Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 273-303, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

"ANTIMODERNISMO, GALOFOBIA, Y CASTICISMO TRADICIONALISTA EN RECEPCIÓN DE LA OBRA DE BAUDELAIRE POR CRÍTICOS ESPAÑOLES"

"ANTIMODERNISMO, FRANCOPHOBIA AND TRADITIONALIST IDEOLOGY IN SPANISH CRITICS' RECEPTION OF THE WORK OF BAUDELAIRE"

Glyn Hambrook
Universidad de Wolverhampton,
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: 0000-0003-2004-9576

Resumen: Este artículo estudiará los fenómenos del antimodernismo, de la galofobia y del casticismo tradicionalista a través de la recepción de Charles Baudelaire en la crítica de dos escritores españoles de la llamada Generación de 1868, Juan Valera y Leopoldo Alas, "Clarín". La galofobia, faceta del antimodernismo vinculada a la reacción española ante la creciente influencia de la literatura francesa sobre la española hacia y durante el fin de siglo, se manifestaba entre quienes veían en esta influencia una amenaza contra valores culturales castizos, aunque no siempre bajo la forma de un rechazo incondicional de las tendencias literarias supuestamente innovadoras venidas de Francia, sino de una manera más matizada.

Palabras clave: Antimodernismo, crítica, Baudelaire, galofobia, modernismo, restauración,

Abstract: This article will examine the phenomena of antimodernismo, Francophobia and traditional values by studying the reception of Charles Baudelaire in the criticism of two Spanish writers of the so-called Generación de 1868, Juan Valera and Leopoldo Alas ("Clarín"). Francophobia, an aspect of antimodernismo associated with Spanish reaction to the growing influence of French literature on Spanish writers in the lead-up to and during the Fin de Siècle, manifested itself among those who considered this influence to e a threat to traditional Spanish values. However, this did not always take the form of an unconditional rejection of supposedly innovative literary trends of French origin; rather, it took on a more nuanced guise.

Keywords: Antimodernism, criticism, Baudelaire, Francophobia, modernism, Restoration

INTRODUCCIÓN

El panorama crítico de la España de las últimas décadas del siglo XIX y del fin de siglo, o sea, la crítica que se interesaba por el premodernismo, el modernismo y las fuentes exteriores, sobre todo las francesa, en las que estos se inspiraban, abarca tres tendencias (Hambrook 1993): en primer lugar, la que engloba mayoritariamente los escritores de la llamada Generación de 1868 y que se suele asociar, no siempre con razón, con una postura tradicionalista así como una antipatía hacia la poesía nueva y la influencia francesa que la alimentaba; en segundo lugar, la crítica que puede denominarse seudocientífica, ya que tiene sus orígenes en la teoría de la degeneración aplicada a la literatura, cuyos orígenes se encuentran en los estudios del "genio" de Cesare Lombroso y el controvertido *Entartung* de Max Nordau, precursores en muchos sentidos de los españoles José Deleito y Piñuela, Pompeyo Gener y José María Llanas Aguilaniedo, entre otros (Hambrook 2006); y en tercer lugar, la crítica "progresista" de la generación del fin de siglo, a saber los "modernistas" en el sentido más amplio del término, cuya actitud hacia la fuentes francesas de la nueva poesía era predominantemente, aunque no siempre, favorable.

De estas tres tendencias, son la primera y la segunda las que más se suelen asociar con actitudes antimodernistas y galófobas. De estas dos, es la primera en la que al antimodernismo[1] y a la galofobia se agrega el tradicionalismo casticista. Por lo que a la relación entre los tres conceptos se refiere, la galofobia puede considerarse una faceta del antimodernismo que constituye una reacción de parte de quienes veían en la creciente influencia de la literatura francesa en España hacia y durante el fin de siglo una amenaza contra valores culturales castizos y una corrupción del genio nacional (Véase Juretschke, 1940: 32; Hambrook, 2013: 21-25). Conviene, luego, concentrase en esta tendencia más que en las otras.

El espacio del que disponemos para desarrollar el tema no favorece un enfoque muy amplio, el cual solo permitiría un examen demasiado superficial y general del pensamiento antimodernista, galófobo y castizo. Proponemos, pues, estudiar facetas antimodernistas y en la recepción de la obra de un solo escritor francés, pero muy clave, Charles Baudelaire, concentrándonos en dos críticos españoles asociados con el primer grupo y su tendencias antimodernista y galófoba: Juan Valera y Leopoldo Alas, "Clarín".

---

1 Para una definición sucinta pero matizada de este fenómeno, véase Villena (2001: 33-38).

BAUDELAIRE PARADIGMÁTICO

Centrarnos en la recepción crítica de un solo escritor francés nos permite llevar a cabo nuestra labor con la debida alianza de detención y concisión. Pero, ¿qué aptitudes tiene Baudelaire en relación con el tema que vamos a abordar?

En primer lugar, mucha crítica actual sobre la acogida crítica de Baudelaire en España, desde Luis González del Valle (2002) hasta José Morales Saravia (2009) no solo ha visto en él una figura emblemática de la modernidad literaria, lo cual era de esperar dado el papel que desempeñó el escritor francés en elaborarla y plasmarla, sino que ha estudiado su recepción precisamente con el fin de medir el nivel de penetración y asimilación de la modernidad estética en España, convirtiéndole así en criterio y paradigma al respecto.

En segundo lugar, los literatos y críticos del fin de siglo español –jóvenes así como no tan jóvenes, tanto detractores como simpatizantes, más los de en medio– otorgaron ya a Baudelaire el rango de figura clave de la (r)evolución poética y estética de la que se nutrió le renovación literaria hispanoamericana y española. Se le consideraba uno de "los cuatro dioses mayores del parnaso" (Clavigero, 1904: 5); el primer simbolista (Santander y Gómez, 1895: 320) o un precursor (Guasp, 1902: 3) del simbolismo; y el padre del decadentismo (Buxeras y Mercadel, 1894, citado en Ferreres, 1975: 55; Santander y Gómez, 1895: 320; Clavigero, 1904: 5; Martínez Ruiz, 1904: 3); preferible, a veces a pesar de sus defectos, a la estancada poesía española de a finales del siglo XIX (Alas, 1887b: 85; de Santaclara, 1897: 2; Martínez Sierra, 1903: 30-31; Martínez Ruiz [1895], *OC* I, 183) de los que habían plasmado en su arte la quintaesencia o lo más original de la nueva estética: lo artificial (Martínez Ruiz, [1895]: 1947 I, 183), sinestesia (Valle Inclán, 1902: 114) ; la prosa artística (Gómez Carrillo, 1905: 307-311), el arquetipo decadente (Gómez Carrillo, 1980: 472; Martínez Ruiz, 1904: 3), el elitismo del artista verdadero (Martínez Ruiz, [1895]: 1947 I, 184); de los que más influyeron en la nueva generación poética (Gómez Carrillo, 1895: 313-314).

En tercer lugar, antes del fin de siglo propiamente dicho, por los años cuando empezaba la preocupación con la llamada decadencia de las letras españolas, Baudelaire tiene el mérito singular de ser entre los primeros que representaban en España no solo la desbordada influencia francesa, peligrosa y nefasta para algunos, sino también el fundador de una estética nueva de la que iba a surgir el modernismo. La primera tendencia la detectó Emilio Bobadilla en los "presuntuosos", a quienes parodiaba, arremedando su cursilería y pacatería literaria: "¿Poetas? Richepin, Baudelaire . . . ¡A ver si se marcha V. de aquí con esos blasfemos, materialistas empedernidos, según dicen porque nosotros no hemos perdido el tiempo leyendo esas pornografías!" (Bobadilla, 1887: 3) La segunda tendencia la sintetizó admirablemente Carlos Mendoza, quien en 1886 lamentó que "nuestros

rimadores y versistas […] nada nuevo aciertan a decir, cuando tanto precisa hoy revestir de novedad las cosas, hasta el extremo de haberse formado en Francia la nueva escuela de los *decadentes*". Luego, expone Mendoza su dilema: "y ¡vive Dios! que entre escuchar poesías zorrillescas o rimas y conceptos endiablados, prefiero este último, estando dispuesto a sufrir con mayor resignación cualquier wagneriano soneto […], que no las más apañaditas redondillas *A una rosa*" (Mendoza, 1886: 122).

En cuarto lugar, incluso desde la óptica de la reacción desfavorable a Baudelaire, puede percatarse que Baudelaire encarnaba todos los vicios y defectos que la crítica antimodernista de tendencia galófoba veía en la literatura francesa contemporánea. Es más, para no solo sus detractores sino también algunos de sus defensores que no obstante adoptaban una posición ambigua o de apoyo condicional respecto al poeta francés incluían a innovadores finiseculares, su poesía exhalaba un tufo que desagradaba al espíritu regeneracionista: Unamuno calificó de "atrocidades" los escritos de Baudelaire (Unamuno, 1905: 48) e incluso Darío, a quien le decepcionaba la tendencia pecaminosa, viciosa, escéptica y angustiada que encontraba en Baudelaire (1953 I: 392; 1953 II: 335-336), así como la estética de lo feo como aspecto de la modernidad literaria (Penzkofer, 2009: 87-89), contribuyó a prolongar el mito del Baudelaire depravado (1953 I: 392, 533) y satánico (1953 I: 643; 1953, II: 335, 337, 424, 434, 643, 533; Hambrook, 1995: 154-156), o carecía de actualidad o (González Blanco, 1904: 69). No es de extrañar, pues, que Baudelaire se convirtiera en una figura emblemática de una influencia francesa que muchos consideraban perniciosa.

Por último, pero no por ello menos importante, la recepción crítica de Baudelaire en España en su primera fase sirve, como veremos a continuación, para descubrir matices del antimodernismo y de la galofobia en la España de fin de siglo que cuestionan la presunción de dos bandos o agrupaciones antagónicos y polarizados nítidamente deslindados; de "gente vieja" contra "gente joven", de "tradicionales" o "reaccionarios" contra "progresistas" e "innovadores", de "galófobos" contra "francófilos"; de tal forma que arroja una luz por lo menos distinta sobre la disposición estético-ideológica de la crítica española en esta época.

Muy pronto después de iniciarse su recepción crítica en España,[2] pues, Baudelaire se hizo, por fas o por nefas, un paradigma de la estética moderna.

---

2 Véase Hambrook 2017.

LA GENERACIÓN DE 1868[3]

Escudriñada la llamada generación de 1868 o de la Restauración, entre cuyas filas suelen colocarse Juan Valera y "Clarín", lo que resalta es la ausencia aparente de una actitud o postura unánime, común o incluso uniforme por parte de estos críticos, ni en relación con su actitud hacia Baudelaire ni hacia el modernismo ni hacia la cultura francesa tampoco, salvo en los términos más generales de valores generacionales.

Por tanto, aunque no conviene calificarles a todos de tradicionales o conservadores sin matizar, para ellos Baudelaire es casi exclusivamente el poeta de las *flores del mal*, a pesar de que en la fase temprana del primer período de la recepción de Baudelaire en España, la crítica española en todas sus facetas se interesaba más en los poemas en prosa y *Los paraísos artificiales* (Hambrook, 2012, 2014a). Hans Juretschke, por su parte, observa que "solo resaltan el satanismo y el deseo de asustar a los burgueses" (Juretschke, 1940: 52).

Por lo que a "Clarín" se refiere, este fue el autor del estudio más extenso y pormenorizado de Baudelaire de la primera época de su recepción crítica en España (1857-1910), ensayo que la crítica posterior ha tratado con relativa detención en varias ocasiones. La recepción de Baudelaire en Valera, al contrario, aunque bastante aludida, no ha provocado el mismo grado de estudio sostenido. Esto conviene que remediarlo, dada la riqueza de alusiones a Baudelaire en los escritos críticos del autor andaluz.

JUAN VALERA

VALERA Y FRANCIA

En una reflexión temprana sobre la recepción crítica de Baudelaire en España, A. E. Carter, va al grano: "[H]e disliked France. As a nineteenth-century Spaniard he resented French prestige [. . .], a pesar de lo cual, él mismo "had been influenced by Sainte-Beuve, a bad guide" (1968: 11).

Luis López Jiménez, en un estudio de la imagen de Francia en las novelas de Juan Valera, matiza más el asunto al observar que este "estimaba especialmente la elegancia y la moda francesas" (López Jiménez, 1989: 176); que poseía además "amplios conocimientos de la historia de Francia" (176) y "leyó literatura francesa ampliamente, desde Montaigne en adelante" (180), fuentes ambos de una admiración al

3 Se recomienda el valioso estudio de Niemeyer y Meyer-Minnemann (2013) sobre la recepción de Baudelaire por parte de críticos españoles de esta generación.

parecer sincera –"no aparece el irónico Valera, ni el tantas veces ambiguo" (López Jiménez, 1989: 178)– pero no incondicional: "Por lo que no pasa Valera", precisa López Jiménez, "es por el desprecio que supone sobrevalorar lo francés" (179); asimismo califica de "claro transunto de lo que piensa Valera" (180) la valoración del personaje Rafaela, quien a pesar de ser "franca admiradora de la literatura francesa" y de creer Francia "fecundísima en ingenios de toda clase", pregunta sin embargo: "¿Quién me asegura que los escritores franceses no sean presumidos y fatuos?" Le indigna tener que esforzarse "¿para insinuar en la mente se esos señores que no soy un salvaje?" (OC, 690, cit. en López Jiménez, 1989: 180).

¿Qué opinaba el mismo Valera al respecto? Reconoce en 1897 que "Francia posee amena y riquísima literatura". "[E]s fecunda y dichosa madre", prosigue, "de originales y elegantes escritores, cuyas obras son acaso las más leídas y celebradas en los países extraños, por donde el pensamiento y el idioma y hasta el sentir de los franceses se imponen y predominan entre los otros pueblos" (1942, II: 934) Más la influencia desenfrenada de su literatura le preocupaba, como observó diez años antes:

> Fuerza es confesar que Francia […] ha ejercido grande influjo intelectual por todas partes, y como ninguna otra nación del mundo […] Mi rebelión sería vana. […] Pero si no me rebelo contra la primacía, puedo y debo rebelarme contra los abusos tiránicos que por ella se cometan. […] a la verdad, nunca Francia ha sido más poderosa por el pensamiento que en nuestro siglo. […] Hay que observar, no obstante, que de este mismo gran florecimiento de Francia dimanan faltas que en España apenas concebimos y que podemos tomar candorosamente por excelencias. (Valera, 1912: XII-XIIV)

Para Valera, el peligro de la influencia francesa reside en que el genio francés, en que predomina "lo artificial y precioso, fruto de mejor educación literaria y de más refinada cultura", no se ajusta al español, dominio de "lo natural y espontáneo" y "la sinceridad […] porque el español es menos poeta de oficio" aunque los poetas españoles pueden pecar de "pueriles, vacíos y palabreros" (1942, II: 609 [1887]).

Por otra parte, el peligro de la influencia francesa reside en la capacidad seductora y hechicera del "prestigio deslumbrador" de la hegemonía cultural francesa, que a algunos españoles "los solicita y estimula a la admiración más ciega, a los encomios más hiperbólicos y muy a menudo a la desmanada imitación de lo peor" […] "Contra esto" –advierte Valera– "importa precaverse y estar sobre aviso" (1942, II: 934), pues, como expresó en 1887, "Conviene distinguir lo que es mana e ingeniatura de lo que es sincero y verídico" (1942 II: 609).

VALERA: PRINCIPIOS CRÍTICOS

Edith Fishtine, en su libro *Don Juan Valera, the Critic*, señala que Valera solo pedía al artista "sincerity in his own beliefs, whatever they

be", y que "he must also arouse interest and pleasure; may not above all, depress the reader with pessimistic tendencies, the use of decadent themes, or the portrayal of ugly reality" (1933: 34), principios a los que alude William F. Aggeler (1971: 3). Para Donald Shaw, los principios críticos de Valera "can be reduced to three basic postulates. The first of these is the complete independence of art from considerations of truth or utility […] The second postulate is the desirability of excluding from art […] as far as possible all that is ugly, worrying or sad. […] Valera further held that in literature theses of all kinds are deplorable" (Shaw, 1972: 123-124).

¿Qué dice el mismo Valera al respecto? El "arte verdadero" (1942, II: 994) para Valera, se resume en dos conceptos solapados: *amena literatura* (1942, II: 902-908) y *arte puro* (1942, II: 902) (o *el arte por el arte* (1942, II: 823, 830). La literatura, para Valera, no tiene "otro fin ni propósito que la creación de la belleza; dar pasatiempo, solaz y alegría al espíritu y elevarle a esferas superiores por la contemplación de lo ideal y de lo que se acerca a lo perfecto" (1942, II: 902). "El arte", afirma Valera, "no es meramente la imitación de la bella naturaleza. Para imitar la bella naturaleza es menester saber distinguirla de la fea. Hay, pues, en nosotros un criterio artístico que precede a la imitación y aun a la observación; hay en nosotros un ideal de hermosura que nos sirve de norma y de guía para conocer la hermosura real y reproducirla en nuestras obras" (1942, II: 217).

Aunque este concepto del arte legítimo rechaza el didacticismo – "[e]l arte", afirma Valera, "[n]o se pone [la moral] a su servicio ni la toma como fin, porque su fin está en ella" (1942, II, 830)– la belleza está forzosamente ligada a la moralidad: "la poesía", asevera nuestro crítico, "aun para los que seguimos la doctrina del arte por el arte, no es, en el más lato sentido, independiente de la moral' (1942, II: 830).

Aclara Valera al respecto que "partidario yo del arte por el arte, he de prescindir y prescindo de toda religión positiva y de toda moral que en ella se funde, para juzgar una composición poética. De lo que es difícil prescindir es de la moral universal que coincide con la belleza artística" (1942, II, 823). De esta manera, es buen artista quien respeta "algunas conveniencias sociales, que son ineludible requisito para que esa belleza artística se produzca sin que lo estorbe la disonancia entre la obra del poeta y las costumbres, los usos y hasta, si se quiere, las preocupaciones y los disimulos de la sociedad en que el poeta vive" (1942, II: 823-24).

Para Valera, pues, el éxito artístico se funda en el *buen tono*, porque "*C'est le ton qui fait la chanson*. La alegría, la ligereza, el aire improvisado e irreflexivo lo disculpa todo" (1 942,II: 830); y por otra, el *recato*, el cual exigen "toda religión moral, y hasta sin religión y sin moral, la estética y el decoro." (1942, II: 825). Sin embargo estos criterios no requieren el rechazo ni exigen la supresión de opiniones contrarias a las ortodoxas ni aun de la temática o contenido controvertidos, porque no se trata de qué sino de cómo se representan estos. De esta manera, y

como observó Edith Fishtine (1933: 34), aunque "cada poeta […] sustenta opinión diversa y contraria a la de los otros […] lo que importa es que la sustenten bien y con brío. Entonces los aplaudimos a todos y cada uno de los que aplauden se queda con la opinión que tenía" (1942, II: 908).

La receta se da como sencilla: "para que estéticamente gustemos de versos así los mismos profanos, es menester que un dejo de verdadero amor, de ternura y de otros bellos sentimientos, difunda en el cuadro que el poeta nos trace, algunos resplandores de la luz del Cielo" (1942, II, 830), de modo que "el pesimista *estético* sufre el su pesimismo con la mayor tranquilidad, y lejos de hacer sufrir a los demás les deleita y encanta" (1942, II: 462). Pues aunque "Las cosas […] no están por eso todo lo bien que sería de desear" (1942, II: 832), y "[e]s indudable que hay desventuras y venturas, triunfos y derrotas, dolores y placeres grandísimos que en la vida real se lamentan o se celebran" (1942, II: 826), si el pesimismo, aunque se manifieste como blasfemia, se expresa "con tanto chiste y gracejo, que regocija, en vez de desesperar", pues "hasta la soberana Potestad, a quien se dirigen, en vez de castigarlas, las celebra y las ríe" (1942, II: 832-33). De este modo, rechazar los usos, costumbres y creencias ortodoxas no constituye un delito estético en sí mismo: "[A]plaudiré al poeta como poeta", aclara Valera, "si impugna con primor y con brío lo que yo crea más santo, aunque yo considere que él, como impío, acabara, en castigo de sus bien rimadas blasfemias, por arder eternamente en lo más profundo del infierno" (1942, II: 824).

Para tratar material controvertido, aconseja Valera, "hay que pasar con rapidez en la representación artística, si no queremos hacer reír" (1942, II: 826). La intención es de suma importancia: "El elogiar *con premeditación* a tales enemigos [mundo, demonio y carne] implica un descaro que repugna a las creencias religiosas de la gran mayoría de los españoles" (1942, II: 823) [mi énfasis]. Según Valera cae en este error Salvador Rueda en su *Himno a la carne* "no pasando de ligero, sino deteniéndose en pormenores con exceso de morbosa delectación." (1942, II: 825) sin darse cuenta de que "ciertos actos tienen mucho de grotescos, si no van acompañados de misterioso recato" (1942, II: 825). Por lo tanto, "los crímenes y los horrores representados en una obra poética no deben tomar la apariencia o semejanza completa de los sucesos reales […]. El deleite estético no se daría entonces. Al contrario, tendríamos un grave disgusto […]. Tal modo de conmover con la imitación exacta y brutal de las cosas reales dista mucho de ser el arte verdadero. Solo los menos que medianos artistas deben apelar a tal recurso" (1942, II: 994).

Fueron estos los preceptos y criterios según los que Valera juzgaba la poesía de Baudelaire, como veremos en seguida.

VALERA Y BAUDELAIRE

No se sabe a ciencia cierta hasta qué punto Valera conocía la obra de Baudelaire –parafraseó tres poemas ('Un voyage à Cythère', 'L'Albatros', 'Au lecteur'), aludió a alguno más ('L'Héautontimorouménos') y citó comentarios de Gautier y Sainte-Beuve– pero sus observaciones se cernieron casi exclusivamente a *Les Fleurs du mal*, a pesar de que ya para 1886, fecha de sus primeras alusiones críticas a Baudelaire, se conocían y hasta se habían traducido en España otras obras de Baudelaire.[4] Es más, a pesar de las alusiones a escritores franceses que abundan en su obra crítica, dando fe de un conocimiento comprensivo de la literatura gala, el mismo Valera confesó en 1900 haberse quedado "en Víctor Hugo, Lamartine, Béranger y Teófilo Gautier. Algo ha llegado hasta mí de Baudelaire y de Rollinat, que me han parecido dos fastidiosas y estrafalarias caricaturas. De lo que ha venido después, apenas tengo vagas ideas. He oído campanas y no sé dónde. Medio sé o sospecho que en Francia, cuyas modas seguimos hoy más que nunca" (1942 II: 988). Concluye al respecto David Marín Hernández que "[n]o parece […] que Valera realizase una lectura detenida y exhaustiva de toda la obra de Baudelaire para emitir sus juicios" (2007: 24) .

VALERA, BAUDELAIRE Y LA CRÍTICA POSTERIOR

Varios críticos han hecho hincapié en la repugnancia que Valera sentía hacia Baudelaire. Tanto Fishtine (1933: 92) como Manuel Bermejo Marcos, en su compendioso estudio *Don Juan Valera, crítico literario* (1968: 218), opinan que Valera detestaba a Baudelaire, así como Aggeler, quien añade que el crítico español "seems to go out of his way to vilify Baudelaire and at times he is not overly careful about the accuracy of what he attributes to the poet", refiriéndose a "Valera's harsh, unfavorable criticism of the poems" (1971: 3) , el tono de la cual "is not typical of Valera's criticism" (1971: 4).

Estos y otros esbozan la razón de su antipatía: "Valera detested Baudelaire for his diabolical pose" explica Fishtine (1933: 34, se basa en Valera, *OC*, 1942: 29, 104), agregando luego "his *Fleurs du mal* he calls the *devocionario de Satanás* (1933: 92); But what he finds execrable in him is his pose, his cynicism, his depravity, and his mania for terrifying the bourgeois" (1933: 92). Bermejo Marcos hace eco de Fishtine al contrastar "la sencillez y el candor" que Valera le atribuía a Zorrilla con "la obligada 'pose' que Valera afeaba en Baudelaire" (1968: 172). Guntert observa que Valera, "acusa a Baudelaire y a otros poetas líricos de haber inaugurado la estética de lo feo, luego imitada

4 Véase Hambrook (2014a: 58).

por los narradores naturalistas. También advierte a sus lectores que 'la literatura espantosa' de un poeta 'ultrasatánico' amenaza con dar ejemplo, excitando 'a la extravagancia y convidando a los deleites absurdos'" (2009: 64; véase Valera, 1942 II: 694).

A. E. Carter encuentra exagerada el énfasis que pone Valera en estos aspectos de poesía de Baudelaire: "[Valera] insists too much on the lurid aspects of *Les Fleurs du Mal*, partly because he had been influenced by Saint-Beuve, a bad guide". Por culpa de Sainte-Beuve, insinúa Carter, "Valera overstressed the satanic and decadent elements of Baudelaire's work" aunque opina que Valera "at least perceived in it more than the mere pose and eccentricity seen by Sainte-Beuve" (11).

La crítica posterior ha hecho hincapié también en el papel del criterio moral en Valera, en primer lugar relativo al carácter moral de *Les Fleurs du Mal*. Fishtine opina que Valera "objects to his poems not at all on moral grounds, for if anything, they should have a moral effect on readers since Baudelaire's dealings with the devil lead only to torment and castigation: 'Son [*Les Fleurs du mal*] un veneno, pero saludable veneno tomado como revulsivo" (1933: 92). Carter cita de la misma fuente: "[S]on [las poesías], pues, muy moralizadoras", frase que precede la alusión a "saludable veneno" (0C, II: 995) (1968: 11). Aggeler observa que aunque a primera vista Valera parecía juzgar la obra de Baudelaire "on moral or religious grounds" (1971: 3), en realidad aplicaba a ella los criterios señalados por Fishstine (ver arriba), apoyándose otra vez más en la premisa del "saludable veneno" (1971: 3).

En segundo lugar, la crítica posterior ha aludido al criterio moral en el juicio crítico. Georges Güntert resume así la reacción de Valera: "Valera aplica a la obra poética de Baudelaire un criterio estético-moral derivado del gusto clásico y de las normas éticas tradicionales" (2009: 64); Marín Hernández opina, igual que Güntert, que "el rechazo que mostró el escritor español hacia el francés [fue] motivado más por razones morales que literarias", pero va más allá, atribuyendo la postura de Valera a "la particular lectura que había hecho [él], entre otros críticos españoles, de un prólogo redactado por Théophile Gautier para una edición [la de 1868] de las obras completas de Baudelaire" (2007: 20) y no a "una lectura atenta y exhaustiva de *Las flores del mal*", (2007: 21), la cual Valera, como ya hemos visto, opina Marín Hernández que Valera, "un espíritu conservador" por lo menos para su juicio de Baudelaire –el investigador reconoce que es difícil tacharle de tal incondicionalmente (2007: 22)– hizo caso omiso de los elogios dados a Baudelaire en los paratextos de la edición de 1868 para obsesionarse con lo que decía Gautier del estilo decadente, haciendo hincapié en lo macabro y lo tétrico de las poesías (2007: 22).

Para demostrar el criterio moral más bien que estilístico en que se fundaba la crítica de Valera, así como el conocimiento superficial que supuestamente tenía de la obra de Baudelaire, Marín Hernández recurre a la lectura de "Au lecteur" que hizo Valera en un ensayo de 1886

[véase Valera, 1942 II: 705] (2007: 23), en el que el crítico proporciona una "particular traducción *ad hoc* de algunos versos de este poema" en la que "[p]ara que la cita se ajuste a su diatriba, no duda en seleccionar algunos fragmentos y unirlos sintácticamente como si de una sola oración se tratase" (2007: 23; véase Valera, 1942 II: 705). Veremos más adelante cómo Valera emplea el mismo truco en su lectura y comentario de "Un voyage à Cythère".

Se ha reconocido también el prestigio y peso críticos de los que gozaba Valera. Los destacan Aggeler (1971: 3) y Marín Hernández, quien afirma que "[e]l primer gran crítico de prestigio que se interesa por *Las flores del mal* es Juan Valera y lo hace en 1886 (2007: 20). Pero lo relativiza: "[L]a autoridad de la que gozaba Valera" (2007: 21) facilitó la acogida pública servil de sus opiniones, difundiendo de esta manera "la supuesta depravación moral del poeta francés" (2007: 21) y su aspecto "ultrasatánico" (1942 II: 705, cit. en Marín, 2007: 23) que "predispus[ieron] a muchos lectores en su contra" (2007: 21).

En cuanto a la aptitud crítica de Valera para juzgar la obra de Baudelaire, opina Carter que "At first glance, Juan Valera would seem a poorly qualified critic of Baudelaire" ya que "he had no interest in […] the modern and he disliked France. As a nineteenth-century Spaniard he resented French prestige. […]. Yet, his remarks on Baudelaire are not without merit" (1968: 11)

Aggeler, por su parte, alude a la amplia cultura literaria de Valera (1971: 3) y su conocimiento de idiomas clásicos y extranjeros, lo cual le permitía "[to] read all of these languages in the original" (1971: 3), atributos que parecen contradecir la afirmación de Carter.

EL DESDÉN BAUDELAIRIANO POR LOS PRECEPTOS DE AMENA LITERATURA

Las fuentes referidas no constituyen las únicas ocasiones en las que Valera saliera al paso de Baudelaire. Conviene observar que Aggeler (1971), a pesar de reciclar las observaciones de Fishtine y Carter, logró trazar la extensión discursiva y cronológica de la crítica de Valera sobre Baudelaire al recoger en su recensión de fuentes nada menos que siete en las que Valera trata la obra de Baudelaire entre 1886 y 1901.[5] Es la cantidad de alusiones a Baudelaire en la crítica valeriana lo que la hace una piedra angular de la crítica desfavorable en España en el primer momento de la recepción crítica del poeta francés. Para Valera, Baudelaire encarnaba no solo la influencia seductora y subversiva de la literatura francesa y su imitación servil sino también el desdén hacia los preceptos cuyo respeto garantizaba para la amena literatura y el arte puro.

5 Las fuentes son 1 (1886-87), 2 (1887), 13 (1891), 23 (1897), 24 (1900), 25 (1900) y 26 (1901).

En 1891 Valera arremete contra Baudelaire y Maurice Rollinat, "poetas crapulosos" (1942 II, 831), porque ambos representan sus desventuras y expresan su rebeldía sin recato ni gracia; al contrario parecen saborearlas. Sus versos "son pesadillas de un ascetismo bastardo y sin esperanza" que "espeluznan y descomponen el estómago"; "se hartan y se hastían de sus goces; sienten aspiraciones infinitas, hundidos ya en el fango". Renegados de Dios, "[o]bsesos por el demonio del remordimiento y por otros demonios más feos y tiznados, rompen en maldiciones y blasfemias inauditas. Ya nos aseguran que no hay crimen que no sean capaces de perpetrar, ya se encomiendan devotamente a Lucifer, ya aseguran que quieren imitar a Cristo" pero un Cristo para quien el suicidio "es la única redención posible" (1942, II: 831-832). "Los suplicios más feroces que ve Dante" y "las abominaciones y espanto de los más ascéticos libros cristianos" parecen "niñerías y amenidades" comparados con "lo que Baudelaire refiere cuando él mismo se ve ahorcado, podrido y hediondo, entre una nube de murciélagos y de grajos que le sacan los ojos a mordiscos y picotazos y se le comen por do más pecado había" (1942, II: 831-332). El poema referido es "Un Voyage à Cythère" (1968: 122), pero al no proporcionar el título, privándole así al lector de la oportunidad de comprobar fácilmente si su lectura, dentro del marco establecido ya de un preludio caracterizado por el vilipendio, es justa o acertada, Valera recurre a un procedimiento muy parecido al que señala Marín Hernández en relación con el comentario del crítico sobre "Au lecteur": por una parte Valera hace hincapié exclusivamente en su contenido más susceptible a herir la sensibilidad del lector y hasta lo distorsiona (por ejemplo, no hay murciélagos en el poema de Baudelaire y los grajos no desempeñan en él un papel tan destacado); y en segundo lugar el crítico se empeña en imponer una lectura del poema como metáfora para la suerte del poeta víctima de sus propios vicios, pronosticando la reacción del lector ante tales imágenes; es más, interpreta por medio de paráfrasis idiosincrática la metáfora que Baudelaire desarrolla en los versos "Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique ou pendait mon image". '[*E*]*l mismo'*, escribe Valera, "*se ve* ahorcado, podrido y hediondo" (el énfasis es mío). La descripción del ahorcado sí podría entenderse así, y evidentemente es una imagen clave del poema, pero al destacarla y al pintarla como brote moralmente insalubre de repugnancia y exceso, Valera suprime la posibilidad de descubrir en esta metáfora un carácter patéticamente trágico. Es más, Valera interpreta "Mon image" como elocución autobiográfica en vez de figurada o metafórica, lo cual descarta una lectura existencial de la imagen poniendo un énfasis desmesurado en lo biográfico, a saber el sentimiento de culpabilidad horrorizada del pecador testigo de las consecuencias escalofriantes de sus propias transgresiones hedonistas y libidinosas; en otros términos, una lectura "venérea" del poema (Véase Starkie, 1971: 629). Valera, pues, se empeñaba en transformar lo que es a lo sumo significado implícito entre varios en Baudelaire –supóngase que Valera pensaba en los versos "Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,/

L'avaient à coups de bec absolument châtré"– en evidencia explícita e inconfundible de transgresión y castigo. Para el crítico español, los picotazos se daban "*do más pecado había*" (énfasis mío). Valera no quería que cupiese otra interpretación. Sin embargo, el ahorcado de Baudelaire no lamenta su suerte blasfemando y angustiándose sino lo contempla con un estoicismo que hasta podría calificarse de recatado: "Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,/ Silencieusement tu souffrais ces insultes/ En expiation de tes infames cultes/ Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau."

Valera recurre a un procedimiento parecido al tratar la pretendida voluntad de autodestrucción del poeta francés, la cual es interpretada como la suerte que el mismo Baudelaire pensaba que merecía. Pero la búsqueda de la muerte no reviste esta forma ni en "Le Mort joyeux" (1968: 83) ni en "Le Goût du néant" (1968: 90), en los cuales la muerte no es un autocastigo que se impone el pecador sino una liberación agradecida o anhelada del dolor de vivir.

Valera, pues, se sirvió de "Un Voyage à Cythère" para hacer pensar que en la poesía de Baudelaire en general, la evocación de estados de ánimo pesimistas, angustiados o desesperados no solo siempre iba de par con contenido repelente pero también nunca se disfrazaba, ni se disimulaba ni se amortiguaba, envolviéndose en un tono de decorosa serenidad o resignación, prescindiendo de este modo del recato que Valera exigía en toda representación de desventuras vitales. Recordemos asimismo que Valera se apartaba del poema que le sirve de ejemplo para figurarse el disgusto y el asco que provocaría este en un supuesto *lecteur paisible et bucolique*. De esta manera la crítica literaria valeriana se convierte en arma ideológica.

"FARSA TENAZ": LA INSINCERIDAD DE BAUDELAIRE

Ya hemos observado que Valera no toleraba ni perdonaba la representación intencional de lo que él, como árbitro autoproclamado del buen gusto literario, consideraba feo u ofensivo. Valera encontraba esta tendencia en Baudelaire y la atribuía a una falta de sinceridad, deliberada por parte del poeta de *Les Fleurs du mal*, y cualidad que, como ya hemos visto, el crítico español consideraba característica innata a la literatura francesa. Refiriéndose a Baudelaire, Valera se dignó reconocer en 1891 que "[e]n su inspiración depravada, sombría y terrible, hay algo de verdad, aunque exagerada por *la farsa tenaz* [el énfasis es mío] que el mismo se impuso para ser más original, para asustar al linaje humano y para contristar y meter en un puño el corazón de cada burgués honrado y sencillote" (1942 II: 829).

La falta de sinceridad, pues, constituía no solo incumplir sino desdeñar otro criterio del buen gusto literario según Valera, a saber, las conveniencias sociales que la amena literatura debería respetar. De esta manera, el poeta francés traicionaba y despreciaba el "algo de verdad" que el crítico español se dignaba a atribuirle.

LA EXAGERACIÓN COMO FALTA DE SINCERIDAD

El crítico le reprocha reiteradamente a Baudelaire por su falta de sinceridad como tal, pretendiendo que el poeta no aborrecía tanto la vida ni saboreaba tanto el vicio como se daba a entender su poesía –"no se comprende por qué no se suicida después de escribir sus versos" (Valera, 1887: 252)– porque recurría a "[l] a *blague* triste, la *pose* pesada", propias del genio francés pero, según pretendía Valera, inconcebibles para un español: "una broma de tan mal carácter" [. . .] "no se da entre nosotros. ¿Iremos a tomar por lo serio esta *blague* y esta *pose*?" (1942 II: 609). "Los poetas franceses", declara Valera, "tal vez piensan demasiado en quien ha de oírlos, en cómo han de sorprender y pasmar más al auditorio con dichos raros, espeluznantes y colosalmente inauditos "por lo cual "sus poesías me parezcan una filfa, una caricatura y un espantajo" (Valera, 1887: 252).

Baudelaire representa para Valera el "poeta ultra-satánico", ateo quien "hace como que cree en el demonio, el cual le posee y le somete a irresistibles tentaciones y le hace pecar, y luego le atormenta con el remordimiento porque ha pecado. "Nosotros –dice Baudelaire– alimentamos los remordimientos como los mendigos la laceria: el demonio evapora nuestra voluntad. Ni para lo malo tenemos brío. El que no envenena, viola, asesina o incendia, es porque es un cobarde. Si tuviese valor, asesinaría, incendiaría, violaría y envenenaría. Y sobre todas estas pasiones infernales, que nos dominan, está el fastidio, que, para distraerse, haría añicos la tierra, si pudiese, y se tragaría el Universo de un bostezo." Esta paráfrasis hiperbólica de "Au lecteur" resume para Valera los trescientos poemas "llenos de tales maldiciones" que solo disculparía "un maravilloso talento de estilista y de versificador"; pero "Carlos Baudelaire y sus *Flores del mal* son una facecia estrambótica que nadie, que esté en su cabal juicio, puede mirar con seriedad". Luego parafrasea a Sainte-Beuve para quien *Les Fleurs du mal* eran "el último síntoma de una generación enfermiza antes de concluir que *Las Flores del mal* son el más lindo Devocionario de Satanás que puede escribirse. La Plegaria y las Letanías dirigidas a dicho personaje son chistosísimas" (Valera, 1887: 254).

Convencido de que si las desventuras que cuentan Baudelaire y Maurice Rollinat no fuesen exageradas no podrían aguantarse, concluye Valera "yo me consuelo y tranquilizo con sospechar que, tanto en *el sardanapalesco*, como en el lloriqueo, tanto en las culpas como en los castigos, hay abundancia de filfa y camelo […] En ambos extremos hay ponderación jactanciosa: *pose* y *blague*. Lo peor es el pesimismo. Si se adopta para hacer efecto y darse charol, no tiene perdón de Dios. (1942 II: 831-832). Lo que parece ser a primera vista un rechazo desdeñoso por parte de Valera de la exageración –la representación del sufrimiento es tan desorbitada que ¿quién tomaría en serio tales penas?– también puede entenderse como una advertencia aleccionadora: si el dolor evocado por los poetas fuera un reflejo verídico de la condición humana, acabaría por disolver las *mentiras vitales* que sostenían las creencias

ortodoxas a las que se adherían Valera y quienes compartían su visión del arte y de la vida. De ahí la repugnancia que produce el pesimismo y la necesidad de creer que los males que asediaban a Baudelaire y a Rollinat estaban envueltas en un histrionismo engañoso. La sinceridad entendida como la voluntad de evitar, más allá de no detenerse en pormenores que pudiesen ofender, la exageración, era para Valera una virtud y un criterio claves.

Para Valera, pues, sinceridad no equivalía a verosimilitud incondicional, como veremos más adelante al tratar lo que significaba para él naturalismo, sino la ausencia de toda exageración en la representación de temática moralmente controvertida o contenciosa. La sinceridad equivale al decoro estético por medio del cual todo contenido inapropiado queda excluido o extirpado de la obra literaria. Como lo resume el mismo Valera en 1896 "el primer precepto de toda arte poética debiera ser esta discreta frase de maese Pedro: *Muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala*." (1942 II: 910).

A fin de cuentas, la sinceridad viene a ser una cara más del recato, criterio imprescindible de la amena literatura y como tal requisito incondicional de la verdadera belleza artística: "No hay, pues, ni puede haber discrepancia, a no ser superficial, entre la moral y la estética", escribe Valera en 1896, "entre el bien y la hermosura. Y como, a mi ver, la sinceridad es requisito indispensable en toda poesía que merezca tal nombre, esta misma poesía da testimonio fehaciente del valer moral del poeta" (1942 II: 911).

Alcanzar la sinceridad, pues, requiere un procedimiento de depuración en la representación literaria. La sinceridad es una especie de carta de aval estético-moral del poeta, quien debe reconocer y aceptar, según Valera, la convergencia de "lo bueno y lo hermoso".

BAUDELAIRE CONTRAPUESTO A POETAS "SINCEROS"

"En mi sentir", asevera Valera, "tan perverso y tan insufrible es Baudelaire componiendo su letanía diabólica y otras lindezas de las *Flores del mal*, […] En cambio, en todo poeta sincero […] se nota que la belleza que admiramos está en la expresión y manifestación de la bondad, y no en los errores y en los extravíos que por otra parte puede poner el poeta en su obra y tener en sí" (1942 II: 910-11). No extraña, pues, que en varias ocasiones Valera subraya la insinceridad de Baudelaire contrastándole con poetas que cumplen con el criterio de sinceridad: en 1887 al portugués Antero de Quental "es el candor, la sinceridad misma. No piensa en que alguien le oye" (Valera, 1887: 251) o en 1897 "al sencillo, elegante, sincero y clásico Leopardi", contrapuesto "al afectadísimo, falso y extravagante Baudelaire" por lo cual éste se queda "muy por bajo a infinita distancia de Leopardi" (1942 II: 934); y más tarde en 1901 a Zorrilla, cuyo desasosiego se expresa "Sin afectación, sin farsa, sin *pose*, como Baudelaire […] sino con asombroso candor y natural sencillez" (1942 II, 1205). La ecuación sinceridad + sencillez + elegancia + candor, pues, significa recato.

LES FLEURS DU MAL COMO REVULSIVO

Volvamos brevemente a un tema en el que se ha fijado la crítica posterior a Valera. En su lucha empedernida contra el pesimismo baudelairiano, Valera se empeñaba en neutralizar retóricamente lo que él consideraba ser el nefasto ejemplo o influjo del poeta francés, razonando en 1900 que el satanismo de Baudelaire "uno de los más endiablados poetas que en estos últimos tiempos ha nacido de madre" (1942 II: 995) - llegaba hasta tal extremo que solo conseguiría repugnar al lector, rescatándole por consiguiente a éste del influjo malévolo de *Las flores del mal*:

> […] Si el demonio se condujera generosa y decentemente haciendo dichoso a Baudelaire […] no habría falta de quien quisiese entregarse también al demonio […] Afortunadamente ocurre todo lo contrario. Baudelaire es el *autontimoroúmenos*[6] por excelencia, […] ¿Quién, por tanto, ha de querer endiablarse como Baudelaire para ser tan horriblemente desgraciado? *Las flores del mal* son, pues, muy moralizadoras: son un veneno, pero saludable veneno tomado como revulsivo (1942 II: 995).

ERRORES DE BAUDELAIRE: EL GENIO NO PUEDE SER DEFECTUOSO

En otra ocasión Valera, rechazando como mal concebida la premisa, expuesta en el poema "L'Albatros", que el poeta es por suerte un ser "maldito", afirma que genio no puede significar debilidad o incapacidad:

> Es falsa la imagen del *Albatros* con que Baudelaire […] representa al hombre de genio. Casi nunca es este a modo de pájaro cuyas pujantes alas le pesan y estorban cuando cae en tierra y hacen de él triste objeto de la mofa y del escarnio de la vil muchedumbre. No quiero yo convenir en que Dios o la naturaleza conceda el genio a costa de la dicha, ni en que sea el genio algo a modo de enfermedad, locura, o torpeza que incapacite al hombre para todo lo práctico de la vida. (1942 II: 1068)

Otra vez más, Valera afirma que, aunque el malestar espiritual sea sincero, dejar su huella desconsoladora en la obra literaria sería un pecado estético.

BAUDELAIRE, POETA NATURALISTA

"Este estilo," –se refiere Valera al estilo de la decadencia – "que, dicho sea con perdón, por tan desatinada manera recomienda Gautier al hacer el encomio de Baudelaire, es el bello ideal en punto á estilo que

---

6 Sin duda Valera hace alusión aquí al poema "L'Héautontimorouménos" (1942 ii: 91).

tienen los naturalistas" (Valera, 1887: 100). ¿Cómo explicar la aproximación que hace Valera del decadentismo al naturalismo, términos que la historia literaria convencional suele tratar como opuestos?

Las transgresiones estéticas que veía Valera en la obra de Baudelaire explican el vínculo con el naturalismo que aquel señala en éste. Para comprender la óptica de Valera, es necesario comprender que lo que entendía Valera por naturalismo. No se cernía a ni coincidía exclusivamente con a la tendencia literaria protagonizada por Zola. Era, al contrario, un concepto más largo que se refería a las diversas tendencias literarias contemporáneas que compartían una estética que rompía con las normas establecidas por Valera para la amena literatura y el arte puro. De esta manera, el naturalismo tal como lo comprendía Valera abarcaba no solo la novelística de Zola y sus seguidores, sino también la poesía: "los naturalistas", observó Valera en 1891, "ya escriben en prosa, ya en verso; lo mismo en Zola que en Rollinat" (1942 II: 827). En el mismo artículo Rollinat y Baudelaire se medían con el mismo rasero. Para Valera, estos escritores pecaban de un realismo exagerado de mal gusto, abordando con un entusiasmo desenfrenado temas y contenido moralmente sospechosos o expresándolos de una manera contrapuesta a los preceptos que Valera asignaba a la amena literatura. A este tema Valera consagró una extensa reflexión en "Apuntes sobre la nueva arte de escribir novelas" (1887), libro en el que aparecen nutridas alusiones a Baudelaire en el contexto del naturalismo, con respecto al cual, según Hans Juretschke, "Valera […] amplía su crítica […] para convertirla en un juicio general sobre Francia" (1940: 49).

VALERA INTENTA COMPRENDER A BAUDELAIRE

Valera, consciente tal vez que su rencor y asco hacia Baudelaire deshacían su habitual ecuanimidad crítica, se tomó la molesta una vez de intentar explicarse el satanismo del poeta francés. "[O] Baudelaire era un hombre muy amante de la virtud, aunque extraviado, y que se queja con enrevesada ironía," conjetura el crítico español, "o su Dios no es más que todo un conjunto de obstáculos tradicionales, que se opone al progreso, y su Satanás es el espíritu del hombre que ha de realizar al fin el Bien, triunfando de ese conjunto de obstáculos" Mas para Valera, Baudelaire "no cuenta entre los ateos y los irreligiosos esperanzados y de buen humor" (Valera, 1887: 254-255).

VALERA ANTE BAUDELAIRE: CONCLUSIÓN

Tal vez nos sirva de cierre las observaciones que hace Óscar Rivera-Rodas, en relación con Valera y Darío en un interesante artículo sobre la recepción crítica de Darío en Valera (*Azul…*) y Rodó (*Prosas profanas*) desde el punto de vista de las *presunciones* del crítico. Lo que dice Rivera-Rodas de los comentarios de Valera sobre Darío podría aplicar-

se también a su lectura de Baudelaire: "Valera reacciona en defensa de la ideología cristiano-católica, a la que tampoco encuentra –según su deseo implícito– reflejada en la obra de Darío. De este modo, la obra del poeta es juzgada […] no por lo que es y representa, *sino por lo que no es y no representa*" (1989: 68; énfasis del original). O, dicho en otras palabras: "Su origen verdadero [del pretendido 'galicismo mental' de Darío, igual podría ser la *Blague* y *Pose* de Baudelaire] no es tanto consecuencia de aspectos propios de los textos de Darío; su origen está en los sentimientos del crítico: pre-juicios, pre-sunciones, pre-textos" (1989: 68).

LEOPOLDO ALAS, "CLARÍN"

Pasando revista a las diversas manifestaciones de la nueva literatura francesa y europea inicialmente contrarias a su gusto estético –"ese pesimismo, ese trascendentalismo naturalista, ese orientalismo panteístico o nihilista"– concluye "Clarín" que:

> todo ello lo diera yo por bien venido a España, a reserva de no tomarlo para mí, personalmente, y con gusto vería aquí extravíos de un Richepin, satanismos de un Baudelaire, preciosismos psicológicos de un Bourget, quietismos de un Amiel y hasta la procesión caótica de simbolistas y decadentes; porque en todo eso, entre cien errores, amaneramientos y extravíos, hay vida, fuerza, cierta sinceridad, y sobre todo un pensamiento siempre alerta» (Alas, 1887b: 85)

En esta afirmación, formulada en 1887 contra el fondo de la llamada "decadencia" de las letras españolas, vemos un "Clarín" en quien apenas se detectan rasgos antimodernistas y galófobos. Refiriéndose al ensayo de "Clarín" sobre Baudelaire publicado en el mismo año, observa Antonio Ramos Gascón que "«Clarín» no solo muestra un espíritu de tolerancia poco común en los medios críticos europeos de ese momento, sino que, además, aprovecha la oportunidad para denunciar la estrechez de criterio de quienes, sin comprender, rechazan sistemáticamente las nuevas realizaciones modernistas" (Ramos Gascón, 1973: 20). ¿Era de verdad tan progresista el autor de los Paliques o se trataba de una simpatía efímera para los innovadores literarios del momento?

Sergio Beser, autor del estudio más extenso y comprensivo de "Clarín" como crítico, discrepa con el mito de "Clarín" antimodernista sin matices que remonta a Díaz Plaja y algunos modernistas (1968: 202), atribuyendo su truculencia hacia la generación joven a "un creciente desinterés por la literatura" hacia el final de su vida (1968: 202), la cual contrasta con la conciencia, por los 1880, "de la necesidad de una renovación de la poesía española y la creencia en la oportunidad de las nuevas tendencias poéticas francesas" (1968: 202). A pesar del visto bueno que, a juzgar por esta observación, "Clarín" daba inicialmente a la nueva poesía francesa, en el repaso cronológico de fuentes pertinen-

tes que emprende Beser para trazar la evolución de la reacción de "Clarín" ante el modernismo, revela en "Clarín" cierta impaciencia desdeñosa hacia la servil imitación modernista de poetas franceses, a saber un galicismo prestado o imitado (1968: 204-205). Así lo demuestran sus reproches a Darío, entre otros escritores hispánicos del fin de siglo –no sin reconocer por otra parte los méritos del escritor nicaragüense (Scarano, 2016: 3-4) por su 'excesiva atracción hacia lo francés'" (1968: 206). Beser resume la posición de "Clarín" ante el modernismo como "burla y sarcasmo hacia el movimiento pero reconocimiento de los valores artísticos de sus principales cultivadores" (1968: 209).

Apunta Beser que a pesar de que para "Clarín" "Francia siempre fue el centro de la cultura europea" (1968: 125) y que opinaba que "la influencia y la difusión de la literatura francesa en España es tan importante que puede considerarse […] como elemento de la nuestra [española]" (1968: 127), "su entusiasmo no le cegó en ningún momento" (1968: 125) y era "el primer español que adopta ante Francia una actitud carente de prejuicios" (1968: 125), alejándose de esta manera de sus compatriotas coetáneos que manifestaban hacia el país vecino "menosprecio o exagerada francofilia" (1968: 125), para adoptar "una actitud polémica y crítica" –prueba de ello es el ensayo sobre Baudelaire– que facilitara, entre otras cosas, señalar los peligros de dejarse influir excesivamente por un solo país cuya evolución cultural e histórica no coincidía forzosamente con la de España (1968: 127).

En cuanto al artículo sobre Baudelaire, Beser lo considera "uno de los estudios críticos más importantes salidos de la pluma de «Clarín»" (1968: 210). Señala el objetivo de rescatarle a Baudelaire de la injusta censura de Brunetière –quien tachó a Baudelaire de "un satan de hôtel garni, un Belzébuth de table d'hôte" (1887: 697), le acusó de "ridicules affectations de dandysme" (1887: 696) y dijo "il n'y a de sincère en lui que le désir et le besoin d'étonner" (1887: 698)– y destaca el altruismo crítico de "Clarín" al buscar ponerse en el lugar del poeta para comprender el "Baudelaire hombre", con el fin de reconocer sus méritos a pesar de que la poesía del autor de *Les Fleurs du mal* "no era de su predilección" (1968: 211-212), así como una interpretación distinta el concepto baudelairiano del mal (1968: 210). Observa Beser asimismo que "Clarín" parece temeroso de demostrar su entusiasmo por el escritor francés" (1968: 210), actitud que nos permitimos atribuir a la voluntad de distanciarse de Baudelaire, fenómeno que comentaremos dentro de breve.

De la tinta que ha corrido sobre el tema del antimodernismo clariniano, destaca un valioso artículo de José María Martínez Cachero (1983) en la que se aborda también su relación con rasgos galófobos en la crítica del literato zamorano. Martínez Cachero ve evolucionar el "Clarín" de a finales de los 1880 hasta 1892, "mucho más atento y comprensivo con las novedades literarias, cuya existencia estimaba indispensable para animar un panorama de postración y anquilosa-

miento estéticos", actitud de la que dan fe "algunos textos «clarinianos» datados entre 1887 y 1892," – entre los cuales el ensayo sobre Baudelaire – "todos ellos relativos a la pertinencia, inclusive necesidad, de una sustancial renovación en nuestra poesía" (Martínez Cachero, 1983: 231) hacia, a partir de 1899, un crítico "anti-modernista por aferrado tercamente a principios casticistas" (Martínez Cachero, 1983, 229-230); de lo cual concluye Martínez Cachero acerca del antimodernismo que "Sí y no de nuestro crítico, para quien la extranjería galicana y la consiguiente descastización (valga la palabra) constituyen motivo de rechazo, y en ello coincide con bastantes anti-modernistas coetáneos" (Martínez Cachero, 1983: 233). La galofobia de "Clarín", por su parte, se dirigía "contra los presuntos innovadores parisienses" (Martínez Cachero, 1983: 231) – exceptuando a Baudelaire a quien distinguía reiteradamente de "la turbamulta de los simbolistas, donde no debe ser incluido y de cuyos «extravíos» no resulta responsable" (Martínez Cachero, 1983: 231)– y sus imitadores españoles cuyas poesías "parecen traducciones de versos franceses, correctas gramaticalmente, pero con el sello del galicismo en el estilo" (Cit. en Martín Cachero, 1983: 235); o pecaban, según el mismo "Clarín", de "amaneramiento, de imitación servil, de exageración y afán de novedad y rareza" (cit. en Martínez Cachero, 236) así como de "la pose, la servil imitación, el descaro y la falta de respeto" (Martínez Cachero, 1983: 244). "Sí y no, por tanto, de nuestro crítico", concluye Martínez Cachero, "ante las novedades poéticas de Francia" (Martínez Cachero, 1983: 231). A fin de cuentas, pues, el giro antimodernista y galófobo clariniano era la consecuencia de lo que él consideraba una experiencia fracasada, de una iniciativa literaria innovadora que no estuvo a la altura de sus expectativas; o, en palabras de Martínez Cachero, "desilusión y alarma ante la obra realizada por los sedicentes innovadores, peligro galicista y consiguiente disolución de lo nuestro, erotismo exacerbado –con la llamada nueva estética", reproches unidos por la antipatía de "Clarín" hacia "cualquier tipo de mero juego literario, de virtuosismo sin apoyo en lo serio y trascendental. Más que de un enfrentamiento entre generaciones […] se trataba de una inadecuación o falta de correspondencia entre la insoslayable realidad literaria del Modernismo y el ánimo de Leopoldo Alas, cada día más profundamente inmerso en otras realidades" (244-245).

A Baudelaire, pues, "Clarín" le asociaba con una innovación oportuna, por mucho que no compartiera la postura estética del poeta francés.

"BAUDELAIRE" DE "CLARÍN"

El ensayo de "Clarín", publicado inicialmente en *La ilustración ibérica* bajo la forma de una serie de siete artículos (Alas, 1887a) fue el estudio más extenso consagrado exclusivamente a Baudelaire compuesto en España antes de publicarse en 1931 la biografía escrita por

César González Ruano. "Clarín" se propuso rescatarle a Baudelaire del vilipendio de Brunetière y otros críticos franceses y sus acólitos españoles –aunque esquiva ponerle explícitamente a Valera en tela de juicio– tachando la actitud crítica de estos de injusto y mezquino, sin por ello llegar a la admiración incondicional de Baudelaire.

De hecho, "Clarín" compartía con los detractores españoles de Baudelaire cierta antipatía visceral hacia el poeta de *Les Fleurs du mal*, y el objetivo magnánimo de los artículos servía más bien de pretexto para lanzar un ataque contra un concepto de la crítica literaria que él consideraba mezquino e ilícito.

El primer estudio detenido del ensayo de "Clarín", elaborado por Josette Blanquat (1959) analizó ampliamente el concepto clariniano de la crítica, llevó a cabo un examen minucioso de los argumentos a favor de Baudelaire que desplegó el crítico español y también apuntó los componentes de la imagen del escritor francés formulado por "Clarín"; sin embargo, no se detuvo en los temas del antimodernismo y galofobia Volvamos, pues, a escudriñar el ensayo desde esta óptica.

LAS FORMAS DE GALOFOBIA

La galofobia de "Clarín", si puede calificarse de tal, se manifestaba en primer lugar, en el desprecio que sentía por el modo de crítica injusta, parcial y miope de origen francés.

En segundo lugar, se expresaba por medio de una antipatía visceral hacia Baudelaire, muy parecida por cierto a la que experimentaban otros detractores españoles como Valera, la cual el mismo "Clarín" se vio obligado a reconocer y confesar justamente para demostrar como el crítico bueno y justo debe superar sus prejuicios subjetivos para ponerse en el lugar del autor cuya obra lee; y la tendencia a distanciarse de Baudelaire, afirmando reiteradamente que no defiende a Baudelaire por amor al poeta o a su obra sino por odio a la crítica mala, acaso contradiga esta noble ambición.

En tercer lugar, se manifiesta en su trato despectivo a los innovadores literarios extraviados, franceses o imitadores españoles de ellos, cuyos excesos amanerados deploraba "Clarín".

GALOFOBIA 1: CRÍTICA MALA

Conviene recordar que el catalizador del ensayo no fue, por lo menos aparentemente, el menosprecio de Baudelaire manifestado por críticos españoles, sino un artículo escrito por el crítico francés Fernand Brunetière (Brunetière, 1887) el tono del cual era insólitamente –para "Clarín" desmesuradamente– despectivo, de tal forma que parecía compuesto "con el exclusivo y poco cristiano propósito de arrojar cieno y más cieno sobre la memoria de un poeta difunto que ha influido mucho en la actual literatura francesa, y que tiene multitud de

sectaries y hasta podría decirse de adoradores" (1889: 55). "Clarín" lo califica de "[L]a diatraba […] de un censor que se ceba en la fama de un poeta a quien se deben momentos de solaz, o alguna visión nueva de lo bello, o sugestiones para ideas o sentimientos, o cambios fecundos de ánimo" (1889: 55). Este modo de crítica, prosiguió "Clarín", "me parece trabajo improductivo y contrario a la hermosa y grande caridad del arte" (1889: 58), consecuencia de cierto prudentismo literario "[…] que en Francia ha hecho ya estragos [y que] también ha entrado en España y combinándose con otras preocupaciones nacionales nos amenaza a nosotros con grandes sequias de ingenio" (1889: 57), dando lugar a un pacto entre una "clase de lectores" y "la ralea de críticos que les sonsacan y escandalizan", ambos para "Clarín" "profundamente antipáticos" (1889: 58). Para "Clarín" este tipo de crítica "no tiene disculpa, […] no puede menos de hacer daño" porque su exponente "no se inspira en el entusiasmo, sino en la prevención, […] no quiere ser lince sino miope voluntario" (1889: 63); al contrario, "en poesía no hay critico verdadero, sino es capaz de ese acto de abnegación que consiste en prescindir de sí mismo, en procurar, hasta donde quepa infiltrarse en el alma del poeta, ponerse en su lugar. Solo así se le puede entender del todo y juzgar con justicia verdadera" (1889: 66).

Según "Clarín", el error fundamental de estos críticos residía en su empeño en leer obras literarias como si fuesen documentos morales y no obras de arte. El atribuirle anticipadamente a la obra de Baudelaire "una trascendencia moral" (1889: 72), y como consecuencia tratar *Les Fleurs du mal* "como un documento para la salvación, como un acto, no como pura representación bella" (1889: 72), para "Clarín" "no es crítica de arte" y sólo servía para "dislocar la cuestión crítica y a llenar al lector bonachón de aprensiones olor a azufre". A "Clarín" le parecía erróneo que un crítico solo se preocupara de la "trascendencia" de *Les Fleurs du mal* "ya con relación a la sociedad, ya con relación al alma del autor". "[T]odos estos críticos que se salen del libro para penetrar las intenciones del autor, sus probables flaquezas, y para estudiar las consecuencias sociales y morales de sus afirmaciones o de su ejemplo, ya las defiendan, ya las ataquen" precisa "Clarín", "dejan a un lado la cuestión propiamente critica", gran ironía puesto que para el mismo Baudelaire, "no era la poesía expresión inmediata y fiel del estado del alma, porque esto no era arte según él" (1889: 73). Este error lo encontraba "Clarín" no solo en "prudentistas" como Brunetière sino también en los "católicos radicales" como Barbey d'Aurevilly (1889: 71) y la mayoría de los autores del Apéndice a *Les Fleurs du mal* (1889: 71).

GALOFOBIA 2A: REPUGNANCIA INSTINTIVA HACIA BAUDELAIRE

Ocurre que por mucho que "Clarín" pidiera que se reconociesen el mérito literario, la originalidad estética y la influencia y fama del poeta francés, la obra de éste no despertó en él un particular interés, ni le ins-

piraba gran entusiasmo, ni aún le gustaba. Ya sabemos que "Clarín" volvió a leer *Les Fleurs du Mal* no porque le apetecía sino para montar su asalto contra la crítica "prudentista", de lo cual se puede deducir que su primera lectura del libro no le fue especialmente grata. "Yo no tengo a Baudelaire por un poeta de primer orden;" –reconoció el crítico español– "ni su estilo, ni sus ideas, ni la estructura de sus versos siquiera me son simpáticos, en el sentido exacto de la palabra" (1889: 59). "Leyendo a Baudelaire segunda vez," agregó luego, "he sentido muchas veces repugnancias instintivas; aquí y allí herían mi fe y el amor que la tengo, frases precisas, afirmaciones crudas, que provocaban por su rudeza y franca tirantez la controversia, la oposición agria de mi espíritu" (1889: 67). Bien claro está, dejarse llevar por su aversión hacia la poesía de Baudelaire habría minado su propia misión crítica: "La reflexión me hacía advertir bien pronto que era inoportuno la intervención de mi subjetividad", ya que "[no] podría juzgar con imparcialidad a Baudelaire si cerraba ojos y oídos a los señales secretos que en sus versos gritan y hacen gestos para que pueda comprendérsele" (1889: 67). Pues, si bien "Clarín" buscara suprimir y restar de su evaluación la aversión que Baudelaire despertaba en él personalmente abogando la honrada y deseable superación de prejuicios subjetivos, "La crítica debe defender a todos los escritores buenos a quien [*sic*] se pretende negar la condición de tales, aunque se trate de aquellos por los que no se siente el mayor entusiasmo" (1889: 59), su reacción visceral a Baudelaire no distaba tanto de la de los detractores de Baudelaire o incluso de la de los críticos indulgentes que le concedieron el beneficio de la duda al tener su origen en un marco ideológico común. De ahí la necesidad de oponerse a y distinguirse de los "prudentistas" y sus congéneres no por medio de una distinta postura moral hacia el poeta francés, lo cual, por su óptica, solo hubiera conseguido perpetuar el mismo círculo vicioso, sino por vía de una aproximación crítica centrada en la obra del escritor y no en su vida, o sea, una perspectiva crítica que podría calificarse de cuasi-formalista en vez de humanista.

GALOFOBIA 2B: DISTANCIARSE DE BAUDELAIRE

Fijémonos sin embargo en la advertencia de suspensión que incorpora el crítico español en su plantilla de apoyo para una crítica justa (o su pleito contra una crítica injusta): En primer lugar, ponerse en el lugar de quien uno lee no equivale a y no conlleva aceptar sus valores: aunque el hecho de que cada ser humano es "virtualmente semejante a todos los hombres", hace posible la superación del subjetivismo, lo que facilita es "colocarse en todas las situaciones humanas sin necesidad de tomarlas para si definitivamente" (1889: 68) (El énfasis es mío). Conviene tener esto en cuenta a la hora de reflexionar sobre su actitud hacia Baudelaire.

En segundo lugar, "Clarín" no emprendió su tarea como admirador (o detractor) del poeta sino que actuaba en calidad de abogado defen-

sor, si se quiere. Asumido este papel aparentemente benévolo con el motivo menos magnánimo de ensañarse a su vez con un crítico francés a quien detestaba y a sus discípulos españoles, "Clarín" aclara su objetivo de tal manera que queda muy claro que reparar una injusticia no debería confundirse con aprobar o respaldar al poeta francés: "[V]eo su mérito [de Baudelaire], […] *y solo por esto* me decido a escribir con ocasión del artículo de Brunetière estas impresiones de una segunda lectura de *las Flores del mal*" (1889: 61) (El énfasis es mío).

En tercer lugar, aunque que para alcanzar su objetivo era necesario leer con detención y perspicacia las poesías de Baudelaire, "Clarín" se esforzaba por subrayar que esto no era por gusto ni afición sino para combatir mejor su adversario Brunetière: "Al leer ahora ese libro 'Les Fleurs du Mal' me proponía no solo estudiar la obra de Baudelaire sino penetrar los motivos que con ocasión de esa obra pudo tener Brunetière para decir lo que dijo" (1889: 64).

"Clarín" logra distanciarse de Baudelaire de tal manera que nunca se le tome por partidario del poeta: el papel de crítico-abogado consiste en defender al acusado sin necesariamente compartir o aprobar sus valores y principios. Esto le permite reconocer debidamente los méritos y la influencia de Baudelaire en las generaciones posteriores sin darles su visto bueno estético. Por tanto, "Clarín" tal vez solo merezca la etiqueta de galófobo en el sentido que lamenta una tendencia estética así como un modo de crítica ambas de procedencia francesa.

GALOFOBIA 3: DESPRECIO PARA LOS INNOVADORES EXTRAVIADOS

En su ensayo sobre Baudelaire, lamenta "Clarín" que "en nuestros tiempos multitud de autores aspiran a llamar la atención por medio de rarezas y esfuerzos y dislocaciones" (1889: 94), fenómeno que fomenta y alimenta "la atmósfera literaria de París, que produce casi sin necesidad de aprender, como en germinación espontánea, prosas y versos alambicados, quinta esencia de la fiebre intelectual; […] algo que a la larga molesta, da náuseas y es incompatible con el apetito de manjares sanos y fuertes" (98), dando lugar a una reacción en cadena: "Cuando una medianía discurre alguna diablura inaudita, otra medianía más diabólica viene a hacerle pasar a la categoría de un alma de Dios anticuada, merced al descubrimiento de alguna otra zapateta artística. Esto sucede hoy con simbolistas, decadentes, instrumentistas, prerrafaelistas, esteticistas, deliquescentes, etc., etc.: la extravagancia borra la extravagancia" (1889: 96-97).

"Clarín" elige meterse con el simbolismo, por su desacuerdo con quienes colocaban este movimiento en el linaje de Baudelaire. "El simbolismo no es la exageración de la poesía de Baudelaire" (1889: 93) ya que "[n]ingún hombre de gran talento, de vigorosa originalidad verdadera [como Baudelaire], puede ser cómplice de semejantes extravagancias" (1889: 92); por lo tanto, "no hay que confundir las Flores del mal

con las flores de trapo que algunos nos quieren hacer tomar por el colmo del arte de los jardines poéticos" (1889: 98), gran error porque "sólo espíritus muy limitados, que confunden la originalidad con el prurito ridículo y grotesco de la novedad llamativa y tintamarresque, pueden sostener que [Baudelaire] es responsable de las paradojas e hipérboles, sofismas y disparates de ciertos jóvenes" (1889: 93-94); al contrario, es preciso "distinguir entre el pobre diablo que busca un pedazo de pan dando dos vueltas por los aires y el escritor verdadero que obedece, al marchar por camino desusado, a su temperamento extraordinario y de caracteres singulares" (1889: 94).

En cuanto al simbolismo, "Clarín" no tiene pelos en la lengua. Para el crítico español, el movimiento es "una payasada tétrica, que inquieta, que marea, producto de algunos ingenios mediocres y de muchos nulos" (1889: 93) cuyos afiliados "llegan al absurdo grotesco a las primeras de cambio" (1889: 92) y manifiestan "una aptitud singular para la incoherencia lógica, que viene a ser la manía fija" (1889: 92), y que "pertenece por muchos de sus aspectos a la categoría de las obras que estudia Lombroso en los casos teratológicos que ofrece la grafomanía como campo de observación" (1889: 93).

¿LO INSUPERABLE?

Pero, en realidad ¿logró "Clarín" evitar la misma trampa en la que caían los críticos que reprocha? ¿No se hace borrosa la línea entre los dos entes –"artista" y "hombre", por él mismo contrapuestos– cuando el crítico español, para contrariar la imagen de Baudelaire difundida por la crítica defectuosa, sugiere que "[e]n Baudelaire *se puede leer entre líneas* [cursiva mía] toda una metafísica; y descubre "un poeta que ve y siente a su modo los fundamentales principios de la realidad en cuanto importa a nuestra vida […] un espíritu elevado, con una conciencia de las escogidas?" (1889: 95). ¿No hace resaltar la arriesgada ambivalencia de su postura, aun cuando, al intentar asegurar la prevalencia de los méritos de Baudelaire, se refiere a "los defectos del pensador, del artista" y describe al poeta como "uno de los pocos semejantes que tenían algo nuevo por contarnos y que sabían decirlo de una manera agradable, original y propia?" (1889: 95). ¿No recurre "Clarín" a un criterio moral más bien que estético en observaciones como "No es difícil descubrir en estas poesías […] el predominio del elemento psicológico" (1889: 78); o "Baudelaire, puede decirse, siempre, siempre escribe para el alma, y para el alma espiritual" (1889: 79); o "Baudelaire […] es poeta del drama interior, de la indecible vaguedad en que necesariamente quedan los interesantes fenómenos de la profunda vida psíquica" (1889: 81); o que Baudelaire no prescinde "del fondo moral de la vida" (1889: 79); o que Baudelaire era "uno de tantos poetas cristianos […] preocupados con la lucha del alma y del cuerpo, de Dios y el diablo" (1889: 84); o cuando, al definirle a Baudelaire como "casi maniqueo" (1889: 85), recurre a denominadores religiosos y

morales; o al afirmar que "Baudelaire asusta, entristece, horroriza si se quiere, pero no inspira la desesperación nihilista de tantos y tantos poetas modernos" (1889: 91); o bien cuando escribe que Baudelaire "[h]ace pensar en cosas grandes, nos conmueve profundamente y nos lleva a las regiones de los ensueños graves y a los dominios de esa idealidad que está por encima de las diferencias de idealismos y realismos?" (1889: 95). Y como ya hemos dicho, la respuesta visceral a la obra de Baudelaire que "Clarín" tuvo que reconocer y luego reprimir para poder leerla sin prejuicios, ¿no recuerda la de Valera?

¿Debemos concluir, pues, que "Clarín" no consiguió desprenderse totalmente del criterio que aplicaban quienes él criticaba, precisamente porque el objetivo de rebatir las críticas injustas requería que el crítico español se enfrentase con sus propias reacciones viscerales de él? Según su propio criterio, "[E]s mal crítico de arte el que juzga una obra de bella literatura por las intenciones del autor, por la oportunidad social, por el alcance moral, etc, etc." (1889: 72).

Josette Blanquat parece no haber encontrado en este tipo de afirmaciones discrepancia alguna con el rechazo de una crítica preocupada con el "alcance moral" o las "consecuencias sociales y morales" de la obra artística. En "La compréhension esthétique, selon «Clarín»", explica, "ouvre à la connaissance de l'être", et "recherche le message de l'homme qu'a été Baudelaire à travers les poèmes transmis par son génie" (1959: 10). Tampoco "Clarín", recuerda al lector, "la diferencia entre la poesía y la pasión y la verdad" (1889: 81) que hizo el mismo Baudelaire, a pesar de que para demostrar que el poeta francés no aspiraba al panteísmo parnasiano, tal como demostraba la dimensión metafísica de su poesía, se hizo necesario aludir ampliamente a su conciencia moral, lo cual daba la impresión de aplicar un criterio moral al juicio de su obra.

Pero si es así, ¿cómo distinguir entre el tipo de alusiones a la supuesta vida moral del poeta que a "Clarín" le parecían concordar con su hermenéutica ultrasubjectiva y las que no? "[L]a inspiración satánica de las *Flores del mal*", asevera "Clarín", "supone la realidad afirmada, el reconocimiento y la conciencia estética de lo infinito y de lo absoluto", o sea, una lucha maniquea que constituye "la preocupación magna de la vida racional" (1889: 88), pero la "conciencia estética" –el reflejo de la vida en el arte, pero no una representación directa de aquel, como pensaban equivocadamente los críticos que leían literalmente la obra de Baudelaire– revela que "para Baudelaire es el diablo símbolo, y nada más" (1889: 90) –que representaba "un mal prepotente", polo opuesto de "la conciencia de la luz" (1889: 88). Era preciso reconocer, pensaba "Clarín", que la aguda conciencia existencial de Baudelaire como hombre se expresaba estéticamente y no teológicamente: "por más que la forma literaria de sus versos […] se refiere a veces directamente a determinadas creencias y tradiciones religiosas" (1889: 88).

La diferencia, la que hay que comprender para no sospechar que "Clarín" traicionara sus propios principios críticos, es esta: la moral a la que se refería "Clarín" es la que se desprende del arte o que esta

construye estéticamente, no el comportamiento moral disidente que iba en contra de las presuposiciones de una moral supuestamente aceptable y según las cuales juzgaban al poeta críticos como Valera; y, al contrario de Valera, "Clarín" crítico no juzgaba aplicando a la lectura de *Les Fleurs du mal* un criterio moral, aunque sí lo hiciera el "Clarín" visceral. No compartimos incondicionalmente, por tanto, la opinión de Blanquat que buscaba "Clarín" "l'homme qu'a été Baudelaire à travers les poèmes transmis par son génie" (1959: 10), a no ser que reconozca la distancia que separa el artefacto de la realidad humana de quien lo crea. "Clarín", pues, sí prescindía de un criterio moral, pero a costa de dejar entrever la sombra de su reacción visceral a Baudelaire y a recurrir a evocaciones morales de Baudelaire como hombre, las cuales descubren que a pesar de su novedosa magnanimidad hacia Baudelaire, el marco general conceptual e ideológico del pensamiento clariniano era el mismo, o por lo menos un pariente cercano, de sus coetáneos.

"CLARÍN": CONCLUSIÓN

"Baudelaire no es tanto como han querido algunos, pero es mucho más de lo que dice Brunetière. No es el primer poeta simbolista, sino un poeta original cuyo temperamento produjo una poesía nerviosa, vibrada, lacónica, plástica, pero no alucinada, ni materialista, ni indiferente" (Alas, 1889: 97). Con esta breve síntesis concluye "Clarín" su ensayo sobre Baudelaire, recordando al lector que, entre otras cosas, aprovechó la ocasión para pasar revista a casi todos los reproches que la crítica, tanto española como francesa, había lanzado hasta entonces contra el poeta de *Les Fleurs du mal*. El artículo atrabiliario de Brunetière le pilló a "Clarín" en una fase en la que urdían en su espíritu tendencias de apariencia protomodernista tanto como antimodernista, entretejidas de tal forma que no se le puede poner rótulos al crítico zamorano sin matizar.

CONCLUSIÓN

En este estudio, repaso en cierto sentido de terreno labrado parcialmente ya de una manera más o menos concienzuda y pormenorizada que no obstante esperamos haya alcanzado en su conjunto algún grado de originalidad, hemos buscado una convergencia de análisis sintética de lo expuesto ya sobre la recepción de Baudelaire por parte de Valera y Clarín respectivamente y un examen más detallado de esta recepción dentro del marco de tres coordenados íntimamente vinculados entre sí: antimodernismo, galicismo y casticismo. De esta manera hemos procurado ir más allá que las observaciones y comentarios anteriores sobre el tema, trazando con más detención los contornos de esta recepción en cada caso con el objetivo específico de comprenderla en relación con el eje tripartito formado por los tres conceptos histórico-literarios referidos.

A primera vista, Valera y "Clarín" se nos presentan como polos opuestos: aquel no disimula su antipatía hacia Baudelaire y hasta se empeña en justificarla, racionalizándolo sistemáticamente entre arrebatos de oprobio; mientras que este se esfuerza para superar sus prejuicios. Pero viéndolo de más cerca, se comprende que no se trata de un caso nítido y sencillo de vilipendio intolerante antimodernista contra simpatía iluminada con quien sentó las bases de una estética nueva cuya influencia puede considerarse oportuna y beneficiosa. Entre sendos críticos españoles, hay puntos de contacto y convergencias sutiles que podrían calificarse de generacionales.

Ambos participan a una tendencia que se manifiesta a partir de 1860 aproximadamente, aunque – sin entrar en pormenores– sus orígenes remontan a la época del romanticismo, que "pone de relieve los valores españoles y hace patente la amenaza que supone para ellos la preponderancia de la cultura francesa en España" (Juretschke, 1940: 32). En "Clarín", a pesar du su magnanimidad hacia Baudelaire, se oye un eco, aunque tal vez amortiguado, de la preocupación e indignación de Valera ante lo que para él era la maligna y nociva influencia francesa que seducía y amenazaba con corromper o desviar el genio español. Más clara todavía es la exasperación de ambos ante la imitación ciega o sin distinción de modelos franceses que ellos consideran extraviados. En este sentido, su galofobia no puede desligarse de su antimodernismo, ambos de carácter particular, ni de su casticismo, que aunque en Valera se aproxima más a un tradicionalismo empedernido más que en "Clarín", es más bien estético-nacionalista en aquel y estético en éste, Clarín lamenta la influencia simbolista sobre todo porque mengua la integridad estética de la literatura española.

En último lugar, en ambos críticos se ve la persistencia de una disposición que podría calificarse de humanista-tradicional, según el que –a pesar del esfuerzo que invierte "Clarín" en escaparse de ella– la literatura se lee y se evalúa según un criterio moral, o sea, se sigue leyendo y juzgando no el poema sino el ser humano que lo escribe. En Valera esta disposición es más bien explícita, sobre todo en su afirmación que la literatura no puede ser independiente de la moral. En "Clarín", el hecho mismo de que tiene que esforzarse para superar esta disposición demuestra que en cierto grado sigue sometido a ella. No obstante, tiene "Clarín" algo de precursor –esto se ve en su ensayo sobre Baudelaire– en el sentido que su empeño en establecer un modo de crítica que respete el carácter literario de la literatura prefigura la evolución de la crítica del poeta hacia la poesía durante el modernismo (Hambrook 1991, 188-194).

OBRAS CITADAS

Aggeler, William F. *Baudelaire Judged by Spanish Critics 1857-1957*. Athens (EEUU): University of Georgia Press, 1971.

Alas, Leopoldo. "Lecturas: 'Máximo', novela de Armando Palacio." *La Ilustración ibérica*. 30.04.1885:

—- . "Baudelaire." 1887a. *La Ilustración ibérica*. I: 23.06.1887: 471-474; II: 13.08.1887: 518-519; III: 17.09.1887: 602; IV: 24.09.1887: 622; V: 22.10.1887: 682-683; VI: 05.11.1887: 711; VII: 26.11.1887: 762-763.

—- . *Apolo en Pafos*. Madrid: Fernando Fe, 1887b.

—- . "Baudelaire." *Mezclilla*. Madrid: Fernando Fe, 1889: 55-98. [cervantesvirtual.com]

—- . "Paul Verlaine. 'Liturgias íntimas'." *La Ilustración española y americana*, 30. 09. 1897 (Recopilada en Alas, 1973: 170-178).

—- . *Obra olvidada*. Ramos-Gascón, Antonio, ed. Madrid: Júcar, 1973.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. París: Seuil, 1968.

Bermejo Marcos, Manuel. *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.

Beser, Sergio. Leopoldo Alas, crítico literario. Madrid: Gredos, 1968.

Blanquat, Josette. "«Clarín» et Baudelaire." *Revue de littérature comparée*. Núm. 33, 1959: 5-25.

Bobadilla, Emilio (*Fray Candil*). "Los presuntuosos." *Madrid Cómico*, 16.07.1887: 3 y 6.

Brunetière, Fernand. "Revue littéraire. Charles Baudelaire." *Revue des Deux Mondes*, Vol. 81, Núm. 188: 695-706.

Buxeras y Mercadel, Enrique. *Ensayos de literatura elemental, destinado a servir de texto a los alumnos de retórica y poética*. Valencia: 1894 (Citado en Ferreres, 1975: 54-55).

Carter, A. E. "Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire." *South Atlantic Bulletin*. Vol. 33, Núm. 4, 1968: 11-13.

"Clavigero." "Pláticas." *Alma española*. 06.03.1904: 4-6.

Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.

Ferrari, Emilio. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Emilio Ferrari. El día 30 de abril de 1905*. Madrid: Ambrosio Pérez: 32-33.

Ferreres, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.

Fishtine, Edith. *Don Juan Valera, The Critic* Menasha, Wisconsin: George Banta, 1933.

Gómez Carrillo, Enrique. *El modernismo*. Madrid: Fernando Fe, 1905.

—- . "Los breviarios de la decadencia parisiense." Ricardo Gullón, ed. *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980: 472-480.

González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.

González-Ruano, César. *Baudelaire*. Madrid: Herándo, 1931.
Guasp, Gonzalo. "Ars novus." *Gente vieja*. 30.06.1902: 2-3.
Güntert, Georges. "Baudelaire en la literatura española de fin de siglo." José Morales Saravia, ed. *Un Baudelaire hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*. Lima: San Marcos, 2009: 49-81.
Hambrook, Glyn. "Del poeta a la poesía: la imagen de Charles Baudelaire y su obra en las crónicas literarias de Enrique Gómez Carrillo." *Estudios de investigación franco-española*. Núm. 5, 1991: 97-111.
—-. "Revered and Reviled: the Critical Reception of Charles Baudelaire in *fin de siglo* Spain." *New Comparison*, Núm. 15, 1993: 45-61.
—-. "Response to the work of Charles Baudelaire in the Literary Criticism and Chronicles of Rubén Darío: a Spanish Perspective." *Tropelías* (Zaragoza). Núms. 5 y 6, 1994-95: 149-160**.**
—-. "Baudelaire, Degeneration Theory and Literary Criticism in Fin-de-Siècle Spain." *Modern Language Review*, Vol. 101, Núm. 6, 2006: 1005-1024.
—-. "Translations of Baudelaire in Spain 1880-1910." *Modern Language Review*, Vol. 107, Núm. 1, 2012: 20-38.
—-. *The Reception of Francophone Literature in the Modernista Review* Helios *(1903-1904). A Preliminary Study and Sourcebook*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen, 2013.
—-. "Further Reflections on Early Translations of Baudelaire in Spain 1876-1910." *French Studies Bulletin*, Núm. 132, 2014a: 56-59.
—-. "Missives with a Mission: Enrique Gómez Carrillo's Chronicles from Paris to the Hispanic World." Jan Borm y Benjamin Colbert, eds. *Foreign Correspondence*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014b: 186-204.
—-. "Baudelaire en Espagne (1857-1910)." André Guyaux, ed. *Baudelaire dans le monde: L'année Baudelaire, 21*. Paris: Honoré Champion, 2017: 39-52.
Juretschke, Hans. *España ante Francia*. Madrid: Editora Nacional, 1940.
López Jiménez, Luis. "Valera, admirador de Francia en sus novelas." Francisco Lafarga, ed. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1989: 175-182.
Marín Hernández, David. *La recepción y traducción de* Les Fleurs du mal *en España*. Málaga: Miguel Gómez, 2007.
Martínez Cachero, José María. "La actitud anti-modernista del crítico "Clarín"." *Anales de literatura española*. Núm. 2, 1983: 383-398.
Martínez Ruiz, José (*Azorín*). *Obras completas*, 7 vols. Vol I. Madrid: Aguilar, 1947.
—-. "Baudelaire." *Alma española*. 31.01.1904: 3.
Martínez Sierra, Gregorio. "Algunas consideraciones sobre los versos de Núñez de Arce." *Helios*. Núm. 8, 1903: 29-34.

Mendoza Carlos. "Bibliografía." *La Ilustración ibérica*. 20.02.1886: 118-119 y 122.
Morales Saravia, José, ed. *Un Baudelaire hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*. Lima: San Marcos, 2009.
Niemeyer, Katharina y Meyer-Minnemann, Klaus. "Unheimlich, metaphysich, modern. Zur Rezeption Baudelaires in Spanien." *Romantisches Jahrbuch*, Vol. 63, Núm. 1, 2013: 334-363.
Penzkofer, "Las máscaras del *ennui*. La recepción de Baudelaire en Rubén Darío." José Morales Saravia, ed. *Un Baudelaire hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*. Lima: San Marcos, 2009: 83-109.
Rivera-Rodas, Óscar. "El discurso crítico autoritario y narcisista." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 15, Núm. 30, 1989: 57-69.
Santaclara, A de. "Decadencia crítica." *Germinal*. 23.07.1897: 2-3.
Shaw, Donald. Donald Shaw, *A Literary History of Spain: The Nineteenth Century*. Ernest Benn: Londres, 1972.
Starkie, Enid. *Baudelaire*. Penguin: Harmondsworth, 1971.
Unamuno, Miguel de. "Vida y arte." *Helios*. Núm 8. 1903: 46-50.
Valera, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Madrid: M. Tell, 1887.
—- . *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1942.
Valle Inclán, Ramón del. "El modernismo." *La Ilustración española y americana*. 22.02.1902: 114.
Villena, Luis Antonio de. *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar, 2001.