scaramouches, estos Crispines, estos Arlequines, gesticulantes siluetas del hombre, tipos completamente desconocidos en la grave Antigüedad y, sin embargo, salidos de la Italia clásica, son creaciones de su fantasía ⁷⁴.

Esta es una actitud común a todo el movimiento romántico, como analiza Caty Jrade en la teoría de algunos de los escritores más destacados ⁷⁵. En las formulaciones de estos autores —Shelley o Coleridge, entre otros— podemos ver que la concepción de la libertad individual para dar esta nueva forma a la materia artística no se separa del concepto de mimesis, ya sea sobre la realidad exterior o sobre el universo interior al hombre, valiéndose en éste último caso de diversos mitos y símbolos de la tradición. La libertad constantemente reivindicada supone que el poeta es el hombre privilegiado que puede conocer la esencia oculta tras las apariencias —y en este sentido el romanticismo abre el camino del simbolismo, y, en consecuencia, del modernismo—; pero supone también que el artista plasma unos modelos abstractos que representan ideas o sentimientos generales. Para Gutiérrez Nájera, en cambio, la realidad que se percibe sensorial y emocionalmente es el punto de partida de la forma artística; por otra parte, esta forma se desarrolla sobre un concepto de libertad que aparece ligada indisolublemente al concepto de lo bello absoluto, y significa, entre otras cosas, un rechazo total de la mimesis.

El platonismo, a través de su desarrollo en la estética idealista, propició en la creación artística romántica una doble faceta: el irracionalismo y el ideal de la armonía. El elemento irracional, sin embargo, se interpretó en las retóricas del romanticismo a través de doctrinas como el sensualismo y el sentimentalismo, entre otras, cuyas líneas se alejaban de los postulados platónicos ⁷⁶. El interés por los fenómenos psicológicos, manifestado en las obras literarias, favoreció el recurso al esoterismo, al ocultismo, y, en general, a todas aquellas vías que exploraban aspectos de la interioridad humana ajenos al control de la razón. Todo este legado se transmitió a la literatura moder-

⁷⁴ *Ibid.*, págs. 34-35.

⁷⁵ Jrade, Caty L., «Tópicos románticos como contexto del modernismo», *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXXIII (noviembre-diciembre 1980), págs. 119-121 especialmente.

⁷⁶ Cf. una clara perspectiva general en la obra de Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1990; título original *Dzieje szcsciu pojec*, Paristwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa, 1976.

nista, pero fue enriquecido con elementos provenientes de otras corrientes filosóficas, entre ellas las doctrinas de Platón, como indica Jade:

el pitagorismo que influye en Darío fue reinterpretado a través de la doctrina esotérica. En ese corpus doctrinal se combinan libremente elementos que provenían no sólo del pitagorismo histórico, sino también del neo-pitagorismo, de ideas platónicas y neoplatónicas como tal ⁷⁷.

Ricardo Gullón analiza por su parte varios aspectos de la relación, dentro del modernismo, entre cabalismo y platonismo, subrayando especialmente su coincidencia en aspectos mágicos de la creación artística a través de las palabras ⁷⁸. Este misterio que envuelve la indagación sobre el universo de la sensación y el sentimiento aparece reiteradamente en nuestro ensayo, donde leemos que la belleza es un «ideal misterioso» ⁷⁹, al igual que las «regiones» ⁸⁰ en las que habita el absoluto, y la misma «escala» ⁸¹ que accede a ellas, todo ello como oposición al racionalismo positivista.

La armonía en el movimiento romántico, segundo aspecto al que aludíamos, es la búsqueda de un equilibrio de contrarios, entre lo que Victor Hugo llama «lo sublime y lo grotesco», después de haber rechazado el ideal de belleza de la Antigüedad en favor de la representación de la naturaleza ⁸². Esta naturaleza no es otra cosa que la misma composición humana en materia y espíritu, descrita por Hugo como «este contraste de cada día, [...] esta lucha de cada instante entre dos principios opuestos, siempre presentes en la vida, que se disputan al hombre desde la cuna hasta la tumba» ⁸³. La armonía en la estética modernista tiene dos facetas, como han señalado Gullón y Caty Jade: la pitagórica y la platónica; la primera se refiere al ritmo y a la música del universo bajo la apariencia del desorden o la disonancia ⁸⁴; la segunda, refleja el equilibrio y la armonía que existen en esa «relación perfecta entre los elementos de la creación» ⁸⁵. A estas dos facetas, los autores modernistas añaden elementos provenientes del psicoanálisis y de algunas teorías medievales sobre el misticismo ⁸⁶. Si nos atenemos al texto de «El arte y el materia-

⁷⁷ Jade, Caty L., «Tópicos románticos como contexto del modernismo», *loc. cit.*, págs. 117-8.

⁷⁸ Gullón, Ricardo, «Ideologías del modernismo», *loc. cit.*, pág. 11.

⁷⁹ Cf. «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 56.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, pág. 55.

⁸¹ Cf. *ibid.*, pág. 56.

⁸² Cf. Hugo, Victor, «Prólogo a Cromwell», *op. cit.*, pág. 46.

⁸³ *Ibid.*, pág. 46.

FN ⁸⁴ Jade, Caty L., «Tópicos románticos como contexto del modernismo», *loc. cit.*, págs. 118-119.

⁸⁵ Gullón, Ricardo, «Ideologías del modernismo», *loc. cit.*, pág. 11.

⁸⁶ Cf. Allegra, Giovanni, «El Modernismo de Ramón del Valle-Inclán (Antecedentes románticos, paralelismos epocales y aprendizaje místico)», *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, *op. cit.*, especialmente págs. 307-9, donde cita la influencia en Valle-Inclán de Ekhart, Alberto Magno, Johann Peter Eckermann —secretario de Goethe—, y el estudio del psicoanalista Carl Gustav Jung sobre los fenómenos místicos. influen-

lismo», la dirección parece ser solamente platónica, y representa la superación armoniosa del «caos» espiritual romántico.

Después de considerar estas tres líneas que pueden relacionarse con la poética de Manuel Gutiérrez Nájera, podemos ver que nuestro autor lleva a cabo una elaboración personal de diversos conceptos: subraya la individualidad del poeta y proclama su libertad sin ponerle límites formales; el ideal que el arte ha de lograr es la belleza y ésta tiene un carácter ontológico y absoluto, es decir, está fuera del artista; lo bello ha de plasmarse en la obra de arte de modo que sea percibido por el público como tal belleza, pero no precisamente a través de un modelo concreto; y, por último, el arte es un mundo autónomo, con su propia ética. Estos cuatro puntos significan el equilibrio y la superación de dos estéticas: el romanticismo y el realismo—naturalismo; equilibrio entre ambas por la presencia del poeta en la obra y por su mirada hacia el exterior; superación por la contención de la interioridad del artista en un ideal externo y por la vuelta al mundo del espíritu, respectivamente.

Podemos preguntarnos cómo ha sido posible a Manuel Gutiérrez Nájera dar el paso a estos planteamientos. En Europa, la renovación del espíritu de la lírica se había fraguado ya en la producción de los parnasianos y de los simbolistas. Como sabemos, el joven autor mexicano conocía bien el idioma francés y pudo haber leído a los nuevos poetas franceses que habían publicado algunas de sus obras más importantes antes de 1876⁸⁷. También en 1874 se había celebrado en París la primera exposición impresionista y en este mismo año Monet pintó *La impresión*. No obstante, es preciso tener en cuenta la poca simpatía que inspiraba a Nájera la obra de Baudelaire, por ejemplo, a quien se refiere como materialista en este mismo ensayo⁸⁸. Probablemente lo que nuestro escritor rechazaba en la obra baudelaireana era su componente decadentista, acentuado también en otros simbolistas como Verlaine o Rimbaud, pues, como señala José Olivio Jiménez, el decadentismo supuso una cierta relación con el realismo y el naturalismo:

Asociado al simbolismo anduvo en Francia el *decadentismo*, y en la América española se lo conoció y practicó también con significativa intensidad. De un lado, el decadentismo se puede vincular —por su amor al lujo, lo refinado y elegante— al preciosismo, y en tal sentido son a veces indiscernibles. Del otro lado, puede apuntar también, no sólo a lo raro o extravagante y a lo mórbido —ese deseo apasionado del placer y la muerte, que es tan definitorio del decadentismo— sino incluso, en algunos momentos, a lo violento y sórdido. En esa dirección, parecía casi ser, aunque no lo sea, un naturalismo *sin tesis*, [...] Muchos modernistas

cias que son comunes a la estética modernista. También Gullón en el artículo citado menciona la influencia de Freud y del *Zohar*.

⁸⁷ Cf. el libro de Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Barcelona, Guadarrama, 1969, sobre la producción y la estética del simbolismo francés y su relación con la literatura europea contemporánea.

⁸⁸ Cf. «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 62.

americanos (Casal: ejemplo máximo), que fueron también románticos y parnasistas y en cierto modo avanzaron al simbolismo, fatigaron en su lenguaje los tópicos sémicos y el léxico del decadentismo (léase de aquél su poema “En el campo”); y aun antes de que la denominación de modernismo se impusiese, se les llamaba sencillamente decadentes ⁸⁹.

El camino por el que Nájera accedió al simbolismo fue probablemente la obra de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), y la huella de la poética personal del escritor sevillano es visible en el ensayo. La influencia de este autor en el modernismo ha sido frecuentemente reiterada, tanto por la crítica ⁹⁰ como por los mismos modernistas, quienes le elogiaron y evocaron su magisterio al referirse a sus propias obras ⁹¹.

El eco de Bécquer no parece haberse mencionado en relación con «El arte y el materialismo», aunque ya Schulman y González indicaron que Gutiérrez Nájera es, en el conjunto de su obra, el más becqueriano de los autores presentados como premodernistas ⁹². Los numerosos elementos de este texto procedentes de la estética becqueriana nos indican, primeramente, que su joven autor fue especialmente sensible a la novedad de la obra de este poeta, desaparecido pocos años antes de la fecha de publicación del ensayo.

El escritor sevillano describe su poética personal a lo largo de su obra, presentándola a través de la fabulación de una leyenda o mediante las imágenes de la poesía; en este aspecto actúa del modo que describe Rafael Gutiérrez Girardot a propósito de la «novela del artista», creada por los románticos alemanes Wilhelm Heinse (1749-1803), en *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787), y Friedrich Schlegel (1772-1829), en *Lucinde* (1799): «convirtieron al artista en objeto novelable [...] Y con esta novela, pero también con reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al “fin del arte“ [...]» ⁹³. La representa-

⁸⁹ Jiménez, José Olivio, «Introducción a la poesía modernista hispanoamericana», en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1989, 2.^a ed., págs. 30-1.

⁹⁰ Cf. por ejemplo, José Olivio Jiménez, quien subraya la situación de Bécquer y Rosalía de Castro en la historia de la lírica hispánica, en «Introducción» a *El Simbolismo*, ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, pág. 12. O la de John W. Kronik que muestra la proximidad del autor con la estética francesa finisecular, en «Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo», en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, op. cit., pág. 46. O, por citar un último testimonio, la opinión más radical de Francisco Sánchez-Castañer que parece presentar al poeta andaluz como iniciador del modernismo, en «La Andalucía de Rubén Darío», en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, op. cit., pág. 4.

⁹¹ Cf. por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, «El Modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *El modernismo visto por los modernistas*, ed. de Ricardo Gullón, Barcelona, Labor, 1980, págs. 235-236; también el libro de I. A. Schulman, *Génesis del Modernismo*, en el que señala a Bécquer como puente y lazo común entre el modernismo español y el hispanoamericano.

⁹² Cf. Schulman, Iván, y González, Manuel Pedro, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 104.

⁹³ Gutiérrez Girardot, R., *Modernismo (Supuestos históricos y culturales)*, op. cit., pág. 33.

ción de estas reflexiones teóricas en la obra becqueriana es lo que tenemos en cuenta al contemplar su relación con nuestro autor.

De forma semejante a como procede el poeta andaluz, Gutiérrez Nájera reitera unas imágenes simbólicas en torno a sus ideas; todas estas formas podrían reducirse a la oposición «espíritu-libertad-vida» / «materia-esclavitud-muerte»; por ejemplo, el arte es un ave de alas blancas ⁹⁴, un águila —el único pájaro que puede mirar de frente al sol, y este sol es para Nájera la belleza ⁹⁵—; las regiones hacia donde remonta el vuelo son de luz y de vida ⁹⁶, y a la vez misteriosas ⁹⁷; el arte privado de libertad es serpiente o reptil que se arrastra por el fango o ave enjaulada ⁹⁸; el materialismo conduce al arte a una sima profunda y tenebrosa ⁹⁹.

Esta *contraposición general*, en la que podría concentrarse todo el contenido del ensayo, es uno de los elementos que fundamenta la estética becqueriana, tal como enuncia lúcidamente otro gran poeta de nuestro siglo, Jorge Guillén: «A Bécquer no ha dejado nunca de atormentarle este drama, variante dolorosa de la capital contradicción: el espíritu y la materia» ¹⁰⁰. Así, en la leyenda «El gnomo» podemos encontrar una expresión muy próxima a las fórmulas najerianas. Las dos hermanas protagonistas de esta leyenda acuden a una fuente para buscar el tesoro allí escondido; a la mayor le habla el agua y a la menor el viento. El agua ha cruzado «el tenebroso seno de la tierra», «dame la tierra y vive en el cieno», mientras el viento trae «tesoros inmateriales» y dice:

yo discurro por las regiones etéreas y vuelo en el espacio sin límites.
[...] ¡Desdichado el que, teniendo alas, descende a las profundidades para buscar el oro, pudiendo remontarse a la altura para encontrar amor y sentimiento! [...] Vive oscura, vive ignorada que cuando tu espíritu se desate, yo lo subiré a las regiones de la luz en una nube roja ¹⁰¹.

Al final de esta leyenda leemos que la hermana mayor murió por seguir al gnomo del agua, mientras que la menor conservó su vida por atender la voz del viento. Una lectura literal del texto no sobrepasaría la representación de una ingenua superstición popular, y así parece dar motivo para ello el autor cuando pone en boca de un anciano la narración de la leyenda que rodea

⁹⁴ Cf. «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 53.

⁹⁵ Cf. *ibid.*, pág. 61.

⁹⁶ Cf. *ibid.*, pág. 53.

⁹⁷ Cf. *ibid.*, pág. 55.

⁹⁸ Cf. *ibid.*, págs. 52-53.

⁹⁹ Cf. *ibid.*, pág. 53.

¹⁰⁰ Guillén, Jorge, «La poética de Bécquer», en *Simbolismo*, ed. de José Olivio Jiménez, *op. cit.*, pág. 104. Publicado por primera vez en *Revista Hispánica Moderna*, vol. VIII, 1-2 (enero-abril 1942).

¹⁰¹ Bécquer, Gustavo Adolfo, «El gnomo (Leyenda aragonesa)», *Leyendas*, ed. de Jorge Campos, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 234.

la fuente. Sin embargo, existen elementos metafóricos que sugieren otro texto bajo esta apariencia, en el que el «tesoro» de la leyenda traduce la esencia del arte, y la fabulación —a través de los personajes de las dos hermanas— representa su existencia en el espíritu, no en el materialismo razonador, aparentemente más sólido. Todo ello nos recuerda la escala najeriana del amor, la descripción de las regiones en que habita la belleza, o la muerte que conlleva para el arte la estética materialista.

El rechazo del autor mexicano hacia materialismo que esclaviza el espíritu se asemeja a algunos elementos de «El caudillo de las manos rojas», leyenda en que aparecen las «regiones en donde habita el amor» y el vuelo del espíritu, libre de los lazos que lo aprisionan, hacia «un mundo poblado de seres animados con la vida de la idea»¹⁰². La vida espiritual hace que Nájera en su interior siga «esas otras mariposas de la mente que se llaman ideas»¹⁰³, comparación muy semejante a la de «Tres fechas» donde las fantasías «son en cierto modo como las mariposas»¹⁰⁴ que llegan a la mente.

En el retrato que se hace en este ensayo del arte idealista contraponiéndolo al materialista, encontramos los «blancos tipos» de mujer que «como benéfico rocío oreaban nuestra imaginación calenturienta», frente a los espíritus de fuego de las prostitutas, las obras creadas en noches de orgía, que queman como el beso impuro de la infame cortesana, frutos de la embriaguez¹⁰⁵. Y en «El beso» leemos este recuerdo de una orgía: el beso de las mujeres materiales que quema como un hierro candente; el ardor en la cabeza; el fuego que corre por las venas como lava de volcán turbando y trastornando el cerebro; la necesidad de un soplo de brisa del mar para la mente calurosa, de una mujer blanca,...¹⁰⁶ El final de la leyenda muestra la real existencia de estos elementos que parecen figuraciones imaginarias, pues una estatua cobra vida para castigar al simple deseo material, con lo que nos encontramos nuevamente ante la polaridad espiritualidad/materialismo.

En otros puntos existe una cierta coincidencia formal pero una divergencia en cuanto al contenido, y el autor mexicano transforma algunas ideas del poeta andaluz. Por ejemplo, para Bécquer el sueño es símbolo, y éste el «eslabón invisible entre lo finito y lo infinito»¹⁰⁷, es decir, lo que es lo bello en la teoría najeriana¹⁰⁸. En ambos casos el punto común es la forma artística como representación de lo infinito, y el punto de divergencia de Gutiérrez Nájera, fundamental en este caso para la estética modernista, la belleza como fin del arte. El amor es para el poeta sevillano «un caos de luz y tinieblas»¹⁰⁹,

¹⁰² Bécquer, G. A., «El caudillo de las manos rojas», *Leyendas, op. cit.*, pág. 37.

¹⁰³ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 58.

¹⁰⁴ Bécquer, G. A., «Tres fechas», *Leyendas, op. cit.*, págs. 177-178.

¹⁰⁵ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 61-2.

¹⁰⁶ Bécquer, G. A., «El beso», *Leyendas, op. cit.*, pág. 292.

¹⁰⁷ Bécquer, G. A., «El caudillo de las manos rojas», *Leyendas, op. cit.*, pág. 41.

¹⁰⁸ Cf. «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 55.

¹⁰⁹ Bécquer, G. A., «La creación», *Leyendas, op. cit.*, pág. 99.

y en el ensayo es «sentimiento purísimo que pudiéramos llamar el apoteosis del espíritu»¹¹⁰, lo que distancia a ambos autores respecto a la caracterización del proceso que experimenta el artista siguiendo su anhelo de alcanzar el absoluto a través de su creación.

Podemos ver en estos dos últimos casos que la influencia platónica ha obrado para crear en el poeta mexicano un ideal de armonía con las características modernistas, es decir, el de la relación perfecta entre el espíritu y el absoluto. En cambio, el autor sevillano asume la armonía de contrarios propia del romanticismo. Bécquer es también romántico en el hecho de otorgar a la imaginación el poder absoluto de crear¹¹¹, o de subrayar el factor irracional en el proceso creador¹¹². Gutiérrez Nájera, por el contrario, se ha distanciado ya de este romanticismo por la vía que indicamos anteriormente —la contención de la interioridad del artista en un ideal externo, aunque se presente como «misterioso».

Hemos señalado hasta aquí las fuentes que han podido inspirar «El arte y el materialismo» indicando al mismo tiempo los puntos de divergencia. La personal elaboración de conceptos llevada a cabo por Nájera tiene una doble vertiente: el rechazo de unos principios estéticos, como hemos ido señalando, y la presentación de otros nuevos. Respecto a esto último podemos distinguir varios aspectos.

El panteísmo idealista que se transmitió a la creación romántica está ausente en el texto. Esta creencia, respecto a la teoría de la forma artística, supone que las obras más perfectas que el artista ha de imitar son las creadas por Dios y por los dioses —de ahí que se ofrezcan la naturaleza y la mitología como materia del arte—. Gutiérrez Nájera sustituye esta idea por dos formulaciones: por un lado, como leemos, la palabra «Dios» —empleada alternativamente con la palabra «Absoluto»— es equivalente a «Belleza», es decir, el concepto de lo absoluto explica lo bello, y esto parece ser lo principal para nuestro autor; por otro lado, las manifestaciones finitas de este infinito, o su expresión en la obra de arte, no «son» el absoluto, sino su «revelación» a través del sentimiento del artista, un reflejo que puede ser cada vez más perfecto mediante el esfuerzo creador. La superación del idealismo en el aspecto panteísta ya fue realizada por Ralph W. Emerson (1803–1882), fundador del trascendentalismo, para quien los símbolos de la naturaleza descubren el concepto fundamental de la gran cadena de la vida: de lo inferior se asciende a lo superior mediante un proceso de índole moral¹¹³. No deja de ser significativo que la teoría trascendentalista, que parece haber influido en el autor mexicano, surgiera y se desarrollara como reacción frente al positivismo.

La mención a «Dios» no parece evocar un espíritu cristiano, pues no se

¹¹⁰ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 54.

¹¹¹ Cf. por ejemplo «Tres fechas», *Leyendas*, *op. cit.*, pág. 177.

¹¹² Cf. «Tres fechas», págs. 189 y 194, o «Maese Pérez, el organista», pág. 137.

¹¹³ Cf. Emerson, Ralph Waldo, *El hombre y el mundo*, trad. de Pedro Márquez, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1900, especialmente el primer capítulo: «Alma suprema», págs. 5-33.

deriva de la posesión de la belleza la perfección moral, sino la perfección artística, haciéndose una clara separación entre ambas, con lo que el autor se aleja de Emerson y también del cristianismo. «El arte y el materialismo» silencia las implicaciones morales del arte en el resto de la vida del ser humano. El pragmatismo de la estética positivista es sustituido en el ensayo por una nueva ética en la que el ideal estético coincide con el ético. Previamente, la reivindicación de la independencia y de la libertad creativa hace del arte un mundo autónomo en el que el artista aspira a confundirse con el absoluto. Esta nueva ética se relaciona con una idea de religiosidad que aglutina diversas expresiones; todo ello refleja la mezcla de religión, mitología y superstición que se encuentra en el modernismo convertida en objeto de elaboración estética; por ejemplo, al comienzo del ensayo, el autor expresa su confianza en que «el sol resplandeciente de la fe»¹¹⁴ vivifique el espíritu de su desconocido oponente; moteja de «pagano»¹¹⁵ al realismo; o habla del ideal de belleza que es presentado por Dios al espíritu¹¹⁶. Sin embargo, surgen matices heterodoxos, como «lo bello es al artista como la perfección espiritual es al santo»¹¹⁷; los hijos privilegiados del arte son «genios asombrosos»¹¹⁸ que aparecen como «fuegos fatuos»¹¹⁹ y deslumbran al hombre; el artista arrebató rayos a la belleza infinita tal como Prometeo arrebató el fuego celeste¹²⁰; o la escala del amor tiene una misión que es «ministerio»¹²¹. Esta disolución del sentimiento religioso, junto a su utilización con fines estéticos, no se asemeja a la crisis religiosa sentida «con la hondura y el tormento con que el pensamiento alemán lo hizo»¹²², como apunta Girardot a propósito de este aspecto en los comienzos del XIX. Tan relevante como la expresión de estos matices, es el silencio sobre la aplicación de la moral, entendida en sentido convencional, al arte.

La gran presencia del pensamiento platónico entraña en general un mayor intelectualismo, según señalara Antonio Machado ya terciado el siglo XX:

El dogma de Goethe, “en el principio fue la acción”, ejercerá menos influencia. Hoy tal vez la filosofía vuelve al platonismo. Se vuelve a Platon. Además el arte se ha intelectualizado considerablemente. La poesía de un Valéry es puramente intelectual¹²³.

¹¹⁴ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 51.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 53.

¹¹⁶ Cf. *ibid.*, pág. 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 55.

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 55.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 55.

¹²⁰ Cf. *ibid.*, pág. 55.

¹²¹ *Ibid.*, pág. 56.

¹²² Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo (Supuestos históricos y culturales)*, *op. cit.*, pág. 46.

¹²³ Prats, Alardo, «Conversación con el insigne poeta don Antonio Machado» en *Antonio Machado*, ed. de R. Gullón y A. W. Phillips, Madrid, Taurus, 1982, pág. 39. Se trata de una entrevista publicada en *El Sol*, 9 de noviembre de 1934; cf. este dato bibliográfico en Bernard Sesé, *Antonio Machado (1875-1939)*, Madrid, Gredos, 1980, pág. 587.

Si esta actitud intelectual conlleva un mayor cultivo de la propia formación del escritor, como es evidente en este texto y en la biografía de Gutiérrez Nájera, supone también lo que el poeta sevillano llama menor influencia de la «acción», es decir, el distanciamiento del artista respecto a la sociedad. Esto no significa que el autor ignore que tiene un público, gracias al cual es precisamente «autor», ni tampoco que desconozca las implicaciones sociales de su obra. Ocurre más bien que el autor literario va perfilando su propia identidad dentro de un nuevo orden social en el que su función es precisamente la de ser solamente artista. En la historia de México la generación de escritores cronológicamente anterior a la modernista tuvo entre sus miembros destacados políticos, educadores, militares, etc., como Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), ensayista, novelista, diputado y profesor, o Salvador Díaz Mirón (1853-1928), poeta y militar. Los autores modernistas se van alejando de los puestos importantes políticos o administrativos y deja de ser frecuente una vocación para la vida pública simultánea con la vocación artística. La traducción estética de este nuevo orden social lo constituye tanto la reivindicación de la independencia del artista y de su libertad creadora, como la afirmación de la individualidad del autor frente a la incomprensión de la gran mayoría del público, según podemos leer en las alusiones de Nájera al «vulgo».

El amor como «la escala misteriosa»¹²⁴ por la que el hombre puede ascender desde las apariencias al absoluto, significa para el artista una atracción inextinguible por la belleza. El autor mexicano considera la realidad como parte de la materia artística, pero sólo en cuanto puede proyectarse a partir de ella el ideal de lo bello. La forma de una obra de arte no consiste para él en imitar lo real, sino en tomarlo como vehículo para expresar algo que está más allá de las apariencias materiales: el sentimiento de la belleza que impulsa a su autor. En este sentido rebasa el platonismo y el idealismo, fundamentalmente porque no determina unos cánones para la realización de la forma artística, y porque la consecución del ideal se logra a través de unas apariencias que no han de ser necesariamente perfectas, entendiéndolo por ello miméticas o lo más semejantes posible respecto a su referente¹²⁵. Aún más importante creemos que es la superación del romanticismo, pues nuestro autor no se propone expresar los símbolos generales de unas esencias, sino el sentimiento verdaderamente personal, propio, de la esencia de lo bello, lo que significa, al mismo tiempo, que la realidad puede «desfigurarse» a través de este sentimiento y perder parte de las características objetivas que se perciben intelectualmente¹²⁶. A pesar de ello, son las apariencias concretas las que conducen a ese ideal, y no una abstracción en la que han desaparecido los elementos reales.

¹²⁴ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 56.

¹²⁵ Cf. *ibid.*, pág. 60.

¹²⁶ *Ibid.*, pág. 60.

Por otro lado, es cierto que el modernismo desarrollará la belleza de lo feo que iniciaron los románticos, no sólo mediante sus mitos y símbolos, sino también a través del espíritu decadentista. No obstante, no todos los autores modernistas siguen esta línea y tampoco parece tener cabida en la estética najeriana. Podemos considerar, entonces, que el escritor mexicano nos presenta la modalidad expresiva que Carlos Bousoño denomina «Idealismo esteticista», en su descripción de las vías que desarrolló la literatura modernista a partir del concepto de belleza en la forma artística:

yo dividiría el Esteticismo en dos posibilidades: Decadentismo, que pone el Arte por encima de la Vida y por encima de la Naturaleza, e Idealismo esteticista, que es lo que vamos a encontrar en Juan Ramón Jiménez, que es poner la belleza —también la belleza natural o la belleza de la vida— por encima de todo ¹²⁷.

Recordemos también en este punto el rechazo de nuestro autor a la obra de Baudelaire, anteriormente mencionado.

El simbolismo becqueriano está presente en el ensayo en la elaboración de varias ideas, como técnica y como fuente de contenidos. Sin embargo, la aplicación gráfica que realiza el autor sobre su concepto de la forma artística añade al simbolismo elementos impresionistas. El pasaje del texto al que nos referimos es la descripción de la pintura de un cuadro de la creación ¹²⁸, y pensamos que este ejemplo práctico tiene una especial importancia para la valoración de la novedad de la estética najeriana, pues como señala José Olivio Jiménez el modernismo asocia diversas fórmulas estilísticas: simbolismo, decadentismo, impresionismo y expresionismo, de modo principal ¹²⁹.

Notemos, en primer lugar, que el escritor mexicano utiliza los verbos «sentir» y «experimentar» para referirse al conocimiento de la belleza; es decir, no se trata del convencional proceso epistemológico mediante el cual la realidad obtiene su reflejo en el intelecto, sino que el poeta hace suyo el objeto a través de las sensaciones y los sentimientos. Posteriormente, al concretar lo que es una forma artística según su punto de vista, el autor plasma en un cuadro la escena de Adán y Eva en el paraíso, y este lienzo

deja mucho que desear como fiel imitación. [...] hay faltas de corrección en el dibujo y grande escasez de detalles; empero, la composición es grandiosa; [...] el aire y la luz lo bañan todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos. El pensamiento, herido por aquella apariencia de verdad que encierra el sentimiento de la ver-

¹²⁷ Bousoño, Carlos, «Juan Ramón Jiménez y la superación del Modernismo», en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano* (Córdoba, 1984), ed. de Guillermo Carnero, Córdoba, Diputación Provincial 1985, pág. 341.

¹²⁸ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 60.

¹²⁹ Jiménez, José Olivio, «Introducción a la poesía modernista hispanoamericana», *op. cit.*, págs. 30-32.

dad misma, y como un ángel que para llegar con sus alas al cielo toma impulso hiriendo con su pie la tierra, desde la obra del artista se eleva hasta la grandeza de Dios. He aquí el arte ¹³⁰.

Un dibujo imperfecto que atrae un pensamiento es una sugerencia, una insinuación, una evocación; un dibujo que destaca en primer lugar no un concepto, sino luz, color y distribución espacial es una apelación a los sentidos. Todo ello es la imagen modernista cuya vía de percepción es la sensación. Esta forma aparece como una mezcla de simbolismo e impresionismo por varios elementos: la presencia de la realidad; la transformación subjetiva de esta realidad; la influencia del sentimiento personal del poeta; y por haberse convertido toda ella en un signo cuyo significado no es el de la suma literal de sus elementos, sino otro más allá de esta apariencia en el que cada uno de los componentes se relaciona con los demás para construir un nuevo objeto. En definitiva, se trata de un símbolo de belleza cuyo referente es una impresión a partir de una realidad, y, en esencia, se trata sólo de dos palabras: libertad y belleza. El poeta Juan Ramón Jiménez repetirá lo mismo: «Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza» ¹³¹, pero habían pasado casi setenta años desde que el escritor mexicano lo revelara.

La aparente sencillez de «El arte y el materialismo» oculta un complejo sincretismo de influencias que han dado lugar a una novedosa poética. Nuestra lectura la ha adscrito al modernismo, y si ello es así este ensayo puede considerarse de un valor excepcional, tanto por el talento del jovencísimo Manuel Gutiérrez Nájera, como por haber anticipado en fecha tan temprana la estética modernista, como por los elementos que nos brinda para la comprensión de una brillante etapa de la lírica hispánica. Creemos que el mismo autor advierte la novedad de sus planteamientos, lo mismo que la necesidad de una renovación estética, y así deja verlo casi al final de su ensayo: «América [...] es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia» ¹³². Consciente o no, esta afirmación llegó a convertirse en una profecía, tal como nos muestra la Historia.

BEGOÑA SALUDES MUCIENTES

¹³⁰ «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 60.

¹³¹ Entrevista en *La Voz*, 18-III-1935. Cf. Ricardo Gullón «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», en: Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo: notas de un curso (1953)*, ed. pról. y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar 1962, pág. 17.

¹³² «El arte y el materialismo», *op. cit.*, pág. 63.