

humanistas de varios siglos atrás no consiguieron: sencillamente un ágora para dialogar. Pues, a la vez que podemos decir que la confección del libro es clásico (ante un libro donde se ha definido este concepto), si entendemos el humanismo según decíamos al principio, no estrictamente como un período o un sistema, la actitud es decididamente humanista.

JULIA BUTIÑÁ

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Ed. Verbum, Madrid, 2002.

En un plano teórico, sigue siendo válido considerar a Baudelaire como catalizador de una modernidad europea que no en todos los países debía manifestarse de manera semejante ni en la misma época. Es cierto que algunos rasgos formales y conceptuales de su producción —no sólo poética, también la estética—, así como ciertos desarrollos ideológicos y hasta su práctica del *malditismo* habían de inspirar buena parte de la lírica europea en la segunda mitad del siglo XIX y en el siglo XX —recuérdese que la publicación de sus *Flores del mal* data de 1857—, y González del Valle, en la primera parte de su estudio, los repasa con cierto detenimiento, desde su apuesta por las virtudes *poiéticas* en perjuicio de las *miméticas* hasta su culto de las cualidades del individuo —que implican relativismo, subjetivi-

dad, *dandysmo* y posturas en abierta contradicción con lo establecido— o de las que establecen las relaciones del individuo con el cosmos —y aquí entra en juego la teoría de las correspondencias como espacio de analogías existenciales y sinestésicas, «entre lo concreto y lo abstracto, lo físico y lo espiritual, lo visible y lo invisible» (173)—, y del creador con su producción, a través de la Palabra, de las innovaciones formales y de la búsqueda de la perfecta expresión siempre sugerente. Todo ello, sin contar con otros elementos quizás más evidentes, como puede ser la captación de la emergente poeticidad urbana, la integración de los *paraísos artificiales* y el *spleen* o la atención hacia las propuestas plásticas o decorativas más innovadoras en la época, en un marco original siempre: la búsqueda de la Belleza en aquellos espacios menos aptos convencionalmente para expresarla, por no decir antagónicos. No es preciso detenerse especialmente en ello: como señalaba al inicio, las aportaciones de Baudelaire habían de estimular durante casi medio siglo las reflexiones poéticas francesas —el Simbolismo en especial se apropiaría de su conceptualización del símbolo, sin que el poeta, también recuperado por los parnasianos para su *Parnasse* de 1866, por cierto, aceptara limitarse a ninguna tendencia concreta—, en un siglo en el que lo que en otros países se considera *modernismos* es en buena parte la apropiación de forma parnasianas, decadentistas y simbolistas.

Por todo ello, el crítico, que además de por sus propios valores adopta la figura de Baudelaire como «encarnación intertextual de las convenciones culturales de un período ideológico» (71-72), desarrolla un conjunto de análisis comparatistas a partir de determinados elementos de su poética: en relación con la noción del tiempo y su expresión de lo fugaz en el marco de lo sensorial, con su práctica de la libertad expresiva y sus teorías en torno a las *correspondencias*, el símbolo o las variantes artísticas, con toda una temática que va desde la máscara hasta París o, en fin, con «las funciones que le asigna al héroe, al artista, al hachís, al dandy, al *flâneur* y a la perfección...» (75), análisis comparatistas que proyecta, con mayor o menor detenimiento y en función de algunos de los elementos citados, sobre determinadas obras, bien escogidas en su conjunto, de Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y los Machado.

Pues bien, con independencia de los muchos aciertos en los procesos comparatistas, nucleados fundamentalmente en torno al «tiempo intemporal», a una temática de la modernidad —también en el plano de lo plástico, con la puesta en relación de la caricatura con el esperpento— o a elementos de literariedad, cabe, en este punto formular ciertos reparos metodológicos, a comenzar por el uso limitado y parcial que hace de la figura de Baudelaire. Parcial en la medida en que recupera aquellos rasgos que mejor convienen a sus postulados teóricos,

descuidando otros que también caracterizan a la modernidad baudelaireana; limitado porque resumir en apenas siete páginas —de la 69 a la 75— las claves teóricas de una fuente comparatista —es decir, del primer movimiento analítico— resulta, necesariamente, frustrante. En segundo lugar, y no hace falta citar nombres al respecto, porque se echa de menos a determinados autores españoles e hispanoamericanos cuya asimilación de los *modernismos* es, cuando menos, tan evidente como la de los autores señalados —algunos de ellos han sido objeto de monografías en dicho sentido— y que, sin embargo, sólo aparecen mencionados de manera tangencial. Por último, porque no existe una relación entre las obras de los autores señalados y el conjunto de su obra, lo cual pudiera conducir a entender el estudio de la modernidad en *Las adelfas*, por ejemplo, y no en los Machado, en *Paz en la guerra* y no en Unamuno, etc. Elementos todos ellos metodológicos que vienen a cuestionar, en ocasiones, la validez de análisis críticos casi siempre pertinentes.

En efecto, en los análisis concretos de las obras seleccionadas de los autores mencionados es donde se encuentran las principales aportaciones del crítico: por ejemplo, en su estudio del tiempo «intemporal» en Valle-Inclán, Unamuno y Azorín —a partir del concepto moderno de tragedia en *Voces de gesta* y *El embrujado*, en el caso del primero; del concepto de intrahistoria y de *Paz en la guerra* en el

del segundo, y de *Doña Inés* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*, donde el crítico subraya «la preocupación que Martínez Ruiz compartía con Baudelaire sobre la eternidad contenida en el detalle momentáneo que expresa lo esencial» (166), en el del tercero—. Pero también en la relación que establece en el capítulo III, como ya se ha indicado, entre las formas de la caricatura, que en el caso de Baudelaire conducen directamente hacia Daumier como expresión de una modernidad plástica, y el esperpento como estilización deformante y figuración de difícil definición —y baste para ello el repaso conceptual que realiza a partir de la página 188 y que concluye en la 194 como «una concepción del cosmos que nos ofrece la imagen de la degradación absoluta por medio de recursos expresivos que dependen de deformaciones...»—, entre la desmesura y lo grotesco, a partir del *Esperpento de la hija del capitán* y los niveles de personajes y sus nombres, el contexto y el ambiente, el lenguaje, las situaciones y, muy especialmente, las acotaciones.

El cuarto capítulo lo dedica González del Valle a los hermanos Machado, a partir del drama compuesto en común, *Las adelfas*, cuyas vinculaciones con la asimilación de la cultura francesa y con las formas de la modernidad plantea el crítico a partir de las manifestaciones de intertextualidad y las formas de autoconciencia. De nuevo nos encontramos ante aplicaciones parciales en

un plano temático —sueños y espejos— que vienen a concretar el conflicto entre los mundos de la realidad y la ficción o teatralidad. Y el último, «Motivos modernos en *Tirano Banderas*», obra, efectivamente, «sintética por naturaleza», y, por ello, muy apropiada para un análisis de este tipo del que cabría destacar, además de los elementos temporales o de la propia arquitectura de composición, su «preocupación por la imperfección perfecta que capta la belleza contenida en la fealdad física y moral (...) y la disidencia a que invita... (posición a menudo expresada en términos plásticos por medio de distorsiones grotescas y, por ende, deshumanizantes a las cuales son sometidos casi todos los personajes y los hechos de la obra» (269-270). Los análisis que la crítica ha efectuado de su Prólogo —en especial el referido a la circularidad que expresa Gullón: «Al final como al principio, Satanás queda presidiendo el vértigo...»— introducen el uso de una prolepsis que permite desplazar la atención del lector hacia la paradoja de la bondad y la maldad «moderna» —si se prefiere, lo ideal y su degradación— intercambiando sus roles, así como lo hacía la funcionalidad del orden y su subversión.

Dos elementos merecen por último una reflexión apenas marginal. El primero, referido a la historia de la literatura, resulta de la no siempre correcta conceptualización del modernismo español e hispanoamericano,

que obligaría más bien a hablar de él en plural, como señala Pacheco, «... proteico... multiforme y, a veces, hasta contradictorio consigo mismo» (33) en palabras de González de Valle, «no una escuela, sino la diversidad de escuelas», según De Onís, que se trata de sintetizar en la medida de lo posible, en opinión de Calinescu, o de aceptar en su diversidad, como sostiene Wellek. Pues bien, con independencia del error que significa incluir entre sus fuentes al Romanticismo (49), o de la ligereza en el estudio de fuentes, fechas y rasgos definitorios de Parnaso, Decadentismo y las corrientes Simbolistas, incluso de la frivolidad de incluir a las vanguardias como «alta modernidad» (55) en términos de G. de Torre, la obra no profundiza en el análisis de los términos «moderno», «modernidad» y «modernismo» —entendido este último como tardía, confusa e indiscriminada asimilación en muy corto espacio de tiempo literario de corrientes muy específicas que habían tardado más de medio siglo en desarrollarse conceptualmente en Francia—. Incluso a menudo los confunde, lo cual obliga a relativizar a menudo sus aportaciones o sus juicios críticos.

El segundo elemento tiene que ver con el título de la obra que, tanto como el subtítulo van referidos a un Baudelaire que, sin embargo, ni por sus análisis ni por el aparato crítico ocupa un lugar relevante en la obra. No señalaré que se eche en falta una justificación concreta de la figura del

diablo, que bien pudiera tomarse del Prólogo a la 2.<sup>a</sup> edición de las *Flores del mal*, cuando el poeta define su concepto de belleza y señala: «el tipo más perfecto de Belleza viril es Satán —a la manera de Milton», por ejemplo. No objetaré que no haya faltado quien pretenda canonizar el *malditismo*, en las letras europeas, con el pretexto de desarrollarlo. Pero sí que los autores españoles trabajados, con excepción en algunos aspectos del Valle-Inclán, se hayan distinguido en semejante tarea: las asimilaciones modernistas de determinadas formas o conceptos, tomados aisladamente, no implican la de Baudelaire por Unamuno o los Machado. En ese sentido, existe una desproporción tan evidente entre el título y el objeto del trabajo que no puede ignorarse.

Hechas estas reservas, cabe concluir que se trata de una obra, en suma, muy rica en sugerencias y matices, con análisis penetrantes que, a partir de una muy sólida documentación, ilumina nuevas facetas en un espacio, el de los modernismos españoles, de difícil conceptualización. La asimilación de los autores trabajados por parte del crítico le permite conclusiones singulares, con las salvedades mencionadas referidas al poeta francés. Pero, en su conjunto, supone un eficaz instrumento de análisis a partir de enfoques originales y de un *corpus* bien seleccionado.

J. IGNACIO VELÁZQUEZ EZQUERRA