

LA REALIDAD EN LA LITERATURA. UNA APROXIMACIÓN A LA GENERACIÓN DEL 98

LUIS IGLESIAS FEIJOO

Universidad de Santiago de Compostela

Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non un
passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple,
de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute
en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure.

(Montaigne, *Essais*, III, ii)

El de la realidad es un viejo problema. Desde los griegos, la filosofía occidental ha intentado dar respuesta a los interrogantes que tal concepto suscita en la mente del hombre que se detiene a reflexionar. Toda la historia del pensamiento no ha sido entre nosotros otra cosa que una larga serie de intentos por contestar a los enigmas que plantea. Pero en los últimos años, a las corrientes filosóficas que buscaban dar razón de la realidad se han unido los problemas suscitados por la aparición de una nueva categoría, que evoca a su vez un campo también nuevo, o que ofrece la apariencia de ello. Se trata, como es claro, de la “realidad virtual”, bajo cuya llamada se convoca el Coloquio que hoy nos reúne, que pretende plantear las relaciones entre lo real, lo virtual y la verdad.

Si intentamos ceñir el campo a límites precisos, es necesario interrogarse de principio acerca de este término recentísimo. Acudamos a un muy útil Diccionario de uso, y hallaremos una definición oportuna de “realidad virtual”: “reproducción de cosas que podrían existir, pero que no

son reales, mediante la utilización de elementos cibernéticos”¹. Poco más o menos, eso es lo mismo que recoge ya la Academia en su última edición del Diccionario normativo que acaba de aparecer: “Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real”.

Si indagamos, por otra parte, en el origen del concepto, hemos de convenir en que quien la acuñó fue el artista, informático y músico norteamericano Jaron Lanier en los años ochenta del siglo XX, cuando él mismo apenas rebasaba la veintena. Con la expresión “realidad virtual” se designa un mundo de apariencias semejante al mundo físico, pero que ha sido construido a base de imágenes creadas por medios tecnológicos, con el uso de ordenadores y de programas informáticos. A través del empleo de unas gafas y unos guantes especiales, es posible caer inmerso dentro de la realidad virtual, que posee el aspecto de un universo completo en tres dimensiones, cuyos alcances se amplían a cada movimiento de cabeza. Se trata de un mundo cuyos sonidos cabe percibir a través de un pequeño auricular y cuya percepción táctil parece asegurada con los guantes.

Es muy posible que el desarrollo de las posibilidades latentes en la cibernética permitan incrementar la ilusión de realidad “real” de estos experimentos, acaso fundidos con el empleo del laser en la holografía. No nos interesarán ahora las perspectivas abiertas en el campo de la ciencia-ficción por este nuevo espacio, que permite jugar con la compleja relación entre lo real y lo virtual y la confusión respecto a en qué mundo uno se mueve, explotadas, por ejemplo, en películas como *Matrix*, de Andy y Larry Wachowski. No es difícil, sin embargo, imaginar funciones que trascienden el juego y la ficción y que pueden cobrar impensadas aplicaciones concretas, desde la medicina y la cirugía hasta la enseñanza, la economía mercantil o el arte.

Sin embargo, no es esta faceta la que aquí nos interesa. Por el contrario, conviene volver a la definición de la Academia, últimamente muy activa en su deseo de acoger lo más reciente, como revela este mismo caso. Recordemos que aludía a la representación de escenas o imágenes de objetos, que dan una sensación de existencia real. Llegados aquí, es imposible que nadie haya dejado de advertir el paralelismo existente entre esas imágenes —corpóreas en apariencia— que la realidad virtual sugiere y las creadas en la mente de un lector que se introduce en el mundo de

¹ Clave. *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM, 1996, pág. 1544.

ficción propuesto por cualquier obra literaria. Ciertamente que estas últimas no adquieren la ilusión casi táctil que nos ofrece el mundo virtual, pero no dejaremos de coincidir en que tanto unas como otras tienen idéntica entidad fantasmal.

El lector de literatura evoca en su mente el espacio que se le describe, y el carácter “virtual” de esa re-creación no es menos acusado que el otro que le entra por los ojos —acaso a través de unas gafas, que realmente son como pequeñas pantallas—. Sea percibido directamente por la vista, como ocurre en el último caso, o sea reconstruido en la imaginación por medio de las palabras, según sucede en la literatura, el carácter real de esos mundos imaginarios es idéntico o, al menos, muy parecido.

Si atendemos a la ficción literaria, que es nuestro campo, sabemos que, al ingresar en el universo que toda obra nos propone, nuestra mente crea o evoca el espacio que las palabras sugieren a partir de lo que nos es conocido por nuestra experiencia en el mundo real. Por muy sugestivo que sea ese espacio fictivo y por eficaces que resulten los medios empleados para hacerlo vivo en nuestro cerebro, todos estaremos de acuerdo en que no tiene otra consistencia que la ilusoria del momento de la lectura. Por mucho que nos empeñemos, en sentido literal nunca podremos andar por el mundo de ficción, nunca caminaremos al lado de Mme. Bovary o de Ana Ozores, de Lord Jim o de Stephen Dedalus.

Y es que la lectura puede arrastrar a sus receptores hasta el punto de hacernos olvidar nuestras ocupaciones perentorias, hasta dejar incluso de preocuparnos por comer o por dormir, embarcados en la aventura ficticia que a veces logra suspender nuestra conexión con el mundo real. Pero ese es un fenómeno transitorio y más bien ocasional, que sólo ocurre en contadas obras maestras capaces de llevarnos a olvidarlo todo hasta concluir la lectura. La capacidad de sugestión de la literatura no tiene por qué ser menor que la de la realidad virtual, por mucho que en ésta creamos ver y tocar las cosas. Y, con todo, no llegaremos a confundir ficción con realidad: eso le ocurre a trastornados como don Quijote. Aunque podamos llegar a emocionarnos casi hasta las lágrimas con la lectura de una novela, la representación de un drama o la visión de una película, nunca dejamos de saber que todo aquello no era verdad, sino algo inventado.

Y es que el concepto de “verdad” tiene poco que hacer dentro de nuestro campo de trabajo. Desde las primeras reflexiones acerca del mismo, se ha establecido con Aristóteles que la literatura se diferencia de la historia en ser el reino de lo verosímil, y no el de la verdad. Recordaba no hace

mucho Genette, al resumir esta línea de pensamiento: “Comme tant de philosophes l’ont répété depuis Frege, l’énoncé de fiction n’est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, “possible”), ou est à la fois vrai et faux: il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux”².

Ahora bien, es igualmente antigua la reclamación de que ese invento en que consiste la ficción literaria trate de aproximarse a la verdad, para suplantarla o, al menos, sugerirlo. La imagen de vida real que se crea debe persuadir al receptor a fin de que se mantenga el pacto narrativo. Seguirá siendo un simulacro, pero durante unas horas habremos convenido en considerarlo similar a la vida. Por ello avanzaba Cervantes por boca del canónigo de Toledo que “tanto la mentira [la ficción] es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible”, para remachar con el consejo de que toda “ingeniosa invención [...] tire lo más que fuere posible a la verdad”³. Y hablando en primera persona, lo repetirá en el *Viaje del Parnaso*: “Que entonces la mentira satisface / Cuando verdad parece”⁴.

Esa ha sido la base de toda intencionalidad realista, término con que desde hace poco más de siglo y medio calificamos a las obras literarias y artísticas que aparentan ser sinceras, fieles a la realidad, cercanas a la vida ordinaria que sucede en nuestros días. No desearía extenderme en subrayar lo inadecuado de proyectar esta moderna manera de ver las cosas hacia el pasado, pues ni Homero ni Cervantes fueron “realistas”, ni el término, aplicado a ellos, quiere decir nada coherente, y en cambio provoca un gigantesco equívoco del que parece que no acabamos de salir. Baste a nuestros intereses de hoy aceptar que el uso de la palabra se fue extendiendo en los años treinta y cuarenta del XIX, para cristalizar en los cincuenta en la escuela del Realismo, que daría pie a la creación de la efímera revista *Réalisme* y al conjunto de artículos reunidos por Champfleury en el libro *Le Réalisme* (1857)⁵.

² Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pág. 20.

³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, págs. 548 y 550.

⁴ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, Madrid, C.S.I.C., 1983, pág. 280.

⁵ Véanse, al respecto, René Wellek, “El concepto de realismo en la investigación literaria”, en su *Historia literaria. Problemas y conceptos*, selección de Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1983, pp. 195-219; y Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 314-324. Siguen siendo de imprescindible lectura las páginas de Harry Levin, *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*, New York, Oxford University Press, 1963, y. por la recopilación antológica de

Con Courbet como mascarón de proa, se atacó toda concepción idealista que pretendiese depurar o edulcorar la imagen de la realidad que la obra proporcionaba, en favor de una captación de los detalles concretos y fidedignos de la vida diaria. Como la pintura entra directamente por los ojos, no es extraño que fuera en ese campo donde primero se planteó el debate. Se trataba de obtener una imagen fiel, fidedigna, “real”, de la realidad. Con el antecedente de los paisajistas que intentaban no edulcorar la naturaleza, sino presentarla tal cual se ofrecía a los ojos (en primer lugar los holandeses del XVII, luego algunos ingleses como Constable o Turner, en fin los franceses de la Escuela de Barbizon, Millet y hasta Corot), surgió un desmedido apetito de realidad, que debe ser visto como inevitable reacción frente a tantas recreaciones académicas de amables modelos muertos desde su nacimiento y tantos kilómetros cuadrados de ingenua pintura histórica, vista hoy con común desdén, pues en general no posee valor histórico ni plástico.

En idéntica dirección, las letras quisieron asimismo ceñirse a la realidad en torno, de manera que por todas partes se impuso el propósito de recrear el mundo alrededor. Ya en la dirección de captar el paisaje de la naturaleza, ya en la más frecuente de ceñirse a la mayor novedad de la época, que presentaba el ascenso de la ciudad como motor del progreso, esto es, el paisaje urbano, nos encontramos en el XIX con páginas y páginas que tratan de pintar con palabras lo que todo el mundo podía ver al pasear por calles o campos. Se creó la teoría del espejo, como si el autor no hiciese otra cosa que **reflejar** lo que veía, sin caer en la cuenta de que toda descripción es una selección de motivos y que, por tanto, toda objetividad es imposible.

Afloró asimismo el prurito de exactitud, como si ello concediera mayor valor a la obra literaria. Es evidente que el Londres de Dickens, el París de Balzac, el Madrid de Galdós, se inspiran en las ciudades reales que los autores y sus lectores de entonces conocían. Sin embargo, el mérito de sus obras no reside en el **parecido** que pueda existir entre la realidad empírica y la creada en la ficción por medio de las palabras. Afirmarlo así sería tan ingenuo como defender del mismo modo que el valor de esas novelas aumenta si sabemos que están inspiradas en casos reales y no inventados.

textos, Champfleury, *Su mirada y la de Baudelaire*, ed. Geneviève y Jean Lacambre, Madrid, Visor, 1992.

Para nosotros, tanto da que las intrigas que nos relatan procedan de la experiencia vivida por los escritores, por la de algún amigo de ellos que se lo haya contado o que sean producto completo de su imaginación. De la misma manera, a más de cien años de distancia, nada nos importa que en aquella esquina de la calle X hubiese realmente una sombrerería o una tienda de dulces. Y lo que decimos de la actualidad vale lo mismo para el momento de su publicación. ¿O es que, cambiando los tiempos, alguien sostendría hoy que una novela de Muñoz Molina o de Javier Marías es o deja de ser buena por el hecho de que no acierte con detalles de esa índole?

Por lo tanto, se nos antoja como una empresa ilusoria, además de estéril, la obsesión que asediaba a Joyce respecto a conocer la especie botánica del árbol que estaba en determinada esquina de Dublín. Se dice que el irlandés estaba tan ufano de su exactitud que llegaba a afirmar que, si por un cataclismo se destruyera la ciudad por la que hace andar a sus personajes, la urbe podría ser reconstruida a base de lo que decía en sus obras. Es posible que se trate de una anécdota apócrifa y, en todo caso, merecería serlo, pues menguada empresa resultaría de esa hazaña, que podría cumplimentar mejor un funcionario del catastro. Si el mérito de Joyce como literato residiese en ello, estaría olvidado desde hace ochenta años⁶.

Dejemos de lado tales extremos, que parecen guiados por el estéril empeño de reproducir algo que tiene existencia previa. Ya Hegel había denunciado en su día la concepción del arte como reiteración de “lo que existe en el mundo exterior, y tal y como existe”. Y añadía con contundencia: “Pero esta repetición puede parecer una ocupación inútil y superflua, pues, ¿qué necesidad tenemos de volver a ver en cuadros, o en un escenario, animales, paisajes o acontecimientos humanos que conocemos ya”. En su opinión, tales “esfuerzos inútiles se reducen a un juego presuntuoso cuyos resultados son inferiores a los que nos ofrece la Naturaleza”. El arte así concebido se limitaría a ser una práctica menor que sólo proporciona un patético remedo: “de hecho, cuando no va más allá de la simple imitación, es incapaz de darnos la impresión de una realidad viva o de una vida real: todo lo que puede ofrecernos es una caricatura de la vida”⁷.

⁶ Para todo el problema del realismo que ahí se denomina “genético”, véase Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

⁷ G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1971, págs. 37-38.

Cuestión diferente es el examen de cómo la literatura fue incorporando la realidad en todas sus dimensiones, lo cual fue el resultado de un largo proceso, como estudió Auerbach en una conocida monografía. Pero de ahí a hablar del “realismo” de Homero, de la Biblia o de Rabelais hay un gigantesco salto en el vacío que nos abstendremos de secundar⁸. Salvo para cumplir con la función identificativa del retrato -que hoy desempeña mejor la fotografía-, durante la mayor parte de su historia el hombre no se ciñó a la inútil tarea de copiar lo que tenía delante, y cualquier autor anterior a 1800 se mostraría muy sorprendido si quisiésemos definir su tarea como propia de una actividad “realista”.

Tampoco interesa ahora recordar el proceso seguido por artes y letras a lo largo de la segunda mitad de aquel siglo. Lo que nos importa es centrar la atención en el momento de reacción contra esos propósitos de fidelidad al mundo real, que habían llegado con el naturalismo a adquirir tono y carácter de empresa científica. Como bien sabemos, ese giro se da a fin de siglo y fue encarnado en la literatura hispánica por los miembros de la llamada generación del 98.

Hace años que, en compañía de otros investigadores, vengo mostrando mi insatisfacción por la visión tradicional de lo que representa esta generación, que no es otra cosa que la incorporación del modernismo a la literatura española, bien entendido que no se está aludiendo con ello al Modernismo poético rubendariano, que es sólo un apartado, acaso de los menos importantes, de ese fenómeno. Lejos de significar un capítulo casticista y carpetovetónico de nuestra historia, marcado por el cultivo del famoso tema de España, la labor conjunta de esta generación supone una revolución tan honda y de tal calibre que parece increíble que haya podido pasar inadvertida.

⁸ El propósito declarado de Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, no es atender al desarrollo del realismo, que por otra parte nunca define, sino rastrear cómo se fue produciendo la fusión de lo cotidiano con el tono serio y las implicaciones trágicas, lo que es algo muy diferente. Lo cierto es que, para el estudio del realismo, el excelente y muy sugestivo libro de Auerbach sirve de poco, salvo que consideremos, como él parece hacer, que la del realismo es una constante en la historia literaria que existe desde siempre, pero en tal caso, de darse en todas las épocas, no tipificaría a ninguna. Mucho más útil resulta plantearse no hablar de realismo más que a partir del siglo XIX, y no extender hacia atrás un concepto que resulta impertinente aplicado a textos que nada tienen que ver con él. Que hoy los lectores vean ciertas obras como más realistas que otras no deja de ser una anécdota irrelevante, producto de mentes acostumbradas a siglo y medio de novelas realistas. Una adecuada formación filológica enseñaría a superar ese prejuicio, que acaso no sea dominante dentro de cincuenta o cien años.

El 98, en conjunto, supone un corte muy profundo con todo lo anterior. No es que carezca absolutamente de antecedentes, pues en la historia nada surge de la nada, pero el giro experimentado es tan fuerte que se diría producto de un seísmo. De entrada, se crea ahora la nueva manera de escribir en castellano, tanto en poesía como en prosa, de forma que casi todos los textos anteriores a 1900 ‘suenan’ a otro mundo. Y es que, en efecto, proceden de otro mundo. A fines del XIX se ha extendido una profunda crisis del concepto de realidad, que alcanza a todos los niveles, desde el filosófico al económico y social. El periodo de máxima expansión del capitalismo en su fase imperialista, que parecía sólidamente asentado en el triunfo de la burguesía, llevaba dentro de sí el germen de una crisis que se manifestará reiteradamente a lo largo del siglo XX.

Los nombres de Marx, Nietzsche o Freud remiten a la avanzada de ciertos pensadores o intelectuales que, acompañados de otros muchos menos significativos, experimentan malestar ante el presente e indagan en sus oscuras raíces. Los creadores surgidos a fines de siglo comparten esa vaga sensación de falta de rumbo y de asidero, y sus productos artísticos no pueden sino acusarla. Con ello se igualan a sus congéneres europeos, pues otro de los rasgos que los caracterizan es que de nuevo nos hallamos en una situación de casi simultánea igualdad con lo que se está produciendo más allá de los Pirineos, cosa que no sucedía desde hacía unos trescientos años.

El mundo en torno frente al que reaccionan les ha conducido a desconfiar del concepto de realidad que han recibido, y por ello serán todos ellos decidida, furiosamente anti-realistas. No hace mucho llamé la atención sobre un par de textos de Azorín y de Baroja en dos novelas claves de 1902; el primero, en el capítulo III de la primera parte de *La voluntad*, cuando el maestro Yuste plantea una especie de curso abreviado de filosofía⁹:

La substancia es única y eterna. Los fenómenos son la única manifestación de la substancia. Los fenómenos son mis sensaciones. [...] La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que

⁹ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*. Barcelona, 1902, pág. 25. He tratado esta cuestión en “Modernismo y modernidad”, en Javier Serrano Alonso y otros, eds., *Literatura modernista y tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, págs. 27-43.

la conciencia. No importa —con tal de que sea intensa— que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo.

¿Ocurrencias personales de un pequeño filósofo? No, pues hemos de atender a lo que escribe Pío Baroja en *Camino de perfección* a propósito del pensamiento de Fernando Ossorio: "¿Qué es la vida? ¿Qué es vivir? ¿Moverse, ver, o el movimiento anímico que produce el sentir? Indudablemente es esto: una huella en el alma, una estela en el espíritu, y entonces, ¿qué importa que las causas de esta huella, de esta estela, vengan del mundo de adentro o del mundo de afuera? Además, el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiero dar"¹⁰. Oigamos ahora una cita de M. Bradbury: "En 1890, William James publicaba sus *Principios de psicología*, en donde afirmaba que la 'realidad' no era un dato objetivo, sino que era subjetivamente percibida a través de la conciencia"¹¹.

Si hemos advertido la existencia de cambios formales en estos nuevos autores, no podemos detenernos en esa mera constatación. Una concepción dialéctica de la filología ha de partir de que lo que nos interesa son, desde luego, las formas literarias, pero este principio debe completarse de inmediato con la afirmación de que esos cambios formales responden a transformaciones que deben ser investigadas en los niveles ideológicos, sociales o epistemológicos. Sólo así podremos entender lo que estudiamos, pues también los cambios ideológicos se transparentarán en el plano formal, o no serán tales cambios, a la par que toda novedad formal no se agota en sí misma, sino que remite a otras dimensiones.

Aquellos maduros jóvenes del 98 no pretendían ya empeñarse en la que veían como inútil tarea de describir un mundo sin entidad ni validez. Instalados en la crisis postkantiana de la realidad, ésta no les interesa por sí misma, sino en cuanto influye sobre el sujeto que la percibe. No importan las cosas, sino el efecto que causan en el individuo. De ahí procede esa tendencia al solipsismo individualista, tantas veces percibida sin ponerla en relación con la causa que lo origina. Y asimismo está ahí el origen de la importancia dada a las sensaciones, que no son otra cosa que

¹⁰ Pío Baroja, *Camino de Perfección (Pasión mística)*, Madrid, B. Rodríguez Serra, sin fecha, 1902, pág. 121. Véase E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 203.

¹¹ Malcolm Bradbury, *El mundo moderno. Diez grandes escritores [1988]*, Barcelona, Edhasa, 1990, pág. 26.

la reacción personal ante un fenómeno externo. Ya lo apuntaba Valle-Inclán en 1902: "La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad"¹². De ello se derivará la catarata de sinestesias que inunda ahora las letras, pues el individuo puede fácilmente conjugar las percepciones de sentidos diferentes.

Todos los nuevos autores del 98 renunciarán a la pretensión de describir objetivamente el mundo, pues lo creen una actividad estéril, además de imposible. Su nuevo concepto de la novela, que ya no volverá a ser nunca el decimonónico, supone la creación de una realidad propia y autónoma dentro del marco de la ficción, construida a base de elementos del mundo externo, desde luego, pero pasados por el filtro de la conciencia. Y como además ese mundo carece de entidad, lo que se va a recoger es la apariencia transitoria y mutable de las cosas, que cambian y se transforman a cada momento. La prosa impresionista que ahora se impone está atenta a captar los evanescentes brillos y reflejos de la realidad, que nunca está inmóvil, sino sometida al continuo asedio del tiempo, que lo transforma todo a cada instante.

Si nos centramos en 1902, es fácil darse cuenta de cómo Martínez Ruiz —aún no Azorín—, incluye en *La voluntad* todo un programa estético, en el cual destaca la atención al paisaje, o por mejor decir, la "emoción del paisaje", como él mismo subraya, tema al que ha dedicado agudas observaciones M^a Angeles Hermosilla¹³. Se trata de un conocido pasaje del capítulo XIV de la primera parte de la obra, en el cual contraponen un fragmento de Blasco Ibáñez a otro de Pío Baroja, casi coincidentes en el tiempo, sin mencionar a ninguno de los autores. Prescindamos del hecho de que Yuste, el personaje que da la lección, incurre en una enorme falacia, al sentar que es el uso o no de la comparación lo que diferencia el nuevo del viejo estilo: lo que llama la "superchería de la comparación" es denunciada con una ocurrencia bastante ramplona: "seis veces que se trata de producir una sensación desconocida o

¹² Ramón del Valle-Inclán, "Modernismo", *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902, pág. 114.

¹³ M^a Angeles Hermosilla Alvarez, "La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín", en M^a Angeles Hermosilla Alvarez y otros, eds., *Visiones del paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, págs. 53-76. La referencia, en cursiva en el original, en J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, pág. 95.

apelando a otra conocida... que es lo mismo que si yo no pudiendo contar una cosa llamase al vecino para que la contase por mí..."¹⁴.

La fina sensibilidad de Azorín le jugó ahí una mala pasada, pues el ejemplo que a continuación incluye de su amigo Baroja también presenta al menos un par de comparaciones, como no podía ser de otro modo, al ser éste un recurso propio de todas las épocas. La diferencia entre los textos, que existe y es muy perceptible, debe situarse en otro lugar, entonces muy bien captada por Martínez Ruiz. En Blasco la serie de notas acumuladas para expresar el color se revelan poco eficaces: "no hay nada plástico, *tangible*... además de que un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color, y en esta página el autor sólo se ha preocupado de la pintura..."¹⁵. En cambio, el texto de Baroja ofrece esa fusión de sensaciones, visuales, auditivas, táctiles: "esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estadio de conciencia...". Azorín subraya "esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total...", pero, además, aunque esto ya no lo apunta, Baroja no presenta un cuadro estático, congelado como una pintura, sino que incorpora un elemento a partir de ahora ya esencial, el tiempo, que hace variar las cosas¹⁶.

Esa "*emoción del paisaje*" no puede ser otra cosa que personal, subjetiva, individual, pero no caigamos en la ingenuidad de pensar que se trata de un rasgo específico de este autor concreto, acompañado quizás del Baroja traído como ejemplo. Por el contrario, todos los jóvenes que en 1902 comienzan a dar sus frutos ya granados desfilan bajo las mismas banderas y, aunque la personalidad literaria de cada uno es inigualable, poseen un común propósito, que no es siquiera voluntario, sino que responde a un espíritu de época, y eso nos permite verlos como una generación.

En este sentido, más allá de las generalizaciones siempre peligrosas, sería necesario realizar múltiples análisis de detalle que fueran revelando las diferencias concretas que se dan entre los autores de las generaciones anteriores que escribían a fines del XIX y estos representantes de la nueva dirección, cuyas novedosas propuestas sumirían a casi todos los consagrados en una crisis de la que ya no salieron. No es casual, probablemente, que a partir de 1902, Galdós o la Pardo Bazán, los más

¹⁴ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, pág. 97.

¹⁵ J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, pág. 97; la cursiva está en la edición original.

¹⁶ Véase el importante artículo de Ricardo Senabre, "Azorín, paisajista", en sus *Capítulos de Historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, págs. 169-176.

fecundos, apenas publiquen nuevas novelas, refugiado el uno en los Episodios y el teatro y la otra en los más sesudos territorios del ensayo y la erudición. Sólo proseguirán incansables los epígonos, que reiteran fórmulas ya consagradas, de entre los cuales es Blasco el más caracterizado.

Para jugar con ejemplos concretos, hace años que vengo empeñado en enfrentar comparativamente textos de carácter paisajístico de los años ochenta y noventa del XIX con otros de 1902. Si conseguimos evitar los juicios de valor, pues de lo que se trata es de modos diversos de ver la realidad y de captarla en literatura, y no de pensar que lo que viene después siempre mejora lo anterior, perspectiva verdaderamente inútil -¿es mejor Quevedo que Garcilaso?-, la sucesión de análisis de microestructuras acabará por darnos una imagen más próxima y exacta de lo que supuso en definitiva la revolución de 1898. Hoy nos servirán al respecto el *Pereda de Peñas arriba* (1895) y Baroja, el supuestamente descuidado Baroja, para no acudir sólo a Azorín como testigo de cargo.

Recordemos en el capítulo segundo de la novela perediana la descripción que el viajado madrileño que relata la novela hace de su ascensión monte arriba. En todas las páginas que siguen destaca la amplitud que adquiere la frase, que se prolonga en meandros para precisar tal y cual detalle, y que a menudo resulta imposible leer en voz alta sin hacer dos o tres pausas para respirar antes de hallar algún punto y seguido. Tras atravesar el naciente Ebro, comienza la ascensión, en la que no se nos ahorra detalle, con frecuencia a base de acumular copulativas que unen oraciones, o sustantivos o adjetivos¹⁷:

De las cumbres de las más elevadas [montañas] se desprendían jirones de la niebla que las envolvía, y remedaban húmedos vellones puestos a secar en las puntas de las rocas y sobre la espesura de aquellas seculares y casi inaccesibles arboledas, con el aire serrano que soplaba sin cesar, y tan fresco, que [...]

Siguiendo nuestro camino encarados al Oeste, llevábamos continuamente a la izquierda, aguas arriba, el cauce del río, con sus frescas y verdes orillas y rozagantes bóvedas y doseles de mimbreras, alisos y zarzamora, y topábamos...

¹⁷ Se cita por la primera edición de la obra: José María de Pereda, *Peñas arriba*, Madrid, 1895. Esta cita, en la pág. 19. En las sucesivas se indicará sin más la página en el texto.

Tras alguna ocasional torpeza de expresión (“A la vera del último de los de esta serie de ellos”, pág. 19), se refiere de nuevo al Ebro (“famoso río”, se le llama con escasa imaginación), ocasión aprovechada para introducir de rondón la perspectiva terruñera y montañesa del autor, que no desea ocultar su pensamiento; como buen cántabro, medio en broma, medio en serio, no deja de considerar al río un traidor, por irse a desembocar al Mediterráneo en lugar de despeñarse en el Cantábrico, como venía a ser su obligación. Por eso señala que el río “escapa de allí, a todo correr, a escondidas de la luz siempre que puede, como todo el que obra mal”, y se lleva “el beneficio de sus aguas a extraños campos y desconocidas gentes”, para pagar al fin su caudal “a quien no se le debe en buen derecho”. ¡Con lo fácil que sería “atajar al fugitivo” al principio de su huida y, “en castigo de su deslealtad”, entregarlo a “las iras de su dueño y natural señor, el anchuroso y fiero mar Cantábrico” (págs. 19-20)!

La ideología del autor destiñe sobre los párrafos, por poco apropiada que resulte esta visión en un cortesano como el narrador, que no quiere saber nada de la Montaña. Ciertamente que al ser una narración retrospectiva, cabría achacar a la mentalidad que alcanza al final, en el momento de la escritura, el origen de estas palabras, pero en tal caso la inadecuación resultaría mayor, al fundir los hechos del pasado que va narrando con los sentimientos del presente.

Si adelantamos unas páginas, llegamos al *tour de force* o *morceau de bravoure*: la llegada a lo que el espolique denomina “El Puertu”. La visión en gran panorama se expone ampliamente (pág. 30):

Tenía razón el espolique: era mucha la tierra que había que pisar por aquel lado. ¡Pero qué tierra, divino Dios! **A mi izquierda**, y en primer término, dos altísimos conos unidos por sus bases, de Norte a Sur, como dos gemelos de una estirpe de gigantes; enfrente de ellos, **a mi derecha**, las cumbres de Palombera dominadas por el *Cuerno* de Peña Sagra que extendía sus lomos colosales hacia el Oeste; y **allá en el fondo**, pero muy lejos, cerrando el espacio abierto entre Peña Sagra y los dos conos, las enormes Peñas de Europa.

Se advierten las exclamaciones admirativas, unidas luego a adjetivos que ponderan lo que se ve: “majestuosas”, “gallarda crestería”, “Hacia más imponente el cuadro”... Es un cuadro, en efecto, como se reitera al momento: “sin apartar la vista del cuadro”(pág. 31). Nos sorprende mucho

hallar en medio de esta descripción la referencia a las “impresiones” del observador (“Ni entonces supe ni sabré jamás definir las complejas impresiones que me produjo la súbita aparición de aquel espectáculo ante mis ojos”). Podría pensar un lector ingenuo que nos hallamos ante una influencia del impresionismo en literatura; nada más erróneo. Falta por completo la captación del instante, del transitorio efecto del momento, la pretensión de recoger el fluir del tiempo. Todo se hace estático, y, advertidos por las reflexiones del Yuste de Azorín, notamos que sólo la vista funciona aquí, con escasas, pero oportunas notas de color.

Y ello es más destacado por el hecho de que en el relato se avanza hacia adelante. Pero lo que se produce es una sucesión de lienzos diferentes. Así, tras una antítesis bastante inocente entre el valle y el monte, “Allá —me decía—, la llanura abierta [...]; aquí, la bravura salvaje [...]; allí [...]; aquí [...]” (págs. 31-32), el espolique vuelve a llegar a otra vista panorámica y se detiene, “como la otra vez, para mostrarme lo que desde allí se veía... ¡Y por Dios crucificado que no era poco!” (pág. 32). Sigue luego una serie de anáforas que se acompañan de rítmicas oraciones que sirven para acumular detalles: “Aquellos cantos pelados [...]; aquella inmensa extensión calva [...]; aquellas nieblas tenaces [...]; aquellos riscos inaccesibles [...]; aquel cierzo continuo [...]; aquellos buitres [...]; aquel cielo” (pág. 33).

Prescindamos del hecho de que la perspectiva no demasiado antipática desde la que se observa contraste mucho con la anotación que el narrador hace entonces de que todo para él estaba “visto a través de las lentes pesimistas de mis ojos” (el Puerto, llega a decir, se le ofrecía “bajo un aspecto feroz y repulsivo”). Ya quedó señalada antes la discordancia entre la descripción más bien positiva en su grandiosidad y esta supuesta visión negativa del madrileño. Ahora interesa más señalar que todo el conjunto está formado a base de la acumulación de elementos, como si se tuviera miedo de dejar de lado algún apunte significativo. Es una técnica muy propia de la narrativa decimonónica, que cultivarían también los naturalistas, por lo que Zola llegó a defenderse de los ataques recibidos por las que se llamaron sus “*éternelles descriptions*”¹⁸. Y sumemos aún la búsqueda de color local costumbrista en el uso de localismos, puestos oportunamente en cursiva (“*lástico*”, pág. 21; “*escobinos*”, pág. 32; “*mostajos*”, pág. 37), así como los usos dialectales del habla de los

¹⁸ Lo recuerda un reciente libro escolar: véase Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, 2001, pág. 34.

personajes populares, transcrita con fidelidad notarial: “Déjeli, déjeli que se vaya en gracia y antes con antes aonde jaz más falta que aquí. Pa meter buya y causar malis a lo mejor, ríus como ésti nos sobran por la banda de acá” (pág. 20).

Todo esto aparece en un libro de 1895. Se trata de un ejemplo de prosa recia, con retórica bien construida, que tiende a la verbosidad, pero que en absoluto es desdeñable. Sin embargo, pasan apenas siete años y en el milagroso 1902, un lector podía abrir *Camino de Perfección*, de Pío Baroja, y encontrarse con un mundo totalmente distinto. No se trata de algo de tan menguada importancia como un mero cambio de estilo. A lo que asistimos es a una revolución literaria, síntoma y emblema de otras transformaciones. Atendamos al texto formado por las dos últimas páginas del capítulo LII de la novela, o, más precisamente, al segundo de los así numerados en la primera edición¹⁹. Se encuentra ahí la descripción de un atardecer, y lo primero que llama la atención, en brusco contraste con lo visto en Pereda, es la predilección por la frase corta, incluso cortísima, que a veces es simple frase nominal. Este rasgo, con frecuencia considerado peculiar de Azorín, es un elemento común a todos los escritores que hoy consideramos miembros de la generación del 98:

Anohecía; un anochecer de primavera espléndido. Se veían por todas partes huertos verdes de naranjos, y en medio se destacaban las casas blancas y las barracas, también blancas, de techo negruzco (págs. 264-265).

Pese a la tan diferente andadura de la frase, se diría que nos hallamos frente a un cuadro de percepciones simplemente visuales. No es ése el caso, sin embargo. Aunque lo visual está anotado en pequeños detalles situados en perspectiva (“Cerca, un bosquecillo frondoso de altos álamos se perfilaba delicadamente en el cielo azul oscuro, recortándose en curvas redondeadas”, pág. 265), de inmediato comienzan a apuntarse rasgos que afectan a otros sentidos y que mezclan sus acordes con los visuales: “La llanura se extendía hacia un lado **muda**, inmensa, hasta perderse de vista,

¹⁹ Pío Baroja, *Camino de Perfección (Pasión mística)*, Madrid, B. Rodríguez Serra, sin fecha, 1902. Tras el L, hay un curioso orden de capítulos; la secuencia es: LIII, LII, LII, LIV. Se indican en el texto las páginas de referencia. Las negritas son añadidas. Aunque habla de varios fragmentos de la novela, no se ocupa de éste Robert E. Lott, “El arte descriptivo de Pío Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 26-54.

con algunos pueblecillos lejanos con sus erguidas torres envueltas en la niebla”. Esta última también aparecía en Pereda, de la misma manera que aquí surgen asimismo los montes: “hacia otra parte limitaba el llano una sierra azulada, cadena de montañas altas, negruzcas, con pedruscos de formas fantásticas en las cumbres”. La selección de vocablos, el empleo de determinadas desinencias, sugiere, más que dice; de igual forma, la niebla, que en Pereda era un mero obstáculo para ver bien, aquí es como un cendal que parece difuminar las formas.

“Enfrente”, se halla el mar Mediterráneo: “masa azul”, “mancha alargada, oscura y estrecha de un pinar, que parecía algún inmenso reptil dormido sobre el agua”. El “cielo azul oscuro” es ahora “cielo pálido”, la oscuridad se ha transferido al pinar. No se explaya el narrador en aportar multitud de datos, sugiere el avance de la tarde con la referencia a la “mancha”, que no posee ya perfiles nítidos.

Continúa; a la espalda está la ciudad. “Bajo las nubes fundidas se ocultaba el sol envuelto en rojas incandescencias, como un gran brasero que incendiara el cielo heroico en una hoguera radiante, en la gloria de una apoteosis de luz y de colores”. Pese a alguna ingenuidad en el uso de los adjetivos, sorprende hallar algunos elementos que reaparecen en el poema que Machado publicó por primera vez en 1906 e incluyó en *Soledades, galerías y otros poemas*. “Hacia un ocaso radiante / caminaba el sol de estío, / y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante, / tras de los álamos verdes de las márgenes del río”²⁰. No es sólo la “hoguera radiante” de Baroja lo que ahí se repite, sino también las “nubes fundidas”, “rojas incandescencias” y el “brasero”, todo lo cual remite al fuego, y Baroja había anotado también la presencia de los “álamos”. Acaso a Machado le quedó perdido en la memoria el recuerdo de esta página, aunque lo usual de comparar la puesta del sol con el fuego pudiera deberse sólo a mera coincidencia.

“Absortos, contemplábamos el campo, **la tarde que pasaba**, los rojos resplandores del horizonte. **Brillaba** el agua con sangriento tono en las acequias de los marjales; el terral venía blando, suave, **cargado de olor de azahar**; por el camino, **entre nubes de polvo**, seguían pasando los carros cargados de naranja...”

²⁰ Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, pág. 437.

El narrador anota el paso del tiempo, así como lo que el sentido del olfato recoge (“azahar”); las cosas se difuminan, sin decirlo así, en el polvo del camino, y se anotan los brillos, que ya sabemos propios de la pintura impresionista, la cual había acostumbrado a los artistas a captar una realidad que transmitiese la fugaz presencia transitoria de las cosas. Y prosigue: “Fue obscureciendo; **sonaron a lo lejos las campanas del Angelus**; últimos **suspiros** de la tarde”. El sonido, hasta ahora no anotado directamente, sólo había destacado por su ausencia en la llanura “muda”, aunque la mención del mar y de los carros también lo implicaba. “Hacia poniente quedó en el cielo una gran irradiación luminosa, de un color verde, purísimo, de nácar...” (págs. 265-266). El uso de los puntos suspensivos por segunda vez abre la descripción a sugerencias no pronunciadas, como si se quisiera dejar colgada la frase, en una posible continuación.

“El cielo **se llenaba** lentamente de estrellas; envolvía la tierra en su cúpula azul, **obscura**, como en un manto regio cuajado de diamantes, y **a medida** que **obscurecía**, el mar iba tiñéndose de negro” (pág. 266). Las dos referencias a la oscuridad se suman a las tres anteriores que ya han aparecido en el fragmento que consideramos, y transmiten sin embargo, por su mera sucesión, una creciente sensación de negrura, apuntalada por la referencia a las estrellas, que aparecen “lentamente”, y por la mención del “mar... negro”. Se señala luego la sensación táctil del rocío sobre hierbas y hojas; y otra vez asistimos a la percepción de brillos y reflejos, como toques de pintura sobre un lienzo que refulgen en medio de las tinieblas: “temblaba el agua con brillo plateado en las charcas y en las acequias”.

Pero sabemos ya que no estamos ante un cuadro estático, que sólo se preocupe de captar lo visual. Antes bien, toda una sinfonía sensorial se despliega con medios sencillos, presta a transmitir las sugerencias del olfato, la vista, el tacto, el oído, casi hasta el gusto, para comunicar una especie de estremecimiento general ante la caída de la noche, similar al que se señala de los árboles:

El viento, oreado por el **aroma** del azahar, hacía **estremecer** con sus ráfagas **frescas** el follaje de los álamos y producía al agitar las masas tupidas y verdes de los bancales, **visos** extraños y luminosos.

La **frescura** penetrante de los huertos subía a la azotea, mil **murmullos** vagos, indefinidos, **suspiros** de los árboles,

resonar lejano de las olas, **susurro** de las ráfagas de viento en las forestas, repercutían en el campo ya **oscuro**, y en el recogimiento de la noche armoniosa, alumbrada por la luz eternal de las estrellas, bajo la augusta y solemne serenidad del cielo y el reposo profundo de los huertos, comenzó a **cantar** un ruiseñor tímidamente.

No se alude con explicitud a cómo está pasando el tiempo, sino que se recogen los efectos de su transcurrir. Ahora ha llegado ya “la noche”, recreada con motivos que parecen extraídos de la poesía de fray Luis de León. Así, el “viento, oreado por el aroma”, con su referencia al olor, y el movimiento suave de los árboles recuerdan unos versos de la oda I: “El aire el viento orea / y ofrece mil olores al sentido; / los árboles menea / con un manso ruido”; la noche está caracterizada como “armoniosa”, término que encierra el máximo ideal luisiano -recuérdese la “dulcísima armonía” de la oda III-, y se descubre construida con recuerdos de la oda VIII, “Noche serena”: la mención barojiana de la “serenidad del cielo” (“Cuando contemplo el cielo”); la “luz eternal de las estrellas”, que evoca las “innumerables luces” y los “resplandores eternos” del agustino, así como el “reposo profundo” es un eco del “reposo dulce” de la oda XIV.

En ese mundo, creado en la página por medio de las palabras, casi inmóvil en su recogimiento, ha surgido el canto del ave como uno de esos pájaros que florecerán después en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Pero sigue pasando el tiempo. El fragmento, y el capítulo, termina así: “Obscureció aún más; en el cielo brotaron nuevas estrellas, en la tierra brillaron gusanos de luz en las enramadas y la noche se pobló de misterios...”

Durante algún tiempo fue un tópico, por fortuna ya arrumbado, aludir a la falta de interés de Baroja por el estilo. Aparte de que tal circunstancia es imposible en escritor alguno que lo sea de verdad, páginas como la presente son buena muestra de lo errado de tal percepción, y deben ser tomadas como indicios de una voluntad de escritura que hay que extender a todo lo por él producido, y que no puede verse desmentida por la crítica a un supuesto descuido en el uso de tal o cual pronombre.

Ahora bien, lo que acabamos de examinar como muestra de un nuevo modo de escribir que se hace evidente hacia 1902 no es algo privativo de Baroja. La misma reacción contra la acumulación de detalles, el mismo consecuente afán de selección de lo que Martínez Ruiz llamaba, como

vimos, los “pequeños detalles sugestivos”, idéntica predilección por la frase corta, breve, cargada de energía en su concisión, similar atención a las sensaciones, que implican a todos los sentidos y que dependen siempre de una subjetividad, de un individuo que percibe el mundo y nos lo transmite a su través, con el consiguiente despliegue de lo que no cabe llamar de otra manera que novelas líricas, que se abren a la sensación de misterio con la que acaba el texto de Baroja, todos ellos son rasgos comunes, auténticamente generacionales, lo mismo da que nos refiramos a los ya citados Martínez Ruiz o Baroja que a Valle-Inclán, Unamuno o Antonio Machado.

En este sentido, resulta curioso escuchar a don Ramón del Valle-Inclán en el texto de una conferencia parcialmente recuperado, y en el que se diría que estuviera refiriéndose al fragmento de Pereda que hemos analizado. Se trata de una intervención suya en Oviedo el año de 1926, en la que afirmó: “El viajero que, paso tras paso, va descubriendo los mil accidentes del terreno en su ascensión a la montaña, cuando llega a la cima ve el paisaje desde allí como un círculo del cual es el centro y no podrá describirlo entonces, porque tendría que hacerlo con relación a él: *tal cosa a mi espalda, tal otra a mi derecha...* y bastará un pequeño giro para que la descripción esa, hecha a lo escribano, resultara falsa. El universo no puede estar sujeto a la movilidad del hombre, del sujeto artista”²¹.

Prescindamos ahora de su teoría acerca del modo de crear la realidad, muy vinculada a su estética platonizante; lo que importa es el rechazo a la descripción catastral, “a lo escribano”, con sus ansias de recogerlo todo. Podría pensarse que acaso estamos ante una opinión del Valle final, el del momento en que pronuncia esa conferencia. Nada más alejado de la realidad. Desde sus primeros escritos Valle revela idéntica actitud, como se comprueba al atender a lo que dice, en los mismos umbrales de su carrera de escritor, en la reseña que dedica en 1892 a la novela *Tristana* de Pérez Galdós, en la que muestra su rechazo a las descripciones prolijas. Sólo interesan aquellas que dan cuenta de un escenario que “influye despertando ideas o sentimientos en los personajes”; “en los demás casos toda descripción me parece no sólo inútil, sino perjudicial”. Y remachará: “Las sensaciones que produce la lectura de un libro son rápidas y vibrantes, como toda sensación artística [...] Ordinariamente una frase, a veces una palabra, bastan a producir la conmoción que el escritor busca, conmoción

²¹ Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos. 1994, pág. 322.

que se pierde, si la descripción sigue, entre la multitud de detalles nimios”²².

No son estas, pues, ideas ocasionales, ni siquiera particulares de un escritor aislado. Quienes niegan la operatividad del concepto de generación en la historia literaria deberían explicar de forma convincente la existencia de estas similitudes, que, desde luego, no tiene nada que ver con la coincidencia o no de los autores en los mismos cafés, tertulias o botillerías. Se trata, por el contrario, de la común convivencia en un determinado ambiente y en las ideas en él dominantes, que cada uno adapta a su modo, pues todos conservan su personalidad individual, sin que deje de percibirse por ello la común reacción contra unos modelos que consideran insuficientes. Atendamos por un momento al más individualista de aquellos hombres del 98, el polémico Unamuno, que tan difícil trato tuvo con otros de su coetáneos. En su libro *Por tierras de Portugal y de España*, que es de 1911, podemos leer, a propósito precisamente de Pereda, que hoy nos ha servido de término de comparación²³:

Virgilio describía pocos paisajes, pero la sensación íntima, profunda, amorosa, cordial, del campo nos la da como nadie. El descripcionismo es un vicio en literatura, y no son los más diestros y fieles en describir un paisaje los que mejor lo sienten, los que llegan a hacer del paisaje un estado de conciencia según la feliz expresión de Byron. Este [...] no necesitó largas y prolijas descripciones para comunicarnos su sentimiento [...]

Y, en cambio, sostengo que Pereda [...], tan hábil y afortunado en describir el campo, apenas si lo sentía. El mismo me confesó que gustaba muy poco del campo. Y esto lo había yo adivinado al ver lo poco panteístico de su sentimiento, la dificultad con que convertía sus estados de conciencia en paisajes y los paisajes en estados de conciencia. No comulgaba con el campo; permanecía frente a él, separado de él, viéndole con ojos de presa, con ojos perspicaces; viéndole muy bien; con perfecto realismo, pero sin confundirse con él.

²² Ramón María del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, ed. Javier Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, pág. 135.

²³ Miguel de Unamuno, *Obras completas*, I, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966, págs. 338-339. El capítulo en que se incluyen estas palabras se titula “El sentimiento de la Naturaleza”, y no “El sentimiento de la fortaleza”, como erróneamente se imprime.

Pereda no se confunde con el paisaje, no se funde con él, esto es, no lo siente, según la opinión unamuniana. ¿Creencia nueva, acaso, en don Miguel? Ni por asomo; de uno de sus primeros textos escritos, el artículo “Guernica” que incluirá en *De mi país* (1903), pero que se escribió en 1885, son estas palabras: “No sé apreciar la naturaleza más que por la impresión que en mí produce”²⁴. Impresiones, subjetividad, sensaciones. Por todas partes vemos aflorar una misma y común actitud ante la realidad, del mismo modo que percibimos una idéntica reacción contra lo que Martínez Ruiz calificó en *Anarquistas literarios* de “una literatura vacía y amplificadora. La frase hueca, los períodos ventosos, los adjetivos acumulados sin medida, forman la armazón de la obra literaria”²⁵

Es hora de concluir, por el momento. Del examen de unos textos de dos autores, que se escribieron en fechas muy próximas, se deduce que esa realidad virtual sugerida por la página y creada en la mente del receptor no va a presentar a partir de 1902 la misma configuración. Es lo que explica la renovación en la literatura, que alcanzó una importancia extraordinaria por entonces, como testimonio de la irrupción de una generación verdaderamente revolucionaria entre nosotros. La realización de nuevos estudios comparativos entre fragmentos de otros autores no hará sino confirmar lo que hoy hemos adelantado y nos ayudará a conocer más de cerca la entidad verdadera de los cambios literarios y de las causas que los motivan.

²⁴ Miguel de Unamuno, *ibid.*, pág. 91.

²⁵ Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2ª ed., 1959, I, pág. 173.

