

## Fin de siglo y nueva estética

En el umbral mismo del siglo XX aparece uno de los conflictos más enconados que plantea la periodización literaria española. Por largo tiempo, *modernismo* y *generación del 98* parecieron abarcar en régimen de condominio las dos facetas -la intelectual y la estética, la comprometida y la apolítica- que parecían advertirse en los escritores finiseculares. Resultó luego que no era tan fácil atribuir a campos diferentes cosas que en todos los escritores aparecen, como se verá, en amalgama más confusa pero también más incitante, lo que redundo en desprestigio del marbete generacional y en consolidación del término *modernismo*. Se buscó, al cabo, una solución onomástica de convergencia -*crisis de fin de siglo*- que, por otra parte, pudiera enlazar con una panorámica más universalista y, en ese mismo tenor, cabe que muy pronto una reconsideración del *modernismo* español en términos del más amplio *modernismo* (a la usanza anglosajona) suponga una solución nueva e inédita de la anomalía española.

Al respecto de esa guerra de denominaciones conviene observar varias cosas. Hubo efectivamente una conciencia generacional entre los artistas más representativos: el uso y abuso que entonces se hizo de las palabras «jóvenes» y «juventud» delatan la constitución de un verdadero frente biológico que tenía delante a lo viejo y caduco, y tal cosa es el umbral necesario de la definición de una generación. Y además, por otra parte, el léxico de la biología positivista, tan propio de la época, aportó las ideas de *regeneración* y *regeneracionismo* que hicieron suyas partidos políticos y grupos de opinión. Pero lo cierto es que la asociación de una idea de generación y de la fecha de 1898 se produjo tarde: fue Azorín quien la formuló en sus artículos de febrero de 1913, con ánimo de retomar un protagonismo intelectual que sus veleidades conservadoras le habían quitado; recordando un pasado común de hermandad en la «preocupación por España» homogenizaba el pasado pero, a la vez, falsificaba el sentido de lo que fueron actitudes a menudo muy divergentes, como veremos.

«Generación» es un término sociológico de acusada vaguedad, mientras que *modernismo* tenía, de entrada, la ventaja de ser rigurosamente coetáneo de los hechos. Y otro mérito adicional: como sucede en los casos de *romanticismo* y *romántico* es un nombre suficientemente reducido de carga semántica y, sin embargo, muy activo como denominación de combate, pues los enemigos lo esgrimieron como descalificación y los partidarios se sintieron a gusto bajo su bandera. Cierto es, no obstante, que su uso literario resulta privativo de las literaturas española, catalana (donde lo sustenta además la vinculación política del catalanismo emergente) y de la hispanoamericana, mientras que el término *modernism*, al que arriba se aludía, define en el mundo anglosajón un movimiento de renovación artística cuyo centro son las llamadas vanguardias históricas. En el resto de Europa, *fin de siglo* suele ser una mención puramente adjetiva y prevalecen los términos de *decadentismo*, *simbolismo*, *segundo naturalismo*, mientras que denominaciones como *art nouveau*, *modern style*, *Sezession*, *jugend stil*... conciernen casi exclusivamente a las artes plásticas.

Pero con estos nombres apelamos a algo que es un importante punto de partida: el clima psicológico de una época de cambios que se extiende entre 1890 y 1910. A lo largo de ella se fundó la física moderna (que destronó como ciencia hegemónica a la química), la sociología desplazó a la historia como herramienta de análisis social, quebró la confianza en el positivismo y surgieron filosofías irracionistas como las de Nietzsche y Bergson, nació la psiquiatría moderna y, en su marco, el psicoanálisis. Después de 1900 ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción subjetiva del tiempo, ni la existencia de Dios tuvieron ya el mismo significado que antes. Un escritor francés J. K. Huysmans, dijo en su novela *Allá lejos* que todos los fines de siglo se parecen, pensando, sobre todo, en que el inmediato anterior había traído la Revolución Francesa. Años antes, en otra influyente novela suya, *Al revés*, su protagonista, el caballero Des Esseintes, había decidido enclaustrarse en una residencia donde coleccionaba todo cuanto le parecía revelador del talante refinado y frágil de aquel fin de los tiempos: leía literatura latina de la decadencia bárbara, encuadernaba en ricas pieles los versos de Baudelaire, decoraba una habitación con fantasías de exploraciones marítimas (Jules Verne fue también una lectura y un hombre de fin de siglo) y disponía en sus salones los cuadros del simbolista Gustave Moreau y, entre ellos, el que representa el final de la danza de Salomé, un tema que fue una constante finisecular.

Como se ha señalado, Nietzsche fue otro espejo de la crisis de la época. Su idea del *superhombre* -el héroe que desborda la moral convencional- entró en la cabeza de muchos periodistas desorientados y famélicos, de poetas y pintores fracasados, de anarquistas soñadores y de radicales furibundos que odiaban los regímenes imperantes (la Tercera República francesa, el Risorgimento italiano, la Restauración española, la época eduardiana británica-

ca, el largo imperio austrohúngaro del piadoso y estricto Francisco José), predicaban la «acción directa» y soñaban una alianza con los miserables. La imagen de lo que Nietzsche llamó «la muerte de Dios» (y, en otro sentido, la terrible fábula de Dostoievski sobre «El gran inquisidor», contenida en *Los hermanos Karamazov*) llevó a muchos al agnosticismo, pero también alumbró la búsqueda de nuevos modos de fe en la trascendencia. Unos descubrieron el satanismo, otros retornaron a la fe mediante el milagro de la conversión (fue famosa la de Paul Claudel), no pocos buscaron lo esotérico (la teosofía de Madame Blavatsky fue un fruto finisecular) y por doquier un misticismo vago y dolorido inspiró el arte: un programa musical representativo del momento podría incluir tres piezas tan fascinantes como la segunda sinfonía de Gustav Mahler (*Resurrección*), *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss y el *Poema del éxtasis* de Alexander Scriabin, el más resueltamente gnóstico de los músicos de la época. Todos ellos sintieron la insatisfacción de su propia obra. Strauss heredó de Wagner la aspiración a la «melodía infinita» y tanto a Mahler como a Scriabin les fascinó la posibilidad de incrementar las dimensiones de la orquesta y de pedir a los coros la impresión de infinitud. Casi todos los artistas padecieron ese anhelo, pero quien mejor acertó a expresar la crisis de insuficiencia del lenguaje (y algo más dramático, la disolución de la conciencia personal ante la contemplación de lo existente) fue el austriaco Hugh von Hofmannsthal en su «Carta de Lord Chandos» (1902): este joven inglés del siglo XVI confiesa allí a su preceptor, el filósofo Francis Bacon, el naufragio irremediable de su yo y de su lenguaje ante la variedad multiplicada de la experiencia de vivir.

Y es que hubo también un deseo general de reencontrar la inocencia perdida, de volver a lo natural y espontáneo, por más que Oscar Wilde hubiera proclamado el placer sin igual de lo artificioso: Paul Gauguin quiso encontrar la naturalidad en Polinesia y su amigo Vincent van Gogh pensó que se hallaba entre los trigales enfurecidos y los cipreses como llamaradas de Provenza; la Hermandad Prerrafaelista británica proclamaba desde los años sesenta la vuelta del arte hacia los modelos anteriores a la pintura de Rafael, a la unción piadosa y al mundo sencillo de los pintores del XIV y del XV; Francis Jammes se ganó la atención del mundo poético con un volumen que se titulaba *Del Angelus de la mañana al Angelus de la tarde...* Y algún tiempo después, el edificio que la *Sezession* vienesa erigió como sede de sus actividades (y que coronaba una hermosa cúpula que imitaba la tupida vegetación) puso en su frontispicio dos inscripciones: la una -«a cada tiempo su arte, a cada arte su libertad»- recuerda el principio motor de la vanguardia; la otra -«ver sacrum», «primavera sagrada»- habla con elocuencia del tono de misticismo panteísta que el arte tuvo en el comienzo mismo del siglo XX.

## **El modernismo español**

Todo esto tuvo su correspondiente traslación española. En Unamuno hallamos la búsqueda angustiada de la fe e incluso la conversión repentina al cristianismo. Y en pocos escritores hallamos tan íntima comunión con el paisaje. El retratado por Antonio Machado o por Juan Ramón Jiménez tiene, sin embargo, mucho más de paisaje interior, de decorado soñado en el que opera mucho más la memoria que la percepción directa. Azorín casi dejó disolverse la prosa en el ritmo de la evocación y, de hecho, tendió a ver al mundo como una sucesión de fragmentos estáticos, detenidos en el uso de los verbos en presente y sincopados por el abuso de las frases cortísimas. Baroja refirió siempre las cuestiones de estilo y composición a problemas de melodía y, pese a su aparente positivismo, se definió como kantiano absoluto en lo que tocaba a la epistemología: no había más realidad que la subjetivamente percibida por el observador. Ramiro de Maeztu, siempre al borde de la caricatura de sí mismo, se soñó un superhombre y, tras haber afirmado que los oficiales navales japoneses que derrotaron a los rusos en Port Arthur tenían a Nietzsche como lectura predilecta, se aplicó a reclamar para el país dosis masivas de pragmatismo pedagógico británico y luego de idealismo filosófico alemán.

En rigor, la tan traída y llevada crisis española de 1898 tuvo caracteres muy universales. La misma derrota colonial y su correspondiente digestión dolorosa fue parecida a la crisis portuguesa del «ultimátum» británico de 1890, a la italiana que sucedió a la derrota en la batalla abisinia de Adua (1894), a la francesa que siguió a la quiebra de la compañía constructora del canal de Panamá (1900) y a la citada revolución rusa de 1905 tras la guerra ruso-japonesa (1904). En todos los países se desprestigiaron los partidos, se agudizaron las luchas sociales, hubo bombas anarquistas y se radicalizaron las clases medias. Y en todos también la profesión artística vio dos nuevas formas de inserción en una vida social cada vez más compleja: la actitud bohemia y la presencia intelectual. La primera ya no era la imagen romántica, ociosa y juvenil consagrada por la novela de Henri Murger, *Escenas de la vida bohemia*, que por estas fechas inspiró una ópera de Puccini. Los bohemios de 1900 padecían en una suerte de noviciado estético en los gélidos estudios de Montmartre o en las buhardillas de los escritores en agraz o en los divanes

pelados de cafés sombríos donde los sedicentes artistas acendrabán la originalidad de su mensaje y se complacían en la heroicidad de su misión. Y despreciaban al público burgués de quien, por otro lado, esperaban el éxito y el dinero: *el filisteo* debe ser becado y confundido y aquella consigna de «*epater le bourgeois*» (que Unamuno traduce como «dejar turulato al hortera») se convierte en un lema de época.

Pero, a la vez, la bohemia se vivió como un momento de fraternidad entre los señalados por el arte y los estigmatizados por la dureza de la vida: las prostitutas, los obreros, los marginados. Y se formuló como un reto permanente a la convención hipócrita del burgués, ya que cuando este duerme, el bohemio vela; cuando exige contrato matrimonial, el artista se amanceba; cuando el enemigo predica la contención, los bohemios blasonan del despilfarro. No conviene sin embargo, pensar que la alternativa bohemio-intelectual significa la entronización de la envejecida dicotomía modernismo-generación del 98. «Intelectual» fue una designación que comenzó a usarse en Francia en los años noventa y que enseguida vino como anillo al dedo para nombrar corporativamente a los escritores y artistas que, siguiendo el generoso llamamiento de Emile Zola, habían tornado en 1894 la defensa del capitán Alfred Dreyfus, procesado por un delito de alta traición pero, en realidad, por la desconfianza que suscitaba su origen hebreo. En esas batallas hubo bohemios iluminados, universitarios, artistas, periodistas y hasta algún científico. El equivalente español de aquel sonado acontecimiento francés fue seguramente la campaña de intelectuales contra las detenciones y torturas infligidas a los numerosos presos -anarquistas, republicanos y catalanistas de izquierda- detenidos en la Barcelona de 1897, acusados de complicidad con la colocación de una bomba al paso de la procesión de Corpus en la calle de Canvis Nous. En los años siguientes no faltaron motivos que inspiraron nuevas batallas y que fueron dando cuerpo a una opinión intelectual que nunca es fácil separar, como se ha dicho, de la actitud bohemia. Una y otra encarnan, de hecho, la misma distancia crítica respecto a una sociedad hipócrita y lo que importa es el motivo movilizador de los llamamientos a la acción, de los editoriales furibundos, de las campañas o de los manifiestos. Y esos acontecimientos podían ser la misma derrota militar de 1898 y el subsiguiente regeneracionismo político, la oleada anticlerical (que convirtió en escándalo el estreno de la *Electra* galdosiana, como ya sabemos), la acuñación del «caciquismo» y la «oligarquía» como los dos males de vida política española, tal como los esgrimió Joaquín Costa en la encuesta que promovió en el Ateneo de Madrid en 1901... Anticaciquismo, anticlericalismo y antimilitarismo fueron tres lemas de la conciencia popular rebelde (y casi milenarista) y su configuración como mitos debió mucho a la actitud y a la emoción de los intelectuales del momento.

El alcance de estas campañas lo debió todo a la prensa periódica que, desde comienzos de los años ochenta, había experimentado cambios muy notables: unos fueron financieros (surgió una prensa independiente considerada como negocio saneado por sus capitalistas); otros, técnicos (se introdujo la rotativa y modos más ágiles de distribución y venta callejera), y no pocos dependieron del crecimiento de las concentraciones urbanas y de los avances de la alfabetización. Los nuevos escritores creyeron haber roto el maleficio que, a lo largo de la Restauración, había atado al escritor a un público limitado pero fiel, hecho a las bromas de Valera, a la familiaridad de Galdós o a los trenos de Núñez de Arce. Azorín, en *La voluntad*, hacía decir a su personaje Yuste que «antes la *longitud* del público emparejaba, sin faltar ni sobrar apenas, con la longitud de la vida del escritor, hoy cuatro o seis longitudes de público son precisas para una de escritor». Era cierto que la moda variable regía la oferta y la demanda pero tampoco era muy exacto que los escritores veteranos, como el mismo Yuste inventado por Azorín, hubieran visto amortizado su prestigio. En la latente querrela de viejos y jóvenes que presenció el periodo 1890-1910 se cometieron injusticias y se perpetraron significativos ataques iconoclastas (como la protesta por el homenaje nacional a Echegaray con motivo de haber obtenido el Premio Nobel de 1905), pero hubo también elementos de continuidad. Unamuno aprendió muchísimo del denostado Leopoldo Alas. Galdós fue excluido habitualmente de los ataques y Maeztu hizo de él el heraldo de la nueva vida regeneradora al apreciar su defensa de la iniciativa industrial en *Mariucha* o en *Cassandra*. Y Valle-Inclán pudo ver en *Alma y vida* un esbozo de sus futuras *Comedias bárbaras*. Baroja apreció a Valera, achaque poco común, y Francisco Giner de los Ríos o Joaquín Costa fueron admirados como esforzados paladines de un nacionalismo crítico.

### **Escritores de un fin de siglo**

Cambiaron muchas cosas pero también se reconocían raíces muy profundas. Muchos vieron en el fin de siglo y en el modernismo un reencuentro con lo romántico y puede sorprender al poco avisado que los críticos apelen tan a menudo a la sencillez y al sentimentalismo como formas del nuevo lenguaje, mientras los más reacios se afanan por caricaturizar como neuróticos y retorcidos a los jóvenes escritores. En no pocos de ellos aparece una queja contra la civilización industrial y uniformadora y quizá esta dimensión (mezclada a la suma de las dos anteriores)

sea el lugar donde encaje un personaje tan llamativo y poco clasificable como el malogrado Ángel Ganivet. Fue un excéntrico que abominaba de lo moderno (lo cual se deja ver en la evocación idealizadora del pasado de su ciudad natal, *Granada la bella*, 1896) y que buscó articular de modo bastante arbitrario un nacionalismo entre espiritualista y pragmático (*Idearium español*, 1897), cuyas tesis neoestoicas hay que remontar a su curiosa tesis doctoral *España filosófica contemporánea* (1890), donde exigió la formulación de un pensamiento español independiente y castizo. Deja dos novelas curiosas, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (1897) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), que son, respectivamente, una fábula sobre el imperialismo y un relato sobre pedagogía hogareña y donjuanismo intelectual. La trágica muerte del escritor -se suicidó en Riga, donde era cónsul, arrojándose por dos veces a las aguas heladas del Duina (ya estaba perturbado como consecuencia de un proceso sifilítico)- engrandeció su figura: póstumamente se conoció un drama simbólico de título revelador, *El escultor de su alma* (1904), y las cartas que entre 1893 y 1894 intercambió con Navarro Ledesma (que son la más patética huella de su personalidad dispersa, brillante y arbitraria) y las que en 1898 cruzó con Unamuno (*El porvenir de España*).

El azar de sus destinos como diplomático convirtió a Ganivet en cronista del mundo nórdico (en sus libros *Cartas finlandesas* y *Hombres del Norte*) sin alterar su fondo granadino, y es que, en rigor, el fin de siglo fue una etapa de recogimiento regionalista y de intimidad con lo local. No debe olvidarse que, por entonces y al calor de la crisis de legitimidad del Estado, fraguan el catalanismo, el vasquismo y el galleguismo como movimientos políticos: conservador y culturalista el primero, ultramontano y racista el segundo, progresista y vagamente internacionalista el último, aunque todos tres enemigos de los «españoles», ya fueron vistos como «maquetos» y «castelans» o amenazados con el «bon cop de falc» del himno *Els segadors*. Pero en un terreno más próximo a la experiencia estética, el localismo invadió desde la zarzuela hasta la novela, pasando por la poesía lírica. En esta conocieron éxito los poemas dialectales del murciano Vicente Medina, que se limitan a los recogidos en *Aires murcianos* (1898), ya que *Alma del pueblo* (1900) -en el que una sección tiene el significativo nombre de «Sectarias»- y *La canción de la vida* (1902) son libros escritos en lengua española. Son mucho menos virulentos los poemas de José María Gabriel y Galán, hombre conservador y de más cultivo que Medina, que alguna vez use, de un dialecto extremeño-salmantino y que fue autor de *Castellanas* (1902), *Extremeñas* (1902), *Campeñas* (1904) y *Nuevas castellanas* (1905).

Los modelos novelísticos tampoco cambiaron mucho en el molde común del naturalismo. A final de siglo parece afianzarse un paradigma narrativo bronco y directo, que no excluye el gusto por la violencia y que tiene también el consabido sello finisecular de lo terruñero. Lo representó a las mil maravillas la primera etapa de Vicente Blasco Ibáñez, quien constituya en la Valencia del fin de siglo uno de los más atractivos mitos populares: el *blasquismo* fue una suerte de religión laica cuyo sacramento era la lectura del periódico *El pueblo* y cuyos rasgos eran el anticlericalismo, el republicanismo y cierta dosis de utopismo pequeñoburgués. En aquel periódico se publicaron las primeras novelas en que el autor retrató con auténtico genio la realidad social del momento levantino: *Arroz y tartana* (1894) es el relato de la ciudad; *La barraca* (1898) reflejó la lucha del minifundista con el usurero y de los pequeños propietarios entre sí; *Carias y barro* (1902), la conquista de tierras en la albufera. Con ánimo zolesco -el autor admiraba a Zola hasta la idolatría-, Blasco amplió su campo de observación en *La catedral* (1903), sobre el clericalismo en la provinciana Toledo, *El intruso* (1904), sobre el mundo de los negocios bilbaínos, *La bodega* (1905), sobre la rebelión campesina en Jerez y *La horda* (1905), sobre el mundo del periodismo madrileño. Ya antes quiso remedar a Flaubert en *Sónnica la cortesana* (1901) y luego se asomó a la «novela de artistas» en *La maja desnuda* (1906) y al castizo tema taurino (*Sangre y arena*, 1908), pero al final su consagración internacional («me iba de Madrid a París como quien toma el tranvía») le llevó a publicar relatos ambiciosos pero de reducido interés como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) y *Mare Nostrum* (1918), ambientadas ambas en la guerra europea.

Felipe Trigo, médico militar, conoció un éxito tardío pero indiscutible y estuvo, como Blasco, orgulloso de su reconocimiento. Pero si el primero lo midió en traducciones, adaptaciones cinematográficas, viajes exóticos y, al cabo, una finca en la Costa Azul, la fama de Trigo fue más nacional y escandalosa y, al cabo, solamente le granjeó un hotelito en la Ciudad Lineal madrileña, donde se suicidó de un tiro en 1916. Fue el novelista erótico y protervo por antonomasia aunque, de hecho, no pasó de ser un reformista candoroso que profesaba de «socialismo individualista» (así tituló un libro en 1904) y evangélico, frente a la hipocresía ambiente, del regreso de «Venus con el resplandor de María Inmaculada». Pero su regeneracionismo progresista fue contumaz y una escena reveladora de *Jarrapellejos* nos mostró la lectura de los versos campesinos de Gabriel y Galán ante un auditorio que presiden los vigorosos regüeldos del cacique Pedro Luis. Quizá sea *La altísima* (1907) la novela más cercana al ideal de religión erótica, pero es una de las peores. Leemos con más

gusto *Las ingenuas* (1901), *La sed de amar* (1903) -quizá la más explícitamente educativa y social- y las componentes del que cabría llamar su ciclo extremeño, vinculado a la imaginaria ciudad de Argelez, que son *En la carrera* (1909), *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914).

El remoquete de «noventay ocho menor» (que no significa nada) ha recaído en estos y otros narradores del momento que se atuvieron a una línea de descripción y denuncia de la «España negra» (un concepto que nació del libro de Emile Verhaeren, ilustrado por Darío de Regoyos): todos fueron una suerte de proletariado de la pluma, no muy cultivado pero muy combativo, que bregó en redacciones de periódicos y en las colecciones de novelas cortas. El más tópico fue Eugenio Noel, tenaz debelador del flamenquismo y de la afición a los toros (*Las capeas*, 1915) que escribió tardíamente una novela estropeada por el rebuscamiento castizo, *Las siete Cucas (una mancebía en Castilla)* (1927). Más complejo fue Manuel Ciges Aparicio que, con la fuerza de un Máximo Gorki español, radiografió la crisis de desmoralización de un hombre de principios de siglo a lo largo de cuatro volúmenes de corte autobiográfico que son una de las obras maestras de su tiempo: *Del cautiverio* (1903) recogió su experiencia como soldado y condenado a muerte en Cuba; *Del hospital* (1906), el recuerdo del internamiento en un centro militar en Vich; *Del cuartel y de la guerra* (1906), la vida soldadesca en África cuando la primera crisis de Melilla; *Del periódico y de la política* (1907), la miseria de las redacciones republicanas en Madrid y Zaragoza. Siguió novelas como *El vicario* (1905), sobre la crisis de fe de un sacerdote; *La romería* (1911), brutal panorama de una fiesta popular en Quesada; *Circe y el poeta* (1926), sobre la emigración de los bohemios antimauristas en el París anterior a la guerra del 14, y *Los caimanes* (1931), tardío alegato contra el caciquismo. A su lado, José López Pinillos - que firma con el seudónimo celestinesco de «Pármeno»- fue un periodista de éxito y un dramaturgo que se especializó en los «dramas rurales» como *Esclavitud* (1918), el más aplaudido. Pero son mejores sus novelas: entre las cortas destaca *La sangre de Cristo* (1907), que describe con eficacia una orgía campesina, y *Cintas rojas* (1916), sobre el autor de un asesinato múltiple en un cortijo andaluz. De las tres largas, la mejor es *Dona Mesalina* (1910), ambiguo pero denso retrato de una maestra rural corrompida por sus «protectores».

Por muy representativos que sean estos escritores, los auténticamente importantes son otros que, en general, fueron reconocidos como tales muy precozmente. Sus temas no fueron, a menudo, muy dispares de los vistos pues también sintieron la repugnancia y el atractivo de la vida española, los deseos de ruptura moral y los pujos de radicalismo, pero elaboraron estas y otras instancias con una perspectiva más rica y con menos concesiones al efectismo inmediato. Ellos fueron Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Antonio Machado, un elenco de escritores que es muy discutible que compongan una generación (entre los nacimientos de Unamuno y Machado median once años de diferencia) pero de quienes puede decirse que encarnaron la construcción de la modernidad literaria en España. Quizá en tal sentido podría acogerlos el rotulo de *modernistas* tanto en el sentido hispánico como en la acepción anglosajona del término: por su vivencia personal de la búsqueda de un lenguaje expresivo, por su conciencia clara de la crisis de los géneros literarios tradicionales, por su peculiar modulación del yo artístico, tres ingredientes capitales del arte de nuestro tiempo.

Si ha caracterizado a la modernidad una profunda reflexión sobre los alcances del lenguaje, resulta indudable que los nombres aducidos han modificado para siempre el idioma literario: Unamuno fue un obseso de la etimología y de sus implicaciones semánticas pero también un defensor, todo lo contradictorio que se quiera, del neologismo y del arcaísmo, de la simplicidad y de la paradoja; Valle-Inclán elevó el idioma al rango de exorcismo expresivo y defendió la condición taumatúrgica del escritor; en la aparente grisura de Baroja es fácil reconocer la vocación musical de quien reconocía haber aprendido a escribir prosa en los versos de Verlaine; Azorín fue el inventor de la descripción impresionista y Antonio Machado supo dar increíble precisión a los adjetivos de color y aire de modernidad a los giros populares. En punto a los géneros literarios convencionales fueron todos resueltamente iconoclastas. Unamuno inventó la *nivola* como un intento de superar las pautas descriptivas del relato tradicional y, más allá de la desnudez retórica de sus tramas, afirmó que la invención narrativa y la ¿realidad? histórica no eran cosas distintas: cruce de sueños y voluntades que se dio también en su teatro. Valle-Inclán fusionó teatro y novela en una unidad inextricable de naturaleza escénica (Valle ve el mundo *sub specie theatri*, apuntó sagazmente Pérez de Ayala), mientras que Azorín cultivó todos los géneros, menos la poesía, sembrando en todos las mismas semillas de quietismo descriptivo y vaga sensación de inminencias. Y todos convirtieron el artículo de periódico en una manera de ensayo donde la opinión y la confesión, la apelación al lector y el reflejo del alma propia, se fusionan en una fórmula reveladora donde las haya. Y el ensayo fue, precisamente, un lugar privilegiado de lo que más arriba he llamado

«modulación del yo». En el caso de Unamuno, este «yo» se expresó en la cercanía afectiva de los románticos: como ansia de perduración y de trascendencia, aunque también a veces en un afán de placentera aniquilación. Machado, a cambio, prefirió diluirlo en sus escritores apócrifos que recorrieron en su nombre etapas y perplejidades de su pensamiento filosófico. Valle-Inclán optó decididamente por la máscara de un creador que solamente tiene existencia real como alquimista del lenguaje. Baroja osciló siempre entre lo elusivo –gustaba hablar de si mismo en tercera persona: «uno piensa...»- y lo confesional: sus relatos suelen presentar complejas estrategias narrativas donde unos narradores usan del testimonio de otros y estos de otros, en una atractiva peregrinación en torno a la verdad. Máscara también y atribulado ególatra fue el periodista Ramiro de Maeztu, que se mantuvo ajeno a la creación literaria pero que acertó a expresar, en su espléndido librito *Hacia otra España* (1898), el clima de inquietudes de un año capital. Después de haber sido a la par marxista y partidario del capitalismo, fue idealista y católico, europeísta y nacionalista, gremialista e individualista.

Alvar, C., Mainer, J.C., Navarro, R.: *Breve historia de la literatura española*, 1997