

CAPÍTULO 8

FIN DE SIGLO

1. La Generación de fin de siglo en su contexto artístico y cultural

1.1. LA CRISIS DE FIN DE SIGLO

Críticos e historiadores son unánimes a la hora de reconocer la existencia de una «crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico» [Onís: *Apeh*, p. xiv].

Agotada la fe en la técnica y el progreso que venía sustentando la burguesía conservadora, se extiende a finales del siglo XIX una ola de desencanto ante los resultados de la industrialización y de rebeldía contra la estructura social. Los protagonistas de esa reacción no son exclusivamente los grupos más desfavorecidos; también los pequeños burgueses suman su voz airada al coro de los descontentos. Como ha señalado R. Gullón [*Dm*, 104-105], la mismísima ciencia, el venerado mito decimonónico, sufrió los embates de los rebeldes. Había dejado de ser la libertadora para convertirse en una siniestra y peligrosa amenaza que esclavizaba e instrumentalizaba al hombre.

No puede extrañarnos que el nuevo arte y la nueva cultura sintieran el impulso de volverse hacia la naturaleza y el paisaje. Paralelamente al antiindustrialismo militante, los artistas de toda Europa se sumen en un sueño arcádico y vuelven los ojos a los ideales románticos; se cumple el principio de que los hijos se rebelan contra los padres y se sienten identificados con los ideales de sus abuelos. El movimiento parte, como es lógico, del país más industrializado de aquel tiempo: Inglaterra. Su apóstol es John Ruskin [*vid.* Litvak: *TiE*, 24-27], que pone de moda la arquitectura neogótica y medievalizante y el culto a la naturaleza.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en esa reacción participan también ilustres representantes del Realismo. Baste recordar el vuelco espiritualista que dieron a la novela europea Tolstói y Dostoievski. Subraya Hinterhäuser [*FsFm*, 38-39] el «ansia de salvación que imprime carácter a un sector de la literatura decimonónica», obsesión que al acabar el siglo

adquiere a veces «carácter de neurosis». La disolución de las esperanzas materiales inclina el interés de los artistas hacia los problemas del alma y de la mente, hacia el mundo sórdido de las pasiones inconfesables. Naturalismo y espiritualismo se cruzan y confunden en los mejores creadores de la época. Sirvan de ejemplo las obras de Dostoievski o de Pérez Galdós, tan conmovidos ante la locura, el misticismo exacerbado, el dolor existencial de sus personajes. Estas actitudes serán compartidas por los jóvenes escritores.

Hay, sin embargo, una diferencia entre los precursores y sus herederos. Estos últimos convierten en bandera, en signo de su protesta y rebeldía, los comportamientos ajenos o contrarios a las reglas sociales. Es más, incorporan a su propia existencia individual algunas de las lacras perseguidas por la sociedad burguesa: homosexualidad, alcoholismo, drogadicción... La bohemia, formada de miseria y oposición a las normas dominantes, es considerada una senda, si no la única, de perfección artística. Simultáneamente, se reivindica el carácter ideal del arte, concebido como una religión.

Pronto surgen «diagnósticos clínicos» de estas juventudes. El más célebre de esos escritos es *Entartung* (1893) de Max Nordau, que se tradujo al español con el título de *Degeneración* (1902). Un resumen de sus ideas puede encontrarse en el libro de Díaz-Plaja [*MfN*, 12-16]. En síntesis, el ensayista alemán establece un paralelismo entre el concepto de fin de siglo y fin de raza. Ve ambas realidades como fruto de una degeneración biológica, con estigmas tales como «locura moral, impulsividad, indolencia, emotividad extraordinaria, adinamia, abatimiento, falso misticismo, sugestionabilidad, hipersensibilidad somática y, en suma, histerismo» [Díaz-Plaja: *MfN*, 13]. Aunque quiere presentarse como diagnóstico objetivo, está muy claro que encierra una valoración negativa de la juventud artística, compartida por la mayoría de los intelectuales representativos de los valores decimonónicos.

El nuevo arte era la manifestación de un mundo en crisis y, naturalmente, implicaba la ruptura con los medios de expresión propios de esa sociedad.

1.2. LA REACCIÓN INTELLECTUAL: EL IRRACIONALISMO

La reacción vital de los artistas va unida a un cambio de los valores intelectuales. La tradición próxima les marcaba la senda del racionalismo positivista. Al revolverse contra ella, empieza lo que podríamos denominar filosofía contemporánea. Las raíces hay que buscarlas en una línea de pensamiento antirracionalista que nace en la época romántica. Arthur Schopenhauer (1788-1860), cuya obra fundamental es *El mundo como voluntad y representación* (1819; 2.^a ed., 1844), pone el acento en el carácter fenoménico de la realidad y, por tanto, en la subjetividad que impregna la percepción de las cosas. La esencia del mundo es la voluntad, que no se somete a las leyes racionales que explican los fenómenos y que engendra la lucha per-

manente, el dolor y la angustia. Es libre y puede elegir entre reafirmarse o aniquilarse ascéticamente hasta alcanzar el nirvana. El problema planteado teóricamente por Schopenhauer reaparece en numerosos creadores finiseculares.

No es ajeno a la conformación de la sensibilidad finisecular el danés Soren Kierkegaard (1813-1855), que meditó sobre la dimensión religiosa y existencial del hombre. Sus doctrinas coinciden en algunos aspectos con las de Schopenhauer, aunque parten de supuestos distintos. La angustia está en todo hombre, junto a la idea de pecado. La serenidad o insensibilidad ante esa turbación íntima es siempre aparente. En todos los corazones anida el sentimiento de culpa. La aceptación de la angustia es el camino doloroso y único que lleva a la fe y la salvación.

La filosofía irracionalista, existencial, que alimentaron estos pensadores románticos tuvo su continuación en Friedrich Nietzsche (1844-1900), cuya vida coincide con el apogeo del arte realista y el positivismo. Su obra, llamada a tener una resonancia inmensa, crece sobre los supuestos fijados por Schopenhauer, aunque aspira a vencer el pesimismo e impulsar una vitalidad negada por el pensamiento. Reivindica lo dionisiaco, es decir, la borrachera creadora e irracional que complementa el universo apolíneo regido por la medida y el equilibrio, y predica el concepto del superhombre, pura afirmación de la voluntad al margen de cualquier cortapisa moral. Sus escritos adoptan un lenguaje simbólico, cuajado de sugestivas intuiciones. No puede extrañarnos que los jóvenes inconformistas de fin de siglo convirtieran a este agudo y rabioso iconoclasta en uno de sus héroes [*vid.* Sobejano: *NeE*].

El pensamiento de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche trae las preocupaciones y angustias «románticas» que el positivismo había querido ahogar. Retoña justamente en el punto en que el sistema político, literario... de la burguesía conservadora ha dado claras señales de su limitación y agotamiento.

Quizá el filósofo más característico de la cultura finisecular sea el francés Henry Bergson (1859-1941), cuyos escritos entran de lleno en la corriente irracionalista y antipositivista. Subraya el carácter heterogéneo y no mensurable del tiempo íntimo y de los estados internos, y sustituye el análisis racional por la intuición como vía de conocimiento. El intuicionismo, al que Bergson da forma y empaque filosóficos, aletea en todas las manifestaciones artísticas del momento.

El psicoanálisis, configurado por Sigmund Freud (1856-1939), es también una de las aportaciones más reveladoras del talante y los centros de interés de la época. Nace del humus cientifista precedente; pero su objeto, el mundo íntimo y la raíz afectiva y sexual de las perturbaciones mentales, y en cierta medida su técnica, la evocación de las experiencias y el desentrañamiento de los símbolos oníricos, ensanchan los límites en que el positivismo había encerrado a la ciencia. Sus doctrinas guardan estrecha correspondencia con el arte que nace en este momento. El psicoanálisis sostiene la existencia de una actividad síquica inconsciente que aflora de forma incomprensible en la vida cotidiana. Las asociaciones ilógicas que van

a caracterizar a la literatura moderna son muestras del despertar de vivencias que dormían en el olvido.

Tras el énfasis materialista de finales de siglo, sobreviene un intenso idealismo, individualista y subjetivo, ligado a una ola de religiosidad que adopta formas muy diversas. La más conocida y aireada es, sin duda, el modernismo religioso, una tendencia renovadora dentro de la Iglesia católica, que se propone adaptar las verdades de la fe a los tiempos modernos, propugna la interpretación subjetiva de las sagradas escrituras, niega de manera indirecta la infalibilidad papal y proclama como forma única de revelación divina la experiencia o vivencia interior [*vid.* García de Haro: *HtM* y Poulat: *Cm*]. De sus relaciones con la literatura española, apuntadas por Juan Ramón Jiménez, se han ocupado Azam [*Mdd*, 43-70 y 153-176] y Botti [*Scm*].

Otra de esas manifestaciones es el misticismo, que tiende a abandonar la realidad para dejarse trasportar a un estado en el que se perciben relaciones y fenómenos que la razón es incapaz de explicar y aun de entrever. Es, en cierto sentido, una forma extrema del irracionalismo, que no siempre, aunque sí muchas veces, tiene un contenido religioso.

El misticismo adoptó mil formas en los años en que moría el siglo XIX y alboreaba el XX. Se pusieron de moda la teosofía, el espiritismo, el esoterismo, la cábala, los gnósticos, el ocultismo, la alquimia, la magia, el pitagorismo... [*vid.* Allegra: *Ri*, 140-154, y R. Gullón: *DM*, 104-136]. La atracción de oriente y el budismo fue muy intensa. Todo ello dejó indeleble huella en los artistas finiseculares.

1.3. LA REACCIÓN ESTÉTICA

Con los cimientos ideológicos que hemos señalado, el arte de fin de siglo construyó un edificio estético de materiales variopintos y a veces contradictorios. La mayor dificultad con que topa el estudioso al abordar el análisis de esta etapa es la multiplicidad de corrientes, tendencias, escuelas y cenáculos que la configuran, entre los que existe una inextricable red de relaciones. Así pues, puede extraerse una primera conclusión: la variedad, la heterogeneidad son rasgos esenciales del arte finisecular.

Estos movimientos buscaron la acequia escondida que traía hasta ellos las aguas románticas de lo exótico, lo satánico, lo inefable. Es reconocido el magisterio de Edgar Allan Poe (1808-1849); sus relatos de terror y misterio influyeron no sólo por su temática, que dio lugar a la presencia de lo macabro y sobrecogedor, sino también por su prieta y perfecta elaboración que, en cierto sentido, se contraponía a la estructura extensa y discursiva de la novela realista. Asimismo se hace visible la sombra de Richard Wagner (1813-1883), que no se circunscribe únicamente al arte musical, sino que invade el terreno literario con su rica imaginería y su afán de crear una atmósfera emotiva y sugeridora, al tiempo que contribuye a dar a las formas métricas una nueva sonoridad.

Aunque la crítica no siempre está de acuerdo en el significado exacto

de las etiquetas con que ha intentado clasificar las manifestaciones del arte de fin de siglo, sí se perfilan una serie de movimientos anteriores que influyen decisivamente y otros que se desarrollan en toda su plenitud en el periodo que nos ocupa.

Prerrafaelismo

Si Wagner volvió los ojos a lo que la Edad Media tenía de grandioso, pasional, oscuro y titánico, otros creadores van a fijarse en cuanto hay en ella de sutil, delicado, puro y etéreo. El núcleo de esta tendencia lo formaron en Inglaterra un grupo de artistas reunidos en torno al pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti. Como escuela organizada su existencia fue breve (1849-1851), pero su estética pervivió y fue recogida por las generaciones más jóvenes. El nombre del grupo alude a su predilección por los pintores italianos primitivos, anteriores a Rafael, en los que admiran la espontaneidad, el trazo ingenuo y natural, la intención trascendente y religiosa que alienta en sus cuadros. Late en esta actitud un decidido propósito antirrealista, un deseo de impregnar de idealidad y pureza la obra de arte. Basta leer algunos pasajes de la obra de D'Annunzio, Valle-Inclán o Rubén Darío para percatarse de la fecundidad de este movimiento.

Parnasianismo

Nacido en Francia en el segundo tercio del siglo XIX (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, el Paul Verlaine de *Fêtes galantes...*), pervive asimilado a otras tendencias e influye en la concepción artística y vital de las generaciones finiseculares. Es una reacción antirromántica o, mejor dicho, la respuesta a dos excesos románticos: el exhibicionismo sentimental y la predicación social y política. Aspira a dejar fuera de la obra la intimidad del autor y a practicar una actividad creadora exenta y desarraigada: el arte por el arte. Se desentiende de la sociedad contemporánea y vuelve los ojos a las culturas antiguas, idealizadas, orladas por un aire hierático y majestuoso. Los poemarios se llenan de bacantes, faunos, ledas poseídas por el cine, elefantes, odaliscas, jardines versallescos, abates... Los objetos de arte y suntuarios (cuadros, lámparas, porcelanas...) ocupan un destacadísimo lugar, así como las costumbres y lugares exóticos: la India, el mundo musulmán, Japón, el trópico... [vid. Litvak: *St*].

El Parnasianismo creó un arte que se pretendía ajeno a cualquier pre-ocupación que no fuera la belleza formal. Buscó anular la personalidad individual del artista en aras de una depurada técnica descriptiva, que consiguiera crear —como dijo Verlaine— «muy fríamente versos emocionados». Estableció un ideal estético en que «la forma y el trabajo del artesano estaba por encima de la idea y la materia» [Martino: *PS*, 188]. El Parnasianismo influyó notablemente en nuestra lírica finisecular. Blanco-Fombona [*Mpm*, 16] sugiere que el Modernismo hispánico nació de la acción conjunta y antitética de la herencia romántica y la parnasiana.

Decadentismo

El exacerbado esteticismo parnasiano vino a desembocar en un sentimiento de ostentosa admiración por la belleza. Redundaba esta actitud en una manifiesta postergación de los valores éticos del arte. Se diría incluso que era más evidente ese culto a lo bello en la medida en que se sacrificaban a él principios morales. Por esa vía, abandonado a la impasibilidad, el arte descubrió el encanto de los placeres prohibidos, de lo malsano, escandaloso y raro.

Menos ingenuo que el satanismo romántico, el Decadentismo, nacido en los cenáculos parisinos de la «Rive gauche» en torno a 1880, exalta lo perverso, oscuro, irracional... Se interesa por las culturas tardías, refinadas, barroquizantes... que buscan desesperadamente el goce, aun a sabiendas del poso de amargura e insatisfacción que deja.

Los decadentistas se situaron contra una sociedad que tenía la lucha por la vida como norma de convivencia e higiene colectivas. Frente al puritanismo victoriano que regía en toda Europa, no sólo en Inglaterra, hicieron del sexo uno de los temas capitales de sus obras; «gran parte de su literatura quedará vinculada a la degeneración del instinto sexual que liga indisolublemente la voluptuosidad y las perversiones» [Litvak: *Efs*, 85]. El placer está vinculado a la trasgresión de las normas sociales.

Decadente es también el consumo de drogas prohibidas en busca de los «paraísos artificiales», expresión de la época que ha echado raíces en el lenguaje. Asimismo, el alcohol es cantado en versos y prosas y consumido ávidamente en busca de un refugio frente a la realidad y de una percepción más rica y honda del universo exterior e íntimo. En todas estas manifestaciones hay un principio autodestructor, suicida, que no podemos dejar de relacionar con el mal de siglo de los románticos.

La actitud decadentista, en la que había mucho de pose estereotipada, se extendió por toda Europa, confundándose con la bohemia y el dandismo. Las posiciones artísticas se petrificaron en tópicos literarios manejados con desigual fortuna por autores buenos, malos y peores. Acabó convirtiéndose en un cliché repetido hasta el hartazgo.

Simbolismo

Esta palabra designa, en un sentido amplio, la tendencia a representar, mediante elementos tangibles y pertenecientes a la vida real, los misterios, las intuiciones que no tienen expresión directa en el lenguaje. Existen épocas y autores particularmente interesados en comunicar vivencias inefables, y la que ahora nos ocupa lo es sin duda alguna. La insuficiencia del lenguaje para transmitir el mundo interior y trascendente obliga a recurrir al símbolo. El Romanticismo devolvió a éste su importancia, pero ni españoles ni franceses (con la excepción de Gérard de Nerval) encarrilaron en esa dirección sus escritos. El sentimiento del misterio se despeñó por la anécdota legendaria y el mundo interior se volcó en retórico exhibicionismo. En Alemania, en cambio, sí tuvo un carácter más hondo e íntimo.

Así pues, los poetas franceses a los que se considera precursores del movimiento simbolista escribieron bajo la inspiración del Romanticismo alemán y anglosajón. Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1854-1891) son los pilares de esta tendencia que aún carecía de nombre y cuyos miembros no eran conscientes de formar escuela alguna. Constituían sí una corriente subterránea y marginal dentro del arte de la época realista. Durante mucho tiempo no fueron más que poetas malditos, minoritarios y perseguidos, bien por el carácter disolvente de sus obras, bien por sus depravadas costumbres.

Años más tarde, en torno a 1885, surgió una generación poética que se agrupó en torno a la memoria de Baudelaire (tomaron su nombre de su célebre soneto *Correspondances* de *Les fleurs du mal*, 1857) y al magisterio vivo de Mallarmé y Verlaine. Son los simbolistas, en sentido estricto: George Rodenbach (1855-1898), Émile Verhaeren (1855-1916), Jean Moréas (1856-1900), Maurice Maeterlinck (1862-1949)... Pero la crítica, atendiendo más a la importancia estética que a la realidad histórica, ha desplazado a los discípulos para dar el lugar de honor a los maestros o precursores [vid. Balakian: *Ms*].

El Simbolismo tiene un claro precedente en la filosofía mística de Emanuel Swedenborg (1688-1772), que sustentó la existencia de correspondencias entre las percepciones sensoriales y la vida espiritual [vid. Balakian: *Ms*, 25-43]. El poeta es un vidente capaz de descifrar esos paralelismos ocultos. Su propósito no es captar los objetos tal y como aparecen, sino calar en el alma de los seres o, como dice Wilson [CA, 25], «intimar con las cosas más que declararlas llanamente».

En el intento de dar a las palabras un valor emotivo, recomiendan elegir las equivocándose un poco, para evitar que las acepciones habituales, precisas, rotundas, esclavicen y limiten la percepción. De ahí el gusto por el matiz, la sugerencia. La imprecisión es un intento de no traicionar la verdad íntima de lo real con corsés lógicos. Esta persecución de la individualidad, de la esencial heterogeneidad de las sensaciones, lleva aparejado un radical antirretoricismo. Al fin y a la postre, la retórica no hace más que racionalizar, esclerotizar los medios creados para la expresión intuitiva.

El instrumento poético que caracteriza a la nueva tendencia es la sinestesia, que expresa lo percibido por uno de los sentidos corporales mediante un término que, denotativamente, designa una impresión que se percibe por otro. Encontramos, por tanto, «perfumes verdes», «tardes de seda», «clarines rojos», «truenos dorados»... No se trata de una semejanza lógica, sino de las resonancias irreales que encierran las palabras. De este modo se abre la puerta a lo irracional, que va a ser una de las claves de la literatura contemporánea.

El Simbolismo es la corriente que más ha influido en nuestra Generación de fin de siglo [vid. *Simbolismo*].

Junto a estas tendencias o movimientos, cobran extraordinaria importancia dos técnicas artísticas que contribuyen decisivamente a la conformación de la estética finisecular.

Impresionismo

En una acepción general, *impresionismo* es la técnica que representa las figuras incompletas, meramente sugeridas por sus rasgos más definitivos y llamativos. De forma más específica, esa palabra alude a un movimiento artístico y particularmente pictórico que se desarrolló en Francia en el último tercio del siglo XIX; convencionalmente se ha fijado como punto de partida la fecha de 1875, año en que tuvo lugar en París una célebre exposición que dio a conocer la obra de Monet, Degas, Renoir... La técnica empleada por estos artistas desintegra las figuras y las recrea con manchas de color que, al ser miradas a distancia, reconstruyen la imagen en la retina del espectador. La escuela impresionista se extendió por toda Europa; se sustenta en «el predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única» [Hauser: *Hsla*, III, 197].

Estos principios los vemos también reflejados en las obras literarias, aunque la adaptación de los recursos plásticos a la esfera de la palabra no puede ser mecánica, dada la diferencia de los materiales empleados. La realidad se transforma a impulsos de la percepción subjetiva e individual. El escritor nos ofrece una descripción imprecisa, vaga, difuminada, en la que sólo aparecen imágenes sueltas y aisladas, detalles llamativos que le han impresionado particularmente. A partir de ellos, el lector recompone, también desde su subjetividad, el conjunto del mundo evocado.

El impulso impresionista da agilidad al estilo. Se cultiva la frase breve. Es frecuente el uso de oraciones nominales y se prescinde de los nexos. No interesan las relaciones lógicas entre las partes del discurso, sino la imagen certera que se graba en la mente lectora y pone en marcha el mecanismo de la evocación.

El impresionismo literario exagera el interés por la percepción sensorial de los fenómenos. En perfecta consonancia con el Simbolismo, yuxtapone lo visual, lo auditivo, lo olfativo, lo gustativo, lo táctil... Fue el cauce expresivo del enriquecimiento sensorial que trajo el fin de siglo. Se extendió por todo el mundo occidental; también en las letras españolas, unido a otros ingredientes (irracionalismo, parnasianismo, decadentismo, simbolismo...), conformó la obra de todos los creadores.

Expresionismo

A lo largo de la historia se han empleado técnicas para crear un tipo de arte en el que predomina la hipérbole, la caricatura, lo deforme, violento y monstruoso; a esta tendencia se la acostumbra a denominar *expresionismo*. Con este nombre se conoce también un movimiento artístico que se desarrollará en Europa, y con especial relieve en Alemania, en el espacio de tiempo que media entre las dos guerras mundiales.

La técnica expresionista se sustenta sobre una visión desmesuradamente subjetiva y un desprecio radical de los cánones clásicos de la belleza. Crea una estética inversa que persigue la emoción de lo feo y desagradable.

Se niega el realismo psicológico y se busca la violencia de los contrastes, las obsesiones, lo anormal. Con raíces en la estética romántica del grotesco, resurge a finales del siglo XIX.

Nuestro país, por su secular retraso, fue un excelente motivo de inspiración para los broncos creadores expresionistas. Pero pronto los retratos hechos desde fuera se vieron superados por las creaciones del interior, en las que esta técnica guarda una estrecha relación con el dolor de España, tema obsesivo de la generación finisecular.

1.4. LA GENERACIÓN DE FIN DE SIGLO EN EL ÁMBITO HISPÁNICO: MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98

El concepto de Modernismo

La compleja renovación estética y cultural que hemos tratado de esbozar se conoció en los países hispánicos con el nombre de Modernismo [*vid. Modernismo*]. Se trata, por tanto, de un movimiento sincrético que reúne y combina rasgos de las escuelas y tendencias que acabamos de describir. Quizá esa inspiración plural ha dificultado una definición clara y precisa [*vid. Davison: Cm, Zuleta: Fslh, Allegra: Ri, 31-53, y Estudios críticos*].

Existen tres posturas críticas fundamentales en torno a la definición de Modernismo, que trataremos de sintetizar brevemente:

— Para un sector, representado por el cubano Marinello [*SmPd*], se trata de una corriente de renovación formal efímera y extranjerizante. Con ella entraron en los países hispánicos los clichés parnasianos y decadentes. Cultivó un arte evasivo: princesas, cisnes, escenas mitológicas... Adoptó un lenguaje suntuario y lujoso. Trajo nuevos metros (alejandrinos, hexámetros...) y técnicas expresivas brillantes y sorprendentes (símbolos, sinestias, adjetivación colorista...). Mezcló el idealismo prerrafaelista con el mundo de la bohemia parisina o madrileña. La clave de este Modernismo es, en palabras de Marinello [*SmPd, 17*], «el fetichismo de la forma». Como puede observarse, late en esta formulación un cierto desdén por lo que se considera un arte de exterioridades.

Más enjundiosas son las observaciones de Manuel Machado [en R. Gullón: *Mvm, 129-130*], que lo define como un movimiento formalista y estetizante, pero que atañe «no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía». Fue una breve convulsión liberadora, que acabó con «las viejas disciplinas» y «dogmatismos estéticos» y se propuso como único lema «dar a los demás las sensaciones de lo bello, real o fantástico, a través del propio temperamento cultivado y exquisito». Restauró la personalidad e independencia del artista y le proporcionó los medios para expresarse sin atenerse a ningún código externo.

— Buena parte de los estudiosos ven en el Modernismo un movimiento artístico amplio que evolucionó desde el mero esteticismo hacia la preocupación social y existencial. En la realidad de los textos advertimos que

sólo los autores menores, menos hondos, se obstinaron en repetir a lo largo de su vida los clichés aprendidos en los años juveniles. Los más valiosos evolucionaron de forma incesante, aprovechando en cada etapa elementos de la precedente.

Henríquez Ureña [*Bhm*, 33-34] habla de la existencia de dos etapas. En la primera, «el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento»; aunque no faltan temas como la angustia existencial, lo que confiere personalidad a la corriente es el relumbrón formal, las exquisiteces sonoras y la belleza sugeridora de las imágenes. En la segunda, sin abandonar esa voluntad de estilo, «el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte». Esta hipótesis explica el conjunto de la obra de los grandes escritores modernistas y apunta las conexiones entre una y otra etapa porque ni en la primera faltan las preocupaciones trascendentes, ni en la segunda se olvidan los logros formales.

— Por último, son muchos los que consideran el Modernismo como un concepto de época; este rótulo ampara, pues, a todas las manifestaciones artísticas que florecieron en ese periodo. Fue Onís [pról. *Apeh*] el primero en exponer la idea de que este movimiento no es más que la forma hispánica de la crisis de fin de siglo; el punto de unión de los modernistas, dentro de la diversidad, era su disidencia, su descontento con un estado de cosas. Más tarde, Onís volverá a desarrollar esa argumentación [en *Estudios críticos*, 35-42].

El ímpetu innovador no es sólo literario ni se reduce a los dominios del arte; es una actitud que alcanza a todos los sectores de la vida, «un gran movimiento de entusiasmo y libertad había la belleza» [Jiménez: *M*, 17]. En tiempos más recientes, R. Gullón [*Dm*] ha sustentado esta misma postura, a la que nos adherimos plenamente.

El concepto de Generación del 98

Bajo el rótulo de Generación del 98 se acoge a un conjunto de escritores españoles en los que aparecen mezclados, en distintas proporciones, ingredientes de renovación estética e intelectual y la preocupación por el porvenir de España, avivada a raíz del Desastre (la derrota ante los Estados Unidos y la pérdida de las colonias en 1898). Fue Azorín el que en varios artículos publicados en 1905 y 1910 dio nombre al grupo.

La peculiar situación del país engendra en ellos una actitud regeneracionista. Denuncian los males de la patria para que puedan remediarse. No les gusta lo que tienen ante los ojos y por eso tratan de cambiarlo. Buscan la auténtica raíz de lo español, lo que Unamuno llama «intrahistoria», y la encuentran en el paisaje castellano y en el paisanaje. Al mismo tiempo, su inquietud ante el destino del hombre se traduce en una intensa angustia existencial.

A medida que estos componentes temáticos crecen en importancia, las exquisiteces formales pasan a un segundo plano. Los autores más impreg-

nados del espíritu del 98 prefieren la sencillez expresiva, el lenguaje directo y sin alambicamientos. Sin embargo, todos aprovechan los hallazgos técnicos del impresionismo y el simbolismo.

1.5. ¿MODERNISMO FRENTE A 98?

La idea de una división entre estetas y pensadores (Modernismo y 98) saltó a la palestra en un célebre artículo de Pedro Salinas [*Ec*, III, 208-218] y, aunque más tarde ponía el acento en la unidad [*Ec*, III, 256-257], ese planteamiento tuvo eco en otros estudiosos. Así, Laín Entralgo [*GN*] no mantiene que existan dos grupos distintos, pero criba a los autores con un cedazo que retiene sólo a los que exponen en sus obras la preocupación por España, en coincidencia con el movimiento regeneracionista.

Fue Díaz-Plaja [*MfN*] quien escindió a los artistas finiseculares en dos mitades irreconciliables, de acuerdo con tres claves discriminatorias: virilidad y feminidad, trascendencia e inmanencia, temporalidad e instantaneidad. Esta tesis gozó de cierta aceptación en el momento de enunciarse. Luego, tras los ataques de Juan Ramón Jiménez [*M*] y R. Gullón [*IN*, 7-19, y *Dm*, 7-24], cayó en el desprestigio, pero puede verse reflejada en muchos manuales y tratados. A este asunto han dedicado interesantes estudios Granjel [*GLN*], Ramsdem [*SGN*], Shaw [*GN*] y Abellán [*SN*].

Dámaso Alonso [*Oc*, IV, 582-584] distingue sagazmente entre *modernismo*, como técnica, y *actitud del 98*, que «son conceptos incomparables» y «se pueden mezclar o combinar en un mismo poeta o en un mismo poema». Ya se entienda el 98 como una actitud, ya como un grupo de escritores con especial inclinación por los temas regeneracionistas, lo que parece claro es la imposibilidad de aislar esta corriente del movimiento general de las literaturas hispánicas. Es una red capilar demasiado fina y densa la que une a todos los creadores finiseculares.

Por otra parte, ese criterio de clasificación tenía muchos puntos oscuros y en él se ocultaban juicios de valor. Mientras se desterraba de las filas del 98 a autores en baja como Benavente, se incluía en ellas a los que gozaban de mayor prestigio, aunque fueran devotos admiradores y seguidores de Rubén Darío como Antonio Machado y Valle-Inclán. Además, en los considerados del 98 se dan actitudes muy diversas e incluso antagónicas; no hay entre ellos más lazo de unión que la ruptura social y artística que es propia de todo el Modernismo. Aunque a veces se ha achacado a Azorín la invención de una división artificial entre modernistas y noventayochistas, en realidad él se limitó a atribuir a los modernistas españoles un nombre que ha hecho fortuna: Generación del 98.

Para evitar estas enojosas cuanto estériles polémicas, optamos por la denominación de Generación de fin de siglo, en la que incluimos a todos los jóvenes creadores que aparecen en escena a finales del XIX y principios del XX.

2. El fin de siglo en España: marco histórico y social

2.1. HISTORIA POLÍTICA

La breve etapa que vamos a tratar, apenas cinco lustros, puede dividirse en dos periodos cuya frontera convencional está en el año 1898.

La última década del siglo XIX

A las causas generales de la crisis cultural de fin de siglo se une, en el caso de España, la peculiaridad de su organización política y la liquidación de sus antiguas colonias. La restauración borbónica creó un régimen estable y duradero, pero con graves deficiencias e irregularidades internas [*vid.* capítulo 7, 2.1]. El fraude electoral, el popular *pucherazo*, consistente en compra de votos, falsificación de actas, rotura de urnas... fue uno de los rasgos esenciales de la vida política española.

La rigurosa alternancia de los partidos liberal y conservador estuvo a punto de irse a pique a causa de las escisiones que se produjeron en su seno. Por otra parte, desde tiempo atrás existía una situación conflictiva en las últimas colonias: Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Estas tensiones ya se habían manifestado en la guerra de 1868-1878. Las hostilidades se reanudaron de forma generalizada en 1895. Previamente habían fracasado los esfuerzos liberales de 1892 para dotar de una cierta autonomía a la isla de Cuba. Tras varias alternativas, a finales de 1897 se concedió un estatuto que no alcanzó el objetivo pacificador que se había propuesto. Los Estados Unidos protegían a los sublevados con las miras puestas en la extensión de su influencia comercial y política a esos territorios. La excusa para declarar la guerra a España la encontraron en el hundimiento del *Maine*, un buque de la armada norteamericana fondeado en el puerto de La Habana. Hay serias razones para sospechar que la acción terrorista fue realizada por los servicios secretos estadounidenses.

Los grupos ultranacionalistas españoles, con frívola inconsciencia, forzaron al gobierno de Sagasta a aceptar una guerra desigual, que se transformó a las primeras de cambio en una aplastante derrota. El tratado de París, firmado el 10 de diciembre de 1898, puso fin al conflicto; con él se perdieron los últimos reductos del antiguo imperio.

Después del Desastre

A pesar de la guerra, el turno pacífico se siguió cumpliendo a rajatabla. Tras la derrota, los liberales abandonaron el gobierno. En su lugar, se formó un gabinete presidido por Silvela, líder de la Unión Conservadora, partido fundado tras el asesinato de Cánovas en 1897. Intentó corregir algunos de los problemas más graves y abordar la reconstrucción interna. Desde el poder se quiso dar ejemplo de austeridad, limitar el escandaloso fraude electoral, reorganizar el ejército, estabilizar el funcionariado, emprender la creación de regadíos y la construcción de ferrocarriles secundarios... Curio-

samente, este gobierno contó con la decidida oposición de las organizaciones regeneracionistas que formaban la Unión Nacional.

A raíz del Desastre, cobraron nuevas fuerzas los nacionalismos catalán y vasco. También adquirieron protagonismo los movimientos obreros; pese al persistente amaño electoral, los candidatos republicanos y socialistas alcanzaban éxitos en las capitales y zonas industriales.

Al mismo tiempo, quizá como compensación a la pérdida de las colonias, España empezó la ocupación del norte de África, de acuerdo con Francia y con el beneplácito de Inglaterra. Esta empresa traería pingües beneficios para determinados grupos económicos y un sinnúmero de conflictos para la convivencia nacional. El más notable fue la «Semana trágica» que estalló en Barcelona en 1909 como protesta contra el envío de reservistas a Marruecos. Presidía el gobierno el conservador Antonio Maura, que, con sus medidas represivas y con el fusilamiento del pedagogo anarquista Francisco Ferrer y Guardia, provocó una ola de protestas internacionales y dividió la opinión pública en dos mitades irreconciliables. Este político, que empezó como abanderado de los ideales regeneracionistas propios de la época, fue mostrando un autoritarismo reaccionario precursor de futuras dictaduras.

Tras el paso por el gobierno del liberal Canalejas (1910) y su asesinato (1912), sobreviene una nueva crisis de los partidos turnantes. La guerra europea dividirá, una vez más, a la opinión española, aumentará desequilibrios y tensiones y pondrá el régimen en el disparadero de la disolución.

2.2. EL REGENERACIONISMO

La indiferencia colectiva ante el Desastre contrasta con la inquietud de un reducido grupo de intelectuales y políticos que plantearon en libros y programas la necesidad de regenerar España. Esta tendencia tuvo dos aspectos relacionados pero distintos: el social y el literario [*vid.* 5.3.].

Aunque algunas voces se habían adelantado a la derrota de 1898, fueron muchas más las que se alzaron entonces señalando los problemas y clamando por su remedio; es «el fulminante que transforma la crisis potencial en crisis efectiva y abierta» [Tuñón de Lara: *CUC*, 27]. La conflictiva situación por la que atraviesa el parlamentarismo europeo liberal se acentúa en España a causa de la pérdida de las colonias.

Papel decisivo tuvo la figura de Joaquín Costa [*vid.* Tierno Galván: *Cr*], que, además de ejercer un poderoso influjo entre los jóvenes escritores, encabezó una rebelión de la pequeña burguesía contra la inoperancia del sistema y promovió, junto con Basilio Paraíso y Santiago Alba, la Unión Nacional, que aspiraba a ser una cuña entre los partidos clásicos.

Las doctrinas del Regeneracionismo político eran contradictorias y a ello se debió, sin duda, la rápida desintegración del movimiento. Pedía una revolución desde el poder que, paradójicamente, había de defenestrar a quienes lo detentaban: los caciques oligarcas. La historia se encargó de demostrar cuán ilusoria era esa pretensión.

Salvo algún caso excepcional, los regeneracionistas no arremeten contra el sistema democrático liberal, sino todo lo contrario: quieren reforzarlo despojándolo de sus lacras. Sin embargo, en sus actitudes se puede advertir un inequívoco prefascismo. Buscan el remedio en un «cirujano de hierro», cuya buena fe presumen arbitrariamente. Este dictador providencial tendría como misión realizar las reformas necesarias para la modernización de España: construcción de embalses y de una vasta red hidráulica, redistribución de la tierra que garantice el porvenir de los medianos propietarios, fomento de las cámaras agrarias, repoblación forestal, extensión de la escuela... Se trata de una dictadura tutelar que extirpe el cáncer de la nación, siempre como medida coyuntural y pasajera, exigida por la extrema gravedad de las circunstancias.

2.3. CAMBIOS SOCIALES Y ECONÓMICOS

En los años que preceden al final del siglo XIX se perciben en la economía tres fenómenos de singular relieve: la paulatina concentración de capitales en la industria, con fuerte inversión extranjera; una general desatención a la modernización del campo, y un permanente desequilibrio presupuestario motivado por los gastos de la guerra colonial.

El capitalismo español iba adquiriendo su mayoría de edad, dentro de los límites y con la dependencia del exterior que venía arrastrando desde su constitución. En esas fechas, se consolidan algunas de las grandes sociedades anónimas de capital mixto o enteramente extranjero, desde la compañía inglesa que explota las minas de Riotinto a la popular fábrica de chocolates Suchard.

En consonancia con esta concentración de capital, se apiñó la población en torno a las ciudades industriales, en especial Barcelona y Bilbao. Creció la importancia de los sindicatos en reivindicación de mejoras en las condiciones de trabajo y en demanda de la jornada de diez horas, primero, y más tarde de nueve, con la mira puesta en alcanzar la de ocho, que era el ideal de los socialistas.

La política proteccionista fue cada vez más intensa. De esta forma se proporcionaron grandes beneficios al capital; pero la falta de un mercado interior con capacidad de consumo (la población agrícola cobraba sueldos de hambre) impidió un desarrollo industrial amplio.

Tras el Desastre, se produjo un notable incremento de inversiones, debido sobre todo a la repatriación de capitales y a la necesidad de expansión económica que tenían las potencias extranjeras más fuertes. Nacieron entonces algunos de los grandes bancos españoles. El capitalismo perdió su fisonomía individualista y se dirigió a la creación de grandes consorcios y *trusts*, capaces de afrontar las enormes inversiones que exigía la implantación de la energía eléctrica, de la siderurgia, de la industria química o de la construcción.

En 1910 se crea la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), que reúne a los dispersos movimientos anarquistas.

2.4. CULTURA Y EDUCACIÓN

La juventud de fin de siglo fue la primera beneficiaria de lo que Gómez Molleda [REc, 271] ha llamado «la colonización espiritual de España» llevada a cabo por la Institución Libre de Enseñanza [vid. capítulo 7, 2.3]. Giner de los Ríos y sus colaboradores lograron en poco tiempo el propósito de formar una minoría intelectual [vid. Jongh: KGN]. El alcance de esa «colonización» es profundo pero limitado. Desde el Museo Pedagógico Nacional (1882), que dirigía Bartolomé de Cossío, impulsaron diversas reformas cuyos frutos más llamativos y trascendentes surgieron a principios del nuevo siglo.

Por conveniencias partidistas, pero también por la presión de los grupos reformadores, se crea en 1901 el Ministerio de Instrucción Pública, lo que confiere mayor jerarquía administrativa a la política educativa. A pesar de algunos avances, las deficiencias siguen siendo notables.

En el campo universitario reina la holganza y la desidia. Los tímidos proyectos de renovación sufren los frenazos impuestos por los gobiernos conservadores. En 1907 se funda la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, presidida por Santiago Ramón y Cajal. Su tarea fundamental es enviar pensionados al extranjero para que completen sus estudios y regresen a España a difundir las nuevas técnicas e ideas. Paralelamente, va creando diversos organismos destinados a fomentar la investigación: Centro de Estudios Históricos, Instituto Cajal de Histología... En 1910, siendo ministro el conde de Romanones, se fundó la Residencia de Estudiantes. Al frente de ella estuvo Alberto Jiménez Fraud, que ha sintetizado su historia [Hue, 435-499]. Por ella pasaron figuras de relieve internacional. Fue un foco de ciencia y arte, cuyo momento de mayor auge e influencia coincidiría con la época de las Vanguardias.

3. Literatura y sociedad

3.1. EL PÚBLICO LECTOR Y LA ACTIVIDAD EDITORIAL

La difusión de la literatura realista había creado un público lector relativamente amplio. Los beneficiarios de esa situación fueron las corrientes marginales de la época finisecular: realismo tardío, lírica dialectal y regional, novela erótica... Las formas y autores centrales, aunque aprovecharon esa buena disposición del mercado, se vieron constreñidos, por el carácter elitista de sus escritos, a un público más reducido, formado exclusivamente por las clases medias y altas. Todos, sin embargo, se sirvieron de las posibilidades económicas y propagadoras que les ofrecía el periódico.

Un freno al crecimiento de los lectores fue el analfabetismo general. Aunque decreciente, a principios de siglo aún alcanzaba al 55,8 % de los varones y al 71,5 % de las mujeres. Aproximadamente dos tercios de la

población, unos doce millones de personas, no sabían leer y mal podían interesarse por las cuestiones literarias. Sólo la canción popular y el sainete representado podían llegar a esos sectores. Sin embargo, por faltar otras distracciones que en breve acapararían la atención del público popular (el cine y la radio), el consumo literario era más intenso de lo que cabría esperar del índice de alfabetización.

Entre 1890 y 1915 se introdujeron en España, lentamente y con notable retraso, varios de los inventos que revolucionaron las artes gráficas en la segunda mitad del siglo XIX. La primera máquina rotativa se instaló en 1899. La linotipia, creada en 1884, llegó en 1908.

El fervor estético del Modernismo no dejó de influir en la evolución del arte de imprimir. Hubo una reacción contra la vulgarización del libro de la etapa anterior. Entre los cambios más notables se cuenta la preferencia por los formatos pequeños, en octavo o en doceavo, maquetados con primor. Se mejora la calidad del papel.

El esfuerzo dignificador es patente en algunas editoriales que actuaron como auténticos mecenas y cuidaron con gusto y esmero sus productos, en particular La España Moderna, Rodríguez Serra, Henrich y Cía y Renacimiento [vid. Pérez de la Dehesa: *Eil*, 226]. Sin duda, esta última, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, fue la más plenamente modernista. Junto a ellas, otras muchas editoriales contribuyeron a abastecer un mercado que se ampliaba con las posibilidades que ofrecía la América española: la del librero Gregorio Pueyo, Mundo Latino (de Caro Raggio, cuñado de Pío Baroja), Ramón Sopena, Fernando Fe... Aun así, no era infrecuente que los autores imprimieran a su cargo los libros.

Las tiradas, aun de obras de cierta popularidad, no debían de ser muy largas. Sólo Felipe Trigo, Vicente Blasco Ibáñez y los novelistas eróticos alcanzarían los cinco mil ejemplares y, en algún caso, los diez mil [vid. Fernández Cifuentes: *Tmn*, 82].

3.2. LAS COLECCIONES POPULARES

La costumbre de las lecturas recreativas familiares, iniciada con las entregas decimonónicas, experimentará un notable auge en la época que estudiamos. Para satisfacer este interesante mercado, salieron a la luz varias colecciones de novelas cortas, cuentos y dramas.

La primera colección de novelas cortas fue *El cuento semanal* (1907), creada y dirigida por Eduardo Zamacois; siguieron *Los contemporáneos* (1909-1926), *El libro popular* (1912-1914)... Su precio era siempre muy bajo. Las tiradas superaban con mucho las limitaciones generales.

Aunque la selección de títulos no era muy rigurosa, debe subrayarse la enorme variedad de obras publicadas, que de esta forma llegaban a un amplísimo público. Junto a escritores secundarios, figuran los grandes de la novela decimonónica y algunos de los más afamados de fin de siglo.

3.3. SITUACIÓN DE LOS ESCRITORES

Como ya hemos visto [vid. capítulo 7, 3.3], a partir de la última década del siglo XIX los ingresos literarios experimentaron una notable mejora. Los primeros beneficiarios fueron los autores consagrados de la época. Los jóvenes finiseculares tardarían en alcanzar unas retribuciones que les permitieran vivir de la pluma. Tierno Galván [Cr, 171], sin embargo, afirma que en 1900 el trabajo intelectual se pagaba diez veces más que en 1876; cree que la nueva situación influyó en la mayor parte de los escritores y explica algunas tendencias elitistas y estetizantes de los literatos del 98.

Uno de los puntos de referencia para esbozar la situación económica de los autores es la encuesta publicada en el diario madrileño *El gráfico* a finales de 1904, desempolvada en un interesante artículo de Pérez de la Dehesa [Eil]. Los datos son muy explícitos en lo relativo a los novelistas decimonónicos. Menos concluyentes son las declaraciones de quienes aún luchaban por el éxito y la consagración definitiva. Así, Baroja, llamado a gozar de una enorme popularidad, no ganaba con sus obras más allá de tres mil pesetas anuales, un sueldo aceptable en la época, pero nada más. En cambio, Valera triplicaba esa cantidad y la Pardo Bazán la cuadruplicaba [vid. Pérez de la Dehesa: Eil, 218-219].

Los jóvenes escritores intentaron en su mayoría la senda del periodismo, que era fuente de ingresos constante aunque modesta. Un artículo se pagaba a veinticinco pesetas en la mayor parte de las publicaciones. La excepción, famosa en la época, fue *La España moderna* de José Lázaro Galdiano, que ofreció la suma de setenta y cinco pesetas para atraerse a las mejores firmas. Unamuno disfrutó de esos emolumentos, que no se correspondían con los ingresos reales de la revista.

Los líricos finiseculares perdieron, por el carácter elitista de sus composiciones, el mercado que había dado apreciables beneficios a Campaamor y Núñez de Arce. Sólo las canciones de los salones, cabarés y *music-halls*, que no pueden parangonarse con la «lirica seria», daban dinero. Los insignes poetas de nuestro siglo buscaron refugio en el funcionariado (Unamuno, los Machado...) o se pasaron con armas y bagajes al teatro: Villaespesa, Marquina, Martínez Sierra...

La escena era la más saneada fuente de ingresos literarios. En la primera década del siglo XX la Sociedad de Autores de España casi duplicó la recaudación. Los dramaturgos de éxito (Benavente, Arniches, los Quintero...) vivieron holgadamente de su trabajo.

Las novelas, sobre todo las de tema erótico y social, enriquecieron a sus creadores. Los mejor librados fueron Vicente Blasco Ibáñez y Felipe Trigo. Este último declaró en 1915 tener una renta anual de sesenta mil pesetas [vid. Fernández Cifuentes: Tmn, 81]. No todos los novelistas tuvieron tanta suerte. Valle-Inclán, por ejemplo, al principio vendía muy poco. Después logró mayores beneficios, pero siempre vivió entre apuros y estrecheces, a pesar de que, como Baroja y tantos otros, ofrecía primero sus obras en el folletín de los periódicos y después en libro.

Quizá la mayor y más sorprendente novedad en las finanzas literarias

la introdujo la editorial Renacimiento. Esta empresa firmó con algunos celebrados autores unos contratos que les aseguraban pensiones mensuales de quinientas, mil y hasta mil quinientas pesetas. Bueno es señalar que esa última cantidad se reservaba para el afortunado Felipe Trigo. Era el ensayo de un sistema estable de producción e ingresos.

4. Periodización y generaciones literarias

4.1. LÍMITES CRONOLÓGICOS Y ETAPAS

La etapa central de nuestra Generación de fin de siglo coincide con el periodo de vida que los tratados más solventes conceden al Modernismo hispánico. Aunque hay algunas discrepancias, podemos situarlo, aproximadamente, entre 1890 y 1915. Onís [*Apeh*, p. xviii] marca unas pautas que, reducidas a fechas, van desde 1888 (primera edición de *Azul...* de Rubén Darío) a 1916 (muerte del nicaragüense y publicación del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez).

Acogiéndonos en lo esencial a las directrices de Onís, aunque redondeando las fechas que propone, podemos distinguir tres etapas en la Generación de fin de siglo:

- 1890-1895: Transición al Modernismo.
- 1895-1905: Triunfo del Modernismo.
- 1905-1915: Posmodernismo.

4.2. LAS PROMOCIONES FINISECULARES

Según su fecha de nacimiento, los autores de fin de siglo (los que alcanzan su plenitud entre 1890 y 1915) se dividen en varias promociones:

Los precursores

Nacidos antes de 1864, anuncian los temas dominantes en el grupo; sus obras presentan caracteres de transición. Las figuras más representativas son Joaquín Costa (1846-1911), Ricardo Gil (1853-1907), Manuel Reina (1856-1905), Silverio Lanza (1856-1912), Salvador Rueda (1857-1933), Alejandro Sawa (1862-1909), Luis Morote (1862-1915)...

Primera promoción finisecular

Es la de los nacidos entre 1864 y 1870, la promoción de Miguel de Unamuno (1864-1936), Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Jacinto Benavente (1866-1954) y Rubén Darío (1867-1916), plenamente modernista. Junto a estos nombres capitales, han de citarse otros también ilustres: Felipe Trigo (1864-1916), Ángel Ganivet (1865-1898), Vicente Medina (1866-1937), Car-

los Arniches (1866-1943), Rafael Altamira (1866-1951), Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), Manuel Linares Rivas (1867-1938)...

Segunda promoción finisecular

La de los nacidos entre 1870 y 1880, que empiezan a publicar a principios del siglo xx. Sus figuras más destacadas son Pío Baroja (1872-1956), Azorín (1873-1967), Manuel Machado (1874-1947) y Antonio Machado (1875-1939). Añádase a José María Gabriel y Galán (1870-1905), Serafín Álvarez Quintero (1871-1938), Antonio de Zayas (1871-1945), Jose María Salaverría (1873-1940), Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944), Eduardo Zamacois (1873-1971), Ramiro de Maeztu (1874-1936), Francisco Villaespesa (1877-1936), Enrique de Mesa (1878-1929), Eduardo Marquina (1879-1946)...

Los epígonos

Son los nacidos a partir de 1880. Sólo incluimos a los escritores que siguieron apegados a las primitivas formas del Modernismo: Emilio Carrere (1880-1947), Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), Enrique López Alarcón (1881-1948), Felipe Cortines Murube (1883-1961)... y a aquellos que, por morir muy pronto, no tuvieron ocasión de evolucionar: José García Vela (1885-1913), Fernando Fortún (1890-1914)...

No contamos entre los epígonos a algunos escritores precoces que participaron en la revolución modernista cuando apenas tenían veinte años e incluso se adelantaron a sus compañeros de mayor edad. Juan Ramón Jiménez publicó *Ninfeas* y *Almas de violeta* en 1900, tres años antes de que Antonio Machado debutara con *Soledades*. Ramón Pérez de Ayala dio a la estampa *La paz del sendero* en 1904. El papel desempeñado por estos artistas en el Modernismo español es trascendental. Pero, como es lógico, dada su extrema juventud, evolucionaron y abrieron nuevos cauces estéticos más acordes con su íntima personalidad.

Señalemos, para concluir, que la mayoría de los escritores finiseculares seguirán fieles a técnicas y obsesiones temáticas de sus primeros años. Unos, como Villaespesa, reiterarán fórmulas aprendidas; otros (Baroja, Manuel Machado, Azorín, Unamuno) introducirán variaciones de interés, pero sin alcanzar la calidad del periodo anterior a 1915; por último, hay algunos que dan una segunda floración tan valiosa como la primera (Valle-Inclán, Antonio Machado, Arniches).

5. Evolución de los géneros literarios

5.1. LA LÍRICA

La renovación de la lírica hispánica a finales del siglo pasado se ha puesto en parangón con la que tuvo lugar en el xvi. En este caso el influjo

de los parnasianos y simbolistas franceses fue el acicate que despertó la creatividad en América y España. Se amplió el instrumental métrico. Se naturalizaron el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo, que se unieron a los tradicionales endecasílabos y octosílabos. Se ensayó la traslación de los metros cuantitativos de origen clásico supliendo las sílabas largas por tónicas y las breves por átonas. Se cultivaron las series de endecasílabos blancos, el pie quebrado, la silva arromanzada, diversas variedades de silvas amétricas... y se pusieron las bases para la creación del verso libre [vid. Díez de Revenga: *RDme*, 11-55].

Con esta ampliación de versos y estrofas no se persigue sólo una sonoridad nueva, sino una correspondencia exacta entre el sentimiento y la musicalidad. Se trata, como dijo Darío al frente de *Prosas profanas*, de captar y expresar el ritmo de las ideas. No debe extrañarnos que, por cima de la estrofa redonda y el verso brillante, los modernistas prefieran los aires difuminados de la silva arromanzada. Por medio de encabalgamientos, rimas internas, cambio o anulación de las cesuras, rimas con palabras átonas... rompen el acompasamiento habitual del verso en busca de la sugerencia ideal.

La técnica impresionista determina el empleo de la frase breve, concisa. El poema se concibe como yuxtaposición de imágenes. Unas veces se acentúa la nota de color nítida e intensa. Otras se persigue la ambigüedad, el matiz que recomendaba Verlaine. El arte de la sugerencia tiene como instrumentos las sinestesias, las frases inconclusas, las escenas desdibujadas, las locuciones racionalmente incomprensibles y ciertos quiebros, ciertas languideces aprendidas en los simbolistas franceses. Junto a esto hay poesía dialectal y poesía cívica y regeneracionista, amén de otras variedades que trataremos de esbozar en los epígrafes que siguen.

La lírica es una buena muestra del carácter no monolítico de las corrientes literarias de fin de siglo; en ella se advierten tendencias y manifestaciones muy diversas. No cabe clasificar a los autores en función de estas vetas o direcciones artísticas, pues son muchos los que cultivan con igual intensidad líneas en apariencia contrapuestas. También es frecuente que la urdimbre de un poema esté constituida por distintos hilos. No puede hacerse, por tanto, una clasificación rigurosa.

Los aledaños del Modernismo. Premodernismo. Poesía dialectal. Folclorismo

Bajo este rótulo podemos incluir la poesía de fin de siglo que no pertenece a las corrientes centrales y dominantes. Tal es el caso de los líricos que marcan la transición desde las tendencias narrativas y sentimentales de la época del Realismo a la nueva poesía modernista. Poetas con un pie en el siglo XIX y otro en el siglo XX, como Ricardo Gil, Manuel Reina o Salvador Rueda [vid. Niemeyer: *Ppe*]. En los tres encontramos un esfuerzo renovador del instrumental retórico (ensayos métricos, sinestesias, imaginería suntuaria) y temático (exaltación ideal de la belleza, recreación del mundo antiguo, asuntos de la bohemia y la vida irregular...). En Rueda hay una pro-

pensión al colorido regionalista y pintoresco junto a un panteísmo filosófico que da origen a una poesía de entusiasmo por la naturaleza y a un erotismo exacerbado.

También cae en los aledaños del Modernismo la poesía dialectal, que gozó de éxito y amplio predicamento. Esta corriente se ha relacionado con el Naturalismo y con el drama rural. Funde lo lírico con la narración y el drama. El argumento, por lo general melodramático, cobra enorme importancia y los personajes, tiernos y violentos, presentan sus conflictos a través de apasionados monólogos. La lengua dialectal sólo se emplea, por lo común, en los parlamentos de los protagonistas, mientras en la narración se usa el español literario.

El léxico que encontramos en estos poetas une voces locales con rusticismos y arcaísmos. La reproducción fonética es muy imperfecta, ya que se representan las variadas articulaciones con los grafemas habituales en la ortografía académica.

La poesía dialectal conoció un amplio desarrollo en el tránsito del pasado siglo al presente. Vicente Medina inauguró esta etapa con *Aires murcianos* (1898). Le siguió José María Gabriel y Galán con *Extremeñas* (1902), *Castellanas* (1902) y *Nuevas castellanas* (1905). Medina representa la vertiente más radical y revolucionaria (dentro de los alcances del género) y Gabriel y Galán, la línea tradicional y conservadora. En ambos puede percibirse un notable influjo del regeneracionismo ambiental. Sus versos reclaman la atención para el mundo intrahistórico. Sus descripciones, sobre todo los paisajes castellanos de Gabriel y Galán, tienen mucho que ver con la poesía de Unamuno o Antonio Machado.

También enraizada en el siglo XIX, la tradición de los cantares rebrota en manos de los modernistas, contagiada de algunos rasgos simbolistas: sinestias, imágenes ambiguas de complejas resonancias, reflejo de un mundo bronco, maldito, próximo al de la bohemia... El más feliz cultivador de esta serie literaria es, sin duda, Manuel Machado (*Cante hondo*, 1912; pero muchos poemas son anteriores), que logra estilizar la canción popular, con absoluta fidelidad a sus orígenes. En la misma línea se encuentran las soleares, seguidillas gitanas y coplas de *Carmen* (1910) de Francisco Villaespesa o de *Alma andaluza* (1900) de José Sánchez Rodríguez.

Parnasianismo y exotismo

Aunque el colorismo de Rueda y su recreación del mundo antiguo vienen a coincidir con algunas tendencias parnasianas de la poesía española finisecular, el cambio poético procede de América y llega de la mano de Rubén Darío. *Prosas profanas* (1896; 2.^a ed., 1901) es el primer poemario en que triunfa el esteticismo, el arte evasivo y aristocrático cuidadosamente trabajado en su sonoridad, su imaginería y colorido. Cincela una soñada irrealidad poblada de marquesas de porcelana, de ritmos de gavota, de semidioses griegos y de figuras exóticas que evocan las civilizaciones orientales. No faltan los asuntos medievales, tocados de la ingenuidad estetizante del prerrafaelismo.

La poesía netamente parnasiana no caló entre los poetas españoles de cierto relieve. Ya Antonio Machado señalaba como nuestro único parnasiano genuino a Antonio de Zayas (*Joyeles bizantinos* y *Retratos antiguos*, ambos de 1902). Casi siempre hay un matiz simbolista que trasciende la mera descripción, como se verá en algunos de los mejores poemas de *Alma* (1902) o en los sonetos de *Apolo* (1911) de Manuel Machado.

También se pueden encontrar recreaciones del pasado y una nutrida producción de exotismo oriental en la obra de Francisco Villaespesa.

Simbolismo e intimismo

La mejor poesía de fin de siglo es de inspiración simbolista. A los influjos franceses (Verlaine, principalmente [*vid.* Ferreres: *Vme*]) se une la impronta del intimismo becqueriano. Todo un conjunto de poetas de primerísima fila aspira a explorar el «reino interior», el subconsciente, el lado oscuro y desconocido del propio ser. Su arte tiende a reducir o eliminar los elementos narrativos y a transformar la descripción en una experiencia íntima. Antonio Machado señaló cómo aspiraba «a contar la pura emoción». Incluso en los casos en que se insinúa una leve anécdota, el poeta sabe callar a tiempo y elevar la situación apuntada (el canto de unos niños, un encuentro con la amada, el adentrarse en una galería de la mano de una desconocida...) a símbolo poético. El sueño, el recuerdo del amor entrevisto, los terrores subconscientes... se expresan a través de un reducido manoseo de motivos reiterados a modo de variaciones.

El simbolismo español está ejemplarmente representando por *Alma* (1902) de Manuel Machado, poemario en que encontramos los textos más desnudos y nihilistas junto a otros en que el desarrollo descriptivo revela la filiación parnasiana o prerrafaelista. Su hermano Antonio se decantó en *Soledades* (1903) y su reelaboración *Soledades, galerías, otros poemas* (1907) por un intimismo más radical, una expresividad más velada y ambigua, una mirada volcada enteramente hacia las galerías del alma, cuyas pasiones se revelan a través de paisajes sugeridos.

No son los únicos. Villaespesa (*Tristitia rerum*, 1906) y Zayas (*Paisajes*, 1903) se acercan al ideal simbolista, al igual que ocurre con los poemarios de desazones y angustias adolescentes, de sueño arcádico y ansia de retornar al seno materno, de Juan Ramón Jiménez (*Arias tristes*, 1903; *Jardines lejanos*, 1904; *Pastorales*, 1911). Poco después, el propio Juan Ramón recrearía las mismas ansias de amor y belleza en ritmos más amplios y con un peculiar virtuosismo retórico en *Elegías* (1908-1910), *La soledad sonora* (1911)...

No cabe encerrar la lírica de Unamuno bajo ninguno de los rótulos que habitualmente usa la crítica. Sin embargo, no hay duda de que parte de ella debe considerarse simbólica si no simbolista, en especial la que tiene como tema las preocupaciones religiosas y metafísicas del autor: *Poesías* (1907), *El Cristo de Velázquez* (1920), etc. Ensayó, además, la recuperación de las formas y el espíritu becqueriano en *Rimas de dentro* (1923) y *Teresa* (1924).

La poesía cívica. El castellanismo regeneracionista

El subjetivismo extremo en que se había confinado la poesía simbolista corría el peligro de hacerse irrespirable. Las vueltas y vueltas a la angustia y desazones de la existencia habían por fuerza de agotar el venero de la inspiración. Antes de que eso ocurriera, los espíritus más lúcidos y creativos dirigieron su mirada al mundo exterior, se interesaron por los conflictos de las gentes, trataron de escribir una poesía más transparente y accesible. Incluso al exponer su angustia, emplearon un lenguaje más directo y desgarrado. Como en otros aspectos, es el maestro Rubén Darío el que se adelanta (*Cantos de vida y esperanza*, 1905). Aquí se encuentra un cambio temático (la comunidad hispánica y su destino se convierte en motivo central de reflexión) y expresivo (la ironía y el sarcasmo, la bronquedad de un lenguaje tomado del habla cotidiana).

Entre los poetas españoles, este giro contó con la preocupación intelectual por el porvenir de España, tema viejo en el ensayo. El regeneracionismo poético aprovecha la inclinación simbolista a la descripción paisajística. Los motivos usados antes para sugerir los estados de ánimo servirán de vehículo para la reflexión sobre la realidad social. La emoción desnuda del campo castellano, que ya habíamos visto en Gabriel y Galán y en el Unamuno ensayista, adquiere extraordinaria calidad poética en manos de Antonio Machado. *Campos de Castilla* (1.^a ed., 1912) ofrece una poesía programática que sacrifica la ambigüedad y complejidad del pensamiento a la exposición clara, incluso machacona, de un ideal eticopolítico de regeneración social; al lado, el paisaje se nos presenta como motivo para la efusión sentimental, para la pura emoción subjetiva. En la segunda edición (1917) se incorporarán sátiras y sarcasmos dirigidos a la sociedad tradicionalista y caciquil que constituía la urdimbre política de la restauración.

El castellanismo regeneracionista tuvo una voz privilegiada, austera y conmovida, en Enrique de Mesa: *Cancionero castellano* (1911), *El silencio de la Cartuja* (1916), *La posada y el camino* (1928).

Hacia el expresionismo

La actitud de protesta de los jóvenes finiseculares engendró desde los primeros tiempos un aluvión de poemas de exaltación antisocial, vaciados en una estética declaradamente feísta. El Decadentismo, además de una variante evasiva, tiene otra que se recrea en las deformidades de la realidad. El canto a la bohemia encontró su cauce en un trasnochado romanticismo declamatorio que insistía en lo nauseabundo y macabro: *Luchas* (1899) de Villaespesa, *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez, *Románticas* (1902) de Emilio Carrere. Años después, coincidiendo con el giro hacia el exterior común a toda la poesía finisecular, Manuel Machado (*El mal poema*, 1909) conseguía una nueva fórmula expresiva deliberadamente prosaica, atenta al encanto y repulsión de la miseria urbana, descubierta como motivo lírico por los poetas malditos. Creó una poesía de lo monstruoso y perverso,

acompañada de un gesto más cínico que patético, que se resigna y se complace en cantar lo cotidiano y vulgar.

En su peculiar evolución, Valle-Inclán (*Claves líricas*, publicación tardía en 1930) empezará su carrera apegado a los tópicos y asuntos predilectos del primitivismo modernista; después pasará por una etapa de gnosticismo y, por último, desembocará en una poesía distorsionada, grotesca, pareja al mundo del esperpento. Sobre todo en la sección *La pipa de kif* se encuentran no sólo el feísmo y el sarcasmo de raíces simbolistas, sino también los juegos funambulescos, la deshumanización y los atrevimientos imaginativos de la Vanguardia.

5.2. LA NOVELA

Epígonos de la novela realista-naturalista

En el periodo que estudiamos son muchos los autores cuyas obras pueden considerarse una prolongación de la novela decimonónica. Sin embargo, no faltan en ellos algunas marcas de los nuevos tiempos: cierto impresionismo en las descripciones, predilección por los asuntos escabrosos y relacionados con el sexo...

Unos siguen la senda del naturalismo, aplicado fundamentalmente a los temas eróticos y teñido de decadentismo modernista (Alejandro Sawa). Otros, apegados a la tradición, tanto estilística como ideológica, se acogen a un realismo ya desusado (Ricardo León, Concha Espina). También hay quienes, aunque permanecen fieles a la estética decimonónica, se impregnan de las inquietudes regeneracionistas del fin de siglo y producen una narrativa de testimonio y denuncia: Ciro Bayo, Manuel Ciges Aparicio, José López Pinillos, «Pármeno»... [vid. Romero Tobar, en *Estudios*, 133-209].

Consideración aparte merece el más representativo de los autores que liquidan el movimiento realista-naturalista: el prolífico Vicente Blasco Ibáñez. Sigue una variada trayectoria que va desde sus comienzos folletinescos a las novelas sociales (*La bodega*, 1904-1905), sicologistas (*Sangre y arena*, 1908) y de aventuras e históricas (*El Papa del mar*, 1925), tras haber encontrado su verdadero puesto en los relatos de ambiente valenciano (*La barraca*, 1898).

Una de las parcelas más importantes dentro de la prolongación de la estética naturalista es, sin duda, la novela erótica [vid. García Lara: *Lnee*]. Felipe Trigo pasa por ser el creador de esta modalidad, prerrogativa que él siempre reclamó para sí; pero lo cierto es que, aun siendo más joven, se le adelantó en el tiempo Eduardo Zamacois. En cualquier caso, es evidente la superioridad de Trigo. Sus obras, pródigas en episodios truculentos, broncas, violencias, reflejan hondas inquietudes sociales. La pieza de mayor éxito fue *Jarrapellejos* (1914). El novelista adopta una actitud combativa, aboga por la libertad sexual y aspira a transformar el comportamiento de la sociedad. A él se debe el auténtico auge de la novela erótica en las dos pri-

meras décadas del siglo xx. Cronológicamente, la pléyade de continuadores pertenece ya a la Generación de 1914. Por lo común, carecerán de la preocupación regeneracionista del maestro.

La nueva forma de novelar

En los autores representativos de la estética de fin de siglo la novela sufre importantes transformaciones que la alejan de los moldes decimonónicos. Cobra caracteres líricos, se hace más subjetiva e impresionista. Se interesa más por el mundo interior de los personajes y sus sensaciones que por la realidad externa. Como apunta G. Gullón [*NmE*, 36], la narrativa moderna nacerá cuando los autores se vayan distanciando de la representación literal de lo real, cuando el ímpetu mimético «sea sustituido por el interés en lo formal, cuando las novelas adopten estructuras independientes de los sistemas de valores externos, y vayan convirtiéndose en textos autosuficientes».

Avanzando por ese camino, la arquitectura argumental y la coherencia de la trama ceden terreno a la divagación intelectual y a la expresión de las emociones irreductiblemente personales. La acción tiende a descomponerse en escenas sueltas. El paisaje ya no es marco, sino símbolo. Se reduce la intervención del narrador omnisciente y desapasionado. A menudo, la voz de los protagonistas en largos monólogos o monodialogos pone en el relato el acento de lo teatral. Vemos, pues, que se desdibuja la tradicional división de los géneros y la narrativa incorpora elementos propios del ensayo, la lírica y el drama.

Por lo que respecta al estilo, cada creador busca un sello personal. Pero hay rasgos que constituyen una divisa de la época. Uno de ellos es la reducción de los periodos. El predominio de la yuxtaposición contrasta con las construcciones coordinadas y subordinadas de épocas precedentes. Como en otros géneros, se advierte una tendencia a la frase simple, a menudo a la oración nominal. En algunos autores como Azorín o Valle-Inclán, el ritmo de la prosa y la imagen lírica hacen de cada página un poema.

La novela regeneracionista

Las inquietudes regeneracionistas que conforman el panorama finisecular tienen también un vehículo de expresión en la narrativa. Son textos de estructura poco trabada, en los que abundan los excursos y disquisiciones ideológicas, como conviene a la intencionalidad de los autores de poner de manifiesto sus ideas sobre la vida y la sociedad. Vienen a ser ensayos novelados. En esta línea, son dignas de tenerse en cuenta las obras de Ángel Ganivet (*La conquista del reino Maya por el último conquistador español Pío Cid*, 1897; *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 1898) y Silverio Lanza (*La rendición de Santiago*, 1907). Joaquín Costa dejó una serie de proyectos narrativos inacabados en torno al tema de España: *Justo de Valde-diós*, *Último día del paganismo y primero de... lo mismo*.

La novela unamuniana

Miguel de Unamuno considera la novela como el cauce más idóneo para sus reflexiones sobre la vida y la muerte porque, al no tener que seguir la técnica de argumentación propia de un tratado, le deja mayor libertad a la fantasía. Para evitar que le reprochen que sus relatos no se atienen a las características propias del género, el autor bilbaíno, tan aficionado siempre al juego con los vocablos, acuña el término caprichoso de *nivola*. Suele considerarse a *Amor y pedagogía* (1902) como el punto de transición hacia la nueva estética, que se halla definitivamente madura en *Niebla* (1914).

En Unamuno confluyen novela y filosofía. La obra narrativa adquiere trascendencia. Pasa a ser una forma de conocimiento e indagación en los resortes más íntimos del individuo. La acción está sumamente concentrada. Se prescinde de la pintura del entorno, del paisaje y las costumbres, de las descripciones e incluso de una precisa localización temporal y espacial, para ceñirse a los conflictos existenciales y de personalidad. El tiempo y el espacio externos son sustituidos por el tiempo íntimo que vive el personaje en el ámbito de su conciencia. Más que la trama, interesa la acción interior, que se nos revela a través de la técnica del monodílogo, por la que el individuo dialoga a solas consigo mismo. Es una novela eminentemente subjetiva y lírica.

Los problemas religiosos que tanto atormentaron a Unamuno se hallan reflejados al final de su trayectoria en *San Manuel Bueno, mártir* (1931), cuyo protagonista es un álter ego agónico, escindido en una trágica contradicción entre la voluntad de creer y la imposibilidad de alcanzar la fe.

Dos variantes de la novela impresionista

Pío Baroja, el narrador por excelencia de su generación, rompe los moldes tradicionales y disgrega el relato en escenas o cuadros sueltos que tienen como hilo conductor un personaje que protagoniza acciones diversas o que, simplemente, en su deambular va entrando en contacto con distintos ambientes e individuos. Sus obras vienen a ser fragmentos de vida en los que, con técnica impresionista, selecciona los detalles que considera más significativos de la realidad que nos muestra. Carecen de una estructura argumental sólida.

Nuestro autor parte de la observación de la realidad; pero en su narrativa lo más importante son las sensaciones y reflexiones que esa percepción suscita. Proyecta en sus ficciones sus vivencias y recuerdos, sus ansias y frustraciones íntimas, su pensamiento e inquietudes intelectuales. Son muchas las obras protagonizadas por un álter ego, que es fiel trasunto de su creador: el Fernando Ossorio de *Camino de perfección* (1902), el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* (1911), el Luis Murguía de *La sensualidad perversa* (1920), el José Larrañaga de la trilogía *Agonías de nuestro tiempo* (1926-1927)...

El héroe barojiano es, por lo común, antisocial; tiene los estigmas románticos del desencanto ante el mundo y del culto a la libertad. Las cria-

turas novelescas se nos muestran inquietas, andariegas, con una auténtica manía deambulatoria que las lleva de acá para allá, sin más justificación que el desasosiego que les impide permanecer paradas. No sólo interesa el personaje central, sino también la multitud de individuos que pululan a su alrededor. Baroja no profundiza en la psicología de los entes ficticios. Más que penetrar en ellos, lo que hace es presentar sus vivencias como manifestaciones de su temperamento. No hay en sus novelas caracteres sólidos.

Su estilo es directo y expresivo, que no desaliñado. Intenta liberar a la lengua literaria de la tradición retórica decimonónica. Para él lo esencial no es el adorno ni la elocuencia, sino la claridad, la precisión y la llaneza. El estilo es fiel reflejo de la forma individual de sentir y de pensar.

Pese a la esencial unidad estilística y conceptual que preside el conjunto, no es difícil reconocer una notable variedad en la novela barojiana: el drama de ambiente galdosiano en *La casa de Aizgorri* (1900), la caricatura expresionista en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), el regeneracionismo en *Camino de perfección* y *El árbol de la ciencia*, el decadentismo en *El mayorazgo de Labraz* (1903), la picaresca y el mundo de los marginados en *La busca* (1904), la novela revolucionaria en *Aurora roja* (1904), la evocación histórica en la trilogía *El pasado* (1905-1907), el relato de aventuras en *Zalacaín el aventurero* (1909), la novela política en *César o nada* (1910)...

Azorín, como los demás miembros de su generación, se aparta de los esquemas narrativos convencionales. Considera esencial la observación puntual de la realidad, pero no trata de plasmar un mundo completo, sino sólo detalles y apuntes significativos. De ahí resulta un relato de estructura fragmentaria y discontinua, que a veces parece un esbozo o proyecto de algo inacabado. Lo que él propugna es una «antinovela» que no presenta ninguno de los ingredientes característicos del género.

La escasa acción de estas obras se ve interrumpida por constantes digresiones y descripciones. La atención se dispersa hacia multitud de objetos, sobre los que el narrador posa su mirada con primorosa delectación. Lo que se nos brinda no es la realidad misma, sino la impresión que produce. El diálogo que se entabla entre los personajes rara vez puede considerarse como tal. Son en realidad largos monólogos dedicados a la exposición de ideas, en los que uno de los interlocutores adopta una actitud pasiva, puramente receptiva.

Los temas dominantes son los que siempre preocuparon al autor: la meditación sobre la existencia, la muerte, el paso del tiempo, la antítesis entre vida activa y vida contemplativa, la disolución de la voluntad, la descripción de los pueblos españoles...

Son novelas poemáticas, tanto por su intenso lirismo como por los recursos estilísticos que en ellas se aprecian y la gran abundancia de elementos rítmicos de su prosa impresionista, modelo de concisión y economía expresiva.

El narrador alicantino alcanza su punto culminante en la autobiografía de su primera etapa formada por *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). La primera de ellas es una

magnífica muestra de novela-ensayo puesta al servicio de sus inquietudes regeneracionistas y sus concepciones filosóficas. Años más tarde, se dedica a reflexionar sobre mitos literarios: *Tomás Rueda* (1915), *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925). El sociólogo se hace lírico y se sume en el ensueño. Coincidiendo con el triunfo de las Vanguardias, escribe algunas obras experimentales: *El caballero inactual* (1928), *El libro de Levante* (1929), *Pueblo* (1930). En la posguerra entra en un periodo de declive.

Del decadentismo al expresionismo

Valle-Inclán se inicia en el ámbito del decadentismo modernista, que llega a su plenitud en la impecable prosa impresionista de las *Sonatas* (1902-1905). Son un alarde de esteticismo y sensualidad. Al describir los lujosos interiores aristocráticos y los jardines de ensueño en los que se desarrollan las aventuras eróticas del marqués de Bradomín, el autor se esfuerza en transmitirnos la belleza de la forma. Hay ecos parnasianos en ese preciosismo ornamental. También la naturaleza aparece recreada en bellísimos cuadros. La lectura de las *Sonatas* es un constante halago a los sentidos. Valle se deja llevar por ese culto a la sensación propio del Modernismo.

En los primeros tiempos de su andadura literaria publica varias colecciones de cuentos que se inscriben también en la estética modernista. Unos son lascivos y galantes (*Femeninas. Seis historias amorosas*, 1895) y otros de terror y misterio (*Jardín umbrío*, 1903).

En la evolución hacia la novela histórico-esperpéntica ocupa un lugar fundamental la trilogía de *La guerra carlista* (1908-1909). Mezcla personajes reales y ficticios sobre un cañamazo histórico. Se sitúa en una perspectiva intrahistórica: lo que le interesa no son los grandes sucesos externos, sino los acontecimientos de la vida diaria. La guerra civil entre carlistas y liberales tiene todos los ingredientes de una epopeya; aunque la acción se localiza en un pasado inmediato, parece transportarnos a un mundo remoto y heroico. Ante la dura realidad descrita, Valle abandona el esteticismo de las *Sonatas* y recurre a una prosa grave que en determinadas escenas se torna desgarrada y bronca. Quedan lejos los escenarios aristocráticos. En esta cruzada popular el protagonismo se ha desplazado a los ambientes campesinos, a los polvorientos caminos y las montañas.

El ciclo esperpéntico de Valle-Inclán, que ya se había abierto en su teatro [vid. 5.4], culmina en el campo de la narrativa con *Tirano Banderas* (1926), espeluznante retablo grotesco de una dictadura hispanoamericana. El estado de violencia que preside la acción se ofrece a nuestros ojos de forma cruel y despiadada. El estilo oscila entre las hipérboles macabras propias del expresionismo y las imágenes que descomponen la realidad con técnica cubista. Culmina esta evolución con *El ruedo ibérico*, un ambicioso proyecto inconcluso del que sólo aparecieron tres novelas: *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espadas* (1932). En esta grotesca parodia del reinado de Isabel II, el fragmentarismo llega a un punto extremo: cada libro es una cadena de brevísimos cuadros, tan autosufi-

cientes e independientes que el lector no siempre encuentra el hilo que los ensarta. Son escenas broncas y ridículas, cinceladas con un lenguaje que pone la técnica de la selección impresionista al servicio de una sátira corrosiva. Aunque el poeta se ceba en la fauna cortesana, su feroz caricatura abarca a todos los grupos sociales y pone en evidencia los graves problemas que atravesaba la España de la época.

5.3. EL ENSAYO

Muy característico de la época es el ensayo regeneracionista [*vid.* Thacker: *ReS*], eficaz vehículo de expresión de las doctrinas que irrumpen en la vida española en torno al Desastre del 98 [*vid.* 2.2]. Parte de estos escritos tienen carácter económico y político: *Los males de España* (1890) de Lucas Mallada, *El problema nacional* (1899) de Ricardo Macías Picavea, *La moral de la derrota* (1900) de Luis Morote, *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España* (1901) de Joaquín Costa... Pretenden aplicar el método positivista al estudio de la realidad social y están llenos de datos concretos, estadísticas y argumentos avalados por la experiencia. Arremeten contra el corrupto sistema político de la restauración y la incapacidad de los gobernantes para poner remedio a los problemas del país. Lanzan también duros ataques a la política económica. La crítica no se limita a las clases dirigentes, sino que alcanza a la masa popular por su invencible abulia, su infravaloración del trabajo y su apego a la picaresca. Censuran asimismo el haberse dormido en los laureles de un pasado glorioso que sirve de freno al reconocimiento de la situación actual. Aunque por lo general se muestran muy pesimistas, y a veces incluso catastrofistas, creen que los errores pueden corregirse. La clave está en una adecuada política educativa y económica. Hay que mejorar la instrucción y elevar el nivel de vida del pueblo. El ideal que debe perseguirse es la europeización, que representa el progreso. Influidos por los postulados del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza, el modelo que proponen es una cultura laica.

En manos de Unamuno, Ganivet o Azorín, el ensayo regeneracionista se convierte, por encima de su dimensión didáctica, en un auténtico producto literario, teñido de lirismo, muy próximo en estilo y contenido a sus obras de creación, de las que a veces no es fácil distinguirlo. Estos «poetas del ensayo» aspiran a expresar inquietudes existenciales, a evocar el paisaje o a interpretar el carácter nacional. Su método de aproximación a los problemas colectivos es fundamentalmente irracional, lírico y efusivo. En los últimos años del siglo XIX Ganivet (*Idearium español*, 1897; *El porvenir de España*, 1898) desarrolla sus teorías sobre el ser nacional, sustentado en el estoicismo senequista y el cristiano, forjado en la reconquista individualista y belicosa, pero abúlico, agresivo, reacio a los proyectos constructivos. Propone emprender con espíritu quijotesco y místico «la restauración de la vida espiritual de España».

En sus primeros tiempos, Unamuno (*En torno al casticismo*, 1895; *La crisis del patriotismo*, 1896; *El porvenir de España*, 1898) polemizó amisto-

samente con Ganivet. Defendía la necesidad de abrir el país a las corrientes intelectuales europeas, abandonar el viejo y decrépito casticismo, ahondar en nuestra intrahistoria para captar la propia esencia en el paisaje y en el paisanaje, tal y como habían recomendado los krausistas. Pronto abandonaría esta postura y se imbuiría de un cierto mesianismo hispánico que rechaza el influjo racionalista de occidente y se vuelve a unas raíces místicas e irracionales (*Sobre la europeización. Arbitrariedades*, 1906).

Aunque las preocupaciones regeneracionistas sean muy fuertes en Unamuno, las inquietudes metafísicas dominan sus ensayos más originales (*Del sentimiento trágico de la vida*, 1913; *La agonía del cristianismo*, 1924). El ansia humana de inmortalidad es la piedra angular de una filosofía agnóstica e irracional, que no cree en Dios, pero que tiene hambre de fe y siente la religión, no como una doctrina, sino como una lucha, una agonía.

Azorín confiere un tono eminentemente lírico a los ensayos. Con técnica impresionista y leves pinceladas descriptivas va desgranando un conjunto de temas obsesivos. Cada ensayo, y cada capítulo de novela —resulta difícil distinguir unos de otros—, es un poema en prosa, una recreación sentimental de la realidad inmediata o una evocación de una escena del pasado. *El alma castellana* (1900), *Los pueblos* (1905), *Castilla* (1912)... son apuntes y descripciones, comentarios y argumentos, apenas insinuados, en los que se siente la angustia del tiempo que pasa, el dolor por una España que no se renueva, la emocionada contemplación de figuras, objetos y paisajes... La misma técnica y estilo la aplicó a la crítica literaria: *Lecturas españolas* (1912), *Al margen de los clásicos* (1915)... Los análisis azorinianos no son acumulación de datos, argumentos o valoraciones, sino recreación de escenas y sentimientos, apuntes sutiles que revelan la naturaleza de la obra comentada.

Los ensayistas de fin de siglo aportaron, además de sus reflexiones personales, una prosa directa, ágil, bella y eficaz, apta para la expresión del pensamiento. Han influido decisivamente en la evolución del estilo español culto.

5.4. EL TEATRO

A pesar de que la crisis del espectáculo teatral está a la vuelta de la esquina, el periodo 1890-1915 presenta una vitalidad envidiable. Se mantiene y evoluciona la herencia del género chico, se transforma la alta comedia en manos de Benavente, nace un nuevo teatro en verso, se cultivan ciertas formas del drama simbolista, etc. La crítica literaria acostumbra a subrayar que a la tradicional escisión entre teatro culto y popular se añade una nueva entre dramaturgos integrados y disidentes o marginales. Estos últimos sufren el rechazo de público y empresas y ven relegada su obra dramática a las páginas del libro, donde sólo una minoría culta las estima y saborea. Los tres casos más significativos son Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán y Azorín, cuya producción fue recibida con frialdad o con acritud por unos espectadores acostumbrados a planteamientos menos pro-

blemáticos. Existe un divorcio, un desdoblamiento, como dice Ruiz Ramón [*Htev*, 17], entre la sociedad española y el teatro más inquieto e innovador. Pero quizá a ello se deba la amplia variedad de formas dramáticas que intentaremos registrar en los siguientes epígrafes.

Benavente y sus epígonos

En la época de fin de siglo subsisten algunos moldes dramáticos propios del Realismo: la alta comedia, el drama rural y el sainete. La permanencia de los dos primeros se consigue gracias a una transformación profunda cuyo artífice es Jacinto Benavente. La comedia burguesa, de levita o de salón, con ribetes moralizadores, se había cargado de violencia altisonante gracias al estro de José Echegaray. Ese camino había desembocado en un callejón sin salida. Hubo que dar un giro radical y sustituir las parrafadas grandilocuentes por un tono conversacional y ligero, el suave cuchicheo con que los miembros de la sociedad bien educada se despellejan mutuamente. Esa hazaña estética la logró don Jacinto ya en sus primeras obras (*La comida de las fieras*, 1898; *Rosas de otoño*, 1905). El público, que al principio opuso cierta resistencia a unas comedias en las que «no ocurría nada», acabó haciendo suya la fórmula y consagrando a su autor.

Como era de esperar, tuvo seguidores que, aunque de menor valía, gozaron también del favor de los espectadores: Manuel Linares Rivas, que cultivó fundamentalmente un teatro de tesis, en torno a problemas morales y jurídicos (*La garra*, 1914), y Gregorio Martínez Sierra, más dado a lo sentimental y sensiblero (*Canción de cuna*, 1911).

También fue Benavente quien, con obras como *La Malquerida* (1913), limó las vulgares aristas del drama rural, lo dotó de mayor finura psicológica y de cierto aliento poético que no abandonarían ya los más altos cultivadores del género. Eduardo Marquina compuso algunas piezas en verso (*La ermita, la fuente y el río*, 1927) en las que consigue momentos de auténtico lirismo.

Queda aparte *Los intereses creados* (1907) de Benavente, una farsa escéptica e irónica sobre el juego de mezquindades que rige la vida social. Para crearla el autor utilizó un motivo muy querido por el Modernismo: los personajes de la *commedia dell'arte*.

El teatro cómico: del sainete a la tragedia grotesca

La vertiente cómica popular siguió la fórmula del género chico y el teatro por horas. En las postrimerías del siglo XIX, cuando los clásicos del sainete estrenaban sus obras maestras, ya existía una nueva generación dispuesta a tomar el relevo: Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Joaquín Abati, Antonio Paso... Cultivaron fundamentalmente el sainete de ambiente madrileño o andaluz. Cuando este género entró en decadencia y se vieron acosados por el auge de otras diversiones populares (el cine, el *music-hall*...), tuvieron que dedicarse a la comedia burguesa de corte benaventino o evolucionar hacia nuevas modalidades como la tragedia grotesca,

magnífica creación de Arniches (*La señorita de Trevélez*, 1916; *Los caciques*, 1920; *Es mi hombre*, 1921) que, fundiendo lo cómico y lo patético, avanza hacia la estética expresionista e incorpora la crítica regeneracionista. No pierde, sin embargo, muchos de los elementos del sainete, en particular su inagotable gracia verbal y sus mojigatas notas sentimentales.

El teatro musical

El agotamiento del género chico hizo que libretistas y compositores adaptaran la opereta vienesa al ambiente español. Son piezas ligeras, cuyos argumentos acostumbra a tener un aire irreal de cuento de hadas con ribetes sentimentales o humorísticos. Se desarrollan en países exóticos o imaginarios y dan ocasión al lucimiento de un lujoso vestuario y de una escenografía acorde con el refinado marco palaciego en que se desenvuelven sus personajes. Dos compositores que destacaron en el proceso de aclimatación de este género fueron Amadeo Vives y Pablo Luna, así como el libretista José Juan Cadenas. A ellos se suma el maestro José Serrano, cuya fácil inspiración melódica se aplicó por igual a la opereta y al sainete popular de viejo cuño.

En la búsqueda de un teatro lírico de calidad literaria y musical hay que reseñar dos logros importantes: *La vida breve* de Manuel de Falla, sobre un libreto de Carlos Fernández Shaw, que no pudo estrenarse hasta 1914, y *Las golondrinas*, con música de José María Usandizaga y letra de Gregorio Martínez Sierra, estrenada también ese año.

Teatro social

Además de los géneros dominantes de raigambre decimonónica que acabamos de citar, también triunfó el llamado «teatro social», que sigue las huellas del *Juan José* de Dicenta [vid. capítulo 7, 5.2]. Son obras fallidas que caen en el melodrama o el panfleto y lo sacrifican todo a la inhábil exposición de una tesis casi siempre de carácter regeneracionista; los personajes no tienen más justificación dramática que hablar por cuenta del autor. Los más destacados cultivadores del teatro social son José López Pinillos, «Pármeno» (*El Cristo moderno*, 1904) y Federico Oliver (*Los semidioses*, 1914).

Teatro poético

Sus autores se inspiran en el drama romántico y, mucho más remotamente, en la *comedia* española del Siglo de Oro; siguen a la vez las huellas de una moda francesa cuyo máximo exponente es el *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand. Como afirma Torrente Ballester [*Tec*, 240], en los mejores casos es «pura nostalgia»; en los peores, «engaño y evasión». Es un teatro estereotipado y efectista que ofrece una visión exaltada y falaz de un pasado heroico que nunca existió. Utiliza un verso sonoro y retórico, trufado de artificiosos arcaísmos.

Aunque dominan los temas históricos, también encontramos dramas rurales y otros asuntos contemporáneos. Participan del mismo tono idealizador y nos producen idéntica impresión de falsedad.

Destaca la figura de Eduardo Marquina (*Las hijas del Cid*, 1908; *En Flandes se ha puesto el sol*, 1910). La obra dramática de Francisco Villaespesa (*El alcázar de las perlas*, 1911) constituye tan sólo un apéndice de su labor poética; el orientalismo de cartón piedra, los argumentos melodramáticos, los excursos lírico-retóricos lo convertirán en fácil blanco de la parodia.

Para una aproximación al género puede acudirse a los trabajos de Cabrales [*Atpm*] y Rubio [*TpE*].

Teatro simbolista

El espíritu de renovación finisecular, desdeñoso del realismo decimonónico, intentó el teatro poético y simbólico, típicamente modernista. Valle-Inclán (*El yermo de las almas*, refundido en 1908 sobre un texto de 1899; *El marqués de Bradomín*, 1906...) y Benavente (*La noche del sábado*, 1903) cultivan un drama de impronta decadentista. Lo morboso, la sexualidad anormal, el esteticismo exacerbado son notas dominantes.

Unamuno (*Fedra*, 1910; *Soledad*, 1921...) crea un teatro de conciencia, desnudo y esquemático, con muy escasa acción, en el que todo se nos cuenta a través de densos diálogos cuajados de reflexiones filosóficas que revelan sus conflictos religiosos y existenciales, en especial el ansia de inmortalidad. Es un drama estático, de calidad literaria, pero carente de los requisitos técnicos imprescindibles para la puesta en escena.

Azorín (*Lo invisible*, 1927) se incorpora tardíamente al mundo de las tablas con técnicas y problemas nuevos, no siempre logrados y nunca comprendidos por el gran público. Aspira a revitalizar el teatro español con las innovaciones que triunfan en otros países europeos. Rechaza la línea realista que habían impuesto Benavente y sus epígonos y se acoge a un simbolismo lindante con los movimientos de Vanguardia. Bajo el influjo de los dramas de Maeterlinck, trata de trasponer a la escena el misterio de la muerte.

Teatro expresionista: el esperpento

Desde el drama decadentista de sus primeros años, Valle-Inclán deriva hacia un teatro de inspiración shakespeariana (*Comedias bárbaras*, 1907-1923), ambientado en una Galicia feudal y bárbara. Sus personajes están dominados por un impulso demoníaco y destructivo. Una lujuria siniestra, un regodeo macabro conforman esta sórdida tragedia en la que aflora cuanto hay de repulsivo en la realidad. Estamos ya en las antípodas del teatro burgués, sutil, amanerado, de Benavente. Público y empresas rechazaron estas propuestas, que quedaron relegadas a las páginas del libro.

Aún había de progresar más en su camino hacia la creación de un drama crítico e hiriente. En el mismo marco galaico de las *Comedias bárbaras*

situó *Divinas palabras* (1920), «tragicomedia de aldea» en que la deformación expresionista alcanza una perfecta madurez. El feísmo desgarrador y la miseria moral de los personajes se funden con la estremecida compasión por una humanidad doliente. Por otra vía, la de la farsa (*Farsa y licencia de la reina castiza*, 1920), el poeta descompone y deshumaniza los personajes hasta convertirlos en muñecos grotescos y descoyunta la acción dramática hasta reducirla a un juego de guiñol.

Con el patetismo monstruoso de los dramas galaicos y la caricatura sangrienta de las farsas creará la más acabada muestra del teatro expresionista: el esperpento [vid. Cardona y Zahareas: *Ve* y March: *FieV*]. El dramaturgo, inspirándose en Goya y quizá en Quevedo, se sitúa más allá del dolor y de la risa; mira desde el aire a sus personajes, con una mirada desdeñosa, inmisericorde. Compara su obra con un espejo cóncavo que nos devuelve una imagen sistemáticamente distorsionada de la realidad. En este reflejo paródico y monstruoso se encierra una crítica radical a la sociedad, que no propone soluciones o alternativas, que no pacta con ninguno de los personajes ni con las ideas que representan. *Luces de bohemia* (1920; 2.^a redacción, 1924), *Martes de carnaval* (1921-1927), *Retablo de la lujuria, de la avaricia y de la muerte* (1913-1927) son un chafarrinón goyesco que retrata una España miserable y convulsa.

Bibliografía citada

- Abellán: *SN* = José Luis Abellán: *Sociología del 98*, Península, Barcelona, 1973.
- Allegra: *Ri* = Giovanni Allegra: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro, Madrid, 1986; la 1.^a edición italiana es de 1982.
- Alonso: *Oc*, IV = Dámaso Alonso: *Obras completas, IV. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte. Ensayos sobre literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1975.
- Artículo citado:
«Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» (en *Poetas españoles contemporáneos*), pp. 547-593.
- Azam: *Mdd* = Gilbert Hazam: *El modernismo desde dentro*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Balakian: *Ms* = Anna Balakian: *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- Blanco-Fombona: *Mpm* = Rufino Blanco-Fombona: *El modernismo y los poetas modernistas*, Mundo Latino, Madrid, 1929.
- Botti: *Scm* = Alfonso Botti: *La Spagna e la crisi modernista. Cultura, società civile e religiosa tras Otto e Novecento*, Morcelliana, Brescia, 1987.
- Cabrales: *Atpm* = José Manuel Cabrales Arteaga: «Aproximación al teatro poético modernista», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 211-238.
- Cardona y Zahareas: *Ve* = Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas: *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid, 1982, 2.^a ed.
- Davison: *Cm* = Ned J. Davison: *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Nova, Buenos Aires, 1971.

- Díaz-Plaja: *MfN* = Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, prólogo de Gregorio Marañón, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, 2.ª ed. Hay edición posterior en «Selecciones Austral», n.º 65, 1979.
- Díez de Revenga: *RDme* = Francisco Javier Díez de Revenga: *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Universidad de Murcia, 1985.
Artículo citado:
«Rubén Darío en la métrica española», pp. 11-55.
Estudios = *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, anejos de la *Revista de literatura*, n.º 38, CSIC, Madrid, 1977.
Artículo citado:
Leonardo Romero Tobar: «La novela regeneracionista en la última década del siglo», pp. 133-209.
Estudios críticos = *Estudios críticos sobre el modernismo*, edición de Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1974, reimpr.
Artículo citado:
Federico de Onís: «Sobre el concepto de modernismo», pp. 35-42.
- Fernández Cifuentes: *Tmn* = Luis Fernández Cifuentes: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1983.
- Ferreres: *Vme* = Rafael Ferreres: *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1974.
- García de Haro: *HtM* = Ramón García de Haro: *Historia teológica del Modernismo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1972.
- García Lara: *Lnee* = Fernando García Lara: *El lugar de la novela erótica española*, Excma. Diputación Provincial de Granada, 1986.
- Gómez Molleda: *REc* = María Dolores Gómez Molleda: *Los reformadores de la España contemporánea*, prólogo de Vicente Palacio Atard, CSIC, Madrid, 1981; reimpr. de la 1.ª ed., 1966.
- Granjel: *GIN* = Luis S[ánchez] Granjel: *La generación literaria del 98*, Anaya, Salamanca, 1973.
- Gullón, G.: *NmE* = Germán Gullón: *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1992.
- Gullón, R.: *Dm* = Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971, 2.ª ed.
Artículos citados:
pp. 7-24: «Direcciones del modernismo»;
pp. 104-136: «Pitagorismo y modernismo».
- Gullón, R.: *IN* = Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.
Artículo citado:
«La invención del 98», pp. 7-19.
- Gullón, R.: *Mvm* = Ricardo Gullón: *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980.
Artículo citado:
Manuel Machado: «Los poetas de hoy», pp. 120-133.
- Hauser: *Hsla* = Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1980, 16.ª ed. (3 vols.).
- Henríquez Ureña: *Bhm* = Pedro Henríquez Ureña: *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1962, 2.ª ed.
- Hinterhäuser: *FsFm* = Hans Hinterhäuser: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
- Jiménez: *M* = Juan Ramón Jiménez: *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, edi-

- ción, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962.
- Jiménez Fraud: *Hue* = Alberto Jiménez Fraud: *Historia de la universidad española*, Alianza, Madrid, 1971.
- Jongh: *KGN* = Elena de Jongh: *Krausismo y Generación del 98*, Hispanófila, Valencia, 1986.
- Laín Entralgo: *GN* = Pedro Laín Entralgo: *La Generación del Noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- Litvak: *Efs* = Lily Litvak: *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979.
- Litvak: *St* = Lily Litvak: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Taurus, Madrid, 1986.
- Litvak: *TiE* = Lily Litvak: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid, 1980.
- March: *FieV* = María Eugenia March: *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, Estudios de hispanófila, n.º 10, University of North Carolina, 1969.
- Marinello: *Smpd* = Juan Marinello: *Sobre el modernismo. Polémica y definición*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1959.
- Martino: *PS* = Pierre Martino: *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*, Armand Colin, Paris, 1947, 7.ª ed.
- Modernismo* = *El modernismo*, edición de Lily Litvak, «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1981, 2.ª ed.
- Niemeyer: *Ppe* = Katharina Niemeyer: *La poesía del premodernismo español*, CSIC, Madrid, 1992.
- Onís: *Apeh* = Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.
- Pérez de la Dehesa: *Eil* = Rafael Pérez de la Dehesa: «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», en *Revista de Occidente*, n.º 71 (1969), pp. 217-228.
- Poulat: *Cm* = Émile Poulat: *La crisis modernista. Historia, dogma y crítica*, Taurus, Madrid, 1974.
- Ramsdem: *SGN* = Herbert Ramsdem: *The Spanish Generation of 1898. Towards a reinterpretation*, Manchester University Press, 1975.
- Rubio: *TpE* = Jesús Rubio Jiménez: *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Universidad de Murcia, 1993.
- Ruiz Ramón: *Htev* = Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1975, 2.ª ed. muy ampliada.
- Salinas: *Ec*, III = Pedro Salinas: *Ensayos completos*, III, edición de Solita Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983.
- Artículos citados:
- pp. 208-218: «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus»;
- pp. 256-278: «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98».
- Shaw: *GN* = Donald L. Shaw: *La Generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1978, 2.ª ed.
- Simbolismo* = *El Simbolismo*, edición de José Olivio Jiménez, «El escritor y la crítica», Taurus, Madrid, 1979.
- Sobejano: *NeE* = Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.
- Thacker: *ReS* = Shelby Gene Thacker: *The regenerationist essay in Spain, 1890-1901*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1992.
- Tierno Galván: *Cr* = Enrique Tierno Galván: *Costa y el regeneracionismo*, Barna, Barcelona, 1962.
- Torrente Ballester: *Tec* = Gonzalo Torrente Ballester: *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.

- Tuñón de Lara: *CUC* = Manuel Tuñón de Lara: *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Edicusa, Madrid, 1974.
- Wilson: *CA* = Edmund Wilson: *El castillo de Axel. Estudio sobre literatura imaginativa de 1870-1930*, Cupsa, Madrid, 1969.
- Zuleta: *Fslh* = Ignacio Zuleta: «El fin de siglo en las letras hispánicas (Aportes y perspectivas)», en *Boletín de literatura comparada*, IV-V (1979-1980).