

POETAS DEL TIEMPO PERDIDO¹: ANUNCIOS DEL MODERNISMO DE TONO MENOR EN LA POESÍA DE RICARDO GIL

Ana ORENGA

1 Formación de una nueva sensibilidad (1885–1914): el ♦ idealismo simbólico-decadentista en las letras hispánicas²

“Siempre al cambiar de rumbo en el desierto
La caravana humana halla un poeta
¡Para enseñarle el horizonte abierto
y bendecir los nuevos derroteros!”

(ANDRADE, OC, 1909, pp. 92 y 96)

La presencia de esos genios parciales³ en el anquilosado panorama del cultivo de la lírica durante la época restauracionista, supone un gozne al otrora tan debatido “medio siglo modernista” en España. En efecto, los “poetas regionales” – Salvador Rueda, Manuel Reina y Ricardo Gil – marcan la transición del Post-Romanticismo al Modernismo y despliegan incipientes actitudes finiseculares en su tarea creativa; otra prueba lícita más para dirimir, al parecer la ya superada, querrela modernista, así como la precedencia de la poesía hispanoamericana sobre la peninsular.

Serán precisamente esos talentos poéticos medianos un síntoma de que la creación literaria, y sobre todo la lírica españolas, se encuentran en ese periodo de 1885–1914 en un momento de tránsito hacia la formación de una nueva sensibilidad.

Especialmente en el caso de Ricardo Gil, sus actitudes ante la creación poética (y el estado espiritual a ellas subyacente) constituyen síntomas de su tiempo, el de la

“crisis de fin de siglo”. Con ello no se quiere afirmar que su Modernismo de tono menor en ciernes sea meramente compulsivo, pues ningún artista es impermeable a influencias ajenas; pero sí (y ya lo percibieron sus contemporáneos) la poesía giliana era el “género de poesía más propio de nuestro siglo”⁴, la poesía lírica. Como afirma Zeda, un crítico de la época:

“Hasta nuestros días la poesía lírica ha sido poco subjetiva, poco lírica (...) El mundo que hoy nos interesa es el mundo interior. El estado angustioso de nuestro espíritu, la duda (...) de nuestros/ corazones modernos (...) la pérdida de la fe (...) la evolución de la poesía moderna (...) Poesía de corazón, melancólica, cristiana”⁵

Todas estas notas coincidentes con la actitud artística y lírica finiseculares señalan a R. Gil como a un auténtico renovador de la poesía antes de la aparición de los grandes poetas españoles del Modernismo⁶.

Asimismo las influencias y conocimiento por parte de R. Gil de las corrientes artísticas del “fin du siècle”, han sido notadas sin criterio unitario por los estudiosos al respecto⁷. En ello se halla criterio suficiente para corroborar la contribución primaria de los “premodernistas” españoles a la naturalización definitiva de las técnicas estéticas foráneas por parte de Villaespesa, los Machado o Juan Ramón (e incluso Unamuno), al margen del ascendiente rubeniano e hispanoamericano en general.

Efectivamente el talante “mal du siècle” de – R. Gil, “hombre solitario”, tal y como lo describen las necrológicas del Apéndice de *El último libro*, se vio dotado de expresión poética por sus contactos y cultura literarias. Como documenta M^a J. Díez de Revenga⁸, Gil tradujo en 1880 y 1881 respectivamente dos obras de A. de Musset. Además, sus contactos con el París de la Belle Epoque fueron directos, pues pasó allí alguna estancia como lo denota su poema “Del Murcia-París” /Los 15 pp.135–138/. Toda vez que en Madrid pudo tener ocasión de conocer las últimas tendencias literarias a través de los círculos progresistas o de las revistas artísticas como *La Diana* o *La Revista Contemporánea*⁹.

Precisamente ese remanente romántico y neoclásico sobre los primeros modernistas – es decir, sobre el grupo de escritores que inician un cambio renovador de la literatura española – y esa peculiar mezcla de provincialismo y cosmopolitismo en influencias y modos estéticos, se corresponde con esa capacidad de asimilación sincrética de la época moderna; a la vez que es idiosincrática de la “manera hispana” de naturalizar corrientes literarias foráneas a través del encabalgamiento de épocas¹⁰.

Lo hasta el momento considerado nos permite pasar a considerar la filiación premodernista de R. Gil.

2. La raza de los poetas¹¹: hacia la poesía de tono menor

“el corazón no siente al leer a Núñez de Arce, ese grato calor que queda al leer los versos de un verdadero poeta”

(José MARTÍ, 1880)

Hambrook, entre otros, considera que el Modernismo español se resuelve en dos promociones, y acota a nuestro poeta en cuestión en el origen de la segunda de ellas:

“The second phase (1900–1905 and beyond) is characterised in its initial stage by a shift away from the resonant language of Romanticism, (...) towards the poetry of tono menor. This trend manifests itself in a recurrence of aspects found in the poetry of Bécquer, R. Gil, R. de Castro and F. de Icaza, in particular the predominance of the world of dream and the imagination (...) This tendency gradually gives way to the (...) aesthetic spirit characteristic of the *Helios* (...) and poetics of suggestion and transcendence, both of which testify (...) a new poetic tradition, beginning with (...) the Symbolism and Décadents.”¹²

Por tanto, R. Gil se adscribe a la poesía intimista, poesía del ensueño y del Mundo Interior como reacción, tanto frente al academicismo restauracionista como a la otra vertiente colorista y parnasiana del Modernismo. Modalidad de poesía además, respuesta a la crisis de conciencia resultado del progreso moderno. Mas esta estética espiritual y su poética de la sugestión, no es otra que el nervio del Simbolismo francés. Consecuentemente esta “segunda tendencia” de la poesía de la sugestión y la emoción, la más genuina del Modernismo español, halla raíz en el Idealismo poético-Simbolista¹³.

Así pues, la poesía subjetiva giliiana, expresión de estados de alma, se manifiesta en primera instancia como presimbolista; resolución indicial (como concluyen Cardwell, Aguirre, Gullón o Litvak) a los problemáticos orígenes y caracteres propios del Modernismo español. Por consiguiente, ahora se impone el rastreo de ese Simbolismo Modernista (o viceversa) en agraz, el cual constituye el entramado de la poesía giliiana.

Los dos poemas-prólogo – “Invitación” al poemario *De los quince a los treinta* y “Preludio” a *La caja de música* – así como el poema de cierre a este último libro – “Última sonata” – (poemas todos ellos sobre la poesía, marca ya de un talante simbolista), predicán las “humildes aspiraciones” del arte poética de R. Gil. Glosando la poética virtual contenida en los aludidos poemas, se evidenciará cómo la opción lírica giliiana se adviene con las líneas matrices de la teoría simbolista, y próxima a ésta, con las “declaraciones poéticas” becqueriana y la revalorizada *Poética campoamoriana*. Ante las corrientes poéticas que apuntan en España desde la década de 1880, Gil opta por la poesía sentimental de los “verdaderos poetas”, de lenguaje

sencillo; la cual transmuta evocaciones y emociones subjetivas en intuiciones sustanciales. Como la de los modernistas, la poesía giliana se quiere como una respuesta emocional, es decir, "art as beguilement"¹⁴:

"(...)El alma que no anhela/mundos hollar en ascensión divina/
sólo aquellas envidia con que vuela/humilde golondrina(...)/
Grato calor al corazón envía,(...)/ dulce melancolía."

/Los 15, pp.4 y 6/

Esa poesía verdaderamente lírica ha de poseer como tema central las impresiones subjetivas, punto de partida que llevará a A. Machado a profundizar en los "Universales del sentimiento":

"Con su voz repiten, melodiosa y tierna/esa trova eterna/
que no por ofda cansa al corazón/ Aires son ya viejos,
(...)/y en sencilla caja los recogí(...)/Cantos son de niños,
flores y mujeres" */Caja, pp.8 y9/*

Este triunfo de la interioridad emotiva y de la emoción como interpretación de la realidad se inscribe en las tendencias líricas que desde 1885 llevarán a la lírica contemporánea de evocación íntima y sensorial¹⁵. Una de las tres constante simbolistas establecidas por Ana Balakien¹⁶, la de la afiliación con la música, se halla implícita en las dos poesías de apertura y cierre a *Caja*. No obstante ese arranque verlainiano del principal poemario giliano, dicho principio no se asume en sus más extremas implicaciones; y ello nos sitúa en la pista de las limitaciones del estilo y del Modernismo gilianos:

"en ella reposa con tranquilo sueño/la vieja canción(...)/
como brisa errante/que el aroma trajo de lejana flor/(hacer que)
en sus notas de dulce cadencia/palpite la esencia/ de un recuerdo amado/
(...)/gratas canciones/(...)/y en sencilla caja yo los recogí/(...) flotará
en las almas rastro melodioso/cuando silencioso/pliegue ya sus alas
humilde cantar." */"Preludio", Caja, pp.7-9/*

Este prometedor horizonte de síntesis de las artes no comporta en el resto de las composiciones – por lo que a forma y estilo respecta – una poesía meramente sensitiva, la cual acabe haciendo innecesario el papel del pensamiento en poeta y lector, merced al despliegue de símbolos, sinestias, alusiones/elusiones... creadoras de la "suggérence" verlainiana. Quizás el juicio crítico de Balart nos evidencie aquellos lastres que confinan al estilo de R. Gil al "borde del Modernismo"¹⁷:

"(...)el pensamiento, la imaginación y el sentimiento(...)los pensamientos más graves van siempre encarnados en la imagen /postulado campoamoriano/(...)su composición es siempre lógica(...)la obra resulta iluminada por algún pensamiento profundamente moral(...)y el estilo es siempre ropaje flexible que se ciñe siempre al pensamiento(...) para modelar sus formas sin desfigurarlas."¹⁸

Propongo que se tome como cifra del tono menor giliano, que adolece aún de un excesivo alegorismo y restos de retórica romántica, el poema "Las almas solas" /*Los 15*, pp.141-143/. Esa poética giliana implícita (programática pero no sostenida) de búsqueda de un ámbito musical como caja de resonancia de estados poéticos espirituales, no consigue, como en los modernistas plenos, la creación de un estilo adecuado, expresión de una nueva sensibilidad.

Por tanto, a pesar de que pueda advertirse, como señala Cernuda respecto a la poesía campoamoriana, un interés "por desterrar (...)el lenguaje preconcebidamente poético"¹⁹, R.Gil parece centrarse mayormente en una búsqueda personal del matiz poético y del prosaísmo sentimental por medio de los temas, más que a través de una voluntad artística de experiencia del lenguaje²⁰. En todo caso ese "cierto simbolismo o modernismo" de lenguaje y de motivos se registra y alcanza su cifra en la adopción de una serie de signos de época agrupados en torno a "los paisajes del alma":

"A la luz de la luna se destaca,/ junto a la humilde verja,
una figura envuelta en blanco lienzo,/ y una voz de mujer(...)"
/Último, p.68/
"sentí en la oscuridad honda tristeza/ un voz escuché que así
me dijo:/(...)El alba lentamente avanzó por el cielo/ e iluminó
la estancia(...)" /Caja, pp.167-169/

Así pues, el paisaje como trasunto sensitivo de un estado de alma, integra a R.Gil en una cadena que desde Bécquer alcanza y adquiere plenitud en A.Machado y J.R.Jiménez; cadena que constituye la veta más característica del Modernismo y la poesía moderna autóctona, y que – tomando palabras de Bowra – podría definirse como el "intento de descubrir el mundo del espíritu por el solo esfuerzo del alma solitaria"²¹. Y precisamente esa apropiación (quizás más perseguida que lograda) por parte de la poesía giliana del motivo lírico nuclear simbolista de los paisajes del alma verlainianos y el alma de las cosas de Baudelaire, hace de R.Gil un modernista primerizo: ya dentro de una línea de poesía contemporánea R.Gil se evidencia como un "poète du temps perdu"²².

3. Paisajes del alma y el alma de las cosas

“En forma de recuerdo, el alma aloja/ al ser que muere(...)”
(R. GIL, *Los 15*, p.192)

Sin duda, el tema nuclear de toda la poesía giliana es el de la irreversible fugacidad del tiempo, y sin embargo, el de la transcendencia de todas las cosas. Búsqueda azoriniana, pero antes que nada decadentista, de “lo que es a través de lo que ha sido”:

“Estas cosas y aún otras/más breves, mucho más/
en forma de recuerdo/lleen la eternidad.” /*Los 15*, p.96/

Ello supone una exploración solitaria del mundo interior en busca de armonía; introspección que lleva aparejada la hipocondría y una desesperanza resignada:

“El Dolor mece/las cunas blancas/nos espera en las puertas
de la vida/ y para siempre ya nos acompaña.” /*Caja*,pp123–124/

La sinceridad personal, su “malaise” son el nervio del Arte, y éste se constituye en espejo y refugio para el dolor triste:

“Vibrarán las notas de antigua sonata,/(...)/ y traerán tristezas
de lejanos días/ y esas alegrías/ que después de muertas nos
encantan más” /*Caja*,p.8/

Como señala Bousño, uno de los componentes identificadores de la poesía contemporánea que arranca del Simbolismo francés, radica en ese correlato objetivo en que se convierte el tema. En este caso, el ámbito íntimo captado subjetivamente respecto a esa elegía contemporánea de tipo existencial y metafísico²³.

Asimismo las puertas de acceso a la única realidad, la subjetiva, habrán de encontrarse en el recuerdo, el ensueño y la imaginación. Además el más alto grado de preservación de las sensaciones y del paso de nuestros instantes – cuya volatilización es inminente – se alcanza en la poesía lírica. Esta estética (la de los simbolistas, decadentistas, Bécquer, Icaza, Villaespesa, A.Machado o Juan Ramón), basada en la aprehensión de las armonías latentes entre lo esencial, el yo íntimo y los objetos, las percepciones sensoriales y las situaciones sentimentales; cuenta con dos “topoi” fundamentales, donde se siente primero y se capta después intuitivamente esa “alma de las cosas”:

a) El reino del silencio o "la vie des chambres" rodenbachianos²⁴

Estos recintos cerrados enlazan con la idea bergsoniana de permanencia del tiempo ido en el recuerdo, el cual a su vez impregna y crea el presente. Por ello el poema consistirá en una reconstrucción embellecedora de la atmósfera del pasado de claroscurros becquerianos desde un punto de vista melancólico y nostálgico. Y con la evocación triste de los espacios de la memoria, el poema es un proceso purificador de soñar el pasado irremediamente perdido. R. Gil en sus poemas sobre variaciones modernistas de amada/blanca mano/piano/ventana abierta al jardín o al crepúsculo, despliega sus dotes de verdadero poeta que sabe recrear a través de la memoria las sensaciones y el tiempo ido (vid. como cifra de lo dicho "Tristitia rerum, *Caja*., pp.27-29).

Ámbito intimista e interior (de fondo romántico-decadente), que por ser imagen de los recuerdos y de la interioridad de la persona poética, se decora con símbolos de ascendencia verlainiana²⁴, todos ellos cosas efímeras. Las mariposas (vid. "Mariposas blancas", *Caja*, pp.51-53), "Ensueños de un instante" /*Último*, p.161/. La amada adorada y sus objetos personales detenidos en el instante de su partida - "La aguja detenida en la hora cruel de su partida,/(...)/junto al hogar, ya frío/tiende sus brazos el sillón vacío(...)" /*Caja*, p.28)-. El espejo poblado, cuyo azogue empañado simboliza el viaje eterno al pasado recuperado - "Aparece un instante/del espejo en el fondo, susemblante..." /*Caja* p. 28/- La evanescencia evocadora de los perfumes con sus nostalgias, y del sentimiento musical y de los "rumores lejanos" - "en él ese recuerdo que nos deja/astro que pasa, flor que se marchita/ y alegre serenata que se aleja" /*Último*, p.192/- A su vez, el sueño simbolista constituye la imagen de la intuición y sentimiento poéticos; toda vez que ofece en toda su intensidad las emociones e imágenes reencontradas, hace revivir los años perdidos y conocer con antelación el bienestar de la muerte añorada - "soñando, como sueña quien espera,/soñando que aún hay flores sin espinas;/ que la vida si es carga es muy ligera." /*Caja*, p.196/.

Precisamente será en los espacios íntimos de la memoria, cuando se da la musicalidad, "la nuance", cuando las notas de atmósfera aparecen prontas a difuminarse. Es entonces cuando R.Gil logra un sensacionismo de calidades próximas al Modernismo de tono menor pleno: "sentí en la oscuridad honda tristeza/una voz escuché.../El alba lentamente avanzó por el cielo/iluminó la estancia(...)" / *Caja*, pp.167-169/.

En suma, nos hallamos en las galerías sin fondo del recuerdo pobladas por bellezas medio muertas y por la perennidad del recuerdo, indisociable todo de la tristeza melancólica. En esta poesía de cosas sencillas teñidas de melancolía, R. Gil logra arrancar a los nombres sus sugerencias emocionales. Esas estancias del tiempo colmadas de objetos personales se convierten en espacios de meditación como en otros tantos poetas modernistas(A.Machado, J.A.Silva...)

b) *Paysage d'âme* verlainiano o correlato que la naturaleza exterior ofrece a la expresión de los estados de alma. Cuadros estáticos de paisajes que reflejan un tiempo sentimental: el de la primavera (esperanza-frustración del amor juvenil) y/o del otoño (la inminencia del anonadamiento y la nostalgia de lo eterno manifiesta ya en el retorno de las cosas). Estos paisajes subjetivos también son reflejo del "mal du soir"²⁴: paisajes crepusculares y brumosos o llanuras del tedio, que ofrecen el clima espiritual apropiado para la contenida efusión sentimental. Son espacios sobre los que procede, como en Verlaine, la ley del contraste de la alegría prefiguradora de la muerte:

"Cuando muere de abril tarde tranquila/ y en el seno del bosque se destila/dudosa claridad/
la ansiada libertad que el hombre sueña/y cuya sombra en alcanzar se empeña/canta en
soledad/Frases de melancólico misterio/lleñan del apacible cementerio/ el silencio tenaz./
Promesa dulce de futura suerte:/el eterno silencio de la muerte(...)" /*Los 15*, pp.145-147

También se detecta la presencia de otros elementos propios de los paisajes tristes del Modernismo. El humo alude a la muerte y al alma entregada a dicho anhelo, y a la vez se constituye en índice de melancolía – "El caminante desde lejos busca/vuestro penacho de humo.../(...)/Calor y paz le ofrecen estos muros." /*Caja*, p.121-. En contraposición el viento representa la imagen de la nada y del llanto sempiterno que dicha conciencia de nihilidad conlleva – "Sólo el viento al/pasar me traía/un rumor confuso/de palabras tristes" /*Último*, p.106-. Las estrellas y el véspero reflejan la ensoñación y premonición de la muerte como meta de acceso al mundo ideal. Este símbolo se asocia a otros dos, al del balcón o ventana (única vía de escape al paraíso perdido) y al del infante enfermo:

"Pero cuando en la tarde rodaban por la alfombra/junto al balcón diáfano su cuna cincelada,/ quedaba el ángel preso de una emoción divina:/en un girón de cielo, entre azulada sombra/ veía el niño en éxtasis nacer la plateada/estrella vespertina." /*Caja*, p.135/

Otros paisajes de alma privilegiados por los modernistas son los recintos "clausus"²⁵: los cementerios y los jardines del amor o el negativo de éstos, el jardín de los suplicios. Si los primeros aparecen en la poesía giliana con la imaginería consagrada por el Romanticismo y las fantasmagoría becquerianas, el decorado de los jardines no sigue puntualmente las pautas decadentistas: hay luz sombría y simbolismo floral, pero carecen de fuentes y de sofisticación exotista. No obstante, mantienen su funcionalidad en tanto retiro para el alma solitaria sumida en el en el ensueño imposible y la nostalgia:

"En la gruta del parque abandonado(...)/caído/(...)Era un dios(...)/Por la arboleda, vaga salmodia/como un adiós eterno(...)/Anochecía(...)/en soledad aterradora/quedose blanqueando sobre el lodo." /*Caja*. pp.185 y 191/

Este segundo símbolo de época integra genuinamente a R.Gil en los caminos del Modernismo, incluso del 98, como apuntaremos en la conclusión final.

La poesía intimista se revela, pues, como consuelo para el dolor de las almas sensitivas, anhelantes de ideal, y como eternización de la momentaneidad. El Arte como forma de ética consoladora logra identificar Belleza/Verdad/Bondad; en ello consistirá lo que Cardwell considera signo central del Modernismo español por antonomasia, completado en el Neomisticismo de Juan Ramón²⁶ – “El libro dice: – Nada, en el mundo,/nada hay de cierto más que el dolor.../Pero las flores dicen: – ¡Te acuerdas!/Y el alma olvida lo que leyó.”/Caja. p.42–. Pese a ello, y como ya previno en sus poemas-prólogo, las metas creativas gilianas son más “humildes”, y muchas veces en sus composiciones el inicial planteamiento de “la enfermedad de lo infinito”, se resuelve al final en un viraje ingenuo, por no decir banalizador – “¡Oh misteriosa esfinge, el alma mía/todo eso y más anhela descubrir!.../Pero antes desvanece amarga duda./iPor qué aquella mujer no me saluda, (...)/Caja.,p.144.

Por último, y análogamente a la machadiana y a la del 98 en general, la lírica giliana es la del viajero en soledad²⁷, o peregrino que siente un “tedium vitae”, al descubrir la ausencia de algo esencial. Pero a diferencia de A. Machado por ejemplo, en R.Gil la meta es la transcendencia que ofrece la filosofía cristiana:

“De la óptica falaz que así condensa/lo que es humo no más, brota el hastío,/ y del hastío aspiración inmensa/que muere en Dios, como en el mar el río.”
/Los 15, p.35/

4. Ricardo Gil como precursor del modernismo de tono menor

“Él sólo nos pide corazón para comprenderle”
(CARRERE, op.cit.)

Son los premodernistas – casi en su mayoría olvidados poetas que desenvuelven su vocación/devoción artísticas en ciudades de provincia–, quienes en el periodo que media entre 1885 y la mitad de la década siguiente, abren el camino al definitivo establecimiento de ese “arte que expresa el alma de nuestro tiempo”²⁸ de desorientación espiritual. Aspiración paneuropea que cristalizaría en el denominado Modernismo, versión hispánica, que se distinguió de movimientos afines por su sentido interior, su dirección idealista, en justa percepción juanramoniana²⁹. Modernismo de tono menor, de neta raíz simbolista y cuyo origen arranca de poetas líricos como R.Gil, el cual forma tríada con Manuel Reina e Icaza, herederos los tres del Neorromanticismo becqueriano, y en diversos grados, aculturados francófilamente. Antes que nada, modernista por sensibilidad, la poesía intimista de Ricardo Gil, de

expresión sincera y lenguaje confidencial, se muestra preocupada por asuntos y motivos poéticos de cuño simbolista y finisecular, a pesar de sus limitaciones.

Es el de R. Gil un Modernismo de interioridad emotiva en ciernes. Poeta lírico y verdadero con una profunda veta de tono menor, a pesar de la ausencia de organicidad de su obra. Es la suya una poesía de tanteos, que se apropia y modaliza gran parte del muestrario finisecular, simbolista y modernista; pero que no alcanza una modulación expresiva plena de todos esos signos de época.

Todavía arrastra un exceso romántico-restauracionista de anécdota, palabras y meditaciones, de evidencias y arrebatos. Pero será ese lirismo intimista de tono menor de su poesía sencilla y consoladora, esa afinidad con los paisajes emocionales trasunto de anhelos metafísicos, lo que le inscribe sin duda en la línea de renovación de la sensibilidad, común a Modernistas y al 98. En efecto, como sostiene Trapiello³⁰, la Generación del 98 aportó la novedad del tono de lo menor para cantar y contar historias íntimas y sentimentales; y añadiríamos la afirmación de Ribbans³¹ del cumplimiento por parte del 98 de un proceso de subjetivización del paisaje:

“Así como antes gravitaba un punto de vista estético sobre lo externo, ahora gravita sobre la intimidad”(Unamuno)³².

INDICE DE CITAS

¹ Título tomado de MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme*, I. “L’Univers poétique”, Nizet, 1947. Sus contenidos son reveladores de hasta qué punto la sensibilidad giliana es afín a ese “universo poético”: “L’appel de l’âme et du passé(...)Rodenbach chante *Les Vies encloses* “à la recherche de notre âme”(…)nulle recherche de quelque(...)symbole cosmique, mais seulement un mélodie qui(...)se déroule au gré de son rêve(...)qui cherche dans les mots et les choses un miroir de son âme:”(pp.492-493)

² Marbete introducido en *Waiting for Pegasus*, p.9 (Eds. GRASS & RISLEY, Illinois Univ. 1979) por CARDWELL, y justificado del modo siguiente: “the two major terms – Symbolisme-Decadence – both of which have been used to refer to artistic technique or style and to a basic world view – that are most frequently applied to the literature(...)fin de siècle period.”

³ Denominación empleada por CLARÍN en un artículo aparecido en la *Revista Literaria* (1890) e incluido en *Ensayos y revistas 1888-1892*, Madrid, Fdez. Lasanta, 1892, p.270.

⁴ Idéntico título de un ensayo de GINER DE LOS RÍOS incluido en *Ensayos*, Alianza, 1969, pp.49 y ss. Asimismo el sagaz Clarín señala la necesidad de una renovación y modernización de la lírica de la Restauración: “encontrar en el arte un *sursum corda*(...)la poesía de los verdaderos poetas(...) de los que tienen algo esencial que decirle al alma cansada(...)de este siglo caduco(...) la poesía sueño, la poesía aristocrática, la poesía solitaria, la poesía sin medianías” /op.cit.pp.271-275/. También en el sutil recenso que Rubén Darío hace en un artículo de 1899 (“Los poetas”) señala: “Rueda no ha correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación de la seca poesía castellana

contemporánea(...)Se nombra mucho a Ricardo Gil; no tengo que daros ninguna noticia nueva." Sin olvidar que todo ello se corresponde con la afirmación de Juan Ramón (*El Modernismo*, 1953) sobre la necesidad de transfigurar la lírica española "anegada en un tono general de poesía burguesa".

⁵ ZEDA, "La caja de música (Poesías de R.Gil)" en *La Época*, 28 (febrero 1898), e incluido en "Apéndices" a *Caja*, pp.226-228.

⁶ M.MACHADO, "La guerra literaria", 1913: "Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de la literatura extranjera que las que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado."

⁷ BLECUA J.M. (*Historia y textos de la literatura española*, vol.II, Librería General Aula, 1951, Chp.XII) y CARDWELL (J.R.Jiménez, *The Modernist Apprenticeship 1895-1900*, Colloquium Verlag Berlin, 1977, pp.147 y148) señalan las influencias de F. Coppée, Sully, Prudhom y C.Mendes. A éste último también hace referencia DÍEZ-CANEDO (*Estudios de Poesía española contemporánea*, IV, pp.17 y18), en especial por lo que respecta a *El último libro*. Otros críticos como CESÁREO ("De *La nueva antología*", en "Apéndices" a *De los quince a los treinta*, p.223) o HENRÍQUEZ-UREÑA (*Breve historia del Modernismo*, FCE, 1954) inciden exclusivamente en el ascendiente romántico de la lírica giliana: huellas de Lamartine, Heine, Stachetti. COSSÍO (*Cincuenta años de poesía española(1850-1900)*, Guadarrama, 1969, Chp. XXXIII) añade vestigios claros de Bécquer, Campoamor, Zorrilla, Núñez de Arce, en detrimento de las influencias parnasianas o simbolistas.

⁸ M^{ra} J. DÍEZ DE REVENGA ("Sobre Ricardo Gil y *La caja de música*" en *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pp.pp.69-78).

⁹ Para más detalles al respecto de las fuentes culturales y el contexto histórico en el que se desenvuelve R.Gil, remitimos al art. de CARDWELL en *Actas del Congreso de Córdoba sobre el Modernismo*, "Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo", 1985.

¹⁰ ONÍS F., "Noticia bibliográfica", *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Américas, 1941.

¹¹ Título tomado de uno de los capítulos del libro de TABLATE, *El Simbolismo*, 1984, p.29.

¹² HAMBROOK, *The Influence of Ch.Baudelaire in Spanish "Modernismo"*, 1985, pp.20 y 21.

¹³ Afirmación compartida por AGUIRRE (*A.Machado, poeta simbolista*, Taurus, 1980, pp.39, 40, 82 y 83), LITVAK y O. PAZ (*El Modernismo*, Taurus, 1981, pp.106-115), LÓPEZ ESTRADA ("El Modernismo", *Boletín Asoc. Europea de Profs. de Español*, XI,nº19, oct.1978,pp.81-97) y SCHEZ. ROMERALO ("Prólogo" a *Antología comentada del Modernismo*, Porrata, 1974).

¹⁴ "El consuelo del Arte", CARDWELL en su estudio juanramoniano (op.cit., pp.77 et ss.) considera este postulado como uno de los temas centrales del arte finisecular.

¹⁵ BOUSOÑO, "La sugerencia en la poesía contemporánea", *Teoría de la expresión poética II*, Taurus 2ª, pp.373, 394y 424-445.

¹⁶ BALAKIEN en op. cit. *Waiting...*, P. 12

¹⁷ Remitimos al capítulo citado de COSSÍO con el mismo título, pp.1283-1341, donde se detecta la presencia de un grupo de poetas españoles "al borde del Modernismo".

¹⁸ BALART, "Ricardo Gil" en *Los lunes del Imparcial* (15 sept. 1890), pp.131-143. Añadir que bastantes de las "carencias formales" de la poesía giliana, coinciden con las estudiadas por AGUILAR PIÑAL para *La obra poética de M. Reina*, Editora Nacional, 1968, pp.77-84.

¹⁹ CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, 1969,pp.29-31.

²⁰ GIMFERRER (*Antología de la poesía modernista*, Península, 1981, p. 10): "El Modernismo es básicamente una experiencia del lenguaje: en esta experiencia debemos buscar su unidad(...); de ahí, a mi entender, que no haya podido establecerse una clara frontera entre Premodernismo, Modernismo y Postmodernismo, (...)"

²¹ BOWRA, *La Imaginación romántica*, Taurus, 1972, p.33.

²² vid. cita 1.

²³ BOUSOÑO, op.cit. pp.424-445.

²⁴ En AGUIRRE (op.cit.,pp.180-181 y 196-197): (1891) "La vie des chambres", Rodenbach, - Dans l'angle obscur de la chambre, le piano/songe, attendant des mains pâles de fiancée/(...)/Les chambres vraiment sont des vieilles gens/Sachant des secrets, sachant del histoires, /-Ah! quels confidents toujours indulgents!-(...)/Qu'elles ont cachés au fond des miroirs (...)/Tristes pour jamais d'avoir vu mourir"- Compárense los estrechos paralelismos conceptuales y formales que guarda el citado poema con "Tristitia rerum" de R.Gil, *Caja*, pp.27-29.

²⁵ A este respecto téngase en cuenta el siguiente texto de Russiñol de *Jardines de España* (en LITVAK, *España 1900*, Anthropos, 1980, pp.21-38): "Ve pronto a ellos si quieres contagiarte por un momento de aquella tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento para poder soñar más tiempo;(...) que te da deseos de abrazar las formas que se desvanecen y las grandezas que mueren. Ve a ellos, poeta, si quieres escuchar la poesía de un momento de la vida."

²⁶ Vid. estudio citado de CARDWELL sobre Juan Ramón, p. 162.

²⁷ AGUIRRE, op.cit. p.198.

²⁸ vid.op. cit. GINER DE LOS RÍOS.

²⁹ op.cit J.R. Jiménez.

³⁰ TRAPIELLO, "La Vanguardia" Magazine, Chp.V (8-II-1998), pp.54-56.

³¹ RIBBANS, ed. y "Prólogo" a A. Machado, *Soledades, galerías y otros poemas*, Cátedra.

³² Unamuno en FERRERES, *Los límites del Modernismo*, Taurus, 1964. Conclusiones próximas pueden hallarse en ZARDOYA, *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos)*, Gredos.