

EL 98 Y LA NOVELA: UNA PERSPECTIVA EUROPEA

Por CARLOS A. LONGHURST

“Aspectos ignorados del 98” se titula este ciclo de conferencias organizado por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras; y yo me veo obligado a decir de entrada que el tema del cual voy a tratar no es que haya sido ignorado exactamente, pues algunos estudiosos lo han mencionado; más correcto sería decir que es un tema desatendido.¹ La dimensión europea de la literatura del 98 se ha estudiado muy poco, pero curiosamente si en vez de noventaiochismo hablamos de modernismo la cuestión se complica bastante, y por ahí quisiera yo empezar. Hay quienes han sostenido que el modernismo no fue un movimiento poético liderado por Rubén Darío sino un movimiento que afectó a toda la cultura occidental y que se basaba en la renovación no sólo de las formas de expresión literaria sino de las formas de pensar mismas. Esto más o menos es lo que vino a decir Juan Ramón Jiménez cuando se refirió al modernismo como ‘una tendencia general’. Luego estudiosos tan conocidos como Federico de Onís, Gonzalo Torrente Ballester y Ricardo Gullón defendieron esta tesis lanzada por Juan Ramón, y según la cual los escritores noventaiochistas quedarían englobados en este movimiento general. En cambio otro andaluz, el sevillano Luis Cernuda, rechazó despectivamente cualquier idea

1. Entre los pocos estudios de literatura comparada de este periodo habría tal vez que mencionar el de Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980.

de que el modernismo fuese un gran movimiento renovador y til-dó a los poetas modernistas de mediocres, y cuanto más modernistas más mediocres. ¿Quién tenía razón, Juan Ramón o Cernuda? Pienso que la tenían los dos, cada uno a su manera. Lo que ocurre es que estaban usando el termino modernismo con distintas acepciones, porque si para Juan Ramón el modernismo es un gran movimiento cultural que en España forzosamente abarcaría la Generación del 98 (y no olvidemos que para Gullón el máximo exponente del modernismo fue Miguel de Unamuno), para Cernuda el modernismo es un movimiento poético inspirado en lo francés que en España atrajo a poetas de segunda fila que no renovaron nada — la verdadera renovación poética corrió a cargo precisamente de Juan Ramón y los poetas de la Generación del 27. El adjetivo *modernista* causó confusión desde que se puso de moda en los años 90 del siglo XIX. Esto queda perfectamente reflejado en los escritos de la época, incluso en un escritor tan poco dado a rodeos y vaguedades de expresión como es Pío Baroja. En un artículo de 1899 Baroja utiliza el término *modernista* sin entusiasmo alguno y además con un sentido totalmente carente de precisión. Para el Baroja de este artículo el modernista es el seguidor de la moda literaria, pero, añade, 'el modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento'.² Modernistas son, dice en otro artículo de ese mismo año, Benavente, Valle-Inclán, Rueda, Darío (que además, según Baroja, es simbolista), e incluso Palacio Valdés, a quien Baroja califica de 'modernista velado'.³ Cuatro años más tarde, en 1903, Baroja vuelve a referirse al modernismo en un tono muy distinto y con una evidente convicción de lo que realmente representaba este movimiento. Nada de poetas afrancesados y 'mallarmeanos', como había dicho en

2. Pío Baroja, 'Figurines literarios', artículo aparecido originalmente en *El País*, 24 abril 1899, y recogido en *Hojas sueltas*, edición de Luis Urrutia Salaverri, 2 vols., Madrid: Caro Raggio, 1973, II, 79.

3. Pío Baroja, 'Literatura y bellas artes', artículo publicado originalmente en versión francesa en *L'Humanité Nouvelle*, París, 10 agosto 1899, y recogido por Luis Urrutia Salaverri, *ed. cit.* II, 19-27, y en versión española por Ricardo Gullón en su antología *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Labor-Guadarrama (Colección Punto Omega), 1980, 75-81.

1899 de Rubén Darío y sus seguidores. Ahora, en 1903, Baroja no vacila en defender el modernismo, pero un modernismo reconceptualizado, repensado. Denuncia tajantemente a aquellos que piensan que los modernistas son unos perversos sexuales o decadentes de melenas e indumentaria estrambótica. Los que así opinan, dice Baroja, son imbéciles que no comprenden que la inspiración del movimiento modernista está en los hombres fuertes del arte y la literatura: Dickens, Ibsen, Dostoyevski, Nietzsche, Rodin. La mención de Dostoyevski y Nietzsche me parece especialmente significativa, ya que estos escritores están reconocidos por muchos estudiosos como dos de los más claros e ineludibles precursores, progenitores casi, del modernismo europeo. Que un joven escritor de treinta años en un país retrasado y periférico tuviese conciencia del enorme impacto que estas dos figuras tenían en la Europa finisecular —y seguirían teniendo sobre una generación emergente de escritores europeos— algo nos dice de la extraordinaria apertura y receptividad a ideas foráneas de los intelectuales españoles en el cambio de siglo. Para ese Baroja de 1903 queda claro que el ‘estilo modernista’ como él lo llama no se limita ni mucho menos a un estilo poético o a una forma de redactar, sino que es una forma de crear que está en disconformidad con las normas que han prevalecido hasta ahora. Lo que Baroja subraya como novedad es precisamente la libertad creadora, el desembarazarse de toda doctrina, prescripción o convención literarias: ‘Antes, una época tenía su estilo; [...] Hoy cada individuo es una época’. Y rechazando las críticas de aquéllos que, con criterios de estilo tradicionales, critican a los jóvenes, Baroja responde sencillamente: ‘hay que escribir como se siente’, es decir, en la nueva literatura la primacía la tiene el yo artístico, o como también dice Baroja, ‘el escritor debe presentarse tal como es’.⁴

¿Qué tiene todo esto que ver con la Generación del 98? Desde luego absolutamente nada si nos referimos a la Guerra de Cuba, que más por accidente que otra cosa bautizó con su fecha a un grupo de escritores —que ni siquiera fue grupo homogéneo ni

4. Pío Baroja, ‘Estilo modernista’, artículo publicado originalmente en *El Imparcial*, 24 agosto 1903, y recogido en *Obras Completas*, Vol. VIII, 845-846.

formó escuela— que se dio a conocer allá por los años noventa del siglo XIX o los primeros del XX. Se me dirá que lo verdaderamente significativo del llamado desastre del 98 fue la indignación con una España oficial corrupta y cínica que hizo estallar un cúmulo de energía creadora y de afán por la regeneración que dieron como resultado lo que luego se ha llamado en la historia de la literatura española ‘la edad de plata’. No voy a disentir; pero por una parte es fácil demostrar que la renovación literaria tuvo sus comienzos antes de 1898, y por otra ese afán de regeneración nacional fue bastante efímero y a los pocos años del desastre se había convertido en tema de burla, como observamos en la novela de Baroja *La busca*, en que la idea de regeneración se reduce a un cartel en un taller de zapatero que anuncia grandiosamente ‘A la regeneración del calzado’. Otra consecuencia del invento del 98, aunque ya más distante, fue la idea de una escisión, enfrentamiento casi, en la praxis literaria española: a un lado quedaban aquellos escritores que ostentaban preocupaciones sociopolíticas (los noventaiochistas) y al otro los que eran impulsados sólo por sentimientos estéticos (los modernistas). Esta dicotomía de ‘modernismo frente a 98’, divulgada con tanto éxito por Guillermo Díaz-Plaja en su conocidísimo libro *Modernismo frente a 98*, ha sido ya superada, pero no sin haber ejercido una influencia muy poderosa. Consecuencia de esa supuesta bifurcación, de esa divergencia entre la preocupación sociopolítica y la artística, o entre lo ético y lo estético, ha sido el alejar a España de las corrientes y manifestaciones literarias de la Europa occidental en este siglo, el verla como un caso aparte. Las influencias filosófico-culturales que produjeron un cambio de signo literario en la Europa finisecular existieron también en España, y dentro de lo literario tuvieron parecidas repercusiones. En los demás países de Europa no hubo por supuesto noventaiochistas ni ‘desastre’. Lo que sí hubo fue un movimiento de rebeldía y renovación, no por heterogéneo menos identificable, al que bastante después se bautizó, sobre todo en el mundo crítico-literario anglosajón, con el nombre de modernismo (*Modernism*), término hoy muy difundido en Europa y EE.UU y que comienza a tener aceptación en España. Y los que nos hemos dedicado preferentemente al estudio de la literatura de los hombres del 98 dentro de un marco más amplio que el sociopolí-

tico español, muy pronto nos dimos cuenta de que tanto la teoría como la praxis de estos escritores españoles ofrecían bastantes puntos de contacto con aquellos literatos de allende los Pirineos designados modernistas. Con 'desastre' o sin él, el caso es que, desde una perspectiva literaria, los noventaiochistas vienen a formar parte de esa extensa familia de escritores ingleses, irlandeses, franceses, italianos, alemanes, austriacos, a quienes, como digo, se les ha colgado el rótulo colectivo de modernistas. Lamento, claro está, la confusión terminológica, pero esto es lo de menos, aparte de que como hemos visto en España existió esta confusión desde un principio; lo principal, creo yo, es la crítica inmanente que parte del texto. Las etiquetas son un mero signo orientativo, y nada nos dicen de lo intrínseco de un producto, por lo que yo quisiera ceñirme aquí a algunas —muy pocas— de esas coincidencias supranacionales —lo que yo doy en llamar *family likeness*, parecido de familia— que creo detectar entre noventaiochistas españoles, en el término más amplio de la etiqueta, y modernistas europeos. Me limito a la novela por ser éste el género más difundido y más vigoroso en los años críticos de finales del siglo XIX y principios del XX en que se opera el cambio.

Aunque la novela modernista europea llega a su apogeo en el período de entre guerras, sus primeras manifestaciones se remontan a la última década del siglo XIX con autores como Joseph Conrad o el Thomas Hardy de *Judas el oscuro* (1895), cuyas obras no cuadran con la corriente de realismo y naturalismo que domina el género. El más claro precursor de la novela modernista es Dostoyevski, cuya obra fue 'descubierta' por los franceses y traducida a esta lengua, de donde pasó a España. Pues bien, a los diecisiete años ya Pío Baroja estaba leyendo en versión francesa al gran autor ruso y escribiendo sobre él. Y lo mismo que influye en Baroja, Dostoyevski influyó de forma poderosa en muchos escritores europeos de principios de siglo. Otra huella importante en Baroja, sobre todo en el Baroja primerizo, es la del norteamericano Edgar Allan Poe. Esto nos proporciona una pista para buscar las verdaderas raíces del movimiento de renovación literaria que llevaron a cabo los escritores del 98. Las figuras literarias que más influyeron en ellos o pertenecían a una época remota —como Cervantes en Unamuno— o, en el caso de figuras decimonónicas,

eran las menos representativas de las corrientes estéticas o filosóficas de su tiempo, es decir, aquéllos escritores y pensadores que no habían seguido las pautas del realismo y del positivismo. Yo no voy a negar que el noventaiochismo tuviese una vertiente política: esta vertiente existe evidentemente en escritores como Unamuno y Maeztu. Pero lo que sí quisiera aducir es que ese compromiso con la realidad política de la España de 1898 fue casi siempre pasajero y que la vertiente verdaderamente innovadora de los noventaiochistas fue la artística. En el arte de novelar esa revolución artística se basa en el rechazo de las creencias y las prácticas del realismo. Y para detectar ese cambio de signo ni siquiera hay que esperar a 1898. El Galdós de los últimos años del siglo XIX ya se está apartando visiblemente de su práctica anterior, como se detecta perfectamente en su novela de 1897 *Misericordia*, en que la fabulación tiene precedencia sobre la observación. Y esto no es que lo diga yo cien años después; esto lo dijeron los mismos comentaristas de la época, por ejemplo Baroja, el cual escribía en un artículo de 1899: 'Pérez Galdós, el único de nuestros escritores verdaderamente grande y abierto, ha logrado dar un impulso a la literatura española dirigiéndola a nuevos principios, como lo prueban las obras de evolución reciente hacia un misticismo realista.'⁵ En otro artículo de 1904 Baroja se refirió a dos escritores quienes estaban, dice, 'en discordancia completa con el momento histórico en que nacen y con la sociedad que los rodea', escritores, añade Baroja, que 'no han conocido aún los favores de la crítica ni del público, pero una reacción va iniciándose en la juventud presente, que hará que estos grandes desconocidos sean, al fin, los triunfadores'.⁶ Cualquiera que conozca la obra, un tanto estrafalaria pero originalísima, de estos dos escritores comprenderá que Baroja tiene toda la razón al decir que no pertenecen a la estética dominante de su época. Uno es Silverio Lanza y el otro Ángel Ganivet. Precisamente este año de 1998 se celebra el centenario de la muerte de Ángel Ganivet, con motivo del cual han ido apareciendo en los últimos tres años di-

5. Pío Baroja, 'Literatura y bellas artes', *loc. cit.* 77.

6. Pío Baroja, 'Silverio Lanza', artículo publicado originalmente en *Alma Española*, 17 enero 1904, y recogido en *Obras Completas*, Vol. V, 54-55.

versos libros sobre su obra. Dos de ellos, dedicados a la narrativa ganivetiana, se titulan *Ángel Ganivet, escritor modernista* y *La novela modernista de Ángel Ganivet*; y entiéndase modernista en la acepción europea o anglosajona de la palabra.⁷ Lo que estos dos libros dejan fuera de toda duda es que en la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, que es de 1897, este noventaiochista prácticamente *avant la lettre* se adelantó en varios aspectos a lo que luego serían preocupaciones recurrentes de la novela modernista europea. Veamos uno de estos temas característicos.

Una de las cosas que hace Ganivet en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* es meter literatura dentro de la literatura, en un claro ejemplo de lo que André Gide llamó *mise-en-abîme* y que popularizaría más tarde en su novela *Los monederos falsos* (1926), como también el inglés Aldous Huxley con la suya *Punto contrapunto* (1928). En esta última, en un pasaje que se ha hecho famoso, escribía Huxley con cierta sorna:

Put a novelist in the novel. He justifies aesthetic generalization, which may be interesting—at least to me. He also justifies experiment. Specimens of his work may illustrate other possible or impossible ways of telling a story. And if you have him telling parts of the same story as you are, you can make a variation on the theme. But why draw the line at one novelist inside your novel? Why not a second inside his? And a third inside the novel of the second? And so on to infinity, like those advertisements of Quaker Oats, where there is a Quaker holding a box of oats, on which is a picture of another Quaker holding another box of oats, on which etc., etc. At about the tenth remove you might have a novelist telling your story in algebraic symbols or in terms of variations in blood pressure, pulse, secretion of the ductless glands, and reaction times.

7. Nil Santiáñez-Ti6, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid: Gredos, 1994. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada, 1995.

[Pongamos a un novelista dentro de la novela. Con él se justifican las deliberaciones estéticas, lo cual puede ser interesante, al menos para mí. También se justifican los experimentos. Se ofrecen muestras de su obra para ilustrar otras formas posibles o imposibles de contar la historia. Y si uno opta por hacerle contar partes de esa misma historia que uno está contando, se puede conseguir una variación sobre el tema. ¿Pero por qué limitarse a un único novelista dentro de nuestra novela? ¿Por qué no un segundo novelista dentro de la suya? Y un tercer novelista dentro de la novela del segundo? Y así en regresión infinita, como en esos anuncios de copos de avena de la marca Quaker Oats en que se ve a un cuáquero con un cartón de copos de avena, en el cual hay un cuáquero con un cartón de copos de avena, en el cual hay etc. etc. Al llegar a la décima regresión podríamos hacer que el novelista contase la historia en símbolos algebraicos, o en términos de variaciones en la tensión arterial, número de pulsaciones, secreciones de las glándulas endocrinas, y medición de las reacciones motrices.]

Esta especie de juego de los espejos, autorreferencia o duplicación interna, en que una obra refleja su propia génesis o devenir, y en que el novelista reflexiona fictivamente (es decir, dentro de la misma ficción) sobre sus propios problemas como tal, fue una práctica algo extendida en las primeras décadas del siglo pero una práctica más bien juguetona, aunque luego los llamados postmodernistas de nuestra época vuelven a descubrir América y nos hablan de 'writing about writing' y de cómo el lenguaje sólo sirve para construir universos lingüísticos que no tienen trascendencia. Esta idea de la literatura como reflejo de sí misma no tiene por supuesto nada de nuevo: dentro del género novelístico la encontramos ya en el *Quijote*. Y lo mismo que reaparece en los novelistas del modernismo europeo (no sólo en los mencionados Gide y Huxley sino también, por ejemplo, en Kafka [*El proceso*, 1925] y en Proust [*En busca del tiempo perdido*, 1913-27]), aparece en los novelistas del 98.

El ejemplo más famoso del *mise-en-abîme* gidiano —lo que yo llamo autorreflejo— en la novela del 98 lo tenemos en *Niebla* (1914) de Unamuno. Por lo general la crítica universitaria se ha empeñado en ver en esta novela una especie de tratado existencial, una alegoría de la vida. Pero igual de obvio es el juego unamuniano con el concepto de creación novelística. Así resulta que uno de los personajes de la novela, Víctor Goti, se pone a escribir una novela que tiene un parecido extraordinario con la novela que nosotros los lectores de Unamuno tenemos en la mano. El argumento es de trama abierta, no de trama cerrada; la novela consiste en su mayor parte de diálogo; se evita la descripción de fondo tan típica de la novela realista; y no hay ninguna idea preconcebida sobre la psicología de los personajes. Pero además no se trata sólo de meter a un novelista en una novela. Es que resulta que mientras Víctor Goti y su interlocutor están hablando de la novela de aquél, la novela de Unamuno se está escribiendo sola. Otro ejemplo: Víctor Goti considera si deberá incluir la peregrina historia de Don Eloíno Rodríguez de Albuquerque en su novela, y al contársela a su amigo Augusto ésta queda por supuesto incluida automáticamente en la novela de Unamuno. En realidad, prácticamente toda esta originalísima novela unamuniana está escrita a base de reflejos metafóricos de los dilemas del autor. ‘Esto no puede seguir así’, dice un personaje cuando la trama de la novela parece que no tiene a donde ir; efectivamente, el novelista se ha metido en un callejón sin salida y para salir del atasco no va a tener más remedio que inventar algo; y justo en ese momento una jaula con un canario dentro se cae desde un balcón a los pies del personaje. Con la devolución del agitado pajarito a su dueño la trama recupera su andadura. ‘Hay canarios providenciales’, dice otro personaje. Y lo que es más, una vez resuelto el problema mediante este canario providencial, el novelista —y aquí observamos la sorna del autor— se dispone a comentar el suceso más o menos oblicuamente mediante un soliloquio del protagonista sobre el *azar* y la *necesidad*. Para el artista lo contingente es necesario, y lo que es necesario ha de parecer contingente, inesperado. Unamuno hace que el plano de los personajes refleje metafóricamente el suyo de artista, hasta que termina por confundir los dos en la famosa escena de la entrevista de Salamanca.

Esto de que un escritor de novelas discuta su obra intranovelísticamente se da también en un noventaiochista aparentemente más tradicional, menos dado a experimentos narrativos, como es Pío Baroja. Baroja lo hace de manera más discreta. Su forma favorita es la de comenzar la novela con una especie de prólogo, o a veces capítulos preliminares, en que se introduce él o una contrafigura suya, apareciendo en el mismo plano que los personajes novelescos. Es una forma de avisar al lector sobre los temas fundamentales de la obra que comienza a leer, o de discutir la problemática de los personajes, o incluso —y esto en Baroja es muy frecuente— de ironizar sobre la construcción literaria, o sea de indicar que lo que hay es un proceso artístico de invención que de ninguna forma puede tomarse como otra cosa que el universo del novelista. Ejemplos de esta intervención por parte del autor los hallamos en novelas tan conocidas como *Camino de perfección* (1902), *César o nada* (1910) o *El mundo es así* (1912), y muchas otras más.

Pero un ejemplo mucho más claro de este fenómeno de duplicación interna o autorreflejo se halla en la novela de Ramón Pérez de Ayala *Belarmino y Apolonio* (1921), novela que alguna vez se ha comparado con *Los monederos falsos* de Gide y *Punto contrapunto* de Huxley pero que se adelanta a estas obras en algunos años. En esta novela de Pérez de Ayala hay un escritor que a medida que escribe su obra va reflejando, novelísticamente, es decir desde la vertiente de la trama misma, la génesis de la obra. Lo que tenemos es, pues, dos novelas en una: la novela tradicional con sus personajes y su anécdota, y la novela del novelista con la presentación intranovelesca de toda su problemática en tanto autor de esta novela. No se trata de un diario o cuaderno de apuntes que corren paralelo a la novela; al contrario, lo original y verdaderamente artístico de esta obra reside en la forma en que Pérez de Ayala ha conseguido aunar una parte con la otra de manera que no hay forma de separarlas sin destrozar la novela. Porque resulta que estas dos novelas, la novela de los personajes Belarmino Pinto y Apolonio Caramanza, y la novela del escritor contrafigura de Ayala, se entrelazan una y otra necesariamente ya que tienen personajes en común, sobre todo la hija de Belarmino y el hijo de Apolonio a quienes el escritor llega a conocer perso-

nalmente. Por mediación de don Guillén Caramanzana, sacerdote que se hospeda en la misma pensión que el escritor durante los oficios de Semana Santa, éste conoce la historia de los dos zapateros:

En aquellas comidas subrepticias y ociosas sobremesas, mi amigo don Guillén me fue contando a retazos su historia, la de Angustias Pinto y la de los padres de ella y él, Belarmino y Apolonio. Después, por mi cuenta, hice averiguaciones tan importantes, que la historia de Caramanzanita y la Pinta pasan a segundo término.

Tenemos aquí el truco típicamente cervantino de ofrecer al lector una 'explicación' de cómo la historia salió a la luz, de cómo el 'autor', más bien 'editor' en terminología moderna, reunió todos los datos y los ensartó en una historia. Esta contrafigura del novelista reconstruye la historia de Belarmino y Apolonio sobre la base de lo que le dice su amigo don Guillén. Pero Ayala utiliza este truco de una manera fuertemente original, pues resulta que este escritor tiene la capacidad de suministrar el desenlace a la historia de su amigo el sacerdote a quien de joven le habían frustrado su noviazgo para encerrarlo en el seminario. El escritor conoce a don Guillén el martes santo. El miércoles santo vuelve a toparse con él en circunstancias que obligan al sacerdote a confiarle ciertos secretos íntimos a su interlocutor. El jueves santo Don Guillén comienza a recitarle la historia de su vida que sirve para explicar su falta de entusiasmo sacerdotal. El viernes santo prosigue con la historia de su vida hasta la fecha, y esa misma noche, el sábado santo de madrugada, su comensal y amigo, el escritor con quien comparte la pensión, le trae a la mujer que tantos años antes había perdido. Claro está que la reunión de los amantes era previsible desde un principio. Pero evidentemente lo que le interesaba a Pérez de Ayala no era el sorprender al lector con un desenlace inesperado a la manera de la novela de argumento cerrado típicamente decimonónica, sino dejarle entrever el mecanismo de la ficción, como en esos ascensores transparentes en que se ve el movimiento de la cabina y los pasajeros cuando suben y bajan. Y lo ha hecho metafóricamente, mediante una his-

toria que forma parte íntegra de la novela. La novela es al mismo tiempo la novela de la novela. Esta preocupación se manifiesta también en otros aspectos, por ejemplo en la cuestión de cómo describir el mundo circundante sin falsificar la realidad, sin darle una perspectiva unidimensional, cosa que Pérez de Ayala consigue inventando a dos personajes que nos dan sus reacciones, diametralmente opuestas, a lo que ven con los ojos. La novela no debe ser descripción —nos viene a decir Ayala— sino exploración de sus posibilidades. Por esos mismos años en que Pérez de Ayala redactaba *Belarmino y Apolonio* escribía Unamuno: 'La mejor manera de hacer una novela es contar como hay que hacerla' (*Cómo se hace una novela*, 1926 versión francesa, 1927 versión española). Unamuno y Pérez de Ayala coinciden plenamente con sus coetáneos europeos en esta preocupación con la naturaleza del universo novelístico.

Esta especie de autoconciencia por parte de la novela noventaiochista corre pareja a otro fenómeno novelístico de aquel tiempo tanto en España como en Europa: el héroe artista. Este tema, conviene aclararlo, no es exclusivo del noventaiochismo español o del modernismo europeo: ya había aparecido en algunas obras que pertenecen más bien al esteticismo decadente tipificado por escritores de la segunda mitad del siglo XIX como Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans o Arthur Schnitzler. Pero con los modernistas esta temática adquiere mayor relevancia e impacto: sólo hay que pensar en la novela de James Joyce *Retrato del artista adolescente* (1916) para percatarse de ello. La ventaja, claro está, de tener un héroe artista es que la novela adquiere de forma aparentemente natural una mayor conciencia artística. Este fenómeno se da en novelas tan conocidas como *En busca del tiempo perdido* de Proust, que tiene a un escritor como protagonista, *El Doctor Faustus* (1947) de Thomas Mann, que tiene al compositor Adrian Leverkühn o *Muerte en Venecia* (1912) del mismo autor, cuyo protagonista es un célebre novelista, Gustav Aschenbach. Entre otras novelas de artistas se podrían citar *Peter Camenzind* (1904) de Herman Hesse y, algo más tardía, *At Swim-Two-Birds* (1939) del irlandés Flann O'Brien. En *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, hay una pintora que ocupa un lugar preeminente, mientras que en *Crome Yellow* (1921) de Aldous Huxley halla-

mos un escritor y un pintor entre los principales personajes. En la novela noventaiochista tenemos protagonistas pintores en *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La pata de la raposa* (1912) de Pérez de Ayala y *La novela de mi amigo* (1908) de Gabriel Miró. En *Abel Sánchez* (1917) de Unamuno los dos principales personajes son un pintor y un médico con aspiraciones a escritor científico. En esta novela unamuniana el papel de artista por una parte y el de hombre de ciencia por otra son fundamentales. Los dos personajes tienen distintos conceptos de la vida pero están irremisiblemente unidos. Abel, el pintor, quiere retratar a su amigo el médico, y no puede: el lienzo permanece en blanco. Y Joaquín, el médico, ambiciona asimismo retratar a su amigo y rival Abel en una obra científica ('pintarle con mi pluma', dice él), pero tampoco puede, y la obra no se llegará a escribir. Con estas ausencias simbólicas, representadas por un lienzo sin imagen y por un tratado sin palabras, Unamuno nos da a entender que ni el hombre de ciencia con sus conocimientos ni el artista con sus intuiciones nos pueden explicar lo que es el ser humano con todos sus anhelos y contradicciones. Tal vez el caso más logrado de novela con un protagonista pintor es *Camino de perfección*. Esta temprana novela de Baroja es importante porque prácticamente inaugura una nueva forma de describir. Mientras que en la novela realista tradicional la descripción del mundo físico se hacía siguiendo la dirección exterior-interior, es decir, desde fuera hacia dentro, en ésta se hace a la inversa, desde dentro hacia fuera, técnica acorde con el nuevo subjetivismo finisecular impulsado tal vez por la filosofía neokantiana popularizada por Schopenhauer. El tener a un pintor como protagonista facilita este objetivo de describir subjetivamente, pues lo que hace Baroja repetidamente es interpretar el mundo exterior —sobre todo el paisaje— a través de la mirada del artista. El artista mira el mundo circundante con la paleta en la mano: paisaje, ciudades, personas, todo queda transformado por la visión pictórica del protagonista. Incluso la música, a oídos del protagonista, lleva asociaciones polícromas. Mediante un léxico y una expresión relacionados con la pintura, Baroja consigue transformar el mundo exterior —exterior pero intranovelesco por supuesto— y observarlo desde una vertiente enteramente subjetiva, claro ejemplo de

la nueva estética del modernismo, que propone que el artista, en cuanto artista, ya sea pintor, escultor, escritor, crea su propia realidad, no reproduce sino que añade. 'El mundo de afuera no existe, tiene la realidad que yo le quiero dar', dice el protagonista con evidente exageración. No hay duda alguna de que esta novela de Baroja es una de las primeras manifestaciones de la nueva filosofía estética que comienza a darse a conocer en Europa, una filosofía cuya fundamental preocupación era la de poner sobre el tapete la complicadísima cuestión de la relación entre arte y realidad, entre el mundo y el libro, entre el escritor, su obra y sus lectores.

Evidentemente la novela, por ser el género artístico que más se acerca a la historiografía, trata de un mundo reconocible, sobre todo en que la unidad básica es la vida de los seres humanos en el tiempo. Ahora bien, digo reconocible; pero reconocible no quiere decir necesariamente comprensible. En la novela modernista a menudo encontramos personajes y acontecimientos que resultan extraños, cuando no ilógicos o incomprensibles. El modernismo surge en una época de incertidumbre, cuando las creencias positivas que habían regido las ciencias y las humanidades —positivismo y determinismo— estaban en quiebra. Los escritores modernistas fueron precisamente aquéllos que cuestionaron las formas de pensamiento de la época en que ellos se habían formado, y al hacerlo cuestionaron también la praxis literaria que se basaba en esas creencias. En lo que atañe a la novela, el modernismo fue por lo tanto una reacción contra el realismo y el naturalismo, y la obra de muchísimos escritores, tanto españoles como europeos, está llena de denuncias, a veces razonadas y a veces no, del determinismo y del naturalismo. La novela realista decimonónica aceptaba implícitamente la posibilidad de llegar a un conocimiento completo de los acontecimientos (es decir, de la trama, cuyo desenlace representaba el alcance del conocimiento total) y de los personajes, cuyos motivos y comportamiento eran explicables una vez que los lectores poseíamos todos los datos de su historia. Los seres humanos, y por lo tanto los seres ficticios de las novelas, eran en principio comprensibles siempre y cuando tuviésemos conocimiento de todos los factores de su circunstancia y medio ambiente que ejercían su influencia sobre ellos. Esta más o menos cómoda suposición a los modernistas les pareció insostenible. Abundan los

ejemplos de personalidades enigmáticas en la nueva novela de principios de siglo, como por ejemplo el epónimo personaje de la novela de Joseph Conrad, *Lord Jim* (1900), al que un acto inexplicable de cobardía le hace huir constantemente en un intento frustrado de forjarse una nueva personalidad; pero esta nueva personalidad le resulta al narrador de su historia —nos lo dice él mismo— inescrutable. En *La conciencia de Zeno* (1923), de Italo Svevo, el protagonista nos cuenta cómo se somete al psicoanálisis en un intento de comprenderse a sí mismo, y al final de su caótico relato, lleno de teorías explicativas pseudocientíficas cuando no grotescas, se declara curado, salvo que su médico psicoanalista, que es el editor de su autobiografía, declara todo lo contrario. Tanto el fondo como la forma de la novela sostienen la noción de que la personalidad no es reducible a ninguna verdad o interpretación. En la novela de Pirandello *Uno, nadie, cien mil* (1926) también hallamos un protagonista enigmático, es decir, incoherente, ininterpretable: el narrador siente que se desintegra en múltiples personalidades, infinitas versiones del yo, y busca desesperadamente un principio de unidad y no lo encuentra, en un ejemplo perfecto de lo que dijo el novelista inglés D.H. Lawrence: 'The bulk of people haven't got any central selves. They're all bits' ['La gran mayoría de las personas no tienen ningún ser central; se componen de fragmentos']. En la novela noventaiochista Unamuno y Baroja son tal vez los autores que mayor propensión demuestran a crear personalidades enigmáticas. En Unamuno, tras sus personajes novelescos hay toda una ontología de la personalidad que se anticipa en varios aspectos a las ideas popularizadas por los existencialistas franceses. Baroja es menos filosófico; en su caso lo que hay son personajes deliberadamente contradictorios, no coherentes, no reducibles a ningún esquema determinista. Un ejemplo muy claro lo tenemos en su novela *César o nada*, cuyo protagonista es a la vez hombre de acción y de contemplación, un cínico y un visionario, un autócrata y un hombre piadoso, un valiente y un cobarde, un hombre que parece a la vez arbitrario y consecuente consigo mismo. Además, los demás personajes tienen cada uno una idea o imagen distinta del protagonista. El título de la obra es ya de por sí significativo, pero por añadidura el autor nos ofrece un prólogo discursivo en que nos habla de la

'inarmonía' del ser humano. Aunque este prólogo lleva por título 'El autor discurre acerca del carácter de su héroe', la discusión del carácter brilla por su ausencia. Lo que hace Baroja es denunciar de forma apasionada esa tendencia del siglo XIX de hacer generalizaciones sobre el ser humano, de encapsular al individuo en síntesis englobantes y universales, de verlo como una mera pieza en un gran diseño mecánico, como habían hecho Darwin, Marx, Comte y sus seguidores. Lo que Baroja rechaza como imposible es la reconciliación de la voluntad individual con las tesis colectivas. La 'armonía imaginaria' tan querida de las sociedades modernas queda contrastada con la 'inarmonía individual'. Esa armonía imaginaria de los pensadores decimonónicos nos ha dado unas normas generales, unas maneras de clasificar, en su mejor momento unas abstracciones científicas de cierta utilidad; pero la 'inarmonía individual', nos dice este autor desde las páginas de la novela, es 'la única realidad en la naturaleza y en la vida', y como tal es 'inagrupable e inclasificable'. Cuando inmediatamente después el protagonista de la novela hace su entrada llegamos a la comprensión de que el autor no va a discurrir sobre su héroe; este personaje de ficción también tiene su autonomía, su propia realidad no compartida, su constitución única, su 'inarmonía individual' con todo lo que tiene de misterioso e impenetrable.

Unamuno también insiste una y otra vez en la impenetrabilidad del ser íntimo, o mejor, en la imposibilidad de llegar a conocer el verdadero yo. Es tema éste que aparece en casi todas sus novelas, y de forma capital en *La tía Tula* (1920) y *Abel Sánchez*. Tula es un personaje apasionante y apasionado que ha provocado reacciones muy dispares entre los críticos y estudiosos: a algunos les resulta bondadosa, tierna, abnegada; y a otros, inhumana, egoísta, monstruosa. No sólo somos los críticos los que no comprendemos a Tula; tampoco la comprenden los demás personajes de la novela ni se comprende ella misma. ¿Es una santa que ha hecho pecadores, como dice su cuñado? ¿O una pecadora que se esfuerza por hacer santos, como dice ella? Nos engañamos si pensamos que podemos llegar a una respuesta única, basándonos en el testimonio del texto. Y nos engañamos igualmente, como se ha engañado algún crítico, si creemos que todo puede reducirse a que el autor ignora que la presentación del personaje es ambigua.

Al contrario: la ambigüedad está ahí porque Unamuno piensa que la personalidad es una cosa misteriosa, polifacética, cambiante, difícil de penetrar e imposible de juzgar. Lo que observamos son aspectos parciales del carácter del personaje; lo que no podemos observar, porque está más allá de nuestra comprensión, es al personaje en su totalidad, *sub specie aeterni*. En la ya mencionada *Abel Sánchez*, que me parece ser la novela más amarga pero también la más profunda de todas las de Unamuno, el problema de la personalidad adquiere tintes patológicos. Como ya queda dicho, ni el artista Abel comprende del todo al médico Joaquín ni Joaquín a Abel. Pero hay mucho más: Joaquín no se comprende a sí mismo por mucho que se esfuerce en ello. Tiene ante sí diversas versiones de su yo: el que quisiera ser, un hombre simpático, despreocupado, de éxito popular; el que se cree ser, un hombre odioso, lleno de envidia, repugnante; el que se crea él mismo en sus confesiones íntimas, un hombre trágico pero heroico que lucha contra lo que él percibe como un destino injusto. Todas estas versiones, y posiblemente más si incluimos las percepciones del médico que tienen otros personajes y de las que él es consciente, constituyen las distintas identidades del personaje, detrás de las cuales se esconde la identidad del ser que contempla a todos esos yos posibles y se pregunta angustiadamente cuál es su verdadero yo. Joaquín busca la clave del enigma de su personalidad y no da con ella. Porque si yo puedo contemplarme a mí mismo y considerar todas esas versiones de mi yo, ¿quién es ese yo que contempla? Nadie que yo sepa, con la posible y discutible excepción de Jean-Paul Sartre, ha tratado este tema literariamente con la profundidad y originalidad de Unamuno. Toda la problemática de la personalidad forma un tema corriente en la novela modernista europea; pero en Unamuno se convirtió en magnífica obsesión que confiere hondura y coherencia a toda su obra novelesca.

Otra preocupación típica del modernismo, y común a la novela europea y española de la época, es el tiempo. Claro que no es una preocupación puramente literaria, como lo prueban la obra de un físico —Einstein— y la de un filósofo —Bergson—. Einstein demostró científicamente que la idea de un tiempo único, es decir un tiempo de reloj, para todo el universo era imposible: el paso del tiempo necesariamente tenía que variar según la velocidad del

observador en relación a otros observadores. Bergson fue más radical que Einstein en su planteamiento, pues mientras el físico alemán modificaba las teorías existentes originadas con Newton, el filósofo francés, partiendo de Kant pero dejándolo atrás, rechazaba totalmente la idea del tiempo como cosa medible. Según Bergson el tiempo del reloj sólo es una abstracción más o menos práctica, siendo el tiempo verdadero aquél que existe en nuestra conciencia; es decir, la percepción del tiempo resultaba ser un estado de conciencia y no un vehículo o un orden en que ocurren los acontecimientos, y por lo tanto el tiempo ni tiene realidad independiente ni impone un mecanismo determinista. El tiempo es memoria, es anticipación, es un sentir y un percibir dentro del continuo fluir de la conciencia. El ejemplo más conocido de una obra narrativa bergsoniana es la gran novela de Marcel Proust (no en vano eran primos políticos), novela que es una exploración de la facultad de la memoria, o de cómo convertir nuestra conciencia del fluir del tiempo en materia artística. Tiempo y memoria forman un tema que reaparece constantemente en la novela modernista. En España los escritores que mayor interés demuestran en el tema del tiempo son Azorín y Gabriel Miró, aunque en una novela de Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (1927), hay un tratamiento del tiempo especialmente interesante, sólo que la influencia no es precisamente filosófica sino que proviene al parecer de la pintura. 'Esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa', declaró Valle al tiempo que componía su novela.⁸ Y lo que ha hecho en esa novela es justamente reducir el tiempo a menos de cuarenta y ocho horas y en cambio incrementar los incidentes hasta tal punto que la novela rebosa de acción, y el tiempo, como si dijéramos, no tiene tiempo de pasar. Todo es una simultaneidad, un universo en que todo, personajes e incidentes, está comprimido como un acordeón. Valle ha querido superar la progresión lineal tan típica de la novela decimonónica, y tan vinculada a la forma narrativa, y ofrecernos en su lugar una visión integral de totalidad. No hay progreso, no

8. Citado por Emma Susana Speratti-Piñero, *De 'Sonata de otoño' al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*, Londres: Támesis, 1968, 107.

hay tiempo; para los que sufren los efectos deshumanizantes de una tiranía sólo hay un presente eterno y eternamente repetible.

Azorín es el escritor noventaiochista que más vueltas le dio a la cuestión del tiempo en una búsqueda casi continua de la expresión artística más propicia al tema, que incluye la peregrina idea de Nietzsche sobre la 'Vuelta eterna' y que tanto, al parecer, impresionó al escritor levantino.⁹ En *Castilla* (1912), por ejemplo, Azorín trata de captar el misterio del tiempo mediante la presentación de momentos distintos en la historia de un lugar de Castilla. Son momentos que a primera vista parecen separados entre sí, distantes en el tiempo, a siglos de distancia, pero luego el tiempo parece que no ha transcurrido, que presenciamos un mismo eterno momento: han cambiado los detalles accidentales, pero no lo esencial. Claro que Azorín no sostuvo una posición medianamente consistente: su teoría del tiempo cambiaba según el último filósofo leído, pero esto lo hace más, no menos, interesante. En *La voluntad* (1902) el tiempo es sucesión; en *Castilla* es repetición; en *Doña Inés* (1925), una de sus más logradas novelas, es ante todo sensación. En esta última obra, leemos, por ejemplo: 'Estados espirituales remotos vivían con autenticidad en la subconsciencia de don Pablo. No podían ser evocados a voluntad, como evocamos a nuestro talante los paisajes y la música. De pronto, inesperadamente, una voz, un ruido, un incidente cualquiera, le hacían experimentar al caballero, con prodigiosa exactitud, con exactitud angustiadora, la misma sensación que quince, veinte o treinta años antes había experimentado.' Estas palabras podrían ser del mismo Proust. Toda la novela de Azorín está imbuida de un concepto del tiempo como unidad. En cuanto seres humanos estamos atrapados en el tiempo y no podemos contemplarlo en su totalidad; pero en cuanto artistas debemos intentar superar esta limitada visión. Azorín utiliza diversas técnicas artísticas para superar la visión del historiador que lo ve todo compartimentalizado en rebanadas de tiempo. Según Azorín el

9. Aquí es obligado recordar a Carlos Clavería que trató de este tema en un artículo pionero que ha servido de inspiración a otros estudiosos: 'Sobre el tema del tiempo en Azorín', en *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca: CSIC, 1945, 49-67.

tiempo no es divisible en períodos. El tiempo, como el espacio, está presente en todas partes: es pasado, presente y futuro porque así lo percibimos. El presente influye en el pasado tanto como el pasado influye en el presente; y el futuro es mera anticipación del pasado, pues lo que va hacia el futuro va hacia el pasado. Para Azorín la literatura de hoy es una constante reinterpretación de la literatura de ayer: su doña Inés es la de José Zorilla en otro momento, en un momento que es futuro si volvemos a Zorilla, que es presente si pensamos en la obra que escribe el escritor Azorín, pero que también es pasado porque en la trama de su novela Azorín se sirve de la leyenda para atrapar a sus personajes dentro de un círculo del tiempo, de un pasado que se repite. La labor del novelista es precisamente el cristalizar esa paradoja que es la existencia de una criatura tan ineludiblemente temporal como el ser humano en un universo que en su infinitud nos parece atemporal. El tiempo lo somos nosotros sencillamente porque no perduramos; pero el tiempo en sí es atemporal; y algunas veces alcanzamos a vislumbrar esa atemporalidad cuando tenemos la sensación de que ya hemos estado aquí antes. Para Azorín, el arte de la novela se convirtió casi en una obsesión, la de cómo trascender las barreras que nos impone la condición humana a la comprensión del tiempo.

No obstante, creo que el tratamiento del tiempo más logrado artísticamente se halla en una extraordinaria novela que merece ser mucho más leída. Me refiero a la gran obra de Gabriel Miró *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926). En esta novela el papel de la memoria es tan importante como en Proust, y además la exploración artística de ella está hecha desde una perspectiva psicológica plenamente moderna. El despertar del pasado, o del fluir del tiempo, en la conciencia de los personajes es provocado por alguna sensación. Una y otra vez se nos demuestra cómo los sentidos juegan un papel imprescindible en trascender las barreras temporales. Es lo que Miró llamó en su novela la 'sensación de presencia'. El momento actual de los personajes de Miró está imbuido de la presencia del pasado, pero no en ningún sentido determinista sino más bien al contrario: el pasado depende del presente, en realidad no hay distinción, o al menos no hay distinción temporal, pues los personajes viven su pasado y

su presente simultáneamente. En esta novela de Miró el tiempo no tiene ningún valor absoluto; más allá de la convención social que nos permite compartir un mismo orden de los acontecimientos, cada personaje tiene su propia experiencia del tiempo fuera de todo orden cronológico. 'Esta tarde tan mía desde que era niña', dice Paulina, sugiriendo que la tarde de hoy es la misma tarde de ayer. Este tiempo en sí es inasequible; sólo lo podemos experimentar indirectamente, a través de sensaciones subjetivas, sonidos, fragancias, objetos que nos evocan experiencias. El tiempo por lo tanto lo experimentamos subjetivamente, no objetivamente. Repetidamente los personajes de Miró, en momentos de tensión o intensidad emotiva, se ven transportados a un plano temporal que es algo más que el mero recuerdo del pasado; es como la conciencia de un espacio en que pasado, presente y futuro coexisten simultáneamente; 'sentirse en otro tiempo y ahora', piensa Paulina cuando intenta reconciliar su pasado y su presente. Como en Proust, la memoria juega un papel fundamental en Miró; pero también como en Proust, no se trata de la evocación sentimental de un pasado lejano, sino de una meditación artística sobre el misterio que constituye vivir en el tiempo. Pasado, presente y futuro, todo se da en esa 'sensación de presencia' evocada por la narrativa de Miró.

En todos estos aspectos y en muchos otros que no he tenido tiempo de dilucidar —como la actitud irónica, el uso de ciertas técnicas como el monólogo interior, el estilo indirecto libre o el perspectivismo, la trama abierta o inconclusa, el fuerte interés o incluso la desconfianza en el lenguaje— hay un parecido de familia innegable entre la obra de los noventaiochistas y la de los más destacados novelistas europeos de la época. A veces incluso hay coincidencias sorprendentes, como por ejemplo entre la novela de Conrad *Under Western Eyes* (1911) y la de Baroja *El mundo es así* (1912), novelas que se inspiran ambas en la colonia de rusos revolucionarios congregados en Ginebra a comienzos de este siglo, pero lo que realmente impresiona es que detrás de este parecido exterior hay toda una exploración metanovelística de lo que es escribir, de la relación entre escritor y escritura. Hay tantísimas referencias en ambas obras a la cuestión de la verdad del lenguaje y de lo que éste reporta que resulta obvio que tanto a un autor

como a otro les fascinaba el tema de qué clase de verdad contiene una obra de imaginación.

El separar a los noventaiochistas españoles de las corrientes estéticas europeas de su tiempo creo que se debió más que nada a la supuesta preocupación sociopolítica que se asignó a este grupo de escritores españoles. Aquí me parece a mí que hubo un error de base. Ese tan trillado tema de 'me duele España' de ninguna manera impidió el surgir de una obra profundamente imbuida de valores y preocupaciones predominantemente —en algunos casos exclusivamente— artísticos. También me parece impropio decir que una obra que refleja un realidad extraliteraria, por ejemplo una realidad social, no pertenece al modernismo sino al realismo. Consideremos el caso de dos novelistas de lengua inglesa cuya inserción en el modernismo europeo nadie cuestiona: James Joyce y Virginia Woolf. Si leemos el *Ulysses* (1922) comprobamos que el tema ostensivo de la novela es la vida en Dublín en una época determinada —indiscutiblemente una realidad social—; y si leemos las novelas de Virginia Woolf *Mrs Dalloway* (1925) o *To the Lighthouse* (1927) no cabe la menor duda de que obtenemos una visión muy clara de lo que era la clase media-alta inglesa de aquella época. Claro está que nadie por ello confunde a Joyce o a Woolf con los realistas ingleses contemporáneos como Bennett o Galsworthy. Lo que cuenta naturalmente es la forma de presentación de esa realidad social. Lo que los modernistas europeos rechazaron fueron las técnicas del realismo y la filosofía que lo informaba, pero no la realidad. Y al rechazar una forma establecida y sólida de hacer literatura, tanto modernistas europeos como noventaiochistas españoles se vieron obligados a experimentar con otras formas de presentación, buscar nuevas fórmulas de novelar. Si por una parte el desastre del 98 representa la última fase de *desintegración* del imperio español, por otra la generación del 98 representa una clara *integración* de España en la modernidad.