

## RAFAEL ALTAMIRA 1885-1907: LA FORJA DE UN INTELECTUAL

*L*a labor periodística de Rafael Altamira (II)<sup>1</sup>, es fruto del quehacer investigador llevado a cabo estos últimos tiempos por el equipo de profesores de la Universidad de Alicante Enrique Rubio Cremades, M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, Rocío Charques y Eva Valero. Integrantes, todos ellos, del proyecto *La labor periodística de Rafael Altamira: recuperación, recopilación y análisis de los trabajos dispersos en la prensa española e hispanoamericana*, financiado por la Generalitat Valenciana entre los años 2006 y 2007. Ambicioso proyecto que tuvo continuidad, poco después, con el realizado bajo el título de *Rafael Altamira: su obra, su vida, su tiempo. Recuperación del material disperso en la prensa española, europea e hispanoamericana y recopilación de su epistolario inédito*, al amparo, en este caso, del Ministerio de Ciencia e Innovación, desde enero de 2009 hasta diciembre de 2011.

Es bien conocida, desde hace unos tres lustros, la dedicación de la Universidad de Alicante en favor del legado intelectual de Rafael Altamira y Crevea, muy en particular gracias a la labor, paciente y cuidadosa, de los profesores M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, E. Rubio Cremades y J. A. Ríos Carratalá. Así lo atestiguan sucesivos congresos, seminarios, monografías, ediciones anotadas de diversos textos suyos, en el triple plano historiográfico, jurídico y literario que han visto la luz estos últimos tres lustros.

---

<sup>1</sup> M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, Rocío Charques Gámez, Enrique Rubio Cremades, Eva M.<sup>a</sup> Valero Juan, editores, *La labor periodística de Rafael Altamira (II). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica, Revista La España Regional, La Ilustración Artística y Álbum Salón*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011, 309 pp. De ahora en adelante justificaré las citas de este libro a pie de página con abreviatura RA en cursivas.

Una labor digna de encomio, encaminada a explorar –y dar a la publicidad– una de las personalidades más relevantes en nuestra tradición cultural republicana, hija del espíritu krauso-institucionista, en exceso desatendida en la segunda mitad del siglo XX, pese a la existencia de trabajos en verdad ejemplares de Vicente Ramos, J. M. Martínez Cachero, J. E. Fagg, J.-C. Mainer, R. Asín Vergara, L. García de Valdeavellano, George J. G. Cheyne, I. Palacio Lis, Juan Rodríguez o J. A. Maravall.

Nuestro libro –centrado en las colaboraciones de un muy joven Rafael Altamira en la prensa de Barcelona– viene precedido por otro, que salió a las librerías en el año 2008 y donde se recogían un buen número de artículos impresos en este caso en diversas publicaciones madrileñas<sup>2</sup>. Ambos volúmenes permiten modelar, con gran rigor ya, el perfil espiritual de Altamira, en una época en que pulsaba tanto los estudios académicos –bajo el magisterio de don Francisco Giner– como la escritura literaria, en este caso al amparo de Clarín, Zola, Daudet, Maupassant, Bourget, Tolstói y Goncharov. El actual volumen atesora una atinada selección de artículos y narraciones de nuestro futuro historiador que, efectivamente, y según asevera E. Rubio Cremades en sus páginas prologales, «posibilita», por fin, «el conocimiento profundo de la personalidad de Altamira, de sus reflexiones íntimas y sentimientos personales»<sup>3</sup>. Repertorio de textos que se inicia en 1885 con la publicación serializada en *La Ilustración Ibérica* de la novela corta «El tío Agustín» y concluye con el relato «Carta última», contenido en la revista *Álbum-Salón* a comienzos del año 1907. Es decir, veintidós años de actividad intelectual sin pausa, sin descanso.

Un modo de ser y de pensar que alcanza ya visibilidad pública desde una juventud aún muy primeriza, cuando nuestro autor era estudiante universitario –entre los últimos 1880 y primeros 1890–, para ir madurando paulatinamente y ofrecer textos de envidiable calidad en los umbrales del nuevo siglo XX, coincidiendo además con su asentamiento académico como catedrático de la Universidad de Oviedo e intelectual inscrito en los cuadros más inquietos de la Institución Libre de Enseñanza. Una serie de trabajos que conviven, asimismo, con un puñado de notables narraciones, dadas a conocer en algunas de las más exquisitas revistas

<sup>2</sup> Las señas de dicha obra son: M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ayala, Rocío Charques Gámez, Enrique Rubio Cremades, Eva M.<sup>a</sup> Valero Juan, editores, *La labor periodística de Rafael Altamira(I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, 341 pp.

<sup>3</sup> RA, p. 13.

barcelonesas de aquellos días (es de aplaudir la atención que nuestros investigadores prestan al antes mencionado *Álbum Salón*, publicación todavía mal conocida, muy atenta al modernismo y en cuyas páginas brillan también prosas, imágenes y partituras de E. Pardo Bazán, J. O. Picón, Valle-Inclán, Ramón Casas, Enrique Granados o Isaac Albéniz).

### 1. La naturaleza y su savia fecundadora

De la lectura de todos esos escritos sobresale, en primer lugar, la fe sin fisuras de Rafael Altamira por la realidad, la naturaleza, mas no en un sentido abstracto, o especulativo, sino, al contrario, con ánimo siempre matérico, sensorial: una preocupación perenne en él, como iremos viendo. Elogiará, a ese objeto, «la carne de la realidad» que conseguiría plasmar Zola en *L'oeuvre*, novela saturada con una cromatología furiosa, convulsa y cercana al impresionismo. Una «carne» fresca, lujosa que –recalca– vivirá por segunda vez gracias al talento del escritor, y a ese «instinto de la verdad» exclusivo del mejor realismo: un «reflejo brillantado» que, a la postre, logra plena autosuficiencia estética<sup>4</sup>. Ya en «El realismo y la literatura contemporánea» (cuya edición constituye uno de los máximos logros del libro) ensalza Altamira el arte de la pintura de manera nada intelectual y sí poniendo el acento en las pastas, los grumos, los pigmentos de que se sirve el pintor. El texto –admirable– dice así:

<sup>4</sup> RA, pp. 26 y 160. Le fascina a Altamira, entre otras descripciones repletas de estallidos cromáticos, este crepúsculo parisino: «...le soleil, pareil à une boule de feu, descendait majestueusement dans un lac de saphir tranquille; un instant, la coupole noire de l'Institut l'écornait, comme une lune à son déclin; puis, la boule se violaçait, se noyait au fond du lac devenu sanglant» (Émile Zola, *L'oeuvre*, Paris, Charpentier, 1886, cap. IV, p. 131). Y exclama poco después nuestro crítico, en texto que presagia ya inquietudes modernistas muy de fin de siglo, pese a que fuera escrito en mayo de 1886 –rasgo extensible a otros escritos suyos, como iremos viendo–: «¡Qué borrachera de *color*, qué placeres tan intensos, tan nuevos, aquellos de sorprender una tinta, de apreciar un reflejo, de multiplicar las sensaciones y sutilizar los sentidos, haciéndolos juntamente *gourmets* y *gourmands* de aquella orgía de vibraciones [...], de aquellos goces reservados al pintor que observa la Naturaleza» (RA, p. 162). Justamente en ese mismo artículo reprueba Altamira las tentaciones en exceso abstractas en que puede caer la escritura naturalista, celebrando, al contrario, la plasticidad, el uso del color en el descriptivismo de la realidad: «Y es que si hoy revive el sentimiento y la comunidad de vida con la Naturaleza, revive de [...] modo intelectual [...], pero no asimilado ni sentido como necesidad, ni menos vivido en lo que debe. Con lo que toda sentencia *colorista* –en cuanto pide observación insistente de lo natural–, venga de donde viniere [...] es de aplaudir» (RA, p. 163).

El pintor machaca en sus morteros los colores brillantes de la naturaleza —el verde de los óxidos de hierro, el rojo magnífico de los mercurios sulfurados, el azul de la lazulita, la púrpura regia de la cochinilla—, tritura aquellas cristalizaciones y agrupaciones, aquellas juntas de moléculas que parecen haber obedecido a una consigna, y busca en su fondo el rayo de luz que han atesorado, el iris vivísimo que las engrandece, para fijarlo en el lienzo, para decir al curioso entusiasmado que lo contempla: ahí tienes, color, viveza, energía, bello como te lo dan la muestra mineralógica, el tornasol de las nubes, la tinta simpática del cielo; y si buscas formas, ahí estás tú transcrito, y a tu espalda la idea inmortal que me guía<sup>5</sup>.

Ello da una pista del sutil cromatismo que, desplegado con muy dispares tropos, hará uso el autor en diversos cuentos suyos y, sobre todo, en una novela tan singular, tan irrepetible como *Reposo*, con fecha ya de 1903. Lo que acercaría a Rafael Altamira a un lenguaje pictórico no lejano del modernismo reinante en el tránsito del siglo XIX al XX, si bien dispuesto con mayor sobriedad. Recuérdense que para Maragall, nuestro autor —al lado de Unamuno y del Clarín más maduro— anticipa una cierta escritura que alcanzará a fundir la «idea» con el «sentimiento», e inherente a la entonces «nueva generación de escritores en lengua castellana», cuyos máximas figuras —aclara— son Pío Baroja y J. Martínez Ruiz<sup>6</sup>. La notable

<sup>5</sup> RA, p. 40. No se olvide, por otro lado, que el arte pictórico ejerció en el siglo XIX un poderoso magisterio sobre la literatura, acaso porque ejemplificaba, con su extremo figurativismo, esa búsqueda sin fin de la mimesis por parte de los escritores afincados en el realismo. Escribiría Lemaître, uno de los críticos que más respetaba entonces Altamira: «Beaucoup d'écrivains de notre temps se sont épris des arts plastiques; plusieurs se sont fait des yeux de peintres et par là ils ont mieux joui de l'immense Cybèle» (Jules Lemaître, «Romanciers contemporains. M. Jules de Glouvet», *Revue Bleue*, 2° semestre, n° 14, 3 de octubre de 1885, p. 423). Ahora bien, las contaminaciones fueron mutuas: también lo literario se infiltró en las artes plásticas, como hiciera notar Menéndez Pelayo a propósito de Delacroix quien «fue sobre todo un pintor literario, lleno de Byron y de Shakespeare [...]. Goethe admiraba sus ilustraciones del *Fausto*, hasta llegar a decir que «iban más allá de las imágenes que él se había formado» (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, II, p. 889). Inspirándonos en unas reflexiones de Barthes cabría decir que en el siglo XIX (y también hoy) el cuadro, la imagen son una *sustancia no lingüística* que, a la corta o a la larga, se encuentran con el lenguaje, con la literatura y, a partir de tal encuentro, ambas partes se contaminan mutuamente... (véase Roland Barthes, «Éléments de sémiologie», *Communications*, 1964, vol. 4, núm. 4, p. 99).

<sup>6</sup> Joan Maragall, «La joven escuela castellana», *Obras completas*, II, Barcelona, Selecta, 1960, pp. 149 y 150. (*Diario de Barcelona*, 28 febrero 1901).

visualización que encierran esos relatos nos remite a un memorable consejo de Flaubert a Maupassant que Altamira –de manera muy significativa– traducirá parcialmente en su estudio dedicado a este último autor:

Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu<sup>7</sup>.

Por otro lado, Altamira es consciente de que, dicha fe en favor de la naturaleza y su savia fecundadora, lo aleja del pesimismo nihilista de un Schopenhauer para quien la realidad es, apenas, engaño o ilusión que el hombre asume para intentar, con ello, sobrevivir. En *Reposo* esa realidad orgánica irradia en efecto energía y salud: no es un catálogo de formas, o rasgos, inertes. Es la vida en su mayor pureza, no manchada por las exhalaciones nocivas de la urbe, y que permite descubrir en el alma humana 'complejidades' antes ocultas<sup>8</sup>. E, igualmente, resulta bellísima, con coloraciones vivas y centelleantes: un fruto, una flor, un mineral o un insecto inusuales... El Altamira narrador exhibirá siempre un ojo muy vivaz, casi cercano al de un ave de presa: lo demuestra una vez más *Reposo*, pero en diversos relatos previos lo anunciaba ya con creces. En el cuento «La romería» –del año 1901– describe del siguiente modo una escuadrilla de lanchas, cuyos remos,

movidos a compás, parecían desplumadas alas de gigantescos pajarracos que corrían sobre el agua como las gaviotas blancas y grises de la costa. El

<sup>7</sup> Guy de Maupassant, «Le Roman», *Pierre et Jean*, Paris, P. Ollendorff, 1888, pp. XXX-XXXI. Y *RA*, p. 212.

<sup>8</sup> Matizaba ya nuestro autor en 1893 que aun cuando «no comulguemos en la idea de Schopenhauer respecto del “eterno engaño de la Naturaleza”, bien vale [...] reconocer que para amar somos lanzados a este mundo» (*RA*, p. 244). Y por otra parte, tres años atrás, y a propósito también de *L'oeuvre*, ponía de relieve que «la comunión del hombre con el mundo físico» supone «un desenvolvimiento más total y complejo de su ser en vida de relación con todo lo que vive» (*RA*, p. 164). Las semillas, pues, de *Reposo* se adivinan ya en 1886, tres lustros antes de su escritura...

sol iba cayendo, ocultándose tras el monte de Robledales; y el río adquiría tintas cada vez más pálidas, cambiando el azul vivo por un plateado que en varios puntos oscurecían o agrisaban los reflejos de la tierra<sup>9</sup>.

No obstante, en sus trabajos de primera hora –en especial «El realismo y la literatura contemporánea»– sabe fijar ya Altamira la disyuntiva en que se encontraba el escritor realista del último tercio del XIX: la bipolaridad entre la *pintura* y el *dibujo*, dicho sea en términos metafóricos tan típicos de aquella centuria, en que las artes plásticas parecían ser guía indiscutible para las letras. El ‘pintar’ la naturaleza que envuelve al ser humano y, por otra parte, el conseguir ‘dibujar’ las honduras psíquicas de ese mismo ser: el mundo de los caracteres, en fin. Puesto que, según él mismo observa,

el *psicologismo*, es precisamente la otra *forma* que viene a oponerse y a contrabalancear aquella del *color*. Se acabó la caja de pinturas: viene el lápiz, y con él la fisonomía, y tras esto las *reconditeces psicológicas*, los detalles del carácter, los extremos escondidos del alma que se desdoblán y sacan a luz y se pesan y aquilatan<sup>10</sup>.

## 2. Hacia una nueva novela psicológica

Sea lo que fuere, tal hecho no conlleva ninguna dificultad para Altamira: estas tensiones escriturales se complementan, tanto en el plano de la ideación estética como en el terreno más estricto del quehacer literario, hasta fundirse la realidad empírica, o matérica, con la realidad psíquica. Todo eso nos conducirá a otra de sus preocupaciones más originales: la instauración de una novela donde priven los estados de conciencia *moviéndose* sin tregua, con sus flujos y reflujos, medias tintas, ambigüedades. Así, tras estudiar varios personajes de Tolstói –en particular Konstantin Levin y Andréi Volkonsky– pondera en ellos

dos cosas muy olvidadas, a veces por sistema, en el naturalismo moderno: las contradicciones (aparentes, es cierto, dentro de la unidad del carácter) y las vacilaciones con que se muestran el pensamiento y la voluntad en la vida<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> RA, pp. 286-287.

<sup>10</sup> RA, p. 102.

<sup>11</sup> RA, p. 178. Este trabajo dedicado a Tolstói apareció en tres números sucesivos de *La Ilustración Ibérica*, febrero de 1890.

Pues a diferencia de los personajes de Zola, «inflexibles, rígidos» y «determinados» por un *parti pris* inamovible, en todas esas figuras tolstoianas –prosigue Altamira, tras hacer suyo un concepto del historiador G. G. Gervinus– afloran las «oscilaciones incesantes entre impulsiones contrarias». De esta manera se imprime en ellas «la influencia de las causas pequeñas», con lo que poco a poco irá consolidándose «el proceso de elaboración del carácter»<sup>12</sup>. Por eso Tolstói «no es dogmático» y al término de las experiencias que impregnan el vivir de sus criaturas se levanta un «interrogante» o, mejor dicho, tal conducta o pensamiento son abiertos, no agreden al «ánimo del lector» pudiendo este, libremente, dar respuesta a dichas interrogaciones<sup>13</sup>.

Pero otro rasgo esencial en todos esos textos lo constituye un perenne desvelo en el Altamira finisecular: las polarizaciones entre la urbe y la vida rural. La primera desata en el individuo, especialmente si es un *homme de lettres*, una conciencia neurótica, autodestructiva: se avistan, aquí, lecturas de diversas ficciones y ensayos de Daudet, Maupassant, Bourget, el Galdós de *Realidad*, y una vez más Tolstói, Max Nordau y su famosísima *Degeneración*<sup>14</sup>. Algo que, sin duda, flotaba en el ambiente cultural de fin de siglo, tras el énfasis a todas luces utópico depositado en las metrópolis hijas de la revolución industrial: Adolfo Posada, a la luz de F. C. Howe y de este mismo libro de Max Nordau, habrá de reconocer tiempo después que «en las grandes ciudades se forma un ejército de caídos y fracasados que parecen el tributo [...] que la civilización urbana

<sup>12</sup> RA, p. 179. Dicho énfasis puesto en las «causas pequeñas» como modeladoras de la personalidad pudiera ser eco, entre otras lecturas y reflexiones, de dos textos que impresionaron notablemente a nuestro crítico: *Le Roman russe*, de E.-M. de Vogüé (que salió a la venta en marzo de 1886) y el ensayo de Frédéric Paulhan «Études morales. Le libre arbitre dans la littérature contemporaine», inserto en la *Revue Bleue*, 3 de abril del mismo año 86. A ellos hará referencia y citará Altamira en «El realismo y la literatura contemporánea», en la entrega de *La Ilustración Ibérica* con fecha 23 de octubre de 1886 (RA, pp. 158-159). Estudio tales huellas ideológicas y textuales en «Rafael Altamira, lector de la *Revue Bleue*: ecos del debate francés sobre el naturalismo», comunicación ofrecida en el seminario internacional *Rafael Altamira: prensa, epistolario y escritura memorialista*, Universidad de Alicante, 5-6 de octubre de 2011. (En prensa).

<sup>13</sup> RA, p. 178.

<sup>14</sup> Escribía, pongo por caso, Max Nordau que «el habitante de una gran ciudad [...] se encuentra en un estado perpetuo de sobreexcitación nerviosa, y puede compararsele [...] al habitante de una región pantanosa» (*Degeneración*, Madrid, Fernando Fe, 1902, pp. 56-57). No se olvide que la traducción francesa de la primera ed. alemana, debida a Félix Alcan, y con fecha de 1894, circuló mucho en la España de fin de siglo.

exige como precio»<sup>15</sup>. Y a esos nombres, en fin, debiérase añadir –aunque no lo mencione Altamira– a Maurice Barrès y *Les déracinés*, el primer tomo de su *Roman de l'énergie nationale*, que pudo atraer la atención de Galdós y Pereda, según atestigua este en una carta dirigida al primero el 12 de febrero del 98<sup>16</sup>.

El campo, es decir, la naturaleza en su más exuberante despliegue, regala serenidad, templanza al hombre enfermo de la urbe: en suma, «reposo» –y volvemos a la novela bautizada por esta noble palabra, tan afín a cierta sensibilidad modernista que iba esparciéndose con el cambio de centuria–. Un ‘reposo’, además, que Altamira quiso trasladar a la misma *forma* lingüística con que está tejido el libro: escritura apacible, orientada a ejercer una labor sedativa en los lectores. Así lo sugirió en carta a Ramón D. Perés, escrita el 9 de junio de 1903, donde habla de «la serenidad buscada de la narración», indispensable «para producir el efecto psicológico que es necesario»<sup>17</sup>. Y es muy reveladora la presencia del vocablo *reposo* en algún artículo de la década del noventa, dado que en fecha ya temprana parece ir gestándose esa tan atractiva novela, como hemos sugerido antes y en nota alusiva al fervor altamirano por la naturaleza y su intensa vitalidad, frente a ciertas abstracciones del «naturalismo filosófico» más escolástico<sup>18</sup>. Así lo puntualizará E. Rubio Cremades al indicar que el

estudio literario sobre lo que él denominaba *La literatura del reposo*, publicado el 19 de diciembre de 1897, avanza una serie de reflexiones, estados anímicos o situaciones íntimas que años más tarde tomarán cuerpo en su novela *Reposo* redactada a finales del año 1902<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> *La ciudad moderna. Discursos de recepción del señor don Adolfo G. Posada y de contestación del excmo. señor don Gumersindo de Azcárate, leídos en la Junta pública de 13 de junio de 1915*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1917, p. 379.

<sup>16</sup> Soledad Ortega, ed., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 189.

<sup>17</sup> Carta inédita de Rafael Altamira, custodiada en el archivo de los descendientes de R. D. Perés, Barcelona. Es muy reveladora la sorprendente redundancia de la voz «reposo» a lo largo de esa novela: una isotopía semántica que irá enfatizando más y más la tesis que propone el autor.

<sup>18</sup> *RA*, p. 164. En *Reposo* el autor agasaja muy significativamente a la naturaleza con los epítetos de «madre» y «salvadora» (Rafael Altamira, *Reposo*, Barcelona, Imp. de Henrich, 1903, pp. 70 y 295). Por el contrario, tres años antes, un joven Baroja tildará a esa naturaleza de «madrasta» («Nihil», *Vidas sombrías*, Madrid, Caro Raggio, 1974, p. 91).

<sup>19</sup> *RA*, p. 13.



El *intelectual*, como figura a cuyo alrededor va hilando sutiles reflexiones Altamira constituye otro ‘locus’ destacable en todos esos escritos. Y, una vez más, ello desembocará también en las páginas de *Reposo*, una de las primeras novelas españolas del siglo XX protagonizada justamente por un intelectual, pero no sólo en el plano ideológico del término sino, además, autobiográfico: Juan Uceda es, en buena medida, la máscara tras la cual se esconde el autor. Un personaje herido por la ciudad moderna –«máquina» que «te destroza entre los dientes de sus ruedas»– repleto de «excitaciones enfermizas» y una persistente irritabilidad «neurasténica», al tiempo que una «sequedad» de sentimientos secuela de un activismo mental sin fin<sup>20</sup>. No se olvide que, según documenta Vicente Ramos, Altamira padeció en sus tiempos de estudiante en Madrid, y en los primeros noventa, una serie de «trastornos psíquicos y físicos», cayendo «en zonas de desequilibrio y desesperanza», sólo suavizadas por la tutela, siempre exquisita, de don Francisco Giner<sup>21</sup>.

Y ello pese a que en este personaje tan repleto de desarreglos psíquicos cristalice, a su vez, el fracaso histórico de aquellos literatos e ideólogos que, en sus años mozos, apostaron por la revolución de 1868 –a saber, la generación personificada en buena medida por L. Alas–, para después hundirse, con la monarquía restaurada, «en las filas miserables y tristes del proletariado intelectual»<sup>22</sup>. Nuevamente en un terreno léxico es digno de notarse, en Altamira, el uso del término *intelectual* a la altura de 1897, cuando esa voz era todavía un neologismo poco común en nuestra cultura. A título de curiosidad cabe recordar que, tres años antes, lo había ya deslizado J. Yxart en su reseña a *Realidad*, aplicándolo a Orozco, un «santo krausista» por lo demás<sup>23</sup>. En el mencionado artículo «La literatura del reposo» puede leerse así, e insistiendo en tales argumentaciones psicologistas, que

Los intelectuales son, por naturaleza y por obra de la especialidad de su trabajo, hombres de condición particularmente excitable, para quie-

<sup>20</sup> RA, pp. 50, 310, 163 y 209.

<sup>21</sup> Vicente Ramos, *Rafael Altamira*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1968, pp. 68 y 69.

<sup>22</sup> *Reposo*, p. 213.

<sup>23</sup> «La resistencia a aceptar al *intelectual* Orozco, es hasta la fecha la [...] más saliente nota del criterio de nuestro público» (José Yxart, *El arte escénico en España*, I, Barcelona, Imp. «La Vanguardia», 1894, p. 331; en cursivas por el autor). E igualmente, en página 316 de esta misma edición: «Variante del “santo krausista” [...] tiene [Orozco] su homónimo en *Locura y santidad* y su filiación en algunas otras novelas de Pérez Galdós».

nes todo rozamiento conviértese en rudo choque, cualquier alfilerazo en terrible herida. El desgaste nervioso que esto les ocasiona prodúceles cierto temor a las causas de que procede, y origina en ellos un principio de retraimiento. Por otra parte, la superioridad que en sí mismos reconocen respecto a la masa [...] apártalos igualmente, creando en ellos un cierto misantropismo [...]; pero como ese apartamiento es imposible [...] la mayor parte de las veces; como la misma sociedad de que huyen por un lado les atrae por otro [...], esa doble corriente, ese continuo choque, ese disgusto de lo real, ese gasto constante y excesivo de fuerzas, les hacen desear [...] el reposo, la paz del alma, y a ella tienden, ora buscándola por diversos caminos, ora tan sólo apeteciéndola como cosa inasequible<sup>24</sup>.

### 3. El malestar de la cultura urbana

Ahora bien, esos textos encaminándose sin el menor titubeo hacia *Reposo* permiten descubrir nuevamente una llamemos ‘vía rusa’ que fascinará a Rafael Altamira y protagonizada, en particular, por *Guerra y paz*, *Ana Karenina* y *Oblomov*, la obra maestra de Ivan A. Goncharov. Ello, por lo demás, sobresalía con fuerza en la atmósfera cultural de fin de siglo: era el *rusismo*, de acuerdo con el epíteto de Galdós contenido en *Halma*<sup>25</sup>. Es decir, la incidencia en todo momento fecundadora, de las ideas eslavas en nuestras letras, en el doble plano estético y religioso (un cristianismo heterodoxo, *modernista*, que choca con Roma y descansa en la «doctrina sin nombre» de los Evangelios: terreno abonado en España por el krausismo, como advirtiera más tarde P. Jobit)<sup>26</sup>. Altamira retoma, a propósito de *Oblomov*, las contraposiciones antes sugeridas entre una metrópoli enfermiza y unos espacios rurales vitalizadores, en cuyo seno la naturaleza se fusiona con los campesinos a su vez ‘íntegros’, ‘espon-

<sup>24</sup> RA, p. 294. Ese texto contiene en miniatura toda la trama psíquica, e historia argumental, de *Reposo*.

<sup>25</sup> Benito Pérez Galdós, *Halma*, Madrid, La Guirnalda, 1895, parte III, cap. I, pp. 142-143.

<sup>26</sup> RA, p. 195. Señalaba, al respecto, Jobit que «les krausistes espagnols constituent l'avant-garde du grand mouvement moderniste [...]. Nous les appellerons, pour plus de clarté, des prémodernistes» (Pierre Jobit, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine, I. Les krausistes*, Paris-Bourdeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1936, p. 232). Poco después, e inspirándose en este estudioso, también haría referencia Luis Araquistain al talante ‘modernista’, en un sentido religioso, que conllevaba nuestro krausismo: véase su ensayo «El krausismo en España», *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1968<sup>2</sup>, p. 37. (Texto escrito con toda seguridad en los primeros 1940, según confirman algunas de las citas y notas en que se apoya).

táneos', al abrigo de un calendario cósmico que poco tiene que ver con la artificiosidad urbana, poblada por seres «desequilibrados», expuestos al «apetito» de «lo anormal»<sup>27</sup>: ¿cierta idealización en todo ello? Sin la menor duda. Exaltará Altamira, en dicha reseña del año 1892

ese mundo campesino, nervio de las naciones, al cual se vuelven [...] con esperanza los ojos de nuestras generaciones neuróticas, agotadas por la fiebre de la vida moderna y el amontonamiento malsano de las capitales, buscando en él un reposo que solo en parte puede dar mientras no se calme el hervor atropellado e inquieto del espíritu contemporáneo<sup>28</sup>.

Obsérvese por tanto, y en el año 92, la aparición en Rafael Altamira de un término fetiche como «reposo»... Con esa temática tan *modernista* (en su sentido, ahora, literario) nuestro joven autor parece preludiar determinados psiquismos que J. Martínez Ruiz exploraría nueve años después, y, con gran dramatismo, en *Diario de un enfermo*. Puede leerse en esta novela, y en torno a su protagonista disolviéndose por los laberintos de Madrid –para luego intentar ‘reposar’, sin lograrlo, en su refugio de Toledo–:

Trenes que chocan y descarrilan [...], coches que cruzan en todas direcciones [...], olas de gente que van y vienen, encontronazos, empellones, gritos, silbidos... La atención, exasperada, tirante, se fatiga, se anonada. La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, *se disuelve*. [...]. Las emociones se atropellan; la sensación apenas esbozada, muere. [...].

<sup>27</sup> RA, p. 271. Anormalidad, desequilibrio: o «retorcimiento», «nerviosidad», rasgos típicos de la «vida modernista» del *fin de siglo*, advierte asimismo nuestro autor, subrayando ahora la vertiente psíquica de un determinado modernismo (RA, p. 214). Es de notarse, en esta y otras citas, el carácter tan complejo, tan poliédrico –incluso contradictorio– que supone el vocablo *modernismo* para Altamira: un vocablo con muchas hojas semánticas, como es bien sabido.

<sup>28</sup> RA, p. 241. Obsérvese en dicho artículo la presencia del vocablo «reposo» y no se olvide, además, que tal texto fue escrito en 1892: ¿otra raíz seminal de la aún lejana novela encabezada por dicha palabra? (Véase, atrás, las notas 8 y 24). Ello demostraría, en suma, que la red de vivencias, ideas, preocupaciones de Altamira es muy coherente, muy tupida, sin sobresaltos a lo largo de las décadas de 1880 y 1890. Se trata, cabe reiterarlo, de un crecimiento intelectual que avanza inexorable pero, a la vez, se alimenta de experiencias previas, asentadas ya por entero: unas experiencias a las que nunca renunciará el autor, aun cuando las vaya enriqueciendo con más y más matices.

Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria. Estoy fuera de mi; no soy yo. Mi voluntad se evapora<sup>29</sup>.

De entre toda esa *iuvenilia* recogida con tanto tino en el presente volumen es de destacar que los escritos más primitivos acusan una escritura todavía insegura, con trozos muy brillantes –como el ya citado sobre la pintura– y otros, quizá, más discutibles en un sentido morfológico o sintáctico. No se olvide que fueron compuestos por el autor en 1885, aún no cumplidos los veinte años de edad: «El realismo y la literatura contemporánea», pese a aparecer en *La Ilustración Ibérica* en 1886, había sido redactado tiempo atrás. Pero a últimos de 1886 es perceptible un repentino salto de calidad en la escritura altamirana: irá enriqueciéndose desde entonces en elasticidad, frescor, precisión. Lo confirman textos como «El renacimiento religioso», «Novelistas contemporáneos», «La literatura y las ideas» o el artículo consagrado a Ibsen y su *Casa de muñecas*, rico además en afanes feministas. Sin desdeñar los espléndidos relatos «Flores de invierno» –digno de un Maupassant–, «En la mina», «Mañanita de invierno» y el antes mencionado «La romería». Piezas, todas ellas, que echan ya sus raíces en el cambio de siglo y se adentran por el territorio de una nueva sensibilidad estética y moral a la que nunca renunciará un Altamira más maduro, más ecuánime, con sus cabellos blanqueando precozmente en la cuarentena.

LAUREANO BONET  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

<sup>29</sup> J. Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, Madrid, Ricardo Fe, 1901, pp. 30 y 31; cursivas del autor. Años después, y apoyándose en Max Nordau, argüirá J. Deleito que la «neurosis aguda» que padecieron tantos europeos en el *fin de siècle* fue secuela, sobre todo, de la «vida vertiginosa de las grandes ciudades» trastocando de arriba abajo sus costumbres, sus emociones, sus creencias (José Deleito y Piñuela, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, ¿1922?, p. 202).