

ELECTRA, UNA REVISTA FINISECULAR

Crítica y estética

Electra inicia su andadura el 16 de marzo de 1901 y la agota el 27 de abril. Es una revista juvenil, llena de entusiasmo de unos jóvenes escritores que realizaron siete números¹. Nuestro estudio da cuenta de los cinco ejemplares conservados en la Hemeroteca Municipal de Madrid². El análisis de las publicaciones periódicas finiseculares, desde los trabajos de Rafael Pérez de la Dehesa³, es el método más clarificador de un confuso panorama estético. Dos tesis fundamentales han guiado nuestro trabajo, y ambas han sido confirmadas en *Electra*.

En primer lugar, la literatura de fin de siglo, con independencia de su adscripción al 98 o al Modernismo, presenta en sus orígenes una fuerte actitud común de rechazo antiburgués. Es, en palabras de J. C. Mainer, una concepción de «la literatura como subversión»:

La futura y controvertida «generación del 98» era todavía un sector mínimo de una promoción de periodistas radicales –conocidos ya desde 1890 y aun antes– cuya estimativa diferencial no estaba aún muy clara: ¿Luis Bonafoux, el anarquizante portorriqueño, era mejor que Martínez Ruiz? ¿Luis Morote, que Pío Baroja? ¿Julio Burrell, que Maeztu? Desde luego, las crónicas del guatemalteco-parisino Enrique Gómez Carrillo eran más populares que las de cualquiera de ellos, mientras que, por otra parte, ninguno hubiera llegado a escribir sin la configuración de ese circuito de lectura pequeño-burguesa y popular que ha propiciado la expansión urbana de los años 1890-1910, sin la opción cultural ofrecida al mercado cultural burgués y sin la paralela revitalización del radicalismo político que se vinculó a la expresión artística modernista⁴.

1. Cf. G. Ribbans, «Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas», *Revista de Literatura*, XIII, 1958, p. 40.

2. En un apéndice incluimos el índice de los cinco números analizados. En el cuerpo del artículo cerramos las citas indicando el número de página de la revista en que aparecen.

3. Como bibliografía básica sobre las revistas finiseculares pueden consultarse: *Alma Española*, ed. P. O'Riordan, Madrid, Turner, 1978; R. Asún, *El proyecto cultural de «La España Moderna» y la literatura (1889-1914)*, Universidad de Barcelona, 1980; G. Bleiberg, «Algunas revistas literarias hacia 1898», *Arbor*, XI, 1948, 465-480; C. Lida, «Literatura anarquista y anarquismo literario», *NRFH*, XIX, 2, 1970, 360-381; P. O'Riordan, «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Abaco*, 4, 1973, 57-150; D. Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas. I (1897-1912): De «Germinal» a «Prometeo»*, Madrid, Punta Europa, 1964; R. Pérez de la Dehesa, *El grupo «Germinal»: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970; A. Ramos Gascón, «La Revista "Germinal" y los planteamientos estéticos de la "gente nueva"», AA. VV., *La Crisis de fin de siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona, Ariel, 1974, 124-142; *Revista Nueva*, ed. J. C. Mainer, Barcelona, Puvill Editor, 1979; G. Ribbans, «Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas», *Revista de Literatura*, XIII, 1958, pp. 30-47; L. Sánchez Granjel, *Biografía de la «Revista Nueva»*, Universidad de Salamanca, 1962; G. de Torre, «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo», *Nosotros*, Buenos Aires, 67, 1941, 3-38; I. Zavala, *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*, Madrid, Cuadernos para Diálogo, 1974.

4. J. C. Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 26-27.

En segundo lugar, junto a esta actitud común se da una divergencia estética que, aunque no era sentida como tal por los autores, sí que es perceptible desde nuestra óptica actual:

Dentro del específico campo de la práctica literaria, pueden distinguirse con facilidad dos corrientes aparentemente contrapuestas aunque, como veremos, de significación no tan contradictoria: la formada por los continuadores del «naturalismo», entendido a la manera del último Zola, y la corriente esteticista al estilo de D'Annunzio, emparentada con el movimiento parnasiano francés y el prerrafaelismo anglosajón⁵.

Dentro de esta estética «naturalista» (entendida de forma muy peculiar por los autores de la época) hay autores más unidos a las formas decimonónicas que otros. En estos últimos, un conjunto de autores irá perfilándose una personalidad literaria diferenciada: la del grupo generacional del 98.

Electra va a presentar las firmas de autores aparentemente tan dispares como Baroja y Benavente, Darío y Blasco Ibáñez, Juan Ramón y Llanas Aguilaniedo, *Silverio Lanza* y Manuel Machado, Antonio Machado y Maeztu, Martínez Ruiz y Salvador Rueda, Valle Inclán y Timoteo Orbe, Villaespesa y Cristóbal de Castro... Periodistas como Roberto Castrovido, Enrique Gómez Carrillo, Adolfo Luna, Antonio Palomero o Gabriel Alomar engrosan su nómina de colaboradores. Pocos nombres extranjeros: Mauricio Maeterlinck, Eça de Queirós, Paul Verlaine... De la generación de la Restauración destaca un nombre, símbolo vivo para el grupo⁶: Benito Pérez Galdós.

La ruptura, una actitud común

Comparten los autores de *Electra* una actitud rebelde de oposición y crítica hacia su sociedad (entendida como conjunto de valores y normas generalmente admitidos). Esta actitud se manifiesta en varios motivos. El primero de ellos es la ruptura de los valores burgueses. El *Boceto de comedia en un acto y en prosa*, titulado *Sin querer*, obra de Benavente, critica el matrimonio de conveniencia propio del mundo burgués. El conflicto se desarrolla por la oposición de padres e hijos. Curiosamente, a lo largo de la obra el motivo del enfrentamiento se altera: los padres conciertan la boda por interés y los hijos se oponen por amor; mediada la obra, los hijos se han enamorado, pero ahora, nuevamente por interés, los padres desaprueban el enlace. No interesa el resultado, sino la actitud de los personajes que supone una escala de valores: economía, interés opuestos a sentimientos, amor.

Otro motivo típico del rechazo de valores burgueses es el sensualismo con cierta carga erótica (a veces con expresión casi sacrílega). Busca provocar y escandalizar el puritanismo burgués⁷. La poesía de la revista abunda en este fenómeno. Rubén Darío, en *Página blanca*, centra la boda en el motivo del desfloramiento:

¡Mira como mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín! (p. 100).

5. A. Ramos Cascón, «La revista "Germinal" y los planteamientos estéticos de la "gente nueva"», AA.VV., *La Crisis de fin de siglo: Ideología y Literatura*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 131-132.

6. La revista se abre con una carta de Galdós y su título surge al hilo de la polémica suscitada por el estreno del drama galdosiano del mismo título.

7. A este respecto es muy útil el libro de L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979.

Juan Ramón con *Mística* y Villaespesa con *Ave, Fémína* refuerzan este atrevimiento hasta la expresión amoroso-sacrílega.

No se conforman los autores de *Electra* con formas indirectas en su rechazo del mundo burgués (denuncia o violación de sus valores). Llegan hasta la crítica explícita. Así, se repiten varias contra el periodismo de la época. Cristóbal de Castro denuncia en *Campañas periodísticas: Labor de Penélope* la falta de una prensa combativa que defienda los graves problemas de los trabajadores agrarios. Maeztu denigra a los malos periodistas que sólo se dedican a su medro personal (*Cuatro frescas*).

La denuncia se extiende a la situación cultural de España. Nuestra cultura es un mero formalismo que no cumple con su misión social. De ahí que, ante la mascarada de una «brillante» exposición pictórica realizada con cuadros desechados en París, «El Arentino» exclama en sus *Jaculatorias*: «¡Qué afán de engañarnos los unos a los otros cuando todos estamos en el secreto!» (p. 128). Maeztu, al señalar las fuentes de la novela de Dmitry de Merejkowskj, el análisis de la enseñanza española que realiza Roberto Gresslou, las tesis positivistas de Vicente Arabar en *Causas de nuestra incultura...* son índices de una profunda convicción: el inequívoco atraso cultural de España.

La crítica política también tiene cabida en *Electra*, con tonos radicales, aunque domina la forma periodística sobre la literaria: los comentarios políticos de Roberto Castrovido en su sección *La política*. Es una crítica pesimista de la política dominante, que a veces se hace eco de problemas concretos en colaboraciones como la de Luis Algarinejo, *Hacia la revolución: La gente del campo*, o propone soluciones utópicas, cercanas al regeneracionismo idealista del grupo de *Los tres* (Aire de Adolfo Luna).

La denuncia directa de lo burgués no suele aparecer como motivo. Aunque tampoco falta algún ejemplo: G. Bernaldo de Quirós opone la «burguesía criminal» a la criminalidad del superhombre que se encuentra limitado por su sociedad para ejercer la moral que le dictan sus instintos. La sección firmada por Timoteo Orbe, *La cuestión obrera*, defiende la rebeldía de los trabajadores frente a la injusticia capitalista.

Este conjunto de motivos presenta un carácter unitario: la conciencia de participar en una actitud común, la de ser un frente opositor bajo la bandera de la «juventud». Castrovido, al hilo del problema anticlerical, lo señala en estos términos:

Con las garantías en suspenso, a no ser que el Sr. Sagasta se decida a mirar lo que pasa en la calle, se ha logrado que la juventud dé fe de vida, que el enemigo se asuste, que el ejército de vándalos, como nos ha llamado uno de los políticos más antipáticos y despreciables de España, D. Germán Gamazo, se refuerce con gentes antes pasivas o adversarias, y que sea problema lo que ayer era loca aspiración de los impíos o anticuado resabio jacobino (p. 4).

Este sentimiento de oposición juvenil a los viejos valores aparece en Gómez Carrillo: al defender el duelo (con argumentos de un decadentismo aristocratizante), invoca el nombre de «los jóvenes, los que quieren ser europeos y modernos» (p. 43).

Estas afirmaciones no hay que entenderlas como la existencia de una juventud iconoclasta de tipo anarquizante. Ya estamos en 1901 y el primer sarampión revolucionario ha pasado para una juventud que busca crearse un nombre en las publicaciones periódicas y en la edición de sus primeras obras importantes. La vertiente puramente iconoclasta no se encuentra en *Electra*.

Esta nueva juventud reconoce la labor de ciertas figuras anteriores que son su antecedente. No es de extrañar que sea la figura de Galdós la que aparezca en estas páginas como la causante de las nuevas actitudes:

Y aquella juventud que los de la generación inmediatamente anterior conceptuábamos jejuística, vieja, egoísta, decadente, castrada, he ahí que se presente alocada, potente, abnegada, fuerte, juvenil, amando la vida, creyendo en la verdad y en la belleza. ¡Oh, gran Galdós! Ha hecho más que sacar agua de una peña, ha hecho brotar juventud y vida de quienes por poco aparecían viejos, desilusionados, almas muertas (p. 119).

Si en estas palabras de Castrovido puede observarse cierto apasionamiento propio de quien se identifica generacionalmente con él, las que Francisco Gradmontagne le dedica a propósito de su teatro nos muestran el porqué del respeto a Galdós:

El dogmatismo español, las testarudeces del credo, así el fanatismo ortodoxo como el fanatismo liberal, no han recibido ataques tan formidables como los dirigidos por Galdós (p. 112).

Galdós, autor crítico y corrosivo, se valora como el antecedente inmediato de la oposición que realizan los nuevos autores. Sin embargo, resulta excesivo pensar en él como maestro generacional. El mismo Pérez Galdós lo niega:

No me tengo por maestro de nadie, sino más bien por discípulo, poco aventajado ciertamente, de la realidad y de los hechos humanos. No me pidan sistemas ni en el orden sociológico ni tampoco en el artístico, que esto me viene muy ancho, como vulgarmente se dice (p. 1).

No obstante, muestra una actitud de colaboración con los jóvenes:

Los fundadores de *Electra* son jóvenes, se hallan en edad y sazón más propias para engolfarse en las abstracciones y para lanzarse a investigar principios y construir sistemas. De ellos recibiré yo las ideas y ellos de mí noticias de cosas contempladas y oídas. Podrá ser que ellos me den un bien armado esqueleto y que yo lo vista de carne, podrá ser que si me dan un cuerpo con toda su armonía le ponga yo la ropa, mirando más a la moda futura que a la corriente, sin olvidar en algunos casos la moda ideal, que es una decente desnudez (p. 1).

Existe una labor intergeneracional, una actitud compartida de rechazo de unos valores sociales, en la que Galdós es consciente de que ejerce algún tipo de influencia:

Si alguna cualidad posee el que esto escribe, digna de la estimación de sus amigos, es la de vivir con el oído atento al murmullo social, distrayéndose poco de este trabajo de vigía o escucha: trabajo que subyuga el espíritu, se convierte en pasión y acaba por ser oficio (p. 1).

Estéticamente Galdós no va a ser imitado (en las líneas anteriores hacía profesión de una estética realista-naturalista: la observación). En su valoración, ha pesado más lo ideológico que la afinidad estética.

La conciencia de renovación común alcanza su cota máxima al valorarse conscientemente como renovación cultural propia de un nuevo arte universal y renovador. Así ocurre en el artículo de Llanas Aguilaniedo *Ideas actuales*:

Honor a vosotros, filósofos, escritores y artistas, cuantos con el libro, el cuadro o la escultura eleváis vuestro incienso en nuestros días a la deidad resucitada. Cada obra vuestra que aparece, es radiante ola de luz y de bondad, de juventud y belleza, destinada a reanimar el mundo (p. 53).

La universalidad de la protesta literaria española aparece en el artículo del portugués Mayer Garçao *Carta de Portugal*. En él, lamentando la apatía juvenil de su patria, elogia la situación española y la juzga en estos términos:

La intelectualidad cosmopolita congrébase toda en la misma cruzada; diríase que asistimos a la formación de una extraña masonería que une en una misma palabra de orden todos los espíritus privilegiados de la tierra. Reclámase justicia: pídese bondad. ¿Es la voz de Tolstoi; es la voz de Zola; es la voz de Galdós? Casi no se sabe; de tal modo se confunden los idiomas extranjeros en un solo lenguaje, que se traduce, no por el oído, sino por el corazón. Mas ese canto escúchalo otros pueblos de labios de sus apóstoles, en la misma lengua, original y amada, en que está el alma de su tierra y el azul de su cielo. A nosotros no nos sucede otro tanto. Ese arte, hecho para el pueblo, porque interpreta sus esperanzas e ilumina su futuro, es desconocido del pueblo portugués. Sólo un pequeño grupo de privilegiados por circunstancias de educación, lo conoce y lo goza, aunque en lengua extraña (p. 149).

Hay una unión de estos jóvenes españoles con Europa y con Galdós en la conciencia de un arte que pretende, mediante sus ideas, la renovación social:

[...] generaciones enteras caminan para la batalla de las ideas con el gran estímulo de una voz nacional, que suena como una voz maternal y les manda avanzar contra todo lo existente; los países pequeños y esclavizados tienen esas voces: Suecia tienen a Ibsen, y Polonia a Sienkiwicz, España a Galdós, y sólo en Portugal, como si fuera Marruecos, no se encuentran voces que traduzcan, en un esfuerzo igual de arte, esos pensamientos de que ya se encuentran poseídos los países intelectuales, esos robustos principios que ya se vulgarizan fuera de nosotros, ejerciendo su bendita misión educadora, satisfaciendo almas y formando caracteres (p. 150).

La crisis de valores

Las nuevas ideas de la juventud rebelde muestran la disolución de un mundo cuyos valores están siendo descartados: éste no es otro que el mundo de finales de XIX. La crisis de fin de siglo ha tenido diversas interpretaciones críticas. D. Shaw atribuye la crisis a una ausencia de valores absolutos, que arranca desde el Romanticismo⁸. Granjel completa esta ausencia al interpretarla como resultado último de un positivismo que pierde la confianza en su propia infalibilidad⁹.

8. D. Shaw, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1977, cf. el cap. I.

9. L. Sánchez Granjel, *La generación literaria del 98*, Salamanca, Anaya, 1973, cf. la II Parte.

La primera consecuencia de esta nueva situación ideológica y moral es la ausencia de dogmas, de principios apriorísticos en sí mismos. El testimonio de Baroja es incuestionable:

Desde que los dogmas de una religión, por absurdos que sean, dejan de ser algo inmanente en las conciencias, no queda en la sociedad nada fijo ni inmutable (p. 9).

En esta línea, confirman la tesis de Shaw (el carácter moral de la crisis finisecular) las afirmaciones de Garçon:

La crisis que mata a la sociedad portuguesa es esencialmente moral. Mas no es sólo en política donde la villanía de los hombres amordaza las conciencias dentro del pecho deshonorado. Puede aplicarse la frase a todas las intervenciones sociales (p. 149).

Llanas Aguilanedo, en *Ideas actuales*, documenta la existencia de una crisis profunda que afecta a la raíces del siglo XIX. Se manifiesta como una reacción (reacción europea ya descrita por Garçon) que es una respuesta idealista ante el confuso mundo ideológico existente:

Muchos ídolos vacilan, por doquier parece levantarse el grito impaciente del nuevo idealismo que ilumina las obras de los hombres y poetiza el vivir. Como sol eclipsado, cuyos rayos manifestaran vehementemente prisa por mostrarse de nuevo, la bella idealidad imperecedera, apunta aquí y allá; revélase en toda su desnudez delicada, en el campo científico, en la filosofía y en la vida (p. 52).

A renglón seguido, descarta el positivismo (tal y como defiende Granjel) como posible solución a la crisis:

Oíd lo que nos dicen los sabios: ¡Sed lógicos! Mas ¡qué lógica resiste el atractivo de sentir, de sentir con pasión, con vehemencia; de manifestar entusiasmos desinteresados, grandes! (p. 52)

El mecanismo positivista naufraga en la búsqueda del nuevo ideal. Por la misma razón, el nuevo epicureísmo, que el autor detecta en ciertos sectores de su sociedad, es insuficiente. Ante la confusión ideológica no hay una solución clara y unívoca. Sólo se atisba una tendencia idealista que se concreta, en palabras de Shaw, en «la búsqueda de ideas madres»¹⁰: un idealismo que logre solucionar la conciencia de decadencia y que satisfaga las necesidades vitales del hombre finisecular.

Dos temas refuerzan nuestra conclusión: el anticlericalismo y el tema de España. El problema religioso se trata desde tres perspectivas: la política, el individuo y lo vital. En el terreno político se defiende un anticlericalismo que permita una mayor laicización de la vida pública y una pérdida de poder del clero. Las referencias de Castrovido en *La política*, la acusación que Silverio Lanza realiza en su cuento *Por si acaso*, en el que ve a la religión como causa de la degeneración social, la campaña antijesuítica que desarrolla la revista (Martínez Ruiz, Pío Quinto...)... son muestras del tratamiento político del tema religioso.

La valoración del individuo como reducto inviolable, propia del hombre que se enfrenta ante un mundo inseguro, hace que los autores de fin de siglo critiquen la religión como ingerencia en la intimidad. Así, el motivo de la confesión auricular va a ser denos-

10. D. Shaw, *op. cit.*, p. 29.

tado: Pío Quinto, *En el confesionario: Coloquios de Cuaresma*; Cristóbal de Castro, *Cartas de un novio*; *El amor que pasa*; y el caso extremo de Beatriz de Valle Inclán, en la que la inocencia de la protagonista es aprovechada por Fray Ángel.

Sin embargo, la principal acusación a la religión es su inadecuación para la vida. Se identifica lo religioso con la muerte y la represión de la naturaleza vital. Ramiro de Maeztu en *La muerte de los dioses* plantea la oposición vitalismo frente a no vitalismo, encarnada en los motivos de paganismo frente a cristianismo (oposición muy utilizada por los modernistas). En *Cuatro frescas*, tratando del Jueves Santo y la primavera, mantiene con una actitud radical, casi insultante, la oposición vida/religión:

¡Bella fiesta pagana! ¿Qué celebra Madrid en ella? ¿La llegada de la primavera o la muerte de Cristo? ¿Muere Cristo porque llega la primavera, o llega la primavera porque Cristo muere? De todos modos ¡viva la primavera y muera!... (p. 102).

El tópico de que las prácticas religiosas, los ritos, matan la vida aparece en *Carta de Portugal. La casa de Dios de Silvio Rebello*. La oposición primavera/ cuaresma vuelve a aparecer en el artículo de Adolfo Luna *Nota de la Semana: Bajo el sol*. En éste se observa cierta condescendencia con lo religioso, extraña en *Electra*, que sólo volveremos a encontrar en *Cristo en Madrid* de Antonio Palomero. En este artículo se denuncia, desde una posición de no creyente, el falso cristianismo social que no sigue a Cristo y sólo utiliza su nombre para el medro. Sin embargo, lo general es tratar el tema religioso desde una actitud fuertemente hiriente, de condena total, porque se considera un atentado contra la individualidad y la vida.

En el tema de España, los autores coinciden, desde una conciencia de decadencia, en la valoración negativa de su pasado. Greslou denuncia la «mentira patriótica» en *Los que explican: El catedrático prestidigitador*. Maeztu, en *La muerte de los dioses* hace referencia al atraso de una España cuyo pueblo es «el único europeo que había permanecido extraño de por dentro al Renacimiento, a la reforma y a la revolución» (p. 40). Manuel Machado refleja la decadencia española en su famoso *Felipe IV (Retrato de la época)*.

Sin embargo, no aparece en *Electra* una concepción común de la identidad nacional. En el concepto de España se alternan concepciones políticas decimonónicas con concepciones renovadoras o con valoraciones estéticas. Ejemplo de éstas es el artículo *¡Toros!* de Rubén Darío. En él da una visión positiva de España:

[...] y comprendí el alma de España que no parece, la España reina de la vida, emperatriz del amor, de la alegría y de la crueldad; la España que ha de tener siempre conquistadores y poetas, pintores y toreros (p. 140).

Este canto de Darío se aleja de la desilusión y el desengaño que es general en la mayoría de las referencias a España.

Decadentismo y vitalismo

Estos dos fenómenos estéticos han sido presentados por la crítica como respuestas propias de la estética modernista a la crisis de fin de siglo¹¹. En el análisis de *Electra* ob-

11. Es muy clarificadora la obra de R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, nueva edición.

servamos como ambos afectan tanto a los autores noventayochistas, como a los moder-nistas y naturalistas.

El decadentismo, aunque estéticamente responde a otros principios, está emparentado con un elemento esencial del naturalismo: la degradación. Ciertos aspectos de la degeneración hereditaria aparecen en narraciones de Bargiela, Baroja y Blasco Ibáñez. Más importante es, sin embargo, la degradación por causas sociales. Esta se une a la herencia en el caso de *El amigo Ossorio* de Baroja:

–Sí. La influencia histórica [...]– se marca con claridad en mi familia: la hermana de mi padre loca, un primo suicida, un hermano de mi padre que murió idiota a los catorce años, un tío suyo alcoholizado... Es tremendo, tremendo; –luego cambiando de tono en la conversación, siguió diciendo: –El otro día estuve en un baile en una casa particular, y me sentí molesto porque nadie se ocupaba de mí y me marché enseguida (p. 135).

En Quirós, *Antropología. El criminal según Nietzsche*, el superhombre degenera física y moralmente al no poder desarrollar en la sociedad la moral que le dictan sus instintos. Blasco Ibáñez es más explícito en la degradación de origen social al narrar la degeneración de una joven provinciana en *El lujo* (incluyendo el motivo naturalista de la prostitución). Silverio Lanza utiliza en su cuento *Por si acaso* otros dos elementos de rai-gambre naturalista: la locura y la aristocracia degenerada.

Este último motivo nos introduce en un aspecto esencial de la estética decadente: la reconstrucción agónica, misteriosa y vencida de unos moldes aristocráticos vacíos ya de contenido, inactuales. *El caballero de la muerte* de Jacinto Benavente desarrolla un símbolo medievalizante: ante la perfección, en la perfección, la presencia de la muerte, de lo negativo, hace que la princesa esté sola en su dolor y preocupación. Valle Inclán, en su narración *Beatriz*, nos muestra de manera más directa la estructura del decadentismo. Aparecen sus elementos esenciales: el ambiente aristocrático venido a menos (Beatriz es hija de nobles, el carlista Marqués de Baradomín); un fondo religioso primario en el que se incluyen un mundo supersticioso (los conjuros, ensalmos, etc.), ciertos aspectos demoníacos (está endemoniada) y aún sacrílegos (Fray Ángel viola a la niña); el misterio esencial a ese fondo primario (narración retardada, intrigante, referencias a lo sobrenatural...); la inocencia en contraste con lo demoníaco o sensual (figura angelical de Beatriz); y, por último, el elemento sensual (tanto en la laxitud de las formas como en los contenidos –la historia narrada es una violación–).

Este mundo decadentista no es exclusiva de la estética hispánica. Las colaboraciones de Verlaine, *Mujer y gata*, la de Mayer Garçao, *La luna*, o la de Moréas, *El rufián*, son testimonios de ello.

Si en la prosa es evidente el decadentismo, su aparición en la poesía es abrumadora. Prácticamente todas las poesías tienen varios motivos decadentes: el parque, el mundo caballeresco, la languidez sensual... Sin embargo, la poesía suele estar estructurada como un conflicto vitalista en el que los aspectos decadentes sirven de contraste. Ante la opresión de lo caduco (el decadentismo) la poesía ofrece un grito de vitalidad (sensualismo sexual, conflicto con el tiempo...).

Especial atención nos merece un artículo de Valle Inclán titulado *La casa de Aizgorri (Sensación)*, porque ofrece la peculiaridad de analizar una novela noventayochista (del

primer Baroja) con motivos decadentes. En ambos se observan las mismas preocupaciones. Por ello, se esboza cómo el decadentismo es un fenómeno común en modernistas y hombres del 98: en ambos es una codificación de la conciencia de decadencia social; la diferencia entre ambos se da en los motivos utilizados, no en la existencia de un trasfondo ideológico diferente. Valle resalta el conflicto decadentista que presenta la novela de Baroja (el mismo conflicto que planteará en *Las comedias bárbaras*): el agotamiento de una aristocracia que es desplazada por la burguesía. Se produce con ello un cambio de valores:

D. Lucio de Aizgorri, un caballero achacoso, déspota y borracho, que olvidara la tradición hidalga y campesina de todo su linaje, estableciendo al abrigo de la solariega vivienda una fábrica de destilar alcoholes (p. 65).

D. Lucio de Aizgorri fue traidor al espíritu de su raza, y esto le trajo la desgracia (p. 65).

También aparece el rafaélismo místico y decadente, cortesano e ingenuo, monótono y melancólico de las *Sonatas* en la figura barojiana de Águeda:

Es una figura ideal que me hace recordar aquellas santas doncellas, hijas de impíos centuriones. Siempre en estas guaridas de hidalgos hoscos y descreídos vive encerrada una mujer paciente y piadosa. Hila, borda, cose en el fondo de las grandes salas desiertas y melancólicas (p. 66).

El mismo Baroja recoge el motivo decadente de la degradación aristocrática:

En las caras alargadas y aristocráticas de los cuatro se adivinaba una pasada existencia de refinamiento, se comprendía que en el cuarto triste se habían desarrollado escenas de una desgracia punzante; se adivinaba además en lontananza una terrible catástrofe (p. 134).

Como vemos, el decadentismo no es patrimonio del esteticismo modernista. Autores del 98 y contactos con la degradación naturalista hacen del fondo esteticista un elemento común.

Frente a este decadentismo común, en *Electra* se multiplican las manifestaciones del vitalismo. Ligado a todo el irracionalismo propio del pensamiento finisecular¹², se observan dos facetas en su tratamiento. En primer lugar, presenta un aspecto dialéctico, de lucha: el hombre tiene una necesidad de vitalismo a la que se oponen una serie de factores que intentan frustrarlo. En segundo lugar, el vitalismo se encarna en diversos conceptos que tienen como punto en común la exaltación de la vida sobre cualquier circunstancia.

Desde este planteamiento, aspectos diferenciales del 98 –alejados del ansia de vivir modernista– coinciden con las mismas preocupaciones vitalistas del Modernismo. El típico problema de la abulia o la angustia de los personajes noventayochistas no son sino manifestaciones del aspecto dialéctico del vitalismo. La narración barojina de *El amigo Ossorio* nos señala cómo la voluntad puede entrar en conflicto con la vida y provocar un autoanálisis intelectualista que impide el libre desarrollo de la voluntad:

Pero eso es lo de menos; lo que me molesta es que me encuentro hueco, siento la vida absolutamente vacía, me acuesto tarde y al levantarme me encuentro cansado, como, y ya estoy tendido nuevamente en un sillón, sin ganas de hacer nada. Mi vida es una vida de cerdo.

12. El irracionalismo es fundamental en el pensamiento de fin de siglo. Junto a la obra de R. Gullón, ya citada, es fundamental la de G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

–Cásate.

–¿Para qué? Además que no puedo decidirme. Mi espíritu tiene tanto miedo a la acción, está sumido en una pena tan profunda, que temo que no he de hacer más que pasar como un observador indiferente por la vida a pesar mío.

–Se hace voluntad.

–Bah. No y no. Cuando se tiene la inercia dentro del alma no se hace nada más que entre-tenerse en desgarrar la conciencia, analizándose uno así mismo (p. 135).

A pesar de que el personaje defiende la gratuidad de su situación, Baroja la motiva mediante el determinismo hereditario y su personaje comienza su inacción a partir de un encontronazo con la muerte.

La incapacidad de alcanzar la vida explica en gran medida la angustia y agonía –la lucha– de los héroes noventayochistas. *Domingo en Toledo*, narración barojiana, nos aporta nuevos datos para explicarla. La narración se inicia con un estado de desasosiego.

Inquieto e intranquilo sin saber por qué, con el corazón encogido por una tristeza sin causa, sentí una gran agonía en mi espíritu al oír las vibraciones largas de las campanas de la catedral y hacia la santa iglesia encaminé mis pasos (p. 54).

En la catedral, la ausencia de la fe (crisis de valores) genera una legión de fantasmas que no son otra cosa que las preocupaciones e inseguridades de un hombre sin absolutos. Ante esta angustia, producto de la inseguridad vital, no cabe otra solución que la lucha voluntariosa por vivir:

Dispuesto a luchar a brazo partido con aquella ola de sombras, de fantasías, de cosas extrañas que iban a tragarme, a devorarme, me apoyé en un muro y esperé... A lo lejos oí el rumor de un piano, salía de una de aquellas casas solariegas, presté atención, tocaban Loin Dubal (p. 55).

En estos ejemplos, vemos cómo la abulia y la angustia noventayochistas pueden considerarse manifestaciones dialécticas del vitalismo. La angustia es inseguridad vital nacida de un mundo sin absolutos. Esta inseguridad sólo puede vencerse con una actitud voluntariosa de vivir lo inmediato. Cuando esta voluntad se quiebra surge el problema de la abulia, que se muestra como la incapacidad vital de una voluntad no activa.

La dialéctica vida-tiempo es un motivo básico del vitalismo. Esta manifestación adopta múltiples facetas. El tópico del *carpe diem* aparece en Manuel Machado (*Días sin sol*) y Ricardo Calvo. El tiempo como agotamiento de lo vital es la formulación más dolorosa del vitalismo. Luis de Guimaraes simboliza este fenómeno en *La muerte del Jaguar*. Juan Ramón Jiménez, con múltiples motivos, desarrolla esta oposición vida/muerte: *Mística* (la tarde), *Paisaje del corazón* (amor/noche) y *Las niñas*. Antonio Machado en «Desde la boca de un dragón caía...» incluye los motivos de la fuente y el jardín con símbolos del transcurrir del tiempo que acaba las cosas. El parque viejo se repite en su hermano Manuel: *El jardín viejo*. Julio Pellicer, en *Hora triste*, reflexiona sobre la presencia de la muerte en un entierro y hace coincidir la angustia vital ante la realidad con la muerte como acabamiento:

La sacudida bárbara de la realidad hizo recomenzar mi angustia. Tú, más sombrío que nunca, entraste febriciente en la mansión donde reina la soberana indefectible del silencio... ¿Te acuerdas poeta? (p. 72)

Otras formulaciones de la oposición vida/muerte, que aparece mezclada con otros motivos, son la de José Sánchez Rodríguez (*Ocaso*, con un fondo de esperanza amorosa), la de Villaespesa (*La sombra de las manos*, enlazada mediante el pasado con el decadentismo; *Mística*, con la vida del espíritu), y la de Rubén Darío (*Tarde del Trópico*, que trata el conflicto como lucha de la naturaleza). La oposición vida/religión, que vimos en las manifestaciones anticlericales, forma también parte de esta dialéctica vitalista.

La colaboración de Maeterlinck, *Interior*, presenta el tema de la realidad como dolor, dentro de un marco simbolista, tenuemente decadente (jardín, irrealidad, pureza virginal). Plantea una problemática humana con preocupaciones típicas de exaltación o conflicto vitalista, en especial el problema de vivir conscientemente la realidad dolorosa.

En las páginas de *Electra*, tres son las concepciones que se defienden sobre el vitalismo: el vitalismo instintivo, el vitalismo sensual y el vitalismo creativo. El primero afecta a autores etiquetados como noventayochistas; el segundo, a los modernistas; el tercero, a ambos.

El vitalismo instintivo tiene su máxima expresión en el artículo de Maeztu *La muerte de los dioses*. Este ideal se basa en la exaltación de los instintos, tal como preconizaba Nietzsche. Frente a las actitudes no vitalistas, como el grito cristiano de «la muerte es la luz», Maeztu postula:

[...] alguien dice, con palabras de Federico Nietzsche: «Los dioses han muerto; ahora es preciso que surja el hombre dios...» (p. 39).

Su artículo concluye con un canto al desarrollo vital de los instintos mediante la actitud de vivir lo inmediato:

En nuestros pechos se ha clavado inquebrantablemente la convicción de que a la vida en la tierra no deben tener derecho los que no pongan en ella todas sus esperanzas (p. 41).

E. Gómez Carrillo defiende cierto primitivismo moral en su artículo *En favor del duelo*. Antonio Palomero propone vivir con intensidad el desarrollo de la pasión en *El dandysmo intelectual*.

El vitalismo sensual se relaciona directamente con el tema amoroso y se enmarca siempre en un fondo decadente. El poema de Villaespesa *Flores de ensueño* muestra el proceso vital del amor sensualista. Se inicia con un estado de disponibilidad ante la vida que se caracteriza por la inocencia (infancia, virginidad...):

...la virgen duerme
Oculto entre la púrpura
del rico lecho de marfil y sándalo,
el Ángel del Pudor vela su sueño
con el índice puesto sobre el labio (p. 148).

El amor se introduce en este mundo como una posibilidad misteriosa:

Ensueño azul:
[...]
donde las magas del amor preparan,
sus venenosos filtros encantados
y las princesas de los viejos cuentos
mueven la rueda, su cariño hilado (p. 148).

Esta posibilidad se hace real en la posesión carnal, entrevista como posesión vital:

Ensueño rojo
 [...]

Y ve como entreabre su corola

a las bruscas caricias de un abrazo

-hostia sagrada en el altar de Venus-

un misterioso lirio ensangrentado... (p. 148).

La vida se ha cumplido, la disposición ilusionada ante la vida desaparece ante la consumación:

[...] dormida está...

De pie, en la cabecera

del rico lecho de marfil y sándalo,

descorriendo el purpúreo cortinaje,

Satanás ríe; y a sus pies postrado

el Ángel del Pudor suspira y llora

con la cabeza oculta entre las manos (p. 148).

El cambio en el personaje responde a una experiencia que lo introduce en un mundo doloroso. El poema se cierra con un marco sensualista de decadentismo cortesano y de referencias mitológicas paganas, con jardín modernista (cisnes, hadas, marfil, oro, cantos, etc.). Se observa también el código erótico-sacrilego que busca escandalizar al lector.

La funcionalidad vital de lo erótico se confirma en otros poemas de la revista: *Página blanca* de R. Darío; *La sonrisa del Fauno* de Villaespesa; *Mística* de Juan Ramón Jiménez. Este vitalismo se apoya fundamentalmente en el disfrute de la realidad mediante los sentidos. Si esto se intuye en Moréas, se hace explícito en el final del poema de Verlaine *Mujer y gata*:

[...] un sonoro reír cruzó el ambiente

del salón... y brillaron de repente

cuatro puntos de fósforo en la sombra (p. 136).

De esta forma, el vitalismo sensual trata de identificar la plenitud vital con el goce de ella y, goce por goce, el amoroso es el más valorado.

En el tercer concepto del vitalismo, el vitalismo creativo, se valora el arte y los elementos artísticos (sobre todo la literatura) según sean capaces de solucionar las inquietudes vitales del hombre. Rubén Darío reivindica la fiesta nacional (*¡Toros!*) por ser una explosión de vida equiparable a las expresiones vitales del arte. Grandmontagne alaba a Galdós porque su arte está arrancado de la vida. Adolfo Luna, en su artículo *La semana*, expresa esta necesaria relación vida-arte:

[...] la existencia entera, parcelaria, de momento, contradictoria, confusa, sin más preferencia que la impuesta por la sinceridad.

Cualquier detalle, la luz, el paisaje, el cielo, puede ser una semana mi protagonista [...].

La nota será eso, la vida externa, el momento que pasa, el paisaje que apasiona, la alegría que conmueve, la pena que arrasa de lágrimas los ojos (p. 31).

Cristóbal de Castro propone los criterios para evaluar el auténtico arte:

¿Es arte, verdadero arte la erudición? ¿Qué consuelos aporta? ¿Alegra la vida? ¿Hace sentir? ¿Hace pensar? ¡Pues entonces! (p. 27).

Ramiro de Maeztu, en *Los libros y los hombres. Mi programa*, es quien da una formulación más precisa a esta concepción:

Cerrado el libro, dejaré que se alejen suavemente su voz, ansias e imágenes, y al recobrar plena conciencia de mí mismo habré de preguntarme: ¿Qué me deja? ¿En qué ha esclarecido mis nociones del mundo? ¿En qué ha aumentado mi sensibilidad ante lo bello? ¿Ha crecido mi fuerza? ¿Ha señalado peligros nuevos? ¿Soy más apto para el combate de la vida? ¿Qué me da, qué me deja? Y si responde a estas preguntas, si después del artista habla el hombre, habré realizado mi ideal de una crítica armónica, sintética y creadora; habré seguido el consejo de Nietzsche: *ver la verdad por la óptica del artista, pero el arte por la óptica de la vida*; habré cumplimentado, en la medida de mis fuerzas, el único mandamiento de la futura consciente humanidad: *el arte, todo el arte, para el mundo; el mundo, todo el mundo, para el arte*. (p. 5)

En definitiva, «Es que la vida hace al artista... más artista» (p. 6). El arte deja de ser mero ejercicio técnico para expresar los problemas vitales que afectan al hombre:

Antes de artista y después de artista el escritor ha de ser hombre, y hombre de su tiempo (p. 6).

Disolución del realismo en las estéticas de Electra

Un conjunto de las colaboraciones de *Electra* pueden agruparse bajo el marbete de fórmulas realistas, esto es, aquellas formas literarias de estirpe decimonónica que utilizan la observación de la realidad como canon estético. *El lujo* de Blasco Ibáñez es la obra narrativa de carácter más próxima a las técnicas del XIX. *Por si acaso* de Silverio Lanza, al igual que *Otro amable milagro* de Eça de Queiroz, hacen de su argumento signo de otra realidad más profunda. En el primer caso la anécdota simboliza tres actitudes ante la sociedad: la integración (un fraile vuelve a su lugar), una ruptura total (un capitán que se suicida) y la inconsciencia (un chiquillo que duerme). Queiroz utiliza una técnica de parábola: unos personajes buscan interesadamente a Jesús y no aparece, pero Jesús se hace presente ante la necesidad del pobre; responde al esquema simbólico de búsqueda interesada/necesidad, aplicable a otras muchas situaciones.

Se observa un desplazamiento del interés del retrato directo de la realidad hacia una expresión indirecta, simbólica, mediante procedimientos próximos a la parábola¹³.

La estética propia del 98 se descubre en una crítica de Maeztu a la novela realista *La Goletera* de Arturo Reyes. Maeztu critica su técnica narrativa y se pregunta: «¿[...] por qué no hace de *La Goletera* una novela psicológica?» (p. 91). Las dos narraciones firma-

13. Para la relación naturalismo-simbolismo, consúltese J. C. Mainer, *Op. cit.*, pp. 55-56.

das por Baroja nos precisan el alcance de esta pregunta. En *Domingo en Toledo*, todos los elementos se organizan para construir la psicología del personaje: la realidad no se retrae desde el personaje (como en la conversación de la prostituta que refleja la dura condición de su clase en la narración de Blasco Ibáñez); por el contrario, la realidad se crea para poder analizar al personaje (en concreto, su angustia vital por la pérdida de la fe en el absoluto religioso).

En su segunda narración, *El amigo Ossorio*, en la que describe al típico héroe noventa-yochista, se documenta esta función vicaria de la realidad. Al hilo de la descripción de un cuadro, el autor nos muestra cómo los elementos de un mensaje artístico dan pie para intuir su identidad personal:

Estaba en general mal pintado, con sólo tres colores, pero había en todo él una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, un dolor tan vagos que producía una impresión de pena por el autor (p. 134).

De manera sintética nos ofrece Baroja las líneas fundamentales de la estética noventa-yochista: «... había en todo él una atmósfera... que producía una impresión...». Se trata de construir una realidad que impresione, que dibuje con rápidos rasgos, desde diversas perspectivas, la interioridad del personaje que se autoanaliza. Las técnicas narrativas no caerán en el virtuosismo: «Estaba en general mal pintado...», sino en la selección funcional de técnicas realistas: «... con sólo tres colores». Lo importante es producir en el lector la impresión de un estado anímico. Muy sugeridor, como tantas páginas de Valle, es el final de la historia:

Daba aquel anochecer una impresión de aniquilamiento, de fatiga de un pueblo que se prepara para los placeres de la noche tras la perezas del día... (p. 136).

Como en las fórmulas realistas, asistimos a la pérdida de la realidad como función propia, para ser signo de una realidad diferente: la interioridad del protagonista.

Las obras adscribibles a la estética modernista se presentan como símbolos ambientales, en los que interesa el funcionamiento de una escala de valores. Ya comentamos el mundo legendario de *El caballero del dragón* de Benavente y de *Beatriz* de Valle Inclán. En ellas los personajes no sufren variación moral (perfección/ muerte o mundo sobrenatural/ posesión sexual). *Adega (Historia milenaria)*, incompleta en los números consultados, también insinúa esta función de la realidad: ser marco simbólico en el que se desarrolla el conflicto de diferentes valores morales.

Dentro de esta variedad de formas estéticas, podemos observar un denominador común: el simbolismo. No es un recurso únicamente modernista. Valle Inclán, al comentar *La cada de Aizgorri* de Baroja, traduce a su mundo de valores la realidad psicológica de los personajes barojianos. El porqué de esta posible traslación no sólo es ideológico (su fondo decadente), sino que descansa en la valoración general que Valle hace de la obra:

Y todo el libro es así, una lejanía de niebla por donde pasan vidas de ensueño. Algo que me hace recordar los relatos de las abuelas: ¡esos relatos que tienen una indecisión y un encanto que no tiene la vida! (p. 66)

Aquí está clave: tanto una expresión como otra suponen un alejamiento de la realidad directa. Se trata de una parábola realista o de un análisis del personaje o de una realidad marco de valores morales; en definitiva, es una realidad literaria configurada como signo de otra realidad. En este sentido, podemos afirmar que la disolución del realismo, en tendencias más o menos simbólicas, es la corriente unitiva de las diversas manifestaciones estéticas finiseculares. En todas ellas hay el deseo de construir una realidad verosímil, pero sin la voluntad decimonónica de que esta realidad sea reflejo directo de la social. No hay adecuación narrativa directa y esta rebeldía a la fidelidad del modelo es explicable desde el consciente rechazo de un mundo que se considera decadente, porque no se comparte sus mismos valores. Por ello, los autores crean una realidad literaria distinta de la social que critican mediante la alusión de la parábola; o crean una realidad exponente de un personaje incapaz ante el mundo que no comparte; o, por último, se crea un símbolo que pone de manifiesto la podredumbre de los valores de la sociedad.

Esta disolución del realismo presenta diferencias de intención y de construcción. La técnica modernista¹⁴ utiliza el ocultamiento que permite sugerir al lector la realidad: hay una imagen (la endemoniada) que tiene un término real distinto (la violada). La técnica noventayochista¹⁵ fragmenta la realidad para crear una impresión de ella: los antecedentes de Ossorio, que aparecen en la conversación inicial y en la final, configuran una realidad mayor: su vida y personalidad. No hay relación I-TR, sino una relación r,r,r,...-R., esto es, diversos aspectos de una realidad mayor R, seleccionados de ella y yuxtapuestos ofrecen una impresión total de esta realidad¹⁶.

En cuanto a las técnicas realistas, la solución final tiende a la parábola: un mundo autónomo que se rige según los principios de verosimilitud (un milagro pseudoevangélico) y que es directamente trasladable al real (trasliteración: condena moral del interés y exaltación del necesitado). Sin embargo, lo propio de las formas realistas es un proceso de disgregación en el que la realidad social va diluyéndose al ir incorporando otros elementos: cierta sensualidad y fragmentarismo narrativo en *París: Espejo de las Cortesanas* de Enrique Gómez Carrillo; simbolismo parabólico y ciertos elementos modernistas y del 98 en *Hora triste* de Julio Pellicer. Éstas y otras manifestaciones¹⁷ de carácter ecléctico nos muestran la compleja realidad del mundo estético finisecular.

14. Para el estudio del simbolismo modernista es básico consultar la obra AA.VV., *El Simbolismo*, ed. J. Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979.

15. Para las relaciones entre el 98 y el simbolismo, es útil la lectura de E. González López, «Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo; la generación del 98 y el simbolismo», *Ínsula*, Madrid, XXXI, 350, 1976.

16. El espacio no nos permite analizar más manifestaciones simbolistas. Quede como testimonio la mención de dos obras teatrales. *Sin querer* de Benavente e *Interior* de Maeterlinck. La poesía está totalmente dominada por el simbolismo. Es curioso anotar que aparecen múltiples ecos becquerianos, con lo que se refuerza la tesis de I. Prat en su *Poesía modernista española. Antología*, Madrid, Cupsa, 1978. En esta línea, señalamos el eco de la rima LIII en *Insomnio* de R. Calvo y el tardío postromanticismo de José Sánchez Rodríguez en *Mis laureles*.

17. Dentro de las obras con eclecticismo estético, han de señalarse las de carácter costumbrista. Presentan técnicas del 98 o del Modernismo ligadas al agotamiento del costumbrismo descriptivo del realismo decimonónico. No podemos sino enumerarlas: Luis Bello, *Crónica: La capital de la Mancha*; Rubén Darío, *¡Toros!*; Ángel Guerra, *Literaturas regionales: Paisaje de Canarias*; Adolfo Luna, *Nota de la semana*; Juan Gualberto Nussy, *Diario de un estudiante*; Pío Quinto, *En el confesonario: Coloquios de Cuaremas*.

Concepto del arte

Además de la concepción del arte como arte vital, que ya hemos comentado, *Electra* presenta otras concepciones. Escaso es el esteticismo del arte por el arte. El soneto de Rueda, *El ave inmortal* defiende la pervivencia de la poesía:

Y de las ruinas de cualquier grandeza,
como alondra inmortal de la belleza,
la poesía se alzaré cantando (p. 43).

Rubén Darío, en *¡Toros!*, exalta el valor del arte, pero lo entiende como belleza de unos materiales vitales con un fin quijotesco. Bien pudiera tratarse del rechazo de la sociedad finisecular o, cuanto menos, una voluntad de trascendencia más allá del hermetismo de la torre de marfil.

Repasando las expresiones sobre el arte, el arte combativo se perfila como la auténticamente compartida por todos. Se busca un arte que sea medio para remover y revitalizar las conciencias y las actitudes de los destinatarios. Así lo formula Maeztu en *Los libros y los hombre. Mi programa*:

Todo es cuestión de concertar nuestras fuerzas en sintética vida de arte y de trabajo, de creación total y de mutuo respeto y contemplación recíproca.
He ahí la misión de la crítica, de la crítica con que yo sueño. De una parte, excitará a los artistas para que dejen sus torres ebéneas por el viento de las carreteras. De la otra, detendrá las muchedumbres que llenan los caminos para invitarlas a escuchar la canción del artista... (p. 7).

El arte se convierte en instrumento de acción comprometida. Las afirmaciones de Timoteo Orbe y de R. Sánchez Díaz radicalizan este concepto hasta acercarlo a la literatura obrerista. En *La cuestión obrera. Latinos y sajones*, Orbe defiende un idealismo (cercano en cierto sentido al esteticismo modernista) que generase una estética del movimiento social:

No vive el hombre de principios, pero debe vivir para ellos. Al fin lo material no sacia nuestras ansias; lo ideal sólo tiene eficacia verdadera. Haced de la vida un arte. No seáis demasiado prácticos; creed en la utilidad de los lirios del campo y de las notas de oro del ruiseñor. Sed un poco románticos, y de esta suerte os veréis transformados de obreros en bravos artistas del movimiento social (p. 104).

R. Sánchez Díaz es más directo en la formulación de una estética con alcance social, con tesis cercanas a planteamientos regeneracionistas:

Pero ELECTRA debe hacer su revolución en el trabajo. Nuestro periódico debe hacer esfuerzos colosales por dedicar secciones bien dirigidas encaminadas a hablar de industrias, de agricultura, de minas... No, es claro, como tratan esas revistas dedicadas exclusivamente a esos asuntos. Sino de otra manera más hermosa, más levantadora, más sugestiva, a fin de que en nuestros industriales, de que en nuestros trabajadores surja el afán al estudio, a lo moderno, al viaje, a la progresión, a la rabia por alcanzar el triunfo sobre tal otro industrial. Ahí vendrá bien la literatura: una literatura nueva. La poesía nueva de las fábricas, las estrofas grandes y estridentes (p. 129).

Ante estos planteamientos creemos que el panorama literario de fin de siglo necesita un serio estudio que replantee las ya tradicionales diferencias, pues existe una firme coincidencia histórica, temática e incluso estética. Será necesario abordar este problema desde una triple perspectiva: la mutua colaboración y el mutuo conocimiento que los tres grupos mantienen; las mismas preocupaciones dominantes, a pesar de su formulación en motivos distintos; la misma tendencia estética a la disgregación del realismo.

Una profundización en este sentido quizás pueda explicar por qué Sánchez Díaz caracteriza de manera unitaria la labor literaria de la revista. Para él se trata de un esfuerzo común que intentaba, en los siguientes términos, renovar la España que les tocó vivir:

Electra, que es un periódico batallador, reformador, de juventud de espíritu y de vigor material, debe esforzarse en romper a puñetazos la rutina que acogota al país. No debe dedicarse sólo a hacer literatura sincera, despreocupada y culta. Ese es un medio, desde luego, capaz de revolucionar hasta lo más hondo, un medio muy práctico, sin duda, de ir metiendo en el alma del pueblo las ideas nuevas que levantan el corazón de los demás pueblos. Es hacer rebeldes, es hacer dignos, es transformar el rebaño triste que parte rencoroso y cobarde a lo largo de las estepas castellanas (p. 129).

Anexo: Índice de Electra

Nº I. *Madrid, 16 de marzo de 1901*

BENITO PÉREZ GALDÓS: Carta	1.
ROBERTO CASTROVIDO: <i>La política</i>	2-4.
RAMIRO DE MAEZTU: <i>Los libros y los hombres. Mi programa</i>	5-7.
MANUEL MACHADO: <i>Del libro en prensa ESTATUAS DE SOMBRA</i>	8.
PÍO BAROJA: <i>Política experimental</i>	9-11.
JACINTO BENAVENTE: <i>Sin querer. Boceto de comedia en un acto y en prosa, por.-</i>	12-19.
LUIS BELLO: <i>Crónica. La capital de la Mancha</i>	20-22.
FRANCISCO VILLAESPESA: <i>La sombra de las manos</i>	23.
ANTONIO PALOMERO: <i>El dandysmo intelectual</i>	24-26.
CRISTÓBAL DE CASTRO: <i>Jóvenes y viejos. Los candidatos de la Academia, por.-</i>	27-29.
BERNARDO DE QUIRÓS: <i>Antropología. El criminal según Nietzsche</i>	30.
ADOLFO LUNA: <i>La semana</i>	31.
PÍO QUINTO: <i>El jesuita y Jesús</i>	32.

Nº II. *Madrid, 23 de marzo de 1901*

TIMOTEO ORBE: <i>La cuestión obrera</i>	33-35.
SILVERIO LANZA: <i>Por si acaso</i>	36-37.
RUBÉN DARÍO: <i>Tarde del Trópico</i>	37.
RAMIRO DE MAEZTU: <i>Los libros y los hombres: La muerte de los dioses (la novela de Juliano el apóstata) por Dmitry de Nerejkowsky</i>	38-41.

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO: <i>París: En favor del duelo</i>	42-43.
SALVADOR RUEDA: <i>El ave inmortal</i>	43.
RAMÓN DEL VALLE INCLÁN: <i>Beatriz</i>	44-50.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: <i>Los poetas de hoy: Las niñas. Del libro en prensa BESOS DE ORO</i>	51.
JOSÉ MARÍA LLANAS AGUILANIEDO: <i>Ideas actuales</i>	52-53.
MANUEL MACHADO: <i>Felipe IV (Retrato de la época)</i>	53.
PÍO BAROJA: <i>Domingo en Toledo</i>	54-55.
PEDRO COROMINAS: <i>Cuatro palabras sobre la ópera española</i>	56-58.
SILVIO REBELLO: <i>Carta de Portugal: Las casas de Dios</i>	59.
ROBERTO CASTROVIDO: <i>La política</i>	60-62.
FRANCISCO VILLAESPESA: <i>Mística</i>	62.
GÉMINIS: <i>Letras francesas: Henry Bataille</i>	63.
ADOLFO LUNA: <i>Nota de la semana: Bajo el sol</i>	64.
 Nº III. <i>Madrid, 30 de marzo de 1901</i>	
RAMÓN DE VALLE INCLÁN: <i>La casa de Aizgorri (Sensación)</i>	65-66.
TIMOTEO ORBE: <i>La cuestión obrera. Salarios altos</i>	67-68.
ANTONIO MACHADO: <i>Los poetas de hoy</i>	69.
JOSÉ NAKENS: <i>La estadística</i>	70.
JULIO PELLICER: <i>Hora triste</i>	71-71.
ROBERTO GRESLOU: <i>Los que explican: el catedrático Nebrija</i>	73.
ÁNGEL GUERRA: <i>Literaturas regionales: Paisaje de Canarias</i>	74-75.
FRANCISCO VILLAESPESA: <i>Pagana</i>	75.
MAURICIO MAETERLINCK: <i>Interior</i>	76-83.
JACINTO BENAVENTE: <i>El caballero de la muerte</i>	83.
ROBERTO CASTROVIDO: <i>La política</i>	84-86.
MANUEL MACHADO: <i>Los días sin sol</i>	86.
CRISTÓBAL DE CASTRO: <i>Cartas de un novio: El amor, que pasa</i>	87-88.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: <i>Mística</i>	88.
RAMIRO DE MAEZTU: <i>Los libros y los hombres: La Goletera, por Arturo Reyes</i>	89-92.
ADOLFO LUNA: <i>Nota de la semana: Aire</i>	93.
PÍO QUINTO: <i>En el confesionario: Coloquios de Cuaresma</i>	94-96.
JOSÉ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: <i>Ocaso</i>	96.
 Nº IV. <i>Madrid, 6 de abril de 1901</i>	
JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ: <i>Los jesuitas. Párrafos de un libro</i>	97.
VICENTE BLASCO IBÁÑEZ: <i>El lujo</i>	98-100.

RUBÉN DARÍO: <i>Página blanca</i>	100.
RAMIRO DE MAEZTU: <i>Cuatro frescas. Los larios. Tribunales de honor, La Academia. Jueves Santo</i>	101-2.
MANUEL MACHADO: <i>Eleusis</i>	102.
TIMOTEO ORBE: <i>La cuestión obrera. Latinos y sajones</i>	103-4.
FRANCISCO VILLAESPESA: <i>Los poetas de hoy</i>	105.
ANTONIO PALOMERO: <i>Cristo en Madrid</i>	106-7.
ROBERTO GRESLOU: <i>Los que explican: El catedrático prestidigitador</i>	108.
LUIS ALGARINEJO: <i>Hacia la revolución: La gente del campo</i>	109-10.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: <i>Paisaje del corazón</i>	110.
FRANCISCO GRANDMONTAGNE: <i>Galdós dramaturgo</i>	111-3.
EÇA DE QUEIROZ: <i>Otro amable milagro</i>	114-7.
LUIS DE GUIMARAES: <i>Poetas brasileños: La muerte del jaguar</i>	117.
ROBERTO CASTROVIDO: <i>La política</i>	118-20.
CARLOS DEL RÍO: <i>La tarea intelectual</i>	121-1.
GÉMINIS: <i>Letras francesas: Hery Barbasse</i>	123.
RICARDO CALVO: <i>Insomnio</i>	123.
JUAN GUALBERTO NESSY: <i>Diario de un estudiante</i>	124-7.
EL ARENTINO: <i>Jaculatorias</i>	128.

Nº V. *Madrid, 13 de abril de 1901*

R. SÁNCHEZ DÍAZ: <i>Las industrias españolas</i>	129-32.
MANUEL MACHADO: <i>Villamediana (Retrato de época)</i>	132.
PÍO BAROJA: <i>El amigo Ossorio</i>	133-6.
PAUL VERLAINE: <i>Mujer y gata</i>	136.
RUBÉN DARÍO: <i>¡Toros!</i>	137-40.
R. BENOT: <i>Don Ramiro, del alemán HEINE</i>	141-2.
CRISTÓBAL DE CASTRO: <i>Campañas periodísticas: Labor de Penélope</i> ...	143-4.
ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO: <i>París: Espejo de Cortesanas</i>	145-8.
MAYER GARÇAO: <i>Carta de Portugal</i>	149-50.
RAMÓN DE VALLE INCLÁN: <i>Adega (Historia milenaria)</i>	151-3.
GABRIEL ALOMAR: <i>Sobre la patria natural</i>	154-6.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: <i>Mística</i>	156.
VICENTE ARABAR: <i>Causas de nuestra incultura</i>	157.
CAMILO BARGIELA: <i>Amor filial</i>	158-60.
JOSÉ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: <i>Mis laureles</i>	160.