

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



TESIS DOCTORAL

**Orientalismo en la literatura española finisecular:
Sus huellas en las obras poéticas de
Francisco Villaespesa**

**Doctoranda: HYE-JEOUNG KIM
Director: CÉSAR REAL RAMOS**

2011

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa

Doctoranda: **Hye-Jeoung Kim**

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. César Real Ramos,
presentada en el Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana de la Facultad de Filología de la
Universidad de Salamanca.

Vº Bº
El Director de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: César Real Ramos

Fdo.: Hye-Jeoung Kim

2011

ÍNDICE

Introducción.....	5-23
- Nota biográfica.....	24-27
- Poética de Francisco Villaespesa.....	28-48
I. Modernismo y Oriente:	
I.1. Marco Histórico.....	50-72
I.2. El orientalismo visto desde la perspectiva simbolista: El orientalismo vinculado con la estética simbolista.....	73-84
I.3. Mitificación del lejano Oriente en las obras modernistas:	
I.3.1. Rechazo de la realidad oriental.....	85-86
I.3.2. Oriente en la tradición romántica.....	87-89
I.3.3. Oriente mitificado en el fin de siglo.....	90-96
II. Imágenes femeninas finiseculares del lejano Oriente:	
II.1. Dicotomía antagónica de la princesa china y las geishas.....	97-102
II.2. La princesa china.....	103-1110
II.3. Huellas de Baudelaire y figura poética de la "musa venal"	111-115
II.3.1. La concepción del mal amor en las obras de Francisco Villaespesa.....	116-117
II.3.2. El poeta bohemio y su solidaridad con heteras.....	120-127
II.3.3. <i>La Casa del Pecado</i> , la obra vetada.....	127-132
II.4. Introducción a la cultura japonesa en España.....	133-135
II.4.1. Geisha, icono de la mujer fatal modernista.....	131-141
II.4.2. La "musmé" en el poema "Japonerías".....	142-152
III. Huellas rubenianas en el orientalismo de Villaespesa:	
III.1.1. El encuentro de dos poetas: Rubén Darío y Villaespesa	157-160
III.1.2. Primeras relaciones literarias a través de tertulias y las revistas literarias:.....	160-162
- Tertulias en Madrid.....	162-164
- Fundación y colaboración en revistas.....	164-170
III.2. Encuentro con el orientalismo literario.....	170-174
III.3. Referencia a Rubén Darío en torno al orientalismo.....	175-181

III.4. Imaginerías orientales de rasgo rubeniano:	
III.4.1.El orientalismo relacionado con la fuga de la realidad.....	182-191
III.4.2.La sensualidad creada por los motivos en la poesía de Villaespesa: Abanico, biombo, porcelana, seda	192-206
III.4.3.La atracción de la sonoridad oriental:.....	209-211
- <i>Li-Tai-Pe</i> y la Luna.....	211-216
- La mariposa y el taoísmo.....	217-222
IV. Ahondamiento metafísico en el pensamiento búdico.....	223-227
IV.1. Tradición del pensamiento oriental en España.....	230-236
IV.2. El budismo y la teosofía	
IV.2.1. Introducción del budismo en el fin de siglo.....	236-255
IV.2.2. Villaespesa y el teósofo Viriato.....	256-260
IV.2.3. <i>Isis sin Velo</i> y <i>El velo de Isis</i>	264-271
- La evolución de la imagen de la sombra.....	271-273
- La imagen de la sombra en <i>El Velo de Isis</i>	274-275
- La sombra y el alma.....	276-284
- La imagen del espejo portador del mundo oculto	285-291
IV.2.4. Análisis de la obra: <i>El velo de Isis</i>	291-314
V. Budismo y conciencia moderna del tiempo: La concepción del tiempo en relación con la reencarnación y la vacuidad budista.....	315
V.1. La conciencia del tiempo del fin de siglo.....	315-344
V.2. La reencarnación y la noción del tiempo.....	345-368
V.3. La vacuidad, liberación del yugo del tiempo.....	369-385
V.4. La Nada y el Todo:	
V.4.1. La negación del tiempo. La atemporalidad vinculada con la vacuidad.....	386-389
V.4.2. El concepto confuso de la Nada.....	390-391
V.4.3. La Nada y el <i>Nirvana</i> : El desarrollo de la noción budista de la vacuidad.....	392-399
V.4.4. La Nada y el Todo: La Nada como plenitud del Todo.....	399-411
Conclusión.....	412-429
Bibliografía.....	434-446
Apéndice.....	447-457
(Cartas inéditas de Francisco Villaespesa a Miguel de Unamuno)	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación tiene como origen y posibilidad de realización el marco académico, en el ámbito cultural, de Asia Oriental al que pertenezco, que me permite aproximarme con soltura y pertinencia de análisis a las temáticas orientales en la literatura española. Sobre este tema he de empezar por hacer hincapié en el hecho de que el modernismo literario, que se nutre no poco del exotismo oriental, ha despertado habitualmente un vivo interés entre los estudiosos de la literatura, al que no es en absoluto ajena la obra poética de Francisco Villaespesa. Abanderado de la nueva estética, se perfiló como uno de los orientalistas más sobresalientes en el panorama literario español de finales del siglo XIX. A pesar de ello, se hace necesario reivindicar su figura, pues, pese a ser considerado como un representante destacado del modernismo español, su obra ha sido escasamente estudiada, relegada al fondo de una mina nunca explotada donde yacen ocultos sus poemas, repletos de imágenes exquisitas del lejano Oriente. Cabe destacar aquí que,

en nuestro afán de recuperar esa obra casi abandonada al olvido, queremos incluir en ella una parte completamente ignorada: la que componen los manuscritos inéditos de Francisco Villaespesa dirigidos a Miguel de Unamuno, a quien consideraba su maestro, manuscritos que se hallan perfectamente conservados en la Biblioteca de la Casa-Museo Unamuno, en Salamanca.

Al igual que la producción literaria de Villaespesa, el orientalismo finisecular en literatura tampoco ha sido objeto preferente de análisis globales: son habituales las investigaciones dirigidas a autores concretos pertenecientes a la citada tendencia y a su producción literaria, pero se echa en falta las dedicadas al fenómeno en su conjunto. Y sin embargo, el orientalismo que se incorpora a las obras literarias finiseculares no es un hecho casual ni esporádico, sino que es el fruto de un movimiento general hacia el que confluyen direcciones y actitudes de diversa naturaleza dentro del propio modernismo, tal y como lo refleja el mundo poético de nuestro autor.

A lo largo de este trabajo abundaremos en dos de esas direcciones y actitudes, las más esenciales a

nuestro entender, que caracterizan la influencia del exotismo oriental de la poética finisecular, que no son otras que la rebeldía y el deseo de huida ante la decadencia que impregna todas las esferas de la realidad en el fin de siglo. Una y otro encuentran su vía de expresión en la airada protesta frente a la mediocridad de la sociedad burguesa de la época, como queda puesto de relieve en la obra de los poetas del citado movimiento. Pero no se trataba del orientalismo de corte metafísico, presente en la producción intelectual de la época, el que serviría, al menos en parte, de sustrato ideológico sobre el que cimentar la nueva mentalidad de las últimas décadas del XIX. Ese orientalismo metafísico, con el que se quiso dar respuesta a la crisis espiritual y existencial del momento -baste recordar aquí la difusión de las doctrinas budistas por parte de Schopenhauer o Nietzsche-, no permitía el desarrollo de nuevas imágenes poéticas ni de una estética que impulsara la renovación literaria que canalizara esa pulsión escapista de los escritores finiseculares.

A partir del contexto que acabamos de esbozar, proponemos como inicio de nuestra investigación un

repaso general de la obra de Francisco Villaespesa, las circunstancias literarias que le rodearon y aquellas de sus actividades vinculadas con el mundo poético que revelan en gran medida sus inclinaciones tanto estéticas como ideológicas; y a continuación, examinaremos los diferentes rasgos de ese orientalismo, tan ensalzado en el fin de siglo, así como su relación con el universo poético del momento.

Dado que se trata de una cuestión cardinal, diferenciaremos de forma precisa, en primer lugar, esas dos vertientes del orientalismo arriba aludidas, la estética y la metafísica. Mientras que la primera se encamina a la elaboración de imágenes simbólicas que reflejan una visión parnasiana de oriente, para con ellas recrear posteriormente un mundo lejano modelado por la ensoñación, la segunda habrá de servir como sustrato a una nueva cosmovisión salvífica, destinada a calmar la angustia vital del hombre de las postrimerías decimonónicas. A la búsqueda de esa posible alternativa que podría ofrecer el horizonte metafísico configurado por el budismo y las corrientes esotéricas propagadas por Mme. Blavatsky, nuestro hombre finisecular se vio

obligado a prescindir en buena medida de su propio legado cultural y religioso, de donde probablemente provenga la obsesión agónica por el tiempo que comparten todos los escritores adscritos al modernismo.

Para poder avanzar en el análisis de ambas temáticas, con frecuencia entremezcladas, proponemos las siguientes líneas de indagación:

1. *El orientalismo finisecular visto desde diferentes ángulos estéticos y su repercusión en las obras literarias.*

Para ello, y con el fin de ubicar acertadamente en su contexto histórico las obras poéticas de nuestro autor, nos proponemos recopilar y clasificar de forma preliminar los temas del orientalismo incorporados en las letras modernistas.

Consideramos no sólo oportuno, sino incluso necesario, pues se trata de un elemento clave de la investigación, trazar, desde la óptica histórica y literaria, las líneas maestras que lo dibujan con la mayor amplitud posible, para centrarnos, a continuación, en el análisis detallado del mundo poético de Francisco Villaespesa. En este sentido, no cabe duda de que ambas

partes se complementan y se refuerzan en aquellos elementos implicados en la trama oriental que el poeta almeriense presenta en su producción lírica.

La atmósfera convulsa y asfixiante de los últimos años del siglo XIX perturbó la sensibilidad de los artistas europeos, provocando en ellos un profundo malestar, que se reveló en la actitud que acabarían adoptando de rechazo de la realidad y de hostilidad, casi desafiante, hacia su entorno, así como esa pulsión escapista, de huida del mundo, hacia lugares lejanos y míticos, envueltos en la bruma de la ensoñación, que tan reiteradamente podemos encontrar en sus obras. Fue en Oriente donde hallaron el escenario ideal para la búsqueda de esa especie de paraíso perdido que su mundo les había arrebatado.

En el caso de Villaespesa, la idealización de Asia oriental -lejanía y frescura- que reflejan sus versos pretende ser un revulsivo contra la atmósfera convulsa en lo social y viciada en lo moral, a la que consideraba había conducido la ética burguesa predominante en la sociedad de la época. En tal atmósfera, la imagen idealizada del extremo Oriente abre las puertas de ese

mundo espiritual y desconocido tan añorado, que se condensa en el "là-bas" de Mallarmé, Baudelaire, Rubén Darío y, por supuesto, de Villaespesa, con el que todos ellos intentan poner distancia respecto a los cánones estéticos y metafísicos tradicionalmente establecidos.

2. La huella del parnasianismo y el simbolismo en los primeros vuelos poéticos de Villaespesa.

Respecto a esta segunda línea de indagación, hay que destacar el influjo de Théophile Gautier y Charles Baudelaire, que se conforma como la principal fuente de inspiración de nuestro autor a lo largo de toda su trayectoria poética. Prevalece en ella la tendencia hacia la evasión de la realidad, plasmada en la creación de imágenes refinadas y eruditas, que querían creer tenían su origen en el universo oriental, pero que son en realidad una construcción fantasiosa producida por los propios escritores: lo que interesaba eran las imágenes en sí mismas y no su referente real. Se trataba, pues, de la recreación ficticia de Oriente, suficientemente lejano, hermético y desconocido como para que nadie se preguntara sobre la legitimidad de las manipulaciones literarias a las que era sometido. La

distancia entre el ideal y su realidad queda patentemente reflejada en la gran decepción que experimentó Chateaubriand, orientalista también él, al confrontar la imagen ideal de la flor del loto con la forma real de su raíz, parecida a la de una cebolla. Había, pues, que obligar al Oriente geográfico a vestirse con los ropajes del Oriente fantástico para extraer de él la materia prima con la que edificar ese reino interior donde resguardarse de la desolada realidad.

Los escritores de la época percibían el entorno social como algo que les era hostil -llegan incluso a identificarse con la posición marginal de las meretrices-, y ante ello reaccionan con un fuerte sentimiento de repulsa, sobre todo respecto al pragmatismo que presidía la realidad del momento. De hecho, su postura frente al utilitarismo imperante es radical e innegociable, como lo recoge el conocido lema de Gautier: "todo lo útil es feo". Instigado por la ingesta de opio o de absenta, elabora éste con sus versos una escenografía transgresora, donde exalta la figura perversa de la "femme fatale", imagen que se

haría recurrente en el ámbito literario orientalista. En dicho ámbito, al lado de esa figura transgresora, encarnada en la estampa libidinosa de la exquisita geisha, aparece de forma igualmente reiterativa el paisaje de la China quimérica que los vapores del opio distorsionan; y ambas, actuando de consuno, desencadenan en los autores europeos una pulsión febril, que les empuja hacia ese universo refinado e ideal a donde poder huir de su propio mundo.

3. Gestación del prototipo de la imagen femenina en el modernismo, y particularmente en las obras de Villaespesa.

Como acabamos de indicar, la figura de la mujer ocupa un lugar cardinal en el modernismo, pero no siempre responde al prototipo de la ya aludida "femme fatale", sino que con frecuencia forma cuerpo con su arquetipo antagónico, el de la virgen prerrafaelista, que tiene como referente oriental, frente a la geisha nipona, la delicada princesa china, introducida por Gautier y recurrente, más tarde, en la poética de Rubén Darío.

La herencia icónica de Théophile Gautier, de orientación parnasiana, influyó sobremanera en las primeras composiciones poéticas de Villaespesa, como también en su provocadora concepción del amor lascivo, deudor de la imagen de la geisha modelada por el poeta francés. No obstante, la hetera, la nueva musa poética con cuya posición marginal tanto se identificaron los modernistas, habría de alcanzar su más encumbrada posición entre los modernistas bohemios.

En el caso que nos ocupa, para precisar los contornos que esta figura poética adopta en la obra del poeta almeriense, analizaremos las obras que, en ese sentido, consideramos más significativas. La primera es *La Casa del Pecado*, composición cuya ausencia de la recopilación de las *Poesías Completas de Villaespesa* no deja de sorprender, habida cuenta de la minuciosa labor llevada a cabo por el editor, y que recuperaremos aquí. Esta ausencia se debe probablemente a que el título de la obra y su contenido, dedicado en gran medida al amor carnal y la descripción de la vida diaria en un burdel, resultaban demasiado transgresores como para que vieran la luz en medio de la atmósfera de encorsetada moralina

en que fue publicada. Tan sólo una parte de este libro fue recogida posteriormente bajo el título *Libro del mal amor*, donde el concepto de "mal amor" reúne la imagen exótica de la mujer oriental con la pulsión lujuriosa y lo pecaminoso, bien acogidos si se les considera en el marco de una cultura pagana, y, sobre todo, bien adaptados a sus propósitos literarios.

De la obra mencionada, *Libro del mal amor*, nos detendremos en las *Japonerías*, diez sonetos que constituyen, a nuestro entender, una auténtica joya del orientalismo modernista. Esta serie de sonetos ilustran de forma perfecta la popularidad inusitada de la que gozó la cultura japonesa en España a finales del XIX y principios del XX, y la gran repercusión que su conocimiento e inspiración tuvieron sobre la producción literaria del momento. De entre los elementos que la cultura nipona traía consigo, la ya aludida imagen de la geisha, sutil y misteriosa, ofrecía una oportunidad de oro para remozar la de la "femme fatale", antídoto sensual contra las pautas restringidas e hipócritas de la sociedad, que los autores modernistas no podían desdeñar.

4. *La huella profunda de Rubén Darío en las obras poéticas de Francisco Villaespesa.*

Es sobradamente conocido y reconocido entre los críticos el profundo influjo del universo poético de Rubén Darío sobre la obra de Villaespesa. La estrecha relación de amistad que unió a los dos hombres en los inicios poéticos del segundo, insufló a su obra un espíritu renovador y cosmopolita. Del conjunto retendremos especialmente lo que atañe al objetivo central de nuestra investigación, el exotismo oriental, que nuestro autor recibe como fuente de inspiración del nicaragüense. Igualmente, repasaremos las actividades del círculo literario de Villaespesa, pues fue allí donde se formó, donde dio a conocer su obra y donde alcanzó cierta notoriedad como poeta. La importancia que para el almeriense tenía este círculo literario queda de manifiesto en los seis poemas que escribió en homenaje a sus compañeros de tertulia *-Los cafés de Madrid-*, con los que compartía entusiasmo y devoción por la vida literaria. Esos seis poemas proporcionan la clave para entender sus vínculos con el ocultismo de autores como Viriato Díaz-Pérez o Gonzalo Blanco, iconos de la

teosofía del fin de siglo en España, y dan testimonio de su familiaridad con los temas budistas y esotéricos. De la colaboración entre todos los escritores citados nacieron algunas revistas de importancia, nutridas por la pluma, entre otros, de Enrique Gómez Carrillo, autor guatemalteco de numerosas crónicas de viaje al lejano Oriente, que harían de él un destacado divulgador de primera mano de la actualidad contemporánea del mundo de Asia oriental. La revisión retrospectiva de estas actividades nos conduce al examen de las condiciones sociales en las que se desarrolló el orientalismo español de la época, que servirán de alimento a la musa poética de Villaespesa. La irrupción de este fenómeno en la esfera socio-política de los últimos años del siglo XIX fue lo que configuraría el particular espíritu de la época, su "zeitgeist".

5. *El orientalismo metafísico como resultante de la conjunción entre la teosofía y el budismo.*

Retomamos en este punto la dimensión metafísica del modernismo literario, que se plasma en dos fenómenos complementarios y, en buena medida, consecuencia uno del otro: el primero de ellos se produce cuando el fuerte

sentimiento de derrota y decadencia, caldo de cultivo para la angustia escatológica, desemboca en un nihilismo exacerbado de los intelectuales del momento; el segundo, la formulación de un nuevo ideal que les permita superar los escollos de esta crisis espiritual y que les conducirá finalmente a la búsqueda de una esfera de contacto con el orbe metafísico de Oriente, que gravita en torno al budismo. Nuestro análisis se centrará en el ámbito específico del concepto de tiempo y la pugna que se establece entre su concepción circular, propia del budismo, la lineal, de la tradición cultural occidental, y una tercera, la atemporal, que pretende superar las dos anteriores y trascender la determinación misma de lo temporal. Las tres se hallan presentes, en mayor o menor medida, en la obra villaespesiana, que las conjuga en imágenes poéticas alusivas a la reencarnación o a la vacuidad del mundo que pregona el budismo.

La obra de nuestro poeta que probablemente mejor refleja esa visión orientalizante del mundo, en la que destacan los trazos ocultistas, es *El velo de Isis*, homenaje explícito al libro de Mme. Blavatsky, *Isis sin Velo (Isis unveiled)*, en la época obra emblemática de la

teosofía, referencia obligada para la mayoría de los escritores finiseculares adeptos al ocultismo teosófico. En el caso del almeriense, la atención particular que le dedica a la obra citada va más allá del mero juego de palabras con sus títulos -*Isis sin Velo* y *El Velo de Isis*-, al servirse de ella para formular una auténtica declaración de intenciones: la pertinencia de la idea de reencarnación, que Villaespesa enfoca poéticamente desde diferentes ángulos.

La zozobra escatológica que provocaba en los intelectuales de la época la percepción de fugacidad del tiempo lineal, encuentra en el tiempo circular del budismo una especie de dique metafísico donde resguardarse de ella. Pero, paradójicamente, esta nueva concepción del tiempo traerá consigo otra variante de nuevo cuño de la angustia existencial, que no es otra que la de tedio y hastío que produce la visión monótona e incesante del movimiento perpetuo de la rueda del tiempo.

Por otro lado, la renovación estética y metafísica que tiene lugar en las postrimerías finiseculares procede de la ruptura con la mentalidad tradicional de

Occidente, que los acontecimientos de la época hacen tambalear en sus cimientos existenciales y culturales. Es decir, se consideraba que el concepto del tiempo sucesivo y lineal no era una creación espontánea de la mente occidental, sino más bien una interferencia teológica, inducida por la creencia en los argumentos de fe aportados por el monoteísmo religioso, pues dicha noción sobre la temporalidad se interpreta como un tránsito inevitable hacia la eternidad, con la "divinidad" mediadora como garantía de una vida en el más allá. Sin embargo, esa posibilidad de trascendencia era negada con el rechazo de los dogmas cristianos sobre la eternidad, primer paso para la construcción de la conciencia moderna europea, nihilista para algunos y humanista para otros, y errática siempre al no gozar del amparo de la religión tradicional.

Conviene recordar en este punto que la perennidad que subyace en el mundo natural -ciclos interminables de renovación de la vida- es la que sustenta la consideración del tiempo como eternamente circular, y que esta consideración actúa, a su vez, como revulsivo en la conciencia de los individuos a la búsqueda de

respuestas existenciales que ya no proporcionan ni el pensamiento ni la religión imperantes. Aunque el budismo se considere el principal catalizador de este proceso, no hay que olvidar tampoco la convergencia del mismo con algunas corrientes del pensamiento helénico, especialmente el presocrático, y las reflexiones de autores ya citados, como la del "eterno retorno" de Nietzsche, o la de negación de la noción misma de tiempo de Schopenhauer. Es en ese contexto donde se incardina la visión del tiempo en Villaespesa, que con tanta insistencia reflejan sus alusiones, directas e indirectas, a los postulados budistas en su antología *El Velo de Isis*. La idea de reencarnación aparece allí como vía alternativa hacia la inmortalidad a la preconizada por la soteriología cristiana, una posición metafísica que reivindica esa otra posibilidad de eternidad frente a lo efímero de la vida orgánica. Su percepción de la existencia como un engranaje de sufrimientos y su deseo de liberarse de esta cadena lo separa de la visión existencial cristiana, empujándolo así hacia el campo del budismo. Este especial anclaje en la órbita del pensamiento budista lo diferencia definitivamente de los

demás poetas modernistas, pues Francisco Villaespesa llega a perfilar una visión casi mística de la existencia desde el fondo de las dos nociones aparentemente opuestas del Todo y la Nada, complementarias en el núcleo de la meditación budista.

Nota biográfica:



Francisco Villaespesa nació en Laujar de Andarax, Almería, en 1877. Inicia sus estudios de Derecho en la Universidad de Granada en 1897, pero no tarda en abandonarlos para trasladarse a Madrid en pos de su vocación literaria. En su primera estancia en la capital tuvo ocasión de colaborar en el semanario *Germinal*, en el que publica sus primeros poemas, posteriormente incorporados en su segunda antología, de corte social, *Lucha* (1899). Asimismo colabora con las revistas *Blanco y Negro*, *Vida y Arte*, *Cervantes*, etc. Integrado en el ambiente literario bohemio de Madrid, establece al mismo tiempo una estrecha amistad con los hermanos Machado. En esa época conocerá igualmente a la que será su futura esposa, Elisa González. Carente de recursos económicos y dado lo precario de su salud, se verá obligado poco después a regresar a su pueblo natal.

Su vuelta a Madrid se produce en 1899, año determinante para su vida literaria, en el que acontece el encuentro con su admirado Rubén Darío, que se había instalado en la capital en su segundo viaje a España. Se convierte entonces en el más fiel y entusiasta impulsor de la estética renovadora del fin de siglo, el modernismo, a la que invita a unirse, junto con el nicaragüense, a Juan Ramón Jiménez. En esta segunda etapa madrileña entra en contacto con los escritores más ilustres de la época -Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, etc.-, que se reunían habitualmente en las tertulias de los cafés madrileños. Su encuentro con el teósofo Viriato Díaz Pérez y con el reputado orientalista Enrique Gómez Carrillo, con quien además colaboró en varias revistas, le inclinan hacia el cultivo de los temas orientales. La publicación en 1900 del libro *La Copa del Rey de Thule* lo consagrará definitivamente como un icono incuestionable del modernismo.

La muerte prematura en 1903 de Elisa González, su esposa y musa, tiñe sus versos de tristeza y melancolía: *El alto de los bohemios, Rapsodias, La Musa enferma,*

Tristitiæ rerum, *Vieja Sentimental* e *Inmemorial*, aún bajo el influjo parnasiano y simbolista, son prueba de ello. En esa época prosiguió con su actividad de articulista, colaborando con algunas revistas y diarios madrileños, como *Revista Nueva*, *La Vida Literaria* o *El Álbum de Madrid*. También fundó alguna que otra, de vida efímera, como *Electra*, *La Revista Ibérica* o *La Revista Latina*.

Conocería también el éxito teatral, que le vendría algunos años después de la mano de dos de sus obras, *El Alcazar de las Perlas* (1911) y *Aben Humeya* (1913), con las que emprendió una gira por varios países de América como empresario teatral, para instalarse definitivamente en Caracas los diez últimos años de su vida. Ya gravemente enfermo, regresa a Madrid, donde fallece en 1933.

Nuestro poeta, pese a estar casi olvidado en la actualidad, gozó, no obstante, de una enorme popularidad en su época. La escritura como su única fuente de ingresos y su extraordinaria capacidad versificadora hacen de Villaespesa un autor extraordinariamente prolífico, tanto en el plano poético como en el

periodístico. Pero la urgencia con que se vio obligado a publicar sus escritos tuvo como consecuencia una obra excesiva y poco depurada, lo que dificulta para el investigador la aprehensión coherente de su obra lírica y por ende una crítica totalmente pertinente a tenor de su valía. No obstante, nos proponemos en nuestro estudio avanzar en esta línea, destacando de entre su abundante producción aquellas obras esenciales por derecho propio para la comprensión del modernismo español, y contribuir con ello a que su figura ocupe el lugar que le debería corresponder en dicho movimiento literario.

- Abreviaturas

P.C.I, P.C.II:

Poesías Completas de Francisco Villaespesa I, II
(Ordenación, prólogo y notas por Federico de Mendizábal), Ed. Aguilar, Madrid, 1954

POÉTICA DE VILLAESPESA

Nos resulta difícil definir la base teórica que subyace a la labor lírica de Villaespesa, pues participa de las dispersas corrientes literarias que se extienden desde el Romanticismo tardío hasta el Simbolismo. Sin embargo, el concepto de arte que se expresa en su libro *La copa del rey de Thule* (1900), a pesar de la melancolía y la explícita emoción sentimental que impregnan sus obras, se encuadra dentro de la corriente parnasiana:

Es otra señorita de Maupín. Es viciosa y frágil como aquella imagen del placer, que en la elegancia rítmica de su sonora prosa nos dibujó la pluma de Theophile Gautier¹.

En el prólogo de *Mademoiselle de Maupín*, Gautier pone de relieve la repugnancia que le causa la emoción excesiva que caracteriza al romanticismo y, al mismo tiempo, el materialismo imperante en la sociedad moderna. Como resultado de esta reacción surgió la devoción hacia

¹ Francisco Villaespesa, "Ensueño de Opio", *La Copa del Rey de Thule*, P.C.I., p.130

"el arte por el arte", que fue reiterada tantas veces por los literatos finiseculares.

En el año 1900, cuando fue publicada la obra citada, Villaespesa escribió para Juan Ramón Jiménez un "atrio" al libro *Almas de Violeta*, manteniendo allí con firmeza la coherencia estética que acabaría por conducirle hacia la nueva postura: "Su bandera, color de aurora, ostenta esta leyenda, escrita con rosas frescas, con rosas de Primavera: El Arte por el Arte"².

Esta declaración de Villaespesa no es un eco vacío del parnasianismo de Gautier, dado que en él se había consolidado su peculiar concepto del arte con anterioridad a esa presentación de los poemas de Juan Ramón Jiménez (publicación), en el momento en que empieza a publicar, durante su estancia inicial en Madrid³, sus primeras obras líricas en la revista *Germinal*. Su concepción parnasiana de la estética se había forjado, pues, en el crisol crítico del fin de siglo ante los valores estéticos de la sociedad burguesa.

² Villaespesa dedicó a Juan Ramón Jiménez un "Atrio" para el libro *Almas de Violeta*, *Obras Completas de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1900, Ed. Aguilar, p.1517

³ Véase *Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)* de Antonio Sánchez Trigueros, Ed.Univer. de Granada, 1989, p.31: "por fin, lleno de ilusiones, llega a la Corte. Frutos de este primer viaje a Madrid son sus colaboraciones en el semanario *Germinal* -primera época-. Esta publicación, de tono altamente revolucionario (se autodenominaba republicano-socialista)".

Como ya declara el propio título, *Germinal* representaba el movimiento revolucionario de la época, y la colaboración de nuestro poeta en ella se realiza sobre la base compartida de una idéntica visión social. Villaespesa incluye posteriormente aquellos poemas en sus antologías *Intimidades* (1893) y *Luchas* (1899), en las que se destaca el tono virulento con el que acomete su lucha ideológica contra la burguesía:

Los que sentís las náuseas del hastío
.....

¡Brindad por ese mundo de injusticias
que a nuestras plantas desquiciado rueda!⁴.

Así pues, la formación poética de nuestro autor bebería de las estéticas finiseculares ligadas a la ideología antiburguesa, la que fomentaba el espíritu rebelde en los poetas marginados -voluntariamente- de la sociedad.

En su libro *Luchas*, con el que alcanza cierto reconocimiento de la crítica, Villaespesa se sitúa en la línea del combate proletario, lo cual se evidencia, además de en el propio título, en el uso frecuente de

⁴ "Báquica", *Intimidades*, P.C.I, p.35

términos como "combate", "lid", "lucha social", etc. Mediante esa lucha aspiraba a contribuir a la construcción de un nuevo mundo, que desplazara definitivamente a la vulgaridad generada por el capitalismo:

No siento que me hieran en la pelea;
El golpe del acero siempre es fecundo:
¡cada gota de sangre guarda una idea
y cada idea es germen de un nuevo mundo!⁵

Este rechazo de la realidad social se sigue manteniendo en Villaespesa a lo largo de su trayectoria poética, pero sus posiciones extremas respecto a la lucha social se van atemperando progresivamente por efecto de la propia experiencia vital: con el tiempo nuestro autor reconoce la incapacidad de los poetas para cambiar la sociedad y, a su vez, para incorporarse a ella, lo que les aboca indefectiblemente a la marginalidad social. El conflicto que por esta causa el poeta vive en su interior, ampliamente tratado por los literatos finiseculares, se resuelve mediante una renovación estética que tiene su origen en el rechazo de la mediocridad social y literaria circundante. Como reacción, ahora los poetas defienden la erudición y

⁵ "Orgullo" *Luchas, P.C.I.*, p.80

abogan por el culto a la forma, al tiempo que deforman o rompen violentamente con la tradición literaria.

De esta manera, la repulsa que nuestro autor siente por el mundo moderno cambia de sentido, identificándose con la línea trazada por Gautier, línea que a su vez se integra en la corriente finisecular que revoluciona la literatura de la época. En este sentido, nos interesa destacar el siguiente comentario referido a *Mademoiselle de Maupín*, "una de las biblias del decadentismo"⁶, donde se ofrece a los poetas el nuevo ideal de belleza que, al proporcionar estéticamente una alternativa de superación de la vulgaridad del momento, se convierte en emblema de la ruptura con el utilitarismo social:

Pero "l'art pour l'art" tal como lo conocieron Théophile Gautier y sus seguidores (...) eran conscientes de la vaciedad del humanitarismo romántico y sentían la necesidad de expresar su aborrecimiento al mercantilismo burgués y el vulgar utilitarismo. La afirmación central de Gautier en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835) es característicamente negativa, una definición de la belleza en términos de su total inutilidad: "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir á rien; tout ce qui est utile est laid"⁷.

⁶ Véase Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas del fin de siglo*, Ed. Biblioteca del Dragón, Madrid, 1988, p.31

⁷ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Ed. Tecnos, 1991, p.54

Esta idea le sirvió a Villaespesa como lema de su lucha por "el arte nuevo", lucha que habría de sustituir paulatinamente a la precedente, la social; como consecuencia de ello, su alma revolucionaria sólo encontrará refugio en la creación literaria:

En las luchas sociales nada ansío
pues que todo es inútil me enseñaron
mis sueños, que a la luz se evaporaron
como al sol evapórase el rocío⁸.

Puede resultar irónico el hecho de que la poética modernista proceda de la visión negativa de la modernización social. En el caso de Rubén Darío, esta obsesiva actitud finisecular de los literatos de su tiempo de reivindicación de lo irreal, tomada de Gautier, se acentúa aún más si cabe: "El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio en cuanto que se ha circunscrito a la idea de la utilidad"⁹. Villaespesa comparte con Rubén Darío este desprecio de la "modernización" del mundo; de hecho, el ensueño y el misterio vienen a ser los temas principales donde

⁸ "Lucha" *Intimidades*, P.C.I, p.14

⁹ Rubén Darío, *El pueblo del Polo* (publicado en 1918 en *Letras*), *Obras Completas I*, Ed. Aguilar, Madrid, 1971, p.545

Villaespesa vierte su discordancia con la realidad social.

Esta rebeldía constituye una de las bases del impulso modernista, que, al cabo, se diversificará en actitudes diversas: los autores se enfrentan al mundo mediocre o huyen de él, creando un espacio imaginario, como "el jardín" modernista, o encerrándose en su "torre de marfil", que le proporcionan un refugio seguro:

Mas antes de rendirme fatigado...
¡Me encerraré en la torre de mi orgullo
y entre sus ruinas moriré aplastado!¹⁰

El motivo del "jardín" concierne, como es bien sabido, a un espacio íntimo, propio de cada autor, que los modernistas podían inventar a su manera. Esta postura idealista, que persigue el ensueño y el misterio, requiere de los poetas un desplazamiento hacia lugares lejanos -el "là-bas" de Baudelaire y Mallarmé-, ese mundo desconocido a donde tantas veces desean escapar. Esa tierra lejana es el paisaje interior del poeta, inventado por su imaginación e identificado con Oriente, cuya imagen corresponde a la del "Luxe, calme et

¹⁰ "Lucha" *Intimidades, P.C.I.*, p.14

volupté", que obedece al deseo del poeta de evadirse de la realidad:

Mallarmé había escrito: "Fuir, là-bás fuir..." Y si la huida, el anhelo de escape es una constante simbolista, ello se debe al hastío y hasta la repugnancia que la realidad provoca en el artista que ha de ser, inevitablemente, esteta¹¹.

Observamos, pues, que los poetas finiseculares, hastiados de la mediocre realidad cotidiana, se escapan de ella transformándose en estetas decadentes. Por consiguiente, el decadentismo que marca las obras de Villaespesa proviene del anhelo extremado de la "belleza ideal", que constituye la estética primordial del modernismo y, a la vez, conforma una forma de protesta literaria ante el pragmatismo de la sociedad burguesa:

Con lo que la belleza (y el esteticismo) se hacen también formas de protesta y de huida. El mundo -para el simbolista, para el idealista- no está bien hecho. Creo, en fin, que sería muy difícil hallar en todo lo que denominamos fin de siglo, modernismo o simbolismo, algo que no sea, por un camino o por otro, según dije, esteticista¹².

Por ejemplo, en "Ensueño de Opio" Villaespesa se distancia de la realidad, o al menos intenta huir de

¹¹ Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas del fin de siglo, op.cit.*, 1988, p.19

¹² *Ibid.*, p.19

ella, creando una imagen sorprendentemente paradigmática del citado decadentismo:

Ama los goces. Se inyecta de morfina;
Pincha a su gata blanca. El éter la fascina
Y el opio le produce un ensueño oriental...¹³

Este aspecto de la estética de Villaespesa fue ásperamente criticado desde su inicio por lo que la sociedad de su tiempo consideraba su irrefutable inmoralidad y su desmedida pasión por la belleza trascendental, buscadas deliberadamente como medio de destruir las formas artísticas tradicionales. El nuevo arte, efectivamente, debía poseer, en palabras del propio poeta, las siguientes características:

El arte nuevo es liberal, generoso, cosmopolita. Posee las ventajas y los defectos de la juventud. Es inmoral por naturaleza, místico por atavismo, y pagano por temperamento¹⁴.

Esta declaración es una síntesis del concepto de arte de nuestro poeta, que nos muestra así las múltiples facetas que habrán de componer el modernismo, tal como

¹³ "Ensueño de Opio", *La copa del rey de Thule, P.C.I, p.130*

¹⁴ Francisco Villaespesa, "Atrio" de *Almas de Violeta, Obras Completas de Juan Ramón Jiménez op.cit., p.1517*

lo entendemos hoy en día¹⁵. De ello nos interesa subrayar la concepción de Villaespesa sobre el arte moderno y la poesía en general, asimilados al decadentismo, con las que se inicia su huida de la repugnante realidad. Esta postura suya nos da la pauta para entender su preferencia por el orientalismo como puerta de escape hacia un mundo virgen, alejado de la modernización: la imagen de un Oriente inmoral -o amoral-, místico y pagano, era lo que él intentaba crear en concordancia con su concepto de arte nuevo.

Años más tarde, en 1912, cuando Villaespesa vuelve sobre las relaciones de la poesía moderna¹⁶ con el "arte de la sugerencia", lo hará ya desde una integración

¹⁵ Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas del fin de siglo*, op.cit., p.9: "Quizá esa sensación de 'fin' -unida a un cordón umbilical con aquel mundo, nunca desertado- nos hace asemejarnos aún más a todo lo que el 'fin de siglo' supuso. Nos sentimos decadentes, por finales; amamos la nostalgia por idealismo -por buscar un mundo perfecto, que sentimos imposible- lejos de otro materialismo, cada hora más antihumano. Vemos el erotismo (y sus desviaciones) como una salvación, pese a que conlleve también barro y miseria; buscamos lo místico y lo legendario y -persiguiendo la belleza -parecemos querer crear con la beldad antigua otra belleza nueva. Porque también el apetito de 'novedad' (el Modernismo fue una vanguardia) se cuele entre la pasión por lo macabro...".

¹⁶ Véase *Direcciones del modernismo* de Ricardo Gullón, Ed. Gredos, Madrid, 1958, p.256: "No fue Villaespesa tan ignorante y tan superficial como cuenta la crítica. En 1912 se publicó en Madrid (Imprenta Helénica) una conferencia leída por el poeta como mantenedor de la fiesta de la poesía celebrada recientemente en Granada bajo los auspicios de la Real Sociedad económica de Amigos del País. Son páginas en donde clara y precisamente expone el autor sus ideas sobre la poesía; sobre la poesía moderna, quiero decir, caracterizada por preferir la intensidad a la amplitud".

total en el simbolismo, que es otra de las líneas de desarrollo de la poética de nuestro autor.

Villaespesa tenía la convicción de que los poetas poseían la facultad de percibir lo que existe más allá de la realidad, equiparables a los videntes o creadores divinos, capaces de superar las limitaciones temporales y espaciales del ser humano. Así lo recoge Ricardo Gullón en el siguiente fragmento de una conferencia leída por Villaespesa:

Llega el poeta a la videncia, y así consta:
"sus pupilas perspicaces acostumbradas a explorar las sombras, logran arrancar al misterio secretos insospechables para el alcance visual del resto de los mortales"¹⁷.

Esta particular percepción de los poetas, que se destacaba ya en el romanticismo, no hará sino profundizarse en el simbolismo. La visión del poeta-vidente, capaz de penetrar en los secretos del misterio, y la predilección por la Naturaleza que se percibe en su obra lírica, confirman la influencia del simbolismo, a través de Baudelaire, en su formación poética. Así pues, la evocación de la Naturaleza en Villaespesa no debe entenderse como un gesto simple y hueco, pues no se

¹⁷ *Ibid.*, p.257

puede ignorar que dicha Naturaleza es para nuestro autor la definida por el simbolismo, es decir, aquella Naturaleza, con mayúscula, que los poetas modernistas, influidos por el simbolismo francés, consideraban la esencia primordial de la que se nutre la labor poética. Por lo tanto, para Villaespesa la Naturaleza constituye la llave de entrada al universo del misterio. En 1934, un año antes de su muerte, Villaespesa mantuvo una entrevista con el poeta Gerardo Diego, en el transcurso de la cual manifiesta expresamente su particular forma de entenderla:

He amado sobre todas las cosas la Naturaleza y he procurado cantarla incesantemente¹⁸.

Así pues, la idea que sobre la poesía moderna tiene y su amor obsesivo por la naturaleza están estrechamente vinculados al mundo simbolista, con el que nuestro autor comparte la interpretación de la índole mágica de los poetas. En el soneto de Baudelaire, "Correspondencias", entendido como buque insignia de dicha tendencia poética, se recoge la sustancia conceptual última de la misma:

Naturaleza es templo de vivientes pilares,

¹⁸ Introducción II: el Poeta, Capítulo IX (editada por Federico de Mendizábal), *P.C.I.*, p. 130

De donde el aire arranca misteriosos nombres,
Y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,
dejan caer sobre ellos miradas familiares¹⁹.

Según J. M. Aguirre, la naturaleza en el contexto de la poesía del fin de siglo ejerce una doble función, que la diferencia respecto a su connotación poética del resto de la tradición literaria: "el paisaje como estado de alma; el mundo natural como 'un alfabeto de la lengua poética'"²⁰. La importancia de la Naturaleza para los simbolistas radica, pues, en sus símbolos, que la comunican con el mundo de las analogías donde habita el alma, dado que ambas, naturaleza y alma, derivan del mismo origen:

Porque el alma, por su origen y su destino,
sólo encuentra su verdadera patria en el más
allá espiritual donde se sumerge la naturaleza²¹.

El simbolismo ha de entenderse, entonces, a partir de las dos características que le atribuye Baudelaire:

¹⁹ Este soneto traducido se encuentra en *De Baudelaire al surrealismo* de Marcel 1983, Madrid, Ed. Fondo de Cultura Económica, p.18. La versión original es la siguiente: "La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles; /L'homme y passe a travers des forêts de symboles/Qui l'observent avec des regards familiers.

²⁰ J.M.Aguirre, *Antionio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Ed. Taurus, 1973, p.167

²¹ Marcel Raymond, *op.cit.*, p.18: "Hoy por hoy se coincide en considerar las *Flores del Mal* como una fuente viva del movimiento poético contemporáneo. Una primera avanzada, la de los "artistas", nos lleva a Baudelaire, a Mallarmé y a luego a Valery; la de los videntes de Baudelaire a Rimbaud, y a los últimos buscadores de aventuras.

lo artístico y lo místico, uno y otro perseguidos por nuestro autor. En lo artístico busca determinar un nuevo concepto de belleza, libre de todas las pautas de la tradición literaria; en lo místico, en cambio, persigue superar "el dualismo del yo en el universo". En otras palabras, se trata de expresar que el alma está indefectiblemente unida al universo, expresión que Villaespesa asume como misión primordial del poeta:

El poeta busca la síntesis como la más suprema fórmula de expresión de los múltiples y complejos fenómenos del alma contemporánea²².

El misterio oculto del universo y de la muerte inevitable impone a los poetas la reflexión metafísica que trasciende la condición de la vida humana, subyugada por las fuerzas sobrenaturales. De ese modo, los poetas conseguirán percibir, más allá de la realidad, el mundo infinito que dialoga con el alma, por medio de la intuición y la inteligencia, liberándose de los límites que rigen este mundo:

El orgullo de ser poeta está ahí y en la seguridad de que la poesía "vencerá al tiempo y al olvido". Esta seguridad le permite vivir "como un dios", fuera "del límite del tiempo"²³.

²² Véase *Direcciones del modernismo*, *op.cit.*, p256: Ricardo Gullón transcribe una parte del texto escrito por Villaespesa

²³ *Ibid.*, p,258

Observamos aquí un curioso desarrollo del pensamiento finisecular: el poeta creador prevalece sobre la condición humana y llega a ser "como un dios", lo cual nos remite a su inconfundible origen, aunque no de forma estricta, en el "Übermensch" de Nietzsche, quien proyectó un nuevo ideal de mundo sacudiendo las bases filosóficas del fin de siglo.

Nietzsche trata del hombre creador, comparándolo con el arquitecto que constituye su propio mundo con libertad absoluta, aunque este poder de la creación no pueda exceder los límites que impone la naturaleza, es decir, los de la finitud de lo vivo, su muerte: el poeta vence al tiempo y al espacio, mientras que el hombre muere.

Nuestro autor comparte la manera que tiene Nietzsche de concebir al poeta, a través de la cual podemos acceder a su mundo poético. Como es bien sabido, el filósofo alemán convierte el arte en el sustituto de la religión, considerándolo "la actividad esencialmente metafísica del hombre²⁴". En consecuencia, el creador del arte, el poeta en nuestro caso, es vate, adivino y

²⁴ Véase *la pluma ante el espejo* de María Pilar Celma Valero, Ed.Univer.de Salamanca, Salamanca, 1989, p.93

profeta y, a la vez, creador divino: un dios. Aparte del claro sello nietzscheano, el estatuto conferido al arte por Villaespesa se ha manifestado en repetidas ocasiones a lo largo de la historia literaria y artística:

Incluso si adoptamos el punto de vista esteticista, no podemos ignorar que el culto por el arte significa siempre algo: ya puede ser la manifestación más alta y noble de una civilización que ha alcanzado su grado máximo de desarrollo; ya puede expresar el rechazo de unas condiciones de vida personal, político o social concretamente mediocres; ya constituye una propedéutica a la religión o se sustituye a ella²⁵.

Esta propensión estética es muy común entre los poetas modernistas que profesan su fe en el arte y buscan en ella o mediante ella la verdad absoluta, creyendo posible la comunicación del alma con el más allá del mundo a través de la creación poética. No encontramos formulación más precisa fuera de Villaespesa:

¡Pompa oriental y claridad latina!...
¡Rima y funde la forma con la idea
en connubio inmortal, con la divina
facilidad de un joven Dios que crea!..

Pon el alma en tu verso: así tu verso
enjoyará de luz el Universo...
Y, audaz, sobre la cumbre más florida

²⁵Gilbert Azam, *El modernismo desde dentro*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p.68

Flota a los cuatro vientos tu estandarte:
"¡El arte sobre todo, pues la vida
es vida y es eterna por el arte!"²⁶

Desde nuestro punto de vista, dada la claridad de sus principios en cuanto a la elaboración lírica, este poema es altamente significativo del desarrollo que sigue la poética de Villaespesa: el primer verso de la primera estrofa del poema citado nos da cuenta de las fuentes principales de inspiración exotista en nuestro autor. Los otros tres versos expresan el concepto, muy divulgado en la época, del "poeta Creador". La forma que tiene de tratar este tema admite diversas variantes interpretativas. En primer lugar, para los poetas escribir poesía es una creación inmortal, lo cual supone el ascenso de rango del poeta Creador hasta el de "joven Dios", tal como Villaespesa se atrevió a expresar. En segundo lugar, nos recuerda a Unamuno, que consideraba su creación literaria como medio de inmortalizar la vida. Y en tercer lugar, se trata de la sustitución de la religión por la creación artística,

²⁶ "Los Viejos Poetas", *El parque de los poetas*, P.C.II, p.1002

como pretendía Juan Ramón Jiménez, cuya verdad absoluta era la belleza, que él buscaba a través de la poesía²⁷.

La segunda estrofa nos anuncia la plena vigencia del simbolismo en las obras villaespesianas. Los simbolistas pensaban que la creación poética era una manera de superar los límites de este mundo y de poder llegar más allá de él mediante la correspondencia que se establecía en el proceso creativo entre el alma y el universo, sin olvidar la función del poeta como vidente. Citaremos un fragmento donde se explica este proceder simbolista, entroncado en la visión ocultista que seduce a nuestro autor²⁸:

Porque el alma, por su origen y su destino, sólo encuentra su verdadera patria en el más allá espiritual donde se sumerge la naturaleza. La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el

²⁷ Véase *El modernismo desde dentro, op.cit.*, p.55: Juan Ramón conocerá a su vez el poder del Verbo poético, mediante el cual se identifica con la divinidad.

²⁸ Véase *De Baudelaire al surrealismo, op.cit.*, p.17: El conocimiento de ese sentido verdadero, único "real", de las cosas que no son más que una parte de lo que significan, permite a algunos privilegiados -en este caso al poeta predestinado- introducirse y moverse con soltura en el más allá espiritual que baña al universo visible. "Porque todo lo visible -dice Novalis- descansa sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable". Lo que nos importa en las percepciones es que pueden, en ciertos casos, llevarnos hasta lo oculto. Baudelaire se refiere aquí a la tradición del ocultismo, rejuvenecida por Swedenborg... que le ha guiado en la elaboración de esa filosofía mística, de ese extraño sincretismo en el cual parece haber creído sin sacrificarle su libertad de poeta.

nuestro, en permitir al "yo" que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito²⁹.

En la tercera estrofa del poema se reconoce la faceta estética del hacer poético, la que transforma la vida en manifestación de la trascendencia inmutable de lo religioso. Nos interesa acentuar aquí la idea de que la modernidad literaria se construyó por oposición radical a la modernidad social y económica - industrialización- de la época.

Para los que admitían "la muerte de Dios", el destino del hombre finisecular era un laberinto vacío que no lograba colmar la actividad creadora, al final del cual todo retornaría a la Nada. La obra de nuestro autor es una continua lucha y condena de la sociedad y el destino, que le llevan a plantearse profundamente el sentido de la vida. De ese modo, Villaespesa se revela como poeta metafísico, que subraya en su producción literaria la visión escéptica (¿nihilista?) del mundo surgida de la pérdida de los orígenes y de la finalidad última del ser humano, de la que se resiente la conciencia de este período; aunque el poeta no se rinde:

²⁹*Ibid.*, p.18

De tus grandes creaciones, ¿qué resta?
¿En qué cielo fulguran tus astros?
¡De la nada sin vida surgieron
Y a la nada sin vida tornaron!
.....

Desde aquella escena,
Siempre que se miran los dos frente a frente
Soberbia la Muerte se ríe del Orgullo,
Y altivo el Orgullo desprecia a la muerte³⁰.

Esta visión de la vida que viene "de la nada" y vuelve "a la nada" se funde con la del budismo, que interpreta este mundo como mera ilusión. La tendencia a asociar la nada búdica con la del escepticismo-nihilista es un fenómeno común entre los modernistas, lo que redundaba en un interés considerable hacia esa forma de espiritualidad oriental:

Y el Destino clamó: "Guardo la Nada!..."
Y abrió la mano... ¡y la encontré vacía!³¹

La actitud escéptica y nihilista de nuestro autor se pone nuevamente de manifiesto en la intensificación poética que de sus dos rasgos diferenciales hace: el decadente y el metafísico, que representan la incertidumbre filosófica del fin de siglo. En este sentido, la trayectoria literaria de Villaespesa es un

³⁰Francisco Villaespesa, "Nihil", *Luchas*, P.C.I, P.88

³¹"Al pasar las Horas II", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.49

fiel reflejo de la ansiedad que provocaba en los literatos de la época el destino incierto de la sociedad en la que les había tocado vivir, por lo que no sería justo definir su labor poética simplemente como una adaptación frívola de las innovaciones artísticas finiseculares sin base ideológica.

I. MODERNISMO Y ORIENTE

I.1 MARCO HISTÓRICO

El carácter del orientalismo finisecular difiere del tradicional por su contribución fundamental a la nueva estética literaria, que ha de entenderse en su contexto histórico, dado que el mayor grado de adaptación del orientalismo en el período modernista se debe a diversos motivos emanados del propio ambiente. Por esta razón, es preciso partir de diferentes perspectivas literarias que subyacen en el Modernismo y de su relación con el orientalismo.

En primer lugar, como ya hemos insistido anteriormente, el modernismo se caracteriza por la actitud rebelde de sus seguidores, que no se conformaban con lo que la tradición literaria les ofrecía y buscaban imperiosa y permanentemente una nueva fuente de inspiración, razón suficiente para explicar su marcada inclinación al exotismo; es decir, que era en la estética oriental donde ubicaban el nuevo mundo tan insistentemente anhelado. Esta tendencia, que

tiene puntos de contacto con el Romanticismo, difiere de él en su expresión finisecular adoptando un matiz diferencial que se corresponde con las propuestas renovadoras del simbolismo³².

En segundo lugar, la estética simbolista, que pretendía superar la realidad al crear su propio mundo imaginario, también encuentra en Oriente el pretexto idóneo para desarrollar su libertad creadora, pero modificando su imagen real para presentarlo, no ya como era, sino como debía de ser, en función de la propia interpretación que cada autor hiciera de Oriente³³. Cabe destacar en este sentido la contribución del impresionismo japonés al simbolismo, de la que hablaremos más adelante.

En tercer lugar, el cosmopolitismo que caracteriza a los literatos simbolistas y que les empuja a saltar la barrera de su propia cultura, liberándose de sus limitaciones tanto espaciales como temporales, nos

³² Véase el prólogo de Luis Atonio de Villena para el Libro *Madame Crisantemo*, Madrid, Ed.Biblioteca del Dragón, 1986, p.7: "El gran impulso del exotismo proviene del hervidero romántico, que busca diferencias y cambios. Pero la forma más honda de ese exotismo se dio con los simbolistas. En ellos el anhelo de divergencia y lejanía deviene metafísica, porque 'in extremis' es del mundo mismo del que hay que huir".

³³ Véase *El Oriente* de Edward W. Said, Madrid, Ed.Prodhufi, 1990. En cuanto al Oriente inventado por los europeos, el análisis hecho por el citado autor resulta muy acertado.

ofrece otra justificación para su afición exotista: el contacto directo de los europeos con China y la India y el intercambio cultural que de ello se deriva, hacen posible un mayor acercamiento a ese mundo oriental que desde siempre se había imaginado envuelto en un halo de ensueño y de misterio. Oriente sigue atrayendo por el hechizo de la tierra lejana, hechizo que causa un gran impacto cultural en los literatos europeos, ansiosos de una intuición virgen con la cual refrescar la estética desgastada. En torno a esta nueva aproximación se fue conformando un ambiente de entusiasmo por la cultura oriental, que tomó cuerpo en las abundantes traducciones de obras de esa procedencia, principalmente al francés³⁴. Especial interés para nosotros presenta la traducción de las obras reveladoras del mundo literario oriental por parte de autores europeos, hecho apenas conocido en las épocas anteriores.

Finalmente, hay que considerar que la aproximación a la "religión filosófica" tiene su origen en la necesidad de apaciguar, por un lado, la incertidumbre

³⁴ Véase *Breve historia del modernismo* de Max Henríquez Ureña, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1978, p.21

que los muchos cambios y la crisis del mundo finisecular provocaba, y por otro, la angustia del mal de siglo, desorientado tras la crisis de la religión establecida y la decepción ante las expectativas que la ideología capitalista había truncado. El mundo se tornó complicado y enigmático, lo que provocaría el acercamiento creciente a las distintas filosofías religiosas o religiones filosóficas orientales, apoyadas en las distintas interpretaciones que del budismo existían.

La afición por Oriente en el fin de siglo europeo está entroncada con los anteriores presupuestos románticos. El romanticismo destacaba por su carácter nostálgico, que aspira a la lejanía escapándose de la realidad, característica heredada por el modernismo al coincidir con su propia tendencia al escapismo. Ahora bien, los aspectos liberadores del cosmopolitismo simbolista no deben hacernos olvidar el reverso de la moneda, su otra cara, ésta oscura, que es el colonialismo. Una y otra están indisociablemente unidas, ya que, en el contexto histórico, el cariz primordialmente socio-político de la extensión del área

de influencia del imperialismo europeo llevaba implícita la necesidad de un mejor conocimiento cultural de esa parte del mundo. Si bien la exploración de Oriente partía en buena medida de la admiración por la refinada cultura oriental, la codicia colonizadora de los europeos -desarrollo de su comercio exterior- pronto desplazó a esa inicial admiración. Oriente se convertía así en materia de investigación práctica y sistemática en todos los campos, de cuyos resultados se había de nutrir y estimular la inspiración de los literatos finiseculares. El efecto contradictorio de esa asimilación masiva de información, que incluía un Oriente poblado de misterio y ensueño, fue el rechazo que de la propia realidad se produjo en la conciencia de los creadores europeos³⁵.

Un ejemplo claro de esta contradicción entre la política europea en Oriente y los efectos culturales que sobre su propia sociedad se produjeron lo

³⁵ Edward W. Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, pp.62-63: "A partir de mediados del siglo XVIII, hubo dos elementos principales en las relaciones Este-Oeste: uno fue que Europa adquirió unos conocimientos sistemáticos y crecientes acerca de Oriente que fueron reforzados por el choque colonial y por el interés general ante todo lo extraño e inusual que explotaban las nuevas ciencias, como eran la etnología, la anatomía comparada, la filosofía y la historia: además, a este conocimiento sistemático se le añadió una considerable cantidad de obras literarias producidas por novelistas, poetas, traductores y viajeros de talento.

encontramos en el caso de las relaciones con India. El estudio de su cultura tenía una larga e intensa tradición en Europa, abarcando una amplia gama de disciplinas entre las que se incluían la filosofía, la religión, el arte, y más tarde la lengua. En el aspecto económico, también venía de antiguo el interés por sus riquezas: ya Colón había viajado en dirección oeste buscando una nueva ruta para el comercio con las Indias, mitificadas por los relatos, en parte fantásticos, de Marco Polo. La leyenda de las inmensas riquezas de las tierras asiáticas siguió circulando entre los europeos en los siglos posteriores, que la consideraban descripción fidedigna de la realidad del lejano territorio.

Pero el alcance exacto de dichas riquezas no se reveló hasta que, en el siglo XIX, los ingleses iniciaron la colonización sistemática de las tierras hindúes con fines esencialmente comerciales. Paralelamente a este fenómeno se produjo lo que, a nuestro juicio, fue el descubrimiento del auténtico valor -cultural- de la India, que se inició cuando los europeos centraron sus estudios científicos en el

sánscrito, en el "oro" escondido en la fecunda cultura de aquel país, lo que vendría a revolucionar, alterándolos seriamente, los planteamientos filológicos sobre el origen de las lenguas occidentales³⁶.

Este descubrimiento causó gran impacto en España, despertando aún más la curiosidad por la civilización antigua de la India: "La India es quien puede enseñarnos, más que ningún otro país, el desarrollo del espíritu humano, y darnos soluciones a cuestiones de lenguaje, religión, mitología, filosofía. Por ello es preferible estudiar el sánscrito y no el latín o el griego"³⁷.

Los primeros estudios del sánscrito fueron realizados por los ingleses con el propósito de conocer en profundidad la India para, como ya hemos indicado, mejor gobernarla. Con tal motivo se tradujeron las leyes de Manú. Posteriormente, a través de la Asiatic Society of Bengal, fundada en 1784, y la Royal Asiatic

³⁶ *Ibid.*, p.107, citado en el libro *Oriental Essays* de Arthur John Arberry, (Ed. George Allen & Unwin, Londres, 1996, Pp. 62-63): "El sánscrito, sin tener en cuenta su antigüedad, es una lengua con una estructura maravillosa, más perfecta que la del griego, más copiosa que la del latín y de un refinamiento más exquisito que la de cualquiera de las dos aunque mantenga con ambas una gran afinidad tanto en las raíces de los verbos como en las formas gramaticales, una afinidad tan fuerte que no la ha podido producir el azar; de hecho tan fuerte que ningún filólogo podría examinarlas sin concluir que las tres proceden de un tronco común".

³⁷ Lily Livtak, *El sendero de tigre*, Ed.Taurus, Madrid, 1991,p.34

Society, fundada en 1823, se aceleró la indagación sobre la cultura india y el sánscrito. Sin embargo, la popularidad de dicha lengua comenzó con Herder y, más tarde con Schlegel, que la aprendió en París, donde se habían creado las cátedras universitarias del estudio del sánscrito. La introducción y el estudio de la lengua hindú en el corpus científico de los estudios filológicos europeos trajeron consigo la divulgación del contenido de los propios escritos en sánscrito, es decir, de la Teosofía, que en el caso de Villaespesa alcanzaría una notable influencia, como veremos más adelante.

Por otra parte, la variedad de contenidos de las religiones asiáticas consideradas "paganas" siempre había resultado llamativa para los europeos, que la confrontaban con el rígido doctrinarismo de la cristiana. Entre aquéllas, el budismo, junto a otras filosofías chinas, adquirió un especial relieve por su profundo valor filosófico, interpretado de diferentes maneras según el interés particular de los diversos grupos filosóficos y literarios. El budismo empezaría a infiltrarse en la filosofía occidental moderna a través,

sobre todo, de Schopenhauer, Nietzsche, etc., en la época que antecede al Modernismo.

La doctrina búdica, acorde con el gusto modernista, satisfacía perfectamente dos de sus inquietudes esenciales: la afición exotista y el interés ocultista, como veremos en el caso de Rubén Darío y de Villaespesa. La influencia del budismo en la literatura española es innegable, imprimiendo rasgos propios en la creación de poetas como Villaespesa o Juan Ramón Jiménez, los cuales, mediante la meditación filosófica, interiorizaron en sus versos metafísicos esta religión oriental sin que ello pudiera achacarse a un capricho pasajero. El ahondamiento realizado en el pensamiento búdico conduce al poeta almeriense a la producción de una obra poética de marcado acento filosófico y metafísico.

Sin embargo, pese al conocimiento más concreto y detallado de Oriente, los modernistas, enraizados en los románticos, guardan imágenes y figuras míticas inventadas a lo largo de la tradición literaria; de modo que su orientalismo viene a ocupar la misma posición que la mitología griega o la romana, al que

los occidentales atribuyen igual valor fundacional. A pesar del conocimiento directo que de Oriente se produce en la época, todavía restringido al juicio erudito, los románticos continúan mitificándolo, sin asimilar el material en sí mismo, como muy bien destaca E. Said:

El orientalismo, por tanto, formaba parte de la erudición europea, pero su material tenía que ser creado de nuevo por el orientalista antes de que pudiera entrar en las galerías al lado del latinismo y del helenismo. Cada orientalista volvió a crear su propio Oriente³⁸

Aunque el Oriente se refleje de forma en parte distorsionada o manipulada en la visión de los selectos eruditos que manejaban el material, la fiebre por el orientalismo no cesa de crecer hasta superar a la preferencia por la erudición greco-romana, en la medida en que aquel servía a la vez para satisfacer la curiosidad intelectual y los intereses expansionistas de la política europea hacia Oriente: "En 1829, Víctor Hugo subrayó este cambio de dirección de la siguiente manera: 'Au siècle de Luis XIV on était helléniste, maintenant on est orientliste'" ³⁹. Un siglo después,

³⁸ Edward Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, p.164

³⁹ *Ibid.*, p.76

Anderson Imbert se expresa en la misma línea de Hugo: "la Francia del Siglo XVIII, la Francia de la mitología y los orientalismos"⁴⁰. Todo ello contribuyó notablemente al desarrollo en los ambientes literarios de la erudición y el exotismo, elementos relevantes en el modernismo.

En lo que a Víctor Hugo se refiere, es bien sabido que el autor de *Les Orientales* fue un gran aficionado y conocedor de Oriente. De la lectura asidua de sus obras, los modernistas se impregnaron de este gusto por lo oriental, llegando los principales autores del movimiento a traducir algunas de ellas: "Traduce (Antonio Machado), en colaboración con su hermano Manuel y Villaespesa, *Hernani*, de Víctor Hugo"⁴¹. Rubén Darío no fue una excepción, sino que tal vez fue un lector más apasionado que otros, como también lo fue Villaespesa, que llega a denominar a Hugo "Dios Padre"⁴².

⁴⁰ Anderson Imbert, *Poesías completas de Rubén Darío, Estudios preliminar*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1984, p.25

⁴¹ Rafael Ferreres, "Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho" del libro *Modernismo*, editado por Lily Litvak, Madrid, Ed.Taurus, 1991, p.128

⁴² Véase el poema "Los Poetas", *Los Conquistadores y otros poemas (1918-1919, P.c.II*, p.711: En este poema Villaespesa ensalza a los poetas como Darío, Hugo, Gautier, Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck, D'Annunzio, etc. a los que admiraba. En cuanto a Hugo dice: "Hugo es el Dios Padre, de cabello cano, que sostiene el globo del mundo en su mano".

Sin lugar a dudas, la época romántica cumple un papel definitivo en la introducción del orientalismo⁴³. No obstante, su culminación se produce en el fin de siglo merced a la información hasta entonces acumulada, que fue producto principalmente de la actividad de varias organizaciones destinadas al estudio de Oriente; nos referimos concretamente a la Sociéte asiatique, fundada en 1822; la Royal Asiatic Society, en 1823; o The American Oriental Society, en 1842. A todas ellas se debe atribuir la divulgación de la cultura oriental a través de numerosas publicaciones sobre el tema. El ambiente general era pues idóneo para la apertura a nuevos mundos, atractivos y sugerentes. Es a partir de la proliferación de publicaciones -revistas y obras literarias- de contenido orientalista que podemos diferenciar al finisecular del precedente y considerarlo una nueva etapa en la toma de conciencia de la cultura europea sobre Oriente.

De esta forma, el orientalismo modernista va más allá de una visión onírica simplista, aproximándose más

⁴³ Véase *Orientalismo* de Edward Said, *op.cit.*, Pp.206-240 y p.43: "... Bayron, Goethe y Víctor Hugo reestructuraron Oriente por medio de su arte y lograron que sus colores, sus luces y sus gentes fueran visibles a través de las imágenes, los ritmos y los motivos que ellos utilizaron para describirlos".

al de los sucesores románticos, que estaban en el camino hacia una revolución literaria. Por ejemplo Gautier, considerado uno de los fundadores del parnasianismo; Pierre Loti, que abrió otro horizonte literario mediante sus crónicas de la cultura oriental; los hermanos Goncourt, que fueron protagonistas de la introducción del arte japonés en la sociedad europea, punto sumamente importante en el desarrollo del impresionismo y del simbolismo.

No es difícil deducir que Rubén Darío y Villaespesa hubieron de alimentarse del orientalismo de Gautier en su primera etapa, en tanto que éste había contribuido a despertar el interés por los temas orientales: "Ese gusto oriental había tenido un apasionado propagandista en Théophile Guatire, cuyas abundantes páginas sobre todo el Oriente fueron recogidas en un libro póstumo: *L'Orient* (1877)"⁴⁴. Como hemos analizado anteriormente en la poética de nuestro autor, consideramos que la obra de Gautier fue su principal fuente de conocimiento e inspiración en lo que a los temas orientales se refiere, lo que demuestra

⁴⁴ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, op.cit., p. 20

la deuda directa y temprana con la literatura francesa en su quehacer poético. El papel de Gautier fue decisivo como promotor del orientalismo, dejando huellas detectables no sólo en las obras de Villaespesa, sino también en las de otros modernistas españoles:

La España de Gautier, de Merimée, quizá únicamente de Gautier. Ahora nos lleva al Oriente. Lo conduce sus autores: Los Goncourt, Judith Gautier, con la visión poética de China y del Japón, y Pierre Loti, con las deliciosas japonerías de otoño. El poeta se complace en el arte japonés. Lo ha visto en libros de estampas japonesas y en revistas⁴⁵.

En este sentido, Gautier mantiene la línea romántica, mitificando el encanto oriental con imágenes prefiguradas y posteriormente potencia mucho más el ambiente misterioso y sofisticado de Oriente, exigido por su propensión parnasiana. El aspecto más importante en esta reestructuración de Oriente es la imaginación del autor que inventa el panorama oriental. La confesión del Nerval, orientalista famoso en la época, nos revela claramente el concepto romántico de orientalismo, que merece ser considerado:

⁴⁵ Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata (Argentina), Ed. Univer. de la Plata, 1934, p.13

Para una persona que nunca ha visto Oriente, dijo Nerval una vez a Gautier, un loto siempre será un loto, para mí es sólo una especie de cebolla. Escribir sobre el Oriente moderno es revelar una inquietante desmitificación de las imágenes recogidas en los textos o encerrarse en el Oriente del que Hugo habló en su prefacio a *Les Orientales*; Oriente como una 'image' o 'pensée', símbolos de 'une sorte de préoccupation générale'⁴⁶.

No obstante, en el orientalismo de Gautier habría que diferenciar una segunda fase, la que se inicia cuando la mirada del escritor, secundado por su hija Judith, se vuelve hacia Japón. Ambos, padre e hija, cultivaron los temas japoneses, en los que destacaba su carácter impresionista.

El interés de Judith Gautier por el orientalismo le llevó a aprender chino con el profesor Tin Tung-Ling y a traducir poesías de aquella lengua; fruto de ese trabajo fue la publicación del libro *Le livre de jade* (1867), considerado por sus contemporáneos como un auténtico manual de literatura china, o, más bien, de literatura oriental tomada en su conjunto. Tras esta experiencia, Judith se atrevería a escribir versos en chino y una novela cuya acción se situaba en aquel escenario: *Le dragon imperial* (1869). Pero su afición

⁴⁶ Edward Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, p.131

no se limitaría al cultivo de los motivos chinos, extendiéndose años más tarde a los japoneses: traduce tankas japonesas en colaboración con un japonés, Kimochi Shaionchi, los *Poemes de Libellule* (1885), alcanzando tal éxito su publicación que pronto fueron vertidos a otros idiomas europeos. La influencia de las traducciones de Judith Gautier sobre otros autores se detecta claramente en el caso de los *Outa Occidentales*, de Gabriel D'Annunzio, publicado en 1885, donde las trazas de la estética del tanka japonés son evidentes.

En la difusión de la cultura japonesa en Europa habría que destacar también la labor de los hermanos Goncourt, que descubrieron el imponderable valor estético del arte japonés. No obstante, no se puede desligar tajantemente el interés por Japón del que se sentía por las culturas china e india, ya que en la mente de los europeos de aquel tiempo las fronteras entre los países de Extremo-Oriente era bastante borrosa; de hecho, no distinguían la cultura peculiar de los diferentes países y tomaban su conjunto como un único y exótico lugar. Con todo, Earl Miner diferencia la afición por China protagonizada por Théophile y

Judith Gautier entre 1800 y 1870 y la Japonería promovida por los hermanos Goncourt entre 1865 y 1895.⁴⁷ Esta división, que nos parece en cierto sentido forzada, pone, sin embargo, de manifiesto que la aportación de la nueva estética fue significativa respecto a la renovación literaria, dado que Oriente sólo se había identificado hasta entonces con la India y China. Pero algo se modifica en la percepción estética de los europeos cuando estos descubren en el arte japonés la sorprendente técnica impresionista y, posteriormente el Haiku, del que aprendieron el estilo sugerente de imágenes del que en el futuro se nutriría la técnica simbolista.

El interés por Japón se desarrolla a través de los distintos acontecimientos que dinamizaron los contactos con el arte de aquel país. Por ejemplo, en la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, "el pabellón japonés fue motivo de admiración, y entre los comentarios que suscitó, hay ya una sorprendente y clara comprensión de la potencia innovadora de aquel

⁴⁷ Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, New Jersey, 1966, p.25

arte"⁴⁸. La gran adaptación de la cultura nipona en Europa continúa con la Exposición Universal de París, en 1900, donde el pabellón japonés despierta gran expectación entre el público asistente: "Pero el mayor triunfo correspondió a la gran actriz japonesa..."⁴⁹.

El orientalismo intensificado por la japonería no se limitó a la literatura, alcanzando igualmente a las costumbres hasta llegar a convertirse en un modo de vida:

El exotismo atrajo no sólo a pintores y poetas, sino también a ingenieros, sacerdotes, soldados y aventureros; y por esto aparece no sólo como fenómeno literario y artístico, sino como un hecho cultural del final del siglo, insinuándose en las costumbres, las modas, las formas de vida⁵⁰.

Así pues, cabe considerar que el orientalismo llega a ser la novedad principal en el desarrollo literario de fin de siglo.

Los viajes realizados por los literatos europeos en aquel tiempo por el lejano Oriente dieron como fruto novelas o crónicas de viaje de temas orientales. Un buen ejemplo es el ya mencionado de Pierre Loti, que

⁴⁸ Lily Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid, Ed.Taurus, 1986, p.115

⁴⁹ *Ibid.*, p.12

⁵⁰ *Ibid.*, p.14

viajó por Asia oriental adentrándose en el conocimiento de culturas diversas y ajenas, y cuyas crónicas, basadas en sus propias experiencias, fueron escritas de modo muy diferente de lo que hacían los demás autores que conocían Oriente a través de la lectura de obras de diversa índole. La novela *Madame Crisantemo* (Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*), publicada en 1887, contribuyó a incrementar la moda de la japonería en Europa. Dicho libro, lleno de lirismo y descripciones impresionistas, dejó una imagen del Japón dramática y sensual, que se encargó de divulgar, quizá en mayor medida que la propia novela, la ópera de Puccini *Madame Butterfly*, conocida en hasta el último rincón de España, de la que su protagonista se convertiría en una de las musas del modernismo. La imagen que ofrece esta "musmé" japonesa correspondía a la de una mujer entregada al placer, estereotipo de la cultura de la "geisha".

Tomando la citada obra como referencia, Ángel Guerra, periodista y crítico literario, otorga al orientalismo un nuevo valor literario:

Si no se ha creado un nuevo género literario es indudable que, al menos, Pierre Loti ha constituido una modalidad artística en la literatura contemporánea. Y casi ha formado

escuela, aunque, por las dificultades del empeño artístico, no sean hasta la hora presente muy numerosos los discípulos. Por lo pronto, ha traído con el exotismo una nota originalísima a la novela moderna... Ese exotismo de Loti, que ha producido un arte literario de una gran belleza, no sólo ha seducido al público, sino que además ha tentado la pluma de los escritores⁵¹.

Rubén Darío se expresa en la misma línea en el prólogo que escribió para la obra de Enrique Gómez Carrillo *De Marsella a Tokio*: "Entre los Leroy Beaulieu y los Loti, los Loti tienen siempre razón. (...) Desde mi ventana veo pasar a Madame Crisantema(sic) envuelta en su Kimono claro"⁵². La cita da cuenta de hasta qué punto llegó la divulgación e influencia de Loti entre los modernistas hispánicos. A su vez, Gómez Carrillo lo refrenda con el siguiente comentario:

En la mayoría de los autores que describen el país nipón manifiesta el vestigio de Loti, incluso el cronista que más se acercó a la realidad del Japón reclama el Japón de Loti⁵³.

⁵¹ Ángel Guerra, "El exotismo literario. Pierre Loti y Lafcadio Hearn", *La Ilustración española y americana* NO.V, 1911

⁵² Rubén Darío, prólogo del libro *Marsella a Tokio* de Enrique Gómez Carrillo, París, Ed. Garnier Hermanos, 1978, p.8

⁵³ Enrique Gómez Carrillo, "El culto de la cortesana", *El alma japonesa*, Madrid, Mundo Latino, 1905, Pp.251-275

El autor guatemalteco, quien contribuyó a introducir el movimiento simbolista francés en España⁵⁴, publicó varias crónicas y artículos de viaje sobre diferentes países del lejano Oriente (China, Corea, Japón, etc.), que sirvieron como fuente de conocimiento de la cultura y literatura exóticas en España. Entre sus libros más leídos destacan en particular dos que potencian especialmente la moda finisecular del orientalismo: el ya citado *De Marsella a Tokio*(1905) y *El Japón heroico y galante*(1922)⁵⁵. En sus crónicas de viaje, aparte de información puntual sobre diferentes acontecimientos, introducía pasajes de la literatura popular de cada país visitado, aprovechando las traducciones ya vertidas al francés. A diferencia de Pierre Loti, que describió el Japón desde una visión subjetiva, Gómez Carrillo lo aborda desde una perspectiva realista, como la que descubrimos en "la

⁵⁴ John W.Kronk asegura a este respecto: "Los lectores que conocieron a Gómez Carrillo inevitablemente también habían conocido a Verlaine; y el papel de Gómez Carrillo de difundir el nombre de Verlaine en España fue mayor que el de cualquiera antes de Darío y más mantenido después, una realidad de la cual sus biógrafos no se la han atribuido a él". Citado de *Verlaine y los modernistas españoles*, de Rafael Ferreres, Madrid, Ed.Gredos, 1975, p.47

⁵⁵ Véase "La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo", *El modernismo* de Francisco Javier Blasco, Ed. Univer. de Valladolid, Valladolid, 1990, p.17

religiosidad japonesa", "El Japón tal cual es", "Los samuráis-El heroísmo japonés"⁵⁶.

Sin embargo, al igual que otros muchos, este autor guatemalteco buscó en mitos ya edificados de Oriente una escena exótica acorde con su fantasía. Esta asimilación del orientalismo se debe sobre todo a la influencia de Chateaubriand:

Chateaubriand llevó a Oriente un montón de objetivos y suposiciones personales que allí descargó, y después se dedicó a tomar el pulso de los lugares, las ideas y la gente de Oriente, como si nada pudiera resistirse a su imperiosa imaginación⁵⁷.

Queremos hacer hincapié aquí en el hecho de que los viajeros literatos ya tenían una idea prefijada de Oriente antes de emprender el viaje, y buscaban allí imágenes atractivas y exóticas que encajaran con su prefiguración, colmando sus deseos de nueva inspiración. Por otra parte, el énfasis que se ponía en esa imagen concuerda con la estética simbolista que Chateaubriand sintetiza en la siguiente frase: "J'allais chercher des images: voilà tout"⁵⁸.

⁵⁶ Véase *El Sendero del tigre* de Lily Litvak, *op.cit.*, p.111

⁵⁷ Edward Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, p.211

⁵⁸ François-René de Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et Voyages*, Ed.Maurice Regard, París: Gallimard, 1969, p.702

A pesar de los numerosos viajes realizados por los literatos europeos del período que nos ocupa, la imagen de Oriente no se vio significativamente modificada. Este extraño resultado se entiende si consideramos la esencia estética del simbolismo, que pretende inventar un mundo imaginario. De hecho, sería interesante revisar la relación entre el orientalismo y el simbolismo.

I.2 EL ORIENTALISMO VISTO DESDE LA PERSPECTIVA SIMBOLISTA

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble.
Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
("L'invitation au voyage")

Pedro Salinas eligió el famoso poema de Charles Baudelaire que acabamos de citar para destacar la carga exotista contenida en el movimiento simbolista, focalizando su atención en el adverbio "là-bas", donde se concentraba "la pura esencia del exotismo"⁵⁹; y cierto es que el poema en su conjunto está aromatizado por el sentimiento nostálgico de lo lejano. El mismo tema se encuentra también reflejado en el poema de Villaespesa "La Hermana", donde éste evoca a la "hermana" de la tierra lejana, manifestándose en esa evocación la innegable influencia de Baudelaire:

En tierra lejana
tengo yo una hermana.
("La Hermana")⁶⁰

⁵⁹ Véase *La poesía de Rubén Darío* de Pedro Salinas, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, p.107

⁶⁰ Francisco Villaespesa, *Rapsodias*, P.C.I., p.208

Recordemos que también Mallarmé quiere huir a un lugar lejano cuando, a modo de conjuro mágico, escribe las siguientes palabras: "fuir là-bas, Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate"⁶¹. Esta tendencia escapista que sueña otra realidad contribuye a la edificación, por parte de los poetas, de un mundo de ensueño y de misterio, como el que Baudelaire sintetizó, desembocando finalmente en la configuración de un nuevo ideal de belleza.

En este sentido, consideramos oportuno, pues, resaltar la importancia de la poética de Baudelaire, cuyos ecos percibimos en los poetas españoles. Surgida como reacción ante la etapa moderna, el procedimiento basado en la búsqueda de "la correspondence" obliga a reflexionar sobre la lengua en sí misma, ya que el desgaste de la lengua habitual la hace inhábil para la dinámica de dicha "correspondence":

Las lenguas modernas no tendrán ese poder,
son idiomas profanos, gastados, inaptos al
juego de correspondencias, extranjeros a los

⁶¹ Véase *Breve historia del modernismo* de Max Henríquez Ureña, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1978, Pp.17-18: "Ya es Stéphane Mallarmé, que resume le hastío de vivir en renglones donde su desasosiego culmina en un anhelo de evasión, como ocurre en *Brise marine* (1866): La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres./Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont livres/ d'éter parmi l'écume inconnue des cieux!".

valores numéricos de las letras, cerrados a especulaciones metafísicas⁶².

El límite de las lenguas modernas en este juego impone la búsqueda de nuevos recursos en las lenguas primitivas: no es casualidad que el avance en la investigación científica coincida con aquel creciente interés por las lenguas antiguas de la zona oriental⁶³, cuyo resultado será el estudio detenido del sánscrito, tratado ya en el apartado anterior.

Este intento de liberación respecto a las restricciones impuestas por una lengua ya desgastada hará que en el futuro el arte dependa de otras imágenes y otras intuiciones: nos referimos al uso de imágenes asociadas a sonido, colores, olores, etc., o de aquellas otras, inusuales y exóticas, que complacían a los simbolistas. Esta dependencia de las imágenes exige una nueva fuente de inspiración que se extiende a lo lejano, cuanto más exótico, mejor, llegando, así, al Extremo-Oriente. En consecuencia, los autores occidentales soñaban un Oriente producto de su propia

⁶² Lily Litvak, *op.cit.*, p.40

⁶³ Véase *El Orientalismo*, *op.cit.*, p.66: "De pronto, una amplia y variada gama de pensadores, políticos y artistas adquirió una nueva conciencia de Oriente, desde China al Mediterráneo, debido, en parte, al descubrimiento y a la traducción de unos textos orientales de sánscrito...".

invención, tal como, según ellos, debería ser. En la tradición occidental, Oriente ha sido siempre lugar de ambigua atracción; por ello, las obras que versan sobre él abundan en aspectos superficiales o son de una imaginación desbordada, aspecto este que se marca con especial intensidad en los autores simbolistas: persiguen por encima de todo la libertad creadora, y se muestran refractarios tanto a la mera descripción de la realidad como a la simple emoción sentimental, al tiempo que reivindican lo novedoso en motivos y estética, dado que su necesidad de acudir a Oriente no se cifraba en precisarlo, sino en inventar su propio mundo.

La razón fundamental de inventar u orientalizar Oriente⁶⁴ se halla en la estética simbolista, derivada de Swedenborg, que tiende a "soñar": "Swedenborg - recuperado por los simbolistas- había dicho: Las cosas naturales apenas existen; la realidad está en los sueños"⁶⁵. Aquí tenemos la razón de por qué los poemas de Villaespesa flotaban en un mundo de ensueño y en un ambiente difuso:

⁶⁴ Véase *Orientalismo*, *op.cit.*, Pp.74-100

⁶⁵ Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas del fin de siglo*, *op.cit.*, p.55

Villaespesa, como dijo acertadamente Dominicci, no ama: recuerda. No vive: sueña⁶⁶.

De esta manera, pese a los abundantes intercambios socio-culturales y al mayor conocimiento científico de la zona, la imagen misteriosa del lejano Oriente no llega a modificarse realmente en la literatura occidental. En este contexto literario, el orientalismo se entiende por parte de los poetas como una forma de buscar un espacio imaginario propio y, a su vez, que se corresponda con su deseo de libertad artística.

Este anhelo de liberarse de la tradición requiere de la aplicación de una nueva técnica literaria, que consiste en sugerir mediante imágenes. Los simbolistas intuyeron ese arte de la sugerencia y la espontaneidad a partir de la estética oriental, particularmente en el impresionismo japonés:

Las obras del Extremo Oriente parecían ser una respuesta a las inquietudes técnicas de una nueva generación que estaba a la busca de una nueva estética⁶⁷.

El impresionismo japonés recurre de manera especial a la técnica artística cuyo principio se basa

⁶⁶ *Divan modernista* de Abdellah Djbilou, *op.cit.*, p.35

⁶⁷ *El sendero del tigre*, *op.cit.*, p.119

en transmitir la sensación espiritual a través de imágenes de la naturaleza de forma espontánea y sugerente. Merecería la pena hacer aquí hincapié en el contenido del término "imagen" en Oriente, puesto que su estética está libre de la descripción o la reproducción imitativas, cuyo origen está en el respeto cultural a la sensibilidad y la fantasía del autor en la interpretación del material poético y a que su arte no se limita a describir, sino que crea un mundo simbólico de imágenes subjetivas. Así pues, la esencia del simbolismo radicaría, según Carlos Bousoño, en la forma en que esas imágenes llegan a tomar forma en la creatividad occidental.

En el arte del lejano Oriente, la naturaleza que se reinterpreta como "bosque de símbolos" en la estética simbolista, pertenece al universo cósmico que se comunica con el alma humana mediante los símbolos, tal como se explica la teoría de Iching -libro de mutaciones-, una de las creencias más antiguas de Asia Oriental:

Para el arte del Extremo Oriente, la naturaleza estaba llena de visiones simbólicas⁶⁸.

⁶⁸ *El sendero del tigre, op.cit., p.128*

Manifestación palpable de este fenómeno lo encontramos en el Haiku, la genuina composición poética de la literatura japonesa que con mayor éxito fue acogida, entre todas las orientales, por los autores simbolistas y modernistas: son poemas muy breves formados por 3 versos de 5, 7 y 5 sílabas, donde el uso preciso de las imágenes y su trabazón son imprescindibles para aprehender las connotaciones subjetivas que portan los objetos para transmitir el estado de ánimo del autor.

Los intentos de liberarse de las formas tradicionales en la literatura europea requirieron de una estética más libre, que obedeciera a la subjetividad individualista. Los poetas simbolistas tomaron de la pintura oriental la técnica de la simplificación y la abstracción extremas, que produce un efecto muy sugerente y estimula inmensamente, mediante descripciones difusas y ambiguas, la imaginación del lector o espectador.

Este descubrimiento, y la adaptación rápida del arte extremo-oriental, fueron el resultado de un proceso natural, ya que en el contexto literario de

aquel entonces, que restringía la libertad artística, el arte oriental, sobre todo la pintura, sorprendió a los europeos con su atrevida combinación armónica de realismo y libre imaginación. Tal concepción artística se manifestaba, además, de forma explícita en el arte del lejano Oriente, intensificada con una fantasía ilimitada:

Una estética más libre, un dibujo de rasgo espontáneo, una exuberante fantasía, a la vez que una lealtad sincera para seguir a la naturaleza en sus rápidas transformaciones⁶⁹.

Lo más importante en la pintura oriental es la figuración del espíritu, es decir, el ánimo momentáneo de los artistas. En una pincelada revive la montaña o el río, sin que importe en absoluto que el arte coincida o no con la realidad, y la naturaleza reproducida según la visión del autor vislumbra su alma, de lo cual aprendieron su lección los modernistas:

Se pueden encontrar resonancias japonizantes en la interpretación de la naturaleza de muchos artistas y literatos españoles⁷⁰.

⁶⁹ *Ibid.*, p.119

⁷⁰ Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Ed.Taurus, 1958, p.146

En relación a este tema, nos interesa destacar que el paisaje o la naturaleza descritos por los modernistas representan su alma. Recordemos, en este sentido, el paisaje que refleja el espíritu de Antonio Machado donde Enrique Díez-Canedo ya constató la influencia del impresionismo japonés. Los simbolistas, prendados del impresionismo, supieron aprovechar el efecto de "una serie de sensaciones" con las que sugerían su paisaje interior:

Así como el impresionismo pictórico "creó" el paisaje, el impresionismo literario "inventó" el paisaje⁷¹.

Podemos percatarnos sin ambigüedades de la similitud entre el arte de Extremo Oriente y el simbolismo. En el arte oriental, sobre todo en la pintura, la naturaleza dibujada por una pincelada rápida trasciende la intuición espiritual del autor, su paisaje interior. En otras palabras, el arte oriental tiende a simbolizar, a transformar en símbolos las emociones o sentimientos, justamente lo mismo que la estética simbolista requería.

⁷¹ Federico Carlos Sainz de Robles, *Diccionario de la literatura II*, Madrid, Ed.Aguilar, 1982, p.634

Este aspecto aleja la descripción simbolista de la naturaleza que caracterizaba al romanticismo, que transmitía simplemente la emoción o la pasión del autor. El arte oriental fue una solución para los que otorgaban al arte un valor propio, ajeno a la realidad, de modo que el arte ya no era una simple copia de la realidad:

El japonismo liberó el arte europeo del ilusionismo naturalista, de lo imitativo y fotográfico⁷².

La técnica impresionista, de la que se impregna el simbolismo, influyó también en los modernistas españoles. En sus obras podemos apreciar fácilmente indicios de los distintos grados de este desarrollo impresionista, que utilizaba imágenes simbólicas:

Un pajarillo negro saltaba en los saúcos;
La gran luna redonda, cual una japonesa,
Encendía en su polen de oros opalinos,
Tiernos ramajes que enfloró la primavera⁷³.

En este poema de Juan Ramón Jiménez, apreciamos de inmediato la influencia impresionista, la que crea una sensación ambigua mediante el uso simbólico del color y

⁷² *El sendero del tigre, op.cit.*, p.121

⁷³ Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Ed.Espasa-Calpe, p.17

las imágenes; además, la palabra "japonesa" apunta explícitamente a la impronta orientalista.

Junto con el uso de las imágenes como representación anímica deberíamos tener igualmente en cuenta la revivificación del cromatismo, deudor del impresionismo japonés, que había estado un tanto olvidado en las etapas anteriores: "Gracias al japonismo, dice Mérida, hay en Europa una recuperación del sentimiento del color y de la visión estética de la vida"⁷⁴. Como es bien sabido, en el impresionismo literario prevalecían las "sensaciones" producto de una particular experiencia cromática y sonora, cuyos efectos simbólicos fueron sabiamente aprovechados, entre otros, por Mallarmé, y cuya sensibilidad colorista se ajustaba perfectamente al impresionismo, interpretado como citamos a continuación:

El impresionismo tiene un estilo peculiar, conseguido con frases exquisitas, con imágenes deslumbrantes y con conceptos que encierran matices cromáticos⁷⁵.

⁷⁴ José Ramón Mérida, "El arte japonés", *La España Moderna II* (julio, 1890), pp.167-185, citado en *El sendero del tigre* de Lily Litvak, *op.cit.*, p.113

⁷⁵ Federico Carlos Sainz de Robles, *op.cit.*, p.634

Teniendo, pues, en cuenta la importancia del reivindicado sentimiento del color en la estética finisecular, la influencia del impresionismo japonés se revela como primordial.

Resumiendo, al desviar la penetración del orientalismo en la estética simbolista el sustrato analógico del arte europeo hacia un mundo trascendental de símbolos e imágenes, reflejo del espíritu del autor, habría que considerar tal aporte como un estímulo destacado en el proceso de liberación artística buscado por el simbolismo. O dicho en palabras de Lily Litvak a propósito de la relación entre el arte oriental y la estética simbolista:

En esa actitud, el simbolismo, que también debía gran parte de su inspiración al Lejano Oriente, colaboró para que el realismo imitativo se tornase simbólico. La realidad se convirtió en un punto de partida remoto y estilizado, cuya base no era una actitud objetiva sino algo que trascendía lo cotidiano y el empirismo⁷⁶.

⁷⁶ *El sendero del tigre, op.cit., p.121*

I.3. MITIFICACIÓN DEL LEJANO ORIENTE EN LAS OBRAS MODERNISTAS

I.3.1 RECHAZO DE LA REALIDAD:

El acercamiento de la sociedad occidental a Oriente, facilitado por el intercambio socio-cultural del fin de siglo, produjo en el campo literario un fenómeno paradójico: junto a la ya aludida fascinación, surge al mismo tiempo el rechazo, por causas que a continuación trataremos, de los autores del fin de siglo de ese Oriente recién descubierto; de ahí que, su imagen, ya constituida a través de los textos literarios, apenas se alterara según se iban revelando los aspectos verdaderos de Oriente. La explicación de este fenómeno podría resumirse de manera esquemática del siguiente modo: la realidad de Oriente decepciona a los autores modernistas al no satisfacer su deseo de encontrar allí el mundo misterioso que se habían forjado a través de la tradición literaria occidental. Citaremos por esclarecedor el comentario de Gérard de Nerval (París, 1808-1855) sobre este punto recogido por Edward Said:

Escribir sobre el Oriente moderno es revelar una inquietante desmitificación de las imágenes recogidas en los textos.⁷⁷

Esta afirmación de poeta francés se corresponde con bastante exactitud con la actitud poética generalizada entre sus coetáneos, sin olvidar que, pese ese conocimiento más concreto y detallado de aquel mundo lejano, el "Oriente mitificado" todavía mantiene su vigencia. En consecuencia, los modernistas, enraizados en la tradición romántica, siguen preservando las imágenes y figuras míticas ideadas por los escritores de las corrientes literarias anteriores.

Frente a la desilusión que supone el conocimiento de la realidad oriental, hallamos otros elementos que empujan estéticamente hacia la mitificación: la evasión romántica y el sueño simbolista. La creación del mundo ideal, o bien irreal, recurre a la invención completa o a la mitificación del material poético, en especial, respecto al orientalismo.

⁷⁷ Edward W Said. *Orientalismo*, *op.cit.*, 1990, p.131

I.3.2 ORIENTE EN LA TRADICIÓN ROMÁNTICA:

Como ya hemos señalado, durante siglos, Oriente sufrió un largo proceso de mitificación a causa de la falta de comunicación: aquella tierra remota era inaccesible, y su conocimiento, incompleto y reservado a la esfera de la erudición. El imaginario colectivo proyectaba el Oriente a través de una información escasa y muchas veces incorrecta. En el transcurso de esa transferencia nació la leyenda del "Oriente de Oro", y en especial, la de la India y el Japón, poblada de los objetos mágicos que nutrían los cuentos fantásticos, como el dragón o la alfombra voladora de los relatos orientales, a partir de los cuales los escritores soñaban un mundo en exceso curioso y extraño; *las Mil y una noches* fue quizá el relato que inusitadamente más estimuló la fantasía de los literatos. Los artículos y objetos orientales, nunca vistos en Europa o en Hispanoamérica, fueron recreados bajo interpretaciones erróneas, generando a menudo, en su adaptación, una serie de metamorfosis de la cultura oriental. Un buen ejemplo de esto es la figura del "dragón", cuyo origen se remonta a las leyendas orientales, en las que era

venerado como dios-animal, sagrado y benéfico, que cumple los deseos de la gente, por lo que se concebía como emblema de la buena suerte; por el contrario, en Europa tradicionalmente era considerado un monstruo agresivo y perjudicial. Del mismo modo, otros muchos motivos orientales se transformaron en tema literario con mucha dosis de invención y poco realismo.

Insistimos en que el conocimiento sobre Oriente sólo estaba al alcance de determinados y reducidos grupos de eruditos, por lo que las noticias u objetos que de allí llegaban quedaban fuera del alcance de un público mayoritario, con lo cual la imagen generalizada de Oriente dependía de aquellos. De ahí que, cuando las cosas exóticas empezaron a ser asequibles para un público mayoritario, surgiera inmediatamente la moda de la decoración al estilo oriental. En este proceso, la avidez de objetos orientales tenía origen en su escasez y exotismo, pero la valoración verdadera de aquellos dependía del juicio de los especialistas:

El orientalismo, por tanto, formaba parte de la erudición literaria, pero su material tenía que ser creado de nuevo por el orientalista antes de que pudiera entrar en las galerías al lado del

latinismo y del helenismo. Cada orientalista volvió a crear su propio Oriente.⁷⁸

Este fenómeno contribuyó al desarrollo de cierta erudición literaria y del exotismo, elementos destacados en el movimiento modernista, pues el orientalismo permitía alcanzar un alto valor mítico, fruto de la perspectiva quimérica con que los occidentales lo encaraban, ocupando aquél un rango similar al de la mitología greco-romana.

⁷⁸ Edward Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, p.164

I.3.3 ORIENTE MITIFICADO EN EL FIN DE SIGLO

El orientalismo finisecular difiere del de épocas anteriores por su concepto de la mitificación: con el movimiento de renovación literaria del fin de siglo, en el que, más que nunca, se concede libertad a los autores, la variación creativa dependerá exclusivamente de su voluntad artística. Los escritores insertan Oriente en su mundo ideado, manipulándolo a su conveniencia en busca de la utopía, por lo que deja en evidencia diversas estampas que no obedecen a la realidad.

Con la llegada del simbolismo, se avivó intencionadamente este tipo de invención de Oriente en la obra literaria, es decir, los autores fueron conscientes de la mitificación o la idealización a que sometían la realidad oriental, identificando aquel lugar con el mundo misterioso donde reside el alma. Mientras el progreso del mundo moderno imponía la visión materialista, Oriente se apreciaba como lugar donde predominaba el espíritu sobre la materia. La imagen oriental representaba el misterio, los arcanos de la vida y la cultura. Los modernistas heredarán este

rasgo para establecer un mundo propio de cada autor en su proceso de interiorización.

En este momento, no tiene ya sentido discutir sobre la autenticidad de las imágenes orientales en las obras literarias, según se puede inferir de la siguiente afirmación de Lily Litvak, referida a la estética simbolista:

En el Oriente está la misteriosa senda hacia dentro de nosotros mismos⁷⁹.

Nos parece que esta frase es clave para entender el orientalismo en la literatura modernista: como hemos insistido, en el orientalismo de ámbito simbolista, cuya estética presenta el material poético envuelto en significados simbólicos, la imagen de Oriente no aparece de forma explícita. La evasión de la realidad se lleva a cabo en un lugar y un tiempo lejanos; por esta razón, las leyendas y mitos fueron en la época la materia predilecta para la literatura, mientras que el verdadero Oriente se evapora en el proceso de la elaboración literaria:

⁷⁹*El sendero del tigre, op.cit., p.108*

En el exotismo, hasta cierto punto, importa relativamente poco el conocimiento que se tenga de la región. Puede ser profundo, relativo y hasta malo. El lugar puede haberse visitado o conocerse por la imagen, el arte, la lectura. El conocimiento puede ser erudito, pero también inexacto y aun confuso. De cualquier forma, hay en la visión que se tiene del mundo exótico una mezcla de espacio y de tiempo, de pseudo verdadero y de falso, de detalles pequeñísimos y de visiones groseramente vastas... la singularidad del material que se maneja imparte a esas obras un carácter de irrealidad.⁸⁰

La necesidad de mitificar Oriente es suscitada por la ambición de crear un mundo irreal y virgen, alejado de la civilización moderna, refugio interior del poeta: la ambigüedad que tradicionalmente envolvía a Oriente ahora es forzada y la ensoñación de la realidad es su único método de aproximación:

Lo importante en esta recreación de Oriente por el modernismo es la actitud. El poeta se preocupa menos de la autenticidad de lo que nos dice que del efecto que nos puede causar. Ese "misterioso" Oriente sólo existió en la imaginación del poeta que "engaña" a su lector.⁸¹

Cuando los literatos modernistas conocieron la realidad de Oriente, la negaron deliberadamente para conservar la imagen mitificada y seguir soñándola.

⁸⁰ Abdellah Djbilou, *Divan modernista. Una vision de Oriente*, Ed. Taurus, Madrid, 1992, p.44

⁸¹ *Ibid.*, p.44

Ellos ajustaban la imagen oriental a los prejuicios y prototipos tradicionalmente preestablecidos, puesto que la real no servía para crear imágenes de misterio. Nos interesa citar el siguiente texto, donde se muestra un claro ejemplo de esta mitificación:

Así que más que una entidad geográfica definida, el Oriente fue un escape hacia un mundo donde el sol brillaba más, donde se llegaba a la fuente de la vida y los instintos, ahora, olvidados, donde el hombre podía escuchar música nunca oída....⁸²

Insistimos en que esta descripción de Oriente difiere mucho de la realidad. Es evidente que los literatos identificaban Oriente con una especie de paraíso perdido, que les servía como pretexto para inventar su mundo ideal. Los autores deseaban fugarse del mundo moderno (de ahí, la utilización de Oriente como "escape"), que ya no les proporcionaba la posibilidad de soñar:

Y pronto no conoceré ningún lugar en el que poder refugiar mis sueños, ...⁸³

Esto sucedía así no sólo en el caso de Nerval, también en el de la mayoría de los literatos, para los

⁸² *El sendero del tigre, op.cit., p.108*

⁸³ *Orientalismo, op.cit., p.131*

que también "Oriente es el símbolo de la búsqueda onírica". En este contexto, fue precisa la reestructuración de Oriente, y su resultado fue el aumento de sus elementos mitológicos. Seguimos con el testimonio a propósito de Nerval:

Como muchos otros viajeros, se interesa más por rehacerse a sí mismo y rehacer Oriente que por ver lo que hay que ver.⁸⁴

Esta tendencia se intensificará mediante su desplazamiento en el tiempo más que en el espacio, dando lugar al orientalismo temporal al que Pedro Salinas remite, aludiendo a Gautier (Tarbes, 1811-1872):

El mismo Gautier distinguió dos clases de exotismo, según cuentan los Goncourt en su Journal: "Uno inspira el deseo de buscar lo exótico en el espacio, por ejemplo, América, mujeres verdes o amarillas, etc. Hay un gusto más refinado, una suprema corrupción, y el gusto por lo exótico a través del tiempo."⁸⁵

El gusto por lo exótico-temporal coincide con la actitud modernista, dado que los autores, descontentos con el mundo moderno, navegaban hacia el tiempo lejano.

⁸⁴ *Ibid.*, p.236

⁸⁵ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, p.108

Por consiguiente, los literatos recuerdan los mitos orientales y sustituyen la realidad moderna de Oriente por aquellos.

En Oriente, convertido en el mundo de los cuentos, es donde viven "las princesas chinas custodiadas por el dragón", cantadas por los poetas modernistas. Sin embargo, ese "mundo de ensueño" es inexistente, con lo cual Oriente termina por designar un mundo imposible de alcanzar, inventado según el deseo del autor. En él, la mitologización de Oriente culmina en la pura fantasía.

La afición modernista al viaje espacio-temporal en busca de un lugar exótico continúa en el viaje al interior del poeta, y su consecuencia es, una vez más, una invención del paisaje oriental.

En este punto se nos plantea una cuestión: ¿qué es realmente lo que pretendían los autores modernistas mediante la descripción del paisaje de un Oriente mitificado? La respuesta sería que se trata de una huida hacia la irrealidad. Oriente y sus mitos pertenecen al mundo irreal, en el reino interior, donde se puede soñar con libertad absoluta. El hastío y el aburrimiento que sentían los autores finiseculares ante

la sociedad burguesa y ante la estética realista que impedía la fantasía artística, los conducen a un mundo desconocido como era el de Oriente. Sin embargo, cuando éste perdió su misterio, los literatos lo mitificaron. Así, el misterio de Oriente fue salvaguardado en el interior de cada autor.

II. IMÁGENES FEMENINAS FINISECULARES DEL LEJANO ORIENTE: Dicotomía antagónica de la Princesa china y las Geishas

II.1 LA FIGURA FEMENINA EN LAS OBRAS DE FRANCISCO VILLAESPESA

El tema relacionado con la figura femenina en las obras de Villaespesa requiere una especial atención, debido a su estrecho vínculo con el movimiento literario y el orientalismo finiseculares. La dicotomía antagónica de dos arquetipos femeninos de la virgen prerrafaelista y la mujer fatal se extiende al ámbito exótico, forjada en las figuras de la princesa china y la geisha, formando parte de las estampas modernistas.

Además, los versos modernistas en que las heteras configuradas como nuevas musas poéticas ponen de manifiesto el sentimiento solidario de los escritores que ven reflejada su identidad en el estatus social de los marginados, conforme al surgimiento de un grupo de artistas llamados bohemios. En este contexto, nos interesa especialmente recabar la influencia de Charles Baudelaire en la elaboración poética de los primeros

años de Villaespesa, así como la concepción del mal amor, incorporada en la imagen de la geisha, que procede de este poeta francés.

En este transcurso, recuperamos una antología no incluida en las *Poesías Completas de Villaespesa*. Llama mucho la atención la supresión de dicha obra en las *Poesías completas de Villaespesa*, mientras la labor recopilatoria del editor fue realizada con sumo cuidado. A nuestro juicio, el título *La Casa del Pecado* y su contenido, dedicado en gran medida al amor carnal o la vivencia de las prostitutas de un burdel, no resultaron cómodos como para rescatar esta obra pese a la postura solidaria del poeta muy marcada en sus versos. Tan sólo una parte de este libro fue recogida posteriormente bajo el título *Libro del mal amor*. Merece la pena señalar que el mal amor, tal como lo entiende Villaespesa, se asocia en la mayoría de los casos con la lujuria y el pecado, procedentes de la cultura pagana de las mujeres exóticas.

Por último, abordamos sobre la imaginería del lejano Oriente a partir del análisis del poema "Japonerías", compuesto por 10 sonetos del *Libro del*

mal amor, una verdadera guinda del orientalismo apreciada en el modernismo español.

II.2 DICOTOMÍA ANTAGÓNICA DE LA PRINCESA CHINA Y LAS GEISHAS

Juan Ramón Jiménez declaró que el nuevo movimiento finisecular caminaba hacia la búsqueda de "la belleza"⁸⁶, tentativa que se manifiesta de diferentes maneras en el marco modernista. En este contexto literario, el motivo de "la mujer", que es una variación sobre el mismo tema, se eleva a la categoría de emblema supremo de la belleza, convirtiéndose en una verdadera obsesión modernista. A medida que se fue consolidando el triángulo formado por el arte, la belleza y la mujer, se generó un incremento exponencial de la pasión por la libertad. Los poetas aspiraban a superar el límite mundano al que se enfrentaban en su camino hacia un nuevo ideal; la alianza de aquellos con la belleza,

⁸⁶ El artículo de Juan Ramón Jiménez, publicado en el diario *La Voz* (18-marzo-1935) y recogido en el *Direcciones del modernismo* de Ricardo Gullón (Ed. Alianza, Madrid, 1990, p.31): "Y, aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza".

representada por la mujer de carne y hueso, considerada como un logro artístico, condujo a que el tema del amor se decantara, aún más que antes, hacia la forma licenciosa del amor carnal.

El canon de mujer que predomina en la estética modernista se escinde claramente en dos tipologías antagónicas: La mujer lánguida e inocente, al estilo prerrafaelista; y la mujer sensual y perversa, envuelta en una atmósfera de erotismo. En ambas se concretiza el anhelo de los poetas por aprehender la belleza ideal, en contraste con el gusto abyecto de la sociedad burguesa:

Porque esa belleza es, a la par, oposición al mundo establecido y aspiración a un ideal, en el que todo será refinado y magnífico. En un extremo están el ángel o el hada; el Satán o la hetaira, pues pecado y burdel se ven, asimismo, como condenación y renuncia a la vida mediocre y circundante.⁸⁷

Esta tendencia a percibir la belleza, encarnada en la imagen femenina, desde estas dos visiones opuestas está ampliamente difundida entre los poetas del ámbito finisecular. Un claro ejemplo lo hallamos en las obras de Rubén Darío, el indiscutible caudillo de la estética

⁸⁷ Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid, Ed. Dragón, 1988, p.19

renovadora. En ellas se describe, por un lado, la figura de las "princesitas", pálidas y tristes, encerradas en una torre, como emblema de la belleza pura y altiva; por otro, la de Salomé o de la sirena, mujeres seductoras y, a su vez, destructivas, inmersas en un escenario impregnado de sensualidad.

Juan Ramón, en su primera etapa, refleja esta corriente estética que enfatiza el tema de "la mujer", estableciendo una oposición entre inocencia y sensualidad mórbida:

Esa mujer introduce en la poética de JRJ - sin olvidar la presencia del erotismo modernista aprendido en Madrid con Villaespesa y Rubén Darío- la imagen, real y lírica, de la sensualidad femenina, contrapuesta a la visión blanca de la belleza de la novia, de la pureza,...

Los modernistas propugnaban un nuevo ideal de belleza diferente a lo conocido hasta entonces, y cuya representación simbólica debía resultar más sugestiva. De ahí surge el fenómeno de la atracción fatal, inducido por la mujer perversa, quien, en ocasiones extremas, tiene la facultad de destruir al hombre al ofrecerle una promesa de irresistible voluptuosidad. De

⁸⁸ Pedro Antonio Urbina, *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*, Ed. EUNSA, Pamplona, 1994, p.43

hecho, los poetas evocan con frecuencia un repertorio de mujeres fatales, las cuales culminan su seducción destruyendo con crueldad a sus víctimas. Conforme a esta tendencia, la expresión cándida e insinuante de la sensualidad se resalta aun más, en contraste con la flagrante obscenidad de la "geisha".

Muchos autores europeos se evaden a Oriente en busca de libertinaje sexual, eligiendo el escenario asiático para proyectar sus fantasías eróticas, exaltadas por la visión arrebatadora de la belleza primitiva, despojada de las inhibiciones sexuales de la cultura occidental. La cultura pagana y erótica de Oriente, contemplada desde la perspectiva europea, es un terreno abonado para cultivar los excesos de su rijosa imaginación. De este modo, la fascinante mujer oriental se convierte en la amante de los modernistas.

II.3 PRINCESA CHINA

La figura de la princesa ha existido a lo largo de la historia de la literatura occidental como ideal de belleza y de pureza acotado en un mundo difícilmente alcanzable. Resulta que este personaje rescatado de los temas medievales aparece fundido con la imagen de la virgen prerrafaelista en el siglo XIX:

Arturo Marasso precisó de forma más clara que el poeta utiliza el tema medieval del ideal inaccesible expresado en la princesa lejana, motivo que reaparece en los poetas europeos del siglo XIX (Marasso, 1934: 16 y ss.), y que a ello se añade una decoración inspirada en el mundo medieval, recibida a través de ilustraciones y miniaturas contemporáneas y sobre todo de la pintura prerrafaelita de Dante Gabriel Rossetti (López Estrada, 1971: 129-133)⁸⁹.

Sumándose a esta imagen tradicional de la pálida princesa virgen, se presenta la figura exótica de la princesa china, que pulula, sobre todo, en los poemas de tinte parnasiano francés encabezado por Gautier y, a posteriori, heredado por Rubén Darío.

La princesa china custodiada por el dragón se convierte en un cliché para referirse a un espacio casi

⁸⁹ Carmen Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002, P.73

irreal, la tierra azul a la que únicamente el elegido de corazón noble puede acceder. En este contexto modernista, es el poeta quien desempeñaría el rol del príncipe que rescata el ideal de belleza, lejos de un mundo mediocre. Por tanto, esta figura de la princesa china mitificada transmite el ansia de los artistas de salvaguardar o crear un espacio intacto de la realidad a donde podían acudir sólo a través de la magia de la imaginación. Posiblemente China sirvió de pretexto para evocar un lugar desconocido, inmerso en el misterio y la leyenda; por tanto, la princesa china es un personaje del "là-bas", de un tiempo y un espacio ignotos.

Tal como sugiere la estrella o el cisne, "la princesa china" es una síntesis de los valores de "la pureza, la soledad, el misterio, la melancolía, la altivez"⁹⁰, elementos primordiales que constituyen los símbolos literarios del fin de siglo, ya sea del movimiento parnasiano, o simbolista o modernista,

⁹⁰ Véase el *simbolismo* de Jiménez, Ed. Taurus, Madrid, 1979, p.33. Además del ideal de belleza que entraña, la princesa china comparte en su mayor parte el "símbolo plurivalente" del cisne, una de las figuras cruciales del modernismo: "... pues el cisne lo es de muchas cosas más: de la pureza, la soledad, el misterio, la melancolía, la altivez...".

sirviéndose, a la vez, de una contrapartida de la imagen libertina y perversa de la mujer fatal.

En las obras de Villaespesa entre los años 1899 y 1912, "la princesa encantada" o "la princesa china", ya familiares a través de la lectura de la obra rubeniana, aparecen reiterativamente. Darío se enamora de la princesa china de Gautier y deja constancia de su fervor por este personaje en su poema "Divagación" acompañado de los abundantes objetos orientales:

¿Los amores exóticos acaso?---
Como rosa de Oriente me fascinas;
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas⁹¹.

La atracción de la princesa china se debe a la fuerza que traslada al poeta al mundo del ensueño, al tiempo que contrarresta la imagen lasciva de la mujer fatal. Pero, sobre todo, la imagen de la princesa china entraña el carácter evasivo de la realidad, el rechazo de la vulgaridad de los "pequeños burgueses". Este fenómeno está enlazado con la mayoría de los temas orientalistas. El propio poeta nicaragüense explica en

⁹¹ Rubén Darío, "Divagación", *Antología* (Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo), Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.80

liminares de *Prosas profanas* (1896) por qué utiliza este personaje de la princesa lejana:

Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer⁹².

Teniendo en cuenta que el quehacer lírico de Villaespesa manifiesta un evidente paralelismo con las obras de Darío, estas imágenes de la princesa china, con todas sus variantes, llegan a apreciarse como uno de los temas sobresalientes en su acercamiento al orientalismo.

En los versos de ambos poetas, el perfil físico de la princesa destaca por su ausencia. Es decir, en contraste con la imagen creíble de las geishas sobre las que Villaespesa describe hasta los mínimos detalles como adornos del peinado o el nombre de las flores que luce el quimono, el personaje de la princesa obedece a una imagen soñadora y enigmática:

Cruzo el verde jardín lleno de luna.
Duerme el dragón en el umbral... Penetro
en los viejos palacios misteriosos
donde, bordando los nupciales velos,

⁹²“Palabras liminares” a *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901), en Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989, p.49

las vírgenes princesas encantadas,
con las pupilas fijas en el cielo⁹³.
("Oriental")

Este título, "La princesa encantada" nos recuerda la "Sonatina" de Rubén, que ubica a la princesa en el jardín apenas vislumbrado a la luz de la luna, donde el dragón la custodia. Los versos de Villaespesa, "las vírgenes princesas encantadas/ con las pupilas fijas en el cielo", no se diferencian mucho del de Rubén "la princesa persigue por el cielo de Oriente". No cabe duda de que los versos de la "Sonatina" le sirvieron de modelo para el poema de Villaespesa, teniendo en cuenta los fragmentos que citamos a continuación:

En jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
Y vestido de rojo, piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente:
La libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
.....
los jazmines de Oriente
.....
un lebrel que no duerme y un dragón colosal⁹⁴.

El dragón, tópico del orientalismo de la época, coadyuva a que esta figura femenina adquiera una

⁹³ Francisco Villaespesa, *Canciones eternas*, P.C.I., p.504

⁹⁴ *Poesías completas de Rubén Darío*, op.cit., p.188

dimensión de mito. La princesa "encantada" nunca se materializará en una forma física, mientras que, por la vigilancia constante del dragón, inspira la inaccesibilidad y la pureza.

Sin embargo, a lo largo del tiempo, nuestro autor va concretando poco a poco la imagen de su princesa china y la acerca al aspecto real de la mujer oriental. Esto quiere decir que el desarrollo de su orientalismo toma otro rumbo. Como es bien sabido, los temas orientales habían sido mitificados asiduamente y en su mayor parte servían de estímulo al ensueño. Recordemos el caso de Nerval, que se negaba a reconocer la realidad de la flor de "loto", porque la desmitificaba. Al igual que éste, Rubén nunca se atrevió a hurtar el halo de misterio que envolvía a "la princesa china". No obstante, Villaespesa rompe este encanto, describiendo en detalle el aspecto físico de la mujer oriental, por lo que se pierde el halo de misterio que emana la princesa que, en cambio, adquiere la imagen real de una mujer oriental. Posiblemente la afición y el conocimiento acumulados sobre Oriente le habrían empujado a ello, pues nuestro autor luce su erudición

sobre la cultura japonesa y es capaz de realizar una descripción casi fotográfica de las niponas⁹⁵:

Princesita china de la tez de cera
Labios de cereza y oblicua pupila
Cuello inverosímil, larga caballera
Y pie tan exiguo que al andar vacila⁹⁶.

Esta imagen de la princesa en las obras de Villaespesa oscila entre la realidad y la irrealidad de la mujer oriental, cuya figura tiende a ser más imaginaria que real. No obstante, los versos citados destruyen aquella imagen de la princesa de figura ambigua e ideal que encontramos en los cuentos. La princesa china que vacila al andar no encaja con el símbolo de la elegancia, imprescindible en un mundo inaccesible. Al hablar de la princesa china, Villaespesa no pudo evitar la tentación de referirse a la extraña y llamativa tradición de China, único lugar en donde tenían costumbre de vendar los pies de las mujeres para impedir su crecimiento. Si bien se apreciaba estéticamente la exigüidad de los pies femeninos en el Oriente, el fondo histórico de esta

⁹⁵ Véase "Japonerías", *El libro del mal amor*, P.C.II, Pp.826-831

⁹⁶ "Capricho en un abanico japonés", *Sol de Invierno*, P.C.II, p.1094

costumbre radica en una crueldad de una sociedad machista que oprimía la libertad femenina, tratando a la mujer como un objeto de transacción económica⁹⁷. Debemos señalar que, en este caso, la princesa del verso villaespesiano desciende a la tierra, ya que no es una mera imaginación del autor, sino que procede de la imagen real de las chinas de los pies diminutos. Si recordamos que la intención de Gautier y Darío, que utilizaban el motivo de la "princesa china" para ambientar un mundo "quimérico" de ensueño para contrarrestar la realidad regida por el materialismo que detestaban, la de nuestro poeta se distancia a menudo de sus predecesores, convertida en un simple personaje exótico del mundo lejano.

⁹⁷ En la China antigua, los hombres tenían que pagar una suma elevada de dote nupcial a los futuros suegros. Por tanto, si no disponían de suficiente dinero para el casamiento, no podían llevar a cabo su deseo de emparejarse. En consecuencia, las mujeres se consideraban como bienes "andantes" de alto precio. Por este motivo, aparte de su cuestión estética, surgió la cruel costumbre de vendar los pies femeninos para impedir que las mujeres caminaran con facilidad, posibilitando su huida del yugo de la vida matrimonial, obligada por sus padres.

II.4 HUELLAS DE BAUDELAIRE Y FIGURA POÉTICA DE LA "MUSA VENAL"

Sin lugar a dudas, la imagen de las musas poéticas, acuñada por Baudelaire, contribuyó a que la figura femenina en las obras literarias del fin de siglo adquiriera una relevancia inusitada, teniendo en cuenta los versos modernistas que señalan la repercusión inmediata y la impronta del poeta francés. Éste hereda de la tradición romántica la imagen de la "femme fatale" por una parte y, por otra, la afinidad que establecen los escritores con los marginados, en particular, con las heteras, configuradas como musas poéticas en sus obras. En este sentido, Villaespesa (Almería 1877-1936) deja patente la influencia del poeta francés⁹⁸ mediante su especial interés por el tema de la figura poética de las meretrices.

⁹⁸ En los primeros años del 1900, Francisco Villaespesa menciona al poeta francés o hace referencia de los versos de éste: "Baudelaire dobla su frente maldita/en los negros senos de la Sulamita..." (*Poesías Completas I*, "Los poetas", *op.cit.*, p.711); El poema de Villaespesa "La Musa Verde" manifiesta explícitamente su paralelismo poético con el poema baudelairiano, "El Veneno" (F. Villaespesa, *Tristitiae Rerum* (1906), *P.C.I*, p.407): "En tu hora sombría,/¡Oh Baudelaire! Fumamos opio, se bebe ajeno,/y, embriagados, soñamos con tus artificiales paraísos perdidos.../Al alma invade el ansia de muertes misteriosas,/y sentimos deseos de quedarnos dormidos/ sobre un lecho fragante de flores venenosas". El vestigio más claro de Baudelaire aparece en su antología, *Tristitiae Rerum*, en la que Villaespesa elabora los versos inequívocamente baudelairianos como "Horas de Tedio" o "Hastío", la traducción directa de "SPLEEN" del poeta francés, si bien lo percibimos ya desde los primeros años de su

Desde los años 1900, en que se publicaron *La Copa del rey de Thule* y *La Musa Enferma* (1898-1900), *El alto de los Bohemios* (1899-1900) hasta 1906, en el que apareció *Tristitiaie Rerum*, los versos de Villaespesa están impregnados de las señas baudelairianas. Este fenómeno le conduce a crear un arquetipo femenino típicamente finisecular, en cuya imagen subyace la proyección de la propia identidad del poeta. Además, está implícita en la condición de vate su confraternización con las cortesanas, profesando su fe en el arte cual un escudo salvador frente a su miserable condición humana y social⁹⁹.

Por un lado, el poeta almeriense se identifica con el estatus social de la "hermana del alma gemela",

trayectoria literaria en la antología *La copa del rey de Thule*, con la que se consagró como poeta modernista. Veamos los versos que consideramos similares con los anteriores suyos, por tanto con el poema, "El Veneno" (Francisco Villaespesa, *La Copa del rey de Thule*, P.C.I., p.122: Y en la copa, la Musa del ajenjo/ abre sus ojos de esmeraldas muertas,/ y, en sus labios le ofrece un venenoso/ olvido de embriaguez para sus penas.

⁹⁹ Francisco Villaespesa alza el valor salvador del arte en el poema "El libro del Pecado", *Las canciones del camino*, Madrid, Ed. Pueyo, 1906, p.57: "No en vano, altiva, tu belleza ama/ a mi arte viril, porque mi arte/ sabrá en la gloria de sus versos, darte/ la eternidad que tu ambición reclama". Este poema villaespesiano no difiere mucho del de Baudelaire (Poema 42 de *Las Flores del Mal*, op.cit., p.94) que era consciente de que la cortesana, Jeanne Duval, pasaría a la posteridad gracias a sus versos: "Te doy mis versos para que si mi nombre/ llega felizmente a épocas lejanas,/ y hace una noche soñar a los cerebros humanos,/ navío favorecido por un gran aquilón,/ tu memoria, semejante a las fábulas inciertas,/ fatigüe al lector al igual que un tímpano,/ y por un fraternal y místico eslabón/ que como colgada a mis rimas altivas".

cortesana; pero, por otro, mantiene el legado literario del símbolo tradicional de la mujer fatal y destructora. Pese a la perspectiva, heredada de Baudelaire, que proyecta a la mujer como *Flores del mal*, la gran diferencia que separa a los dos poetas radica en el hecho de que el poeta francés concibe a la propia mujer como origen del mal, mientras Villaespesa percibe el pecado de las heteras, merecedoras de la piedad. En consecuencia, mientras el autor del "Flor del mal" nunca abandona el carácter ambivalente de la figura femenina como musa venal y pecadora perversa, admirada y repudiada a la vez, Villaespesa se muestra más afín al sentimiento solidario y fraternal con las hetairas, separándose de la línea poética de su predecesor, ya que se disipa la noción de la concepción del mal. Debido a esta postura, adoptada por los literatos modernistas en general, la imagen de las heteras va prescindiendo del sesgo libidinoso, a medida que la de las geishas se perfila más morbosa. En este proceso, nace la visión binaria de nuestro autor en torno a la figura femenina, es decir, la noción del mal se sustituye por la naturaleza frágil, manifestada en su

poema "Flor de estufa", de índole exclusivamente fraternal, por mucho que el título del poema conserve el símil con el de "Flor del mal". Apoyado en el último verso del poema y el propio significado de la palabra "estufa", la flor de estufa podría referirse a la flor del invernadero. Por tanto, las prostitutas fueron vistas como mujeres frágiles que no podrían sobrevivir a la intemperie -llamada la sociedad- y requieren la protección de un príncipe - el poeta-¹⁰⁰:

Y al contemplarte pálida lo mismo que una muerta,
con el llanto en los ojos y la risa en la boca,
en medio de un ambiente que tu pudor sofoca,
mi lujuria se duerme y mi piedad despierta.

Y ser quisiera entonces un príncipe o un mago,
para llevar tu cuerpo donde tu alma sueña:
a un alcázar de oro sobre el azul de un lago...

Y encerrarte en mi alma, cuidarte con esmero
como una buena madre a su hija más pequeña,
como a una flor exótica en un invernadero¹⁰¹.

No cabe duda de que los poemas de la antología, "La Casa del Pecado"¹⁰² de Villaespesa constituyen un irrefrenable testimonio que muestra un talante solidario, muy extendido en el ámbito poético, sobre

¹⁰⁰ Este esquema del poeta como príncipe salvador se repite en el tema de la "princesa china".

¹⁰¹ *Tristitiae Rerum, P.C.I*, p.409

¹⁰² Haremos una especial referencia a esta antología excluida en las "Poesías completas de Villaespesa" más adelante en este trabajo

todo, entre los artistas bohemios. Sin embargo, Villaespesa, por otro lado, deposita toda su sexualidad liviana en el "Poema del mal amor". Si bien estos poemas tratan de mujeres con el mismo oficio de cortesanas; en esta ocasión, nos presenta mujeres exóticas del lejano Oriente. En esta antología despliega su empatía con las meretrices, pero, a su vez, elabora otra serie de poemas dedicada a la "casa del té" japonesa -equivalente a "la casa del pecado" occidental- donde explora intensamente la concupiscencia pecadora, específica que emana de las mujeres orientales en cuanto a su sensualidad morbosa, haciendo de ellas dignas de coronarlas como su propia musa y su particular "flor del mal".

II.3.1. LA CONCEPCIÓN DEL MAL AMOR EN LAS OBRAS DE VILLAESPESA

Baudelaire manifestó que el amor era una pérdida de la inocencia y la causa del pecado original: "faire l'amour c'est faire le mal"¹⁰³. Resulta claro que el poeta francés se refiere al amor carnal, cuya esencia está sujeta a la voluptuosidad, para quien ésta permanece en el mal:

La expresión clara y precisa de esta postura la hallamos en *Mi corazón al desnudo*, donde el autor afirma que "la voluptuosidad única y suprema del amor radica en la certidumbre de hacer el mal, que tanto la mujer como el hombre saben de nacimiento que en el mal se encuentra toda voluptuosidad"¹⁰⁴.

La noción del mal amor que concibe Villaespesa está entrelazada con esta visión baudelairiana; por tanto, todo lo que trata del amor carnal, el deseo o la fantasía sexual está acotado en la órbita del mal amor. Su obra *Libro del mal amor* entraña la fantasía sexual con una geisha y el "Poema del mal amor", que cuenta la

¹⁰³ Véase *Historia social de la literatura y del arte, III* de Arnold Hauser, Ed. Labor, Barcelona, 1992, p.219: "el amor es no sólo el mal intrínsecamente, sino que su placer más alto consiste precisamente en la conciencia de estar haciendo el mal.

¹⁰⁴ Charles Baudelaire, *Las Flores del Mal*, Ed. Edmat libros, Madrid, 2000, p.14

peripezia vital de las rameras de un lupanar, forma parte del libro *La Casa del Pecado*¹⁰⁵.

La imagen de la serpiente venenosa solapada en la mujer oriental fragua una figura culpable del pecado mortal que destruye al hombre. De este modo, la mujer oriental pasa a integrarse en el repertorio occidental de mujeres fatales:

te enroscas a mi seno
lo mismo que una serpiente,
infiltrándome el veneno
de tus ponzoñas de Oriente...¹⁰⁶

Villaespesa era plenamente consciente de la naturaleza pecaminosa, para la sociedad de su tiempo, de este amor. Su libro de poemas, cuya temática se centra en la lujuria decadente y principalmente en el amor carnal, lleva por título *El libro del mal amor* (1920-1921), en el que poeta almeriense patentiza el proceso de conversión de "la amada ideal" en prostituta, configurada a partir de la imagen de "la geisha", incorporándose así a la estética modernista. Lo más llamativo es el efecto perturbador que se consigue al conjugar, en aquélla, el exotismo de su belleza con la

¹⁰⁵ Francisco Villaespesa, *La Casa del Pecado*, Casa Editorial Maucci, Barcelona. 1914

¹⁰⁶ "Japonería", *El libro del mal amor*, P.C.II, Pp.826-831

naturaleza altamente sexual y perversa que se le atribuye.

En los poemas de *El libro del mal amor* se advierte, junto a la descripción pormenorizada del cuerpo femenino, la exposición detallada de ciertos objetos (porcelana, seda, taza de té, abanico, biombo, etc.), con el propósito de recrear una atmósfera de sensualidad exótica, como ya hemos visto en el caso de Rubén. Sin embargo, existía una diferencia en el tratamiento de esta figura entre los dos autores, que radica en el modo de percibir a la mujer oriental: Rubén creó un paisaje cargado de sensualidad en el que poder desfogar sus arrebatos sexuales, pero no trató de representar a la mujer oriental como símbolo de la lujuria; en cambio, el poeta almeriense invistió a aquélla con los atributos de la lujuria y del atractivo fatal, inductores de una conducta pecaminosa, cosa que asumía, aunque no por ello dejara de persistir en ella.

Los versos del *Libro del Mal Amor*, se impregnan de erotismo ostensible y este arrebatado del deseo carnal hacia las mujeres placenteras niponas se equipara al fervor por la figura de Salomé de los escritores

modernistas, el símbolo más destacado de la mujer fatal del fin de siglo. La atracción provocadora y fatídica de Salomé está centrada en el tema de la fatalidad, ya en el alcance del mito, junto a las figuras de Sirena o Esfinge¹⁰⁷. En su comparación, la imagen de las musmés niponas simboliza más bien la lujuria carnal, propiamente del mal amor, mediante la fantasía sexual idealizada por nuestro poeta con las mujeres de ojos "oblicuos". Indiscutiblemente la voluptuosidad exacerbada del mal amor que exhala la geisha se debe en el fondo a una meditada provocación y la burla, apuntadas a la rigidez de la moral institucionalizada de la sociedad burguesa. En resumidas palabras, la solidaridad fraternal con las cortesanas y el deseo sexual sin recato hacia las geishas niponas, manifestados en los versos de nuestro autor, constituyen dos filos de una misma espada, levantada en alto en contra de la vulgaridad social, pues ambas perspectivas de la figura femenina producen igualmente

¹⁰⁷ Véanse los poemas, "Al pie de la esfinge" (P.C.II, p.911), *La sombra de la Esfinge* (P.C.II, Pp1511-1539); "La sirenas de Ulises" (P.C.II, p.911) "Las sirenas" (P.C.II, p.1182), "Canto de sirenas" (P.C.II, p1187), "Sirena" (P.C.II, p.510; Triptico de Salomé", (P.C.I, Torre de Marfil, Pp.782-783)

un impacto social, llevado a cabo por los artistas bajo la máscara extravagante de la bohemia.

II.3.2 LOS POETAS BOHEMIOS Y SU SOLIDARIDAD CON LAS HETERAS

Aparentemente este tema no se relaciona de manera directa con el orientalismo, sin embargo la fuerza que empuja a los escritores a un mundo lejano y desconocido fue la circunstancia sociopolítica que ellos abominaban. El archiconocido lema, "el arte por el arte" fue un manifiesto de la libertad del arte, sometido a la exigencia utilitarista. En consecuencia, la fuerte repulsión del mundo real conduce a buscar la válvula de escape en el extremo Oriente, en muchas ocasiones, imaginario e inventado. Nuestro poeta estaba en el epicentro de este período convulso¹⁰⁸ y fue uno de los bohemios y orientalistas más reconocidos en el ámbito español.

¹⁰⁸ Véase *España 1900* de Lily Litvak, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, p.15: "Existen, sin duda, rasgos comunes de actitudes tan diversas. Puede decirse, de manera muy general, que en esos años se expresa insatisfacción con el materialismo, con la cultura de masas, con el racionalismo y con la impersonalidad de la civilización burguesa".

Esta evasión, virtual, a Oriente es promovida desde la marginalidad en que se encuentran los poetas en el mundo burgués. Es el rechazo que experimentan ante la realidad cotidiana lo que les impulsa a sublevarse contra la sociedad, eligiendo como vía de insurrección la búsqueda de la belleza ideal. Su ruptura con la moral vigente pasará por destruir el tabú de la sexualidad, que condena el amor libertino, por perverso, y que sataniza el placer carnal. El lejano Oriente, libre de cualquier condicionamiento moral, les sirve como base sobre la que concebir su fabulación. De esta manera, no nos sorprende que los europeos asocien Oriente con el sexo:

Podemos reconocer también que en la Europa del siglo XIX, con su creciente "embourgeoisement", la sexualidad estaba institucionalizada hasta un grado considerable. Por un lado, la sexualidad en la sociedad implicaba un tejido de obligaciones legales, morales, políticas e incluso económicas que eran bastante meticulosas y ciertamente molestas.¹⁰⁹

La transformación social que sufrió Europa durante el fin de siglo trajo consigo el aburguesamiento en los usos y costumbres, y en la normativa -engorrosa- que

¹⁰⁹ Edward W. Said, *Orientalismo*, *op.cit.*, p,232

regulaba la convivencia. Todo ello incidió sobre el cariz de la relación de pareja, que se vio privada de su componente de misterio. Eso facilitó que el "embujo" que comenzaba a ejercer, en alguna minoría, el voluptuoso y hechizado Oriente, convertido en un símbolo de la fecundidad y en una promesa de lujuria inagotable para la mentalidad de la época, se propagara rápidamente entre la comunidad artística. Lo oriental se puso de moda. Precisamente ese es el motivo por el que la mujer oriental, que nunca hasta entonces había gozado de la condición de dama amada o amante ideal, entrara en escena; y lo hacía destilando su frescura, requerida por la insistencia febril del hombre finisecular, para así convertirse en la protagonista de la trama de sus deseos más inconfesables. Respecto a la preferencia de los modernistas por la prostituta¹¹⁰, hay que buscar su antecedente, como ya hemos apuntado, en la estética de Baudelaire y en su actitud de rebeldía contra la sociedad burguesa. La semejanza que existe entre la situación de marginalidad social que vive la prostituta y la que experimenta el poeta en esa época

¹¹⁰ Manuel Machado hermanaba "las hetairas y los poetas" como una manifestación de solidaridad.

provoca un fenómeno de asimilación entre ambos tipos de vida.

En este contexto histórico, tal como hemos mencionado anteriormente, la empatía que las cortesanas despiertan en escritores no es otro sentimiento que el de la autocompasión que experimentan hacia ellos mismos debido a la degradación inesperada de su estatus social, atrapados en la penuria que padecen en su condición de marginados. Su identificación con las prostitutas incrementa aun más su adhesión emocional con ellas y con su oficio. Ambos no tenían otro remedio que vender lo más íntimo y lo más sagrado de su existencia, tal como lo hacían las "musas venales" sólo para sobrevivir. Veamos los versos de Villaespesa que ensalza el alma pura de las hetaras:

¡Sólo en el corazón de la ramera
Florece el lirio del pudor divino!¹¹¹

La obra, *Las flores del mal* fue dedicada a Teófilo Gautier, "maestro y amigo"¹¹², en defensa de la forma culta y refinada sin propósito de rentabilizar su

¹¹¹ "Soledades de Invierno", *El libro azul*, P.C.II, p.1575

¹¹²Charles Baudelaire, *Obras Selectas, Las Flores del Mal*, op.cit., p57: La dedicatoria completa de Baudelaire: El poeta impecable, al perfecto mago de la lengua francesa, a mi muy querido y muy venerado maestro y amigo TEÓFILO GAUTIER, con los sentimientos de la más profunda humildad, dedico estas flores malsanas.

producción literaria. La filiación y complicidad entre ambos queda evidente en el rechazo de Baudelaire hacia el utilitarismo¹¹³.

Las secuelas de la transición social hacia el mundo "moderno" -no modernista-, apoderado por el pragmatismo materialista de los "pequeños burgueses", invaden inevitablemente el espacio vital de los literatos. Es decir, se ven privados del privilegio del que éstos gozaban hasta entonces bajo la tutela de los aristócratas. A medida que el materialismo capitalista empezaría sustituyendo el compromiso social de aquellos, la sociedad empieza a apreciar más la potencia del capital que la nobleza del linaje; y la pujanza de una nueva clase social -pequeños burgueses- lideraría el cambio hacia el modelo materialista, impregnado del "abyecto gusto" según la percepción de los artistas. Este término, "abyecto gusto", se asentó como un cliché

¹¹³ *Ibid*, pp.22-23. La manifestación citada de Baudelaire proviene del *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1983, p.40: "Ser un hombre útil -escribe Baudelaire- me pareció siempre algo bastante odioso". En el fondo de esta apreciación está el horror que inspira al dandi la posibilidad de servir de instrumento para los fines de otro y de que su actividad espiritual pueda ser retribuida materialmente. Ya veíamos antes que obtener beneficios económicos por su actividad literaria se le antojaba a Baudelaire una forma de prostitución, sentimiento que no estaría lejano del desprecio que experimentaba Platón hacia los sofistas, a quienes llamaba "mercaderes de golosinas del espíritu".

de los artistas para criticar los modales "mediocres" del mundo burgués, donde no se apreciaba el mecenazgo artístico de buen gusto, si éste no generaba algún lucro económico¹¹⁴.

Esta contingencia histórica propició la aparición de los artistas bohemios, obligados a ocultar su miseria al tiempo que recuperaban su dignidad bajo la máscara de la extravagancia vital y artística. El acto de escribir ya no corresponde a un privilegio social de la clase alta, sino a un oficio como cualquier otro trabajo que sustenta la vida diaria. En consecuencia surge una modalidad ocurrente entre los escritores modernos -no todos modernistas- de lucir la penuria con orgullo como una condecoración al lado de su pluma. Este hecho acelera aun más la automarginación como una reacción virulenta ante la sociedad que los excluye y convierte su apariencia y su *modus vivendi* en un espectáculo que tan sólo ellos mismos pueden "permitirse"¹¹⁵.

¹¹⁴ Véase *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia* de José Eteban, Anthony N. Zahareas, Celeste Ediciones, Madrid, 1998, p.87: La actitud bohemia es, pues, una clara vocación de inadaptación social, a la vez que una protesta individualista contra el capitalismo y la sociedad burguesa ya instalados en el poder.

¹¹⁵ Véase la Introducción de *Las Poesías Completas*. La extravagancia de Villaespesa que vestía álquicel musulmán (p.XXX) o el testimonio

Nuestro poeta almeriense es un estereotipo de aquellos bohemios modernistas, un fiel retrato de los escritores "modernos". Como es bien sabido, este término, "los modernos", fue empleado despectivamente por los críticos conservadores y clasicistas en aquel ámbito literario finisecular ¹¹⁶. En este sentido, podemos considerar que los escritores llamados "modernos" se referían a menudo a los "bohemios".

Villaespesa padeció una penuria extrema a pesar de su ascendencia pudiente y lució con orgullo sus credenciales de escritor como único medio de subsistencia. Se hizo asiduo al comportamiento extravagante. Su vasta obra y, en ocasiones reiterativa en su temática, obedece a su carencia económica durante el desarrollo de toda su trayectoria poética.

Un poema suyo titulado "Bohemia" (*Luchas*, 1899) es un vivo retrato de los bohemios de la época en donde él

de su penuria ("El hombre y el dinero": p.LXV-LXX). Sobre todo, su vida literaria del poeta bohemio (p.XXVIII): "Y así tenemos *El alto de los bohemios* revelándonos esta época en que Villaespesa deambula noctámbulo por cafés y tertulias, calles y despoblados donde a veces duerme con Carrere bajo el relente de verano; la fundación de revistas como aquella *vinícola* -Redacción, una taberna; redactores, Rubén, Villaespesa, Machado, Gómez Carrillo, (...); las colaboraciones en *Blanco y Negro*, *Vida y Arte*, *Germinal*, *Revista Ibérica*, *Cervantes*; las anécdotas audaces de los errantes bohemios;". Recalamos que la amistad estrecha con Gómez Carrillo nos revela una de sus fuentes del orientalismo.

¹¹⁶ Véase, *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia* de José Eteban, Anthony N. Zahareas, Celeste Ediciones, Madrid, 1998

mismo acredita su identidad bohemia¹¹⁷. La unión o la "mezcla de lupanar y de bohemia" era un fenómeno social y literario en el fin de siglo.

Al sacrificio del amor me apremia
tu charla: obscenidad y picardía,
mezcla de lupanar y de bohemia,
con su sal y pimienta de poesía.
(Organillo)¹¹⁸

II.3.3 LA CASA DEL PECADO, LA OBRA VETADA

A nuestro juicio, esta antología, *La Casa del pecado*, dedicada a los "amores malsanos", -como diría Baudelaire-, es un homenaje a la "flor del mal". El tema central, por antonomasia, consiste en el amor pecador: el deseo carnal, la "Lujuria" -escrita con mayúscula por el autor-, voluptuosidad perversa. A menudo, los versos recurren a la imagen exuberante de los momentos íntimos del acto sexual:

desbordante de savias del deseo.
dos hiedras confundidas y enlazadas
al árbol inmortal de la Lujuria!¹¹⁹

¹¹⁷ Francisco Villaespesa, *Luchas, P.C.I*, p.83: De una taberna en el rincón oscuro/una noche de invierno,/en torno de una mesa discutíamos/unos cuantos bohemios.

¹¹⁸ *Ibid.*, *Torre de Marfil*, Pp.783

¹¹⁹ Francisco Villaespesa, "En el templo de vicio, IX", *Casa del Pecado, op.cit.*, p.25

Los poemas integrantes de esta antología están escritos en forma de soneto y con la misma forma del poema citado arriba, clasificados a nuestro juicio como poemas eróticos, que forman parte de los géneros líricos que Villaespesa cultiva. Bastaría con una ojeada del índice para comprobarlo: "Claveles rojos", "En el templo del vicio", "Los jardines de Afrodita", "En el harén", "El libro del pecado", "En la alcoba", "Trovas de amor", "Camafeos", "Las horas del deseo".

Curiosamente este libro, publicado en 1914 en Barcelona (Casa editorial MAUCCI), está excluido de las *Poesías Completas de Villaespesa*, en las que su editor, Federico de Mendizábal, había recopilado exhaustivamente todas las obras del poeta almeriense, incluidos los poemas sueltos e inéditos de la infancia¹²⁰. Es obvio que no fue bien comprendida la intención poética de nuestro autor, fuera de la disputa legal en torno a la publicación de esta antología sin

¹²⁰ Véase "Introducción" (*P.C.I.*, p.CLXXXVII): El editor Federico de Mendizábal justifica la exclusión y su posterior modificación de la antología, *La casa del pecado*: "(...)Elisa (la hija de Francisco Villaespesa) negoció con la Editorial Maucci varias ediciones, como las de *La gruta azul*, *La casa del pecado* y otras, que ha sido necesario transformar ahora totalmente, puesto que se hicieron dando al azar montones de cuartillas sin orden ni relación con el título y el espíritu del libro, guiándose para titular por la primera composición que surgiera".

el consentimiento otorgado por el autor o la cuestión de la calidad de la edición de la misma. Sospechamos que el editor no llegó a encajar bien el sentido solidario de Villaespesa, quien había fraguado con dolor y ternura la imagen de aquellas mujeres venales como protagonistas de su libro:

Se llama Flora, Margarita, Elena...
La verdad no la sabe ningún hombre,
que al entrar al burdel, casi sin pena,
quiso en sus puertas olvidar su nombre.

Entre las otras se destaca fino
su perfil melancólico, oro y nieve...
No fuma nunca, y raras veces bebe,
Porque dice que tiene muy mal vino.

Pero hay momentos en que ríe loca,
mientras el llanto tiembla en sus pestañas,
y entonces una copa no rehúsa...

Un recuerdo asfixiante la sofoca...
¿Qué será de la flor de sus entrañas
arrojada en el torno de la Inclusa?...¹²¹

En este poema titulado "En el templo del vicio"¹²², arriba citado, impera toda la "perversidad" de la miseria salvo la del desenfreno sexual.

Tú te vas desnudando, no por vicio,
sino con esa indiferencia muda
de la que sabe que quedar desnuda
a los ojos de todos es su oficio.

Yo, acallando mis ansias sensuales,
pienso -puesta la sien sobre la mano-

¹²¹ Francisco Villaespesa, *La Casa del Pecado, op.cit.*, p.21

¹²² *Ibid.*, p.2

con cierto dejo de melancolía,¹²³

Aparte de la ausencia de una actitud obscena, "acallando mis ansias sensuales", demuestra un fuerte lazo con las cortesanas, unido por la idéntica esencia de la profesión de los escritores que enseñan lo más hondo de su ser, exhibiendo los sentimientos más íntimos: "...no por vicio... quedar desnuda a los ojos de todos es su oficio".

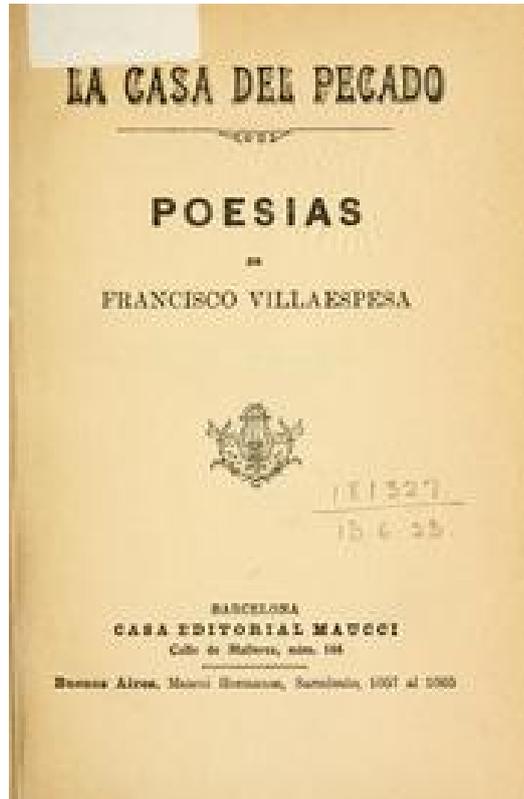
A diferencia de Baudelaire, quien no dudó en "describir sin tomar partido moral" y destacar al extremo el lado más sórdido de los marginados, identificándose con una parte más íntima de su propia personalidad, Villaespesa no explora lo más oscuro de las entrañas de la humanidad, aunque los dos poetas comparten la misma postura solidaria y, a la vez, rebelde contra la moral burguesa¹²⁴.

¹²³ *Ibid.*, p.3

¹²⁴ Véase *Historia social de la literatura y el arte, vol.3* de Arnold Hauser, Labor, Barcelona, 1980, p.219: La simpatía por la prostituta, que los decadentes comparten con los románticos y en la que Baudelaire es intermedio, expresa la relación vedada y culpable con el amor. Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa.(...) De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes tienen por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y qué baratos venden sus secretos.

El personaje más utilizado como el modelo de la mujer fatal en *La Casa del Pecado* se corresponde a la mujer de carne morena, a menudo, fundido con la figura de la "danzarina" bajo la sombra de Salomé¹²⁵. En cambio, no está incorporada la imagen libertina de la mujer de Asia oriental. Este hecho señala que Villaespesa desarrolla los temas del Japón a raíz de la moda japonesa intensamente extendida en España alrededor del año 1920, fecha de la publicación de su poema "Japonerías".

¹²⁵ Véase "Calveles rojos VIII", *Casa del Pecado*, *op.cit.*, p.14: "para recordarte en mi eterna pena,/ ese olor a albahaca, nardo y clavellina/ que al danzar exhala tu carne morena".



La portada de la primera edición de *La Casa del Pecado* (1915, Casa Editorial Maucci). El libro de poemas de Francisco Villaespesa excluido deliberadamente de la recopilación de las *Poesías Completas*, editadas por Federico de Mendizábal.

II.4 INTRODUCCIÓN A LA CULTURA JAPONESA EN ESPAÑA

A finales del siglo XIX y a principios del XX, el visible incremento del contacto con el lejano Oriente se centra en el Japón del período Meiji (1868-1912). A su vez, este país asiático adopta una política de acercamiento a los países europeos, estableciendo diferentes tratados previos antes de abrir fuego contra China (1894) y Rusia (1904). No sólo esta faceta bélica de Japón que suscitó un interés trascendental, sino también el arte y la cultura en general acapararon una atención especial de los occidentales. El archipiélago asiático se apoderó del protagonismo que China había desempeñado hasta entonces en el plano del gusto exotista de la literatura española, dirigiendo la moda orientalista. Aunque España no mantuviera un contacto directo de mayor grado en comparación con los países vecinos, se entusiasmó con este país exótico de Asia oriental, si bien su conocimiento sobre el Japón dependía de la capacidad difusora de Francia, que ejercía de epicentro de la cultura oriental en Europa. Por ejemplo, la Exposición Universal de París de 1900,

considerada como uno de los acontecimientos que inauguraron el siglo XX, generó una gran expectación hacia la cultura japonesa.

Pero el mayor triunfo correspondió a la gran actriz japonesa Sada Yacco (...) que actuaba en el teatro prestado por Luis Füller: "El espectador siente una atracción irresistible al contemplar aquella mujer hermosa con su tipo japonés, de cutis de porcelana, ojos de esmalte de un fulgor inmenso, dos pinceladas negras por cejas y cabellos sedosos de tinta china", comentaba entusiasmado un periodista español¹²⁶.

Este relato demuestra el rasgo sobresaliente de la moda femenina oriental en el exotismo del fin de siglo. Pese a las referencias culturales muy apreciadas por los artistas occidentales, tales como los grabados ukiyo-e¹²⁷, el teatro kabuki, el género lírico haiku, resulta que la mayor atención se centró en la cultura femenina nipona, sobre todo, en la de las geishas. Estas damiselas envueltas en un kimono eran adoradas más que cualquier clase del arte primoroso, procedente del lejano Oriente. En consecuencia, el japonismo

¹²⁶ *El sendero del tigre, op.cit., p.12*

¹²⁷ No se puede soslayar que el fervor por estos grabados en el Occidente se sumó a introducir y difundir la imagen femenina japonesa. Véase "El japonismo como género (femenino), *La mujer japonesa, realidad y mito*, Ed. Univer.Zaragoza, 2008, p.856: "De este modo, muchas de las estampas ukiyo-e que llegaron a Occidente lo que mostraron fue la belleza de la mujer japonesa, sus delicadas expresiones, sus elegantes peinados y, sobre todo, un tipo de seducción que no estaba basado en el desnudo sino en la sofisticación decorativa de los quimonos".

finisecular se reduce prácticamente a las imaginerías de las geishas:

Pero en su gran mayoría el *japonismo* fue un continuo desfile de quimonos y abanicos, bien en representaciones de ideales *geishas*, bien en elegantes damas ataviadas con estas prendas para ir a la moda o como elegante disfraz¹²⁸.

No olvidemos que este fenómeno se debe en parte a la necesidad apremiante de encontrar un nuevo modelo de la mujer fatal del "mal amor".

II.4.1 GEISHA, ICONO DE LA MUJER FATAL MODERNISTA

El testimonio de Enrique Gómez Carrillo, -uno de los miembros más asiduos en las tertulias literarias en los cafés de Madrid donde coincidía a menudo con Villaespesa-, confirma el fervor por la moda japonesa en España. Su libro, *El Japón Heroico y galante*, despliega el conocimiento erudito del autor sobre la cultura del lejano Oriente. Sirviéndose de una fuente de información muy valiosa del mundo exótico para sus literatos contemporáneos, -entre ellos para nuestro

¹²⁸ David Almazán Tomás, "El japonismo como género femenino", *La mujer japonesa, realidad y mito*, op.cit., p.855

poeta almeriense-, sus varias crónicas de viajes a Extremo Oriente se convierten en las referencias culturales del gusto orientalista. Sobre todo, uno de los temas más cultivados por este autor guatemalteco era sobre la mujer oriental. Encontramos un capítulo completo, dedicado a "La Mujer", que inaugura con el siguiente testimonio:

Desde hace algunos meses no puedo abrir una revista sin encontrar algunas páginas sobre la mujer japonesa. El tema es de actualidad².

A nuestro juicio, el propio Gómez Carrillo es el que contribuyó a que se produjera esta moda japonesa. Sus numerosos relatos publicados en las revistas literarias sobre la cultura erótica de Oriente no dejan indiferente a nadie ante una usanza inaudita en España. Veamos uno de ellos:

El tema de la mujer es el más preferido entre todos, por el exotismo que las musmés generan por la actitud sumisa, la sensualidad de las geishas y la costumbre, nunca vista en Occidente, de los burdeles de las cortesanas japonesas. Tanto impacto causa la última, todos los autores, ya sean diplomáticos ya sean viajeros, comentan sin excepción su asombro tras visitar el burdel de *Yoshiwara*¹²⁹.

¹²⁹ Enrique Gómez Carrillo, "El culto de la cortesana", *El alma japonesa, op.cit.*, Pp.251-275

Entre los temas variopintos sobre las japonesas, ya sea de su esclavitud o la sumisión en el ámbito sociocultural confucionista¹³⁰, ya sea del movimiento feminista en sus inicios, el protagonismo absoluto pertenece sin excepción al mundo excéntrico de la geisha, vista como "idealista encarnación del encanto oriental"¹³¹.

El término "geisha" es una trascripción fonética de la palabra japonesa¹³² "藝(arte)者(persona)". Significa la persona que practica el arte o el artista. Estas damiselas "artistas" eran respetadas como profesionales, pero pertenecían a una clase social baja, puesto que ellas aprendían y utilizaban su arte con un propósito exclusivo de entretener a los varones a cambio de una recompensa económica, si bien su estatus se diferenciaba del de las vulgares cortesanas. Realizaban actuaciones musicales compuestas por el canto y la danza tradicionales. También sabían tocar

¹³⁰ Véase "La Mujer", *El Japón heroico y galante* de Enrique Gómez Carrillo, Ed.Mundo Latino, Madrid, 1905, Pp.159-169

¹³¹ Véase "Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)" de Vicente David Almazán Tomás, *STVDIVM, Revista de humanidades*, 10 (2004), p.254

¹³² Encontramos habitualmente la trascripción fonética en lengua anglosajona, "geisha", sin embargo, la diferencia del sistema fonético entre inglés y español, la "gueisha" se aproxima más en español a la pronunciación de la palabra original japonesa.

instrumentos musicales como el "samisen", y aprendían la caligrafía, la lectura y la composición de los versos del danka o haiku.

El origen de este oficio se debe a la tradición social confucionista en la que las mujeres se recluían en el interior de la casa y estaba muy mal visto que las damas tuvieran trato alguno con los hombres forasteros. Este tabú social se cumplía a rajatabla, ya que Confucio decía que los hombres y las mujeres no debían sentarse juntos a partir de los 7 años. En esta circunstancia en que ni siquiera los novios se conocían hasta la ceremonia de su boda, los anfitriones que querían agasajar la visita de los varones no tenían otro remedio que acudir a las geishas profesionales, las cuales tocaban música, bailaban y cantaban para entretener a los hombres. Más adelante, utilizaban la casa del té para celebrar reuniones privadas o de negocios y citaban a las geishas. En este transcurso, la cultura de las geishas en su mayor parte se forjó en la casa del té, lugar que se transformó, a su vez, en una casa de citas. Este aspecto hizo considerar que la casa del té sea un lugar equiparable al burdel de lujo

y las geishas, meretrices de alta formación artística. Por consiguiente, la imagen de las geishas plasmada en los poemas de Villaespesa se asocia con la mujer pecadora, representada por la serpiente venenosa, el símbolo de la mujer fatal:

De tibias fragancias lleno,
lentamente, suavemente,
tu frágil cuerpo moreno
enciende mi carne ardiente;

Y te enroscas a mi seno
Lo mismo que una serpiente,
infiltrándome el veneno
de tus ponzoñas de Oriente...¹³³

Creemos que esta imagen de la mujer nipona, establecida en el poema "Japonerías", inaugura un nuevo arquetipo de la mujer fatal, la geisha, si bien la imagen de la geisha venía forjándose en la tradición de la literatura occidental.

Resalta en especial la figura de la "musmé", protagonista de *Madame Butterfly* (1904), tan querida por los poetas europeos. Esta ópera, adaptación parcial de la novela *Madame Crisantemo* (1887) de Pierre Loti (1850-1923), tuvo una enorme repercusión entre los literatos modernistas.

¹³³ "Japonerías", *El libro del mal amor*, P.C.II, Pp.826-832

El inicio de un mayor grado en la difusión de la imagen de las geishas en la literatura occidental se atribuye a las obras de Pierre Loti, en particular, *Madame Chrysanthème* (1887), paradigma que permanece de manera explícita o implícita en las obras posteriores que tratan de la imagen femenina nipona. Sin embargo, no fue Loti quien resalta la imagen refinada y sensual de la geisha, ya que su modelo dramático proviene de la novela *Madame Butterfly* (1898) de John Luther Long, quien añadió los componentes de emoción intensa y el exotismo sensual a la versión original de Loti. Tras un año de éxito de esta novela, en el año 1900 se hizo su primera representación teatral en Nueva York a base de una adaptación teatral hecha por David Belasco dando pie a la gestación de la ópera de Giacomo Puccini¹³⁴. Éste recurrió a su vez a las tres fuentes anteriormente mencionadas y otros numerosos escritos sobre Japón para

¹³⁴Dada la importancia de la versión de Puccini de *Madame Butterfly* trasladamos el primer encuentro de este compositor italiano con la novela, constatado en "Madama Butterfly y sus fuentes: la creación de un mito" de Luisa M.Gutiérrez Macho, *La Mujer japonesa., op.cit.*, Pp.889-890:"Este mismo año (1900), poco tiempo después, Giacomo Puccini acudirá al teatro Duque de York de Londres, donde tenía lugar la representación, y, aunque no entendió prácticamente nada del diálogo al desconocer el idioma y por la difícil jerga que utilizaban al hablar los personajes japoneses, la obra le fascinó y se sintió profundamente conmovido. Este hándicap resultó ser una magnífica prueba de la claridad y efectividad teatral del argumento. Por otra parte, el encuadre exótico le hechizó".

confeccionar su versión final de ópera¹³⁵. Como es bien sabido, en este formato musical de ópera impulsa a establecer definitivamente el prototipo de la geisha conocido actualmente en Occidente. Una musmé de figura casi infantil y de carácter artificial y aburrido de Crisantemo, caracterizada por Loti, se transforma en una mujer sensual, Cio-Cio San (cho-cho-san, para algunos escritores modernistas) llamada Madame Butterfly, y posteriormente en su configuración solapada por un intenso dramatismo vio la luz como un personaje refinado de atracción fatal, creado por la ópera de Puccini.

Además de esta referencia ya sólidamente implantada, una avalancha de información sobre la cultura nipona desborda las portadas de los periódicos y las revistas gráficas, incluso en el anuncio publicitario comercial, con su preferencia clara por

¹³⁵ *Ibid.*, Pp.879-912. Citamos una parte que nos ofrece información valiosa de una serie de las obras de lectura imprescindible como referencias de autoridad en relación a la cultura de Japón en el fin de siglo y subrayamos la presencia de Loti y Gómez Carrillo: en segundo lugar, analizaremos las obras literarias más conocidas en la época en que Puccini elaboró *Madama Butterfly* y a cuyos autores sabemos que leyó el compositor, tal y como queda documentado en algunas biografías o en determinada correspondencia. La lectura de las mismas permitía conocer, en cierto grado, la sociedad japonesa y son *El Japón* (1889), de Pierre Loti; *Kokoro, Ecos y nociones de la vida interior japonesa* (1899), de Rudyard Kipling; *La sociedad japonesa* (1902), de André Bellessort, y *El alma japonesa* (1905), de Enrique Gómez Carrillo.

las estampas y las ilustraciones de las niponas, sobre todo, de las geishas, de manera que va infiltrándose rápidamente en la vida cotidiana de los españoles en las primeras décadas del siglo XX en España¹³⁶ y en la vida literaria conforme al gusto exotista que promovía el movimiento modernista.

Destaca el testimonio pormenorizado de Enrique Gómez Carrillo sobre la ceremonia del té, acompañada de las actuaciones de las geishas, en el de una casa de té japonesa. Este escritor guatemalteco constata la veracidad de los detalles de susodicho espectáculo en su relato, "Las japonesas", *El segundo libro de las mujeres, Safo, Friné y otras seductoras*¹³⁷. Vivió esta experiencia en un barrio de Yosiwara, la ciudad más famosa por su cultura lupanar japonesa. El cuento de Luis Valera, "Yoghi-san la musmé", publicado en 1903, ya advierte la cumbre del afluente japonismo en España:

Un bonito cuento de Luis Valera acontece en una casa de té, donde la protagonista, yoghi-san, y otras dos geishas están encargados de divertir a un grupo de europeos¹³⁸.

¹³⁶ Véase "El Japonismo como género (femenino)" de V. David Almazán Tomás, *op.cit.*, Pp. 849-860

¹³⁷ Enrique Gómez Carrillo, *El segundo libro de las mujeres, Safo, Friné y otras seductoras*, Ed.Mundo latino, 1908, Madrid

¹³⁸ Lily Litvak, *El sendero del tigre, op.cit.*, P.130

Destacamos el término japonés "musmé", utilizado por los literatos españoles entre una larga serie de palabras japonesas, empleadas para lucir la erudición sobre la cultura nipona o simplemente por carencia del vocabulario equivalente, tales como "kakemono" -cuadro colgante-, "zen" -budismo adoptado en Japón de la doctrina mahayana-, "shinto" -pensamiento religioso japonés-, o "haiku" -género lírico-, etc.

En las crónicas y los artículos de la prensa que introducen la cultura erótica de Oriente, se utilizaba a menudo "la musmé", el término genérico japonés, que designa a las muchachas adolescentes, asociado indiscriminadamente al término específico de "geisha", mujer placentera; con frecuencia se cayó en el error de extrapolar al común de las mujeres orientales la educación singular que recibían aquellas en los burdeles. Consecuencia de todo ello, el estereotipo de la mujer oriental se vincula a una conducta sensual indecorosa:

El oriental me ha dado su hembra de ojos rasgados hasta la oreja, cuyos senos, globos de nieve, blancos, mórbidos, son la divina y lujuriosa fruta que más se ama y codicia¹³⁹.

¹³⁹ vv.aa., "Glosario", *Renacimiento*, núm. 1, 1907, Pp.127-128

Esta mujer concupiscente debía ser, a la vez, misteriosa y mágica para poder desplegar su atractivo fatal. Su perfil enigmático concuerda con el descrito en la cultura de Oriente y en la del mundo pagano de supuesta permisividad moral.

Toda la literatura y los escritos publicados entonces referentes a la cultura de la "geisha", educada para divertir a los hombres y para cumplimentar la compleja ceremonia de servir el té, estimularon la imaginación de los poetas modernistas. Esta escena -el ceremonial de servir el té- se convierte en el material de uno de los poemas de Villaespesa, donde el poeta desarrolla su viva fantasía. En "La hora del té", nuestro autor entrelaza la figura de la "geisha" con la de la taza del té:

Eres más frágil que la porcelana
donde sorbes el té. Tienes el tono
de un marfil japonés y el abandono
del crisantemo, que la hueca y vana

Pompa de tus cabellos engalana.
¡Tanta suntuosidad reclama un trono!...
¡La tenue suavidad de tu quimono
es menos fina que tu seda humana!...

El té perfuma el cenador. La luna
en los marfiles y en la laca esmalta
sus paisajes de arroz... Tu pie vacila

ee exiguo al caminar... Para ser una

imposible "musmée" sólo te falta
la dulce oblicuidad de la pupila¹⁴⁰.

La vinculación de las "musmés" con el "té" no es fortuita, ya que la peculiar cultura de la geisha se forjó en "la casa del té"¹⁴¹.

En resumidas palabras, esta mujer oriental se convierte en la amante ideal de los modernistas, y el apetito de erotismo exótico surge como consecuencia del deseo de libertad anhelada por los poetas. La búsqueda de la belleza trascendental se convierte en un subterfugio para elevarse sobre la cotidianeidad y se origina en el rechazo que manifiestan contra el orden burgués establecido. Esta actitud de rebeldía y el deseo de huir de la realidad se condensan en una airada protesta de los poetas finiseculares, remisos a integrarse en la mediocridad de la sociedad burguesa.

¹⁴⁰ "Jardines de idilio, XIV", *Lámparas votivas, P.C.II*, p.60

¹⁴¹ Lily Litvak, *El sendero del tigre, op.cit.*, p.130

II.4.2 LA "MUSMÉ" EN EL POEMA "JAPONERÍAS"

Digno de su título, "Japonerías", data de los años 1920-1, período en que la moda japonesa llegó a su apogeo en España. Este poema encierra todos los tópicos de la cultura japonesa y de las geishas. Produce la sensación de estar escrutando despacio y minuciosamente una estampa de las geishas adornadas con todo su lujo.

Mediante este poema, nuestro poeta almeriense logra crear una imagería de alto contenido sensual, como culminación del erotismo literario del fin de siglo. Bastará con citar uno de sus poemas para refrendar la afirmación anterior:

Y al mismo tiempo me mata,
con su lengua de faldero
y con sus uñas de gata...!
.....
mi sed de amores se aplaca,
figurilla japonesa
de caballera de alpaca,
y de quimono turquesa...
Guarda tu jardín de aroma
dos palomitas, que cuida
de acariciar tu abanico...
(Y muestra cada paloma
una fresa enrojecida
como un rubí, sobre el pico...!¹⁴²

¹⁴² "Japonerías", *El libro del mal amor*, P.C.II, Pp.826-831

Los versos citados acentúan, de manera ostensible, la imagen seductora de la mujer oriental convertida en oscuro objeto de deseo. Esta apetencia de erotismo exótico, originario de una cultura libre de prejuicios amorosos -a los ojos de los occidentales-, hizo que los poetas, conscientes de la restricción moral de la tradición cristiana, dirigieran, sin reservas, su mirada hacia la estampa de la mujer oriental, interpretada como catalizador en su proceso de búsqueda de una sexualidad prohibida y del placer vinculado a la trasgresión de las normas. Los versos de "Japonerías" secundan esencialmente esta propensión refractaria a base del empleo de una temática que podría encasillarse en un terreno restringido del tabú moral en Occidente, pues entrañan una fantasía sexual del poeta con una adolescente de 15 años:

¡Tiemblan tus carnes medrosas
entre mis brazos viriles,
como si sus quince abriles
se deshojasen en rosas; (VIII)¹⁴³

Sin embargo, nuestro poeta exhibe sin recato su ansia carnal, con tal de que esta infracción sociocultural se

¹⁴³ *Ibid.*, p.830

situase en el lenocinio del lejano Oriente como telón de fondo. En esta ocasión, también se repite la misma referencia a la taza del té para hilvanar su imagen con la casa del té, en consecuencia, con la geisha:

¡La taza de té destaca
su porcelana en la mesa
maravillosa de laca...
En tu boquita traviesa (VII)¹⁴⁴

Teniendo en cuenta los primeros versos del soneto que inauguran el poema "Japonerías", y los últimos que cierran el mismo, resulta indudable la alusión que hace Villaespesa a la costumbre insólita del primer contacto sexual, precoz y comercializado, de las geishas al inicio de su carrera profesional en el mecenazgo de sus tutoras ¹⁴⁵. En la atmósfera hermética de la vida femenina, fustigada por los cánones sociales confucionistas, esta tradición influye definitivamente a establecer una imagen libidinosa de estas damiselas, aparte de su acceso abierto y libre al mundo masculino. Debido al tema central que hemos señalado anteriormente, el resto de los versos también se viste lógicamente del

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.829

¹⁴⁵ Estas muchachas que fueron vendidas en su mayoría de los casos por su familia económicamente desfavorecida a la tierna edad de los 6 o 7 años y formadas con una exquisita educación artística para ponerse a ejercer su oficio en una edad pueril de los 15 o 16 años. Por esta razón, se utilizaba a menudo la palabra, *musmé*.

erotismo de la unión carnal, sublimada por la imaginación del poeta. Citamos a continuación los versos que comprueban nuestra reflexión:

Perfume a rosa temprana
tu oculto jardín trasmina;
carne en miel áurea y lozana,
de naranja mandarina... (I)¹⁴⁶

Fragilidad de vilanos,
Levedad trémula y pura,
ante la cual sólo rezo,

porque temo que en mis manos
se deshoje su hermosura
como la flor del cerezo...!(X)¹⁴⁷

Destacamos en especial una observación atinada de Pedro Salinas. La exótica belleza que transmite la mujer oriental se ve realzada por la presencia de artículos y de objetos diminutos que configuran un derredor suntuoso y sensual, como el biombo que representa el espacio íntimo, la porcelana o seda que se asocia a la suavidad de la piel de la mujer oriental por la procedencia de la materia:

Así, por ejemplo, en el soneto "De invierno", la última poesía de *Azul*, el atractivo sensual que emana sutilmente de la protagonista se halla copiosamente asistido por numerosos pormenores, (...) las jarras de porcelana china y el biombo japonés, que coadyuvan a la evocación de una atmósfera de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 826

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 831

lujoso sensualismo, donde las varias formas de la materia ofrecen cada cual su caricia¹⁴⁸.

Seguramente por este motivo nuestro poeta exhibe en este poema una erudición enciclopédica de la cultura nipona, cuya redundancia nunca había sido vista con un bagaje poético de la misma índole. Resalta la hermosura de la "hembra", envuelta del quimono (*3) de seda adornado con dibujos exquisitos de exóticas flores, el excéntrico peinado que conlleva las delicadas y preciosas joyas de la artesanía(*4). Villaespesa dedica un soneto completo a este tema, una extensión suficientemente larga como para demostrar su curiosidad hacia el peinado de las geishas, lo cual no nos sorprende, pues el trabajo de moldear y adornar su abundante cabellera formaba parte de una compleja "liturgia" de las coqueterías de las geishas.

Imprescindibles eran los objetos que servían para ambientar una atmósfera típicamente oriental: el biombo(*7), la porcelana y la seda(*1), los cuales impregnan la suntuosidad de la cultura oriental, siempre acompañada de un halo de sensualidad exótica; el tesoro de Micado(*2), la antigua capital nipona y, a

¹⁴⁸ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío, op.cit.*, p.56

su vez, el origen de la refinada cultura del país asiático; las tres flores más representativas de Japón, cuya simbología se hace extensiva a toda la zona de Asia oriental: las de cerezo(*8), flor nacional nipona, crisantemo(*10), símbolo de la madurez femenina y la de duraznero(*5), de cuyas frutas viven los dioses del paraíso según la leyenda tradicional. A menudo los poetas orientales utilizaban la imagen de los blancos melocotones maduros para insinuar los voluptuosos pechos femeninos ensalzando la suavidad de su piel(*5), el aroma y la jugosidad. No sólo recurre a los objetos sino también hace gala de su conocimiento de usos y costumbres del país oriental: el palanquín(*6) como medio de transporte antiguo, utilizado por los mandarines, la cultura del tatami, es decir, el hábito de realizar la vida cotidiana en el suelo sobre una "estera"(*9), la cual sirve de lecho también. A pesar de su conocimiento cabal sobre la cultura nipona, Villaespesa cae en la tentación de incluir el tema del opio que cultivaba desde el inicio de su trayectoria poética en relación al orientalismo quimérico. Recordemos su poema "Ensueño de opio" de *La copa del*

rey de Thule (1900)¹⁴⁹ como un guiño a la chinería de Teófilo Gautier(*8). La imagen asociada de Oriente con el opio fue derivada de la Guerra del Opio, acontecida exclusivamente en China, por tanto Japón está desvinculado. Asimismo reaparece el tópico de la cultura china de los pies exigüos. Parece que nuestro poeta dedica el capítulo IX (*8) a la chinería de antaño, si bien esta imagen de China fue incluida en pinturas en la superficie de un tabor japonés.

Subrayamos, a modo de concluir este capítulo, que el poema "Japonerías" refleja por excelencia la extraordinaria popularidad de la que gozaba la cultura japonesa a finales del S.XIX y a principios del S.XX en España y su gran repercusión en el terreno sociocultural y en las obras literarias. La encrucijada de este entusiasmo y el interés por el país de Asia Oriental con la temática de las figuras femeninas, cultivada asiduamente como un antídoto a la mediocridad social por los poetas modernistas, permite fraguar un nuevo icono de la mujer fatal finisecular a partir de

¹⁴⁹ Francisco Villaespesa, *P.C.I.*, p.130

la imagen de las geishas y, a su vez, Villaespesa llega a ocupar un lugar privilegiado en el retablo de los autores proclives al exotismo orientalista.

Consideramos oportuno citar a continuación el poema completo de "Japonerías", que forma parte de los testimonios irrefutables del orientalismo introducido a las obras poéticas de nuestro autor almeriense.

"JAPONERÍAS"¹⁵⁰

I

Perfume a rosa temprana
tu oculto jardín trasmina;
carne en miel áurea y lozana,
de naranja mandarina...

En tu tez de porcelana, (*1)
la pupila oblicua y fina
finge la ilusión lejana
de un vuelo de golondrina...

Y en la paz de la arboleda,
¡qué envidia tendrá el
Micado (*2)
de quien desate el tesoro

de tu quimono de seda (*3)
color cereza, bordado
de crisantemos de oro!...

II (*4)

La tiniebla de tu pelo
tan larga y profusa es,
que te envuelve como un velo,
de la cabeza a los pies.

Atrenzas tu terciopelo,
Y lo sujetas después
sobre tu nuca de hielo,
con tu agujijón japonés...

Faltaba un lazo encarnado
o alguna piedra preciosa
para adornar tu peinado...

Y tu dorado agujijón,
igual que una mariposa
prendió en él mi corazón...

III

Tu mano fina y liviana,
frágil flor de duraznero (*5),
en acariciar se afana
mi pobre amor prisionero,

Con la elegancia galana,
el cuidado y el esmero
con que acaricia la lana
de tu perrito faldero.

Y tu boquita de fresa,
en sus lúbricos excesos
-mis labios pueden dar fe-,

IV

Tan bella eres, vida mía,
que el más noble mandarín,
al mirarte, mandaría
detener su palanquín (*6),

y a vagar te invitaría
por algún raro jardín,
florido de pedrería,
de Shangay o de Nankin...

¡Y ordenara, con certeza,
que tu liviana belleza,
bajo un cielo azul y combo,

eternizase un pintor
en las sedas de un biombo (*7),
al pie de un cerezo en
flor...! (*8)

V

De tibias fragancias lleno,
lentamente, suavemente,
tu frágil cuerpo moreno
enciende mi carne ardiente;

Y te enroscas a mi seno
Lo mismo que una serpiente,
infiltrándome el veneno
de tus ponzoñas de Oriente...

Se esfuma mi pensamiento;
y en mis ciegas languideces
tu sonambulismo copio;

VI

¡En el quiosco tupido,
tendida sobre una estera (*9),
desnudo el seno florido
y suelta la cabellera,

muestra, a través del vestido,
la dorada primavera
de su cuerpo estremecido
en escorzos de pantera...!

¡Y en la soledad florida,
su cariño, zalamero
y cruel, me da la vida

y al mismo tiempo me mata,
con su lengua de faldero
y con sus uñas de gata...!

VII

¡La taza de té destaca
su porcelana en la mesa
maravillosa de laca...

¹⁵⁰ Francisco Villaespesa,
"Japonerías", *El libro del mal
amor*, P.C.II, Pp.826-831

En tu boquita traviesa
Mi sed de amores se aplaca,
figulina(sic) japonesa
de cabellera de alpaca
y de quimono turquesa...!(*3)

Guarda tu jardín de aroma
dos palomitas, que cuida
de acariciar tu abanico...

¡Y muestra cada paloma
una fresa enrojecida
como un rubí, sobre el pico...!

VIII

¡Tiemblan tus carnes medrosas
entre mis brazos viriles,
como si sus quince abriles
se deshojasen en rosas;

y tus manitas mimosas
fingen gestos infantiles
de perseguir mariposas
por fantásticos pensiles...!

¡Y tus oblicuas miradas,
infantilmente asustadas,
mientras silencioso adoro

tu cuerpo libre del velo,
cazan cigüeñas de oro
por los biombos del
cielo...!(*7)

IX (*8)

En un sueño muy suave,
muy suave y muy ligero,
que a mieles de besos sabe,
te miré en un fumadero

De opio, surgiendo grave
del humo, como un lucero...
Luego, fuiste como un ave
azul en un limonero...

¡Vi tus formas armoniosas,
desnudas las irreales
miniaturas de tus pies,

persiguiendo mariposas,
por los áureos arrozales
de algún tabor japonés...!

X

¡Tu cuerpo de orfebrería,
de blancas sedas vestido, (*1)
tiene la frágil poesía
de un cerezo florecido, (*9)

y evoca a mi fantasía
un crisantemo dormido (*10)
sobre la cristalería
de un estanque azul de
olvido...!

Fragilidad de vilanos,
Levedad trémula y pura,
ante la cual sólo rezo,

porque temo que en mis manos
se deshoje su hermosura
como la flor del cerezo...!(*9)



Las geishas ejecutando *samisen* en la casa de té.



Las geishas pintadas por Utamaro (1753-1806), pintor japonés muy conocido en Europa en el S.XIX. Éste cultivó el estilo Ukiyo-e -el mundo flotante, efímero-, vinculado estrechamente con la vivencia de las geishas, inmersa en la cultura del refinamiento lejos de la realidad cotidiana.

III. HUELLAS RUBENIANAS EN EL ORIENTALISMO DE VILLAESPESA

III.1.1 EL ENCUENTRO DE DOS POETAS: Rubén Darío y Francisco Villaespesa

Villaespesa, muy sensible a la nueva estética, llegaría a ser el reflejo fiel del poeta configurado por los contenidos estéticos y literarios de aquellos movimientos de signo renovador, ya fueran duraderos o efímeros. No obstante, aunque participó de este ambiente revolucionario en sus comienzos, la verdadera revolución en su vida poética se produjo después del encuentro con Rubén Darío.

A partir del año 1900, tras la publicación de *La copa del Rey de Thule*, Villaespesa comienza a mostrar en sus actitudes poéticas rasgos intensamente rubenianos y un gran entusiasmo por el "arte nuevo", al que accedería a través de los autores franceses, en especial de Gautier:

En su obra, hay expresiones y formas métricas del modernismo de fin del siglo, recibidos de Rubén Darío¹⁵¹.

¹⁵¹ Federico de Onís, "Francisco Villaespesa y el modernismo", *Revista Hispánica Moderna*, julio, Madrid, 1937, p.276

Gonzalo Guasp destaca igualmente la influencia de Rubén, especialmente a partir del año 1899, durante la segunda estancia de éste en Madrid, en el transcurso de la cual se estrecharon los contactos entre los dos poetas:

Francisco Villaespesa, cuya escritura nos parece ha pasado por el tamiz de la de Rubén Darío¹⁵².

La senda de Villaespesa hacia el modelo rubeniano se inicia con su llegada a Madrid. El joven Villaespesa escapa de Granada hacia la capital española en septiembre de 1897, abandonando sus estudios de Derecho para satisfacer su vocación literaria; allí, el provinciano que acababa de llegar a la capital se entusiasmaría con el espíritu renovador que animaba el ambiente literario madrileño de aquellos años.

Por aquel entonces, Rubén Darío ya había realizado su primera visita a España, en el año 1892. Aunque ésta se debió a una misión oficial, el poeta nicaragüense entró en contacto con los grupos de literatos españoles, entre los que dejó una fuerte impresión, llegando a

¹⁵² Gonzalo Guasp, *Gente Vieja* (Revista), Madrid, 30 de junio de 1902, P.2-3

calificarlo elogiosamente de renovador máximo de la lírica en lengua española.

Por su parte, la primera estancia de Villaespesa en la capital sólo le dio la oportunidad de colaborar en el semanario *Germinal*¹⁵³ y publicar algunos poemas. Pero, cuando en los primeros días de abril de 1898 tuvo que regresar a Almería, su ciudad natal, a causa de una enfermedad y seguramente para presentar en familia a su esposa, Elisa -mucho después aún Juan Ramón Jiménez la nombrará musa del modernismo-, ya estaba integrado en el inquieto ambiente del fin de siglo social y literario.

Su vuelta a Madrid se produce en abril de 1899, año que determina el inicio de su nueva vida literaria: Rubén residía en la capital desde enero, cuando inicia su segundo viaje por España, y durante el cual Villaespesa lo conocerá personalmente:

Villaespesa conoce a Darío en su casa -Ya con Francisca de compañera- De Marqués de Santa Ana, 29 y de la calle de Veneras, 4.

¹⁵³ Revista política-literaria de tono altamente revolucionario. La primera colaboración poética de Villaespesa es el soneto "Aspiración" (No.25, 22 de octubre de 1897), citada en *El modernismo en la poesía andaluza* de Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Ed.Univer.de Granada, 1974, p.35

Con él va a veces a la tertulia del "Gato Negro"¹⁵⁴.

Esta segunda estancia de Rubén Darío en España encauzó decisivamente el cambio poético finisecular en el país; a su alrededor se agruparon los jóvenes escritores, entre los cuales Villaespesa era uno de sus más fervorosos seguidores, considerándolo como "maestro":

La fama de Rubén creció en pocos años cuando en 1899 viene a España por segunda vez, la mejor juventud poética de entonces -Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado y Francisco Villaespesa- le reconoce como su maestro, como el paladín indiscutible de la nueva poesía, el inventor de una nueva lírica¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Antonio Oliver Belmas, *Este otro Rubén Darío*, Ed. Aguilar, Madrid, 1968, p.233

¹⁵⁵ José Luis Cano, *Poesía Española del siglo XX*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, p.52

III.1.2 PRIMERAS RELACIONES LITERARIAS A TRAVÉS DE LAS TERTULIAS Y LAS REVISTAS LITRARIAS

Resulta insoslayable la importancia de las tertulias literarias, -así como de las fundaciones y colaboraciones en revistas por parte de los literatos-, por constituir parte fundamental del ambiente literario finisecular, ya que, por medio de las incansables conversaciones y críticas de las obras literarias que allí se gestaban, se introdujeron y defendieron vigorosamente nuevas estéticas: es aquí donde se encuentra el verdadero germen del movimiento renovador¹⁵⁶ y de su divulgación. Retengamos aquí el hecho de que Villaesepa ejerciera cierto protagonismo¹⁵⁷ tanto en las tertulias como en la

¹⁵⁶ Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, Salamanca, Ed.Univer.de Salamanca, 1981, p.237:

Formaron también en las filas de la Promoción literaria de la Regencia los que muy pronto empezarian a ser calificados de "modernistas"; preferencias estéticas aproximan dentro de la promoción a Jacinto Benavente y Ramón del Valle-Inclán y a ambos se acercarán Francisco Villaespesa y otros escritores jóvenes, entre éstos los hermanos Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Marquina y Gregorio Martínez Sierra. Durante sus estancias en Madrid Rubén Darío preside la tertulia en la que son figuras preeminentes Benavente y Valle-Inclán.

¹⁵⁷ Luis F. Díaz Larios, "Prólogo" de *Antología poética de Francisco Villaespesa*, Almería, Librería-E.Caja, 1977, p.19:

En la redacción de la Revista -casa de Ruiz Contreras: copiosa biblioteca de libros franceses, ingleses e italianos; amplios sillones; tertulia literaria a grandes voces, quitándose la palabra unos a otros-, Villaespesa se codea con Pío Baroja ("Silvestre Paradox"), José Martínez Ruiz, Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Rueda, Nervo, Rubén Darío...".

fundación y colaboración de las revistas "modernistas", actividades mediante las que nuestro autor estrecharía su amistad con Rubén Darío.

- TERTULIAS LITERARIAS EN MADRID

Las tertulias literarias que los escritores celebraban en diversos cafés de Madrid constituían el centro de la bohemia de esta ciudad. No cabe duda de que aquellas tertulias servían a los aspirantes a la revolución estética como alimento de una nueva inspiración, al ofrecerles un espacio libre y abierto para discutir sobre las nuevas corrientes literarias que llegaban de fuera. En ellas, los autores modernistas establecían relaciones amistosas, influyéndose unos a otros¹⁵⁸.

Las tertulias de los cafés de Madrid, donde no pocas veces el joven poeta almeriense encontró inspiración, contribuyeron a conformar su mundo poético,

¹⁵⁸ Luis S. Granjel, *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, *op.cit.*, p.201: "En las tertulias donde a diario se encuentran los escritores jóvenes, Valle-Inclán hace amistad con Rubén Darío, Benavente y Alejandro Sawa, con los hermanos Baroja, con José Martínez Ruiz, Manuel Bueno y Mesztu, con Silverio Lanza, Ciro Bayo, Camil Bargiela y Baroja, en la calle de Alcalá, a Miguel Unamuno; temprana fue, asimismo, su relación con Juan Ramón Jiménez, Villaespesa y los Machado".

en el que se infiltraba el ambiente de los cenáculos literarios. El biógrafo de Villaespesa, Luis Jiménez Martos, relata alguna de estas andanzas en Madrid:

(...) lo segundo es asomarse a esos cafés en que acostumbraban a estar los escritores en inacabables tertulias: Fornos, Mansión Doré, El Universal, Levante, Madrid, Lyon d'Or,... El poeta provinciano se relaciona en seguida con el mundo y mundillo al que se siente afín. Su temperamento meridional lo ayuda mucho a ello, y, sobre todo, su poesía, que es como una descarga de luces, como una invasión de sonoridad y ritmos. Algo que cuadra con ese modernismo que trajo Rubén Darío en su valija poética¹⁵⁹.

Juan Ramón Jiménez recuerda la especial relación entre los dos poetas, consolidada a través de las tertulias. Villaespesa llegó a ser un leal admirador de Rubén, tanto en las propias tertulias como en sus obras literarias, y reflejaría rasgos rubenianos más intensamente que otros autores:

Sobre todo en la tertulia de la cervecería "Lion d'Or" es donde Rubén -tótem bebedor de güisqui- agrupa a su corte y Villaespesa le sirve de paje¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Luis Jiménez Martos, *Villaespesa*, Ed.Publicaciones Españolas, Madrid, 1978, P.13

¹⁶⁰ Luis F. Díaz Larios, *op.cit.*, p.19: Entre visitas a la novia, asistencia a las redacciones y a las tertulias ocupa todo su tiempo -¿cuándo duerme Villaespesa?, ¿cuándo escribe?- (...) Allí los iniciados comentan la obra de Díaz Mirón, Casal, Silva, Gutiérrez Nájera... Verlaine... Aprueban -"¡admirable!" - condenan - "¡imbécil!".

Villaespesa evoca en ocasiones caricaturescamente aquellas reuniones, compartidas por hombres de letras que nos resultan familiares en nuestro tiempo, entre los que se encuentran los principales autores modernistas ¹⁶¹; pero también rinde homenaje a aquel tiempo dedicado a las tertulias, como en los seis poemas largos publicados en "*Los cafés de Madrid*"¹⁶², en los que es capaz de transmitir el calor de la vida literaria de la época. En ellos encontramos la figura de Rubén, glorificado por Villaespesa:

Se recitan poemas de memoria,
Y produce un intenso escalofrío,
Cuando resuena, cual clarín de gloria,
El nombre augusto de Rubén Darío¹⁶³.

- FUNDACIÓN Y COLABORACIÓN EN REVISTAS

Entre los autores modernistas, Villaespesa era uno de los pocos que se mantenían sólo de su creación

¹⁶¹ Luis S. Granjel, *op.cit.*, p.202: Testimonios de ello los ofrecen Francisco Villaespesa y Ruén Darío. El primero, en el retrato poético que compuso de los hermanos Machado, a los que presenta en la tertulia de la 'Maison Dorée', destaca en Antonio Machado "su rictus grave, adusto y serio.

¹⁶² "*Los cafés de Madrid*" consiste en seis poemas que son los siguientes: "Fornos", "Valle-Inclán", "Benavente", "Carrere", "Maison Dorée" y "Baroja y Azorín" publicado en *Poesías completas II*, *op.cit.*, p.875

¹⁶³ "Fornos", *Los cafés de Madrid*, P.C.II, p.875

literaria, lo que le acarreaba serios problemas económicos. Es decir, la colaboración en las revistas literarias sustentó tanto su actividad creadora como la material, hasta que llegó a ser un poeta popular que se liberó de la preocupación económica gracias a las ventas de sus propios libros.

Aparte de su colaboración en revistas de todo signo, él mismo intentó fundar alguna otra, haciendo frente a la crítica feroz de las conservadoras, que no cedían espacio a la nueva estética. Estos intentos le situaban en primera línea de batalla en la lucha por promocionar la poética renovadora, aunque sus proyectos solían ser abortados por falta de respaldo económico, o una vez iniciados, tenían brevísimas vidas:

La batalla modernista se decide en los cinco primeros años del siglo. A la crítica tradicional, encumbrada en los periódicos de más tirada y prestigio, oponen la suya los fervorosos defensores del arte por el arte, que declaran su credo renovador en revistas de financiación problemática y en libros impresos con frecuencia por cuenta del autor¹⁶⁴.

Valle-Inclán, que también colaboraba en varias revistas modernistas, compartiendo con Villaespesa la

¹⁶⁴ María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*, Ed. Júcar, Madrid, 1991, p.45

responsabilidad de la redacción, recuerda con tono burlón las frustraciones de éste en su obra *Luces de bohemia*¹⁶⁵. Sin embargo, este esfuerzo no fue del todo vano, dado que, por una parte, mediante estas actividades Villaespesa pudo consolidar su amistad con la mayoría de los poetas coetáneos, sobre todo con Rubén, y por otra, supuso la introducción en la escena literaria de la época de la "nueva poesía" de los jóvenes autores. El propio Antonio Machado publicaría sus primeros poemas en revistas dirigidas por Villaespesa:

Antonio Machado da a conocer sus versos en la revista *Electra*, que se editó en Madrid en 1901; al siguiente año colabora en la *Revista Ibérica* de Villaespesa...¹⁶⁶

Pese a las dificultades a las que se enfrentó, el poeta almeriense consiguió sacar adelante dos nuevas revistas, que, si bien fueron efímeras, también fueron muy significativas en el círculo modernista:

Villaespesa se corresponde, además, con lo más joven y turbulento de Portugal y de Italia; y

¹⁶⁵ Véase *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Ed.Espasa Calpe, 1994, Pp.141-142: "Yo los he leído manuscritos. Iban a ser publicados en una revista que murió antes de nacer. ¿Sería una revista de Paco Villaespesa?".

¹⁶⁶ *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e Índices (1888-1907) op.cit.*, p.76

para aunar más esta fraternidad espiritual, funda esas revistas efímeras pero henchidas de buenos gérmenes, que se llaman *Revista Latina*, *Revista Ibérica*, y que mueren románticamente una tras otra¹⁶⁷.

No obstante su corta vida -apenas se encuentran comentarios acerca de ellas-, una de ellas, la *Revista Ibérica*¹⁶⁸, de carácter cosmopolita y atento a las novedades artísticas del de Europa, merece ser recordada por la importancia de los autores que en ella participaron:

Es difícil hablar de colaboradores fijos o asiduos cuando una revista tiene tan corta vida, pero el hecho es que en sus sumarios están presentes la mayoría de los escritores del momento que estaban revolucionando el panorama literario español: Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Benavente, Unamuno, Pérez de Ayala, Villaespesa, E. Marquina, Manuel y Antonio Machado, Felipe Trigo, etc.¹⁶⁹.

En este sentido, cabe destacar la ya mencionada publicación de alguno de los primeros poemas de Antonio

¹⁶⁷ Rafael Cansinos Assens, *La nueva literatura (1898-1900-1916)*, Madrid, Ed.V.H. de Sanz Calleja, p.134

¹⁶⁸ Véase *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*. Los datos y la característica de la *Revista Ibérica* están recogidos entre Pp.84-87. Citamos la parte que nos interesa: "Bajo la dirección de Francisco Villaespesa apareció en Madrid (la *Revista Ibérica*) el 15 de julio de 1902, con periodicidad quincenal, y publicó su último número, el cuarto, el 5 de septiembre del mismo año".

¹⁶⁹ *Ibid.*, P.84

Machado, antes incluso de ser recogidos en la primera edición de *Soledades*¹⁷⁰.

Los diferentes proyectos editoriales con los que Villaespesa se comprometió no le impidieron seguir escribiendo para otras revistas, sobre todo las que recogían las colaboraciones de autores jóvenes con impulso renovador, entre los que frecuentemente figuraba su nombre¹⁷¹. Como apuntara Juan Ramón Jiménez: "Él (Villaespesa) fundó y mudó sucesivamente todas las revistas del modernismo,..."¹⁷². Nuestro poeta fue responsable de la sección "Versos" en la revista *Electra*(1901)¹⁷³, de destacada importancia por la colaboración en ella, junto a los autores abanderados del modernismo de aquel entonces, de Rubén Darío:

Importante fue la contribución hecha por Rubén a la revista *Electra* (1901), publicando en los siete números que integran su colección cuatro colaboraciones; aquí su nombre aparece ligado a

¹⁷⁰ Véase "Poesías olvidadas de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949), Pp.335-381, de Dámaso Alonso: "Es ésta una de las escasas ocasiones en que publica poemas en revistas, anticipándose a la edición de *Soledades*, en donde luego los incluye".

¹⁷¹ Villaespesa colaboró en las revistas *Germinal*, *Luchas*, *El Álbum de Madrid*, *La vida literaria*, *Gente nueva*, etc.

¹⁷² Juan Ramón Jiménez, "Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)", *Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Ed.Guadarrama, 1890, p.286

¹⁷³ Véase *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e Índices (1888-1907) op.cit.*, p.73

los de Salvador Rueda y Valle-Inclán, Villaespesa, Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez¹⁷⁴.

También intervino en la elaboración de la *Revista Nueva*, fruto de las tertulias en la casa de Luis Ruiz Contreras¹⁷⁵, en la que se respiraba igualmente aquel espíritu renovador compartido por autores como Manuel del Palacio, Salvador Rueda, Unamuno, el propio Villaespesa, y los hispanoamericanos Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Leopoldo Díaz. La participación de Villaespesa en esta segunda revista se concreta en la inclusión en sus páginas, donde por primera vez verían la luz, de parte de los poemas que componen su segundo libro:

Si no logra el nombramiento de director de *Germinal*, entra en cambio a formar parte de la redacción de la *Revista Nueva*, en donde publicará algunos de los poemas de su segundo libro, de inminente aparición¹⁷⁶.

En aquel ambiente de tertulias literarias y publicaciones periódicas, más o menos efímeras, el nuevo ideal estético -como señaló Rubén Darío- encontraría un excelente caldo de cultivo entre los

¹⁷⁴ María Pilar Celma Valero, *op.cit.*, 54

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.56

¹⁷⁶ Luis F. Díaz Larios, *Antología poética de Francisco Villaespesa*, *op.cit.*, p.19

autores noveles Si bien entre ellos el referente renovador era el poeta nicaragüense, la contribución de Villaespesa a dicho ideal no fue por ello despreciable.

III.2 ENCUENTRO CON EL ORIENTALISMO LITERARIO

Cabe suponer que, aun antes de que estableciera contacto con Rubén Darío, y debido a la abundante información que sobre Oriente circulaba por los medios literarios de la época en forma de artículos periodísticos o crónicas de viaje, Villaespesa poseía ya un conocimiento previo de la cultura oriental, tan a la moda a finales del siglo XIX. No obstante, hay que subrayar que, antes del contacto citado, apenas se pueden reconocer trazas de la influencia orientalista - algunas alusiones de la China legendaria- en su producción literaria. Sería después cuando el orientalismo se incorpora decididamente a ella como tema poético. En este sentido, el poema "La Princesa Encantada" (*La Tristeza de las cosas*, 1906) constituye uno de los primeros ejemplos donde ese orientalismo de inspiración rubeniana se manifiesta abiertamente con

relación a su producción anterior de línea exotista. Tampoco se puede ignorar la influencia decisiva de Gautier en cuanto al orientalismo de nuestro autor, por dos razones fundamentales: En primer lugar, Villaespesa cita a Théophile Gautier en su poema "Ensueño de opio" (*La copa del rey de Thule*, 1898-1900)¹⁷⁷, donde se dibuja el orientalismo decadente que habrá de heredar el universo poético de nuestro autor. En segundo lugar, como es bien sabido, este autor francés fue un importante promotor del orientalismo en España.

De estas dos influencias, las de Gautier y Rubén Darío, parece que en nuestro poeta la del segundo gozó de una asimilación más intensa, dada la fácil adaptación de las fórmulas ya manejadas por el nicaragüense en lengua española, sin olvidar la admiración que Villaespesa le profesaba.

Sin lugar a dudas, la mayor parte del conocimiento de Villaespesa sobre Oriente procede inicialmente de las obras rubenianas, por lo cual el mundo oriental de nuestro autor se caracteriza por una vaga ensoñación,

¹⁷⁷ Hay que tener en cuenta que la primera edición del *La copa del rey Thule* fue publicada en 1900 con 14 poemas. Sin embargo, el editor de las *Poesías completas de Villaespesa* debió haber incluido los poemas anteriores, dado que la fecha del libro citado figura entre 1898-1900. Por esta razón, no tenemos datos exactos sobre la fecha de publicación del poema "Ensueño de opio".

filtrada de los autores franceses a través de Rubén Darío. La influencia de todos ellos avivó el temperamento exotista de Villaspesa hasta llegar a convertirse, finalmente, en un poeta plenamente orientalista:

A Francisco Villaespesa le ilusionaban tremendamente todas las cosas orientales, a tal Extremo...¹⁷⁸

Esta resuelta conversión de Villaespesa al orientalismo no es ajena a la obsesión modernista de buscar nuevas fuentes de inspiración: tratándose de Oriente, a nuestro poeta le fascinaba especialmente la novedad de las formas y los temas. De la mano de Rubén Darío, Villaespesa asumiría fascinado sus más llamativos temas orientales:

Músicas nunca oídas descendieron del cielo, y nuevos escalofríos de emoción estremecieron las almas... Las brisas venían cargadas de promesas, y sobre el azul resonante de los mares desde las tierras de oro y fuego de Nuevo Continente, caballero en su cisne de ensueño, como Lohengrin, llegaba la pompa asiática de Rubén Darío...¹⁷⁹

¹⁷⁸Federico de Mendizábal (ed.), *Prólogo, P.C.I.*, p.70

¹⁷⁹Ángel Rama, *Rubén Darío. El Mundo de los sueños*, Ed.Universitaria, Puerto Rico, 1973, p.30

Además del influjo de los dos poetas, no podemos olvidar la importancia de las crónicas y artículos sobre viajes a la zona asiática de Gómez Carrillo, muy leído en la época, despertando o satisfaciendo la curiosidad de sus contemporáneos. Villaespesa y este autor guatemalteco trabajaron juntos en diferentes revistas literarias y coincidieron también en algunas tertulias. No es extraño, pues, que Villaespesa mantuviera una amistad estrecha con este escritor, orientalista destacado, al que reconoce como una de sus fuentes de información sobre Oriente:

mientras Gómez Carrillo,
aspecto y corazón de mosquetero,
voluptuosamente
apura, en la ilusión de un cigarrillo,
toda el alma fragante del Oriente.
(*"Maison Doreé", Los Cafés de Madrid*)

La particularidad que presentaban las crónicas de viaje de Gómez Carrillo fue que en ellas introdujo pequeñas síntesis o fragmentos de la literatura tradicional de los países del lejano Oriente por donde había viajado. De todo ello queremos destacar el resumen de la novela lírica "El Imperio de la mañana apacible", donde se puede observar que el autor la

había leído primeramente en francés, para luego traducirla al español e incluirla en su propio libro. Se trata de la novela coreana *Y-Chun-Hyang-Chon*¹⁸⁰, cuyo contexto y contenido fue asimilado por Gómez Carrillo a través de la sensibilidad literaria francesa antes aún de emprender viaje a Oriente, hasta el punto de condicionar su propia visión de las tierras visitadas y preformular las crónicas después escritas. De hecho, pese a su experiencia personal y el conocimiento directo de Oriente, la mayor parte de dichas crónicas servirían para reforzar todavía más la admiración por Oriente que habían provocado las obras escritas por literatos anteriores.

¹⁸⁰ Véase *De Marsella a Tokio* de Gómez Carrillo, París, Ed. Garnier Hermanos, 1905, Pp.125-136; y en el otro libro del mismo *Literaturas Exóticas*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1920, Pp.147-158

III.3 REFERENCIA A RUBÉN EN TORNO AL ORIENTALISMO

Dado el reconocimiento implícito en la obra de Villaespesa a la autoridad poética de Rubén Darío, no podemos prescindir de una breve incursión en el orientalismo del escritor nicaragüense. Durante su estancia en París, Darío entra en contacto con el ambiente cosmopolita de la capital gala, que entonces se veía conmocionado por el encuentro con otras culturas, sobre todo las extremo-orientales, atmósfera idónea para satisfacer su curiosidad y afición a lo exótico. Todos los estímulos que Rubén encuentra en las obras traducidas por los escritores franceses, enamorados de las culturas orientales, se encarnarán inmediatamente en sus poesías, teniendo como consecuencia inmediata que, debido a su en exceso rápida adaptación, sus imágenes de Oriente muestren insuficiencias de sentido:

Su airecillo científico que a veces radicaba más en las palabras que en las concepciones, teñidas de magia y de orientalismo superficial, así como su adaptación renovada de las formas rituales...¹⁸¹

¹⁸¹ Ángel Rama, *Rubén Darío. El Mundo de los sueños, op.cit*, p.30

El entusiasmo por Oriente en el inicio de su vida poética queda satisfecho simplemente con la introducción de palabras que recubren de exotismo sus obras. Su principal fuente de información en este campo fue la obra de Gautier: la imagen rubeniana de Extremo-Oriente, en concreto de China, Japón e India, se hunde en la orbe del autor francés, a la que se suman algunos detalles proporcionados por Goncourt y Pierre Loti, quienes habrían de contagiar su afición por la cultura asiática a los demás escritores de aquella época:

La España... quizá únicamente de Gautier. Ahora nos lleva al Oriente. Lo conducen sus autores: Los Goncourt, Judith Gautier, con la visión poética de China y del Japón, y Pierre Loti, con las deliciosas Japonerías de otoño. El poeta se complace en el arte japonés. Lo ha visto en libros de estampas japonesas y en revistas¹⁸².

Rubén intuye, a través de la visión literaria francesa, el origen misterioso del universo en Oriente, tal como queda reflejado en sus obras. Arturo Marasso apunta a esta influencia de Gautier, quien le condujo al mundo fascinante del esoterismo de la India:

Pero ya el autor de *Divagación* nos trajo a la India. Es una India fastuosa y deslumbrante:

¹⁸² Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Argentina, Ed.Univer. de la Plata, La Plata, 1934, p.13

la India de Th. Gautier, de los Caprices, una India de mitos y de iniciaciones¹⁸³.

El peculiar concepto de Rubén sobre Oriente se manifiesta en el uso frecuente de ciertos adjetivos como "vago", "tenue", "sutil", "frágil", "mágico", los cuales aparecerán más tarde en las obras de Villaespesa para trascender la delicada sustancia de un mundo encantado, un mundo construido a base de ensueño y de imaginación. Los motivos orientales que se insertan tanto en las obras de Rubén como de Villaespesa responden a los prototipos de Oriente usados comúnmente entre los autores modernistas para dar un toque exótico a sus obras, sin demasiado matiz personal, limitados muchas veces a la pura exhibición erudita. Sin embargo, nuestro poeta almeriense supo convertir estos tópicos del gusto exotista en temas del verdadero orientalismo; ejemplos de ello se encuentran en la "princesa china", el "loto", el "Nirvana" o más tarde, con la llegada relativamente tardía de la japonería, la "musmé" o la "nipona", etc.

La fantasía orientalista de Rubén Darío se va concretando en el itinerario poético de su "Geografía

¹⁸³ Arturo Marasso, *op.cit.*, p.13

erótica" del *Cantar de los cantares* (fecha), cuya ruta curiosamente coincide con la del viaje de Gómez Carrillo a Asia oriental. El poeta nicaragüense trasciende en el exótico trasfondo orientalista la sensualidad, interpretada como espíritu de libertad, -o libertario- reprimido por los rígidos modales burgueses que imperaban en aquella época:

El modernismo se muestra, pues, sensual; pero también, y en sentido estético, libertario, porque, a cambio de impresionar la sensibilidad con la novedad y la gracia¹⁸⁴.

La impronta oriental se refleja igualmente en su obra *Prosas profanas*, donde el poeta hace referencia como escenario poético a algunas de las antiguas ciudades de Japón, de las que tenía noticia seguramente a través de la lectura de los autores franceses y las crónicas de Gómez Carrillo, para terminar en la India de Gautier.

Pedro Salinas explica así esta propensión de Rubén Darío a aunar exotismo y erotismo en la imagen sensual que de Oriente tenía:

¹⁸⁴ Nilo María Fabra, "¿Qué es el modernismo?", *La Ilusión Española y Americana* (Revista), 3-mayo-1903 (No.XVIII), p.287

En cualquier sector de los siglos o la geografía, en que la actividad vital se conciba como ejercicio constante y refinado de la sensualidad, y ésta como servidora, con todos sus placeres subalternos, del supremo fin amoroso. Es decir, contra la visión del desierto y el asceta, la de Oriente con su harén y sus huríes... Así se motiva ese otro mundo traslaticio de Rubén, tan importante en su obra, el exotismo¹⁸⁵.

Tal como la concibe Rubén, esta imagen frágil, deliciosa, y además exótica, reúne las condiciones más propicias para el despertar de la sensualidad. El erotismo así vehiculado desde el Oriente lejano hasta los cenáculos literarios europeos venía a reforzar el ya presente en la atmósfera decadente del fin de siglo. Esta tendencia, incorporada al modernismo, fue rápidamente asumida por los jóvenes poetas ya desde el inicio de sus respectivas trayectorias literarias¹⁸⁶. Villaespesa fue uno de los que se sumaron a esta corriente, pero utilizó el recurso de la inspiración oriental no sólo para acentuar la sensualidad de sus composiciones poéticas y renovar la estética literaria del momento, sino también para burlarse del pudor

¹⁸⁵ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1948, p.107

¹⁸⁶ Véase *La lírica modernista* de Alejandro Bermúdez, Ed. Orbis, Barcelona, 1982, p.197: "lo erótico se convirtió en afán desmedido por los adolescentes, en Nifeas(1900) del poeta moguereno, como alguna vez en Villaespesa".

hipócrita de la sociedad burguesa. Esta unión de exotismo y erotismo es una particularidad villaespesiana que también heredó de Rubén Darío.

Para concluir esta referencia al autor nicaragüense, basta recordar aquellos poemas de Villaespesa donde la evidente adaptación de las formas y temas poéticos de Rubén Darío hablan por sí mismos de su devoción. Éste, a su vez, ensalza el talento del poeta almeriense, destacándolo como abanderado de la nueva estética entre los jóvenes poetas del momento:

.....joven Villaespesa, bello talento en
víspera de un dichoso otoño¹⁸⁷.

Con el paso del tiempo este apoyo no haría más que acrecentarse, dejando entrever su predilección por Villaespesa, de cuya obra solía decir: "Qué bonitos versos ha hecho Villaespesa". Cabe suponer que la aprobación de excelencia poética por parte del "maestro" del modernismo colocaría a Villaespesa en un lugar de privilegio frente al resto de los poetas de su tiempo, pero también sería, sin duda, un notable contrapeso a las críticas feroces que con frecuencia

¹⁸⁷ Enrique Díez-Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, Ed.El colegio de México, 1944, p.16

recibía en tanto que participante más activo del movimiento de renovación estética. Rubén Darío no podía menos que defender y ensalzar los versos de Villaespesa, cuyo cariz literario entrañaba su propio mundo poético. La siguiente frase muestra sin ambigüedades el gran aprecio que sentía por el poeta almeriense:

Al lado de Francisco Villaespesa, todos los poetas me parecen fríos y mentirosos¹⁸⁸.

Villaespesa, por su parte, corresponde con una fidelidad intachable al autor nicaragüense, como queda patente en el soneto "Silencio", incluido en la obra *La copa de rey de Thule* (1900), o en otro de sus poemas de homenaje explícito, titulado "Rubén Darío", en el que se resalta el genio de este poeta y se transmite con eficacia el erotismo decadente de gusto exotista que ambos compartían.

¹⁸⁸ Véase el prólogo de Federico de Mendizábal, "Villaespesa, sus mejores versos", *P.C.I.*, p.5

III.4 IMAGINERÍAS ORIENTALES DEL RASGO RUBENIANO

III.4.1 EL ORIENTALISMO RELACIONADO CON LA FUGA DE LA REALIDAD

Es indiscutible el eco de Rubén Darío en las obras de Villaespesa, tanto por su importancia como renovador estético finisecular como por su magisterio en la confección del orientalismo fabuloso. A lo largo del desarrollo de su labor lírica nunca se borrarán estas huellas rubenianas, si bien enriquecidas con sus sellos personales.

El orientalismo aprendido de Rubén evoluciona en diversas formas reflejando el gusto particular de nuestro autor. Cada vez más interesado por el tema, nuestro poeta llega a convertirse en el cultivador más constante del orientalismo en España.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que ambos poetas fueron influidos simultáneamente por la tendencia escapista del fin de siglo y esta propensión a la huida de su propio mundo, a la fuga de la realidad, obliga a los autores a acudir a un lugar lejano, lo

cual se transfigura fácilmente en una devoción exotista-orientalista.

Para resumir nuestra reflexión sobre el tema, diremos que el exotismo modernista se basa en la búsqueda de un nuevo ideal, que procede del rechazo de la sociedad y del deseo de libertad artística, ambos factores, mediante la invención de un mundo imaginario con el pretexto de Oriente, conducirán a los autores modernistas a un mundo diferente y lejano que no coarta la imaginación del autor. De ahí que, muchas veces, la imagen oriental sea muy ambigua y no coincida con la realidad, hecho que no preocupa demasiado a los modernistas:

... sus (de Rubén) orígenes se remontaban a un lujoso Oriente, más soñado que real, su lengua confusa y a la vez brillante se asemejaba a la de un poseído o un profeta¹⁸⁹.

El interés de Rubén por Oriente se centraba principalmente en su valor de lejanía, lo que comprobamos en sus propias palabras. Rubén trata de buscar aquella distancia que le separa de su propio mundo en busca de los ensueños:

¹⁸⁹ José Álvarez Sierra, *Francisco Villaespesa*, Ed.Nacional, Madrid, 1949, p.97

Yo soy el amante de ensueños y formas que
vienen de lejos...¹⁹⁰

La atracción por la lejanía reside en la posibilidad de dotar a ese espacio de la fantasía imaginaria del propio autor. Sobre ese fondo difuso y lejano que es el Oriente visto desde la perspectiva occidental, los autores crean un mundo irreal. Así se explica el empleo frecuente del adjetivo "vago" que acompaña la palabra "lejanía":

¿Qué son se escucha, son lejano, vago
y tierno?¹⁹¹

En este sentido, el mundo lejano consiste primordialmente en la ambigüedad, cuya imagen Rubén resume en su expresión "vago Oriente":

Y el viaje a un vago Oriente por
entrevistos barcos¹⁹².

Esta imagen del "vago Oriente" transmite el sosiego que la cultura oriental exhala para los europeos; enfrentada a ella se encuentra la ansiedad

¹⁹⁰ Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, op.cit, p.15

¹⁹¹ Francisco Villaespesa, *P.C.I*, p.127

¹⁹² Enrique Anderson Imbert (ed.) *Poesías completas de Rubén Darío*, México, Ed.Fondo de Cultura Económica, 1984, p.276

generada por la cultura de la industrialización occidental:

... riegan a Oriente ensueño, a Occidente ansia viva¹⁹³.

Esta visión de los dos mundos del contraste fue compartida comúnmente entre los coetáneos occidentales en el fin de siglo, surgida del choque de valores entre la aspiración al mundo espiritual y la decepción hacia la praxis materialista de la nueva sociedad moderna:

El problema común es el de la interpretación del significado de los hechos culturales en la sociedad moderna y con el establecimiento de la sociedad burguesa. El momento ese, justamente, en que los productos del espíritu se convierten en mercancía, y el hombre privado alcanza el escenario histórico¹⁹⁴.

En la primera etapa de la producción poética de Villaespesa, a la que llamaremos rubeniana, el poeta sigue fielmente a Darío. Sus obras están llenas del ensueño y el misterio que emana de la tierra distante. La identidad del Oriente figurado en las obras de ambos poetas evidencia el fervor desmedido que compartían por

¹⁹³ Véase un poema que se recoge por Enrique Anderson Imbert, *Poesías completas de Rubén Darío, op.cit.*, p.456

¹⁹⁴ Iris M. Zavala, *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p.11

Oriente, superior a cualquier pretensión realista. En este aspecto, la explicación de Ricardo Gullón es convincente:

Fuerzas vigorosas impulsan al exotismo: "lejos", "en otra parte" habrá un ámbito vital más tolerable. Basta con reconocer la diferencia existente entre "aquello" y esto, pues no importan tanto los detalles del mundo distante, su forma concreta, como el hecho de que contradiga la vulgaridad y chabacanería del propio; (...)¹⁹⁵.

La realidad denegada fue sustituida por un nuevo ideal, "un nuevo valor" que, necesariamente, procede de lo extraordinario. Esta voluntad de Villaespesa se detecta en su verso, "en busca siempre de lo extraordinario" (*Manos Vacías*, 1935). Pedro Salinas precisa el concepto y la función de "lo extraordinario" en ese exotismo que abarca al orientalismo:

Al significado primario de lo exótico, lo que viene del extranjero, se le añade en seguida la nota de "muy" extranjero. Esto es, de raro, poco usual, extraño. Es decir, que en el amor a lo exótico no funciona tan sólo la tendencia a una cosa por ser extranjera, sino porque su calidad de extranjería la reviste de un carácter de excepcional, de poco vista, de un nuevo valor: lo que no todos, sino muy pocos, tienen o conocen, lo exquisito, en suma¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Ed. Gredos, 1958, p.98

¹⁹⁶ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, op.cit., p.106

Junto con las observaciones de Ricardo Gullón y de Pedro Salinas acerca de la atracción exotista ejercida sobre los autores del modernismo, deberíamos señalar un aspecto importante en cuanto a la búsqueda de la rareza en el contexto del fin de siglo: la preocupación de ser "moderno". Villaespesa estaba obsesionado por la idea de ser moderno. El concepto de modernidad comprendido por Villaespesa se basa de una idea de novedad en la que juega un papel fundamental la rareza como recurso contra el convencionalismo y conformismo, de donde procede ese gusto por todo lo desconocido.

La virtud del orientalismo, como hemos insistido, se cifra en su capacidad de proporcionar el extrañamiento. Las características que Rubén percibe en la "voz de Oriente" son la rareza y la lejanía, las cuales encubrirán el verdadero deseo de los autores modernistas: crear un mundo irreal de ensueños quiméricos:

Que canta con voz de Oriente
Un raro canto lejano¹⁹⁷.

Por esta razón, es preciso que la imagen de Oriente sea "vaga" o "de ensueño", manipulada

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.45

deliberadamente, sólo para soñar. Este será un dato sumamente importante para entender el orientalismo modernista.

Como venimos observando, en las obras de Villaespesa encontramos a menudo esta imagen de Oriente descrita como "vaga lejanía":

Perdidas en la vaga lejanía¹⁹⁸

Entre los rasgos inconfundiblemente rubenianos que se encuentran en Villaespesa, cantor de los cisnes y de la sensualidad de Leda, se destaca su preferencia por la fantasía oriental. Es evidente que el poeta almeriense antepone la ilusión y los ensueños de Oriente a los símbolos clásicos, previamente acuñados por Rubén:

Trina fabulosos cuentos orientales;
ni cisnes de nieve, de ensueño y de seda,
a pesar de las rosas carnales
y los muslos divinos de Leda...!¹⁹⁹

Muchas veces, la estampa orientalista se asocia con el opio, que produce una ilusión engañosa. Los ensueños orientales hipnotizan a los autores que

¹⁹⁸ Francisco Villaespesa, *P.C.II*, p.186

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.124

repudian la realidad, pero su efecto es momentáneo y acaba desvaneciéndose. En consecuencia, los soñadores vuelven a este mundo al que no quieren pertenecer. La fascinación de Oriente se equipara al fenómeno anestésico: no existe en la realidad, sino que se sueña. Los modernistas tienden a asociar orientalismo y decadentismo, lo cual marca una conducta fuera de las reglas sociales. El "Ensueño de opio" (*La copa de rey Thule*, 1900) de Villaespesa es un claro ejemplo de este tema:

Ama los goces sádicos Se inyecta de morfina
pincha a su gata blanca. El éter al fascina
y el opio le produce un ensueño oriental...²⁰⁰

El opio simboliza por sí mismo el ensueño transitorio, pero cuando se asocia al humo del cigarrillo hecho de opio, la imagen gana en eficacia al referirse a la fugacidad de la ilusión, y se extiende a la del ave, símbolo villaespesiano, cuyo significado más habitual es el del ensueño ilusorio:

En un sueño muy suave,
muy suave y muy ligero,
que a mieles de besos sabe,
te miré en un fumadero

de opio, surgiendo grave

²⁰⁰ "Ensueño de opio", *La copa de rey Thule*, P.C.I, p.130

del humo, como un lucero...
Luego, fuiste como un ave
azul en un limonero...
("Japonería, IX, X)²⁰¹

El cigarro se impregna de los ensueños y la sensualidad de Oriente. La imaginación de nuestro autor orientalista se ensancha con el humo y con el olor del cigarrillo, ambos se unen con la imagen de la danza sensual y del perfume provocativo de la mujer oriental. Esta evocación de Oriente concierne al sueño que se esfuma vanamente en un momento:

El cigarro de Oriente
Que en mis labios febriles se consume
Envenena mis sueños y el ambiente
Con la sensualidad de su perfume²⁰².

Villaespesa es consciente de este espejismo, que se refleja en su verso: "en los sueños de opio de Nada" ("SPES", *Manos vacías*, 1935). Detrás de esta ilusión imaginaria se encuentra el vacío y la conciencia de este desengaño abre camino al pensamiento búdico. Esta evolución hacia el budismo lo diferencia de los demás modernistas que, con el transcurso del tiempo, defraudados al no hallar la ilusión y los ensueños

²⁰¹ *Ibid.*, P.C.II, Pp.830-831

²⁰² *Ibid.*, "La Cisterna XXXIX", p.302

proyectados al final del camino, llegaron a negar aquella lejanía. Éste sería, además, uno de los motivos por los que los poetas modernistas abandonaron en seguida el cultivo de los temas orientales.

Los autores, rebelándose contra las rígidas normas que impone la sociedad sobre la conducta personal, alcanzan la liberación de aquéllas en la cultura asiática. La predilección por esta zona del mundo proviene de la mitificación de Oriente, esto es, los autores aprovecharán la ventaja dada por la distancia de una cultura lejana, desconocida en Europa, para falsificarla según sus propios intereses decadentistas:

El interés por la historia y las escenas exóticas es otra manifestación más de la huida del presente. Se buscan ambientes decadentes y sensuales en las civilizaciones asiáticas...²⁰³

El erotismo decadente buscado en Oriente pone de manifiesto el rechazo de la cotidianeidad al unirse con el escapismo como forma de protesta contra el hastío que su realidad engendra. En esta propensión a huir de su propio mundo resultó fácil la adaptación de la cultura oriental.

²⁰³ VV.AA., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Ed. Orgaz S.A., tomo VI, Madrid, 1980, p.200

III.4.2 LA SENSUALIDAD CREADA POR LOS MOTIVOS ORIENTALES EN LA POESÍA DE VILLAESPESA: ABANICO, BIOMBO, PORCELANA Y SEDA

El "abanico" se impregna de diversas connotaciones, como el adorno y la coquetería de las mujeres, o la evocación del tacto y el calor femeninos de Oriente. El erotismo que nuestro autor provoca a través de la imagen del abanico es muy atrevido. Notamos que la escena oriental que sirve de sustento al ambiente sensual es simplemente una excusa para dar cabida en ella al deseo libertino del autor. En el poema "Japonería", en el que se destaca la perversidad del sentimiento amoroso, el abanico ya no es simplemente la cola fabulosa del cisne, sino un instrumento de caricias amorosas. Este motivo, utilizado con frecuencia por Villaespesa, cumple un papel peculiar asociado con su símbolo preferido del cisne o del pavo-real²⁰⁴, lo cual recuerda inmediatamente el juego de Rubén con las imágenes del cisne y del abanico:

Tendió al cisne la curva de su cuello

²⁰⁴ Esta imagen del ala del cisne o la cola del pavo real figurada por el abanico, acuñada por Rubén, es uno de los motivos muy frecuentemente utilizados por los poeta modernistas. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, p.194: El Pavo, siempre con la cola abierta en abanico de fabuloso iris.

Y con el ala -cándido abanico-²⁰⁵

En el espacio del abanico donde Villaespesa sueña el paisaje oriental, ambientado por la adolescente japonesa, vuela la cigüeña, la cual se relaciona con ensoñaciones fugaces. Este cultivo de la imagen fugitiva es constante y obstinado en el desarrollo orientalista de Villaespesa:

El cuello de la cigüeña
sobre el viejo torreón
en el azul se diseña
como una interrogación.
.....
Parece que vuela de
el fondo de un abanico
de alguna frágil musmée.
("Lo que pasa", 1912)

El poeta observa en la realidad una cigüeña con ansia de encontrar la ilusión y lo traslada de inmediato al trasfondo oriental del mundo de ensueños, en el que se permite la imaginación, aunque sea frágil y fugaz como la muchacha japonesa. Tanto en los abanicos como en los biombos asiáticos suele aparecer un paisaje de naturaleza junto con unos dibujos de garzas o cigüeñas. Nuestro poeta, como buen

²⁰⁵ Francisco Villaespesa, *Panales de oro*, P.C.I., Pp.1093-4

orientalista, debía de tener el conocimiento sobre este detalle. Por otra parte, hacemos hincapié en la interpretación de los pájaros, cigüeña o garza que se topan con frecuencia en los objetos orientales y, sobre todo golondrina como ilusión efímera.

El biombo simboliza la intimidad, siempre insinuadora de una gran sensualidad. Pero, más allá de esta primera significación, el biombo señala la separación espacial respecto al mundo exterior que los autores interiorizan creando un mundo íntimo de ensueños. En este sentido, no difiere mucho la noción del refugio y del reino interior del poeta, como los demás temas modernistas plasmados a través de la imagen del jardín o del lago. Sin embargo, a diferencia del espacio solitario y del altivez, el biombo ofrece un espacio donde tiene cabida la sensualidad y la ilusión. Por ejemplo, Villaespesa alude al biombo chino, en el que el panorama oriental sugiere ese ensueño fugaz:

Nuestro ensueño es fugaz golondrina
Que atraviesa el biombo de China
Donde entre verdes arrozales
Una grulla dormita en un pie²⁰⁶.
("La hora del té", 1912)

²⁰⁶ Francisco Villaespesa, *Panales de oro*, P.C.I., P.1063

En el poema que hemos citado, el biombo es un espacio de ensueños y, al mismo tiempo, se refiere a Oriente, especialmente a China. El biombo y Oriente son dos espacios donde coincide la "fugaz golondrina". Merece nuestra atención el símbolo de la "golondrina" que concierne a la ilusión, como lo certifica el análisis de Ricardo Senabre:

Ocurre que Villaespesa no ha podido resistir la tentación de hacer explícita la equivalencia entre golondrinas e ilusiones²⁰⁷.

Resulta también muy explícito en el siguiente poema que citamos el símbolo del biombo como frontera entre dos espacios, el físico y el imaginario del poeta, donde se persiguen los ensueños, configurados por las cigüeñas. Sobre todo el verso, "y en el biombo tras el cual tú sueñas", manifiesta con evidencia el espacio íntimo del mundo poético de nuestro autor:

Asciende del jardín un soplo cálido,
y en el biombo tras el cual tú sueñas,

²⁰⁷ Ricardo Senabre Sempere, "Sobre la poética de Antonio Machado", *Poética e historia literaria*, Cádiz, Ed.Univer de Cádiz, 1990, p.61: Transcribimos los versos referidos:

"La tarde va a morir. El sol se aleja
Se pierden, gorjeando de alegría,
las golondrinas por el mar...
¡Sigue las con los ojos, vida mía!
¡Son ilusiones que se van perdiendo!...
¡Nuestros últimos sueños que se marchan!"

mancha el cielo de un azul muy pálido,
curvas emigraciones de cigüeñas²⁰⁸.

Este símbolo del biombo como alusión al mundo de los sueños no fue iniciado por Villaespesa, ya que los artistas franceses lo habían utilizado como un espacio íntimo para plasmar su imaginación y fantasía. Lily Litvak recoge una interpretación de este uso simbólico del biombo:

En 1902 "El mundo de las quimeras", intentando crear, dentro del espacio vacío de la superficie del biombo, la sugerencia de los sueños y la inmersión en un mundo de sombras²⁰⁹.

Aunque la utilización metafórica del biombo para designar el cielo de Oriente no sea original, Villaespesa demostró su habilidad al interpretarlo como el horizonte donde se pierde la fantasía. Además registramos otra vez el símbolo de las aves, en este caso con su uso más oriental e imaginativo que los anteriores en el segmento "cigüeñas de oro", derivado de "el faisán de oro" de *Prosas profanas* (1896), el ave legendaria de Asia oriental:

Tu cuerpo libre del velo,
cazan cigüeñas de oro

²⁰⁸ *Panales de oro, P.C.II, p.1063*

²⁰⁹ Véase la cita 94 del *El sendero del tigre* de Lily Litvak, *op.cit.*, p.137

por los biombos del cielo
los remansos del crepúsculo²¹⁰

En Rubén la "porcelana" representa el arte oriental y su cultura aristocrática, pues más que ningún otro objeto, la porcelana simboliza el prestigio artístico de Oriente. Citamos su poema "El Arte":

En Asia soberana
con su tradición divina
alza orgullosa la China
sus torres de porcelana²¹¹.

Comparada con otros temas de influencia rubeniana, la porcelana aparece relativamente tarde en las composiciones del poeta almeriense. En sus comienzos aprovecha la imagen de la porcelana sólo para incluir un corte exótico que no posee ningún valor metafórico, aunque sospechamos que el uso del adjetivo "azul" que acompaña a la porcelana se refiere a la nobleza del arte oriental, ya una vez sugerida por Rubén. En su obra "Sonatina", en cuyo título se aprecia la influencia rubeniana, muestra la porcelana de forma muy sencilla. La reivindicación de la imagen oriental mediante la porcelana aboca a un tópico modernista. El

²¹⁰ *Panales de oro, P.C.II, p.1064*

²¹¹ *Poesías completas de Rubén Darío, op.cit., p.118*

poema "Sonatina" de Rubén, uno de los más imbuidos en el orientalismo inspiró, sin duda, los siguientes versos de Villaespesa que citamos:

Una flor inclina
su tallo en un vaso
de azul porcelana²¹².

En un poema titulado "Porcelanas" confirmamos este reconocimiento de Villaespesa, quien elogia el arte chino representado en la porcelana, al compararlo con los poemas de un trovador mandarín, que identificamos con Li-Tai-Pé, el poeta chino más conocido y admirado por los modernistas. Tanto la porcelana como la obra de Li-Tai-Pé indican el mundo maravilloso de los ensueños en el cual nuestro autor introduce su propia voz:

¿Qué mandarín poeta, estilizado
en un sueño de opio, de la arcilla,
igual que un dios, la frágil maravilla
de este mundo quimérico ha creado?...
("Porcelanas", 1935)²¹³

En el poema, que nos recuerda el modelo de Gautier²¹⁴, hallamos la porcelana "íntima", es decir, la

²¹² *Poesías completas de Villaespesa I, op.cit., p.110*

²¹³ *Francisco Villaespesa, Manos vacías, P.C.II, p.903*

²¹⁴ La imagen de la blancura y la suavidad de la porcelana comparadas con las del rostro de una mujer, en especial cuando hace referencia a la figura femenina oriental, fue plasmada

porcelana asimilada a la figura femenina. Rubén aprovecha la imagen de la porcelana para destacar el rostro cándido de una mujer:

... con su faz de porcelana
de una blancura eucarística²¹⁵.

Villaespesa sigue casi literalmente este modelo. La porcelana alude a la blancura y a la piel "sutil y fina" del rostro femenino. En consecuencia, esta metáfora hace posible aproximarse a la sensualidad de una mujer:

La porcelana de tu rostro era
la porcelana más sutil y fina
de todas tus divinas porcelanas²¹⁶.

Frecuentemente, la porcelana exhala el aroma del té oriental. Mediante el enlace de estas dos imágenes, representativas de la cultura de Oriente, Villaespesa consigue un efecto peculiar. Es decir, nos recuerda inevitablemente la escena de "la casa de té" donde la

anteriormente por Gautier. Véase *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo* de Enrique Diez-Canedo, Buenos Aires, Ed.Losada, 1945, p.83. Citamos un poema del poeta francés que nos interesa destacar:

Por subrayar, glorioso, de tu frente
el Japón dio a tus ojos su más limpio añil,
la porcelana blanca no tiene blancura
de tu cuello, tan suave como terso marfil.

²¹⁵ *Poesías completas de Rubén Darío, op.cit., p.195*

²¹⁶ Francisco Villaespesa, "Porcelanas", *Manos vacías, P.C.II*, p.903

musmé japonesa participa en la creación de un ambiente sensual. Además, la fragilidad de la porcelana equivale a la de los ensueños, que se rompen nada más tocarlos. Aquí encontramos otra vez el Oriente como un espacio de sueños:

El té sueña en la vieja porcelana:
las manos al tocarla sienten miedos,
pues temen que de frágil y liviana
se vaya a deshacer entre los dedos²¹⁷.

Más tarde, la porcelana encamina a Villaespesa hacia un mundo de una fina sensualidad. El poeta plasma la forma de la porcelana para hacer alusión al cuerpo femenino. La fragilidad de la porcelana se equipara a la del cuerpo femenino cuyo movimiento se compara con el de golondrinas; la ilusión fugaz, tal como hemos visto en los poemas anteriores:

¡Mujeres nobles como princesas,
que en sus donaires de golondrinas
y en sus siluetas de porcelana²¹⁸,

En realidad aparece constantemente ligada a casi todos los objetos orientales que figuran en sus obras. La porcelana coadyuva a crear el mundo frágil de la

²¹⁷ *Ibid.*, "En la paz de mi estancia VI", p.132

²¹⁸ *Ibid.*, p.617

engañosa y evanescente ilusión como "el vuelo de golondrinas":

En tu tez de porcelana,
la pupila oblicua y fina
finge la ilusión lejana
de un vuelo de golondrina²¹⁹.

Visto el efecto del exotismo orientalista en los versos de nuestro autor mediante los símbolos referidas a Oriente, no se puede soslayar que él era muy consciente del mundo de ensueños, construido por su propia imaginación. Villaespesa no utilizaba los motivos orientales como adornos exóticos, sino pretendía transmitir a través de ellos la fragilidad de los ensueños o la efímera ilusión del carácter escapista. En este sentido, el orientalismo del poeta almeriense no se limita a una simple superficialidad exotista, tal como creían los críticos de su época, mediante una interiorización coherente de las imágenes orientales.

La connotación de la seda en los poemas de Villaespesa obedece también a la configuración lujosa y suave de Oriente:

²¹⁹ *Ibid.*, p.780

... entre las muestras de exotismo hemos de citar el lujo y suavidad expresados por medio de la seda²²⁰.

Villaespesa se fijó desde muy temprano en los efectos que produce la seda oriental, y a lo largo de sus obras percibimos diversos sentidos de la palabra "seda". Las diferentes imágenes que Rubén adjudicó a la seda sirvieron como modelo a los cultivadores del orientalismo; a menudo, fueron combinadas con otras palabras de sabor exotista, como en los versos "biombo de seda de Japón" y "las sedas de tu abanico":

Tales son, ¡Oh mi amada otoñal!, los países que copiar en las sedas de tu abanico quiero²²¹.

La seda desempeñó el protagonismo que en la tradición occidental de la "ruta de la seda" le otorgó durante siglos²²². Rubén la considera la esencia de Oriente que le fascina:

²²⁰ Juan José Amate Blanco, *Simposio sobre Villaespesa y el Modernismo*, Almería, Ed.Cajal, 1977, p.64

²²¹ Francisco Villaespesa, *P.C.I*, p.1051

²²² Recordemos la importancia de la seda en la sociedad aristocrática de la sociedad occidental, ya que los comerciantes arriesgaban la vida para alcanzar las materias, cuya cotización estaba en función de su escasez. Llegaba junto con ellas la noticia de la cultura refinada de Oriente por aquellos que hicieron los primeros contactos, exagerándola o incluso falsificándola con el propósito de aumentar sus beneficios. En consecuencia, se fraguó una leyenda mitificada de la "ruta de la seda" que, a su vez, inspiró a los literatos.

Como rosa de Oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso²²³.

Percibimos la intención del poeta, que convierte la seda en un icono central de China. A su vez constituye el símbolo axial de la cultura asiática en general:

En palanquín y en seda fina
por el corazón de la China²²⁴.

La seda insinúa el cuerpo femenino que provoca una ansiedad carnal ("con temblores de sedas femeninas") al referirse a la suavidad de la piel y, al mismo tiempo, evoca el tacto y la caricia por los que se percibe aquella sedosa sensación:

Paloma de pureza, ¿por qué vienes
y en mi profunda noche te detienes,
si en mi tan sólo queda
la llaga de la carne bajo la piel de seda²²⁵.

El cabello de la mujer adquiere la delicadeza de la seda e inunda el verso de un profundo erotismo. El brillo y la suavidad del pelo suelto y perfumado se ha interpretado siempre como un elemento la seducción

²²³ *Poesías completas de Rubén Darío, op.cit., p.306*

²²⁴ *Ibid., p.398*

²²⁵ "El poeta de la paloma", *Torre de marfil, P.C.I., p.817*

femenina; de esta manera, la seda comparada con el
cabello obedece a la imagen provocativa de la mujer:

Seda tibia de su destrenzada, profusa
y olorosa caballera²²⁶.

De igual manera, en el poema "Desnudo" la emoción
sensual se anticipa a la lectura. El se fija en la
caricia tierna del pelo sedoso en el cuello desnudo,
aunque la seda pueda insinuar también las manos del
poeta, que sueña rozar suavemente el cuerpo femenino:

Corre por el temblor de tu cabello
un espasmo de erótica delicia,
mientras la seda acaricia
la fugitiva desnudez del cuello²²⁷.

El tacto suave de la seda trae a la memoria, sin
duda, la piel de una mujer. No obstante, el juego
auditivo con la seda fina es más incitante debido al el
ligero sonido del roce producido por la caricia:

La penumbra trasmina
un olor a reseda...
en un oído suavísimo de seda²²⁸.

²²⁶ *Ibid.*, p.386

²²⁷ *Ibid.*, P.C.I, p.1563

²²⁸ *Ibid.*, El libro de las penumbras LXXIV, P.C.II, p.544

Así, la seda colabora de diversas formas para incitar una sensualidad intensa. El poeta escribe, más que lo que se ve, lo que sueña en su emoción erótica:

Con raudas presas sueñan los ojos fulgurantes
y del sol a los besos los músculos vibrantes
tiemblan bajo la seda suave de la piel²²⁹.

Junto a otras connotaciones que encontramos en nuestro autor, la seda es el ensueño del mundo quimérico, dado que la fragilidad se asocia inmediatamente con la ilusión: "frágil ilusión de seda", "ensueños de seda", etc. Tal y como hemos observado anteriormente, el motivo de la seda que representa la cultura oriental se aúna de nuevo con la ilusión y el ensueño fugaces.

El orientalismo, referido a China en los comienzos de la vida poética de nuestro autor, se conforma frecuentemente con la mera erudición²³⁰. Sin embargo, el sueño ilusorio que paradójicamente incorpora a los

²²⁹ *Ibid.*, p.1551

²³⁰ En los primeros versos, relacionados con China, no se encuentra esta asociación del Oriente con la ilusión fugaz. Por ejemplo, el poema "Lejanía" (*Poesías completas I*, p.42) que citamos abajo está repleto de las referencias de la cultura china, sin embargo encontramos simples descripciones del paisaje exótico:

“;Todo está igual! En los chinescos tibores
de dragones y grullas esmaltados,
entre las verdes hojas de las palmas,
doblan su cuello de marfil los nardos”.

objetos concretos está estrechamente ligado a las características generales del modernismo.

La preferencia por los objetos interpretados como frágiles y sensuales elude intencionadamente y de manera reiterada aspectos agresivos y crueles de Oriente, conocidos a través de las crónicas de viaje. Por ejemplo, el espíritu agresivo de samurai japonés era bien conocido en la época modernista. De hecho, la imagen oriental creada por Villaespesa es por completo femenina y pasiva, correspondiendo al deseo del autor de fundir el orientalismo y el erotismo, lo cual es decisivo a la hora de huir desde el presente a lo imaginario.

Este fenómeno de incrustar la imagen sensual en el trasfondo asiático estaba muy extendido entre los autores modernistas como una de las características del movimiento literario finisecular, entendido por el escapismo:

El interés por la historia y las escenas exóticas son otra manifestación más de la huida del presente. Se buscan ambientes decadentes y sensuales en las civilizaciones asiáticas...²³¹.

²³¹ VV.AA., *Historia de la Literatura Española e hispanoamericana*, Madrid, Ed. Orgaz, Tomo VI, 1980, p.200

Sin embargo, Villaespesa no se conforma con utilizar las referencias orientales como una excusa para depositar en ellas el erotismo explícito, sino también las transforma en la ilusión fugaz del mundo de ensueños que concurre con la estética simbolista.

-“A UNA CUBANA”:

Encontramos un dato curioso en relación a la huella rubeniana en las obras de Villaespesa: ambos poetas dedican poemas a la figura de una cubana oriental, en composiciones teñidas de referencias asiáticas. Dos son los poemas que Rubén dedica a este personaje: el primero titulado “Para una cubana” y el segundo, “Para la misma”. En el poema casi homólogo de Villaespesa aparece el epígrafe “A una cubana” y, como subtítulo, “Oriental”. He aquí los versos de Darío:

“Para una cubana”

.....

Llena de un prestigio asiático
roja, en el rostro enigmático,
su boca, púrpura finge²³².

“Para la misma”

Diera un tesoro el Mikado
por sentirse acariciado

²³² Rubén Darío, “Para una cubana”, Poesías completas, *op.cit.*, p.445

por princesa tan gentil²³³.

El poema compuesto por Villaespesa consiste en la alabanza de una mujer oriental, como indica el segundo título, pero a la que denomina "cubana", de donde surge la afinidad entre las dos composiciones. Citamos parcialmente los versos concernientes a este tema:

"A una cubana"

Oriental

.....

el prestigio iridiscente
y las pompas imperiales
de las sedas, de los chales
y de los velos de Oriente.

Y en lugar de esa mansión,
de un lujo tan actual,
reclama la ostentación
de tu belleza oriental²³⁴.

Los datos biográficos sobre esta cubana nos los proporciona Homero Castillo, quien la identifica con María Cay²³⁵. La bella cubana de fisonomía oriental y su residencia lujosamente decorada con los abundantes objetos asiáticos fueron el centro de atención de estos

²³³ *Ibid.*, "Para la misma", p. 446

²³⁴ Francisco Villaespesa, "A una cubana", *P.C.II*, p.751

²³⁵ Véase *Poetas modernistas hispanoamericanos* de Homero Castillo, Massachusetts, Ed. Blasidell Publishing Co., 1972, p.434: Hermosa joven cubana, hija del antiguo canciller del consulado imperial de la China en Cuba; hermana de Raúl Cay, gran amigo de Darío y Casal, poetas que inmortalizaron a María en varias composiciones. El hogar de los Cay era un verdadero museo de chinerías y japonerías; María contrajo matrimonio con el general Lachambre.

poetas hechizados por todos los recuerdos de las tierras lejanas, de donde extraían no pocas intuiciones poéticas.

III.4.3 LA ATRACCIÓN DE LA SONORIDAD ORIENTAL

El mundo sonoro de Oriente, en particular el de la lengua china, incita el agudo oído de Rubén, que encuentra las poesías extremo-orientales, encabezadas por las pertenecientes a la época Thang, traducidas al francés. En "Divagación" (*Prosas Profanas*), el poeta nicaragüense presume de su erudición sobre la literatura china, recordando a un famosísimo poeta de aquella dinastía:

Ámame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pé²³⁶.

La sensibilidad de Villaespesa se detiene también en la sonoridad de la lengua oriental, admirada igualmente por Rubén, para recogerla en sus composiciones. Los últimos dos versos del poema que

²³⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo (ed.), "Divagación", Rubén Darío Antología, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, p.81

citamos a continuación son, a nuestro juicio, una variación del verso rubeniano anterior: "en el sonoro chino de Li-Tai-Pé". La presencia del plenilunio en el paisaje del poema destaca aún más la figura de este escritor chino, conocido como "el poeta de la luna". Sobre el tema de Li-Tai-Pé y el motivo de la luna trataremos en seguida. Sin embargo, antes de pasar a él, conviene decir que el poema abajo citado es el mejor de los elogios al poeta chino:

¿Sus paisajes de plata en tu ventana
esmalta el plenilunio? ¿Sobre la clave
resucita tu mano la suave
sonoridad de una canción lejana²³⁷?

En otro caso, Villaespesa realza la sonoridad oriental como si fueran los cantos de sirena que seducen de manera irresistible, advirtiéndole que ese son puede arrebatarse los oídos y el corazón. Sospechamos que "la voz exótica y el acento extranjero" alude al idioma chino:

Para la voz exótica y el acento extranjero
ten sordos los oídos y el corazón de acero²³⁸,

²³⁷ Francisco Villaespesa, "Jardines de idilio VII", *Lámparas votivas*, P.C.II, p.56

²³⁸ *Ibid.*, p.992

El poeta se fija en la sonoridad oriental, lugar del que sale el sol, e identifica luz y sonido, como si Oriente produjera el sonido de la luz que rompe la mañana. No es casual la inspiración de la canción sonora procedente de Oriente, transformada en la imagen de la aurora:

Elevarnos el Himno sonoro
la alegre diana
con que atruena el azul la mañana
con sus largos clarines de oro!...
¿Qué milagro se cumple?... En Oriente
proyecta la aurora sus arcos triunfales²³⁹.

- LI-TAI-PÉ Y LA LUNA

Sabemos que Rubén conoce a Li-Tai-Pé en el *Livre de Jade* de Judith²⁴⁰. Le encanta la sonoridad del verso del gran poeta chino, por su genialidad sabrá reproducirla en sus propias composiciones. Tampoco cabe duda de que este entusiasmo se acrecentó cuando Enrique Gómez Carrillo lo relaciona con Li-Tai-Pé en su obra, *Literaturas exóticas*, de la que citamos el fragmento correspondiente, dado nuestro interés en penetrar la

²³⁹ *Ibid.*, p.89

²⁴⁰ Sobre la erudición oriental de Gautier y su influencia en Rubén, véase *La interpretación del Oriente en Rubén de Yong-Tae Min*, Seúl, Ed.Univer.HUFS, 1980, p.28

interpretación del mundo poético oriental por los modernistas:

Li-Tai-Pe -me dije al leerlo- es un precursor de Baudelaire; un abuelo de Wisewa, un maestro de Rubén Darío.

"En el aire e otoño -dice Rubén Darío- vuelan almas de cálices muertos".

"En mandarín -escribe Li-Tai-Pe- seguía con la vista las almas de las flores difuntas que volaban hacia el cielo"²⁴¹.

Villaespesa conoce al poeta Li-Tai-Pé, a través de Rubén y Gómez Carrillo. Este último no ocultó su admiración por ese poeta mandarín, elevado a la categoría de vate divino: detalla las anécdotas de su dramática vida en diversas ocasiones. Sin lugar a dudas, el poeta almeriense reunió toda la información dada sobre el escritor chino, puesto que señala en un poema las características más destacadas de la vida y del mundo poético de Li-Tai-Pé. El título del poema "Porcelanas", bien sabido que se refería a la cultura china en nuestro poeta, al tiempo que el "mandarín poeta" alude inequívocamente al poeta chino por el ambiente quimérico que lo envuelve. Así mismo, no se encuentra con facilidad un poeta chino conocido entre

²⁴¹ Enrique Gómez Carrillo, *Literaturas exóticas*, Madrid, Ed. Mundo Latino, 1920, p.184

los modernistas que se equipare a un dios a no ser Li-Tai-Pé, tal como escribe Villaespesa:

¿Qué mandarín poeta, estilizado
en un sueño de opio, de la arcilla,
igual que un dios, la frágil maravilla
de este mundo quimérico ha creado?...
("Porcelanas", *Manos Vacías*)²⁴²

Refiriéndose al poeta oriental, Villaespesa mantiene de nuevo y con coherencia su visión del mundo frágil de ensueños de Oriente. El propio poeta chino fomenta esta leyenda, pues éste vivió soñando y quizá soñó vivir.

Una parte importante de las obras de Li-Tai-Pé se resume en los ensueños simbolizados por la luna, en contraposición a la razón. La fascinación que sentía por la luna le causó una misteriosa muerte, sobre cuya historia engendró un mito de la literatura oriental: al acercarse a la luna -reflejada- en el agua, el poeta se ahogó en el río²⁴³:

¡Yo soy como aquel pastor

²⁴² Francisco Villaespesa, *P.C.II*, p.903

²⁴³ Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Ed.Alianza editorial, Madrid, 1983, p.57: "Así consiguió Li Po la obra maestra de la estética taoísta: una noche que paseaba en barca, bebiendo con los amigos, LiPo murió ahogado al inclinarse y abrazar el reflejo de la luna sobre el río".

que por besar a la Luna
se tiró al río y se ahogó!...²⁴⁴

Tanto los versos como la vida del poeta chino debieron de inspirar a los poetas occidentales aquel entonces. Sobre todo, esta anécdota singular impresionaría a nuestro poeta, por lo que en un poema narra una muerte curiosamente parecida a la de Li-Tai-Pé. El poeta chino, conocido por su adoración obsesiva a la luna, resucita en la obra de un español. Apuntamos con frecuencia que Villaespesa relaciona la luna con Oriente:

¡Clara noche de oro,
ofrécele tu veste
a la ilusión que adoro!
.....
¡Y a la par que la luna,
cruzaré como una
bella reina de Oriente!...²⁴⁵

La luna es ensueño en las obras de Villaespesa. En los versos que citamos, encontramos otra vez a Li-Tai-Pé enamorado de la luna y del vino, que dejó escrito en sus famosísimos versos, "una luna en el cielo/ la otra en el río/ y una más en mi copa":

²⁴⁴ Francisco Villaespesa, "Cantar andaluz" *Plenilunios de abril*, P.C.II, p.1262

²⁴⁵ *Ibid.*, "Canionones y madrigales", *devocionario romántico*, p.1067

Ojos que aman la plata de la luna
.....
Ojos ebrios de ensueño que tenéis²⁴⁶.

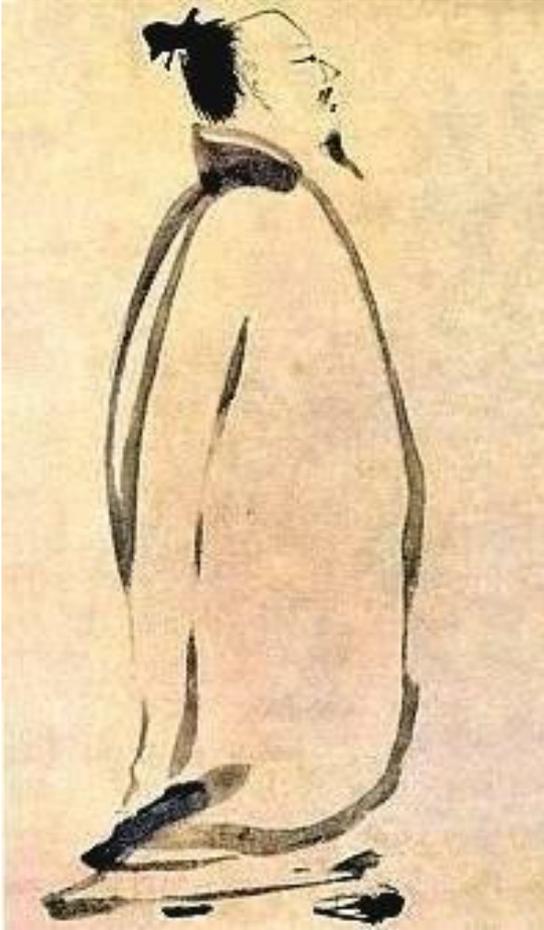
El verso "Ojos ebrios de ensueño" se puede interpretar como los ojos impregnados de ensueño y, a un tiempo, como ojos del poeta ebrio que admira la luna. Nuestro poeta concebía el ensueño diluido en la luna, tal como lo sentía el poeta chino, construyendo así su peculiar mundo poético:

Vivir entre tus manos como una
rosa de paz o una paloma herida,
es sentir en la plata de la luna
diluirse el ensueño de la vida²⁴⁷.

Sería excesivo atribuir por completo esta imagen de la luna a la influencia del poeta chino, ya que también la tradición literaria española había cultivado este tema. Sin embargo, la asimilación de Villaespesa a la creación poética de Li-Tai-Pé plantea cierta sospecha de que aquél tomara como fuente principal de inspiración los poemas de éste.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.270

²⁴⁷ *Ibid.*, p.948



Li Tai-pe o Li Po (李白, 701-706), uno de los poetas más importantes de la dinastía Tang, China, y quizá sea el poeta del país oriental más conocido en Occidente. Famoso por las imágenes fabulosas de índole taoísta vertidas en sus poemas. Dicen que vivió siempre ebrio de vino y se murió al caer del barco en una excursión por el río Yangzi en su intento de abrazar el reflejo de la luna.

- LA MARIPOSA Y EL TAOÍSMO

En la simbología de la mariposa, procedente de Oriente, adoptada por modernistas y simbolistas²⁴⁸, se destaca la que concierne al alma y al sueño, originarios respectivamente de la literatura japonesa y de la filosofía china:

La mariposa era considerada por los japoneses como símbolo del alma. Algo de este simbolismo pasó a las obras de arte españolas²⁴⁹.

El cuento filosófico de Chuang Tzu sobre la mariposa y el sueño, escrito en versos, siempre se ha utilizado para acotar el complejo concepto del taoísmo, relacionado con la perplejidad producida por la diferenciación de la frontera entre la realidad presente y la onírica. Y en otras palabras, según los taoístas, nosotros vivimos en el sueño, el cual creemos que es la realidad, pero no existe la verdad absoluta que creemos tener en esta vida:

²⁴⁸ *El sendero de tigre* de Lily Litvak, *op.cit.*, P.127: De los seres del reino animal, entraron por la puerta del japonismo los insectos; y entre ellos, la mariposa y la libélula llegaron a ser temas extraordinariamente populares a fin de siglo.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.127

Once I, Chunag Chou, dreamed that I was a butterfly and was happy as a butterfly. I was conscious that I was quite pleased with myself, but I did not know that I was Chou. Suddenly I awoke, and there I was, visibly Chou. I do not know whether it was Chou dreaming that he was a butterfly or the butterfly dreaming it was Chou²⁵⁰.

Nuestro poeta intuyó esa fragilidad que nos ofrece la vida real, en la que soñamos, y la relaciona con la fugacidad y la ilusión vana de la vida. Parece que Villaespesa vincula sistemáticamente los delirios de la vida con imagen oriental, esta vez simbolizada por la mariposa:

¡Alitas de mariposa,
tan débiles y tan frágiles,
que se quiebran y disipan
al menor soplo del aire!
¡Así fue todo en mi vida!...
¡Ensueños y realidades
vinieron con tanta prisa
y se fueron tan fugaces
.....

¡Todo por siempre se ha ido
a disiparse en el aire!...
¡Tan sólo al alma le queda
un perfume: tu saudade!²⁵¹

²⁵⁰ citado en *Oriental Philosophies* de John M. Koller, Nueva York, El.Macmillan, 1985, p.296. El texto traducido es el siguiente:
Una vez, yo, Chuang Tzu, soñó con que yo era mariposa y era feliz como una mariposa. Yo era consciente de que era muy dichoso conmigo mismo, pero no sabía que era Chuang Tzu. Repentinamente me desperté, y yo era allí visiblemente Chuang. No sé si Chuang soñando que él era mariposa o la mariposa soñando que ésta era Chuang Tze. (La traducción es mía)

²⁵¹ P.C.II, "Balada de mariposas", *Baladas del remanso*, p.1300

No nos sorprende este rasgo taoísta de nuestro autor, ya que tanto los simbolistas como los modernistas prestaron mucha atención a la filosofía china, aparentemente antirracional e impactante por la negación de la realidad palpable, la abolición de la identidad del yo; así mismo la noción del sueño como auténtica realidad, aduciendo la percepción de la vida como un sueño. Por tanto este tema es considerado muy propio para hilvanar el ensueño en la vida. Basada en esta noción de la vida, todo lo que uno experimenta en la realidad podría pertenecer meramente al mundo onírico:

¡Mariposa disecada
entre las hojas de un libro!...
¡No sé por qué analogía
recuerdo, cuanto te miro
aquellos sueños tan frágiles
que para siempre han huido!...

¡Mariposa disecadas
son todos los sueños míos!...²⁵²

Villaespesa insinúa sibilinamente la fuente de su inspiración taoísta a la hora de asociar la imagen de la mariposa con el sueño. El verso "qué analogía recuerdo..." alude claramente al singular juego de las

²⁵² *Ibid.*, "Mariposas", *Plenilunios de abril*, p.1285

imágenes de la mariposas y el sueño, creado por Chiang-Tze y muy difundido en las obras modernistas. Queda patente en los dos últimos versos que se muestra explícitamente la figura de las mariposas que sólo existían en los sueños. Sin embargo, es ineludible señalar la superficialidad de la interpretación de nuestro autor al tratar este tema filosófico: nos referimos a la unión de dos conceptos diferentes, la fugacidad de la vida y la incertidumbre de la conciencia humana. Villaespesa encuentra en la imagen de la mariposa el sueño que él sueña, a diferencia del taoísmo, en el que el sujeto lírico y la mariposa son dos protagonistas que sueñan. Aquí hallamos la muestra de la actitud de la que procede la interpretación imaginativa de nuestro autor, que considera Oriente indiscriminadamente como el mundo del sueño.

Pese a la forzada o parcial interpretación de Villaespesa del concepto taoísta, percibimos cierta proximidad entre el escapismo modernista y el taoísmo, ya que los poetas, voluntariamente marginados de la sociedad y de la realidad en busca de la libertad tanto social como artística, asumen el dogma del

"camino de liberación" del taoísmo que justifica la adopción de una postura trascendental en la realidad presente, de la que tanto deseaban fugarse los poetas finiseculares:

Taoism, (...), is generally a pursuit of older men, and especially of men who are retiring from active life in the community. Their retirement from society is a kind of outward symbol of an inward liberation from the bounds of conventional patterns of thought and conduct²⁵³.

El gran atractivo de la filosofía taoísta para los poetas modernistas consistía en ese deseo de disgregarse de la sociedad imperante de los moldes ya establecidos del juicio y de la conducta convencional, en busca de la liberación interior. Por otra parte, observamos que este pensamiento oriental, junto con el budismo, sirvió de puente para enlazar la actitud rebelde de los modernistas hacia el tema, muy en boga aquel entonces, de la fugacidad de la vida frente al inexorable paso del tiempo.

²⁵³ Alan W. Watts, *The way of Zen*, New York, Ed. Vintage Books, 1957, p.10: El taoísmo, (...) es en general una búsqueda del hombre en su vejez, y en especial del hombre que se retira de la vida activa de la comunidad. Su retiro de la sociedad es una especie del símbolo exterior de la liberación interior desde las bases convencionales de los moldes del pensamiento y la conducta. (La traducción es mía)

Resumiendo, los motivos orientales que hemos analizado en las obras de Villaespesa, heredados de Rubén, entrañan y trascienden el mundo de ensueños, índole poético vertido en la imagen de Oriente por Villaespesa, tal como hemos apuntado en el inicio de este trabajo: "Yo soy amante de ensueños y formas que vienen de lejos". Bien comprendía Villaespesa que Rubén recrea un espacio íntimo en que sueña, lejos de la realidad, mediante el ámbito oriental, y lo sigue como un dogma poético a la hora de elaborar sus versos, señalándonos las huellas profundas de Darío en sus obras.

IV. EL AHONDAMIENTO METAFÍSICO EN EL PENSAMIENTO BÚDICO

Los rasgos orientales en las obras de Villaespesa se ahondan con la marcha del tiempo. Nuestro autor se enamora de Oriente a través de Rubén y de otros orientalistas franceses; y su interés consiste al principio en los aspectos exteriores del gusto exotista. Sin embargo iba plasmando una imagen particular de Oriente al equipararlo al mundo quimérico de ensueños. En cambio, las notas búdicas que continúan insistentemente a lo largo de su trayectoria poética nos desvelan la seriedad de su interés por la espiritualidad frente el materialismo, difundido en el fin de siglo más que el orientalismo exotista. El budismo le abre el camino para que vaya consiguiendo cada vez más una hondura, hasta alcanzar una nueva visión del universo cuando la pérdida de la esperanza del "más allá" de la muerte desemboca en la incertidumbre y la angustia de la cuestión existencial. La importancia del budismo en la vida de nuestro poeta se percibe tanto en sus obras como en su comportamiento:

Llama la atención la figurilla simiesca de un Buda de plata, especie de dios penate que el Poeta, supersticioso, como buen andaluz, lleva a todas partes²⁵⁴.

Esta actitud de nuestro poeta fue considerada como mera superstición y superficialidad metafísica, enmascarada bajo la filosofía oriental. No obstante en realidad el budismo conforma el centro del interés espiritual de Villaespesa situado en el tiempo inseguro ante la inquietud intrínseca que enlaza la literatura con el mundo filosófico, de una manera intensa²⁵⁵. En consecuencia la reflexión metafísica y su encarnación en poemas de Villaespesa están empapadas de las doctrinas búdicas. Por lo tanto, es inevitable señalar la observación incompleta de César E. Arroyo refiriéndose al gesto del poeta almeriense como superstición de un andaluz, pues el budismo principalmente forja la visión metafísica en las obras de Villaespesa. Recordemos que Schopenhauer también guardaba una figurilla de Buda que presidía su mesa. No

²⁵⁴ Citado del *Direcciones del modernismo* de Ricardo Gullón, *op.cit.*, P.225: esta cita viene del prologuista César E. Arroyo: "Una descripción tardía del hogar y la persona del poeta se encuentra en un texto prácticamente perdido de César E. Arroyo. Se trata del Villaespesa de treinta y cinco años, según su prologuista, y de treinta y siete conforme a la cronología".

²⁵⁵ *Modernismo desde dentro*, *op.cit.*, p.146: "Nunca la literatura ha sido tan filosófica como en el siglo XX, y ha reflexionado tanto sobre el lenguaje, la verdad y el sentido el ato de escribir".

hay que olvidar la gran repercusión del pensamiento de este filósofo, -introducido, junto con Nietzsche, del budismo en la metafísica moderna-, en los literatos finiseculares y, en particular, en nuestro poeta. Si bien la mayoría de ellos no muestra el vestigio de este filósofo en sus labores poéticas tan explícitamente como Villaespesa, consideramos que los intelectuales finiseculares, en la mayoría de los casos, estaban sometidos al sistema filosófico de Schopenhauer; a base de metafísicas procedentes de Oriente.

Si registramos el conocimiento de los pensamientos orientales a lo largo de la historia española, notamos inmediatamente que no se ha prestado la atención debida al budismo, teniendo en cuenta que el confucianismo y el budismo son dos pilares vertebrales que rigen la cultura asiática. Esta falta de interés por el budismo y su divulgación relativamente tardía en España, como no es difícil de suponer, se debe a la autoridad y predominio absolutos de la religión ortodoxa, que obstaculizó la introducción de cualquier otra religión. Por lo tanto el budismo y su estudio fueron deliberadamente excluidos y ocasionalmente absorbidos

en las sectas esotérico-ocultistas. Esta tradición se mantiene en el fin de siglo: la mayor parte de la introducción del budismo es a través de la teosofía, cuyas doctrinas se basaron principalmente en la ideología budista, y cuyos postulados filosóficos fueron acogidos en las obras modernistas.

Nos interesa revisar la introducción del pensamiento oriental en la tradición occidental, ya que desde el comienzo el interés por Oriente se limitó a la esfera de la erudición del gusto exotista, y se ha protegido obviamente la cultura homogénea derivada del cristianismo, representando la autoridad sagrada de la religión ortodoxa en la cultura occidental. No es posible soslayar la larga historia de las luchas, incluso la guerra, contra otras diversas culturas y religiones. No resulta difícil atribuir la premeditada indiferencia hacia la religión oriental que ejerce su dominio en el extenso territorio asiático. De hecho, el budismo fue vetado deliberadamente en Europa hasta que los filósofos modernos proclamaran la muerte de Dios.

Es imprescindible examinar el motivo y el significado de la adaptación más abierta del budismo en

el fin de siglo, lo cual debe entenderse en el contexto histórico relacionado con el ambiente escéptico y nihilista.

VI.1 TRADICIÓN DEL PENSAMIENTO ORIENTAL EN ESPAÑA

La introducción del pensamiento oriental se realizó intensamente en el Siglo de Oro en España, aunque existían en las etapas anteriores algunas referencias esporádicas de viajeros y de los eruditos sobre el tema. Dado el interés por la evangelización, los misioneros que llegaron a la zona asiática se vieron obligados a estudiar a fondo las filosofías y las religiones del lugar para integrarse a la sociedad, cuyo ambiente cultural les parecía tan diferente y extraño. En consecuencia, se lleva a cabo la traducción al castellano de los libros esenciales de las filosofías y religiones del lejano Oriente: El P. Juan González de Mendoza (1585), misionero español que vivió en China, elaboró un libro enciclopédico de los pensamientos orientales como confucianismo, taoísmo y

budismo²⁵⁶. Otro libro destacado al es el de Herrera Maldonado²⁵⁷, quien mostró el interés por los *Cuatro libros*²⁵⁸ del confucianismo y *Lauzu*²⁵⁹ del taoísmo. Sobre todo, merece la pena destacar la traducción del *Beng Sim Po Cam* (Espejo rico del claro corazón) al castellano, hecha por Fr. Juan Cobo en 1592: se registra como el primer libro enteramente traducido y publicado en lengua occidental. Fr. Juan Cobo, de la orden dominicana, residía en Manila, donde se publicó dicho libro. Es justo recordar que el *Beng Sim Bo Cam* aún hoy en día ejerce su autoridad en la zona asiática donde pervive las doctrinas y rituales confucionistas, colaborando en la configuración de la idiosincrasia cultural y a su vez sigue considerándose como un libro nuclear que dicta el *modus vivendi* y el *modus cogitandi* de la sociedad confucionista. Fácilmente, pues, se puede deducir el papel que jugaba entonces este libro, cuando los usos y costumbres sociales obedecían a las

²⁵⁶ Se trata de *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China* de Fernan Mendes Pinto, Madrid, Ed. Aguilar, 1664

²⁵⁷ Herrera Maldonado publicó en 1620 *Epitome Historial del Reyno de la China*, el cual fue presentado en el libro *Historia oriental de los peregrinaciones* de Fernán Mendes Pinto.

²⁵⁸ Son los libros entendidos como manual del estudio del confucianismo.

²⁵⁹ Se trata del fundador del taoísmo y sus dogmas.

doctrinas confucianas, y cuya divulgación se extendió a toda la zona asiática.

Estos libros del pensamiento oriental, traducidos como camino de aproximación a su cultura oriental, no sólo contribuyeron a desvelar la mentalidad del mundo mítico y desconocido hasta entonces, sino también a abrir un nuevo horizonte metafísico para los occidentales.

Coincidiendo con la llegada de la "Ilustración", los pensamientos orientales se reflejan sin recato en los fundamentos metafísicos de los pensadores occidentales como una posible alternativa ideológica sobre la cual se puede forjar nuevas pautas sociales al descubrir un ideal de la ética socio-política en los dogmas confucianos y acaban elogiando efusivamente a los sabios orientales. El conocido filósofo Leibniz (1646-1716), atraído por China, llegó a comentar con cierta ironía que los misioneros chinos deberían enseñar el propósito y la práctica de su teología natural en Europa, en lugar de que los occidentales enseñaran sus doctrinas religiosas en Oriente:

I almost think it is necessary that Chinese missionaries be sent to us to teach us the aim and practice of natural theology as we send missionaries to them to instruct them in revealed theology²⁶⁰.

Este reconocimiento de los filósofos occidentales del pensamiento oriental no tardó en cosechar en abundancia sus frutos en el fin de siglo: Nos referimos a los dos pensadores modernos más influyentes que renovaron y reorganizaron el sistema metafísico de Occidente profundamente atraídos y alimentados por el budismo. Ambos filósofos, Schopenhauer (1788-1860) y Nietzsche (1844-1900), rechazaron las doctrinas cristianas convencionales, en cambio admitieron partes del pensamiento búdico como medio de la solución ontológica de la vida humana²⁶¹. Probablemente por este motivo el budismo se entienda en Europa, más que como una religión, como una meditación filosófica²⁶². De

²⁶⁰ Citado en *Oriente en la literatura occidental* de Yong-Tae Min, Seúl, Ed. Koryowon, 1978, p.29: Casi pienso que es necesario que los misioneros chinos sean enviados a nosotros para enseñarnos el propósito y la práctica de la teología natural, tal como enviamos misioneros a ellos para instruirlos con teología revelada.

²⁶¹ Véase *Our Philosophical tradition, A brief history of Philosophy in western civilization* de S.P.Lamprecht, Seúl, Ed.Elyu, 1991, p.563-565

²⁶² Daisaku Ikeda, *Budismo primer milenio*, Madrid, Ed.Taurus, 1988, p.121: El filósofo existencialista Karl Jaspers, en su obra titulada *Los grandes filósofos*, ha colocado al Buda y a Nagarjuna entre los 15 mayores sabios de la humanidad. (...) Sin que pretendamos poner en tela de juicio la inclusión del Buda y de Nagarjuna en dicha lista, queremos recordar que ninguno de los personajes fue filósofo en el estricto sentido de la palabra.

hecho, el budismo difundido en Europa prescinde del aspecto ascético, lo cual significa, en buena medida, la aniquilación de su carácter religioso. Esta interpretación adoptada por los filósofos europeos es muy importante para entender el budismo en las obras de los modernistas que cultivaron este tema, dado que el budismo se interpretaba a menudo como el sinónimo de nihilismo, que rechaza o niega cualquier valor establecido en el mundo.

El rechazo o la negación de la tradición tanto religiosa como filosófica impulsan a los filósofos a sumergirse más que nunca en la propia conciencia humana en busca de las perspectivas sustanciales de la cuestión intrínseca²⁶³:

El mundo es mi representación, como dirá toscamente Schopenhauer. La realidad es idealidad. "En rigor y en pura verdad existe sólo el ideante, el pensante, el consciente: yo mismo -me ipsum". Se proclama, pues, la igualdad del ser y de la conciencia ya que el ser es una modalidad de la conciencia²⁶⁴.

²⁶³ Este fenómeno no se limita a los filósofos, sino que afecta a los literatos. Véase *El modernismo desde dentro* de Gilbert Azam, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989, p.61: "¡Adentro!", estaba bien hecho para impresionarle y para adentrar su propia búsqueda de lo absoluto, dentro de la interioridad y de la profundización.

²⁶⁴ Gilbert Azam, *op.cit.*, p.140

Este protagonismo de la conciencia en el plano de la existencia, acentuado por Schopenhauer, anuncia el derrumbamiento de la realidad objetiva y sus valores absolutos contruidos sobre la base racionalista. La visión del mundo se basa en la representación subjetiva de cada universo personal. Y la de Schopenhauer, que es fundamentalmente pesimista, confluye con el ambiente escéptico y nihilista del fin de siglo. Esta tendencia se refleja con claridad en las obras literarias. Podríamos destacar, por ejemplo, las de Villaespesa, Azorín y Pío Baroja:

Pío Baroja, que analiza "esta atmósfera disolvente" en su evolución, sitúa en lugar definitivo a Schopenhauer. Su negación de la realidad objetiva, reducida toda verdad a representación subjetiva, cerraba una etapa de dominio racionalista, pero a la vez, abría las puertas a la negación de todos los valores absolutos. Es decir, no menos que el imperio de la razón, sucumbía el de la fe. ¿Qué quedaba entonces? Sólo el escepticismo y el pesimismo²⁶⁵.

Sin embargo, el pesimismo finisecular no se puede atribuir sólo al desmoronamiento del "imperio de la razón", sino que también se debe a la óptica particular del filósofo que entiende la vida como proceso de

²⁶⁵ M^a Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo, op.cit.*, p.88

sufrimientos. Esta visión de Schopenhauer se identifica con la del pensamiento búdico. En otras palabras, la vida es causante de las continuas agonías y sufrimientos, y su superación se realiza mediante la voluntad humana, es decir, mediante las acciones purificadoras de uno mismo que contribuye a liberarse del ciclo de reencarnaciones. En este sentido, la vida es "un castigo, una deuda, contraída al nacer"²⁶⁶; noción vital muy vinculada a la del karma, sometida en la ley de causa y efecto, teniendo en cuenta que la idea del karma se relaciona íntimamente con la reencarnación y, a la vez, con la liberación de su cadena infinita²⁶⁷. Percibimos en los autores modernistas, incluido Villaespesa, la influencia de este filósofo respecto a esta visión de la vida, si bien Ricardo Gullón, al apuntar las referencias constantes del sufrimientos de la vida en los poemas de

²⁶⁶ Véase "el nihilismo" del *Diccionario de filosofía* de J. Ferrater Mora, Ed. Ariel, Barcelona, 1994, p.2563: Toda la vida es lucha, pero la vida humana, en particular, está llena de sufrimientos... Schopenhauer reiteró que la vida es "un paso en falso", "un error", "un castigo y una expiación". La vida es una deuda, contraída al nacer. Lo que hemos citado demuestra precisamente el sello del budismo.

²⁶⁷ Respecto a este tema, el entendimiento de Gullón (*Direcciones del modernismo, op.cit.*, p.126) sobre las doctrinas búdicas es apreciable: Lo que Rubén Darío insinúa y en otras partes afirma, es la posibilidad de esa adscripción del alma a una cadena de mutaciones, mediante la reviviscencia que los griegos llamaron metempsicosis. Más arriba vimos cómo, según la doctrina budista, el ciclo de las reencarnaciones sólo podía romperlo el esforzado y tenaz empeño purificador.

nuestro autor, no llegó a enlazar el tratamiento literario de estos sufrimientos existenciales con la visión de la vida humana del filósofo alemán que contribuyó a construir el ambiente pesimista en el fin de siglo:

Variante del tema, con cierta vaguedad respecto a las causas del sufrimiento, que si en otros poetas y en la copla -(ni contigo ni sin ti)- no ofrecen duda, en Villaespesa aparecen insinuadas, no más²⁶⁸.

El carácter del sufrimiento que "insinúan" a menudo los autores modernistas en sus obras se debe a la conciencia de la vida en general, asimilada a la noción existencial del budismo. En tal caso, sería inútil discutir sobre las causas concretas del sufrimiento que ellos padecían, puesto que la propia vida lo entraña. En cuanto a Villaespesa, es un poeta sumamente afectado por los fenómenos del "mal de siglo" y aún más por el budismo. El sentimiento doloroso de la vida en sus obras proviene de la reflexión metafísica, lo que hemos analizado en el apartado "La Teosofía y el budismo".

²⁶⁸ Ricardo Gullón, *op.cit.*, p.262

Nietzsche hereda buena parte del pensamiento escéptico de Schopenhauer y, a su vez, lo acentúa al romper bruscamente con todos los sistemas y doctrinas tradicionales, inaugurando una nueva etapa que se aproxima a la moderna²⁶⁹. El negar absolutamente todo lo establecido hunde en el vacío, en la nada. La coincidencia de esta visión nietzscheana con el budismo no es casual. Aunque no pretendamos demostrar la influencia del budismo en el pensamiento de Nietzsche, podemos señalar la evidencia de la similitud de estas dos corrientes metafísicas: sobre todo, Nietzsche está endeudado en el budismo en cuanto a su visión nihilista, que es una de las bases primordiales de su desarrollo filosófico como lo manifiesta con sus propias palabras: "la forma europea del budismo ²⁷⁰ " o "el segundo budismo"²⁷¹. Resulta significativo este aspecto, dada su influencia en el ambiente finisecular y su resonancia directa en la labor lírica de Villaespesa en relación a su actitud forjada en el pensamiento oriental.

²⁶⁹ En sentido de la modernidad que se rebela contra todo lo establecido tradicionalmente.

²⁷⁰ Véase *Voluntad de poder (Der Wille zur Macht)* de Nietzsche, capítulo 55: Ed. Anagrama, Barcelona, 1971

²⁷¹ *Ibid.*, capítulo 64

IV.2 EL BUDISMO Y LA TEOSOFÍA

Hasta ahora hemos insistido en la línea simbolista de ascendencia baudeleriana, presente en la Poética de Vilaespaesa y evidenciada en la ambición por alcanzar la capacidad (el status) del poeta vidente; sin embargo debemos señalar que este concepto no es exclusivo del poeta francés, sino que entronca con la tradición esotérica reforzada por la culminación del ocultismo a finales de siglo.

La concepción básica del ocultismo se apoya en el paralelo entre el mundo visible y el invisible, los cuales se comunican entre ellos por medio del alma a través de la analogía. Virginia Milner Garlitz resume la función del ocultismo como "un método que permite la trascendencia del mundo fenomenológico y el conocimiento y el control de la realidad del más allá"²⁷². En contraste con la razón o la ciencia, invalidadas como instrumento para descifrar el misterio del mundo, el alma se destaca como medio para conectar con "el más allá espiritual", el cual se manifiesta

²⁷² Véase "Valle-Inclán y el ocultismo", *El Modernismo* de Virginia Milner Garlitz, Valladolid, Univer.de Valladolid, 1990, p.62

mediante los símbolos. En consecuencia, sólo el alma del poeta -"el ser superior"- es capaz de reorganizar el desorden de los signos emitidos desde el mundo invisible y puede penetrar en la oscura unidad de lo oculto:

Este "desciframiento" era posible porque creían que el alma, por virtud de su origen divino, conserva un medio de comunicación con el más allá espiritual²⁷³.

La analogía, merced al alma, se establece como un puente que hace posible la comunicación con el mundo más allá de la realidad visible, lo cual no difiere de la idea de las "Correspondencias" de Baudelaire. La importancia axial atribuida por los poetas simbolistas a esta función de la analogía demuestra la afinidad entre el ocultismo y el simbolismo, afinidad que no se debe a la casualidad, puesto que la búsqueda de lo oculto y espiritual de la estética simbolista procede asimismo del movimiento esotérico-ocultista. Como es bien sabido, la visión baudelairiana fue formulada bajo la influencia de Swedenborg²⁷⁴:

²⁷³ Cathy Login Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad, El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986, p.18

²⁷⁴ *Ibid.*, p.18: nota, No.23

Lo que importa en las percepciones es que pueden, en ciertos casos, llevarnos hasta lo oculto. Baudelaire se refiere aquí a la tradición del ocultismo, rejuvenecida por Swedenborg,²⁷⁵

En relación con el tema de la analogía, la observación de Octavio Paz ²⁷⁶ demuestra una visión amplia y convincente, ya que el mundo de la analogía resaltaría aún más ante la frustración sufrida por el racionalismo moderno. Este fenómeno agudiza la desorientación metafísica y la inquietud existencial de la época, al tiempo que la pérdida de autoridad de la religión ortodoxa, frente a la cuestión existencial, redescubre un ocultismo. Y el interés por una espiritualidad, al menos consoladora, permite más que nunca la revitalización de las diversas doctrinas esotérico-ocultistas. El arte se convierte en el único medio posible de contacto con el mundo del más allá, de modo que la inspiración artística se eleva al nivel de

²⁷⁵ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, op.cit., p.17

²⁷⁶ Véase *Los hijos del limo* de Octavio Paz, Ed. Seix barral, Barcelona, 1974, p.10: En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestro días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo.

lo religioso²⁷⁷, como había proclamado Nietzsche; y la función del poeta tiende a identificarse con la del profeta, muchas veces, próximo a la figura de Zaratustra: para concebir el mundo, ignora categorías tradicionales como la razón, la lógica, las normas religiosas, el conocimiento aprendido o el intelecto; por el contrario depende por completo de la intuición humana, ligada estrechamente a la esencia de la vida, de forma que el poeta dotado pertenece a "el ser superior por excelencia"²⁷⁸. Esta visión sobre la misión de los poetas se remonta a la Antigüedad clásica desde Platón, que subraya el sagrado oficio del poeta como "un intérprete de la divinidad"²⁷⁹. Pasando por los románticos y su proclamación de la superioridad de los poetas²⁸⁰, desemboca, por fin, en el simbolismo, cuya

²⁷⁷ Véase *Modernismo y tradición romántica/esotérica*, op.cit., p.18. En relación a este tema, Abrams insiste en la unión de poesía y religión merced a la función de la analogía: "hacer de la analogía la base de su poética, convirtieron al poeta en un vidente que está en contacto con el alma del mundo, y a la poesía en un medio de descubrimiento, en una moderna religión".

²⁷⁸ Citado en el *La Pluma ante el espejo*, op.cit, p.121: Luis Rodríguez, "Las ideas literarias de Nietzsche", *El Nuevo Mercurio*, 6 (1907), p.696

²⁷⁹ Véase *La pluma ante el espejo*, op.cit., Pp.120-121

²⁸⁰ Véase *Modernismo y tradición romántico/esotérica.*, op.cit., Pp.26-27: Sin embargo, se reconoce que existen ciertos individuos superiores que están más conscientes que otros del elemento divino de su ser y que, en consecuencia, son más capaces de reconocer el orden trascendental del mundo que los rodea. La teoría literaria del romanticismo estimuló la identificación de esos individuos especiales con los poetas. Combinando un vocabulario platónico y neoplatónico, los principales románticos comentaron este nuevo y elevado papel del poeta... El poeta, por ello,

idea del poeta vidente fue transmitida y reivindicada por la tradición esotérica en su búsqueda del mundo oculto e invisible:

Baudelaire dice: "un bosque de símbolos", cuyo sentido oculto es preciso descubrir. El conocimiento de ese sentido verdadero, único real, de las cosas, que no son más que una parte de los que significan, permite a algunos privilegiados - en este caso al poeta predestinado- introducirse y moverse con soltura en el más allá espiritual que baña al universo visible. "Porque todo lo visible -dice Novalis- descansa sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable"²⁸¹.

Esta concepción de los poetas "videntes", heredada de los románticos, constituye una de las vetas principales del simbolismo francés²⁸². De esta manera confirmamos que el esoterismo y el ocultismo tradicionales se recubren de teosofía a fines de siglo, en que prevalece más que nunca la metafísica de Oriente, fomentada ésta última por un conglomerado de religión y filosofía. El simbolismo cada vez se tiñe de un carácter más oriental en su proceso de desarrollo. Así,

"participa de lo infinito, lo eterno y lo uno". Coleridge también creía que el artista no debe copiar del mundo externo sino la esencia "que está en la cosa". El héroe-poeta de Carlyle se transforma en un hombre-dios, un profeta, un sacerdote o un rey que habita "en la Verdad, la Divinidad y lo Eterno, que existen siempre ocultos para la mayoría bajo lo Temporal y lo Trivial".

²⁸¹ Véase *De Baudelaire al surrealismo, op.cit.*, p.17

²⁸² *Ibid.*, p.9: Una primera avanzada, la de los "artistas", nos lleva a Baudelaire, a Mallarmé y luego a Valéry; otra, la de los "videntes", de Baudelaire a Rimbaud, y a los últimos buscadores de aventuras.

la meditación de Rimbaud, principal poeta de esta tendencia esotérica, se centra en la metafísica de Oriente:

Pero nos importa más el que hunde sus raíces en el esoterismo. Es preciso, una vez más, dirigir nuestras miradas desde este punto del horizonte. ¿Equivale esto a decir que Rimbaud, tras haber vuelto a las fuentes pitagóricas e hindúes, ha logrado identificar su destino con el de los *yoguis*, renovar su experiencia mística, hacer suyas las creencias y las mitologías de los sabios de Oriente? Tal cosa es lo que afirma, en su notable libro, Rolland de Renéville²⁸³.

Quizá la búsqueda del mundo invisible -imposible de alcanzar- se una a la de un mundo ideal, alejado de la repugnante realidad de la sociedad burguesa, ante la cual la actitud de Rimbaud es radical. El rechazo del mundo real por parte de los poetas finiseculares los empuja a que se acerquen progresivamente el mundo esotérico, en contraste del mundo "exotérico" o vulgar, y a reclamar la figura de Pitágoras, y los sabios espirituales de Oriente.

Dada la influencia subyacente del ocultismo finisecular, generalmente asociado a la teosofía, conviene revisar el ambiente literario relacionado con este tema. Así mismo, comprobamos que la relevancia de

²⁸³ *Ibid.*, p.31

la teosofía es indiscutible en las obras de Rubén Darío o de Leopoldo Lugones, entre los casos más apreciados, en las que hallamos claros vestigios teosóficos. Pensamos que los estudios de Juan Félix Larrea López acerca de la influencia teosófica en los escritores españoles²⁸⁴ requieren aún del riguroso análisis de los elementos decisivos desde nuestro punto de vista, las obras de los literatos por él enumerados como abanderados de la teosofía en España. No cabe duda de que la atmósfera en la que vivían estos poetas debió de influirles en su elaboración literaria ya sea directa o indirectamente, puesto que esta inspiración pseudo-mística, además de novedosa, llegaba rodeada del aire misterioso de una tierra lejana, desconocida, atractivo esencial para unos poetas que perseguían ante todo la originalidad a la hora de la creación poética: esto aporta una nueva explicación sobre la popularidad de que gozaba la teosofía entre los creadores del momento que viene a agregarse a los ya comentados lazos entre simbolismo y ocultismo. Sin embargo, este doble interés por la teosofía que contribuyó a engendrar una parte de

²⁸⁴ Véase *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez*, Madrid, Ed. Prodhufi, 1999

la estética simbolista, al tiempo que proporcionó nuevos motivos literarios, también se debe a los efectos del "mal du siècle" sobre los que vamos a reflexionar en detalles. Ahora, para demostrar la extensión de la teosofía, bastaría con citar un pasaje del *Modernismo y teosofía*, en el que está aludida la mayoría de los teósofos y literatos más reconocidos de la época vinculados a la órbita ocultista:

Hemos querido dar una pequeña síntesis de la Teosofía primeriza en el Madrid finisecular. La figura del ruskiniano Viriato nos ha dado pie para sacar algunos personajes que se mueven en su cercanía y no tangencialmente: Xifré, Treviño, Francisco Montoliu, la duquesa de Pomar, José Melián, Tomás Doreste, Roso de Luna. Otros como Roviralta, Edmundo González Blanco y su hermano Pedro, Cansino Assens, Villaespesa, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Said Armesto, Rafael Urbano, Luis Zulueta están en la doble militancia del modernismo y de la Teosofía o sólo en el modernismo, como es el caso de Villaespesa²⁸⁵.

A nuestro juicio, Villaespesa debe encabezar la lista de los modernistas vinculados con el movimiento ocultista, guardando de manera explícita el paréntesis más notable con las doctrinas de Madme. Blavatsky, buque insignia de la teosofía finisecular, tal como apreciamos en su obra *El Velo de Isis*.

²⁸⁵ *Ibid.*, Pp.83-84

Pese a esta extendida influencia, pocos críticos prestan atención al tema: Ricardo Gullón se refirió a Cansinos Assens, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, señalando de pasada los matices esotéricos detectados en sus obras, en relación a las corrientes ocultistas del fin de siglo; se ha marcado con más claridad el índole ocultista de Valle-Inclán en su novela *La lámpara maravillosa*²⁸⁶.

La importancia del ocultismo teosófico de fin de siglo supone a la vez del orientalismo, ya que la teosofía está fomentada y alimentada principalmente de budismo. Si bien es cierto que la fusión de las religiones orientales con el ocultismo esotérico de Occidente ha sido verificada en varias ocasiones²⁸⁷, a

²⁸⁶ Véase "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega" de Virginia Milner Garlitz en el libro *El Modernismo*, *op.cit.*, p.62: "La misión del ocultismo se describe tradicionalmente como el centrarse dentro del círculo. Todo esto forma la base de *La lámpara maravillosa* y es clave de la obra de Valle-Inclán". Desde nuestro punto de vista lo más interesante de esta investigación se halla en la vinculación del concepto búdico del karma con las obras de Valle-Inclán, expuesto en la página 80: "Esta es la misma visión del círculo kármico que Valle aplicó a la historia española en el *Ruedo ibérico*, como en *La lámpara*, *La media noche*, *Luces de Bohemia* y *Tirano Banderas*; el círculo es la base no solo del concepto sino de las imágenes y la estructura de la obra.

²⁸⁷ Véase la nota 16 de Rubén Darío y *la búsqueda romántica de la unidad*, *op.cit.*, Pp.15-16: Saurat señala a presencia de fragmentos del sumario del ocultismo de Madme. Blavatsky en los escritos de la época. Señala la importancia de esta autora en el hecho de que "La doctrina secreta" contiene, desde una perspectiva moderna, toda la información ocultista publicada a partir del Renacimiento así como una buena cantidad de ingredientes de la doctrina hindú, aunque la fusión de ocultismo y orientalismo no sea privativa de ella. Bays señala que "el descenso al yo tan característico de todo el movimiento romántico recibió or lo

nosotros nos interesa aquí hacer hincapié en ideas clave del budismo como el *Nirvana*, el *Karma* o el complejo concepto de la vacuidad, disueltas en la teosofía e introducidas en aquellas obras que forman parte de la búsqueda de la espiritualidad. Los occidentales quisieron creer que Oriente era el último lugar intacto y ajeno al materialismo de Europa, en peligro de perder su identidad por el dominio colonialista de ésta. No nos sorprenderá la estrecha unión de la teosofía con el orientalismo, en especial con el budismo, si tenemos en cuenta que el motivo capital de la fundación de la Sociedad Teosófica consistió en la defensa de la cultura china e hindú:

Para defender la cultura hindú en peligro de extinción surge la Sociedad Teosófica "casualmente" en Nueva York. Madame Blavatsky, Olcott, Sinnet, Annie Besant, Leadbeater, etc. son los iniciadores de toda una literatura en que se explican todas las grandes doctrinas de escuelas hindúes o chinas. Además cada país aporta todos los grandes teósofos, que a través de la historia han coincidido con los orientales²⁸⁸.

Dentro de la Sociedad cabe resaltar la figura de Mme. Blavatsky, muy familiar ente los escritores

menos algo de su ímpetu del enorme conjunto de libros orientales traducidos a fines del siglo XVIII".

²⁸⁸ *Modernismo y teosofía, op.cit.*, Pp.85-86

modernistas y convertida en emblema de la teosofía. Su larga estancia en la India, dedicada a indagar las religiones y filosofías orientales, supuso el primer paso para la plena apertura de un mundo desconocido. Mediante la fama de Mme. Blavatsky, las doctrinas búdicas alcanzaron amplia difusión. Esa popularidad se deba al halo de enigma y misterio que, rozando la meta-realidad, impregnaba el pensamiento oriental, en especial a quienes habían sido adoctrinados al margen de la ortodoxia:

Pero antes queremos dejar bien claro que lo que importa a Viriato, más que la figura de Madame Blavatsky, es todo ese mundo que está detrás de sus obras, que es toda la metafísica oriental. Viriato como Xifré y Montoliu y todos los teósofos del mundo son conscientes de todo este universo oriental vetado por la ortodoxia. La India es como un resumen para Viriato de todo este mundo perseguido por todas las inquisiciones romanas de todos los tiempos²⁸⁹.

Debemos resaltar la figura de estos dos personajes, tanto Mme. Blavatsky como Viriato, fundamentales en el panorama del movimiento ocultista en España, que empujaron a imbuir en el mundo del budismo a los escritores finiseculares, en particular a nuestro autor. El estímulo que la iniciativa de Mme. Blavatsky ejerció

²⁸⁹ *Ibid.*, p.59

sobre teósofos y aficionados al orientalismo ayudó a conformar un equipo de traductores agrupados en torno a la revista *Sophia*²⁹⁰, cuya labor sirvió de base a la extensa divulgación en España para informar acerca de la filosofía oriental. En consecuencia, la teosofía llega a identificarse con el orientalismo, coincidiendo con la moda orientalista en boga a fines de siglo:

Vemos traducidas casi todas las obras importantes de la Teosofía antes de 1900. De aquí en adelante no habrá obra importante de la India que no reciba su acogida en España²⁹¹.

Como venimos indicando, *Sophia*, la revista más importante de la teosofía hispánica, se convirtió en el principal cauce de penetración del pensamiento oriental dando a la luz en castellano numerosos textos desconocidos y vetados hasta entonces, entre los cuales ocuparon un papel estrella los libros esenciales del hinduismo y del budismo, sustentadores a su vez de los fundamentos teosóficos:

²⁹⁰ Esta revista editada en 1893 por Xifré tenía muy buena acogida entre los aficionados del gusto ocultista. Se puede ver su influencia por el testimonio del teósofo Viriato en *el Modernismo y teosofía, op.cit.*, p.57: ...la revista *Sophia*, que va a influir en el Ateneo y todo el ambiente intelectual español. *Sophia* es el órgano desde el cual se activa toda la labor de los teósofos españoles que, con la dirección de Xifré, habrá de traducir lo más importante de la teosofía mundial y empezará a descubrir las aportaciones hispánicas a la teosofía mundial.

²⁹¹ *Ibid.*, p.89

Es indudable que hubo entre finales del siglo XIX y principios del XX una auténtica escuela de Traductores de la Revista *Sophia*, que se empeñaron en llevar a España el pensamiento oriental. La obra de los teósofos en el modernismo es la misma que la gran escuela de Traductores de Toledo²⁹².

Si nos fijamos en los libros traducidos por estos traductores, podemos clasificarlos en tres grupos: obras escritas por los teósofos, principalmente por Mme. Blavatsky; libros del budismo, y una minoría de tratados de la filosofía china. Los libros teosóficos en su mayoría aportaban una introducción explicativa a la metafísica oriental, y por tanto a su cultura, la cual fue infiltrándose de manera cada vez más intensa en la literatura española. Casinos Assens percibió este fenómeno, subrayando la influencia de la filosofía india en la lírica finisecular de ámbito hispánico:

Algún día habrá de ponerse de manifiesto el renacimiento triunfal que la filosofía hindú, vista en su origen o a través de Platón, ha tenido en nuestra lírica contemporánea²⁹³.

A continuación ofrecemos una relación de las principales traducciones, cuyos títulos nos revelarán

²⁹² *Ibid.*, p.85

²⁹³ Rafael Cansinos Asséns, *Poetas y prosistas del novecientos*, América, Madrid, 1919, p.32

de inmediato que su centro de interés gira en torno al budismo: *La Clave de la Teosofía*(1893) de Mme. Blavatsky, explica la terminología utilizada en el pensamiento oriental; *Las creencias fundamentales del budismo*, de Arthur Arnold, *Bhagavad Gita*(1896), el primer tomo de la Doctrinas secretas, realizada por el grupo de teósofos de Madrid en 1895 e *Isis sin velo*(1912), también de Blavatsky; *Ciencia Hindú-yogi de la respiración*, del Yoghi Ramacharaka; *Bhagavad Gita* en la versión de Annie Besant, directamente traducida del sánscrito; *El budismo esotérico*(1892) de A.P.Sinnet, obra básica de la teosofía desde su primera edición en 1883; El *Dhammapada* o evangelio budista y el *Naradra Sutra*, obras primordiales de la teosofía. En 1899 se traduce *La filosofía esotérica de la India*, *Bhodakikam. Ta-hio*, uno de los cuatro libros clásicos de la filosofía moral y política de China; Otro texto es el *Khang-kao*, tomado, de entre los cuatro libros que lo componen, del denominado *Chu-king*, equivalente al *Rig-Veda*²⁹⁴.

²⁹⁴ Véase *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez, op.cit.*, Pp.66-88. Se encuentra la información más completa sobre los libros traducidos. Aquí simplemente pretendemos destacar la importancia del budismo en la formación teosófica.

Por otra parte, la función divulgadora de las tertulias no es menos importante que la desempeñada por la revista *Sophia*. Esta disciplina se convirtió en uno de los temas más discutidos en los ambientes literarios de la época desde los que se dirigía el movimiento poético renovador. En ellos Villaespesa destaca entre los intelectuales más involucrados en las corrientes impregnadas de filosofía oriental. Bien sabemos que los cafés de Madrid y las tertulias sirvieron como centro de información sobre el movimiento más reciente de la estética literaria. Junto con ella surge como tema cotidiano de debate todo lo relacionado con la teosofía y el pensamiento oriental, muy en boga entonces. Por tanto, consideramos interesante y valioso el testimonio que citamos a continuación que atiende a numerosos literatos modernistas vinculados al ámbito teosófico:

En todas las tertulias hay un ambiente de acogida de las nuevas ideas de *Sophia*, que están en el aire. Juan Ramón Jiménez es un espíritu muy cercano a Viriato. Así también Unamuno y Ramiro de Maeztu con los Machado y Villaespesa. Hay muchos teósofos entre ellos, que suelen discutir de estos temas en las tertulias del Café Fornos. Manolo Molano y Pedro González Blanco discuten de temas no sólo nietzschenos, sino teosóficos, con Bonafoux. El teósofo Rafael Urbano habla en el Nuevo Café de Levante con Pío Baroja y Valle-Inclán. La cervecería Inglesa de la Carrera de San

Jerónimo es testigo algunas veces de las baladronadas del teósofo Manolo Molano con Villaespesa y Cansinos Asséns. En el café de Madrid el gran Rubén Darío engulle ríos de cerveza mientras el institucionista Manuel Machado y Juan Ramón se leen sus poesías últimas, modernistas a rabiar. Al lado discuten Benavente, Valle-Inclán, los omnipresentes bohemios Villaespesa y Manolo Molano y el joven Gregorio Martínez Sierra²⁹⁵.

Hay que subrayar que el budismo visto desde la perspectiva de los teósofos no es sino una versión particular e interesada, cuya base metafísica es la de la religión cristiana. De hecho surge una especie de sincretismo que pretende conciliar las doctrinas cristianas con las búdicas, o mejor, la figura de Cristo con la de Buda. No podemos soslayar tampoco que la incorporación del budismo a las corrientes ocultistas de Occidente fue el resultado de un largo proceso. Las doctrinas del budismo se fusionaron con diferentes sistemas de pensamientos esotéricos al tiempo que se distorsionaba como consecuencia de la desequilibrada selección realizada por los teósofos:

En segundo lugar, destaca el sincretismo de teorías diversas en *Sophia*, no sólo en artículos de temas y autores diferentes, sino incluso dentro de una misma tendencia y autor. Conviven en la revista el estudio de facultades paranormales (...); doctrinas esotéricas derivadas de

²⁹⁵ *Ibid.*, p.96

religiones orientales (que desarrollan las creencias en la reencarnación, el karma o el Nirvana); y un pseudocristianismo que quiere conciliar la figura de Cristo con Buda(...) todo ello mezclado con unos textos que nacen con pretensiones de científicos, asentados sobre fundamentos de astrología y de zodiaco; e incluso magia y espiritismo²⁹⁶.

Esta mezcla de componentes esotérico-ocultista, budismo y cristianismo que detectamos en las obras modernistas es una de las características que muestran la influencia teosófica. El entendimiento del budismo se diversifica según de la propensión metafísica de cada autor, ya sea por llenar el vacío espiritual, ya sea por buscar una nueva visión del mundo, dado el estado de desorientación y desesperación en el que se hallaban frente a la ausencia de una respuesta satisfactoria a la cuestión existencial.

Antonio Machado reúne en un poema a Jesucristo con las dos figuras fundamentales de la tradición esotérica, Buda y Pitágoras, prueba de ese sincretismo extendido entre los autores de fin de siglo en el que queda claramente impreso el influjo teosófico²⁹⁷.

²⁹⁶ M^a Pilar Celma Valero, *La pluma ante el espejo*, Salamanca, *op.cit.*, Pp.138-139

²⁹⁷ Se trata de los versos de "Proverbios y cantares, LXV" de *Nuevas canciones, Poesías y prosa*, Ediciones Albornoz-de Torre, p.263
Citamos el poema en cuestión:

Villaespesa no es indiferente al fenómeno de enlace entre las imágenes de Buda y Cristo, si bien, pese a su inclinación "pagana", no excluye el fondo cristiano. No cabe duda de que el poeta almeriense insinúa a Cristo mediante la imagen de "otro Dios". La intención del autor sería conciliar y fundir estas dos entidades en un mismo ámbito, tal como lo pretendían los teósofos. Merece nuestra atención el paralelismo entre la figura de Cristo y Buda antes de llegar a la plena culminación del desarrollo budista en la elaboración lírica de Villaespesa. En este transcurso, sus versos oscilan entre ambos mundos:

Te traje de la India un dios pagano,
Y otro Dios, más humilde y más humano,
en la postrera cena te bendijo²⁹⁸.

En otros casos, ese sincretismo produce una variación sobre las tradiciones búdicas transformando y creando nuevas nociones en la apropiación peculiar de cada autor. El particular concepto de Azorín respecto al aniquilamiento total no es sino una variante del

Siembra la malva/ pero no la comas/ dijo Pitágoras.
responde al hachazo/-ha dicho el Buda ¡y el Cristo!/
con tu aroma, como el Sándalo.

Bueno es recordar/ las palabras viejas/ que han de volver a sonar.

²⁹⁸ Francisco Villaespesa, "La Vid" del *Baladas de Cerería y Otros Poemas*, P.C.II, p.368

"nirvana", una de las doctrinas del budismo de más impacto en Europa, por lo que generó confusas y divergentes interpretaciones en su proceso de cuño europeo:

El mismo sincretismo que acabo de comentar aparece, por ejemplo, en un demoledor ensayo del joven Martínez Ruiz, ahora Ahrimán, en el que Buda y Cristo se unen, ofreciendo, como salida al desconsuelo que ha traído la ciencia, un "nirvana" -algo sui generis-, que Martínez Ruiz identifica con el aniquilamiento total²⁹⁹.

No hay que olvidar el carácter panteísta revitalizado en la literatura finisecular por influencia del budismo. Ciertamente, la tradición panteísta es tan antigua como la historia humana, pero el debilitamiento de la autoridad predominante de la religión ortodoxa contribuyó en estos momentos a abrir el horizonte de la heterodoxa. La índole panteísta que se percibe en el fin de siglo se aproxima a las ideas búdicas, dada la creencia en la trasmigración de las almas y su disolución en la naturaleza, acorde con la visión simbolista:

También en la nueva literatura se apreciaron síntomas del contagio de ideas "heterodoxas", que entroncaban con teorías venidas de lejanas tierras y de lejanos tiempos. Esta creencia o sentimiento,

²⁹⁹ *La pluma ante el espejo, op.cit., p.140*

que parecía ser bastante general, se adivinó especialmente en algunos autores como Ramón Pérez de Ayala (...) Y resulta significativa la explicación que el propio Pérez Ayala da a su panteísmo, evocando con ello exóticas filosofías que también o profesan: el panteísmo oriental, la aniquilación del hombre ante la naturaleza solemne, el budismo, el nirvana, ...³⁰⁰

Hay que recordar también que el interés por la teosofía por los literatos está enraizado en la reacción literaria contra el realismo y naturalismo europeos. La corriente ocultista, situada al margen de la realidad aparente, desempeña un papel sobresaliente al cubrir la libertad imaginaria de los escritores, que se refugian en un mundo soñado fuera de la realidad presente. De hecho, tanto el ocultismo como el orientalismo comparten la función de salvaguardar la libertad imaginativa de los autores, trasladados al lugar y tiempo deseados.

IV.2.2 VILLAESPESA Y EL TEÓSOFO VIRIATO DÍAZ PÉREZ

Villaespesa es uno de los poetas más vinculados a la revista *Sophia* así como al ambiente de las tertulias

³⁰⁰ Idem., p.141

literarias, mediante lo que adquirió información cabal y palpable sobre los movimientos teosóficos. Sin embargo, su conocimiento más profundo debe atribuírsele a Viriato con el cual mantenía una sólida amistad. Rafael Cansinos-Asséns, quien no se separaba de Villaespesa en sus primeros años de vida literaria, da testimonio de esta relación entre nuestro autor y el teósofo en su libro *La Novela de un Literato*, a la vez que nos deja entrever cómo la teosofía ofreció al poeta almeriense una nueva inspiración lírica:

Algunas tardes iba por casa de Villaespesa Perico González Blanco y animaba al poeta a dejar su retiro y dar un paseo hasta la Moncloa (...) - Y de paso veremos a Viriato Díaz Pérez, el sabihondo, que vive allí en la última calle de la ciudad, frente a la Cárcel Modelo, y nos hablará del Panchatantra y el Hitopadesa... (...)

- Te vas a anquilosar -insistía Perico-.
Necesitas temas nuevos...³⁰¹

En cuanto a la teosofía orientalista se refiere, la influencia de Viriato en nuestro poeta nos hace deducir que su conocimiento de ella no debió de ser tan superficial como se ha supuesto hasta ahora, ya que por su hondo entendimiento del budismo y por tratarse de doctrinas difíciles de penetrar, dada su complejidad

³⁰¹ Rafael Cansinos-Asséns, *La Novela de un literato I*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p.110

metafísica, al teósofo le tenían mucho respeto los escritores de su entorno. Viriato fue un vigoroso divulgador del pensamiento oriental. En su mayor parte, las doctrinas del budismo endosadas por Madame Blavatsky. Juan Ramón Jiménez, los Machados y Cansinos-Asséns, muy unidos a nuestro poeta, mantenían contacto con el teósofo³⁰² y revelan en sus obras interés por el budismo esotérico y la tendencia ocultista, fundidos en el teosofismo. Sin embargo, ellos no llegan a cultivar tan intensamente los temas ocultistas, -quizá salvo Juan Ramón Jiménez, que manifiesta su rasgo budista en sus últimas obras- ni a involucrarse en el movimiento teosófico como lo hicieron Villaespesa o Valle-Inclán:

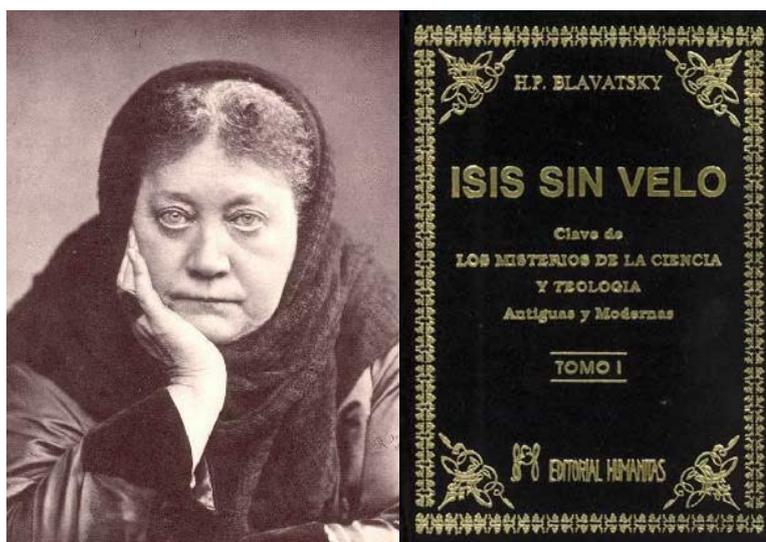
Otro poeta de la cotidianidad madrileña es Villaespesa, especialista en imprenta y bohemia, tan amigo de Viriato como Manolo Molano. (...) Viriato recuerda cómo Valle-Inclán, Villaespesa, Pedro González Blanco, Gómez de la Serna estuvieron en Paraguay, "todos más o menos alentados por mí"³⁰³.

³⁰² *Modernismo y teosofía, op.cit.*, p.131: A Viriato le gustaba ir a pasear con su hermana por Moncloa con Juan Ramón Jiménez, novio de su hermana Alicia, los Machado, Villaespesa, Cansinos, Pedro González Banco, etc.

³⁰³ *Ibid.*, p.131



La portada de la primera edición de *EL VELO DE ISIS* (1913, Sucesores de Hernando) de Francisco Villaespesa



Helena Blavatsky (teósofa rusa, 1831-1891) forma parte de los fundadores de la Sociedad teosófica. Su gran éxito en el mundo ocultista inició con la publicación de su primer libro *Isis sin Velo* (*Isis Unveiled*, 1875), buque insignia de las doctrinas esotéricas en el fin de siglo, que contribuye a difundir ampliamente el ocultismo budista entre los escritores modernistas. Este libro inspiró decisivamente la obra *El Velo de Isis. Las mil y una noches ocultistas* de Mario Roso de Luna, teósofo español, y el libro de poemas *El Velo de Isis* de Francisco Villaespesa.

IV.2.3 *ISIS SIN VELO Y EL VELO DE ISIS*

Según la investigación de Virginia Milner Garlitz, que indagó la influencia ocultista en la obra de Valle-Inclán, el apogeo de la teosofía en España se registra entre los años 1902 y 1912³⁰⁴. La materia que ofreció la teosofía no tardó en revestirse de ropajes literarios. Villaespesa se dedica con ardor al cultivo de los temas orientales en los años siguientes, de 1912 a 1915, en los que se publican las dos antologías más significativas del repertorio teosófico: *El Velo de Isis* (1913) y *La Cisterna* (1915). Esta fecha coincide aproximadamente con el encumbramiento de la teosofía en la literatura. En 1916 Valle-Inclán concluye su libro *La lámpara maravillosa*, de impronta claramente ocultista³⁰⁵. No obstante, este dato no excluye que nuestro autor se hubiera interesado mucho antes por el ocultismo; de hecho, ya a principios de 1900 encontramos curiosos poemas que revelan la inclinación ocultista de Villaespesa. Si tenemos en cuenta que

³⁰⁴ Véase "Valle-Inclán y el ocultismo: La conexión gallega" de Virginia Milner Garlitz en *El Modernismo, op.cit.*, p.78

³⁰⁵ *Ibid.*, p.62: "Por lo tanto hay que conocer esta clase de ocultismo para comprender cabalmente la obra valleinclaniana, sobre todo *La lámpara maravillosa*, el centro de su producción literaria (...)".

Viriato inició su colaboración en la revista *Sophia* con varios artículos dedicados al ocultismo en el año 1894, no cabe duda de que ya habría despertado a nuestro poeta el interés por el tema ocultista alrededor de esta fecha por su propensión a buscar la nueva inspiración lírica, aunque también se perciba la estampa claramente ocultista, derivada más bien del simbolismo, muy baudelairiano, en las obras elaboradas a principios del año 1900 tanto en el libro *La enferma musa* como en el *La copa del rey del Thule*.

El título de la antología de Villaespesa, *El Velo de Isis*, evoca inevitablemente el primer libro de Madame Blavatsky, *Isis sin Velo* (*Isis unveiled*, Nueva York, 1877). Esta obra consiguió un éxito inmediato y una reacción asombrosa por parte del lector, en quien suscitó una extraordinaria curiosidad por la realidad oculta y los misterios de Oriente hasta entonces vetados por la religión occidental. La primera traducción del *Isis sin Velo* que encontramos fue realizada por Federico Climent Terrer en 1887 (Barcelona, Ed. Edicomunicación) y la siguiente fue obra de F. De Montoliu (Madrid, Ed. Casamayo, 1901-

1902)³⁰⁶. Ampliamente divulgado, este libro les sirvió a los escritores como manual de aprendizaje de los fenómenos ocultistas; esto es, como clave de iniciación al mundo teosófico. Es indudable que Villaespesa, tan amigo de Viriato y cercano a los movimientos ocultistas, tuvo a su alcance el *Isis sin Velo*, que le inspiró su obra *El Velo de Isis*, en la que se hallaba explícitamente anunciada la influencia de Mme. Blavatsky. El título del libro implica una invitación deliberada de Villaespesa a su conexión con la tendencia teosófica, crucial en su trayectoria poética.

Isis, la diosa egipcia, incorporada a la mitología greco-romana, se convierte en el "principio femenino universal" que preside las transformaciones de las cosas y los seres, a través de su dominio de la magia y los misterios de la vida y de la muerte. Escritores como Novalis o Nerval prestaron atención a esta diosa, vencedora de las potencias nocturnas, como símbolo de misterio o iluminación en el camino de búsqueda de la propia identidad. Tanto su imagen mitológica como

³⁰⁶ Esta traducción de Montoliu debe haberse publicado paralelamente en Barcelona en el mismo año, según el testimonio de Viriato: "*Isis sin Velo*, 2 tomos en 4° de 1.500 páginas. Trad. Y prólogo de F. de Montoliu. Barcelona 1901-1902". Véase *Modernismo y Teosofía*, op.cit., p.358

literaria resultaron congruentes con el espíritu de la teosofía; por ello la Rama de la Sociedad Teosófica de París llega a denominarse "Isis"³⁰⁷.

Como el resto de las obras de Mme. Blavatsky, *Isis sin Velo* está dedicada en su mayor parte a inventariar noticias de procedencia oriental³⁰⁸. La prolongada estancia de la autora en la India le otorgó la posibilidad de relatar los fenómenos sobrenaturales que personalmente le impactaron; entre ellos se encuentra, sin duda, el budismo esotérico, al que vinculó con el poder de la magia. Lógicamente, su primer libro está impregnado de las experiencias adquiridas en aquella región "desvelada", considerada como sinónimo del arcano espiritualista:

Se ocupó de las asombrosas experiencias realizadas por los fakires de la India que

³⁰⁷ Véase, *El Modernismo, op.cit.*, p.63

³⁰⁸ Véase *Modernismo y teosofía, op.cit.*, p.358. El teósofo español, Viriato Díaz-Pérez, elabora las reseñas de las obras principales de Mme. Blavatsky, consideradas como claves para descifrar el mundo oculto: *Isis unveiled* (New York, 1877), *The secret doctrine* (London, 1889) *The key to teosophy* (London, 1889) y *The voice of the silence* (falta). Es evidente, como vemos en la reseña del *Isis unveiled*, que el centro del interés de Mme. Blavatsky está en Oriente: "*Isis sin velo*. Clave de los misterios antiguos y modernos. (...) (El libro) se trata -dijo de Montoliu y de Togores- de 'una verdadera explosión de conocimientos acumulados durante largos años de viajes, de prolongadas estancias en Oriente y de residencia en todos aquellos puntos en los que los restos majestuosos de una antigüedad, tan grande como mal comprendida y falsificada por el fariseísmo, se levantan aún orgullosos como símbolos de un lenguaje universal que el estudiante de la Religión de la Sabiduría lee y comprende".

tanto embrolló la autora de *Isis Unveiled* Mme. Blavatsky³⁰⁹.

Según el conjunto de datos hasta ahora expuesto, puede inferirse sin dificultad que *Isis Unveiled* concierne al misterio revelado. Esta traducción no se desvía en exceso de la interpretación del desvelo de la diosa como "revelación de la luz", tal como fue concebida por los románticos, en cuanto a la identidad descubierta:

El velo evoca la disimulación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación: La retirada del velo -o de los velos sucesivos- de la diosa egipcia Isis representa manifiestamente la revelación de la luz³¹⁰.

Sin embargo, este arquetipo empleado en ambas culturas, romántica y modernista, perderá su validez metafísica -no literaria-, a medida que progresamos en la esencia del budismo. Hay que soltar más lastre aún para aproximarse a la noción de la vacuidad y la anulación del propio ego.

Este símbolo de Isis debió de ser muy conocido y aprovechado por los escritores modernistas; así, Amado

³⁰⁹ *Ibid.*, Pp.68-69

³¹⁰ Jean Chevalier/Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Ed.Herder, Barcelona, 1991, p.1053

Nervo, reconocido por su actitud abierta a la teosofía, compone en 1914 un poema en el que utiliza esta imagen de la diosa³¹¹.

En "Al pasar las horas"³¹², los versos dedicados principalmente a la reflexión sobre la doctrina de la reencarnación, junto a las notas desbordantes referentes al budismo, Villaespesa no desaprovecha la oportunidad para incluir en los últimos versos el motivo de la Isis "desvelada" -*Isis sin velo*- y proclamar la imposibilidad de atrapar el misterio de la existencia o el enigma de la propia identidad. El sentido del desvelamiento de Isis empleado por nuestro poeta está muy ligado al budismo, así mismo los desvelamientos sucesivos, que no le conducen a la "última realidad"³¹³; por consiguiente, la esperanza de iluminar su identidad oculta y la ansiedad de descifrar lo que pueda ocurrir en su futuro continúan envueltos en la incógnita esfera:

³¹¹ El poema se titula "Estoy contento" de Serenidad (1914): "... porque es fatal esta ascensión humana hacia la luz/.../Van arrancando a Isis sus secretos".

³¹² *El velo de Isis, P.C.II, op.cit., Pp.11-50*

³¹³ Diccionario de los símbolos, *op.cit.*, p.1053: "En el budismo, este mismo velo que disimula la realidad pura es Maya, pero Maya, como Shakti, vela y revela al mismo tiempo, pues si no ocultase la última realidad - que es la identidad del yo y del sí, del 'sich selbst' y de la diosa- la manifestación objetiva no sería percibida.

¿Qué nuevos frutos bajo vuestros velos
maduráis para mí, horas futuras?..
¿Me tejeréis guirnaldas con las puras
rosas de los jardines de los cielos?

¿Daréis alas de luz a mis anhelos,
áureos panales a mis amarguras
y estrellitas de plata a las oscuras
pesadillas sin fin de mis desvelos?³¹⁴

Como consecuencia de la debilidad de la fe tradicional, la mayoría de los poetas modernistas se preocupa profundamente por la identidad perdida, cuestionando arduamente el origen y el destino de los seres humanos. En este contexto, el concepto del tiempo circular, -como alternativa del lineal y finito-, representado casi siempre por la imagen de la reencarnación, atrae con furor a los literatos. Como es bien sabido, el tema de la reencarnación se ha tratado en muchas ocasiones por Rubén Darío. El poema "Metempsicosis"³¹⁵ aboga por el sistema circular de la vida, lo cual ayuda a no hundirse totalmente en el vacío existencial. Sin embargo, el enigma de la vida sigue siendo para él una angustia inquietante, tal como lo apreciamos en el poema "Lo fatal"³¹⁶. Este

³¹⁴ *El Velo de Isis, P.C.II, p.50*

³¹⁵ Ricardo Gullón (ed.), *Rubén Darío. Páginas escogidas, op.cit.*, 138-139

³¹⁶ Citamos una parte del poema "Lo fatal" de Rubén Darío que concierne a este tema, *Rubén Darío: Antología* (ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Ed.

desasosiego surgido por el incógnito destino del ser humano está compartido por Villaespesa, que medita en torno a la misma interrogante de la vida y la muerte:

¿De dónde vienen?... ¿Dónde van?... ¿Adónde?
¿Qué se oculta, Señor, tras de la vida?...
¿Y también, tras la muerte, qué se esconde?³¹⁷

A diferencia de Rubén, esta amarga duda coloca al poeta almeriense, profundamente afectado por la vacuidad del budismo, al borde del escepticismo y cerca ya del nihilismo. Tras la ruptura con la tradición, sin ninguna alternativa que venga a ocupar su lugar, "la angustia ante el vacío" es uno de los temas centrales de los poetas modernistas. En los dos últimos versos, Villaespesa desea la muerte definitiva y eterna para reposar en la Nada y liberarse del ciclo perpetuo de la reencarnación:

¡Adónde voy, adónde voy, Dios mío!...
Siento a mis pies la angustia del vacío,
Y hay a mi alrededor tanta negrura

que la sombra ha cegado mi mirada...
¡Bendito el sueño de la sepultura
sí es el sueño infinito de la Nada!³¹⁸

Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p.145): Dichoso el árbol que apenas sensitivo/ y más la piedra dura, porque ésta ya no siente/(...)/ Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,/ y el temor de haber sido y un futuro terror.../(...)/;y no saber adónde vamos,/ni de dónde venimos!.

³¹⁷ "Enigmas", *manos vacías*, P.C.II, p.933

³¹⁸ *Ibid.*, "Vértigos", *Manos vacías*, P.C.II, p.936

Esta fase poética demuestra su entendimiento cabal sobre el budismo. Nos referimos al concepto de la Nada o el Nirvana, como liberación del yugo de la eterna cadena de las vidas repetidas. Más allá del deseo de permanecer en el tiempo circular, el poeta aspira a alcanzar el reposo eterno. Esta visión ante la vida nos señala con evidencia su actitud budista.

Los motivos convencionales del "camino" y el "peregrino" sin rumbo se agudizan al confluir con el concepto del tiempo circular del budismo, ya que los poetas no se libran de la peregrinación eterna ni del abismo del vacío. Esta idea del "viaje circular del alma" no es nueva en la tradición occidental. Se remonta a la línea neoplatónico-esotérica³¹⁹, la cual no discrepa del carácter panteísta establecido por las doctrinas búdicas; en otras palabras, la reencarnación del alma se realiza sobrepasando la barrera de la restringida condición humana que entraña la muerte. El poema de Villaespesa que citamos a continuación, sobre todo el verso "Yo fui coral primero, piedra, manzana, lirio, alondra / y ahora soy un alma", nos recuerda

³¹⁹ Véase *Modernismo y tradición romántica-esotérica*, op.cit., p.17

inequívocamente al poema "Metempsychosis" de Rubén: "Yo fui un soldado que durmió en el lecho/ de Cleopatra la reina..."³²⁰. Según la doctrina de la reencarnación, el hombre está encadenado a esta serie de transformaciones, no pudiéndose zafar de la ley del karma, tal y como describe Villaespesa: "Los mismos engranajes y cadenas". Nuestro poeta se espanta ante esta idea traída de las doctrinas búdicas; finalmente, el infinito lastre del sufrimiento se torna en un laberinto sin salida o un sumergirse en el vacío de la Nada que nos espera después de la muerte. En este caso, la Nada se refiere al vacío, a diferencia de la otra ocasión interpretada como Nirvana. Esta utilización confusa del término, la Nada, proviene del problema de la traducción que albergaba la palabra del budismo, aparte de su complejo concepto, tales como el Nirvana, la vacuidad o el vacío que se traducían indiferentemente en la Nada:

Caminar es vivir. Nadie reposa
mientras la vida late en nuestras venas
(Sólo el sueño aletarga nuestras penas
como un vago anticipo de la fosa).

Ser piedra, ser laurel, ser mariposa,

³²⁰Ricardo Gullón (ed.), *Rubén Darío. Páginas escogidas*, Ed.Cátedra, Madrid, 1988, p.138-139: Originalmente este poema fue publicado en *El Canto errante* (1907)

todo es igual: el nombre cambia apenas...
¡Los mismos engranajes y cadenas
a la víbora animan y a la rosa!...

En toda senda estéril o florida
Las mismas sombras el misterio vierte...
¡Por todos los senderos de la vida

al fin has de encontrar, alma cansada,
la trágica posada de la Muerte,
con un lecho vacío: el de la Nada!³²¹

El tema tradicional de la peregrinación del alma se tiñe de un tono más escéptico que antes; al final del viaje, el alma desemboca en la Nada. Subrayamos que este tema del alma peregrina está muy extendido entre los modernistas. Además de la importante función como medio de comunicación con lo oculto en la estética simbolista, el alma es la que peregrina y se reencarna, dando origen al castigo y a la liberación de la vida al mismo tiempo. No debemos olvidar que tanto Bécquer como Baudelaire construyeron un significado muy especial en cuanto al tema del alma y su compenetración con la naturaleza a lo largo de su desarrollo lírico. Todo lo cual fue heredado por sus sucesores. Esto puede sintetizar en una famosa frase de Amiel, frecuentemente citada por los poetas simbolistas y modernistas: "Un

³²¹ Francisco Villaespesa, "La última posada", *Manos vacías*, P.C.II, Pp.937-8

paisaje, c'est un étar d'âme"; o en el "Votre âme est un paysage choisi", declarado por Verlaine en su famoso verso de *Fêtes galantes*. No descartamos que el título de la obra de Unamuno "paisaje del alma" está en la misma línea. De la misma manera la materia lírica del alma viene a ser un manantial de inspiración para los poetas modernistas, sobre todo para aquellos que tenían propensión al simbolismo³²². En relación a él, entendido dentro de la corriente teosófica, destacamos dos imágenes peculiares que conciernen al alma: la de la sombra y la del espejo o espejismo.

Según la visión simbolista, apoyada en la dicotomía de los dos mundos, el visible y el invisible, la realidad pretende sugerir el mundo del más allá, de lo cual proviene la imagen de la sombra misteriosa o del espejismo. La sombra no existiría si no hubiese luz, así como el espejo perdería su sentido si no tuviera qué reflejar. Octavio Paz compara la función de la analogía con la del espejo: "La analogía es el espejo

³²² Véase *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses* de Gillian Gayton, Valencia, Ed.Bello, 1975, Pp43-82: Un capítulo dedicado a los "temas e imágenes en "Alma" (de Manuel Machado) donde la autora reúne las referencias y sus variantes del motivo del alma.

en que se reflejan”³²³. Tanto la imagen de la sombra como la del espejo conciernen al reflejo de una realidad oculta, perseguida por el poeta vidente; cuando se trata de la muerte, el misterio adquiere mayor carácter religioso.

Sin embargo, muchas veces todo lo que se encuentra detrás de ese espejismo es el vacío. De hecho, los poetas desesperan y se convierten en víctimas de un “*horror vacui*” que deriva del nihilismo; el ejemplo más claro de ello lo encontramos en Villaespesa.

- LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DE LA SOMBRA

Temas asiduos en el repertorio modernista como el del camino y la sombra se entretajan dando lugar a interesantes imágenes. La sombra, que no se separa del “yo”, se insinúa como otro de su ser o alter ego, al que habitualmente se encuentra en la peregrinación:

Camino sin rumbos y por mi camino
una hermana negra siempre me acompaña,
mi sombra, tan muda como mi destino.

Sombra, de mí mismo misterio surgiste,
y también conmigo irás al misterio,

³²³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op.cit., p.110

al volver al seno de la tierra triste³²⁴.
("La hermana negra")

No cabe duda de que la "hermana negra" se identifica aquí con la sombra peregrina. Los simbolistas sintieron predilección por el motivo de la "hermana", cuya significación varía según los autores, si bien en buen número de ellos persiste la referencia al desdoblamiento del "yo"; en "La musa enferma" Villaespesa intentará trabar estas dos imágenes acuñadas en el período anterior con un mismo sentido, el de la duplicidad del ser.

Este tipo de alusión a la dualidad del mundo, de sello ocultista, se consolida mediante la asociación con la imagen del misterio, esto es, el lugar donde la sombra habita: "Sombra, de mi mismo misterio surgiste, y también conmigo irás al misterio". Estos dos versos sugieren por una parte la existencia de un mundo invisible, envuelto en misterio y, por otra señalan la duda constante de nuestro poeta respecto al enigma de la vida y la muerte. El destino del poeta es mudo, porque el camino no está jalonado ni hay indicios de su

³²⁴ *La musa enferma, P.C.I.*, Pp.145-6

fin. Así mismo, la sombra es muda. Pertenece al misterio del mundo oculto. El mensaje principal de estos versos se establece sobre las pautas del ocultismo de fin de siglo, en el que indudablemente floreció el concepto budista.

En el mismo año 1900 aparece en otra antología un poema titulado "paisaje de sombra", muy similar al anterior en el uso de esta misma imagen:

La hora se aproxima... ¡Párate, viajero!
¿No ves una sombra que entre la enramada,
negra y misteriosa, sigue tu sendero,
siempre pensativa y siempre callada?...³²⁵

Villaespesa dedica este poema al teósofo español, Pedro González Blanco, uno de los autores más involucrados en el movimiento teosófico y compañero de nuestro autor en su aprendizaje de la ciencia ocultista. Este hecho es muy significativo, pues Villaespesa se muestra consciente del carácter ocultista procedente del simbolismo francés que subyacía en sus versos.

³²⁵ Francisco Villaespesa, "Paisaje de Sombra", *La copa del rey del Thule*, P.C.I., p.116

**- LA IMAGEN DE LA SOMBRA Y EL ALMA EN EL VELO DE
ISIS**

La imagen enigmática de la "sombra" no fue cultivada exclusivamente en las obras de Villaespesa, sino que es compartida con el resto de los poetas modernistas. En el mismo Antonio Machado pueden registrarse numerosas alusiones a ella: "alguna sombra sobre el blanco muro" (*Soledades*, VII), "lejos, la sombra del amor te aguarda" (*Soledades*, LXXX), "Tú, sin sombra ya" ("Rosas de podridos pétalos", *Soledades*). Y a su misterio se refería así Richard Cardwell:

Puede ser, también, ya que las "sombras gentiles"³²⁶ evocan el mundo misterioso y sugestivo de los vuelos simbolistas,³²⁷

Esta imagen de la "sombra" misteriosa, elaborada por Villaespesa, se refleja en los poemas de Manuel Machado, por lo que sospechamos que esta imagen de la "sombra" fue plasmada inicialmente por nuestro autor y que se distinguía como uno de los motivos que imprimía su cariz literario de tendencia ocultista:

³²⁶ Esta imagen de la "sombra" aparece en el último poema de *Galerías*, incluido en *Soledades, galerías y otros poemas* en 1907. Citamos los versos que nos interesan: "Voy recordando versos juveniles.../¿Qué fue de aquel mi corazón sonoro?/¿Será cierto que os vais, sombras gentiles,/huyendo entre los árboles de oro?"

³²⁷ Richard Cardwell, "Cómo se escribe un poema simbolista", *Actas del congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, 1985, p.333

"A mi sombra" también parece derivar de un poema de Villaespesa, amigo de Machado: este poema, "La hermana negra", que trata de su sombra,³²⁸

En otro poema de Manuel Machado, de título similar, "La sombra", incluido en el libro *El mal poema* (1909) y posteriormente publicado en *Alma* (1910) hallamos de nuevo inequívocas resonancias de Villaespesa: "la sombra que se arrastra por tierra sin fin ni rumbo".

- LA SOMBRA Y EL ALMA

La sombra negra y misteriosa siempre persigue al "viajero", es la "hermana negra" que, en otros poemas, acompaña al "yo" por el sendero. La imagen de la sombra es ambivalente: se asocia a la fatalidad de la vida pasajera al tiempo que alude a la dualidad del yo y el mundo. Sobre todo dentro del marco simbolista, la "sombra" se identifica con algo más concreto, el alma bajo la imagen del "hermano" o la "hermana":

También podemos conjeturar que el "yo" de "Adelfos" sea su otro ser, una especie de doppelgänger, como su sombra en "A mi sombra", y el peregrino, que se halla a lo largo de su

³²⁸ Gillian Gayton, *op.cit.*, p.142

obra y de la de Antonio. Musset en "La Nuit de décembre", describe un peregrino llamado la Soledad, "qui me ressemblai comme un frère". Puede ser que el "hermano" de Machado no sea más que su propia alma³²⁹.

En resumen, la imagen de la "sombra" y del "hermano/a" en las obras tanto de Machado como de Villaespesa corresponde a una especie de "doppelgänger"; entrelazada con el camino de una peregrinación que no tiene rumbo ni fin. Mantienen contacto, sin embargo, con el mundo del misterio. El conjunto de estas imágenes coincide con la del alma, tomada de la estética simbolista, a su vez en deuda con el ocultismo. Según hemos indicado anteriormente, la función más importante del alma radica en la comunicación con el mundo oculto, el cual se borra o se funde con la Nada. Ahora, a lo largo del desarrollo de las imágenes, la "sombra" y la "hermana" o el "hermano" adquieren otra connotación singular, es decir, vinculada al budismo:

A ciegas sigue, hermano,
tu destino errabundo...
tu destino es humano
y tu dolor fecundo...
¡Si un velo alza tu mano,

³²⁹ *Ibid.*, p.54. Resulta interesante destacar el significado de la palabra "adelfos", vocablo griego correspondiente al español "hermano".

habrá otro más profundo!...
¡Tu vida es un arcano
del arcano del mundo!

A esa voz que te nombra
seguirás inconsciente,
cual si fuera la sombra

de esa sombra ignorada
que somnábulamente
va y viene hacia la Nada³³⁰.

El poema arriba citado "Al hermano" pertenece a un libro muy posterior al libro, *El Velo de Isis*, correspondiendo ya a la madurez de su ciclo budista; aun basándose en los mismos motivos que antes, resulta notable el cambio de la perspectiva metafísica operado en Villaespesa. La primera estrofa no varía respecto al tema del ciego en su doloroso peregrinar. Este peregrinaje impregnado del dolor, dada su ignorancia de su propio destino -"ciego"- se refiere, desde el punto de vista budista, a la cadena de reencarnación; en la segunda, las imágenes del "velo" y el "arcano e la vida" proceden, sin duda, de los versos del libro, *El Velo de Isis*. La imagen del "velo" se equipara a la del misterio que solapa la realidad, o la pura realidad, por tanto se asocia con la del "maya" del budismo y el

³³⁰ Francisco Villaespesa, "Al hermano - soneto", *Sol de invierno, P.C.II*, p.1097-8: De este poema hacemos un comentario más completo en torno a su rasgo budista en la página 401.

hecho de "alzar" una capa conduce a que se enfrente al otro aun más hermético. Lo relevante aquí lo encontramos en las últimas dos estrofas, donde la asociación del mundo invisible al de la Nada, a través del sueño, rompe el tratamiento consuetudinario de estos tópicos motivos para internarse por las sendas del budismo en los siguientes versos: La "sombra de esa sombra"/ que somnábulamente/ va y viene hacia la Nada". Se produce, pues, un cambio en el centro de interés: el mundo oculto del budista, representado con la denominación la "Nada" como destino de última posada, supone la negación de la existencia de un mundo extra-terrenal, a lo que hay que añadir el nuevo papel asignado al sueño como puente entre los dos mundos.

Pese a la originalidad de los últimos versos, existe una asombrosa proximidad entre Antonio Machado y Villaespesa, que ya compartían el manejo de diversos motivos derivados del simbolismo, como la "sombra", la "hermana". Esto no debe ser interpretado sino como consecuencia lógica del momento histórico de empatía ocultista en que ambos vivieron, fueran o no conscientes de ello.

La penetración del poeta vidente en el mundo misterioso se basa en la facultad del alma, único lazo de unión con las instancias del más allá -como venimos reiterando en este trabajo-. Lo podemos comprobar ahora en palabras del propio Villaespesa. Subrayamos el uso del término "sombras", clara alusión al mundo oculto, el misterio y el alma, donde el poeta logra alcanzar el secreto de la vida:

Sus pupilas perspicaces (del poeta) acostumbradas a explorar las sombras, logran arrancar al misterio secreto insospechables para el alcance visual del resto de los mortales³³¹.

No discrepa de ésta la visión de Antonio Machado sobre el alma del poeta, al relacionarla con el mundo del misterio, confirmando así su función visionaria:

(Antonio) Machado lo sabía bien, y de sí mismo hablaba al decir: "El alma del poeta se orienta hacia el misterio",...³³²

Volvamos de nuevo a la importancia de la analogía practicada por el alma: ¿qué es lo que pretendía realmente Baudelaire al evocar las correspondencias con el mundo oculto. Una de las posibles respuestas sería,

³³¹ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op.cit., p.257

³³² *Ibid.*, p.221

desde nuestro punto de vista, la unidad completa de las cosas fragmentadas, del alma del mundo dividido en luces y sombras, entre el bien y el mal. La idea del andrógino cósmico, cuyo origen se remonta al Simposio de Platón: nunca se realiza por completo, pese a confirmar una de las vertientes centrales de la tradición esotérica; el intento frustrado de la unidad del "yo" con el alma -instalada en el mundo del más allá-, significa no sólo el fracaso de la armonización de esos dos mundos separados, sino también la imposibilidad del logro de uno de los mayores anhelos modernistas, la búsqueda de la identidad:

¿Qué importa que no pueda verte
que nunca, sombra, seas mía,
si ya sabía, al conocerte,
que ni en la vida ni en la muerte
a poseerte llegaría?³³³

En contraste con el mundo repugnante, impregnado de materialismo, al que no quiere pertenecer, el poeta añora el mundo ideal y espiritual que está fuera de su alcance, y acaba reconociendo que nunca llegará a identificarse por completo con la entidad de su alma:

³³³ "Reliquias II", *El Velo de Isis, P.C.II*, p. 13

¡Oh luz lejana y por lejana bella!...
¡Jamás mi mano alcanzará la estrella!
¡Nunca mi brazo estrecharía la sombra!³³⁴

Obviamente las imágenes de la estrella y la sombra evolucionando en la lejanía, e imposibles de ser alcanzadas simbolizan el alma, tal como se nos aparece en unos versos del propio Villaespesa en los que expone la transformación de las estrellas, según la idea de la mutación de las almas en la doctrina de la reencarnación:

Nuestras almas se truecan en estrellas
Y nuestra carne se transforma en rosas³³⁵.

La evocación del alma mediante la imagen de la sombra fue acuñada en la estética simbolista, aunque su origen hunde sus raíces en la cultura greco-romana³³⁶, confirmando la importancia de la mitología en la literatura modernista, que ahora se funde totalmente con el budismo. Porque la sombra, el alma, está sometida a la repetición del tiempo circular; su peregrinaje no se limita al corto pasaje de la vida

³³⁴ *Ibid.*, P.C.I, p. 1064

³³⁵ "La Muerte", *La Fuente de las Gacelas*, P.C.II, p.310

³³⁶ Véase el *Diccionario de símbolos*, *op.cit.*, p.79: El alma, "psykhe" (de origen griego) como anima en latín, significaba exactamente el soplo. Sombra, "ediolon", es propiamente hablando una imagen. Por tanto la sombra podría traducirse en la imagen del alma, teniendo en cuenta que la sombra es una metáfora del alma.

mortal sino que se extiende a lo largo de la eternidad. Podemos refrendar esta visión en torno a la temática relacionada con la reencarnación, que reivindica la concepción de la eternidad perdida -en la concepción del tiempo lineal y finito-, tal como podemos apreciar en los siguientes versos. El poema se titula "Cadenas de rosas". Como venimos observando, Villaespesa suele utilizar el término "cadena" para visualizar las sucesivas reencarnaciones, de hecho, este poema apunta al amor inmortal:

Al verte, dije al corazón: "¿Es ella?",
Y el corazón me respondió: "¿Lo dudas?
Verás, si al cabo su pudor desnudas,
entre sus senos fulgurar tu estrella.
Es ésta y es la otra y es aquélla;
todas al par. Si con su amor te escudas,
rebotarán en él las más agudas
saetas del Destino, que es tan bella,

que su propia belleza infunde miedo
a la muerta", y calló... Desde aquel día
creo en la eternidad, porque no puedo

ni presentir, ni sospechar siquiera,
que una pasión tan grande cual la mía,
bajo el olvido de la tierra muera³³⁷.

Pese a la continuidad del mismo tema, la variación sufrida en la óptica de nuestro poeta ante el ciclo

³³⁷ "Cadenas de Rosas", *Lámparas votivas*, P.C.II, Pp. 92-93

vital es clara: en los versos arriba citados Villaespesa idealiza el mundo del alma, identificando el alma con el misterio del mundo del más allá. Si bien, el poeta almeriense intuye el más allá a través de la sensibilidad de su alma, el infinito peregrinaje de este alma le produce un terror. Nos referimos a la reencarnación. Observamos en los versos citados a continuación su angustia y desesperación, atrapado en un círculo sin fin a causa de las repeticiones de la vida. Porque Villaespesa entendía sobradamente que ese engranaje de la reencarnación no es más que un castigo sin reposo en el pensamiento búdico. En este sentido, podríamos decir que el símbolo del alma encarnado en la sombra se disuelve completamente en el budismo:

¡Sombras son mi presente y pasado,
sombra el futuro, sombra el Infinito...
quiero gritar, y hasta mi propio grito
es la sombra de un grito estrangulado!³³⁸

El proceso de esta evolución constituye un nítido testimonio de cómo el interés de nuestro autor por el movimiento esotérico-ocultista -fundido en la teosofía finisecular- desemboca en la integración total al

³³⁸ "Tebaida", *Manos vacías*, P.C.II, p.938

budismo. Como hemos mencionado, el influjo definitivo del *Isis sin Velo*, especialmente sus capítulos dedicados a la reflexión sobre la reencarnación, se traslada al libro de Villaespesa *El Velo de Isis*, como un nuevo horizonte ante el enigma de la existencia, basado en los dogmas del budismo. De hecho, el grueso del libro se dedica a la meditación sobre la peregrinación de las almas y, en consecuencia, a la circularidad de las vidas, de raigambre budista. Villaespesa encuentra en la esencia del budismo la clave para penetrar en el misterio del más allá. Lo halla, pues, según hemos mencionado, en el libro de Mme. Blavatsky, *Isis sin velo*, en el que la autora proclama la doctrina de reencarnación como primordial orden del universo, lo cual aparece de forma aun más consolidada en su segundo libro, *La doctrina secreta*³³⁹, obra capital de la teosofía³⁴⁰.

³³⁹ Véase *Modernismo y teosofía, op.cit.*, p.358. *The Secret Doctrine*, publicado en Londres, 1889 y traducido y publicado en España entre 1895-1898 en Madrid y 1911 en Barcelona

³⁴⁰ Mariano José Vázquez Alonso, *Maestros Espirituales del siglo XX*, Barcelona, Ed.Robin Book, 1994, Pp.132-133: En esta última obra, que decíamos llevar por título *La doctrina secreta*, H.P.B. formula la trilogía en la que se fundamenta el movimiento teosófico. Primero: un Principio Omnipotente, eterno, sin límites e inmutable, sobre el cual resulta imposible hacer especulación alguna, pues trasciende el poder de la concepción humana. Está fuera del alcance del pensamiento, y es inconcebible e inefable. La segunda de estas proposiciones es la afirmación de la eternidad del Universo, con mayúscula. Un plano sin

- LA IMAGEN DEL EESPEJO PORTADOR DEL MUNDO OCULTO

Dentro del marco modernista-simbolista la imagen del espejo adquiere un valor extraordinario. Su condición refractaria sirve para evocar el tiempo pasado, inmovilizado en la atemporalidad del recuerdo, aliviando de alguna manera la preocupación por la fugacidad de la vida; asimismo, el espejismo sirve para revelar la duplicidad del "yo" o del mundo. No diferirá, entonces, en exceso, del símbolo de la sombra basado igualmente dentro de la convención ocultista en la dualidad del mundo y su proyección más allá de la realidad, todo lo cual coadyuva a la elevación de la imagen del espejo como uno de los más significativos motivos modernistas:

Modernista y simbolista como es, elige la evocación de elementos físicos como portadores -o espejos- de su experiencia. La creación de espejismo es, claro, uno de los rasgos más característicos de la literatura finisecular³⁴¹.

límites en el que, de forma periódica, se crean y destruyen innumerables universos, llamados "las estrellas que se manifiestan" y las "Chispas de la Eternidad". En estos mundos que aparecen y desaparecen como el flujo y reflujo de las mareas, "el peregrino", es decir, la especie humana, no constituye más que un leve parpadeo en la Existencia. El tercer punto es la afirmación de la identidad fundamental de las almas particulares con el Alma Suprema Universal. Todas las almas son destellos suyos y están sometidas al ciclo de las reencarnaciones conforme a una ley cíclica y kármica.

³⁴¹ Richard Cardwell, *op.cit.*, p.327

Entendemos con claridad a qué se refiere la imagen del espejo en los versos de Villaespesa, puesto que el mismo poeta manifiesta explícitamente cuáles son sus expectativas al mirar en él: no es ni el reino interior, simbolizado por el "lago", ni el mundo cristiano, representado por los "camarines"; se refiere más bien al universo oscuro y oculto que no permite el acceso desde la realidad inmediata. Nuestro autor afirma de nuevo la imposibilidad de comunicarse con esa esfera secreta que se detiene en lo soñado³⁴²:

.....

"Quisiera un espejo claro
donde mi rostro se mire".

"De plata los tiene el lago
y de oro tus camarines..."
"No quiero espejo de plata
ni de oro.. ¡Mi voz gime
porque quisiera mirarme
en la negrura sin límites
en aquellos ojos tan negros
que anoche en un sueño viste!..."

"¡Ay niño Amor, llora, llora,
tu llanto no tendrá límite,
porque siempre, pobre niño,
te enamoras de imposibles"³⁴³.

³⁴² Hacemos hincapié en la importancia del tema del "sueño", que establece el contacto como un puente entre dos mundos, visible y oculto. Observamos que la percepción del sueño de Villaespesa se aproxima a las ideas concebidas por Octavio Paz sobre el mismo, lo cual explica en su libro *Los hijos del limo*, op.cit., p.94. Citamos el concepto romántico del sueño al que alude Paz: el sueño sirve para establecer contacto con un mundo de otra manera inalcanzable: "los románticos hacen del sueño 'una segunda vida' y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio.

³⁴³ "Collares", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.29

Una frase muy similar a la de nuestro poeta: "Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño", perteneciente a Valle-Inclán, confirma la divulgación de parecidas imágenes entre los modernistas, por ser éste además, como venimos diciendo, el más reconocido entre los autores de índole ocultista. Como Villaespesa, Valle-Inclán intentaba escudriñar en el espejo la "negrura sin límites" del mundo oscuro, cuyo lazo con el visible se establece únicamente en el sueño. Aspira a comunicarse con él, y el "espejo mágico" es una de aquellas claves con las que el poeta vidente o místico -en términos de Valle-Inclán- puede acceder al más allá:

(Valle-Inclán dijo que) el poeta como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna (...). El inspirado ha de sentir comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser (...). Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama el Anillo de Giges³⁴⁴.

³⁴⁴ Valle-Inclán, *Lámpara*, I,7, Pp.34-36. Citado del *Direcciones del modernismo* de Ricardo Gullón., *op.cit.*, Pp.128-129

La interpretación de Ricardo Gullón sobre un verso de Antonio Machado, que de nuevo se asemeja al de Villaespesa, "el profundo espejo de mis sueños", se limita al concepto romántico que traduce sistemáticamente los sueños como reflejo del alma, permitiendo llegar hasta la verdad:

Los sueños, espejo del alma, reflejo de la verdad que pugna por ser expresada y no puede serlo en forma lógica³⁴⁵.

No cabe duda de que la importancia del espejo se debe a su función de reflejo, es decir, lo fundamental es aquello que el poeta ve o desea encontrar en él. Revisando detenidamente lo que el poeta busca en el espejo descubrimos su anhelo por hallar la "verdad divina", significativas palabras que demuestran la ambición machadiana en búsqueda de su propia identidad de descifrar a la vez el misterio de la divinidad a través del alma.

No deberíamos olvidar que el ansia de llegar a la verdad divina, de la que surge el alma, es el centro del interés ocultista de fines de siglo:

³⁴⁵ *Direcciones del modernismo, op.cit., p.221*

Leyendo, un claro día,
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo
.....³⁴⁶

El espejismo se asocia fácilmente con el budismo, en el que la vida presente no es sino un simple reflejo de la realidad, solapada por los velos ilusorios -maya-, e irrevelada. Cuando Villaespesa se cuestiona sobre su propio ser, sólo descubre la sombra y el reflejo, cuyo fondo no existe: "Sombra en sombras, reflejo entre reflejos"³⁴⁷, por lo que proclama el vacío total de la existencia y la ausencia de la realidad verdadera.

Villaespesa niega el mundo del más allá debido a la imposibilidad de verificar su existencia, y se muestra convencido de que sólo el vacío existe, se desvanecía así toda esperanza de encontrar razón a la vida. Este aspecto se relaciona con la veta nihilista y los rasgos de escepticismo que a veces emergen en la obra de un hombre que parece acosado por la angustia y el dolor:

³⁴⁶ Antonio Machado, "Introducción" *Galerías LXI*, (poema publicado en 1907 en *Soledades, galería y otros poemas*), *Poesías Completas* (Ed. Manuel Alvar), Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, p.132

³⁴⁷ "La Cisterna XXVI", *Cisterna, P.C.II*, p.289

¡Ya se ha borrado el espejismo!...
No hay esperanza, no hay remedio...³⁴⁸

Este espejismo sin fondo, asimilado al concepto del vacío, precipita a nuestro autor al abismo nihilista, a la vez que lo conduce al territorio de la Nada, disuelto en un vacío -mala traducción de la "vacuidad" búdica³⁴⁹ - que, en contraste con la procedencia escéptica del vacío finisecular, le devuelve la ilusión por recobrar la paz nirvánica. El rechazo de esa otra realidad fue indiscutiblemente promovido por el budismo, pues lo que reproduce el espejo es la vacuidad de la que habla esta doctrina oriental:

La Sabiduría del gran espejo del budismo tibetano enseña el secreto supremo, a saber: que el mundo e las formas que allí se refleja no es más que un aspecto de "shunyata", la vacuidad³⁵⁰.

Tal como hemos visto en el análisis de la imagen de la sombra y el espejo, los motivos del eje meditativo de nuestro poeta demuestran una vez más que

³⁴⁸ "Reliquias V", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.15

³⁴⁹ Apuntamos la diferencia entre el concepto del vacío -horror vacui- que se percibe en el fin de siglo y el de la vacuidad procedente del budismo, si bien ambos se fundieron ocasionalmente en las corrientes nihilistas finiseculares.

³⁵⁰ *Diccionario de los símbolos*, op.cit., p.475

la inspiración poética de Villaespesa está entroncada en el budismo.

IV.2.4 ANÁLISIS DE LA OBRA: *EL VELO DE ISIS*

Como queda bien indicado en el título, *El Velo de Isis* es, en su conjunto, una búsqueda de la identidad desde la perspectiva que ofrece la teosofía en relación a la vida, principalmente en cuanto a los motivos de la peregrinación del alma o de la reencarnación. Esta obra paralela y alimentada de las doctrinas budistas del *Velo de Isis* de Madame Blavatsky pone de manifiesto más que nunca el índole oriental de nuestro autor, ya que este libro de Villaespesa está dedicado por completo a la reflexión de los fenómenos de la reencarnación. En resumidas palabras, la obra *El Velo de Isis* se puede considerar como una versión poética del *Isis sin Velo*.

El primer poema, "Reliquias", evoca el tema del alma, cuya imagen anuncia la peregrinación que se hunde en la nada. En este punto, Villaespesa se separa de la

línea tradicional al unir en su composición el destino final de esa reencarnación con la nada:

.....
que resucita el alma y piensa
.....
¡Y otra vez, alma, a los terribles
y hondos silencios funerales,
a hundirte pálida en la nada,³⁵¹

En el segundo poema, "Nuevas Estrofas", el tema del alma se engarza en la imagen de la sombra, de la que emana el misterio, la fatalidad y el deseo insatisfecho de unidad con el alma. La ansiedad crece ante la incapacidad para descubrir en el pasado la identidad de un presente desolador:

¡Ni la sombra de un árbol que pudiera
evocar en lo estéril del presente
la embriaguez de la antigua primavera!³⁵²

Estos versos insinúan la ansiedad de la vida presente, provocada por la imposibilidad de evocar la anterior mediante el símbolo del árbol que parece repetir el ciclo de vida. Este descontento del alma encuentra consuelo en la paz pagana que procede de la India. La angustia y el dolor, causados por la

³⁵¹ *Ibid.*, "Reliquias VII", *El velo de Isis*, P.C.II, P.16

³⁵² *Ibid.*, "Nuevas Estrofas X", p. 21

incertidumbre de la existencia, se calman ante la contingencia de descifrar el misterio del universo merced a una espiritualidad virgen, tal como lo había concebido Mme. Blavatsky. El primer paso para llegar al Nirvana o paz absoluta consiste en la purificación del deseo mundano:

Yo no sé qué canción tu voz cantaba,
pero sé que al oírla, parecía
que el jardín de mi alma florecía
y mi materia se purificaba.
.....
En la India, en brama de mi pecho, era
tu pureza infantil, cautiva dentro
de tantas zarpas y de tantos dientes,³⁵³

Villaespesa debe de ser consciente de que el deseo es el principal causante del dolor y de que, sin su abolición, será imposible alejarse del sufrimiento. Esta idea nuclear del budismo descubre en la resignación el camino hacia la paz y la serenidad³⁵⁴, y es sellada en los siguientes versos:

¡No sueñes más, Deseo,
porque sueñas en vano!
¡En vano, en vano ha sido
tanto dolor y tanto
dolor como has sufrido!³⁵⁵

³⁵³ *Ibid.*, "Nuevas Estrofas, XIV", p. 23

³⁵⁴ T.Earle Hamilton, "Amado Nervo and Hindism", *Hispanic Review*, XVII, 1949, Pp.135-136: Nos hallamos aquí ante la verdadera esencia del budismo, la supresión del deseo como camino para hallar la serenidad y la paz definitiva; la filosofía que está en la base de este poema es budista más que cristiana.

³⁵⁵ "Collares, IX", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.30

El título del poema "Collares" alude, sin lugar a dudas, a la imagen del círculo, asociada a la cadena de la que no puede librarse y, a su vez, a la circularidad del tiempo. La reencarnación, que encierra al alma en un proceso perpetuo, es sentida como un castigo eterno:

Prisionera, prisionera
en dorada torre estás.
Tus ajorcas son ajorcas
y cadenas a la par³⁵⁶.

La armonía y unidad completas entre los dos mundos paralelos fue una de los grandes designios del ocultismo. Obviamente, Villaespesa aspira a la unión del alma con la divinidad, sin embargo, acaba reconociendo su fracaso e incurre en la desolación. Este tema, el del alma en busca de su destino, forma parte de la columna vertebral del libro *El Velo de Isis*. La unión del alma con su principio divino significaría la recuperación de la armonía con la divinidad por

³⁵⁶"Collares V", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.27. Esta imagen del collar asociada con el tema de la reencarnación se repite de forma muy parecida. Veamos el poema "Cadenas de rosas II" (P.C.II, p.92) publicado en el mismo año 1913 en el libro *Lámparas votivas*: "El tedio de la vida cotidiana.../Siempre igual..., siempre igual... Es el presente/un desagradado, un gesto displicente;/el ayer, una lágrima; el mañana,/una sonrisa... ¿Sonreirás, hermana/de mis sueños, pensando en que el ausente/se detenga al pasar? La vieja fuente/Sus collares de lágrimas desgrana".

parte del "hombre de lodo". No obstante, ese Dios que insufló el alma al hombre no se identifica con el Dios cristiano, negado por las exigencias históricas correspondientes al fin de siglo, simbolizadas en la muerte de Dios. En consecuencia, la tradición religiosa ya no ofrece la clave de descifrar el misterio de la vida y se ve obligado a formular nuevamente la pregunta sobre la naturaleza de esa divinidad que dio vida al hombre de lodo. "Celui qui donna l'ame aux enfants du limon" de Nerval ya no remita al mundo cristiano sino más bien a la mitología³⁵⁷. Villaespesa se incorpora a este cambio del eje metafísico-religioso, desligándose del cristianismo, aunque no sea del todo. Tal como observa Octavio Paz, este fenómeno de fusión entre la cultura cristiana y la pagana sobresale en el modernismo:

Regreso del tiempo cíclico, trasmutación de un tema cristiano en un mito pagano, un paganismo incompleto, un paganismo cristiano teñido de angustia por la caída en la contingencia³⁵⁸.

No podemos, sin embargo, pasar por alto una consideración que nos permitirá estimar los rasgos

³⁵⁷ Véase *Los hijos de limo*, *op.cit.*, p.78

³⁵⁸ *Ibid.*, p.79

diferenciales que separan al modernismo del romanticismo en este punto, referido al nihilismo filosófico que impregna la escena finisecular. Villaespesa no rechaza lo divino que habita en el hombre de barro, tampoco lo atribuye al Dios cristiano ni lo sustituye por otro, a diferencia de los románticos y su refugio en la mitología, con lo que el alma queda desamparada en medio de un mundo caótico y vacío. El poeta almeriense afirma el origen divino del alma: "lo que hay de más divino/ dentro del barro humano", pero la distancia entre lo divino del cielo y lo divino del hombre permanecerá irreducible. El alma es ahora el peregrino que se reencarna incesantemente mientras que los "hijos del limo" no tienen ninguna entidad en la que medirse, abandonados en un callejón sin salida, si bien la actitud escéptica de Villaespesa se destaca por su procedencia específicamente budista:

..... Su planta
no se manchó en el lodo
de la vida. ¡Su anhelo
es alondra que canta
al remontarse al cielo!...

Yo sigo su camino
con los ojos, y veo
lo que hay de más divino
dentro del barro humano...

.....
En vano el grito, el llanto
Sin tregua... En el olvido
vi morir todo cuanto
soñabas... ¡Alma mía,
otra vez sola sobre
la gris monotonía,
tan mísera y tan pobre
.....³⁵⁹

La actitud oscilante de nuestro poeta entre el cristianismo pagano y el paganismo cristiano desemboca en la desesperación. Los versos de "Entre los velos nocturnos" se concentran, tal como indica el título, en la oscuridad impuesta por los velos de la diosa del misterio, lo cual contrasta con la atmósfera de luz que debería reinar tras su desvelamiento, sugiriendo así que éste nunca llegará a producirse. Villaespesa se nos aparece cansado e impotente ante el ignoto y difícil camino de la peregrinación del alma:

¡Piedad, piedad, para pobre alma!
¡Piedad, piedad, para mi pobre cuerpo!
Mi vida es un suplicio interminable...
¡No puedo más!... ¡No puedo!³⁶⁰

La angustia existencial no se debe ya a la pérdida de la identidad sino al sometimiento a la eterna cadena de la reencarnación. La mayor preocupación de nuestro

³⁵⁹ "Collares, IX", *El Velo de Isis, P.C.II*, p.30

³⁶⁰ *Ibid.*, "Entre los velos nocturnos, VII", p.36

poeta se centra en el alma agónica en su travesía, lo cual significa la ruptura definitiva con la tradición cristiana y total asimilación al budismo, pues la base metafísica que subyace en las obras de Villaespesa que, a su vez, le produce una auténtica fobia corresponde a la idea de la reencarnación perenne:

Y está ya el labio de gritar cansado
Y el ojo ciego de mirar... ¡Me aterra
Lo mismo el porvenir que lo pasado,³⁶¹

Esta inquietud provocada por las doctrinas kármicas del budismo se extingue ante la figura de Buda. En el momento crítico de angustia se presenta la imagen de Buda con su paz mística. Villaespesa consigue la calma, al aceptar, ya rendido, la auxilio del dios pagano. En el poema "Jardín Místico", perteneciente al conjunto de "El Jardín del Alcázar", nuestro poeta respira la serenidad de un dios "inhumano", en contraste con el "Dios más humano":

Perderme en tu reposo, indiferente
al humano dolor y a la alegría
humana... ¡Paz!... ¡Cómo descansaría
sobre tu mármol mi abatida frente!

Fundirme en tu silencio, en tu fragante

³⁶¹ *Ibid.*, "Al pasar las horas II", *El velo de Isis, P.C.II*, p.48

serenidad, en el tranquilo olvido
de tu renunciamiento... ¡Oh dulce amante

del corazón que todo lo ha olvidado,
porque todo su bien miró perdido,
y funda el porvenir en su pasado³⁶².

Como es sabido, Villaespesa guardaba, siempre muy de cerca, una figurilla de Buda. Podemos imaginar que nuestro autor está frente a esa figura del dios hindú, pues los versos arriba citados están centrados en las referencias alusivas a las doctrinas del budismo. Es de suponer que la figura de Buda era de mármol, ya que otras veces, Villaespesa menciona el "reposo del mármol", asociada con la "serenidad", "renunciamiento" y el tiempo circular en que "funda el porvenir en el pasado". La imagen de Buda transmite un refugio seguro del sufrimiento y el dolor de la vida. En medio de la aflicción, el poeta opta por el dios pagano que reposa en la dura y fría quietud lograda por el renunciamiento. Este proceso de llegar a la paz nirvánica, jalonado en los versos de Villaespesa, nos demuestra su conocimiento de la esencia de las doctrinas búdicas. Su reflexión poética no diverge de las claves del budismo,

³⁶² *Ibid.*, "Jardín Místico", *El velo de Isis*, p.44

es decir, renunciar, llegar a la vacuidad y librarse de este mundo, concebido por el tiempo:

Por tanto, Bodhisattva (Santo Budista) renuncia a todo, debido a su abandono total al vacío. No podrá conseguir la comprensión del pasado, puesto que ya olvidó el pasado; y no podrá entender el presente, ya que no quiere el presente, y no podrá adquirir el futuro, porque ya no busca el futuro³⁶³.

Tanto para Villaespesa como para sus correligionarios el problema de la muerte se convertirá en una de las mayores obsesiones. De sobra conocido es el paradigmático ejemplo de Antonio Machado, cuyo interés lírico tiene como foco la preocupación temporal. La fugacidad del tiempo es, asimismo, origen de las sensaciones de inquietud, desarraigo y desconcierto que pueden percibirse en la poesía modernista, agravados por el temor a la muerte que sólo amenaza con su fuerza destructora al perder la eternidad proyectada en la religión tradicional:

Tema destacada en España en el fin de siglo es el del recuerdo y la memoria y, como consecuencia, los sueños y la auto-contemplación o auto-proyección. El tema de las realidades recordadas convertidas en

³⁶³ Extracto del libro *Devoción a la meditación*, escrito por el Monje Hwangbyuk (?-885, en el Reino de Tang, China). Citado en *El Surrealismo poético en el mundo europeo y el Extremo Oriente* de Whangbai Bahk, Nueva York, Ed. Peter Lang, 1991, p.39

evocaciones atemporales revela, por su insistente reaparición, una de las mayores preocupaciones del período: la lucha por rescatar algo del inexorable fluir temporal y de la muerte y la búsqueda de valores e ideales³⁶⁴.

En este contexto, la concepción del tiempo cíclico, ya sea su versión búdica o nietzscheana, contribuyó a abrir un nuevo horizonte contra la dirección irreversible del tiempo lineal, si bien la doctrina de la reencarnación no fue la solución definitiva ante el vacío total, como se creyó un tiempo:

Pitagorismo y budismo sugerían algunas posibilidades salvadoras, es decir, negadoras de la aniquilación total: la concepción cíclica de la vida y la idea del eterno retorno era, al menos líricamente, una alternativa a la nada cuya vigencia tendía a imponerse³⁶⁵.

Subrayamos que la pauta periódica de la reencarnación no ofrece alternativa alguna frente a la irreversibilidad del tiempo, puesto que en el budismo al menos, la ley cíclica no conlleva ningún signo positivo de salvación, sino que representa un perpetuo castigo, tal como lo entendió Villaespesa. La verdadera

³⁶⁴ Richard Cardwell, "Ricardo Gil, el origen español del modernismo", *op.cit.*, p.220

³⁶⁵ *Ibid.*, p.126

salvación se encuentra, pues, en la vacuidad de la Nada, conseguida tras la aniquilación total:

El gran abandono significa el arrojamiento del cuerpo y la mente al vacío para hacerse libre y despejado, lo que es necesario para alcanzar el mundo del nirvana, donde no hay huésped ni convidado, sino un alma flotante y libre de ataduras en busca de vipassana³⁶⁶.

Ricardo Gullón resalta, en efecto, este importante aspecto del budismo que, sin embargo fue mal interpretado por la mayoría de los modernistas, los cuales al buscar desesperadamente alivio al sinsentido de la vida, proyectaron la posibilidad salvadora en la circularidad temporal:

No se olvide que para el budismo y el pitagorismo seguir viviendo es una condena; la vida, y más cuanto más baja sea, aleja y hace imposible ese extraño paralelo el paraíso que es el nirvana³⁶⁷.

El concepto nihilista de la Nada se funde con el del budismo. No obstante, hemos de advertir que tratamos de dos nociones de la Nada completamente distintas: una es la que corresponde al Nihilismo, causante de la angustia; la otra es la Nada búdica,

³⁶⁶ "Visión de las cosas con su verdadera perspectiva", *El budismo en occidente*, op.cit., p. 24

³⁶⁷ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op.cit., p.131

imprescindible para alcanzar el Nirvana, en el que reina la paz y la serenidad. Por ello deben distinguirse también los sentidos respectivos de la categoría de vacío- el vacío en sí frente a la vacuidad de la Nada- de los que Villaespesa es consciente en este caso, si bien se percibe en otros poemas el uso indistintivo del término la Nada para los dos conceptos contrarios. Para él, disolverse en la vacuidad, "el sueño infinito de la Nada", es tanto como la liberación definitiva:

Siento a mis pies la angustia del vacío,
y hay a mi alrededor tanta negrura

que la sombra ha cegado mi mirada...
¡Bendito el sueño de la sepultura
si es el sueño infinito de la Nada³⁶⁸!

El budismo no constituye, por lo tanto, la absoluta negación de la inquietud liberadora de la angustia existencial. Observamos aquí que el poeta almeriense diferencia entre el vacío que produce la angustia y la Nada, la vacuidad, que la aniquila y, a su vez, desea que el vacío que siente sea la vacuidad. Villaespesa halla en la Nada la posibilidad de desprenderse de las cadenas que lo atan a la incesante

³⁶⁸ "Vértigos", *Manos vacías*, P.C.II, p. 936

peregrinación del alma: reposar en el vacío -en la vacuidad-, la renuncia que se basa en la total aniquilación de rasgos de humanidad como el deseo consignado en el precepto de Buda como fuente primera de dolor y sufrimiento. La serenidad anhelada se entrega así tras la resignación y el abandono, de ahí que la imagen de Buda sea inhumana, "dura y fría", y el reposo nirvánico, sólo se encuentra en la vacuidad:

Serenidad de Buda, dura y fría
serenidad de un dios... Ese infinito
reposo del metal o del granito,
para mí corazón desearía³⁶⁹.

El símbolo del "reposo del metal o del granito" nos lleva a la típica iconografía de Buda, plasmada en estatuas de bronce o piedra, especialmente el granito en Oriente, material acorde con la imagen "dura y fría", libre de sentimientos. La metáfora del "reposo del metal" fue forjada por predecesores en la línea ocultista³⁷⁰, y Villaespesa la emplea ahora para destacar la dimensión serena de Buda. Es posible que

³⁶⁹ "Al pasar las horas II", *El velo de Isis, P.C.II*, p.48

³⁷⁰ Véase *Las direcciones del modernismo, op,cit.*, p.111. Nos fijamos en el último verso citado a continuación "Un misterio de amor en el reposo metal": "En 1845 Gérard Nerval había dicho en *Vers doés* -amparado por una cita pitagórica-, cómo en todas las cosas palpita el espíritu: *Respecte dans la bêt un esprit agissant;/Chaque fleur est une âme à la Nature éclore;/Un mystère d'amour dans le metal repose.*

nuestro autor tuviera también presentes los versos del famosísimo poema de Rubén, "Lo fatal", en los que puede leerse: "y más la piedra dura,/ porque ésta ya no siente".

Una de las causas más importantes que engendran el sentimiento doloroso de la vida reside en la preocupación en el propio título del poema "Al pasar las horas". La fugacidad de la vida en el paso inexorable del tiempo que se manifiesta en los siguientes versos: "Sobre el polvo fugaz de cada vía/ mi dolor con su sangre dejó escrito/ un poema de angustia..."³⁷¹, versos que marcan el malestar filosófico característico del fin de siglo, bien reflejado en las obras modernistas y en su obsesión por rescatar algún sentido de la vida o evadirse de la fuerza demoledora del tiempo. En consecuencia se suceden las escenas evocadoras de tiempos pasados, sustituyendo o fundiéndose con el presente, así como las evasivas que lo inmovilizan en la atemporalidad. Sin duda, descubrimos en los versos de Villaespesa la tendencia a la evocación o a la evasión, las cuales

³⁷¹ "Al pasar las horas II", *El Velo de Isis, P.C.II*, p.48

actúan como contrafigura al fluir temporal; detectamos asimismo que el mundo lírico del autor parte de una profunda reflexión filosófica, lo que constituye una de las características fundamentales del modernismo:

Nunca la literatura ha sido tan filosófica como en el siglo XX, y ha reflexionado tanto sobre el lenguaje, la verdad, el sentido del acto de escribir³⁷².

La preocupación por el lenguaje se relaciona con la necesidad de recobrar el contacto con la fuerza prístina de la naturaleza o el lenguaje musical que corresponde a la armonía del universo³⁷³. El propósito de hallar el origen y el destino del ser humano se relaciona con la búsqueda de la identidad y con el sentido del acto mismo de escribir que se convierte en una forma de eternizar la existencia contra las limitaciones temporales.

Aunque Villaespesa comparta con sus coetáneos los rasgos propiamente modernistas, su actitud de resignación ante la fuerza ontológica del tiempo es el

³⁷² Gilbert Azam, *El modernismo desde dentro, op.cit.*, p.146

³⁷³ El esfuerzo de los teósofos por aprender el sánscrito, la lengua sagrada, no está lejos de esta preocupación modernista. También, la renovación del lenguaje fue motivada por la misma razón. Véase *Modernismo y tradición romántica/esotérica, op.cit.*, p.13: "Censuraron el lenguaje fosilizado que interfería con sus esfuerzos por redescubrir el mundo prístino que ellos y sus contemporáneos habían perdido".

factor que le separa definitivamente de los demás escritores: en vez de afrontar o huir de la naturaleza del tiempo, Villaespesa lo acepta. Éste es un punto de giro radical de nuestro autor hacia el orientalismo, porque su noción del tiempo es esencialmente budista, que le ubica en el mundo del tiempo circular.

En los primeros versos, comprendidos en el poema I de "Al pasar las horas", Villaespesa subraya reiteradamente la banalidad de la vida: "Sólo frío polvo y ceniza, en su seno esconde mi corazón, como un sepulcro"; los versos 2, 3 y 4, dedicados al tema de la reencarnación, desembocan en el temor al destino que finalmente lo sumerge en la Nada: "Y del Destino clamó: "¡Guardo la Nada!.../ y abrió la mano... ¡y la encontré vacía!". La Nada deshace la monotonía de la repetición eterna de la vida y el enlace entre la vida y el tiempo, pues el concepto de la Nada escapa a la dimensión temporal. Resaltamos el uso del término la "vacuidad" en el poema citado a continuación: lo que demuestra el conocimiento inequívoco del budismo de nuestro poeta. Pocos autores modernistas utilizaron esta palabra específica, la "vacuidad", vinculada con el Nirvana,

tal como nuestro autor lo recalca coadyuvado con la palabra la Nada:

.....

y todo ha de acabar en la infinita
vacuidad de la Nada? Sólo envidia

lo que no ha sido ni será... Y espero
la hora que nunca emprenderá el viaje
¿Morir?... ¿Y si es un sueño?...
¿Y si no muero
y despierto otra vez? ¡Las mismas rosas,
la misma vida, idéntico paisaje...
y el eterno fastidio de las cosas!³⁷⁴

El interés de Villaespesa se centra en la "vacuidad de la Nada" donde no existe la noción del tiempo situado en el más allá, libre de la reencarnación: "Y espero la hora que nunca emprenderá el viaje...". Los cuatro últimos versos recuerdan el sueño de Brama -Brahma- y el enorme castigo, escondido en la doctrina de la reencarnación, oportunamente apuntado por Octavio Paz:

La India disipa los cielos: son literalmente el sueño de Brama. Cada vez que el dios despierta, el sueño se disipa. Me espanta la duración de ese sueño; según los indios, esta edad que vivimos ahora, caracterizada por la injusta posesión de riquezas, durará 432.000 años. Y más me espanta saber que el dios está condenado, cada vez que despierta, a volverse a dormir y a soñar el mismo sueño. Ese enorme sueño circular,

³⁷⁴ "Al pasar las horas V", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.50

irreal para el que lo sueña pero real para el soñado, es monótono³⁷⁵.

No cabe duda de que los versos de Villaespesa se referían al proceso de la reencarnación de Brahma. A estas alturas, nos hace pensar que el poema de nuestro autor es una especie de doctrina budista transformada en versos.

El horror a la monotonía no es menos que el del vacío volcado a la Nada, percibido y plasmado en los versos de Amado Nervo y Villaespesa para quienes el budismo entraña la sustancia de la vida basada en el tiempo circular. El poema de Amado Nervo, "Implacable", cuyo tema y desarrollo lírico nos recuerdan inmediatamente a los de nuestro autor y su conciencia inquieta por el infinito retorno de la vida, proclama:

La muerte es un sueño y una tregua;
-“La vida, respondiste, es un engaño:
para morir senace, y en la tumba
se duerme un solo instante y se despierta”.
-“¡Se despierta!, ¡y por qué? -Porque nos llaman
otra vez las angustias, la contienda,
y es preciso acudir a su llamado”.
“-¿Y después?” -“Otra muerte nos espera.
“-¿Y después?” -“Otra vida”. -“Y ¿cuándo acaba,
respóndeme, por Dios, esa cadena?”³⁷⁶

³⁷⁵ Octavio Paz, *Los hijos de limo*, op.cit., p.32

³⁷⁶ Amado Nervo, "Implacables", *Obras completas II*, Madrid, Ed. Aguilar, 1962, p.1358

Estos versos del poeta mexicano está en la misma línea de los de Villaespesa expresando la angustia de la repetición incesante de dormir y despertar como el sueño de Brama. La afinidad entre los dos poetas no se limita a una simple coincidencia del argumento que salpica a las imágenes y el modo de aproximación al mundo budista. Los dos entienden la serenidad como una de las esencias del estado del Nirvana: recordemos que Amado Nervo titula "Serenidad" a su antología de corte budista; y que la "serenidad de Buda" alude igualmente al "reposo infinito" en los versos de Villaespesa. La pérdida definitiva de la identidad significa también la caída de su Creador Dios, prefigurada en la filosofía nietzscheana, y da lugar a imágenes empleadas de forma parecida por ambos: "el cadáver de Dios" -Nervo- y el "cadáver de algún Dios" -Villaespesa- portan, sin duda, las marcas del filósofo alemán. Aunque esta negación del Dios tradicional no garantice la introducción al mundo budista, al menos dio origen a la apertura hacia otra creencia, en este caso hacia el budismo:

"Dios ha muerto... hace mucho...; le matamos
Nietzsche y yo, en el azar y en las conciencias
Ven, levanta tus ojos al vacío:
¿Qué ves?" -"La Vía Láctea, sementera

de soles.." "No por cierto: es su cadáver,
¡el cadáver de Dios en las esferas!³⁷⁷

Nervo afirma la muerte de Dios, de ahí la imagen de "el cadáver de Dios", y su motivo principal de sumirse en un vacío abismal. Villaespesa, también habla del "cadáver de algún Dios". Si no existe Dios, se pierde lógicamente la eternidad prometida, por lo cual el universo está vacío: "¡hasta la eternidad está vacía!" proclama nuestro autor. El hombre de lodo no tiene otro remedio que adentrarse en su propio ser, apoyándose en la doctrina de la reencarnación: "¡Tu principio y tu fin en ti contiene". Aunque esta doctrina búdica no satisface el deseo de liberarse de la angustia y el dolor humanos ante el vacío, ofrece una posible respuesta ante la búsqueda de la identidad, tan necesaria a fin de siglo:

.....
¡hasta la eternidad está vacía!...
¡Tu existencia no más en un gusano
que en el cadáver de algún Dios se cría!...
¿Quién eres? ¿Dónde vas? ¿De dónde vienes?
.....
¡Tu principio y tu fin en ti contiene,
y a la par estás cerca y estás lejos!...³⁷⁸

³⁷⁷ *Ibid.*, p.1502

³⁷⁸ Francisco Villaespesa, "La Cisterna, XXVI", *P.C.II*, p.289

La influencia directa de la filosofía de Nietzsche en nuestro poeta coadyuva en gran parte a la transposición religioso-filosófica hacia el budismo³⁷⁹. Como indicó Ricardo Gullón: "la inquietud existencial y el sentimiento de angustia" no nacen precisamente con los modernistas³⁸⁰. Existían ambos desde siempre. Sin embargo, sería un disparate situar la incertidumbre existencial fin de siglo en la línea tradicional, pues la modernidad se define justamente por la ruptura con esa tradición y con la modificación radical de los sistemas de pensamiento precedentes, aunque parezca contradictorio este discernimiento. Hasta entonces no se había planteado nunca, al menos en el ámbito de influjo cristiano, el divorcio hombre-Creador. Lo que distingue decisivamente lo moderno de lo tradicional sería la noción del tiempo, esto es, la transición del tiempo lineal al circular; de hecho, la inquietud por el porvenir no se centra en la muerte, sino en su antes

³⁷⁹ R. Gutiérrez Girardot hace referencia a este proceso de secularización del mundo literario en el ámbito hispano en su libro *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Ed. Fondo de cultura y económica, México, 1988, p.64: "Un proceso que, en el concreto mundo de la lengua española, se vive como crisis religiosa y seculariza también el mundo de Rubén Darío o de Antonio Machado. En el poema XXXVII de *Soledades* -por ejemplo- se encontraría la poesía mística invertida "al ser utilizada para expresar algo profano; la incertidumbre del poeta".

³⁸⁰ Véase *Direcciones del modernismo*, op.cit., p.123

y su después. Aparte de este cambio obvio, el deseo de superar las limitaciones temporales impele a profundizar en la indagación sobre distintas concepciones del tiempo, las cuales determinarán las peculiaridades del mundo poético de cada autor.

La cuestión intrínseca de la vida y la muerte adquiere un sesgo netamente orientalista, al ser considerada desde posiciones ajenas a la convención religiosa. La necesidad de recuperar la espiritualidad contra el materialismo y la mediocridad acrecienta este interés por el budismo, procedente de una tierra "supuestamente" misteriosa y espiritual.

El acercamiento, cada vez más intenso, a la religión de Oriente provoca en Villaespesa un efecto contradictorio: por un lado, el temor a la circularidad del tiempo y al inacabable castigo de la reencarnación y, por otro, la esperanza de la liberación de esta cadena hacia el reposo infinito del Nirvana.

El uso preciso de los términos hace asombroso el grado de profundización en las doctrinas búdicas adquirido por Villaespesa, sobre todo si lo comparamos con el ejercicio de otros poetas que confundieron a

menudo los conceptos de vacío y vacuidad de la Nada; aún más, su visión del mundo se basa enteramente en el pensamiento budista. A partir de él, Villaespesa construye un cosmos propio y original que lo distingue de las demás poéticas de su época.

V. EL BUDISMO Y LA CONCIENCIA MODERNA DEL TIEMPO: LA CONCEPCIÓN DEL TIEMPO EN RELACIÓN CONTO LA REENCARNACIÓN Y LA VACUIDAD BUDISTA

Tú, Platero, estás solo en el pasado. Pero ¿qué más te da el pasado a ti, que vives en lo eterno, que, como yo aquí, tienes en tu mano, grana como el corazón de Dios perenne, el sol de cada aurora?
(*Platero y yo*)

V.1. LA CONCIENCIA DEL TIEMPO EN EL FIN DE SIGLO

Antes de centrarnos en nuestro tema, la intersección entre las concepciones del tiempo y la conciencia moderna en la España de finales de siglo, nos parece oportuno exponer el planteamiento del que partimos en este trabajo: en primer lugar, hemos de advertir que nuestro propósito e interés no están orientados a revelar o explicar los diversos horizontes especulativos en torno al tiempo, debidos a las particularidades geográfico-culturales que, de hecho, no vamos a abordar directamente, salvo en el caso de que posean un vínculo directo con nuestro tema. Especificamos en cambio las tres formas de concebir el

tiempo, subyacentes en las obras modernistas, porque abarcan de manera eficaz la mayoría de las ideas forjadas sobre el tiempo que se encuentran a lo largo de la historia: el tiempo lineal, el circular y la atemporalidad. En segundo lugar, procuramos fijar nuestra atención en la infiltración del budismo o el influjo oriental en el pensamiento español que engendra nuevas perspectivas intrínsecas de la vida y de la muerte, tal como están reflejadas en la labor literaria, o convertidas en materia propia de la reflexión metafísica en la lírica. Esta influencia oriental se explica desde el punto de vista específico de las concepciones del tiempo -una medida inventada por la imaginación del hombre³⁸¹ y argumentada por la religión, la filosofía y la cultura-, que representan fielmente el mundo íntimo de cada individuo; y a la vez el conjunto de las vivencias de la época.

Sería una tarea osada la de abarcar todas las variaciones de un tema tan vasto como el del tiempo, derivadas de la nueva conciencia del fin de siglo; sin

³⁸¹ Véase "Tiempo e historia en la tradición de la India", *Las culturas y el tiempo* de Raimundo Pinikkar, Salamanca, Ed. UNESCO, 1975, p.67: "En la experiencia primordial de la India védica, el tiempo se percibe como la existencia misma de los seres (que llamamos temporales). No hay tiempo vacío. El tiempo es una abstracción que no existe. Lo que existe es el flujo(temporal o cronológico) de los seres".

embargo no podemos soslayar el notable cambio sufrido en la perspectiva de la noción del tiempo como un rasgo esencial que prefigura la mentalidad modernista y que sostiene en un hilo sus diversas estéticas.

La modernidad que se inscribe en la filosofía europea incorpora nuevas y diferentes nociones del tiempo. Uno de los temas más relevantes y polémicos en el pensamiento finisecular es, sin duda, el de la reencarnación y su concepción del tiempo circular. En la cultura occidental, donde predominan los dogmas cristianos, el tiempo se concibe irreversible y lineal. Octavio Paz equipara el nacimiento de la conciencia de la modernidad a una liberación frente al concepto restringido del tiempo cristiano:

La modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización. La razón es simple: todas las civilizaciones postula imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea del tiempo. La vacuidad budista, el ser sin accidentes ni atributos del hindú, el tiempo cíclico del griego, el chino y el azteca, o el pasado arquetípico del primitivo, son concepciones que no tienen relación con nuestra idea del tiempo³⁸².

³⁸² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op.cit.*, p.46

A nuestro juicio, el concepto del tiempo sucesivo y lineal no es una creación espontánea de la mente occidental, sino más bien un proyecto metafísico, inducido por la creencia en los postulados o argumentos de fe del monoteísmo religioso, pues la concepción del tiempo lineal se percibe como un tránsito hacia la eternidad, en virtud de la mediación de Dios como garantía de una vida en el más allá. Esa posibilidad de trascendencia fue negada radicalmente tras el rechazo de la religión tradicional. De hecho la conciencia moderna se inicia con la crítica a la eternidad cristiana. La sustitución del tiempo lineal por el circular posibilita acceder a la eternidad sin contar con la mediación religiosa y recobrar el proceso natural del tiempo:

La Edad Moderna se inicia con la crítica a la Eternidad cristiana y con la aparición de otro tiempo. Por una parte, el tiempo finito del cristianismo con un principio y un fin, se vuelve el tiempo casi infinito de la evolución natural y de la historia, abierto hacia el futuro. Por la otra, la modernidad desvaloriza a la eternidad³⁸³.

Por otro lado, el modernismo, no pocas veces considerado sinónimo de decadentismo, se reconoce, en

³⁸³ Octavio Paz, *La otra voz, poesía y fin de siglo, op.cit.*, p.34

parte, por su actitud hostil hacia la naturaleza inexorable del tiempo. La "destruictividad del tiempo" y la "fatalidad humana" son los elementos decisivos que enlazan en un nexo común la conciencia de modernidad y de decadencia contribuyendo a engendrar una visión nihilista exacerbada³⁸⁴.

La angustia existencial de los autores modernistas se agudiza por esta concepción del tiempo lineal potenciada por la proximidad inquietante del fin de siglo desde la perspectiva apocalíptica del fin del mundo. Este fenómeno produce dos resultados significativos en la estética moderna: uno es la hipersensibilidad por el tiempo y la valoración inusitada de los momentos presentes; el otro, la apertura psicológica a la caducidad de la existencia, motivada por el temor a la escatología cristiana - latente en la mentalidad de los occidentales, pese a su repulsa hacia la cultura tradicional-. Ello acelera la innovación de la conciencia temporal en un intento de esquivar el fin apocalíptico del mundo:

³⁸⁴ Véase "La idea de decadencia" de Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad, op.cit.*, p.180: "Nietzsche identifica la modernidad con la decadencia, apoyándose en la destructividad del tiempo y la fatalidad humana y el nihilismo es la característica principal de la tendencia moderna: '-siendo el nihilismo la principal característica de la modernidad a los ojos de Nietzsche...".

La conciencia de la decadencia arrastra la inquietud y una necesidad de autoexamen, de compromisos agonizantes y renunciaciones momentáneas. El apocaliptismo cristiano, aunque no se manifieste abiertamente, tiene como resultado una conciencia del tiempo dramáticamente incrementada. Este hubiera podido ser un factor psicológico significativo para la preparación del descubrimiento renacentista del tiempo secular y de la elevada valoración de la temporalidad³⁸⁵.

El tiempo "finito, sucesivo e irreversible" es un factor nefasto y destructor de la vida mientras el hombre no encuentre ningún otro auxilio religioso que garantice un porvenir esperanzador de la supervivencia en la eternidad o de la inmortalidad, término que pulula en las obras modernistas. La supresión de la confianza en el futuro, por miedo a la fatalidad, acentúa el valor del "presente eterno", típicamente epocal, amparado en la conciencia decadente:

La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible; agotado ese tiempo -o dice el poeta: cuando se cierran las puertas del futuro-, reinará un presente eterno. En el tiempo finito de la historia, en el ahora, el hombre se juega su vida eterna. Es claro que la idea de modernidad sólo podía nacer dentro de esta concepción de un tiempo sucesivo e irreversible; es claro, asimismo, que sólo podía nacer como un crítica de la eternidad cristiana³⁸⁶.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.152

³⁸⁶ *Ibid.*, p.46

No cabe duda del enfrentamiento existente entre la concepción del tiempo y la mentalidad cristiana, nacido e la rigidez del tiempo cristiano, que había excluido deliberadamente la noción circular -ya registrado en la antigua cultura occidental como herencia del pensamiento greco-romano-, con el fin de resaltar la figura de Dios como Salvador; esto es, el tiempo lineal fue trazado en la cultura cristiana como medio para que los mortales acudan a la gracia del Redentor, mientras que el concepto cíclico del tiempo priva a la religión cristiana de su mayor atractivo y socava su autoridad basada en la promesa de la vida eterna. Cuando el movimiento revolucionario del fin de siglo derribó todo lo tradicional sin discriminación, incluyendo los dogmas religiosos hasta entonces intocables, los primeros que se sintieron amenazados fueron los teólogos, quienes inmediatamente iniciaron una reforma interna, con intención de reconciliar los dogmas cristianos con las nuevas corrientes metafísicas, desafiando la infalibilidad de los credos cristianos frente a las explícitas reticencias del sector más

conservador de la iglesia ³⁸⁷. En este contexto, la noción del tiempo se convierte en el principal argumento de meditación:

Y todas las grandes imágenes colectivas del tiempo se convierten en materia de especulación de teólogos y filósofos³⁸⁸.

La visión agónica de Unamuno no está fuera de esta línea de pensamiento. Su obsesión por la inmortalidad queda patente a lo largo de toda su creación literaria. La conciencia moderna, por una parte, concede el libre albedrío a cada espíritu; sin embargo, por otra, provoca la crisis espiritual, debido a la desorientación filosófico-religiosa.

El influjo de la modernidad en la actividad literaria posibilita la convivencia de las diversas concepciones del tiempo en un mismo ámbito de creatividad, permitiendo con ello la apertura a las diferentes estéticas y estrategias, ya sean propiamente

³⁸⁷ Véase *Cinco caras de modernidad, op.cit.*, p.85: "el término modernismo" adquirió primero un status claramente internacional -aunque mayormente negativo- cuando se utilizaron en conexión con la tendencia modernizante surgida dentro del mundo católico, manifestándose principalmente en Francia, Alemania e Italia. Esta tendencia que desafía algunos de los dogmas básicos del catolicismo...". También véase el testimonio de Juan Ramón Jiménez (*La corriente infinita*, Madrid, 1961, Pp.223-233) respecto al origen del modernismo que no discrepa del de Calinescu: "Creo que el nombre vino de Alemania, donde se produce un movimiento reformador por los curas llamados modernistas".

³⁸⁸ *Ibid.*, p.47

inventadas, ya sean prestadas de otra cultura, motivadas por el deseo de detener o esquivar el fluir temporal; o incluso en el anhelo de negar completamente la noción del tiempo tradicional en la que no está incluida la idea del más allá, donde el tiempo reposa (en paralelo con la idea de la vacuidad budista). Las diferentes aplicaciones del tiempo en las obras literarias constituyen una característica singular del modernismo:

He aquí revueltas líricamente, como se debe, algunas ideas clave del modernismo: eternidad de lo momentáneo -expuesta por Unamuno de otra manera-, metamorfosis, eterno retorno, concepción cíclica y circular de la existencia... Cerrar el círculo es inscribir la vida en esa corriente anticipatorio del futuro y rememorante del pasado³⁸⁹.

La poética de Antonio Machado se construye como una defensa lírica frente al acoso demoledor del tiempo y se resiste a su agresividad del tiempo, creando el suyo propio, en el cual el poeta trata de ignorar por completo la distinción de los límites temporales:

(Antonio Machado) se resiste al dinamismo destructor de la corriente temporal, identificando como vida presente cualquier momento específico de ella, sin importarle en

³⁸⁹ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op.cit., Pp.128-129

dónde se encuentra inserto. Estos primores de estilo pueden pasar inadvertidos a quien sólo examine temática y escenografía, ambas rigurosamente modernistas. Pero la vastedad del modernismo y el genio de sus representantes más preclaros imponen diferencias que enriquecen la época³⁹⁰.

Más que un enriquecedor estético, el tema del tiempo es uno de los gérmenes del movimiento renovador; y es lo que permite unificar a los poetas modernistas bajo una misma exigencia de la modernidad hacia la dirección del cambio y la novedad.

En contraste con la imagen del río que simboliza la corriente temporal la predilección de los autores modernistas por motivos tales como el lago, la laguna, el estanque o el pozo, tópicos de la época que sugieren imágenes inmóviles ³⁹¹, demuestran una prueba del esfuerzo por detener el paso del tiempo:

Querer guardar los ríos en lagunas
resulta siempre una imposible empresa,
no son sepulcros las abiertas cunas³⁹².

El primer verso del poema unamuniano, arriba citado, nos permite otear la mentalidad modernista en

³⁹⁰ *Ibid.*, Pp.211-212

³⁹¹ Sin olvidar que estos motivos se relacionan con la imagen del espejo donde se refleja el mundo oculto.

³⁹² Miguel de Unamuno, "Ruit hora", en el *Rosario de sonetos líricos*, XIV (VI, 344)

general. La imagen tradicional de la vida, el río, contrasta con la de la laguna, uno de los motivos predilectos modernistas. Mientras el río representa el fluir temporal que desemboca en la muerte, la laguna se refiere a la atemporalidad. El intento de "guardar los ríos en lagunas" transmite claramente el intento de detener el tiempo. Claramente percibimos la preocupación de Unamuno por el paso del tiempo, y a la vez el deseo, "una imposible empresa", de contenerlo, lo cual se identifica con la actitud machadiana y de sus coetáneos.

En los espacios donde se cobijan los poetas escasamente está aludido el avance temporal: los poetas conjugan dos realidades, la aparente y la interior, llamada ésta por Rubén el "reino interior", donde los poetas proyectan su tiempo personal:

El tiempo destructor de la realidad dejaba a salvo los recintos interiores, las estancias "mudas y vacías", vacantes para los juegos de la imaginación, dispuestas para ser habitadas por las figuras de la memoria³⁹³.

La nostalgia y la melancolía que impregnan el jardín modernista proceden de la añoranza de la otra

³⁹³ *Direcciones de modernismo, op,cit., p.217*

realidad soñada, o de la memoria. Si bien ésta puede ser inventada. La función de la reminiscencia en las obras modernistas no sólo va encaminada a la simple evocación de realidades pasadas, sino que también conduce al reino interior, lejos de la vida cotidiana y del tiempo real:

Cuando escribe aquí "voy recordando", en realidad está soñando. "¡Juventud nunca vivida,/ quien te volviera a soñar!" (LXXV), exclama el poeta y se aparta de la vida ("vivir") hacia la vida interior de los sueños, la belleza y la poesía³⁹⁴.

La vivencia del tiempo personal, en el que el poeta no posee conciencia distintiva entre el hoy y el ayer, se realiza a través del sueño, amparado en la imaginación y la memoria. La imagen de la fuente colocada en el jardín corresponde con frecuencia a la escena evocativa, donde se funden dos realidades, la del presente y la del pasado, ambos absorbidos en el refugio interior del poeta:

El de la fuente como espejo que refleja el presente (mundo real) y "el pasado soñar", (mundo del ideal y la felicidad); y el del "encanto" de la fuente, lo que anhela el poeta cuando mira hacia dentro de la fuente (pozo o espejo) de la imaginación y de la subconciencia³⁹⁵.

³⁹⁴ Richard Cardwell, *Cómo se escribe un poema simbolista*, op.cit., p.327

³⁹⁵ *Ibid.*, p.327

La fuente sirve de eslabón que enlaza el pasado y el presente³⁹⁶ y, al mismo tiempo, el mundo real con el irreal. Esta habilidad de borrar las barreras temporales no es un hallazgo personal de Machado, pues había sido ya anticipada por Villaespesa, aunque su desarrollo testimonia el distanciamiento entre los dos poetas. Citamos los versos de ambos en los que el tema de la fuente y la leyenda de amor aparecen elaborados de forma muy parecida:

con voz de suspiros comenta la fuente
las viejas leyendas de viejos amores³⁹⁷.
(Villaespesa)

Yo sé que tus bellos espejos cantores
copiaron antiguos delirios de amores:
mas cuéntame, fuente de lengua encantada,
cuéntame mi alegre leyenda olvidada³⁹⁸.
(Antonio Machado)

³⁹⁶ La observación de J. M. Aguirre sobre el tema de la fuente discrepa de la nuestra (*Antonio Machado, poeta simbolista, op.cit.*, p.354): "La fuente no debe relacionarse con el tiempo, como han hecho algunos críticos; sí, con el amor". Sin embargo, no dejamos de insistir en que la fuente ejerce la función de desplazamiento temporal. Si bien reconocemos, en parte, la relación entre la fuente y la añoranza del amor, esto no impide que a la vez evoque consistentemente al pasado, volcado en el sueño. A lo largo de la evolución del motivo, la "fuente" se convierte en símbolo ambivalente, que no encaja sólo con un significado. Los versos que citamos no implican el tema del amor y, en cambio, se relacionan con el sueño que traslada el tiempo presente al pasado: "Yo escucho los cantos/ de viejas cadencias,/ que los niños cantan/ cuando en coro juegan,/ y vierten en coro/ sus almas que sueñan,/ cual vierten sus aguas las fuentes de piedra (*Soledades*, VIII). He aquí otro ejemplo: "Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,/ (...)/ que hoy en el fondo de la fuente sueñan... (*Soledades*, VII)

³⁹⁷ Francisco Villaespesa, "El paisaje de la sombra", *La copa del Rey de Thule, P.C.I.*, p.116

³⁹⁸ Antonio Machado, *Soledades VI, Poesías Completas* (ed. Manuel Alvar, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, p.91

Tanto Machado como Villaespesa contemplan la fuente en la realidad, pero recuerdan/sueñan a través de la fuente el acontecimiento del pasado, que quizá no haya existido nunca, porque se trata de la leyenda que sumerge en el mundo irreal; y el tiempo real se disuelve en el irreal. Merece la pena destacar el símbolo temporal de la leyenda, que reemplaza al pasado, más bien "pasado de pasados", como sugiere Octavio Paz: la integración a la esfera intemporal. La leyenda subyace siempre al presente, al ofrecer un "modelo inmutable" y eterno:

No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual: no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, ya que regresa en rito y en la fiesta³⁹⁹.

Mediante esta evasión al pasado -muy presente-, Villaespesa y Antonio Machado interrumpen el fluir temporal atrincherados en su recinto interior creado

³⁹⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, *op.cit.*, p.26

por los propios poetas. No obstante los tiempos vertidos en un supuesto presente inmovilizado suponen otra clase de problemas: la monotonía, el hastío y el tedio, expresiones ampliamente frecuentadas en relación a los fenómenos finiseculares:

La intención de Machado aparece clara: borremos los límites entre el ayer y el hoy; entre el hoy y el mañana. La tarde lejana del recuerdo y la que estamos viviendo es una: "sé que tu copla presente es lejana", "fue esta misma tarde; mi cristal vertía como hoy". Lo que sucedió otro día, y el imaginativo no acierta a decidir si recuerda el ayer desde el hoy, o si anticipa el hoy desde el ayer. (...) Sed inextinguible, ansia nunca apagada, hoy es como ayer e implícitamente como mañana. La vida es invariable monotonía rodeada de silencio. El "silencio de la tarde muerta" con que se cierra el poema desoladamente. Tarde muerta de ayer, de hoy, de mañana y de siempre⁴⁰⁰.

La hostilidad frente al tiempo, explícitamente expuesta en los versos machadianos, "el tic-tac acompasado/ odiosamente golpea", no sólo implica el aborrecimiento del transcurrir temporal, sino también el de la monotonía y el hastío tras la abolición de los límites temporales. En los versos de Machado apenas se percibe algún indicio de tiempo futuro. Sin embargo,

⁴⁰⁰ *Direcciones del modernismo, op.cit., p.212*

Ricardo Gullón alude sibilinamente a la presencia del futuro en los versos del poeta, cuando dice: "hoy es como ayer e implícitamente como mañana". No obstante si suponemos que todo el esfuerzo del poeta se centra en detener el tiempo y que su mundo interior pervive eternamente en el presente, el futuro debe estar deliberadamente descartado, al menos en el sueño, donde el vaivén del tiempo oscila entre el hoy y el ayer; es decir, el péndulo del reloj retrocede hacia atrás aunque en realidad el acercamiento del fin es inevitable. Resulta contundente la mención del "viento" y la "tarde", claves de Machado que connotan el paso del tiempo:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar.
Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tic-tac acompasado
odiosamente golpea.

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.

Cae la tarde. El viento agita
el parque mustio y dorado...
¡Que largamente ha llorado

toda la fronda marchita!⁴⁰¹

El motivo del "tic-tac del péndulo" fue explorado con antelación por Villaespesa para referirse al tiempo que se aproxima hacia la muerte. Es indiscutible la semejanza entre los poemas de Machado y Villaespesa. Incluso el adjetivo "mustio/a" y la imagen de las hojas sin vida utilizados por ambos de manera idéntica para reflejar el destino mortal:

Una azucena mustia en un gomil de China
inclina, deshojándose, su mística belleza,
y en el tictac del péndulo palpita con tristeza
el corazón del tiempo que sin cesar camina⁴⁰².

La angustia y la tristeza de Machado provienen del conflicto irresoluble entre las dos realidades, junto a la preocupación por la muerte inevitable: cuando el poeta despierta del sueño, en el que el tiempo está acotado entre el hoy y el ayer, descubre la realidad verdadera donde el tiempo sigue conspirando contra la vida. De hecho, cabe entender que la monotonía se produce en el tiempo personal del mundo irreal y soñado.

⁴⁰¹ Manuel Alvar(ed.), *Antonio Machado, Poesías completas*, "Humorismos, Fantasías, Apuntes LV, Hastío", Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, p.128

⁴⁰² "Anunciación", *Veladas de amor, P.C.I.*, p.268

El tiempo de Villaespesa, en cambio, sigue una trayectoria natural sin recurrir al pasado.

Resulta curioso que Machado y Villaespesa coincidan en manifestar la misma sensación de monotonía, provocada por el tiempo que se repite sin novedad, pese a la procedencia -o su naturaleza- obviamente diferente de su sustento metafísico: el verso "hoy es lo mismo que ayer" de Machado y el de Villaespesa "Lo mismo que el Ayer será el Mañana" ("Los viejos poetas", *El parque de los poetas*), remiten respectivamente a la insatisfacción, culminada en la abulia⁴⁰³.

El centro de gravedad de la temporalidad machadiana se ubica en el pasado, mientras que el de Villaespesa se desplaza hacia el futuro, ya que éste profesa su fe en el tiempo circular y la repetición del ciclo vital lo obliga a insertar el futuro. La angustia del poeta está proyectada hacia el porvenir que no produce ningún cambio, tal como observamos anteriormente en el análisis de la obra *El Velo de Isis*: "Me aterra/ lo mismo el porvenir que lo pasado"⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Sin duda, el tema de la abulia y el tedio no sólo se relaciona con la conciencia del tiempo -sobre todo, la de la reencarnación del tiempo circular-, sino también se atribuye a los fenómenos del "mal de siglo".

⁴⁰⁴ Véase "Al pasar las horas, II", *El Velo de Isis*, P.C.II, p.48

Como consecuencia de la influencia del budismo, la preocupación de Villaespesa no consiste ahora en retener el fluir temporal, lo cual le separa del rumbo de Machado y del resto de los autores contemporáneos: en sus obras se dilata escasamente el deseo de permanecer en el presente o de eternizar lo momentáneo, una de las actitudes para enfrentar la tiranía del tiempo, adoptada por Unamuno o Azorín, con diferentes matices⁴⁰⁵.

El afán de preservar el momento presente nos plantea dos cuestiones: ¿qué es lo que intentan rescatar en el presente y en qué medida lo van a lograr? El momento presente adquiere un valor singular, al injertar en su criterio la idea de la eternidad -perdida-. El arte hace viable esta conversión mágica de lo momentáneo en lo eterno. La idea de Azorín no difiere de la de Unamuno: Azorín aboga por el tiempo fugaz, compuesto por instantes dispersos, mediante la arquitectura de las palabras, libre del yugo temporal desde el punto de vista del escritor:

⁴⁰⁵ Véase *La novela lírica* de Ricardo Gullón, Madrid, Ed.Taurus, 1986, p.40

Azorín, volviendo tardíamente a su tema de siempre, sintetizó en una línea otro aspecto de la cuestión lo esquivo del tiempo: "El momento es fugaz. Tratamos de fijar en el papel y en el lienzo la sensación"⁴⁰⁶.

Como es bien sabido, la propensión impresionista de Azorín subraya la importancia sobresaliente de lo momentáneo. Cada instante captado por los artistas se convierte en una unidad trascendental mediante la intervención del arte.

Mientras Machado tiende a retornar al pasado, Unamuno abunda en el momento presente, transformándolo en lo eterno, en virtud del valor inmortal que concedió el autor a la creación literaria:

Integración de los tiempos en el momento, que la escritora inglesa no podía "eternizar", en el sentido unamuniano, aunque sí habría aceptado, como don Miguel, la "eternización" en la letra, en la otra atributiva de inmortalidad⁴⁰⁷.

La resonancia parnasiana del "Arte por el Arte" se diluye en el desasosiego generado por el fluir del tiempo, pues el arte se convierte en el arma con la que los escritores luchan contra el insidioso destino, que

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.40

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.41

obstaculiza la eternización de la vida humana. Este actitud, asumido entre los literatos, está vinculado a la actitud negativa hacia el paso del tiempo y se traduce como una crítica indirecta -premeditada o inconsciente- de la eternidad cristiana:

Es el Arte el que vence al espacio y el tiempo⁴⁰⁸.

(Rubén Darío)

Los que buscamos, en fin, en las bellas artes una liberación de los tres tiranos del espíritu: la lógica, el tiempo y el espacio⁴⁰⁹.

(Miguel de Unamuno)

"¡El arte sobre todo, pues la vida es vida y es eterna por el arte!"⁴¹⁰.

(Villaespesa)

Aún así en el fondo, lo que pretenden estos autores es alcanzar la eternidad, o la inmortalidad, cuyo concepto subyace en la metafísica occidental. No se puede negar en su totalidad la evidencia del carácter cristiano de las nuevas perspectivas, adulterado en el arte por su propósito de eternidad. A pesar de la repulsa a la tradición religiosa, permanece

⁴⁰⁸ Rubén Darío, "Dilucidaciones": citado en *La pluma ante el espejo*, *op.cit.*, p.96

⁴⁰⁹ Miguel de Unamuno, "Sobre la erudición y la crítica", *La España moderna*, 204 (1905), p.11

⁴¹⁰ Francisco Villaespesa, "Los viejos poetas", *El parque de los poetas*, P.C.II, p.994

latente en su mentalidad la concepción del tiempo nutrida por el cristianismo:

Nietzsche fue uno de los primeros pensadores occidentales en señalar la deuda secreta con la cristiandad de la modernidad aparentemente anticristiana⁴¹¹.

Si no existiera la concepción del tiempo lineal cristiano, la rebeldía de los modernistas no tendría sentido; pues la aceptación de las nuevas concepciones del tiempo se ha interpretado como un desafío y emancipación definitiva de la religión cristiana. Ortega y Gasset lo resume en una acertada frase: "Los tiempos modernos representan una cruzada contra la cristiandad. Octavo Paz asegura que la modernidad nace del espíritu crítico ante el tiempo lineal y la eternidad cristiana ⁴¹² . Lo que ocurre es que los modernos renuncian a la creencia religiosa y a su fe en el Redentor Dios sin llegar a suprimir totalmente la idea básica del tiempo judeo-cristiano, que suscita el de deseo de la eternidad:

⁴¹¹ *Cinco caras de la modernidad, op.cit.*, Pp.193-194

⁴¹² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. falta

Y esto es así porque la moderna "doctrina de la cultura" no es sino "una cristiandad sin Dios"⁴¹³.

Esta doble cara de la nueva concepción temporal, anti/pro cristiana, engendra los temas axiales de la labor modernista: la angustia existencial ante el vacío y la obsesión por la inmortalidad. Los modernos son conscientemente subversivos contra la tradición metafísico-religiosa, a la que inconscientemente están sujetos:

El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas...⁴¹⁴

Recalcamos nuestro propósito de señalar este fenómeno antes de proseguir la observación sobre este tema. La concepción del tiempo arraigada en el cristianismo en la mentalidad occidental, incluida la de los modernos, no facilita en absoluto penetrar en la esfera de la suspensión total de la concepción del tiempo budista, la "vacuidad". En este contexto, la emancipación del yugo del tiempo, desde el punto de vista budista, se entiende a menudo por el vacío

⁴¹³ *cinco caras de la modernidad, op.cit., Pp.193-194*

⁴¹⁴ *Los hijos del limo, op.cit., p.11*

nihilista. Por tanto, resulta que la introducción del budismo en la mentalidad occidental entroncada en el cristianismo produce inevitablemente una agravación del nihilismo en el fin de siglo. Villaespesa, inmerso en los dogmas budistas, que le habrían podido servir para librarse de la concepción del tiempo lineal muestra a menudo la actitud nihilista. Nuestro poeta que entiende suficientemente la doctrina de la reencarnación, el karma como vehículo para llegar a la emancipación de la vacuidad del Nirvana, señala paralelamente al vacío de la Nada.

Frente esta contradicción, la idea del "retorno eterno" ilumina una visión mediadora entre el tiempo cristiano y el secular: en el pensamiento de Nietzsche que repudia la concepción del tiempo lineal subsiste la noción de la eternidad:

Nietzsche tuvo la penetrante intuición de que el tiempo de la conciencia de modernidad no era sustancialmente diferente del concepto judeo cristiano del tiempo, y fue esta intuición la que le condujo a hacer de la idea de "recurrencia eterna" el centro de su filosofía⁴¹⁵.

⁴¹⁵ *Cinco caras de la modernidad, op.cit.* Pp.193-194

No nos atrevemos a desviar de nuestro tema para discutir el origen de esta intuición nietzscheana - considerada en Occidente como una visión insólita y singular-, pero merece la pena subrayar la proximidad entre el "retorno eterno" del filósofo alemán y la doctrina de la reencarnación desde la perspectiva de la noción del tiempo circular, sin olvidar el influjo del budismo vertido en la base filosófica de Nietzsche. Lo que sí podemos afirmar es que la desvaloración de la eternidad no se produce plenamente con la llegada, -más bien, la vuelta- del tiempo circular, sino que, como veremos más adelante, florece con la actitud de resignación al vacío.

Hasta ahora hemos mencionado la tendencia de los literatos que vuelven al pasado o que se instalan en el momento presente -ambos tiempos inscritos en la esfera de la eternidad-, previniendo a propósito la llegada del futuro interpretado como un promotor de la muerte. Estamos contradiciendo, entonces, los principios fundamentales de la modernidad, que rompe las ataduras con el pasado o rechaza la realidad presente. Además, la incorporación del futuro a favor del cambio y la

novedad, es por definición una exigencia de lo moderno. De ahí nace la necesidad de inventar la realidad presente e incrustarla en la esfera atemporal, tal como apreciamos en las obras modernistas. Pese al fenómeno contradictorio que acabamos de señalar, la conciencia moderna tiende a ampliar la dimensión temporal. Pero la inserción del futuro sin escrúpulo y la incorporación de la vuelta eterna del tiempo no son gratuitas, sino que exigen como requisito la optimista invitación al futuro utópico:

Para explicar la conciencia del tiempo, compleja y dramáticamente contradictoria de la modernidad, no obstante, el concepto de utopía debe ser ampliado hasta abarcar su propia negación. Nacida como crítica a la eternidad cristiana y al presente (en tanto que el presente sea producto del pasado que intenta prolongar), el camino utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro⁴¹⁶.

La incorporación activa del futuro procede indiscutiblemente del espíritu moderno y de la rebeldía contra la tradición en la que la progresión del tiempo se percibe como una amenaza degeneradora a lo largo de la historia: el tiempo entendido por los griegos no es menos deprimente que el tiempo irreversible y lineal de

⁴¹⁶ Ibid., p.74

la cultura judeo-cristiana. Calinescu señala a Platón, como el primer filósofo que despertó la conciencia de la decadencia, a raíz de sus reflexiones acerca del tiempo⁴¹⁷:

Más cerca de nuestro interés por la decadencia histórica, el punto de vista de Platón de la historia y la sociedad resume la extendida creencia griega de que el tiempo no era nada sino un continuo declinar⁴¹⁸.

Parece una consecuencia lógica que la imposición del futuro se entienda como una rebelión radical en el contexto modernista, y que produzca la degradación del valor del presente, mientras éste sirve simplemente de puente para conectar con un mundo ideal y perfecto⁴¹⁹.

Pero esta rebelión a base de una invención del futuro utópico ya está implícito en su propio fracaso: el carácter decadente que connota el tiempo lineal no encaja con el reto del estado perfecto, aspirado por los utopista; y en el tiempo circular, el futuro está

⁴¹⁷ En cuanto a la concepción del tiempo griego, no hay que perder de vista el tiempo del mito que difiere del tiempo concebido a partir de Platón, próximo al tiempo circular, si tenemos en cuenta que el mundo de los mitos está construido sobre la idea de metamorfosis y la migración del alma.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.150

⁴¹⁹ Véase *Los temas modernos* de Ortega y Gasset, Madrid, Ed. Alianza, 1987, Pp.67-69: La existencia real permanece perpetuamente en el nivel subordinado de una simple transición hacia un futuro utópico. La doctrinas de la cultura, el progreso, el futurismo y el utopismo son un solo y único ismo.

sometido a la repetición infinita, convirtiéndose en un simple tópico que forma parte de una tradición moderna. Por tanto, la aventura osada en el futuro no satisface los principios de la conciencia moderna:

Si creemos que la modernidad devino como un compromiso con la otredad y el cambio, y que toda su estrategia se formaba sobre una "tradición antitradicional" basada en la idea de diferencia, no nos debería ser difícil darnos cuenta de por qué se frustra al confrontarse con la perspectiva de la repetición infinita y el "aburrimiento de la utopía"⁴²⁰.

La intención frustrante de resaltar el futuro genera definitivamente una actitud nihilista, pues ya no se encuentra otra opción para reconciliarse con el tiempo. Este aspecto descubre una de las claves que explican la rápida transformación de la rebelión en la propensión nihilista, las dos tendencias que convergen en las obras de Villalpessa y sus contemporáneos.

A modo de conclusión resumimos los tres puntos que han suscitado nuestro interés: primero, el fracaso de eludir el fluir temporal. De un modo u otro, tanto el retorno al pasado como la eternización del presente y la proyección hacia el futuro -escatológico-

⁴²⁰ *Cinco caras de la modernidad, op.cit., p.74*

contradican la conciencia moderna, o se ven atrapados en el dilema insuperable que termina en el nihilismo. Tanto Villaespesa como Antonio Machado son los casos explícitos en cuanto a este tipo de conflicto, surgido por una nueva conciencia de la modernidad: Primero, la evocación del pasado y el intento de perpetuarlo en la esfera de la atemporalidad para eludir la realidad presente y el avance del tiempo desembocan en la invención del pasado irreal y soñado. Ellos no recuerdan, sino sueñan. La negación del futuro, que conlleva el fin existencial, conduce sólo a la desesperación. Segundo, la modernidad no es una total rebeldía contra el cristianismo, más bien sigue sometida, en parte, a los preceptos del tiempo cristiano; tercero, el valor del arte frente al tiempo. El acceso a la eternidad y el logro de la inmortalidad no dependen de Dios, sino del esfuerzo humano a través de la creación artística, sustituta ahora de la religión. Podemos resumir en una frase estos fenómenos ligados a las concepciones finiseculares del tiempo: la dicotomía del tiempo religioso y del secular. Ya en varias ocasiones a lo largo de nuestro trabajo hemos señalado

que el tiempo lineal está argumentado por y par la religión cristiana.

El objetivo de esta reflexión nuestra sobre las diferentes perspectivas del tiempo registradas en la estética modernista consiste en analizar el proceso de adaptación de las doctrinas de la reencarnación y de la vacuidad en el entramado metafísico del fin de siglo como una solución para aplacar la obsesiva preocupación por el fluir temporal.

V.2 LA REENCARNACIÓN Y LA NOCIÓN DEL TIEMPO

En los círculos del tiempo
No hay ayer, hoy ni mañana:
Minutos y eternidades
con igual rapidez pasan,
¡y el hombre, en medio del círculo,
con las pupilas vendadas,
escucha girar la rueda,
sin ver nada!...
(“Círculos de Sombra”, F. Villaespesa)

En las obras de Villaespesa encontramos tres fases diferentes en el desarrollo del tema de la reencarnación: En la primera, nuestro poeta percibe la reencarnación como una simple repetición de vidas, trasmigración del alma, por tanto sus poemas emanan un inocente lirismo. En la segunda, el reencarnarse proporciona la visión de la eterna monotonía, entrelazada con la imagen del tedio y el hastío. Nuestro poeta empieza a temer el efecto contraproducente de la reencarnación, que fue interpretada al principio como una contrapartida de la muerte. En la tercera, nuestro autor demuestra temeroso ante la noción auténticamente budista de la reencarnación como una eterna cadena de castigos.

La introducción de la concepción del tiempo circular lleva consigo la doctrina de la reencarnación, operada por la ley kármica. La posibilidad de determinar su propio destino a base de la voluntad y el esfuerzo humano al margen de la intervención de la religión fue un gran atractivo para los modernistas que intentaban romper su lazo con la tradición y, a su vez, alcanzar la libertad anhelada de los dogmas cristianos.

El tiempo circular es secular y pagano desde el punto de vista occidental -conformado sobre los cimientos de la religión ortodoxa-, ya que el hombre adquiere -o recupera- el protagonismo al determinar su propio destino:

La doctrina de la reencarnación no se comprende sin la del "karma"... El karma convierte al hombre en dueño de su destino. El hombre elige cada día su mañana⁴²¹.

Esta incorporación del tiempo circular provoca dos consecuencias significativas en el contexto histórico: la ruptura con la idea del tiempo subyacente en el cristianismo y el desahogo de la angustia ante la

⁴²¹ David Christie-Murray, *Reencarnación, creencias ancestrales e investigación científica*, Ed. América Ibérica (Biblioteca fundamental AñoCero), Madrid, 1994, p.99

finitud, aumentada aún más por la conciencia de la decadencia. En las obras de Villaespesa el tiempo sigue su curso natural sin sufrir demasiada alteración. La razón es simple: la perspectiva del tiempo proyectada en las obras de nuestro autor se asimila a la metafísica oriental, apoyada por la noción del tiempo circular; es decir, el tiempo ya no supone la vulnerabilidad de la vida frente a la muerte, y la obsesión por la inmortalidad se diluye en la concepción del tiempo circular, pues, mientras "la vida se repite", la muerte ya no significa el fin total, sino también el comienzo de otra vida. Los versos de Villaespesa son idóneos para exponer esta fe en la reencarnación. En contraste con la actitud repulsiva de Antonio Machado ante la muerte, Villaespesa llega a ensalzar la realidad de la muerte que permite descubrir el secreto del más allá y transformarse en figuras puras y espirituales:

La muerte para mí no es esqueleto
que oculta en el sudario su guadaña...
Es un arcángel de belleza extraña
que a las alas revela su secreto.

.....

que en sus eternas manos milagrosas
nuestras almas se truecan en estrellas

y nuestra carne se transforma en rosas!⁴²²

El interés por la doctrina oriental del renacimiento está centrado en la búsqueda de la eternidad, dotada en la naturaleza del tiempo. David Hume (1711-1776) -como la mayoría de los filósofos occidentales que aboga por esta idea de la reencarnación, ampliamente difundida por toda Europa⁴²³ anunciando el auge del budismo en el panorama filosófico del fin de siglo- define el origen de la teoría de la reencarnación como fruto de "la creencia en la inmortalidad":

David Hume estuvo de acuerdo con otros filósofos al afirmar que la preexistencia era "el correlativo natural de una creencia en la inmortalidad"⁴²⁴.

⁴²² Francisco Villaespesa, "La muerte", *La fuente de las gacelas, P.C.II*, Pp.309-310

⁴²³ Véase *Reencarnación, creencias ancestrales e investigación científica., op.cit.*, Pp.73-93: Encontramos valiosa información sobre filósofos, escritores y músicos occidentales que demostraron su interés por la doctrina de la reencarnación. Nos llama la atención la declaración de Wagner sobre el tema, dada su relación e influencia en el brote de la filosofía moderna, al dejarnos entrever el entusiasmo por la doctrina oriental: "Richard Wagner (1813-1883) en una carta a Matilde Wesendonck, escribió que 'en contraste con la reencarnación y el karma, todos los demás puntos de vista parecen mezquinos y estrechos'".

⁴²⁴ *Ibid.*, p.75: Aparte de la aportación de David Christie-Murray, nuestro conocimiento sobre la influencia de la doctrina de la reencarnación en los filósofos occidentales se debe principalmente al libro *Reincarnation in World Thought* de Joseph y Cranston Head, Nueva York, Ed.The Julian Press, 1967

Nos ha parecido interesante esta reflexión haciendo hincapié en la creencia en la inmortalidad de la que probablemente proceda la idea del renacimiento o la preexistencia, aunque no se altera su correlación: pues bien, la antigua historia occidental, en la que descubrimos los ritos de las culturas primitivas, revela la fe intuitiva en la inmortalidad, consolidada en una idea muy parecida a la de la reencarnación o, más bien, a la del renacimiento. Es muy posible que sobre una primera intuición universal en torno a la inmortalidad del alma cada cultura fuera plasmando sus propias teorías al respecto, y propugnado sus creencias. Sin embargo a finales de siglo, la doctrina de la reencarnación, aprehendida de Oriente, permite aspirar de nuevo a la eternidad, sumergida y olvidada en el profundo nihilismo tras el desmoronamiento de la religión ortodoxa.

Esta reivindicación de la concepción del tiempo circular establece un nuevo horizonte existencial posibilitando la incorporación de las nuevas estéticas literarias tanto en forma como en fondo. Es palpable el cambio en la percepción del tiempo entre los escritores

modernistas, sumamente sensibilizados por este tema. Entre ellos Azorín, influido profundamente por el pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer⁴²⁵, a través de los cuales llega al budismo, introduce en sus obras el tema de la mutación del tiempo lineal en tránsito hacia el circular:

Esta idea de la vuelta eterna aparece ya incorporada al pensamiento de Azorín en esa frase de Castilla, que corrige un "vivir es ver pasar" de Campoamor y en la que encuentra Ortega la clave de su arte de escritor: "Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver en un retorno perdurable, eterno, ver volver todo..."⁴²⁶.

La narrativa del escritor madrileño experimenta formas poco convencionales, haciendo paréntesis en su visión del tiempo circular, tal como apreciamos en la renovación estructural de su obra *Doña Inés*:

Tales paralelismos expresan la visión cíclica del tiempo que asoma en varios escritos de Azorín y sobre todo en otra novela memorable suya *Doña Inés* (1925). Notamos también el final "abierto" de *La voluntad* que contrasta con el sistema cerrado, completo, típico de la novela anterior⁴²⁷.

⁴²⁵ Véase "El tema del tiempo (en Azorín)" de Carlos Clavería, *Historia y crítica de la literatura española, Modernismo y 98*, Ed. Crítica, Barcelona, 1979, p.382

⁴²⁶ *Ibid.*, p.382

⁴²⁷ Donald L. Shaw, *Historia e la literatura española, No.5, S.XX*, Barcelona, Ed. Ariel, 1983, p.254

Es el caso de Valle-Inclán, quien invierte con abundancia esta idea del tiempo circular en sus obras. El budismo construye el núcleo de su planteamiento tanto metafísico como estético. Destaca su interés por la ley kármica como causante del retorno a la existencia operado por la circularidad del tiempo. Esta idea suya está reflejada en la estructura circular de sus obras. Sin duda, Valle-Inclán era uno de los mejores conocedores de la filosofía oriental en la España del fin de siglo:

La idea de karma, sobre todo en su dimensión social o colectiva, está muy presente en la obra madura de Valle-Inclán y es clave de la estructura circular de muchos de sus libros⁴²⁸.

El karma concierne principalmente a la acción sometida a la ley de causa-efecto: la realidad presente de cada ser es una consecuencia de los hechos de sus vidas anteriores. Por lo tanto, cada individuo como resultado del esfuerzo y la voluntad en la historia presente:

Es esta palabra, "Karma", que en la lengua del *Bhagavad Gita* significa acción, y esquemáticamente esa ley de engranaje que

⁴²⁸ "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega", *El modernismo*, op.cit., p.76

une hasta lo infinito la multiplicidad de los efectos y de las causas⁴²⁹.

Esta idea del "karma" forma parte de la clave del predicado mahayanista, que enfatiza la importancia de los actos caritativos para alcanzar la salvación del alma. Villaespesa entendía más que nadie esta función del karma como detonante de los acontecimientos de la siguiente encarnación: sus versos nos sorprenden por su proximidad a los dogmas budistas. En especial el poema que citamos a continuación aborda la enseñanza de la caridad (primer verso), piedra de toque de la espiritualidad budista, junto al sello inconfundible de la doctrina de la reencarnación (segundo verso) y la ley kármica que impone asumir la consecuencia de los hechos (tercero y cuarto verso). Todo este procedimiento y la función de la ley kármica obligan a acatar necesariamente la circularidad del tiempo:

Cuando te pidan..., da... Sé generosa.
La vida se repite...
¡Quién sabe si mañana...
tú tendrás que pedir lo que hoy te piden!...⁴³⁰

⁴²⁹ Viriato Díaz-Pérez, "Karma", *Sophia*, 1904

⁴³⁰ "El libro de las penumbras XXIV", *P.C.II*, p.533

El karma implica la función de la culpa y el castigo, así como la de la recompensa y la purificación: los actos se registran y acumulan, ya sean virtuosos y benéficos, y afectan en el momento de cada encarnación facilitando la posibilidad de alcanzar un grado mayor de desapego hasta agotar y exorcizar finalmente la condena, o en el caso opuesto, se habrá de padecer por cuantos hechos perjudiciales hayan cometido. El acto de reencarnarse puede entenderse como un proceso de purificación al tiempo que es un terrible castigo bajo su inofensiva apariencia. La monotonía y el tedio eternos no son menos opresivos que la angustia del tiempo lineal.

Los dos versos de Villaespesa explican con acierto el mecanismo de la ley kármica. Cada individuo debe asumir el destino de la reencarnación, asignado como resultado de sus propias acciones en la vida anterior:

Sólo con tu virtud y tu pecado
Encarna en tu futuro tu pasado⁴³¹.

La idea de la trasmigración de las almas no debe de ser una novedad exclusivamente derivada de Oriente,

⁴³¹ Francisco Villaespesa, "Estrofas IV", *Ajimeces de ensueño*, P.C.II, P.142

pues en las culturas antiguas de Europa, sobre todo en Grecia y Roma, existía tal creencia, la cual fue perseguida y expulsada por entrar en discordia con el dogma cristiano⁴³², como indicamos en el comienzo del presente trabajo.

En la cultura griega, posiblemente sea Pericles (550 a.de C), maestro de Pitágoras (582-500 a.de C), el primer pensador que reconoció por escrito las doctrinas de "la metempsicosis y la inmortalidad del alma" en su obra *Teología*, conocida también como *Siete adyta*⁴³³. Como es bien sabido, esa creencia floreció plenamente en el pensamiento de Pitágoras, de quien su discípulo, Empédocles (490 - 430 a.de C), hereda la sabiduría del mundo oculto y esotérico, recogida en su libro, *Las*

⁴³² Véase *Reencarnación, creencias ancestrales e investigación científica., op.cit., p.72*: "Hubo tres armas que mataron la idea de la reencarnación en el pensamiento occidental hasta que el Renacimiento liberó las mentes de los hombres, a pesar de que ninguna encíclica papal la condenara explícitamente. La primera fue su condena por parte de un concilio celebrado en Constantinopla en el año 543. Sus edictos fueron poderosos, e incluyeron el decreto de que se considerara como anatema cualquier enseñanza sobre la preexistencia del alma, así como la monstruosa doctrina de su regreso a la Tierra; Orígenes y otros seis fueron condenados pro sus opiniones heréticas. La segunda arma fue la condena implícita de la metempsicosis, establecida por el concilio de Lyon(1274) y por el de Florencia(1439), en los que se afirmó que las almas que partían se dirigían inmediatamente al cielo, al purgatorio o al infierno. La tercera arma fue la persecución, especialmente la llevada a cabo por la Inquisición, y la supresión de las ideas por la fuerza de las armas, de las que el ejemplo más cruel fue la denominada cruzada de los albigenses(1209)".

⁴³³ *Ibid.*, Pp.60-61

Purificaciones, en el que revela su convicción y experiencia en la reencarnación:

En *Las Purificaciones*, el propio Empédocles afirmó que había sido una muchacha, un matorral, un pájaro y un pez, y que las almas humanas más valiosas renacían como leones o retoños de árboles⁴³⁴.

Subrayamos los rasgos sobresalientes en relación a esta afirmación de Empédocles: primero, la afinidad entre las doctrinas de la reencarnación búdica y la metempsicosis de la creencia griega, al coincidir ambas en ejercer la doble función del castigo y la ablución; segundo, la resonancia poética de este filósofo en las obras modernistas, tanto en las de Rubén Darío como en las de Villaespesa. Se aprecia la tendencia al sincretismo entre la creencia esotérica de tradición occidental y el budismo⁴³⁵, el poema de Darío descubre la adhesión del poeta al pensamiento oriental, del cual provienen los símbolos poéticos, "Reencarnaciones", desde el propio título hasta el enunciado del poema: los primeros siete versos tratan de las sucesivas reencarnaciones; y los tres últimos indican claramente

⁴³⁴ Ibid., p.61

⁴³⁵ Es significativo en este sentido el uso alternativo del término pitagórico, Metempsicosis y el budista, la reencarnación

la ruptura con la cadena de reencarnaciones y en consecuencia la liberación del alma en su unión con la divinidad; así, el alma libre de la condena recupera su propia esencia tras la purificación ("ahora soy un alma"):

Yo fui coral primero,
después hermosa piedra,
después fui de los bosques verdes colgante hiedra;
después yo fui una manzana,
lirio de la campiña,
labio de niña,
una alondra cantando en la mañana;
y ahora soy un alma
que canta como canta una pluma
de luz de Dios al viento⁴³⁶.

A pesar de la proximidad del tema, inspirado en el acto de la reencarnación, el poema de Villaespesa, "La última posada", marca cierta distancia con el de Rubén, debido a su inclinación al budismo. El hecho cíclico de la trasmigración de las almas únicamente produce cansancio: "Nadie reposa/ mientras la vida late en nuestras venas", y el alma está sujeta al mecanismo de "engranajes y cadenas" -términos preferidos a la hora de traducir o explicar los textos budistas referentes a

⁴³⁶ Rubén Darío, "Reencarnaciones", *Páginas escogidas* (ed. Ricardo Gullón), *op.cit.*, p.156

la doctrina de la reencarnación- que restringen su libertad:

Ser piedra, ser laurel, ser mariposa,
Todo es igual: el nombre cambia apenas...
¡Los mismos engranajes y cadenas
a la víbora animan y a la rosa!...⁴³⁷

Aunque el alma recupera su identidad, llamada por su propio nombre, a diferencia de la imagen jovial del alma libre en el poema de Rubén, la última parada se somete a su destino en el mundo del vacío, la "Nada":

¡Por todos los senderos de la vida
al fin has de encontrar, alma cansada,
la trágica posada de la Muerte
con el lecho vacío: el de la Nada!⁴³⁸

La comparación de los dos poemas relacionados con el tema de la reencarnación hace patente la separación de su itinerario poético: Rubén está muy vinculado al esoterismo romántico, cuyo dictado se centra en la armonía cosmológica; en cambio, nuestro poeta llega a temer la consecuencia del cese de la reencarnación por miedo a caer en el abismo de la "Nada". Mientras Rubén busca a "Dios" en el fin del ciclo, Villaespesa encuentra la "Nada". Esta resignación al vacío forma

⁴³⁷ Francisco Villaespesa, "La última posada", *Manos vacías*, p.938

⁴³⁸ *Ibid.*, p.938

parte de la esencia de las doctrinas budistas, ya que posibilita la liberación del yugo del tiempo al alcance del Nirvana. Sin embargo, por otra parte, es innegable el ámbito histórico del fin de siglo, impregnado de la actitud nihilista.

A raíz de la extraordinaria influencia ejercida sobre el pensamiento occidental, la figura de Platón (427-347 a. de C) también se hace notar en el mapa de la difusión de esta idea del renacimiento -la cual está entroncada con la teoría pitagórica en su mayor parte-, y cuya manifestación está presente en varias obras suyas: *La República*, *Fedón*, *Fedro*, *Menón*, *Tiempo* y *Las Leyes*. En el *Menón*, sobre todo, habla de la inmortalidad del alma y la doctrina de la reminiscencia (anamnesia) la de "las recompensas y de los castigos después de la muerte y la idea de la reencarnación en otras especies animales".

Aunque tratamos de prescindir de las complejas y divergentes formas de concebir el tiempo en la cultura griega, deberíamos señalar las diferentes significaciones implicadas en la misma concepción del tiempo circular, dada su vínculo con la teosofía que

alberga, junto con el budismo, la tradición esotérica occidental, buscando el punto común de las dos culturas:

La concepción llamada "cíclica" del tiempo tenía, según veremos, significaciones muy diferentes según los autores griegos. Y además, tan asentada aparece la existencia de concepciones lineales como la de concepciones cíclicas⁴³⁹.

Pese a su filiación con la concepción cíclica del tiempo, dominante en la época, encontramos también el carácter decadente que asigna este filósofo a la naturaleza del tiempo en *La República* y *Las Leyes*, al tratar del tema de la catástrofe periódica:

El origen de la civilización, el estado mejor y el declive de las constituciones son temas que ofrecen, a Platón, ocasiones para sostener tesis políticas y éticas. En numerosos casos, esas consideraciones se sitúan en un marco temporal⁴⁴⁰.

Estas reflexiones metafísicas sobre la reencarnación no se limitan al campo filosófico, sino que se introducen en sus temas literarios. En la obra *La Eneida*, al descubrir la lenta evolución del alma en

⁴³⁹ G.E.R. Lloyd, "El tiempo en el pensamiento griego", *Las culturas y el tiempo, Las culturas y el tiempo* de Raimundo Pinikkar, Ed. UNESCO, Salamanca, 1975, Salamanca, p.155

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.156

el proceso de purificación mediante la trasmigración, la imaginación visionaria de Virgilio se sirve de la imagen del río del olvido, Leteo, grabada en la memoria de los literatos durante siglos:

No tiene esto lugar más que cuando se ha cumplido el curso de los tiempos, y se han borrado las antiguas fealdades, y devuelto a su purea primitiva el principio etéreo del alma, que es esta chispa de fuego celestial. Es entonces cuando dichas almas, luego de voltearse la rueda de mil años, son llamadas por un dios, en larga hilera, a orillas del Leteo⁴⁴¹.

La llegada del neoplatonismo de la mano de Plotino (205-270 D.C.) reanima vigorosamente esta creencia del renacimiento, cuyo argumento fundamental no se aleja demasiado de la línea tradicional, profundizando aún más en la búsqueda de la identidad del alma. Las diversas teorías implantadas en el transcurso de esta indagación sobre la sustancia del alma están arraigadas en la contemplación del fundador, quien reconoce la parte intacta del alma que queda al margen de las

⁴⁴¹ Virgilio, *Obras completas, Las Bucólicas-Las Geórgicas-La Eneida*, (Traducción, estudios preliminares y notas de Emilio Gómez de Miguel), Madrid, Ed.Ibéricas, 1968, p.417: Estos versos pertenecen a la *Eneida, Libro VI*. También citamos una parte del resumen del Libro VI, donde se menciona la reencarnación (p.392): "Mientras Anquises, padre de Eneas, contempla una muchedumbre de almas que revolotean como abejas cerca de las aguas del Leteo, esperando que pasen mil años de sufrimiento para reincorporarse otra vez, purificadas, a cuerpos nuevos, divisa a su hijo y le tiende las manos.

sucesivas reencarnaciones, manteniendo su origen divino de estado perfecto. Esta modificación en torno a la esencia del alma establece una afinidad con el budismo que preserva la idea del "atman"⁴⁴²:

En los cuerpos no entra la totalidad de cada alma; algo de lo que le pertenece habita siempre en el "mundo inteligible" de las formas abstractas. Esta parte superior del alma no se ve influida nunca por los enantos fraudulentos, y lleva una vida uniforme y divina,...

En general, los griegos pensaban que "las almas cayeron del cielo como creyeron Pitágoras, Platón y Orígenes; o bien están hechas de la misma sustancia de Dios"⁴⁴⁴. La liberación final del ciclo de nacimientos las conduce de vuelta al cielo, recuperada ya su perfección original tras completar la purificación necesaria.

Esta revisión nuestra de la concepción cíclica del tiempo, sostenida en el pensamiento griego, ofrece un punto de comparación con la del budismo. En el pensamiento griego, la teoría de la reencarnación sirve de base para mantener su creencia en la inmortalidad

⁴⁴² La idea del "atman", derivada del hinduismo, concierne a la esencia pura del universo, fuera del ciclo de nacimientos.

⁴⁴³ *Reencarnación, creencias ancestrales e investigación científica.*, op.cit., p.68

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.68

del alma, que finalmente se une a dios. En el contexto búdico, en cambio, el fin de la reencarnación significa la liberación absoluta de la existencia que desemboca en la nada; la abolición total del microcosmos, en consecuencia la del ego, posibilita la armonía en el macrocosmos, aunque el sentido cabal de la nada vinculada a la vacuidad sea un estado neutro:

La doctrina de la Vacuidad (sunyavada) no es un nihilismo: inaugura la "vía media" que ni niega ni afirma⁴⁴⁵.

Sumidos en el *horror vacui*, los escritores modernistas se adaptan de prisa a la doctrina budista de la reencarnación, que debió de entenderse como conciliadora en un contexto de discordia con la esencia substancial del tiempo lineal, heredando por una parte la actitud rebelde e innovadora de los románticos en torno a la percepción del tiempo y por otra, reforzados por una fuerte influencia de la teosofía que estaba en boga aquel entonces:

Los románticos alemanes y franceses hicieron frecuentes alusiones a la reencarnación, concepción que influyó a diversas escuelas de pensamiento, como el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson. La Sociedad Teosófica que la Sra.

⁴⁴⁵ Jacques Brosse, *Los maestros espirituales*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, p.138

Blavatsky fundara en 1875 para el estudio comparativo de las religiones dio nuevo ímpetu a la teoría en el cambio de siglo, hasta el punto de que pretender recordar las vidas pasadas se convirtió en uno de los esnobismos más difundidos de la época⁴⁴⁶.

El tiempo circular fue introducido como contrapartida al tiempo lineal con el propósito de enfrentarse al credo filosófico-religioso convencional de Occidente. Sin embargo, hallamos aquí una vez más la contradicción (intrínseca) de la modernidad. La idea de la circularidad incesante, exhibida por la doctrina de la reencarnación, advierte la repetición monótona, la cual debe ser rechazada por la conciencia moderna, de modo que la modernidad se vuelve contra sí misma, tal como ha señalado Octavio Paz. Recordemos el horror a la monotonía, manifestado en las obras de nuestro poeta, Antonio Machado o de Amado Nervo.

A diferencia de la visión positiva -o ingenua- proyectada por Villaespesa sobre la reencarnación en su etapa inicial, comprobamos su cambio de actitud sobre el mismo: en el poema que citamos a continuación, la reencarnación se configura como una condena horrible,

⁴⁴⁶ Enrique Gallud Jardiel, *La India en la literatura española*, Ed. Alderabán, Madrid, 1998, p.190

el mal de siglo, dando lugar el origen del tedio y el hastío a causa de su repetición terriblemente monótona. Esta visión se debe a la interpretación correcta de la noción de la reencarnación desde el punto de vista budista como castigo eterno, simbolizado en ocasiones por el "collar de lágrimas" de la "cadena irrompible"⁴⁴⁷. Villaespesa empieza a temer el efecto contraproducente de la reencarnación. He aquí el poema que lo demuestra con claridad:

Esa vaga y sutil reminiscencia,
recuerdo de otras vidas anteriores,
que perfuma de ensueños la existencia
y nos hace evocar tiempos mejores,
en los más hondo de la subconciencia
tejió la frágil red de estos amores...
¡Nos encontramos, cual tras larga ausencia
dos antiguos amantes soñadores!

Nunca en nosotros mismos nos amamos,
Tú, en mí, la imagen de tu ensueño amaste,
yo, en ti, la imagen del ensueño mío...

¡Y al despertar, tan oros nos hallamos,
que en mis brazos de tedio bostezaste,
yo en tus brazos bostecé de hastío!⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Véase también "El rosario de amatistas X", *Lámparas votivas*, P.C.II, P.83: "¡Si te alejas, a mi pena/aun le quedan sus cantares;/eslabones tutelares/de esta irrompible cadena!". Fijémonos en el poema "Bajo aquella paz VII", (*Lámparas votivas*". op.cit., p.75) en relación a la percepción de la reencarnación como condena: "De nuevo el alma condenada gira en círculo fatal". Ambos poemas pertenecen a la misma antología, publicada en 1913, en la que Villaespesa desarrolla intensamente sus ideas ocultistas.

⁴⁴⁸ "Soñadores", *El libro azul*, P.C.II, Pp.1565-1566

La monotonía, el tedio o el hastío fueron vividos como síntomas de la enfermedad del fin de siglo. El poema de Unamuno, "El buitre de Prometeo", afirma que el tedio es el peor castigo inventado por los dioses para vengarse de Prometeo mediante el eterno fastidio de la repetición invariable:

Mejor tus picotazos que no el tedio...⁴⁴⁹

Tanto Antonio Machado como Unamuno conciben el tedio y el hastío como consecuencia de las monótonas recurrencias. Pensemos en el poema "Hastío"⁴⁵⁰ de Machado o en "El buitre de Prometeo" que acabamos de citar. Pese a lo dispar de las motivaciones, el tedio y el hastío son los términos más desdeñados por los modernistas, sobre todo, cuando se relacionan con la inercia ante la sensación de vacío. Machado decía que "la vida es tiempo" porque carece de propósito, de modo que el tiempo machadiano también es vacío:

No hay manera de parafrasear la terrible emoción de absoluto vacío anímico, de desesperación callada. Ya no hay acción alguna. Esas "desesperantes posturas" evocan en la

⁴⁴⁹ Miguel de Unamuno, *Poesía*, Barcelona, Ed.Labor, 1975, p.170

⁴⁵⁰ El poema "Hastío" de Antonio Machado está citado en la página 326 de este trabajo.

imaginación visual del lector toda la agonía de quien no tiene otro objetivo vital que la espera de la muerte. El tedio, "esa monotonía/ que mide un tiempo vacío" ("Poema de un día", CXXVIII), ha vencido totalmente⁴⁵¹.

El tiempo íntimo, en el que sólo se producen la monotonía y el tedio, sucumbe en el vacío y la desesperación. Este profundo escepticismo del fin de siglo entra en contacto con el budismo, cuya cumbre ilustra el Nirvana, meta final de la existencia y absolución de la condena de la vida y la muerte. Villaespesa expone en sus obras que el tedio y el hastío, signos del malestar finisecular contraídos por la incapacidad de dar el sentido a sus vidas, consecuentemente devorados por el vacío, se superan con la praxis de la doctrina budista, que facilita el acceso a lo más hondo de su ser y promete alcanzar la iluminación. El tópico modernista del "horror vacui" se disuelve ocasionalmente en la doctrina de la reencarnación que responde al deseo de la existencia perenne y definitivamente se desvanece en el Nirvana que ayuda a ahuyentar el miedo al vacío:

Vedlos; el rostro pálido, sombrío,

⁴⁵¹ J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista, op.cit.*, p.223

a todo efecto humano indiferentes.
el tedio arruga sus cansadas frentes
y nubla sus miradas el hastío.

Desfilan silenciosos, con desvío,
entre las muchedumbres impacientes,
y en la nada se pierden inconscientes,
eternos argonautas del vacío.

"Lo mismo que el Ayer será el Mañana"
clama su voz rebelde e insumisa.
"En el fondo del vaso está el Nirvana"⁴⁵².

Consideramos que el poema arriba citado es una síntesis del mundo búdico de Villaespesa. Por un lado nuestro autor acusa la reencarnación como causante del tedio y el hastío, producidos por la repetición incesante de las mismas acciones y, por otro, distingue con claridad el concepto del vacío o la nada del Nirvana. El reposo absoluto se concibe por nuestro poeta como una respuesta para aquellos que bucean en el fondo de la vida para detener el mecanismo infernal de la existencia. Como venimos observando, se conjugan diferentes afanes en nuestro autor con el mismo propósito.

Subrayamos que la última aspiración de los modernistas apunta a la liberación del yugo del tiempo y el deseo del ciclo final: nos referimos a la

⁴⁵² Francisco Villaespesa, "Los viejos poetas", *P.C.II*, p.994

dimensión atemporal. Esta nueva idea de la ausencia de tiempo o la idea de la atemporalidad deriva de una aportación substancial del budismo a Occidente donde no existía "un más allá en el que el tiempo reposa"⁴⁵³. La sustancia del pasado se transmuta a menudo en la materia del mundo intemporal a través de la alquimia de la creación literaria bajo el sustrato del concepto del tiempo circular. Así justifica el retorno al pasado con la condición indispensable de que el futuro no sea más que una repetición del mismo:

Resulta igualmente razonable presumir que los poetas -incluyendo a Darío- redescubrieron en la cosmología budista o pitagórica una concepción satisfactoria del tiempo en términos estéticos, que ofrece la promesa de una repetición rítmica del pasado intemporal y perfecto⁴⁵⁴.

Aunque afirmamos la invención de un "pasado intemporal y perfecto" auspiciada por la concepción del tiempo circular, la intemporalidad del pasado, literariamente reconstruido, no significa una adhesión completa al criterio de la dimensión atemporal⁴⁵⁵.

⁴⁵³ *Los hijos del limo, op.cit, p.28*

⁴⁵⁴ *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad, op.cit., p.78*

⁴⁵⁵ En nuestro trabajo, la intemporalidad concierne al tiempo sin distinción entre el pasado, el presente y el futuro; y la atemporalidad se refiere a la ausencia de la concepción del tiempo.

V.3 LA VACUIDAD, LIBERACIÓN DEL YUGO DEL TIEMPO

La concepción del tiempo circular, adoptada como medio de lidiar contra el poder destructor del tiempo lineal, connota el curso gradual y progresivo hacia la libertad definitiva del alma, es decir, aunque el ciclo de las vidas repetidas supone el tiempo perdurablemente prolongada de la existencia, eso no significa lo infinito y lo eterno, ya que el tiempo circular está destinado a su extinción como última meta de su evolución; en este sentido, su mecanismo se explica igual que el del tiempo lineal, considerado como un tránsito hacia la eternidad, cuyo concepto no se debe establecer en la línea temporal.

Desde el punto de vista budista el tiempo no es más que la contingencia de las acciones⁴⁵⁶, inevitables en el ciclo vital; por lo tanto, la sustancia del tiempo no es apta para integrarse a la dimensión de la eternidad, definida por lo absoluto e inmutable. De

⁴⁵⁶ Raimundo Panikkar, "Tiempo e historia en la tradición de la India", *Las culturas y el tiempo, op.cit.*, p.77: "Evidentemente que el tiempo está muy ligado a la acción,... Bhartrhari mantiene que el tiempo, uno en sí, se diferencia y divide a causa de las acciones, ya que no existe un tiempo perceptible sin una acción que produzca las ideas de antes y después, prisa o lentitud".

hecho, lo eterno no es un concepto temporal sino que es la "pura trascendencia atemporal":

Así pues, no hay tiempo absoluto y tiempo relativo, sino que tenemos, por un lado el tiempo y, por otro, la pura trascendencia atemporal. Se descubre, aquí, un cambio radical que, apuntado en la concepción védica del sacrificio, aparece claramente en el período upanishádico y vedático: no se concibe el eterno como tiempo ilimitado ni como tiempo absoluto, sino como algo que supera cualquier temporalidad⁴⁵⁷.

Mientras el alma está subyugada al tiempo se encuentra obligada a renacer repetidamente hasta romper los lazos kármicos o recuperar la perfección -pureza- original. El conjunto de estas nociones que impregnan el concepto de tiempo se resume en una idea, la "esclavitud del tiempo":

La repetición y la circularidad del tiempo no significan, de ninguna manera, lo ilimitado, e incluso las expresiones acuñadas para designar el tiempo infinito (anadi, ananta) connotan, más bien, la esclavitud del tiempo, su naturaleza contingente y limitada⁴⁵⁸.

Las almas son prisioneras de las cadenas irrompibles del castigo. Recordemos el poema de

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.73

⁴⁵⁸ Bettina Bäumer, "Percepción empírica del tiempo en la tradición de la India", *Las culturas y el tiempo, op.cit.*, p.95

Villaespesa, "Collar" ⁴⁵⁹, cuya imagen fue aprovechada para resaltar la del círculo, en el que las almas están encarceladas. De hecho, la doctrina de la reencarnación y su noción del tiempo circular representan el principio de la limitación y el sufrimiento. De ahí emerge el deseo espiritual de la superación del tiempo, sobresaliente en la tradición del pensamiento hindú construido sobre la noción del tiempo circular, destinado a cerrar o completar el ciclo de nacimientos y desligarse del condicionamiento:

Y esta metáfora geométrica (la circularidad) significa, precisamente, que la realidad tiene otras dimensiones y que es necesario romper el círculo temporal para salvarse, para llegar a ser. Es necesario escapar a la máquina de la temporalidad, no corriendo hacia un futuro siempre por llegar, sino saltando por encima del círculo⁴⁶⁰.

La parte superior del alma, sostenida por los neoplatónicos, se identifica con el "atman", la pura esencia del universo de ascendencia hindú. En aquellos estados perfectos, el alma no percibe el tiempo; en cambio, cuando está encarnada se convierte en esclava del tiempo. Este planteamiento metafísico trasluce

⁴⁵⁹ Véase el poema "Collares", *El Velo de Isis, P.C.II*, p.30

⁴⁶⁰ Raimundo Panikkar, *op.cit.*, p.163

claramente una consideración bi-dimensional: temporal y atemporal, y obviamente éste corresponde al mundo divino y armonioso, libre de la vejación existencial:

Mientras que para Platón la eternidad es el medio por el que el mundo sensible se acerca, tanto cuanto puede, al modo inteligible, Plotino subraya la concepción del tiempo como producto de la degeneración del alma⁴⁶¹.

Observamos la existencia del paralelismo respecto a la concepción del tiempo entre neoplatonismo y budismo. Ambos intuyen el proceso de degradación por el contacto con la materia, el roce del tiempo. Esta visión del tiempo, que nace a consecuencia de la degeneración del alma, incita a retornar al universo atemporal para recuperar la pureza original. Por consiguiente, el alma libre del ciclo de nacimientos recupera su pureza primigenia en el ámbito atemporal.

La pujanza de esta idea de la atemporalidad se explica en el contexto histórico. La supresión de la concepción del tiempo es uno de los proyectos principales de la conciencia moderna sustentada en la heterogeneidad, pero esta pretensión de pluralidad genera cierta contradicción, pues la pérdida del

⁴⁶¹ G.E.R. Lloyd, "El tiempo en el pensamiento griego", *Las culturas y el tiempo*, op.cit., p.163

arquetipo de la concepción del tiempo y su connivencia con los diversos modelos fomentan las dudas intrínsecas sobre la propia concepción, es decir, el tiempo ya no pertenece a la naturaleza inmutable, sino que su existencia depende del modo de concebirlo o no concebirlo⁴⁶². Este examen del propio hecho de concebir los fenómenos del mundo -el tiempo- es un núcleo de la doctrina del Hinayana, que ha consolidado junto con el Mahayana los dogmas substanciales del budismo. La realidad nunca se verá desvelada, pues la visión que la percibe es ilusoria. Desde el punto de vista budista, la ausencia de tiempo se manifiesta a partir de la desconfianza en toda concepción -incluida lógicamente la del tiempo-, basándose en el rechazo del carácter ilusorio del yo; en otras palabras, las concepciones no trascienden la verdadera realidad del universo por ser producto de la "maya"⁴⁶³. En la tradición occidental hallamos este criterio agnóstico

⁴⁶² A raíz de esta reflexión, se inicia el examen sobre el mero hecho de concebir, lo cual se continúa acentuando en la vanguardia, en la que la naturaleza del tiempo se destaca por su alteridad y fugacidad. En el marco modernista, este descubrimiento del carácter versátil del tiempo, enlazado con la visión escéptica, hace enfocar solamente el rasgo inestable y fugaz de la realidad de la vida, si bien facilita la adaptación inmediata del pensamiento budista, caracterizado por su visión de la inseguridad existencial-temporal.

⁴⁶³ La "maya" significa la ilusión cósmica -el mundo ilusorio-, simbolizada a través de los múltiples velos, que cubren la última verdad.

que exalta la limitación de la conciencia y las concepciones humanas. Sobre todo, el nihilismo epistemológico insiste en la imposibilidad de percibir la realidad o la verdad objetiva. A estas alturas, cualquier concepción del tiempo es por excelencia una ilusión cósmica, incapaz de penetrar en su más pura esencia cósmica, y su representación se considerará, por tanto, defectuosa y limitada:

(El hinayana) Insiste particularmente en el carácter ilusorio del yo, que no es más que el agregado provisional de los cinco "skanda": de "rapa", la forma en tanto que existencia separada, nacen las sensaciones, que, vueltas activas, percepciones, determinan las concepciones⁴⁶⁴.

La existencia está construida sobre la base de "maya", y el ciclo de nacimientos se circunscribe al mundo ilusorio. La necesidad de superar esta ilusión cósmica, que cubre el mundo de "samsara"⁴⁶⁵, el paralelo de más allá, impulsa en el último momento a aniquilar el espejismo ofuscador para llegar a la vacuidad. El tiempo pierde la capacidad de regular el universo, dada

⁴⁶⁴ Jacques Brosse, *Los maestros espirituales, op.cit.*, p.36

⁴⁶⁵ Véase el glosario del libro *Los maestros espirituales, op.cit.*, p.222: "Samsara: en el hinduismo y el budismo, el ciclo interminable de los nacimientos y de las muertes, en el que los actos de las vidas anteriores (karma) arrastran a los seres vivos hasta que éstos alcanzan la liberación final (nirvana)".

la ausencia del propio ego -germen de todo tipo de concepciones-. Se posibilita la recuperación de una ilimitada libertad y la facultad latente de encontrar la auténtica identidad del ser ⁴⁶⁶. Esta idea de la atemporalidad se sitúa en la cima de la perfección cósmica, dada su contribución definitiva para detener los engranajes de la existencia y liberar del sufrimiento; su criterio más elevado y sublime del universo responde, por un lado, a la exigencia de necesidad de paz y armonía y por el otro, a la eliminación de las concepciones deficientes que impiden el "despertar", la "última luz" de la iluminación.

La adaptación de este planteamiento atemporal del pensamiento oriental se basa en su relación con el concepto de vacío -la vacuidad budista-, el cual gozó de mayor interés entre los literatos modernistas debido a su hermandad con la perspectiva existencial de la época, de tintes nihilistas a pesar de la discrepancia total del budismo y la de esta última tendencia (nihilista). Mientras aquél niega el espejismo de

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.96:"La perspectiva de los círculos cósmicos revela el carácter efímero e ilusorio de la existencia. No se tiene miedo de perderle tiempo propio, precisamente porque el "tiempo perdido" es el Ser ganado".

"maya" en busca de la "última verdad", la negación de éste consiste en la destrucción de todo lo establecido en la tradición.

Las dispersas actitudes adoptadas tras la pérdida de las pautas existenciales propias de la tradición religiosa se reducen al "*horror vacui*", expresado en las obras literarias a través de la imagen de la nada o el vacío, y cuya superación se halla en la nueva interpretación de "nada" o "vacío" a partir del budismo recién incorporado a la conciencia moderna.

El desarrollo literario sobre este tema de la atemporalidad es un resultado de la confluencia de las dos tendencias coincidentes en contemplar la existencia sumergida en el vacío: el *horror vacui* y la vacuidad budista, categorías que fueron absorbidas en la de vacío y, ocasionalmente fundidos en la nada. De hecho es preciso distinguir sus connotaciones por ser divergentes e incluso opuestas. Por ejemplo, el vacío empleado por Unamuno significa el más allá de la muerte:

En el último poema que escribió don Miguel (28-XII-1936) se lee: "la muerte es sueño; una ventana/ hacia el vacío". (Cancionero)⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Manuel Alvar, *Símbolos y mitos, op.cit.*, p.19

En este caso el vacío está vinculado a la incertidumbre del destino humano. Unamuno se muestra fiel a su habitual actitud agónica frente a la fatalidad humana, y coherente en su percepción de la muerte como sueño. Su planteamiento metafísico contrapuesto aparentemente entre la muerte -el vacío- y la inmortalidad evidencia la angustia del escritor ante el vacío. Sin embargo la concepción del tiempo lineal requiere necesariamente la muerte para alcanzar la eternidad, en contraste con el mundo literario de Unamuno, que se mantiene instalado en la perennidad, esquivando la contingencia de la muerte. Sospechamos que su miedo al vacío es un auténtico motivo para eludir la realidad de la muerte. En el contexto histórico en el que se mueve el poeta, el "sueño" es un medio de contacto con el más allá espiritual donde reina la divinidad; sin embargo, en los versos unamunianos el sueño se relaciona con el mundo del vacío, aunque comparte la imagen del espacio bilateral a través del motivo coadyutorio de la "ventana" que conecta el mundo interior con el exterior se ubica entre los dos mundos de la vida y el vacío. Unamuno se

resiste a incorporarse al mundo del vacío, pero se puede afirmar que el tema de su poema está aliado con el *horror vacui* de la época. Pero, paralelamente, nos preguntamos: ¿acaso, Unamuno no estaría recordando implícitamente el sueño de Brahma, y la ventana no se referiría a la posibilidad de que pueda otear el "reposo infinito" del vacío en el sentido budista? Hay que fijarnos en el término la "nada" equivalente al "vacío" que entraña la simbología muy personal en las obras de Unamuno.

En cambio, el vacío de Antonio Machado está ligado al mundo del Gran Cero, a nuestro entender, está vinculado al ámbito pre-existente del universo y del tiempo. El vacío machadiano es la fuerza creadora -divina- que combate con el pesimismo nihilista de la nada:

(.....) frente a la nada, suprema creación del Gran Cero -nombre que Antonio Machado asignó a Dios para expresar el vacío... inmenso abismo hueco⁴⁶⁸.

Teniendo en cuenta el conocimiento de Machado sobre el movimiento teosófico y la tendencia ocultista mostrada en el desarrollo de su creación literaria,

⁴⁶⁸ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op.cit., p.126

está patente especulación del poeta sobre el concepto del vacío hace sospechar la influencia del pensamiento tradicional hindú, procedente del Veda, ampliamente divulgado entre los modernistas. El carácter divino y atemporal, impuesto en la imagen del Gran Cero se encuentra de manera similar en la divinidad suprema del "kâla"⁴⁶⁹:

Cuando se dice que "kâla" no tiene principio ni fin, atemporal, omnipresente y soberanamente libre, que es el gran Señor (...)⁴⁷⁰.

Además, la designación del "Gran Cero" demuestra la estampa orientalizante en Machado, pues los afiliados a la teosofía, incluida Mme. Blavatsky, utilizan a menudo el adjetivo "gran", concerniente a las fuerzas divinas o sobrenaturales, imitando los textos antiguos de la India⁴⁷¹ en los que casi todo lo referente al macrocosmos lleva el adjetivo "gran", a fin de diferenciarlo de esta manera del universo microcósmico. Indudablemente el vacío en el mundo

⁴⁶⁹ "Kâla" es la divinidad suprema que no está sometida ni al creador personificado, o ni a los poderes impersonales y universales del sacrificio o del brahman.

⁴⁷⁰ Raimundo Panikkar, "Tiempo e historia en la tradición de la India", *op.cit.*, p.73

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.133: "Mme. Blavatsky: la doctrina secreta (la Absoluta Realidad) simboliza bajo dos aspectos, el espacio abstracto absoluto, también conocido como "Gran Aliento".

machadiano no está cohibido por el *horror vacui*, sino que más bien sirve para superarlo.

La síntesis de los dos poetas mencionados la hallamos en Villaespesa. La vida contemplada por nuestro autor surge de la nada y desemboca en el vacío. A primera vista los siguientes dos versos que citamos abajo parecen extremadamente vanos en su contenido. Sin embargo desde el punto de vista budista emiten un mensaje capital sobre la esencia humana: la identificación del "yo" lírico con el vacío y la nada es el primer paso para suprimir el propio ego:

"¡Camino hacia el vacío,
y vengo de la nada!...!"⁴⁷²

Ahora el vacío villaespesiano ya no se limita sólo a un simple tópico de la angustia existencial volcada sobre el abismo, después de haberlo padecido intensamente en la época anterior. Los versos citados a continuación representan el rasgo arquetípico de poeta finisecular pues la "nada" y el "vacío" sólo transmiten la zozobra existencial. En este sentido son reveladores de la transformación sufrida de la perspectiva

⁴⁷² "Otoño estéril, III", *Vasos de arcilla, P.C.II*, p.519

metafísica, conforme va siendo mayor su integración al mundo budista:

el terror espantoso de la nada
y la angustia infinita del vacío...⁴⁷³

Si volvemos nuestra atención al poema "El otoño estéril", notamos que el concepto del "vacío" se aproxima al de Unamuno, refiriéndose a la consecuencia de la muerte, mientras que el de la "nada" se asimila al de Gran Cero de Machado como germen del universo; por consiguiente, la nada villaespesiana y el vacío machadiano están emparentados. Esta confusión se debe por un lado a la inadecuada traducción de los términos y al entendimiento superfluo del budismo, y por el otro, a los diferentes puntos de vista en torno a la concepción del tiempo, es decir, la nada y el vacío proceden del mismo origen y comparten el mismo destino, tal como la vida y la muerte se armonizan en la concepción del tiempo circular.

La reflexión de Azorín no dista demasiado de este planteamiento, aunque se aprecia el carácter nihilista en sus matices, puesto que la vida se entiende como un

⁴⁷³ *Ibid.*, "Cisterna, XXIX", P.C.II, p.293

tránsito hacia la nada. Si recordamos que el tiempo lineal proyecta la vida como un camino transitorio hacia la eternidad, la diferencia entre las dos perspectivas metafísicas es incuestionable. El anhelo de eternidad se trueca en resignación hacia la nada:

El intenso autoanálisis intelectual de Antonio, típico del 98, tiene como consecuencia la angustia, basada en el reconocimiento de que "no hay nada estable, ni cierto ni incommovible" y que la vida humana no es más que parte de "la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la nada"⁴⁷⁴.

El pensamiento de Azorín sobre la vida otea el horizonte de Schopenhauer, es decir, aunque hallemos semejantes referencias en la tradición, la naturaleza de la vida y del tiempo, como sinónimo de inestabilidad y sufrimiento desde el punto de vista de los modernistas, tiene un claro vestigio budista:

La concepción budista de la inestabilidad de la existencia parece haber influido en esta visión del tiempo, en un dinamismo siempre fluctuante y fugitivo⁴⁷⁵.

La alteridad que caracteriza al tiempo discrepa de la esencia inmutable y eterna del "atman", de modo que

⁴⁷⁴ D. L. Shaw, *Historia de la literatura española, S.XX, op.cit.*, p.253

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.73

la identidad verdadera de los seres se encuentra exclusivamente en la esfera atemporal. Azorín se muestra convencido de que la vida, instalada en el fluir temporal, no aporta la realidad absoluta, por no poder encontrar la sustancia estable, y se rinde ante el abismo incógnito de la nada, convertida en el último sentido del universo:

Y sentirse vivir es la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la nada⁴⁷⁶.

El carácter de la nada azoriana, teñido de cierto misticismo, no concuerda por completo con la aniquilación total de carácter nihilista; el autor reserva un sentido especial a la palabra, la "nada", relacionándola con su adaptación apropiada al concepto de Nirvana, y su imagen del mar, el "océano misterioso", sugiere un ámbito atemporal o un tiempo vacío, ambos entendidos como liberación de la angustia humana.

Esta asociación entre el mar y la nada es también frecuente en las obras de Antonio Machado para aludir

⁴⁷⁶ Antonio Azorín, *La voluntad*: citado en "La temporalidad existencial en Azorín", *Cuadernos hispanoamericanos*, No.339, Madrid, Sept.1978, p.475

igualmente a la dimensión atemporal en la que el poeta ya no lucha como antes contra el paso del tiempo:

El mar, aquí, podría ser el tiempo vacío en su tremenda extensión, o, pues, se trata de un poema de Machado, en su simbolización de la Nada... la angustia está teñida de resignación⁴⁷⁷.

La imagen de la nada, materializada a través de la del mar, se asocia con el tiempo vacío asimilado a la idea de la atemporalidad. Ahora la nada no evoca simplemente la ausencia de la vida, sino que se considera imprescindible para superar la tiranía del tiempo, hecho que demuestra la fusión entre el vacío budista y el nihilismo.

Para concluir este apartado bastaría discurrir sobre una cuestión: ¿por qué el concepto de la nada o el del vacío están vinculados con el tiempo? En el terreno plástico consigna la imagen de la ausencia idónea para introducir la idea de la atemporalidad, que abre el horizonte a la nueva dimensión de la eternidad. En el panorama metafísico de fin de siglo la necesidad de especular con las nuevas concepciones del tiempo se atribuye en principio al eclipse de la eternidad, que

⁴⁷⁷ Antonio Machado, poeta simbolista, *op.cit.*, p.288

propicia el recelo a la muerte traumática ante la visión del vacío. Sin embargo, ni la naturaleza del tiempo lineal ni la del circular representan bajo ningún concepto lo eterno e infinito. En cambio, la atemporalidad posibilita incorporar de nuevo esta eternidad anhelada -no salvadora, sino precósmica-, al fomentar la visión que proyecta el substrato de la eternidad como "pura trascendencia atemporal". De hecho, la atención de los modernistas se centra en el modo de superar la fugacidad del tiempo -mientras que la muerte o las sucesivas reencarnaciones no lo solucionan-, y el vacío que contrarresta el *horror vacui* queda como único refugio.

Difícilmente se habría producido este cambio de actitud si no se hubiera alterado el plano filosófico del fin de siglo por influencia del budismo y su concepto de la vacuidad budista, que implica la emancipación del yugo temporal y existencial.

V.4 LA NADA Y EL TODO:

V.4.1.LA NEGACIÓN DEL TIEMPO. LA ATEMPORALIDAD VINCULADA CON LA VACUIDAD BUDISTA:

Como un relevo del tiempo lineal y finito se presenta el tiempo circular de la vida cíclica. Sin embargo, cualquier concepción del tiempo está sujeta al yugo de la existencia, consecuentemente a la conciencia humana, en contraste con el vacío o la vacuidad budista, cuyo universo se rige por el concepto de la "nada" perteneciente a la órbita de la atemporalidad.

Como es bien sabido, la verdadera liberación consiste, según las doctrinas budistas, en la ruptura con la cadena de las sucesivas reencarnaciones, lo cual permite definitivamente desembocar en la vacuidad (*sunya*). El Nirvana, con el que se abre la puerta del "reposo infinito" de la "*sunya*" -definido por Villaespesa- a partir de la extinción absoluta del *karma*, -la causalidad budista de la reencarnación-, hace posible divisar susodicha vacuidad.

Esta disyuntiva de omitir la noción del tiempo, como una solución intrínseca para superar la angustia existencial, se ve reflejada en el pensamiento de

Schopenhauer, quien cuestiona el cristianismo que está apoyado en la noción del tiempo lineal con tal de que éste asuma la reivindicación de la eternidad prometida. La desavenencia con esta perspectiva, tradicionalmente establecida por la religión cristiana, derriba el cimiento metafísico y cultural de Occidente. En consecuencia este sentimiento crítico acrecienta la zozobra escatológica del fin de siglo, pues a medida que se va perdiendo la fe en la "vida eterna", se incrementa cada vez más la angustia existencial, ya sea por motivo de la fugacidad, la transitoriedad y el fluir inexorable del tiempo lineal; ya sea por causa del tedio y el hastío, iconos del mal de siglo, producidos por la monotonía insoportable y la repetición interminable bajo la concepción del tiempo circular. Hallamos un buen ejemplo entre los poemas de Villaespesa que trasciende este tipo de ansiedad. Nos referimos al poema "Sísifo"⁴⁷⁸, cuya figura sirve para configurar una imagen metafórica del tiempo circular⁴⁷⁹. Villaespesa hace extensivo el sufrimiento de este arquetipo del mito griego al dolor universal del ser

⁴⁷⁸ "Sísifo", *Manos vacías*, P.C.II, P.939

⁴⁷⁹ Véase el poema "Sísifo" citado en este capítulo, Pp.403-404.

humano recluido en el engranaje de las reencarnaciones, debido a su profunda semejanza en la que se inspiró.

En este contexto, la abolición de la propia concepción del tiempo coadyuva a socorrer en parte este sentimiento crítico, introduciendo el universo precósmico de la atemporalidad en la metafísica occidental. Desde esta visión con la que se contempla la noción del tiempo, cabe decir que la reflexión de Schopenhauer está conectada con la esencia de la *sunya*⁴⁸⁰. -Este término, derivado del sánscrito que significa la vacuidad, fue erróneamente traducido por el propio pensador alemán como "nada"- . El postulado a partir del que cimentó el discernimiento sobre la atemporalidad que citamos a continuación está exento por completo del compromiso de la salvación religiosa y su instada eternidad, lo que sirve de piedra angular para fomentar un nuevo y moderno horizonte metafísico, inaugurando la posibilidad de establecer una era laica

⁴⁸⁰ A nuestro juicio, la noción del tiempo y de la atemporalidad argumentada por Schopenhauer no sólo está conectada con el budismo, sino que procede de esta religión oriental, tal como el propio filósofo alemán afirma. A posteriori, su discípulo Nietzsche fraguará la visión particular del tiempo, llamado el "eterno retorno", basándose en el tiempo circular. Los estudios pormenorizados sobre este tema de estrecha relación entre el budismo y la filosofía tanto schopenhaueriana como nietzscheana se encuentran en los capítulos "Schopenhauer y el pensamiento búdico" (Pp.99-118) y "Nietzsche y el nihilismo búdico" (8Pp.119-128) de *El budismo en Occidente* de Frédéric Lenoir, Ed. Seix Barral, Barcelona, 2000

o, al menos, libre de la intervención religiosa en el plano filosófico-cultural de Occidente:

Si lo esencial del cristianismo como religión es que, desde su perspectiva, el tiempo puede asumir un significado positivo porque en él se actualiza el plan eterno y trascendente de la salvación -todo lo que acontece en el mundo no es, para el cristianismo, más que el gran argumento de la historia sagrada de la salvación-, para Schopenhauer el tiempo no es sino manifestación de la transitoriedad de todas las cosas y, por tanto, la forma en la que la nulidad de toda aspiración se revela a la voluntad de vivir que es lo único imperecedero. El tiempo no puede recibir ningún significado de la eternidad; no es más que ese flujo del pasar que hace que cualquier cosa se convierta en nada y se revele como nada, arrebatando a la existencia su valor. Por tanto, lo único que cabe hacer es negarlo, hacer que se desvanezca para restablecer ese estado de unidad y de inocencia precósmica que, con la irrupción del tiempo, se perdió⁴⁸¹.

⁴⁸¹ Diego Sánchez Meca (edición), *Schopenhauer. El Dolor del mundo y el consuelo de la religión*, Ed. Alderabán, Madrid, 1998, Pp.73-74

V.4.2. EL CONCEPTO CONFUSO DE LA NADA

Debido al uso polivalente del término la "nada" en castellano, están implícitas en el mismo las diferentes e incluso contradictorias nociones tanto filosóficas como literarias. Su compleja simbología que se hace presente ya desde el misticismo español del S.XVI adquiere una dimensión más extensa bajo la influencia del budismo en el fin de siglo, si bien resulta cada vez más confusa su definición a raíz de los conceptos dispersos con que susodicho término va acomodándose a los pensamientos y las creencias de cada época: el "Nirvana", el "vacío" de índole nihilista, la vacuidad budista o, incluso la plenitud, es decir, el "todo".

La "nada" se interpreta por una parte como una potencialidad, "vientre gestante" del universo, basada en su infinita posibilidad y la plenitud latente, pero, por otro, se identifica con el fin definitivo de la existencia, lo cual se escinde en dos actitudes: la liberación del *karma*, introducida por la iluminación del Nirvana, merced a la aniquilación absoluta del ego. En contraste, la inquietante angustia de propensión nihilista que desemboca en el abismo del vacío.

El amor de la gran Nada, que es Dios, da nacimiento al otro. (...) La Nada tiene ese aspecto doble, "terrible y fascinante": referida a Dios es el Ser absoluto y referida a las criaturas es la total ausencia de ser⁴⁸².

A lo largo de su vida poética, Villaespesa mantiene esta actitud ambivalente ante la visión de la "nada", cuya imagen siempre entraña el doble filo de la iluminación budista y del terror del vacío. Percibimos que nuestro poeta almeriense interpreta la extinción de la existencia como sinónimo de la disipación de los sufrimientos, -ya que la vida no es más que una causalidad de suplicios desde la óptica budista. De hecho, la existencia en este mundo (*samsara*) se divide en cuatro etapas de dolor: el nacimiento, el envejecimiento, la enfermedad y la muerte-, aunque su mentalidad profundamente dogmatizada por el cristianismo no permite abandonar del todo una expectativa del más allá donde su alma -por tanto, su identidad- permanezca inmortal.

⁴⁸² Amador Vega, *Zen, mística y abstracción*. Ensayos sobre el nihilismo religioso, Ed. Trotta, Madrid, 2002, p.93

V.4.3. LA "NADA" Y EL "NIRVANA": EL DESARROLLO DE LA NOCIÓN BUDISTA DE LA "VACUIDAD"

Nuestro poeta almeriense empieza a manejar las reseñas budistas desde los primeros años de su vida poética. En la antología *Luchas* (1899), la imagen del "loto" impoluto, flor sagrada budista que se mantiene intacta de las manchas del fango, alude al mismo Villaespesa ferozmente criticado por los literatos conservadores a los que él, a su vez, consideraba recalitrantes:

¡Brotará de sus odios mi propia fama
como el loto del fango de los pantanos!⁴⁸³

Sin embargo, no percibimos en este poema la consigna de las flores del loto asociada con la iluminación budista, cuya imagen alegórica se rescatará a posteriori en un poema en el que Villaespesa experimenta la luminosidad nirvánica en su interior:

Tu misma voluntad merma y restringe
Tu efímero poder, y con el dedo
en el labio, tu vida, es una esfinge
que no te atreves a invocar de miedo.
Y apagóse la voz... Y lentamente
Fui levantando mi abatida frente..
La luminosa claridad del día
en los cristales del balcón reía,

⁴⁸³ "Orgullo", *Luchas*, P.C.I, p.82

y en mi alma el milagro del Oriente
con sus sagrados lotos florecía...⁴⁸⁴

Este poema apunta al florecimiento de los lotos como presagio de la llegada del albor nirvánico. Fijémonos en los versos, "tu misma voluntad merma y restringe" o "apagóse la voz", mediante los cuales Villaespesa advierte la abolición de la voluntad y la extinción del ego para entrar en la fase de la "nada", en la que se produce "el milagro del Oriente". El mismo autor lo corrobora con la referencia directa a la "inconsciencia del Nirvana", como veremos a continuación. Aunque se demuestra incrédulo o al menos dubitativo sobre la existencia de ese "milagro", sin el cual no logra alcanzar la verdadera libertad del propio ser, teniendo en cuenta el uso del adjetivo "engañosa" que preside el "Nirvana":

¡Y hasta el Buda de plata que mi mesa
de trabajo preside, a la luz vana
del alba que azulaba mi ventana,
parecía surgir temblando de esa
engañosa inconsciencia del Nirvana!...⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ "La Cisterna XXVI", *P.C.II*, p.290

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.290

Sin embargo, no cabe duda de que la familiaridad con las doctrinas budistas por parte de Villaespesa no es impostura, pues la "inconsciencia del Nirvana" es el primer paso para entrar en el "Samadhi" -iluminación de la condición de buda- que se traduce en la nulidad absoluta de la conciencia.

Descubrimos a menudo la función que ejerce el término la "Nada" como sinónimo del "Nirvana" en los versos de nuestro autor, cuando utiliza alternativamente ambas palabras que designan sin distinción el estado paradisiaco de la iluminación. Lo podemos ratificar en el último verso del poema citado abajo: "en los sueños de opio de la Nada!". La imagen del opio configurada por Villaespesa⁴⁸⁶ siempre viene asociada con el mundo quimérico de ensoñación literaria, pero en este caso inducido por los efectos de la alucinación:

.....
¡Para mí no dormir, tiene el vacío
la tentación de un lecho perfumado!...

⁴⁸⁶ El poema de Villaespesa "La Musa Verde" que citamos a continuación manifiesta su paralelismo poético con el archiconocido poema de Baudelaire, "El Veneno". Villaespesa expone el opio como uno de los medios para llegar al paraíso: "En tu hora sombría, ¡Oh Baudelaire! Fumamos/opio, se bebe ajeno, y, embriagados, soñamos/con tus artificiales paraísos perdidos...".(Francisco Villaespesa, *Tristitia FERUM, P.C.I.*, p.407

¡Si cerrando los ojos, de repente
me arrojaste a dormir eternamente!...
¡Quién sabe, pobre alma atribulada.

si, lo mismo que esperas en la vida,
esperarás también adormecida
en los sueños de opio de la Nada!⁴⁸⁷

Además de la "Nada" nirvánica, debemos subrayar el nexo con el "vacío", fundamento esencial de la doctrina budista referida en esta ocasión a la vacuidad. La imagen de este "vacío" se superpone al "lecho perfumado" con el cual visualiza el descanso idealizado, o sea, el "reposo infinito". Recordemos que el significante de los "sueños de opio" representa el significado del Nirvana; por tanto, resulta lógico que "un lecho perfumado" sea un paso previo y cautivador para introducirse en el estado del sueño eterno: "dormir eternamente". Los símbolos enumerados como "sueño", "lecho" y "dormir" sin volver a despertarse implican el devenir de la inconsciencia y el permanecer en el universo de la iluminación, mediante lo cual se alcanzará la meta del "reposo infinito" de Buda. En este contexto, intuimos que el vacío es semejante a la vacuidad (*sunya*).

⁴⁸⁷ "SPES", *Manos vacías*, P.C.II, p.931,

Considerando el análisis de los versos que hemos repasado, confirmamos la forma inequívoca con que Villaespesa equipara la "Nada" al "Nirvana": la "engañosa inconsciencia del Nirvana" o el "espejismo eterno del Nirvana"⁴⁸⁸ se asimilan al "engañoso opio de la Nada" o "los sueños de opio de la Nada". Estas expresiones utilizadas para asignar al mundo del Nirvana nos permiten entrever una cierta resistencia por parte del poeta almeriense a la hora de sumergirse en el ignoto paraíso prometido, porque él no se siente capaz de asumir, por mucho que deseara, la renuncia completa a la conciencia, y muestra su temor a enfrentarse a la misma miseria existencial en el más allá tras la extinción definitiva del ego. Esta pugna psicológica personal, producida por el choque entre los valores espirituales de Occidente y Oriente, sitúa a Villaespesa equidistante entre la dualidad del *horror vacui* y la vacuidad budista, pues nuestro poeta conserva en parte sus prejuicios a priori de occidental, condicionados por la visión negativa del vacío, al tiempo que ignora el gran potencial de la inconsciencia

⁴⁸⁸ Véase el poema citado ("Vértigos", *Manos vacías*, P.C.II) en la página 407 de este capítulo.

-cuestión que no había sido aún suficientemente explorada-.

En el año 1906 en el que se publicó *Tristitiae Rerum* (*La tristeza de las cosas*), -el libro dedicado a su esposa fallecida-, momento en que Villaespesa estaba extremadamente sensibilizado por el tema de la muerte, los mismos términos del vacío y de la nada imprimen su cariz nihilista, haciendo hincapié en la escenografía de la muerte avocada al *horror vacui*. No en vano, el título elegido para este poema es "Fin". Sin embargo, señala en el último verso cierto vestigio budista. El poeta anhela que se esfumen sus cenizas en el vacío para borrar su paso por la vida con la ayuda de los soplos de la "nada". En este proceso, aspira a la liberación de su interminable camino de la vida. La imagen del "vacío" del penúltimo verso no tiene una connotación de sesgo pesimista:

¿Dónde iremos? ¡Oh fuerza ciega y desconocida
que me obligas sin treguas a seguir adelante!
Caminaré inconsciente a través de la vida,
eternamente solo y eternamente errante.

Sólo espero en las sombras, cual fin de la jornada,
Como esos mundos muertos que cruzan el vacío,
Que aventen mis cenizas los vientos de la nada⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ "Fin", *Tristitiae Rerum*, P.C.I, p.414

Los poemas citados comprueban sobradamente la utilización dispar e indefinida de los términos, el vacío y la nada, que no siempre representan necesariamente la misma noción, pues su concepción procede de dos vías diferentes: la nada acuñada en el nihilismo occidental y en el budismo oriental.

Esta zona de silencio de la que habla Mishima puede ser interpretada desde dos posiciones bien distintas: como la nada última de la existencia a la que se ve abocado el hombre sin Dios o como una nada que es punto de partida de la verdadera existencia. La visión del desierto interior, como un fin en sí mismo o como un espacio de ascetismo y purificación, nos lleva inevitablemente a concepciones del mundo radicalmente distintas, pues ambas nadas tienen fundamentos metafísicos opuestos; mientras que la primera es propia de lo que se conoce en Occidente como nihilismo moderno, la segunda es característica de una vía mística de conocimiento muy extendida en Asia en el budismo mahayana y poco conocida en la historia de la cultura europea, aunque también presente en la teología mística de la escuela especulativa alemana o en algunos autores castellanos como san Juan de la Cruz⁴⁹⁰.

Sin embargo, como veremos a continuación, el concepto de la "nada" en Occidente no sólo se restringe al ámbito nihilista, puesto que su imagen arraigada en la tradición del pensamiento místico denota la plenitud

⁴⁹⁰ Amador Vega, *Zen, mística y abstracción*. Ensayos sobre el nihilismo religioso, *op.cit.*, p.50

del creador, tal como San Juan de la Cruz manifiesta en la cumbre del monte Carmelo.

V.4.4. LA NADA Y EL TODO: LA NADA COMO PLENITUD DEL TODO

La parte más confusa y contradictoria a la hora de analizar la simbología de la "nada" se corresponde a su equivalencia con el "todo" en las doctrinas budistas⁴⁹¹. Dicha concepción está constatada en el *Sutra del Diamante*, perteneciente a los del *Prajnaparamita* (Gran sabiduría), compuestas aproximadamente de 600 tomos, y su doctrina principal se centra en la noción de la "sunya", la vacuidad o la "Nada".

Si nos acercamos de manera simplificada y esquemática a la esencia del budismo, podemos destacar sus 4 disciplinas y una base en común que las sostiene: -*Hinayana Sutras*, la negación de la objetividad.

La ausencia de la sustancia imperecedera en el universo.

⁴⁹¹ En realidad, esta visión budista fue la que más suscitó la atención de los filósofos occidentales. Veamos el comentario de Hegel al respecto: "La nada, de la que los budistas hacen el principio de todo, la meta última y final y el fin último de todo" (*Encyclopédie des sciences philosophiques*, Ed. Gallimard, París, 1970, p.144)

-*Mahayana Sutras*: la negación de la subjetividad.

La ausencia del ego. Se fragua en extremo una visión nihilista como consecuencia de la negación de la objetividad y la subjetividad.

-*Prajnaparamita Sutras*: la negación de la negación.

Contienen el núcleo de la doctrina budista, cuya premisa rompe con fuerza el escepticismo nihilista apoyándose en la *sunya*.

-*Saddharma pundarika Sutras*: la gran afirmación.

-*Buddhavatam saka-nama-mahavaiplyya Sutras*:

La piedra angular de las 4 doctrinas anteriores que a su vez está conectada con la órbita precósmica y, a la vez, libre de cualquier noción preconcebida de la negación o la afirmación.

Entre las enseñanzas de estos sutras los dogmas que dictan los *Prajnaparamita Sutras* son los que refrendan un vínculo estrecho entre el mundo nirvánico y la vacuidad concebida como plenitud del universo.

Cabe afirmar que el acontecimiento crucial en el desarrollo del budismo se basa en el avatar de Buda que fue transmitido personalmente a uno de sus discípulos, Sariputra, relacionado con la *sunya* (universo de la

vacuidad, esencia) y con la *rupa* (universo de la materia, fenómeno). Esta doctrina fraguada a partir de una reflexión profunda sobre el misterio del universo encabeza el rasgo más enigmático y perspicaz del pensamiento oriental. Buda dice:

La *sunya* no difiere de la *rupa*
La *rupa* no difiere de la *sunya*.
Por tanto,
La *rupa* es la *sunya*
Y la *sunya* es la *rupa*⁴⁹².

Muy a menudo se interpreta la "*sunya*" por la "nada" y la "*rupa*" por el "todo". En realidad, la *rupa* se refiere a todo aquello que tiene forma -límite-, inherente a lo material, el cual debe de proceder de la vacuidad. En consecuencia, la nada da origen al todo y el todo retorna a la nada, lo cual fue perfectamente configurado por nuestro poeta almeriense en sus versos:

El sueño de algún alma desterrada
que cansada de andar sobre la tierra
regresa a los misterios de la Nada⁴⁹³.

⁴⁹² B.S.Lasnish, *Introducción a los Sutras del Prajanaparamita*, Ed. Ilchisa, Seul, 1989, p.257. La edición de estos sutras consultada por Lasnish es *Buddhist Wisdom Books* de Edgard Conze, publicado en 1958, Londres, Ed. George Allen & Unwin Ltd.: "Sariputra, rupam sunyata, sunyataiva rupam". Esta oración citada se traducía en general en "La nada no difiere del todo./El todo no difiere de la nada./Por tanto, el todo es la nada/y la nada es el todo". (La traducción al castellano es mía).

⁴⁹³ "Terminus", *Rapsodias, P.C.I.*, p.220

Villaespesa pone de manifiesto en el poema arriba citado su concepción de la "Nada" como origen del universo y de la vida, a la que "regresa" al final de la existencia. Esta idea no discrepa de la base ideológica del *paramâtman*, -alma universal, "que todo lo abarca"-, perteneciente a "un principio absoluto e inmanente"⁴⁹⁴.

Semejante idea de la "nada" y el "todo" unidos en la misma esencia se halla en la tradición mística española. San Juan de la Cruz deja constancia en su libro *Subida del Monte Carmelo* de este concepto de la "nada", que se inscribe en la teología negativa, como un trámite por el que se pasa para llegar al "todo" y al final ambos se unifican:

Para llegar al Todo que se encuentra en
La cima del Monte, hay que pasar, obligadamente,
por y sobre la nada. Todo lo demás con la
entidad que queramos ponerle, es nada comparado
con Dios que es El Todo. (...) Y la senda
central: espíritu de perfección, que va

⁴⁹⁴ *Introducción a los Sutas del Prajanaparamita, op.cit., p.257.* (Originalmente fue publicado en *Buddhist Wisdom Books, op.cit., p.178*: "Comenzaremos con la aparición en las letras españolas del concepto de Dios como *paramâtman* (del sâns. *Param*=supremo, y *âtman*=alma, espíritu) el Absoluto, que lo es todo y lo abarca todo, principio absoluto e inmanente que es la realidad interior de cada ser. Esta concepción unitaria del universo equivale a un monismo panteísta puro, pues postula sin ambages que "Todo es Dios". Esta teoría se ha desarrollado tanto en Oriente como en Occidente, pero la realidad histórica es que el panteísmo hindú es el más antiguo que se conoce y origen de esta noción en filosofías posteriores, como el emanatismo de Plotino o idealismo de Hegel".

subiendo sobre seis nada-nada-nada-nada-nada-nada a las que se añade y aun en el Monte nada⁴⁹⁵.

En el poema que citamos a continuación, observamos con claridad el concepto percibido por Villaespesa sobre la "Nada", situada en la raíz metafísica del budismo: como origen y, a su vez, como fin de la vida, por tanto, equivalente al Todo.

Los primeros versos de la segunda estrofa encierran una visión idéntica con la de *maya* budista - espejismo o ilusoriedad- en torno al mundo material que apreciamos. La visión imperfecta y distorsionada sólo permite aproximarnos a un reflejo o a la "sombra" de la realidad verdadera. Se utiliza en la mayoría de los casos la imagen del velo como metáfora para trazar este fenómeno. Recordemos la obra insignia de Madame Blavatsky, *Isis sin Velo (Isis unveiled)* o *El Velo de Isis* de nuestro propio autor, quien se aprovecha habitualmente de la alegoría establecida entre el velo y el reflejo ilusorio del mundo. Citamos abajo uno de los poemas más logrados, a nuestro juicio, referentes al tema de la "Nada" en la vertiente teosófica del fin

⁴⁹⁵ José Vicente Rodríguez, "Escritos Breves", *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Ed. Junta de Castilla y León, 1993, p.339

de siglo. Es más, la imagen del "hermano" entrelazada con la sombra como alter-ego era muy habitual en los poemas simbolistas de índole ocultista⁴⁹⁶.

de esa sombra ignorada
que somnábulamente
va y viene hacia la Nada⁴⁹⁷.

En el mundo del *samsara* (-ciclo de nacimiento, vida, muerte y reencarnación- opuesto al del *samadhi* o el Nirvana), solapado por la superposición de los velos *ad infinitum*, sólo percibimos la sombra de la sombra ignota. Recordemos que Villaespesa resalta la iluminación nirvánica concebida a través del "sueño del opio de la Nada" en el último verso que hemos citado arriba, así como su acercamiento atinado a la idea central del *Prajnaparamita*. Desde su origen hasta el fin, la vida está prefigurada por el universo de la nada, ya que la *rupa* no existiría sin la *sunya* y viceversa.

La propia vida abarca -según la proyección metafísica de Villaespesa- el "todo" y la "nada", cuyas imágenes representadas por la "cuna" del nacimiento y

⁴⁹⁶ Véase el análisis sobre este poema realizado en la página 271.

⁴⁹⁷ "Al hermano - Soneto", *P.C.II*, p.1097-8

el "sepulcro" de la muerte respectivamente. El "milagro de espejismo" atañe usualmente al Nirvana en los versos de Villaespesa⁴⁹⁸ y se relaciona en este caso con "un cielo en el abismo de la muerte". Como consecuencia, el conjunto de las consignas que conforman la imagen de la nada se centra en la "sunya", vacuidad budista:

¡Eres cuna y sepulcro de ti mismo:
todo y nada a la par!... Y tu deseo
por no sé qué milagro de espejismo,
te convierte en gigante de pigmeo,
y te hace ver un cielo en cada abismo!...⁴⁹⁹

La noción de la nada o del vacío dentro del contexto de lo atemporal fue una temática profundamente meditada por los escritores del fin de siglo⁵⁰⁰ y a su vez ejerce la función del "guía espiritual" como una especie de *bodhissattva* -el que está en el camino de Buda- en el laberinto del panorama filosófico, ya distanciado de manera irreversible de la religión tradicional. La concepción de la vacuidad budista se separa en dos direcciones paralelas: la Nada absoluta,

⁴⁹⁸ Véase los versos ya citados del poema "Cisterna XXVI", *P.C.II*, p.290

⁴⁹⁹ *Ibid.*, *P.C.II*, p.290

⁵⁰⁰ Los autores más importantes del modernismo como Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado, etc. reflexionaron sobre este tema de la "nada" vinculado con la concepción del tiempo. Véase "La novela de la generación del 98", *Historia de la literatura española No.5, op.cit.*, Pp.252-387

la extinción total; la Nada consustancial del Todo, tal como exhibe la doctrina del *Prajnaparamita*.

En el libro de poemas, *Manos vacías*, publicado en 1935, ya cerca de su muerte, Villaespesa afronta el itinerario errante de la vida y su desenlace, ambos abocados a la nada, pues su temática principal aborda por antonomasia el vacío hallado al final de su recorrido vital. En esta antología hemos de destacar tres poemas, puestos de manera continuada, con respecto al "eterno retorno" como motivo del sentimiento tormentoso de la vida cíclica, porque impide alcanzar el descanso infinito de su alma cansada. El verso, "los mismos engranajes y cadenas" del poema "La última posada"⁵⁰¹: "Sombras son mi presente y mi pasado, sombra el futuro, sombra el Infinito" del "Tebaida"⁵⁰², o los versos del poema "Sísifo", que citamos a continuación. Son los versos que subrayan la imagen del tiempo circular, sometido al mecanismo cíclico de una condena:

¡Y ayer, y hoy, y mañana, eternamente!
¡Ay Sísifo!, es igual mi desventura...
¡Mi pobre corazón hace lo mismo!...⁵⁰³

⁵⁰¹ "La última posada", *Manos vacías*, P.C.II, Pp.937-938

⁵⁰² *Ibid.*, "Tebaida", p.938

⁵⁰³ *Ibid.*, "Sísifo", P.C.II, p.939

A estas alturas, Villaespesa acaba convencido de que la percepción del tiempo, ya sea lineal, ya sea circular, no le proporcionaría ninguna alternativa esperanzadora. Tras las vueltas incesantes a la vida, agotado de su recorrido, el caminante asume gratamente el destino de "La última posada", en la que se topa con "un lecho vacío: el de la Nada"⁵⁰⁴. Aun asustado por la incertidumbre que produce el vacío sin fondo, aspira al reposo de la "Nada". Su imagen plasmada y su connotación literaria se separan del perfil exclusivamente nihilista, tal como hemos insistido a lo largo de este análisis poético. Nuestro poeta acepta, o al menos reconoce, que la extinción del ego fomenta una vía para superar la angustia existencial. Sumido en el vacío, quiere romper la cadena del *karma*. Sin embargo, debemos puntualizar también en su postura ambivalente que desdibuja la frontera entre la actitud nihilista y budista, porque da la impresión de que particulariza la concepción de la "Nada" al detenerla un instante antes del *Nirvana*:

¿Algún perfume que se volatiza? ...
¿Un puñado de polvo o de ceniza? ...
¿Qué guardas para mí, mano cerrada?

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.938

¿Profundo enigma o frívolo acertijo?
La mano se abrió al fin... Y algo me dijo:
"¡Ni ceniza! ¡Ni polvo!... ¡Nada! ¡Nada!"⁵⁰⁵
.....
Y este silencio astral en que me abismo;
en los desiertos de esta vida vana,
¿no será todo esto un espejismo
del espejismo eterno del Nirvana?⁵⁰⁶

A nuestro juicio, la "Nada" del poema arriba citado proyecta explícitamente la aniquilación absoluta, de ahí su negativa a conservar las mínimas huellas de su existencia -polvo y ceniza- y que inevitablemente traen el recuerdo de Quevedo. Se acerca a la naturaleza de la *sunya*, aunque Villaespesa se muestre reacio abrazar en su totalidad la concepción de la "Nada", pues podría remitir meramente el "espejismo del espejismo eterno del Nirvana". La preocupación primordial de nuestro poeta consiste en que la "Nada" de paso al *horror vacui* en lugar de a la vacuidad budista, tras haber renunciado por completo a su identidad para sumergirse en el Nirvana. En este contexto, la imagen del "vacío" acoge el miedo y la angustia ante la incertidumbre de lo que afronta en su futuro inmediato:

Una viva inquietud mis pasos ronda...

⁵⁰⁵ *Ibid.*, "Mano Cerrada", *Manos vacías*, P.C.II, p.934

⁵⁰⁶ *Ibid.*, "Luz y sombra", P.C.II, p.940-941

Algo así como un brusco escalofrío...
¿Se va a abrir a mis plantas el vacío?...
¿Qué felino me atisba entre la fronda?⁵⁰⁷

En el poema "Vértigo" de la misma antología *Manos vacías* destaca la imagen antagónica entre el vacío y la Nada. La noción del vacío está de nuevo cargada de un desasosiego existencial, opuesta a la beatitud de la "Nada" deseada por el autor como una bendición. Huelga decir que "el sueño infinito de la Nada" no es otro que la iluminación del Nirvana como hemos visto en las ocasiones anteriores:

Adónde voy, adónde voy, Dios mío!
Siento a mis pies la angustia del vacío,
y hay a mi alrededor tanta negrura

que la sombra ha cegado mi mirada...
Bendito el sueño de la sepultura
Si es el sueño infinito de la Nada!⁵⁰⁸

Por último, no debemos soslayar la distinción que logra hacer nuestro poeta mediante el empleo de la mayúscula con la que empieza la palabra la "Nada", cuando ésta concierne al Nirvana. Podemos afirmar que en el resto de los casos acata su significado tradicional, a menudo, como sinónimo del vacío.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, "Enigmas", *Manos vacías*, P.C.II, P.932

⁵⁰⁸ *Ibid.*, "Vértigos", *Manos vacías*, Ed.Norma, Madrid, 1935, p.166

En resumen, la imagen del vacío en los poemas de Villaespesa representa habitualmente la angustia existencial de sesgo nihilista, mientras la simbología de la "Nada" implica por un lado, la vacuidad budista y, por otro, alude a la iluminación nirvánica como hilo de Ariadna para salir del laberinto del yugo existencial. Mediante esta temática de la "Nada", Villaespesa demuestra de nuevo su conocimiento cabal del budismo y su atinada interpretación de los complejos conceptos de las doctrinas de los sutras del *Prajnaparamita*. Es consciente de que la vacuidad budista encarnada en la "Nada" no sólo señala el último destino de la existencia, sino también entraña la simbología del "Todo" como un inicio del universo absoluto e inmanente, tal como la "sunya" no se separa de la "rupa". Tras haber discurrido tres siglos desde que San Juan de la Cruz reclamara la "nada" para unirse con el "todo" en la cumbre del Monte Carmelo, la "Nada" y el "Todo" de nuevo aparecen fundidos en armonía bajo una fuerte impronta budista en los versos de nuestro poeta almeriense.



El *Sutra del Diamante* es conocido como el libro de la "Perfección de la Sabiduría". Forma parte del *Prajnaparamita* (Gran sabiduría). Contiene una de las doctrinas budistas más impactantes, centrada en la armonía de la Nada *-sunya-* y el Todo *-rupa-*. Este Sutra, impreso en chino en el año 686, destaca también por su valor histórico por ser el primer texto xilográfico del mundo.

CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas precedentes hemos indagado exhaustivamente en las obras líricas de Francisco Villaespesa, eclipsado a nuestro juicio por la magnitud de otros escritores de la misma constelación que fueron especialmente notables a lo largo de toda la historia de la literatura española. Sin embargo, consideramos que su figura es la más representativa del espíritu modernista. En su proyección poética se congregan todas las corrientes estéticas que confluyen en el fin de siglo, lo que le convierte en un fiel testigo de su época.

De su obra destacaremos, ante todo, el lugar preponderante que ocupa el imaginario oriental, que se configura como sede de un nuevo ideal -estético y existencial- que habrá de desplazar al ya caduco -burgués y pragmático- de los convulsos años del fin de siglo. El rechazo que experimenta el literato finisecular hacia la realidad de su tiempo, -cimentada en el materialismo y auspiciada por la pujanza del espíritu racionalista- se traduce en una actitud crítica

contra la moral burguesa establecida, y en el deseo de evadirse de un mundo que se le antoja monótono y vulgar. Sus formas de evasión son diversas, dependiendo de sus inclinaciones y de su temperamento. Y sus paraísos -a menudo anidan en su reino interior, acotado en la imaginación del propio escritor- se ajustan a la atmósfera requerida para expresar sus inquietudes artísticas, vitales y espirituales. Esta contingencia histórico-social del fin de siglo propició una actitud abierta y receptiva hacia las culturas orientales hasta entonces consideradas heréticas. Una parte esencial de este nuevo movimiento tanto estético como metafísico se basa en la ruptura con la tradición establecida y en este transcurso el Oriente como un mundo ideal refuerza su presencia en Occidente. Hallamos a Francisco Villaespesa en el epicentro de este fenómeno social y artístico.

Ahondando en nuestro análisis, y a partir del contexto arriba reseñado, debemos subrayar a continuación los dos enfoques desde los que iluminar la obra del almeriense: el estético y el metafísico. Ambos van de la par, aunque el que mayor incidencia tiene en

su inspiración poética sea el primero. Desde ese ángulo, la consecuencia mayor que se desprende es la recreación literaria de un mundo quimérico de ensueño, en un intento de evadirse del implacable materialismo que marginaba a los poetas. La realidad se convierte así en una excusa para trascender lo cotidiano, como constatamos reiteradamente a lo largo del análisis de las imágenes orientales que nutren las obras de nuestro poeta.

Paradójicamente los escritores del momento recelan de la imagen real del Oriente recién reencontrado en el fin de siglo. Esa imagen no satisfacía las expectativas de los autores modernistas, en su afán de envolverse en el halo de misterio orientalista forjado por la tradición literaria occidental. La avalancha de información sobre Asia oriental que entonces llegó a Occidente no sirvió en absoluto para reemplazar al "Oriente mitificado", dominante en el imaginario poético de los escritores, que continúan apegados a las imágenes y figuras míticas elaboradas por sus predecesores, primando en su inspiración el mundo inexistente de "las princesas chinas custodiadas por el dragón": Oriente

terminará así por designar un ideal imposible de alcanzar.

En cuanto a Francisco Villaespesa, el paisaje orientalizador que diseña en los inicios de su producción poética, hacia 1900, se nutre básicamente de las imágenes prefiguradas en los tópicos comunes que suscita la visión del Oriente. Ese universo exótico le ofrece el marco adecuado para dar cauce a sus ímpetus de rebeldía contra el pragmatismo burgués, tan elocuentes si consideramos el uso reiterado en sus poemas de términos como "lucha" o "bohemia", y también para responder al deseo imperioso y febril de renovar su fuente de inspiración. Ansioso de una intuición virgen con la cual refrescar la estética desgastada, cae preso del magnetismo de Oriente, hechizado por los misterios de las tierras lejanas.

La influencia de Rubén Darío refuerza en el almeriense su atracción por el exotismo oriental, que desarrolla en formas poéticas propias, y al que vuelve una y otra vez hasta convertirse en su cultivador más constante en España. Impelidos ambos escritores de un sentimiento común de malestar, se muestran propensos a

traspasar los límites que definen su realidad socio-política mientras sueñan con una vida alejada de lo cotidiano, actitud que habrá de transformarse de forma automática en exaltada devoción exótico-orientalista. Su propósito consistía en cubrir ese espacio virtual que les proporcionaba el orientalismo con la fecundidad de su propia imaginación. Sobre ese fondo difuso y remoto que es el Oriente visto desde la perspectiva occidental, nuestro autor crea un mundo irreal que le es propio: el término "vago" asociado con el de "lejanía" es una de las variaciones del "là-bas" de los poetas simbolistas franceses.

En su rebelión contra las rígidas normas que impone la sociedad sobre la conducta personal, Villaespesa descubre el marco de liberación anhelado en la cultura asiática. La postura trascendental taoísta que percibimos en sus obras se aproxima al escapismo modernista, donde la concepción de la libertad -dentro del molde social y artístico- se identifica con la evasión de la realidad. El gran atractivo que despierta en los poetas modernistas esa forma de pensamiento de

raíz taoísta se apoya en su deseo de despojarse de la rígida coraza que imponen los roles sociales.

Respecto a los motivos orientales que hemos analizado en las obras de Villaespesa, estos entrañan y trascienden el mundo del ensueño, cuyo origen literario proviene, como ya se ha señalado, de Rubén Darío, a cuyo dogma poético -"Yo soy amante de ensueños y formas que vienen de lejos"- se adhiere con toda lealtad. De las figuras que pueblan ese universo rubeniano, que nuestro poeta reconoce como propio, una de las más relevantes es la imagen de la misteriosa mujer oriental. La dicotomía antagónica entre la imagen prerrafaelista de la mujer virginal y la de "femme fatale" forma parte de los temas más explorados por los literatos del fin de siglo: la princesa china y la geisha aparecen una y otra vez en sus temáticas como símbolos contrapuestos y complementarios. La imagen de la princesa china custodiada por el dragón se configura como representación del mundo inaccesible, y la de la geisha, como símbolo de la feminidad llevado hasta su máximo refinamiento y sensualidad. Ambos arquetipos constituyen la faceta más destacada del orientalismo finisecular.

La figura de "la princesa encantada" o "la princesa china", que la lectura de la obra del nicaragüense le había vuelto familiar, aparece con frecuencia en la obra de Villaespesa entre los años 1899 y 1912. La "princesa china custodiada por el dragón" se convierte entonces en un cliché para referirse al espacio casi irreal de la tierra azul, a la que únicamente el elegido de corazón noble puede acceder. En el contexto modernista, es el poeta quien desempeña el rol del príncipe que rescata a esa belleza ideal, tan alejada del gusto mediocre dominante en la sociedad de la época. Esta relación privilegiada sólo se establece en el plano mágico de la ensoñación, donde China constituye más bien el pretexto para evocar un lugar ignoto, inmerso en el misterio y la leyenda. Lo mismo sucede con la princesa china, cuyos rasgos físicos y su indumentaria destacan por su ausencia en los versos de Villaespesa, en contraste con la imagen verosímil de las geishas, minuciosamente detallada, desde los adornos del peinado hasta el nombre concreto de las flores que estampan la seda de su quimono.

El personaje de la princesa actúa de modo soñador y enigmático. Tal como sucede con la estrella o el cisne, "la princesa china" es una síntesis de los valores de la pureza, la soledad, el misterio, la melancolía, la altivez, elementos primordiales todos ellos que conforman el sello distintivo del movimiento literario finisecular. La apertura trascendental a la que incita la imagen de la princesa china se contrapone a la pujanza esotérica que impregna la de la geisha, fuertemente connotada socialmente. El arrebató emocional que experimenta el poeta en ese trance es proporcional a la intensidad con la que evoca la figura real y libidinosa de la mujer fatal que encarnan las heteras niponas.

Las secuelas de la transición social hacia el mundo "moderno" que llevan a cabo por los "pequeños burgueses", afectan inevitablemente al espacio vital de los literatos, despojados ahora del privilegio del que gozaban hasta entonces bajo el mecenazgo de los aristócratas. Esa nueva y pujante clase social lidera el cambio hacia un modelo materialista, que se caracteriza por el "abyecto gusto" que tanto despreciaban los

artistas de la época. Esta contingencia histórica despertó en nuestro poeta la conciencia social que habría de empujarle a una fraternal solidaridad con los marginados, en especial con las prostitutas, sustrayendo del acercamiento su deseo carnal y el potencial de lujuria, pasión que desplaza al personaje de la geisha, convertida así en la protagonista de la sensualidad lasciva en su poemario. Además, el hecho de que respondiera plenamente al estereotipo del bohemio modernista, fiel retrato de los escritores llamados "modernos", hizo que fuera vetado por el círculo de los escritores y críticos conservadores y classicistas.

La imagen ambivalente de la musa poética de corte baudelairiano se bifurca en las obras de Villaespesa en dos arquetipos femeninos: la "diosa venal", configurada en su poema "Flores de Estufa", y la geisha, abocada a convertirse en el icono de la mujer carnal, origen del pecado. La consecuencia de ello es que ese arquetipo femenino exótico monopoliza el arsenal de perversidad y lujuria en sus obras, como puede apreciarse en su antología *La Casa del pecado*, excluida en la recopilación posterior de sus obras, donde rinde

homenaje al libro de poemas de Baudelaire *Las flores del mal*. El tema central en dicha antología es el amor carnal y la voluptuosidad perversa; en sus versos se describe pormenorizadamente la escenografía erótica, cuyos elementos constitutivos designan explícitamente sus títulos: "Claveles rojos", "En el templo del vicio", "Los jardines de Afrodita", "En el harén", "El libro del pecado", "En la alcoba", "Trovas de amor", "Camafeos", o "Las horas del deseo". Pero esta antología contiene también el testimonio de la empatía que Villaespesa siente en presencia de la figura de la cortesana: el dolor y la melancolía que despierta en él su comercio sexual se corresponden con el sentimiento de autocompasión subyacente en los escritos de cualquier autor de la época. Al mismo tiempo, Villaespesa reviste de sensualidad la imagen de las mujeres exóticas de carne morena, ojos rasgados y oblicuos, de Oriente, y es desde ese punto de vista como se explica la fusión genuina que realiza entre el erotismo y el exotismo, fusión que se propaga hasta alcanzar los objetos más sencillos, que se cargan de una poderosa sensualidad. Este recurso poético contribuye no solo a exaltar la

sensibilidad erótica en sus composiciones poéticas y renovar la estética literaria del momento, sino también a burlarse del pudor hipócrita de la sociedad burguesa.

Como ya hemos señalado anteriormente, el orientalismo del fin de siglo en España gira en torno a la cultura nipona y se sintetiza en el perfil singular de las geishas. El impacto de la moda por lo japonés se debe enteramente a la actividad culta y refinada, pero a la vez extraordinariamente voluptuosa y trasgresora, de los artistas que tienen como objeto la cortesana del País del Sol Naciente. Las geishas pintadas por Utamaro (1753-1806) ayudan a difundir ampliamente el estilo Ukiyo-e -el mundo flotante, efímero- en toda la Europa de finales del S.XIX. El extremado refinamiento de su figura, al margen de la realidad cotidiana, se ajusta perfectamente a la propia pretensión de sublimación modernista, que generará por si misma un gran entusiasmo y fervor popular hacia la cultura del extremo oriente, como pone de relieve el hecho de que la geisha acapare las portadas de la prensa gráfica de la época, incluso los anuncios publicitarios, incorporándose rápidamente al imaginario de la vida cotidiana de la España del

principio del siglo XX. Creemos que esta imagen de la geisha, fraguada por la sensibilidad lírica de Villaespesa en su poema "Japonerías", inaugura un nuevo arquetipo de la mujer carnal; los diez sonetos que componen el conjunto del citado poema construyen a nuestro juicio la mejor referencia del orientalismo español finisecular.

En lo referente a la perspectiva metafísica en la temática oriental, las obras de Villaespesa representan la necesidad de aplacar la incertidumbre existencial y la crisis espiritual del sujeto. El arte le sirve como escudo frente al desasosiego generado por el insidioso destino, obligado por la naturaleza del tiempo, que conspira contra la inmortalidad tan ansiada por el hombre. Remiso a aceptar el paso del tiempo y escéptico ante la forma de eternidad propuesta por el cristianismo, cae en una profunda meditación de enfoque nihilista desde la que busca ser redimido de la condición humana: el pensamiento oriental se presenta entonces como un puente para salvar el abismo de su desesperación.

La introducción de ese pensamiento en la tradición occidental se limitó en sus inicios a la esfera de la

erudición de corte exotista, a fin de preservar la cultura homogénea que había producido la implantación y desarrollo del cristianismo. Pero la crisis de valores finisecular empuja al hombre de la época más allá de los círculos restringidos de la erudición, a la búsqueda de una nueva espiritualidad que dé respuestas al materialismo y mediocridad dominantes. Las puertas de Oriente, tierra misteriosa y espiritual, se abren para dejar que por ellas transiten también sus creencias religiosas, redefiniendo las relaciones que tenían con la vida y la muerte, ahora con un marcado sesgo orientalista.

La zozobra escatológica milenarista tiene una característica propia: la noción de "lo moderno" viene acompañada por la negación de la del tiempo convencional. La perspectiva de una nueva concepción del tiempo, como rasgo esencial que prefigura la mentalidad modernista, abre un abanico de diversidad estética, y éste, a su vez, genera diferentes ideas del tiempo. Más que un enriquecedor estético, el tema del devenir temporal se perfila como uno de los gérmenes del movimiento filosófico renovador del fin de siglo, el que unifica la

visión ontológica de Villaespesa y la de los demás poetas modernistas bajo una misma exigencia de modernidad, circunstancia que determina en última instancia las peculiaridades del mundo poético de nuestro autor.

En el "reino interior" donde se cobija el poeta se alude escasamente al fluir temporal: su realidad se recluye en el espacio íntimo en el que proyecta su tiempo personal. La nostalgia del tiempo inmemorial y la atmósfera de melancolía que impregnan el jardín modernista proceden, bien de la añoranza de la otra realidad soñada, bien de la memoria personal que con frecuencia distorsiona los recuerdos para adaptarlos a un pasado ideal que jamás existió. El ejercicio de memoria en sus obras no sólo va encaminado a la simple evocación de realidades pasadas, sino que también conduce al espacio íntimo que el escritor ha construido al margen de la realidad y del tiempo verdadero. En contraste con la imagen del río que simboliza el fluir temporal, que erosiona la existencia y finalmente desemboca en la muerte, la predilección por los tópicos modernistas tales como el lago, la laguna, el estanque o

el pozo que sugieren imágenes inmóviles de agua detenida, muestra la pretensión de poetas como Villaespesa de detener el paso del tiempo.

Nuestra observación sobre las diferentes perspectivas del tiempo registradas en la estética modernista nos lleva a considerarlas testimonios de su deuda metafísica con el orientalismo -especialmente con las doctrinas budistas-, en tanto panacea que cura su enfermiza obsesión por la salvación en su sentido cristiano. La introducción en el panorama filosófico del fin de siglo occidental de la posibilidad de especular con el concepto de tiempo obligaba a poner en cuestión la idea misma de eternidad, a la que se llegaba tras una muerte traumática, confrontada a la de vacío budista.

Frente al confucianismo -el otro pilar espiritual de la cultura asiática-, que había sido acogido con entusiasmo por filósofos como Voltaire (1694-1778) o Leibniz (1646-1716), el budismo, por el contrario, fue sistemáticamente rechazado por la ortodoxia cristiana, que había obstaculizado su conocimiento y difusión en Europa hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, las doctrinas budistas, deliberadamente excluidas en la

tradición y ocasionalmente absorbidas por las sectas esotérico-ocultistas, se divulgan con intensidad desde la teosofía, que se nutre básicamente de ideas orientales. El budismo, igualmente, inspira parte de la base metafísica de Schopenhauer y Nietzsche, cuyos postulados filosóficos dejan su impronta en las obras modernistas, en especial, en las de Villaespesa.

La doctrina de la reencarnación y su concepción del tiempo circular, consideradas como uno de los temas más relevantes y polémicos del orientalismo finisecular, se apoderan del pensamiento de nuestro poeta en el inicio de los años 20, a partir de la publicación de su libro de tinte claramente ocultista *El Velo de Isis*. En sus obras, la temática de la reencarnación se desarrolla en tres fases diferentes: En la primera, Villaespesa percibe la reencarnación como una simple repetición de vidas, de trasmigración del alma, que hace que de sus poemas emane un pueril lirismo. En la segunda, el reencarnar proporciona la visión de la eterna monotonía, entrelazada con la imagen del tedio y el hastío, abominables para los modernistas, síntomas de la enfermedad del mal de siglo. Nuestro literato empieza

aquí a vislumbrar la contrapartida existencial de la reencarnación. En la tercera, se siente acongojado ante la noción auténticamente budista de la reencarnación como una eterna condena. La idea de si mismo amarrado por una cadena infinita, contenida en la doctrina de la reencarnación, le transmite la imagen de un tremendo castigo. En esta tesitura, la conciencia moderna se vuelve contra sí misma. El giro radical de la actitud de Villaespesa a partir de la interpretación atinada de la noción de la reencarnación se plasma en imágenes alusivas como el "collar de lágrimas" de la "cadena irrompible" del *Velo de Isis*. En el transcurso de tal meditación se impone la necesidad de incorporar la noción de la nada o del vacío, que se desprenden del concepto de atemporalidad. Dicha temática fue profundamente abordada por los escritores del fin de siglo, ya distanciados de manera irrevocable de la religión tradicional. En esta encrucijada Villaespesa expresa en sus poemas dos direcciones paralelas de la vacuidad budista: la Nada absoluta, la extinción total, y la Nada consustancial al Todo, tal como lo recoge la

doctrina del *Prajnaparamita* (Gran sabiduría o Vía del discernimiento).

La vacuidad a la que acabamos de hacer referencia se corresponde con la esfera de la suspensión total de cualquier modo de conciencia. La emancipación del yugo del tiempo, desde el punto de vista del budismo, se interpreta a menudo como un estado de inconsciencia y vaciedad. Resulta entonces inevitable el temor que despierta un dogma de esa naturaleza en la mentalidad occidental. Pero, inmerso como estaba en la doctrina budista, Villaespesa se atreve, no obstante, a asumir la extinción de la identidad personal y del mundo ilusorio de *maya*, configurado por la percepción de los sentidos.

El ocultismo es en Villaespesa la otra cara de la moneda de su actitud ante la vida y la muerte. Esa faceta de su producción literaria queda recogida en su obra *El Velo de Isis*, cuyo título evoca inevitablemente el primer libro de Madame Blavatsky, *Isis sin Velo* (*Isis unveiled*, Nueva York, 1877). La publicación del mismo en España conoció el éxito inmediato y la reacción asombrada del almeriense, en quien despertó una extraordinaria curiosidad por la realidad oculta y los

misterios de Oriente, hasta entonces vistos con no pocos prejuicios por el canon racionalista. Ampliamente difundido, *Isis sin Velo* representaba un compendio esotérico para adentrarse en el mundo del espiritismo. Es indudable que Villaespesa, tan amigo de Viriato Díaz Pérez y cercano a los movimientos ocultistas, tuvo a su alcance el *Isis sin Velo* y que éste le inspiró *El Velo de Isis*, cuyo solo título anuncia ya explícitamente la influencia de Mme. Blavatsky, además del reconocimiento de su adhesión incondicional a las corrientes teosóficas dirigidas por ella en un momento crucial de su trayectoria poética. Tal constatación certifica que Villaespesa, como escritor de impronta esotérica, es digno de representar, junto con el ilustre Valle-Inclán, al ocultismo español. A nuestro parecer, ningún escritor modernista ha llevado el estandarte del orientalismo con mayor legitimidad ni podrá exhibir un conocimiento tan profundo del budismo como él.

En ese sentido, en el conocimiento del budismo, es preciso señalar que Villaespesa llega a comprender suficientemente la doctrina de la reencarnación y la naturaleza del karma como vehículo para alcanzar la

emancipación del *samsara* a través de la noción de vacío. Se rescata la eternidad anhelada -no salvadora sino precósmica-, intuida como "pura trascendencia atemporal". En su ideario poético, el esfuerzo de los modernistas había de centrarse en la superación del tiempo y refugiarse en la vaciedad que contrarresta el "*horror vacui*".

Ya cerca de su muerte, en 1935, Villaespesa publica un libro de poemas titulado *Manos vacías*, donde refleja el momento de afrontar el itinerario errante de la propia vida y su desenlace, ambos enlazados con la nada, en torno a la temática principal del vacío hallado al final de cada recorrido vital. En esta recopilación hemos de destacar tres poemas, colocados de manera sucesiva, referidos al "eterno retorno" como instigador del sentimiento tormentoso que se desprende de la existencia cíclica, la que impide alcanzar el descanso infinito que el alma cansada reclama. Convencido de que la percepción del tiempo, lineal o circular, no resuelve los problemas existenciales del hombre, deja de contar con él como aliado. No hay esperanza para el caminante, sólo camino. Tras las vueltas incesantes de la vida,

agotado por su recorrido, el caminante asume gratamente el destino de "La última posada", en la que se topa con "un lecho vacío: el de la Nada". Aún asustado por la incertidumbre intelectual que le produce el vacío, aspira al reposo absoluto de la "Nada". En consecuencia, la connotación literaria se separa de su perfil exclusivamente nihilista, tal como hemos insistido a lo largo de este análisis poético.

El uso preciso de la terminología budista de Villaespesa demuestra su grado de profundización en las doctrinas orientales. Son numerosos los autores que confunden a menudo el concepto del vacío nihilista con el de la vacuidad budista, ambos asimilados a la "Nada". A excepción de Villaespesa, no es habitual el empleo del término budista de "vacuidad" en su sentido adecuado, ni siquiera entre los escritores ocultistas. Su visión del mundo, configurada a través del prisma budista, fragua un cosmos propio y original que lo diferencia de las poéticas coetáneas. El tópico modernista del "horror vacui" se disuelve en parte en la doctrina de la reencarnación, que sacia en parte el deseo de la

existencia perenne y se supera definitivamente en la órbita de la vacuidad budista.

Por último, la "Nada" no sólo señala el último destino de la existencia, sino que también entraña la simbología del "Todo" como esencia del mundo y un inicio del universo inmanente, tal como la "*sunya*" no difiere de la "*rupa*". Como si de uno de nuestros místicos se tratase, la imagen de la "Nada" y del "Todo" se funde de nuevo en los versos de Francisco Villaespesa bajo la iluminación budista. Difícilmente se habría producido este cambio de perspectiva si no se hubiera alterado el plano filosófico del fin de siglo por efecto de la influencia del budismo y de su concepción de la vacuidad de la existencia, que conduce a la emancipación del yugo temporal que la somete al plano metafísico del presente terrenal (*samsara*).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS COMPLETAS DE FRANCISCO VILLAESPESA

Federico de Mendizábal (Ordenación, prólogo y notas: 1954)
Francisco Villaespesa, Poesías Completas I, II, Madrid: Ed. Aguilar

ANTOLOGÍAS CONSULTADAS DE FRANCISCO VILLAESPESA

- *Andalucía* (1913), Madrid: Imprenta Helénica
- *Bajo de lluvia* (1915), Madrid: Biblioteca Renacimiento
- *Las canciones del camino* (1906), Madrid: Ed. Pueyo
- *La Casa del Pecado* (1914), Barcelona: Casa Editorial Maucci
- *Las horas que pasan* (1909), Barcelona: F. Granada
- *Im memoriam: elegías* (1919), Madrid: Imp. Gaceta Administrativa
- *El jardín de las quimeras* (1909), Barcelona: F. Granada
- *El libro de Job* (1900), Madrid: Imprenta de Primitivo Fernández
- *Manos vacías* (1935), Madrid: Editorial Norma
- *Saudades* (1919), Madrid: Librería de G. Pueyo
- *Tierra de encanto y maravilla: México 1918* (1918), Barcelona: Ramón Sopena
- *Torre de marfil: prólogo de Pedro César Domici* (1911), París: Librería Paul Ollendorff

- *El Velo de Isis* (1913), Madrid: Sucesores de Hernando
- *Viaje sentimental* (1909), Madrid: Librería de G. Pueyo

BIBLIOGRAFÍA CITADA*

Abellán, José Luis (1989), *Historia crítica del pensamiento español 7: La crisis contemporánea II, fin de siglo. Modernismo. Generación del 98*, Madrid: Espasa-Calpe

Abrams, M.H. (1971), *The Mirror and the Lamp: Romantic theory and critical tradition*, London: Oxford University Press

Aguirre, J.M. (1973), *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid: Ed. Taurus

Albaladejo, Tomás/ Blasco, Javier/De la Fuente, Ricardo, (1990), *El modernismo*, Valladolid: Ed. Univer. de Valladolid

Almagro Melchor, Fernando (1948), *En torno al 98*, Madrid: Jordán

Almazán Tomás, Vicente David (2004), "Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)", *STVDIVM, Revista de humanidades X*

----- (ed., 1998), *La mujer japonesa, realidad y mito*, Zaragoza: Ed. Univer. Zaragoza

Alonso, Dámaso (1949) "Poesías olvidadas de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, Madrid

Alvar, Manuel (ed., 1994), *Poesías Completas* de Antonio Machado Madrid: Ed. Espasa Calpe

* - La bibliografía consultada ha sido mucho más amplia, aunque nos hemos limitado a exponer una lista de las obras que nos han resultado de verdadera utilidad y se citan a lo largo de este trabajo.

- Las obras de muchos autores como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, etc. se citan por el nombre del autor de la edición utilizada.

- Álvarez, Guzman (1978), "La temporalidad existencial de Azorín", *Cuadernos hispanoamericanos No.339*, Madrid
- Álvarez Sierra, José (1949) *Francisco Villaespesa*, Madrid: Ed.Nacional
- Amadou, Roberto (1956), *El ocultismo*, Buenos Aires: ediciones Pentaclo
- Amate Blanco, Juan José (ed., 1977), *Simposio sobre Villaespesa y el Modernismo*, Almería: Ed.Cajal
- Anderson Imbert, Enrique (ed., 1984), *Poesías completas de Rubén Darío*, México: Ed.Fondo de Cultura Económica
- Andújar Almansa, José/ López Bretones, José Luis, (ed., 2004), *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería: Univer. de Almería
- Arberry, Arthur John (1996), *Oriental Essays*, Londres: Ed. George Allen & Unwin
- Azam, Gilbert (1989), *El modernismo desde dentro*, Barcelona: Ed. Anthropos
- Bahk, Whangbai (1991), *El Surrealismo poético en el mundo europeo y el Extremo Oriente*, Nueva Cork: Ed.Peter Lang
- Barrera, Trinidad (ed.:1997), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla: Univer. Int'l de Andalucía
- Baudelaire, Charles (2000), *Las Flores del Mal*, Madrid: Ed.Edmat libros
- Belmas, Antonio Oliver (1968), *Este otro Rubén Darío*, Madrid: Ed.Aguilar
- Bermúdez, Alejandro (1982), *La lírica modernista*, Barcelona: Ed. Orbis
- Blasco, Javier (ed., 2010), *Antología poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Cátedra

Blavatsky, H.P. (1985), *Isis sin velo: clave de los misterios de la ciencia y teología antiguas y modernas* (traducción por Federico Climent Ferrer), Barcelona: Teorema

Brosse, Jacques (1994), *Los maestros espirituales*, Madrid: Ed. Alianza

Cano, José Luis (1960), *Poesía Española del siglo XX*, Madrid: Ed. Guadarrama

Cansinos Assens, Rafael (1919), *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid: América

----- (1916), *La nueva literatura (1898-1900-1916)*, Madrid: Ed. V.H. de Sanz Calleja

----- (1995), *La Novela de un literato I*, Madrid: Ed. Alianza

Carbonero Domingo, Javier (ed., 1998), *Libros del 98*, Valladolid: Junta de Castilla y León

Cardwell, Richard (1985), "Cómo se escribe un poema simbolista", *Actas del congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba

----- (1987), "El jardín finisecular: Tres fuentes de Villaespesa", *Las nuevas letras, VII*, Almería

Castillo, Homero (ed., 1972), *Poetas modernistas hispanoamericanos*, Massachusetts, Ed. Blasidell Publishing Co.

Celma Valero, María Pilar (1989), *la pluma ante el espejo*, Salamanca: Ed. Univer. de Salamanca

----- (1991), *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*, Madrid: Ed. Júcar

Chateaubriand, François-René de (1969), *Oeuvres romanesques et Voyages*, Ed. Maurice Regard, París: Gallimard

Chatterji, J.C. (1984), *La filosofía esotérica de la India*, Barcelona: Visión Libros

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1991), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Ed.Herder

Christie-Murray, David (1994), *Reencarnación, creencias ancestrales e investigación científica*, Madrid: Ed.América Ibérica (Biblioteca fundamental AñoCero)

Clarín (1900), *Pluma y Lápiz*, Num.36, Madrid

Clavería, Carlos (1979), *Historia y crítica de la literatura española, Modernismo y 98*, Barcelona: Ed.Crítica

Conze, Edgard (1958), *Buddhist Wisdom Books*, Londres: Ed. George Allen & Unwin Ltd.

Cranston Head, Joseph (1967), *Reincarnation in World Thought*, Nueva York: Ed.The Julian Press

Darío, Rubén (1945), *El canto errante*, Madrid: Espasa Calpe

Deleuze, Gilles (1996), *El bergsonismo*, Madrid: Cátedra

----- (1986), *Nietzsche y la filosofía*,
Barcelona: Anagrama

Díaz-Pérez, Viriato (28-VI-1904), "Karma", *Sophia*, Madrid

Díaz Larios Luis F. (prólogo: 1977), *Antología poética de Francisco Villaespesa*, Almería: Librería-E.Caja

Diez-Canedo, Enrique (1945), *La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo*, Buenos Aires: Ed.Losada

----- (1944), *Juan Ramón Jiménez en su obra*,
México: Ed.El colegio de México

Djbilou, Abdellah (1992), *Diván modernista. Una visión de Oriente*, Madrid: Ed. Taurus

Eteban, José; Zahareas, Anthony N. (1998), *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*, Madrid: Celeste Ediciones

Ferreres, Rafael (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid: Ed.Gredos

Ferrater Mora, J. (1994), *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ed.Ariel

Gallego Morell, Antonio (1979), "Las fuentes de Villaespesa", *En torno a Gracilaso y otros ensayos*, Madrid: Guadarrama

Gallud Jardiel, Enrique (1998), *La India en la literatura española*, Madrid: Ed. Alderabán

García Morales, Alfonso (ed., 1998), *Rubén Darío: Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Sevilla: Univer. de Sevilla

Gayton, Gillian (1975), *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia: Ed.Bello

Gómez Carrillo, Enrique (1905), *El alma japonesa*, París: Garnier Hermanos

----- (1905), *De Marsella a Tokio*,
París: Ed. Garnier Hermanos

----- (1912), *El Japón heroico y galante*,
Madrid: Ed.Mundo Latino

----- (1920), *Literaturas exóticas*,
Madrid: Ed. Mundo Latino

----- (1921), *El segundo libro de las mujeres, Safo, Friné y otras seductoras*, Madrid: Ed.Mundo latino

Gómez de Miguel, Emilio (Traducción, estudios preliminares y notas: 1968), *Obras completas de Virgilio, Las Bucólicas-Las Geórgicas-La Eneida*, Madrid: Ed.Ibéricas

- González de Mendoza, Juan (1944), *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China*, Madrid: Ed.Aguilar
- Granjel, Luis S. (1981), *Maestros y amigos de la generación del noventa y ocho*, Salamanca: Ed.Univer.de Salamanca
- Guasp, Gonzalo, *Gente Vieja*, Madrid, (30-junio-1902)
- Guerra, Ángel (1911), "El exotismo literario. Pierre Loti y Lafcadio Hearn", *La Ilustración española y americana No.V*
- Gullón, Ricardo (1958), *Direcciones del modernismo*, Madrid: Ed. Gredos; (1990), Madrid: Ed.Alianza
- (1986), *La novela lírica*, Madrid: Taurus
- (ed., 1988), *Rubén Darío. Páginas escogidas*, Madrid: Cátedra
- Gutiérrez Giradort, R.(1988), *Modernismo. Supuestos Históricos y culturales*, México: Fondo de cultura y económica
- Hamilton, T. Earle (1949), "Amado Nervo and Hindism", *Hispanic Review*, XVII
- Hauser, Arnold (1980), *Historia social de la literatura y el arte, vol.3*, Barcelona: Labor
- Hegel, Friedrich (1970), *Encyclopédie des scièces philosophiques*, París: Gallimard
- Henríquez Ureña, Max (1978), *Breve historia del modernismo*, México: Ed.Fondo de Cultura Económica
- Ikeda, Daisaku (1988), *Budismo primer milenio*, Madrid: Ed.Taurus
- Imber, Anderson (ed., 1984), *Poesías Completas de Rubén Darío I*, México: Fondo de cultura económica

- Jaspers, Kart (1993), *Los grandes filósofos* (traducción: Pablo Simón), Madrid: Tecnos
- Jiménez, Juan Ramón (1900), *Almas de Violeta* (atrio de Fco. Villaespesa), Madrid: Tip. Moderna
- (1961), *La corriente infinita*, Madrid: Aguilar (recopilación, selección y prólogo de Fco. Garfías)
- (1980), *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Ed. Guadarrama
- (1900), *Ninfeas* (atrio de Rubén Darío), Madrid: Tip. Moderna
- "Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)", *El Sol* (Diario: 10-mayo-1936)
- (1959) Segunda antología poética (1898-1918), Madrid: Espasa-Calpe
- (1979), *El simbolismo*, Madrid: Ed. Taurus
- Jiménez Martos, Luis (1978), *Villaespesa*, Madrid: Ed. Publicaciones Españolas
- Kipling, Rudyard (1986), *Kokoro, Ecos y nociones de la vida interior japonesa* (traducción: José Kozer), Madrid: Miraguano
- Koller, John M. (1985), *Oriental Philosophies*, Nueva York: El. Macmillan
- Lamprecht, S.P. (1991), *Our Philosophical tradition, A brief history of Philosophy in western civilization*, Seúl: Ed. Elyu
- Larrea López, Juan Félix (1993), *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez*, Madrid: Prodhufi
- Lasnish, B.S. (ed., 1989), *Introducción a los Sutras del Prajanaparamita*, Seúl: Ed. Ilchisa

- Lenoir, Frédéric (2000), *El budismo en Occidente*,
Barcelona: Ed. Seix Barral
- Litvak, Lily (1990), *España 1900*, Barcelona: Ed. Anthropos
- (ed., 1991), *Modernismo*, Madrid: Taurus
- 1958), *Transformación industrial y
literatura en España (1895-1905)*, Madrid: Ed.Taurus
- (1991), *El sendero de tigre*, Madrid:
Ed.Taurus
- Login Jrade, Cathy (1986), *Rubén Darío y la búsqueda
romántica de la unidad, El recurso modernista a la
tradición esotérica*, México: Ed.Fondo de Cultura Económica
- Loti, Pierre (1941), *El Japón*, Madrid: Edit. Cervantes
- (1952), *Madame Crisantemo*, Madrid: Revista
literaria "Novelas y cuentos"
- Machado, Antonio (1986), *Juan de Mairena*, Madrid: Alianza
- Maillard, Chantal (1995), *La sabiduría como estética.
China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid: Ed. Akal
- Mainer, José-Carlos (1981), *La edad de plata (1902-1939)*,
Madrid, Cátedra
- (1985), *Historia y crítica literaria
española VI, Modernismo y 98*, Barcelona: Ariel
- Maldonado, Herrera (1620), *Epitome Historial del Reyno de
la China*, Madrid: Ed.Aguilar
- Mantero, Manuel/ Acereda, Alberto (ed., 1997), *Rubén
Darío: La creación, argumento poético y expresivo*, *Revista
Anthropos No.170/171*, Barcelona: Anthropos
- Marasso, Arturo (1934), *Rubén Darío y su creación poética*,
La Plata: Ed.Univer. de la Plata

- Matei Calinescu (1991), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos
- Mendes Pinto, Fernan (1664), *Historia oriental de las peregrinaciones*, Madrid: Aguilar
- Mélida, José Ramón, "El arte japonés", *La España Moderna II (julio, 1890)*
- Milner Garlitz, Virginia (1990), *El Modernismo de Virginia* Valladolid: Univer.de Valladolid
- Min, Yong-Tae (1978), *Oriente en la literatura occidental de Yong-Tae Min*, Seúl: Ed. Koryowon
- (1980), *La interpretación del Oriente en Rubén*, Seúl: Ed.Univer.HUFS
- Miner, Earl (1984), *The Japanese Tradition in British and American Literature*, New Jersey: Princeton Univer.
- Moréas, Jean (1886), *Manifested symbolisme*, París: Le Figaro
- Nervo, Amado (1962), *Obras completas II*, Madrid: Ed.Aguilar
- Nietzsche, Friedrich (2003), *Más allá del bien y del mal (Jenseits von Gut und Böse)*, Barcelona: Ediciones Folio
- (1971), *Voluntad de poder*, Barcelona: Anagrama
- Nilo María Fabra, "¿Qué es el modernismo?", *La Ilusión Española y Americana (Revista)*, 3-mayo-1903 (No.XVIII)
- Onís, Federico de, "Francisco Villaespesa y el modernismo", *Revista Hispánica Moderna*, julio, Madrid, 1937
- Paniker, Salvador (1985), "Oriente y Occidente", *Aproximación al origen*, Barcelona: Kairós
- Pinikkar, Raimundo (1975), *Las culturas y el tiempo*, Salamanca: Ed. UNESCO

- Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona: Ed. Seix Barral
- Racionero, Luis (1983), *Textos de estética taoísta*, Madrid: Ed. Alianza
- Rama, Ángel (1973), *Rubén Darío. El Mundo de los sueños*, Puerto Rico: Ed. Universitaria de Puerto Rico
- Raymond, Marcel (1983), *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid: Ed. Fondo de Cultura Económica
- Rico, Francisco (ed., 1994), *Historia y crítica de la literatura española, Vol.6*, Barcelona: Crítica
- Rodríguez AVECILLA, Ceferino, "Comentarios", *Madrid Cómico*, 14-oct.-1905
- Rodríguez, José Vicente (1993), *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, Ed. Junta de Castilla y León
- Rodríguez, Luis (1907), "Las ideas literarias de Nietzsche", *El Nuevo Mercurio*, 6
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (ed., 1992), *Antología de Rubén Darío*, Madrid: Espasa Calpe
- (ed., 2002), *Rubén Darío*, Madrid: Ed. Síntesis
- Schulman, Ivan A. (ed., 1987), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid: Taurus
- Said, Edward W. (1990), *Orientalismo*, Madrid: Ed. Prodhufi
- Sainz de Robles, Federico Carlos (1982), *Diccionario de la literatura II*, Madrid: Ed. Aguilar
- Salinas, Pedro (1948), *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires: Ed. Losada
- (1975), *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona: Ed. Seix Barral

Sánchez Meca, Diego (ed., 1998), *Schopenhauer. El Dolor del mundo y el consuelo de la religión*, Madrid: Ed. Alderabán

Senabre Sempere, Ricardo (1991), *Antonio y J.R. Jiménez: poetas del siglo XX*, Madrid: Anaya

----- (1990), *Poética e historia literaria*, Cádiz: Ed. Univer. de Cádiz

Shaw, Donald L. (1983), *Historia y la literatura española*, No.5, S.XX, Barcelona: Ed. Ariel

Soberano, Gonzalo (1967), *Nietzsche en España*, Madrid: Gredos

Teitaro Suzuki, Daisetz (1964), *An introduction to Zen Buddhism*, New York: Ed. Grove Press

Trigueros, Antonio Sánchez (1974), *El modernismo en la poesía andaluza: La obra del malagueño José Sánchez Rodríguez y los comienzos de Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa*, Granada: Ed. Univer. Granada

----- (1989), *Villaespesa y su primera obra poética (1897-1900)*, Granada: Ed. Univer. Granada

Unamuno, Miguel de (1975), *Poesía*, Barcelona: Ed. Labor

----- (1987), *Poesías*, Madrid: Alianza

----- (1905), "Sobre la erudición y la crítica", *La España moderna*, 204

Urbina, Pedro Antonio (1994), *Actitud modernista de Juan Ramón Jiménez*, Pamplona: Ed. EUNSA

Valle-Inclán, Ramón del (1994), *Luces de bohemia*, Madrid: Espasa Calpe

Vázquez Alonso, Mariano José (1994), *Maestros Espirituales del siglo XX*, Barcelona: Ed. Robin Book

Vázquez, Lydia/ De Diego, Rosa (2002), *Figuras de mujer*, Madrid: Alianza Editorial

Vega, Amador (2002), *Zen, mística y abstracción*. Ensayos sobre el nihilismo religioso, Madrid: Ed. Trotta

Villena, Luis Antonio de (1988), *Máscaras y formas del fin de siglo*, Madrid: Ed. Biblioteca del Dragón

VV.AA. (1980), *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Ed.Orgaz S.A., tomo VI

Watts, Alan W. (1957), *The way of Zen*, New York: Ed.Vintage Books

Wolf, Eric. R. (1987), *Europa y la gente sin historia*, México: Fondo de Cultura Económica

Zavala, Iris M. (ed., 1989), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial

APÉNDICE

CARTAS INÉDITAS
DE FRANCISCO VILLAESPESA
A MIGUEL DE UNAMUNO

NUMERO

Querido Venenoso: de
repaso de ambalencia me
encuentra en su corte y
le agradezco sus personas.

Trine al rasar, presupon
dine con el actual estado
de error. Indolentemente
o vergonzoso lo que por,
pero yo creo que la culpa
es una que de la gobernanza
de la gaceta, de la disputa
de los otros diarios no oficiales,
Me, y la terrible su muerte
de libertad, y sacare el modo
para y hablar claro a todos!
A su lado estarian sus personas,
pero como, con personas
suficientes para hacer algo...
Yo tambien en una presion
que me habia: el estado, por
este de mi parte. (Suficiente)

Revista Ibérica

Corredera Alta, 21 duplicado

Madrid



Lanjar (Provincia de Almería)
12 de Agosto.

Querido Maestro: enterado que viene Ud a Almería a últimos de mes, y encontrándose yo en este pueblo donde vine a buscar un poco de tranquilidad y de salud después de la muerte de mi mujer (D. S. D.), me atrevo a invitarle para que en esta su casa, unos cuantos días. Estará en plena Alpujarra y conocerá una de las regiones más hermosas e ignoradas de España.

Esperando su contestación,
reciba el saludo afectuoso
de su devoto

Francisco Villaspesa



Revista Iberoica

Comedora Albu. 21 duplicado

Madrid

Laijor 27 de Agosto.

Querido amigo; hace dos
días que recibí tu carta
e inmediatamente escribí
al prete Don Durban
Orasco para que en
mi nombre o compañía
tore y salude en
estas, ya que yo por
mi falta tan reciente
no puedo hacerlo. Pero
el mismo día en que
le escribí a Durban,
se presentó él en este
pueblo donde viene
a pasar un mes
de día.

Siento mucho que no
pueda ir a Granada le
impida mover esta
hermosa región, la
más bella y desconocida
de España, a pesar de

Alarcón y en libro Los Alpes
porros.

Porque no acepta mi invi-
tación para el año que
viene? Subiríamos al
Mulhacén y pasaríamos
un mes correteando por
estas sierras admirables.
Yo todo lo veré en un
vergo aquí a trabajar,
a ponerme en contacto
con la naturaleza.

Si estas cosas llegan aun
a tiempo a sus oídos
y se deciden a venir
avisarme para salir
a esperarlo a Berja.
Esperando su contestación
Vil sabe cuanto le
estimo en adelante

Villegas



lo que elipue de Unamuno
fueron amigos: le adjunto
mis últimos libros, y espero
siempre la sinceridad de
hablar me de ella. Nada
me dijo de Viaje Sentin
tal que le remitiré en

Supongo sabrá Vd nuestro proyecto
de Congreso Ibero. Ahora trabajamos
en el con vendedores europeos, y donde
haya escritores que Vd nos ayude
en su volición, pues seguiremos adelante
y amigos
Francisco Villaespesa



Diviso Pastor, 9, 2.º

Septiembre. Gracias por
admirar al conjunto de
let-fueros. de abona n.º 8
Francisco Villaespesa
Director de "Renacimiento Latino."
M.ª Clara de Bilbao
XIV-XII-908. 506 Madrid

MUSEO
CASA