

# Primera Parte: La "Edad de Plata"

## LA LITERATURA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DE SIGLO

### 2a. EL MODERNISMO

#### LIBROS DE CONSULTA

"Modernismo": la palabra.

Raíces históricas y sociales del Modernismo

Génesis del Modernismo. Influencias

*Parnasianismo* y *Simbolismo*.

Los temas

La estética Modernista

#### EL LENGUAJE

#### LA MÉTRICA

Evolución del Modernismo; su desarrollo en España

Importancia del Modernismo

#### DOCUMENTOS Y TEXTOS:

##### I - MODERNISMO Y SOCIEDAD

Cuestiones:

II - Dos poemas de Rubén Darío

### 2b EL GRUPO DEL 98

#### LIBROS DE CONSULTA

EL CONCEPTO DE "GENERACIÓN DEL 98"

LOS REQUISITOS GENERACIONALES APLICADOS AL "98"

Estado actual de la cuestión

La juventud del 98

EL "GRUPO DE LOS TRES"

La "madurez" del "98": actitudes, ideas, temas.

NÓMINA DEL "98"

Significación literaria del "98". El estilo.

#### DOCUMENTOS:

I LA «GENERACIÓN DEL 98», SEGÚN AZORÍN

II LA «GENERACIÓN DE 1870», SEGÚN BAROJA

III Modernismo y «98», según Salinas

IV Tuñón de Lara: Mito y realidad del «grupo del 98»

Conclusión

#### CUESTIONES

## Primera Parte: La “Edad de Plata”



Portadilla de la Revista *Litoral*, fundada en Málaga en 1926 por algunos integrantes del grupo poético “del 27”. Dibujo de Juan Gris.

### LA LITERATURA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DE SIGLO

*Desde finales del siglo xix se gestaba una nueva literatura que triunfa en los primeros lustros del xx. Modernismo y 98 son, en realidad, las dos caras de una misma ruptura, manifestaciones hispánicas de una «crisis universal». Los estudiaremos en este capítulo. En esa crisis, en ese contexto de desazón, de malestar, deben situarse las cuestiones que desarrollaremos en ulteriores capítulos: temas fundamentales del momento (los conflictos religiosos y existenciales o el problema de España), o la renovación de la novela, la poesía y el teatro.*



Espejo, con marco de barro, de colección particular; su belleza de líneas ilustra el refinamiento estético modernista.

## 2a I EL MODERNISMO

### LIBROS DE CONSULTA

Ante todo indicamos dos obras de introducción especialmente adaptadas a este nivel:

1. SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: *Modernismo y 98. Rubén Darío*. Madrid, Ed. Cíncel.
2. REY HAZAS, Antonio: *El Modernismo y la Generación del 98*. Madrid. Ed. Playor.

Añadimos cuatro obras importantes:

3. [VARIOS]: *El Modernismo*. Edición de Lili Litvak. Madrid, Taurus, 1975. (Col. «El escritor y la crítica»). (Es una recopilación de estudios del mayor interés.)
4. DAVISON, Ned: *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1971. [Una excelente visión de conjunto del problema.]
5. GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Ed. Gredos, 2ª ed.: 1971 (Col. «Carripi abierto», núm. 12). [Interesan especialmente los cuatro primeros capítulos.]
6. *Poesía modernista española*. Ed., introd. y notas de Ignacio PRAT. Madrid, Cupsa, 1978. [Antología esencial con espléndido estudio.]

### “Modernismo”: la palabra.

El término de *Modernismo* -que había designado cierta corriente heterodoxa de renovación religiosa- se aplicó, en el campo de las artes, a una serie de tendencias europeas y americanas surgidas en los últimos veinte años del siglo XIX. Sus rasgos comunes eran, como dijimos, un marcado *anticonformismo* y unos esfuerzos de *renovación* agresivamente opuestos a las tendencias vigentes (Realismo, Academicismo pictórico...).

- En su origen, el mote de «modernistas» (y otros como «decadentistas», etc.) era lanzado con matiz despectivo por los enemigos de las novedades. Sin embargo, hacia 1890, Rubén Darío y otros asumen con un insolente orgullo tal designación. Y a partir de entonces, la palabra Modernismo irá perdiendo paulatinamente su valor peyorativo y se convertirá en un concepto fundamental de nuestra historia literaria.

### El concepto

Con todo, el concepto de Modernismo es aún objeto de distintas interpretaciones sobre su extensión y límites. Dos son sustancialmente las posturas:

- 1) La más estricta considera al Modernismo como un *movimiento literario bien definido, que se desarrolla entre 1885 y 1915*, y cuya cima es Rubén Darío. Su imagen más tradicional sería la de una tendencia *esteticista y escapista* (esto es, que se evade de los problemas de la sociedad circundante).
- 2) A lo anterior se oponen quienes piensan que el Modernismo no es sólo un «movimiento literario», sino *una época y una actitud*. Tal interpretación fue defendida por Juan Ramón Jiménez, para quien «el Modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo [...] Porque lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud». Y esa actitud se identificaría con el espíritu de los nuevos tiempos. Así lo explica F. de Onís:

«El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo xix, y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y en los demás aspectos de la vida entera, con todos los

caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico... »

Siguiendo en esta línea, R. Gullón llega a hablar de un «medio siglo modernista», entre 1880 y 1940. Una concepción tan amplia, si bien ilumina un proceso capital en la historia de la cultura, resulta difícilmente utilizable: parece imposible encontrar una unidad suficiente en las manifestaciones tan diversas que se suceden en tan amplio período.

- Intentando conciliar las dos posturas, cabría definir el Modernismo literario como *un movimiento de ruptura con la estética vigente, que se inicia en torno a 1880 y cuyo desarrollo fundamental alcanza hasta la Primera Guerra Mundial*. Tal ruptura se enlaza con la amplia crisis espiritual del fin de siglo. Y, en ciertos aspectos, su eco se percibe en movimientos o corrientes posteriores.

### Raíces históricas y sociales del Modernismo

A principios de siglo, un joven crítico, E. L. Chavarri, veía en el Modernismo una reacción «contra el espíritu utilitario de la época», contra un «industrialismo» que lesionaba al hombre. (V. documentos, I). Ello nos invita a situar al Modernismo en su momento, en la citada *crisis*. En efecto, en sus raíces hay *un profundo desacuerdo con la civilización burguesa*.

- Ya hablamos de aquella sensación de aislamiento que se da entre escritores y artistas en esta época de cambios. Tanto en Hispanoamérica como en España, la *pequeña burguesía* se ha visto frenada y postergada por una poderosa oligarquía. Es explicable que los escritores —frecuentemente de origen pequeño-burgués— traduzcan el *malestar* de aquella clase social y que expresen de diversas formas su oposición o alejamiento del sistema. El mismo Rubén decía: «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.»

- Se produce así la conocida *crisis de la conciencia burguesa*. Y de ello deriva la *actitud modernista* de que habla Juan Ramón. O más bien las «actitudes», pues son diversas las manifestaciones del mismo malestar. Así cabe la franca *rebeldía política* (por ejemplo, la del escritor cubano José Martí o la de ciertos «jóvenes del 98» en España). Con todo, es más frecuente el caso de quienes -aun adoptando posturas «comprometidas» como hombres-manifiestan *literariamente* su disconformidad a través de un *aislamiento aristocrático* y de un *refinamiento estético*; ello va acompañado muchas veces por actitudes inconformistas como la *bohemia*, el *dandyismo* y ciertas conductas *asociales y amorales*.

- Tales manifestaciones han merecido juicios diferentes. Para unos, se trata de «escapismo», de «elitismo», de subjetivismo estéril. Otros subrayan su sentido «iconoclasta» frente al materialismo burgués, y recuerdan que Rubén definió al Modernismo como «la expresión de la libertad» y hasta como «el anarquismo en el arte». Concluyamos que, en todo caso, fue *un ataque indirecto* contra la sociedad, al presentarse -en general como «una rebeldía de soñadores» (Gullón); o, según la certera fórmula de Octavio Paz, «una rebelión ambigua».

### Génesis del Modernismo. Influencias

La renovación poética es cada vez más visible a partir de 1880, tanto en España como en Hispanoamérica. Pero es indudable la primacía de ésta en la constitución del Modernismo. Al otro lado del Atlántico, existe -en principio- un *rechazo de la tradición española* y de la poesía dominante en la antigua metrópoli (con la excepción de Bécquer, como veremos). En cambio, se vuelven los ojos hacia otras literaturas.

- La influencia francesa merece especial atención. Junto a la huella de los grandes románticos (Víctor Hugo...), dos corrientes de la segunda mitad del siglo marcan la pauta: el *Parnasianismo* y el *Simbolismo*.

- El Parnasianismo debe su nombre al título de una revista: *Le Parnasse contemporain* (1866). Su maestro es Théophile Gautier (1811-1872), con su famosa divisa: «El Arte por el Arte.» Siguiéndole, se instaura el culto a la perfección formal, el ideal de una poesía serena y equilibrada, el gusto por las líneas puras y «escultóricas».

La máxima figura del movimiento es Leconte de Lisle (1818-1894). Su obra es ejemplo de todo lo que acabamos de señalar; pero, además, debe destacarse su preferencia por ciertos temas que reaparecerán en los modernistas: así, los mitos griegos, los exóticos ambientes orientales, lo medieval...

- El Simbolismo, en sentido estricto, es una escuela constituida hacia 1886 (fecha del *Manifeste Symboliste*). Pero, en sentido más amplio, es una corriente de idealismo poético que arranca de Baudelaire (1821-1867), el genial autor de *Flores del mal*, 1857, y se desarrolla con Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891), Mallarmé (1842-1898), etc.

Los simbolistas se alejan del academicismo en que cayeron los parnasianos, no se contentan con la belleza externa ni con la perfección formal (aunque no las desprecian). Se proponen ir más allá de lo sensible: para ellos, la realidad encierra, tras sus apariencias, significaciones profundas o afinidades insospechadas con los estados de ánimo. Y la misión del poeta es descubrirlas y transmitir las al lector. Se sirven para ello, ante todo, de esos *símbolos* que dan nombre al movimiento. Recordemos que el símbolo es una imagen física que sugiere algo no perceptible físicamente (una idea, un sentimiento...). Por ejemplo, el ocaso puede ser símbolo de decadencia o de muerte, el *camino* será el símbolo del vivir, un *sauce* transmitirá tristeza, etc. (Éstos y otros símbolos aparecerán en Rubén, en los Machado, en Juan Ramón...) El Simbolismo es, por tanto, un arte que se propone *sugerir* todo cuanto esté oculto en el fondo del alma o de las cosas. A este arte de la sugerencia ya no le convienen unas formas escultóricas, sino *un lenguaje fluido, musical*: «¡La música por encima de todo!», exigía Verlaine («De la musique avant toute chose!»)



Un rincón de la mesa, de Henri Fantin-Latour. El cuadro recoge una reunión de escritores simbolistas, entre ellos Rimbaud, Verlaine y Mallarmé.

- El Modernismo hispánico es, en buena medida, *una síntesis del Parnasianismo y del Simbolismo*. De los parnasianos se toma la concepción de la poesía como bloque marmóreo, el anhelo de perfección formal, los temas exóticos, los valores sensoriales. Y de los simbolistas, el arte de sugerir y la búsqueda de efectos rítmicos dentro de una variada musicalidad.

A éstas habría que añadir otras influencias. De Norteamérica, se admira tanto a Edgar Allan Poe como a Walt Whitman. De Inglaterra se atiende al refinamiento de Oscar Wilde. De Italia llega la elegancia «decadentista» de D'Annunzio...

- Pero si todos estos influjos derivan del citado despegue de la inmediata tradición española, la excepción será —como anticipábamos— la influencia de Bécquer. Y es que el autor de las *Rimas* era, entre nosotros, un precursor del Simbolismo (recuérdense, entre tantos otros, el símbolo del «arpa olvidada» en la famosa rima VII). De él arranca una veta *intimista y sentimental* que reconocerán los poetas modernistas desde Rubén a Juan Ramón, pasando por Machado y tantos otros. En suma, Bécquer es un puente entre el Romanticismo y la poesía contemporánea.

Tampoco debe olvidarse el fervor de Rubén por algunos de nuestros poetas antiguos: Berceo, el Arcipreste, Manrique... Este retorno a las raíces españolas se incrementará a partir del 98, como veremos.

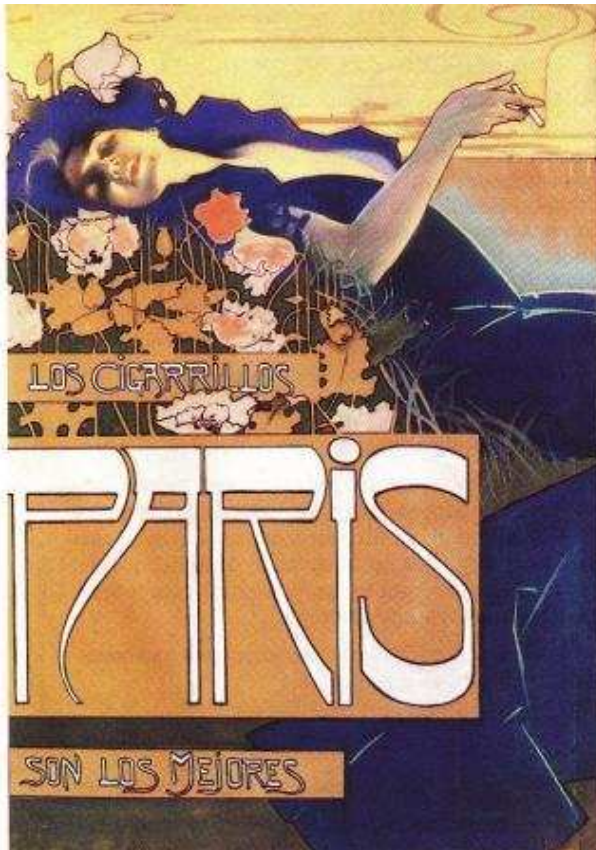
Lo asombroso es que todas estas raíces literarias se funden en una nueva estética. Como ha dicho Schulman, el Modernismo es «un arte sincrético», en el que se entrelazan armónicamente «tres corrientes: una extranjerizante, otra americana y la tercera hispánica». Veamos a continuación sus principales características temáticas y estilísticas.

### Los temas

La temática del Modernismo apunta en dos direcciones. Una -la más señalada- atiende a la ***exterioridad sensible*** (imágenes legendarias, paganas, exóticas, etc.); pero todo ello no es más que una parte, y acaso no la más importante. La otra línea apunta a la ***intimidad del poeta*** (ora vitalista, ora melancólica y angustiada). Pues bien, a partir de este segundo aspecto se explica mejor el sentido unitario de toda la temática modernista.

**1. Una desazón «romántica».** El Modernismo tiene, en efecto, una «filiación romántica». Así, son notables las afinidades de talante entre románticos y modernistas: análogo malestar, semejante rechazo de una sociedad vulgar, parecida sensación de desarraigo, de soledad... Una nueva crisis espiritual -insistimos- exalta otra vez, por encima de la razón, las pasiones y lo irracional; y la literatura vuelve a dar entrada al misterio, a lo fantástico, a los sueños...





Cartel publicitario de cigarrillos A. Villa. El abandono, la dejadez y la sensualidad que se desprenden de la imagen nos hablan, elocuentemente, del ambiente grato a los modernistas.

Pero lo más importante son las manifestaciones de *hastío* y de profunda *tristeza*. La melancolía y la angustia son sentimientos centrales. Juan Ramón decía: «El poeta en todo hallará motivo para sentirse o mostrarse melancólico: frente a un paisaje, frente a la mujer, frente a la vida, analizándose interiormente...» Sintomático de este talante es la presencia de lo otoñal, de lo crepuscular, de *la noche*, temas reveladores de ese malestar «romántico» de quienes se sienten insatisfechos del mundo en que viven.

**2. El «escapismo».** La actitud así llamada se explica por lo dicho. El modernista -también como el romántico- huye a veces del mundo por los caminos del ensueño (es una de las formas de mostrar su desacuerdo con la realidad). Pero ahora la evasión se nutre con una elegancia exquisita aprendida de los parnasianos.

Hay una *evasión en el espacio*: ese conocido *exotismo*, cuyo aspecto más notorio es lo oriental. Y una *evasión en el tiempo*, hacia el pasado medieval, renacentista, dieciochesco, etc., fuente de espléndidas evocaciones históricas o legendarias. A ello se añade el gusto por la mitología clásica, con su sensualidad pagana.

De acuerdo con tales preferencias, aparecen en los textos dioses y ninfas, vizcondes y marquesitas, Pierrots y Colombineas, mandarines y odaliscas. Es un mundo rutilante de pagodas, castillos, salones versallescios, jardines perfumados; un mundo poblado de cisnes y libélulas, camellos y elefantes, flores de lis y flores de loto, y en el que brillan el marfil y las perlas, las piedras preciosas, los esmaltes... Y todo ello -insistimos- responde a la necesidad de soñar mundos de belleza en los que refugiarse.

**3. El cosmopolitismo.** Es algo ligado con lo anterior: un aspecto más de la necesidad de evasión, del anhelo de buscar lo distinto, lo aristocrático. «Tuvimos que ser políglotas y

cosmopolitas», declaraba Rubén. Y ese cosmopolitismo desembocó, sobre todo, en la devoción por París, meta e inspiración de tantos modernistas, con su Montmartre, sus cafés, sus bohemios o sus «dandys», sus «dames galantes»...

**4. El amor y el erotismo.** Hay en la temática modernista un contraste reiterado -y desconcertante, en principio- entre un amor delicado y un intenso erotismo. Así, de una parte, veríamos una idealización del amor y de la mujer, aunque ese ideal irá acompañado casi siempre de languidez, de melancolía: se trata de un nuevo cultivo del tema del *amor imposible*. Frente a ello, habrá muestras de un erotismo desenfrenado: sensuales descripciones, frecuentemente unidas a las evocaciones paganas, exóticas o parisenses. Ello es interpretable, a veces, como un desahogo vitalista ante las frustraciones; otras veces, enlaza con las actitudes asociales y amorales que antes mencionábamos.

**5. Los temas americanos.** El cultivo de temas indígenas podría parecer en contradicción con el cosmopolitismo. Al principio, sin embargo, se trató de una manifestación más de la evasión hacia el pasado y sus mitos (así, cuando Rubén canta a un Caupolicán). Posteriormente, en cambio, si los modernistas hispanoamericanos incrementan el cultivo de los temas autóctonos, será con el anhelo de buscar las raíces de una especie de personalidad colectiva.

**6. Lo hispánico.** Esa misma búsqueda de raíces explicará también la entrada de los temas hispanos. Si en los orígenes hubo aquel desvío de lo español, más tarde -tras el 98- hay un nuevo acercamiento, un sentimiento de solidaridad de los pueblos hispánicos frente a la pujanza de los Estados Unidos. Rubén Darío, una vez más, es el ejemplo, con sus *Cantos de vida y esperanza*, en que exalta lo español como un acervo de valores humanos y culturales frente a la civilización yanqui.

- **En conclusión**, la temática modernista revela, por una parte, un anhelo de armonía frente a un mundo que se siente inarmónico: un ansia de plenitud y de perfección, espoleada por íntimas angustias; y, por otra parte, una búsqueda de raíces en medio de aquella crisis que produjo un sentimiento de desarraigo en el escritor. Tales serían las bases más hondas que explican la significación del mundo poético del Modernismo.

### La estética Modernista

Esas mismas ansias de armonía, de perfección, de belleza son también las raíces de su estética. Decía Juan Ramón que el Modernismo «era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa».

- De ahí, el **esteticismo** dominante (aunque el Modernismo no sea sólo eso). Davison habla de «un concepto esencialmente desinteresado de la actividad artística» (recuérdese el ideal parnasiano de «el arte por el arte»). Ello es especialmente aplicable a la primera etapa del Modernismo (hasta 1896).

- A ello se une la **busca de valores sensoriales**. Es «una literatura de los sentidos» (Salinas). Todo —el paisaje, una mujer, una melodía— es fuente de goce para el oído, para la vista, para el tacto..., y de refinados efectos sensoriales y hasta sensuales.

Tales efectos se consiguen gracias a **un prodigioso manejo del idioma**, aspecto esencial al que dedicamos los párrafos siguientes.

### EL LENGUAJE

- Nunca se insistirá lo bastante en el **enriquecimiento estilístico** que supone el



Modernismo. Y ello en dos direcciones: de una parte, en el sentido de la *brillantez* y de los *grandes efectos* (lo que corresponde a sus esplendorosas evocaciones); de otra, en el sentido de *lo delicado*, de *lo delicuescente* (tonos más acordes con la expresión de la intimidad).

- Así sucede con **el color**. Son riquísimos los efectos plásticos que se consiguen en ambas direcciones [los ejemplos que se aducen en este epígrafe y el siguiente son todos de Rubén Darío]: desde lo más brillante (*amor lleno de púrpuras y oros*) hasta lo tenuemente matizado (*diosa blanca, rosa y rubia hermana*). Y lo mismo ocurre con los **efectos sonoros**, desde los acordes rotundos (*la voz robusta de las trompas de oro*) hasta la musicalidad lánguida (*iban frases vagas y tenues suspiros / entre los sollozos de los violoncelos*) o simplemente juguetona (*sonora, argentina, fresca, / la victoria de tu risa / funambulesca*). No en vano confesaba Rubén que su creación respondía «al divino imperio de la música; música de las ideas, música del verbo».

- Los modernistas saben servirse de todos aquellos **recursos estilísticos** que se caractericen sea por *su valor ornamental*, sea por *su poder sugeridor* (o por ambas cosas). Veamos algunas muestras:

—Abundantes **recursos fónicos** responden al ideal de musicalidad que acabamos de ver. Así, los simbolismos fonéticos (*las trompas guerreras resuenan*), la armonía imitativa (*está mudo el teclado de su clave sonoro*) o la simple aliteración (*bajo el ala aleve abanico*).

—El **léxico** se enriquece con cultismos o voces de exóticas resonancias, o con adjetivación ornamental: *unicornio, dromedarios, gobelinos, pavanas, gavotas, propíleo sacro, ebúrneo cisne, sensual hiperestesia, bosque hiperbóreo, alma áptera...*

—La preeminencia de lo sensorial se manifiesta en el copioso empleo de **sinestésias**, a veces audaces: *furias escarlatas y rojos destinos, verso azul, esperanza olorosa, risa de oro, sonos alados, blanco horror, sol sonoro, arpegios áureos...*

—Añádase la riqueza de **imágenes**, no pocas veces deslumbrantes, singulares o novedosas. Véanse unos ejemplos: «Nada más triste que un titán que llora, / *hombre-montaña encadenado a un lirio*»; «la *libélula vaga* de una vaga ilusión»; «y la carne que tienta con sus *frescos racimos*»; «La poesía / es la *camisa de mil puntas cruentas* / que llevo sobre el alma»...

## LA MÉTRICA

Es un aspecto que requiere parágrafo aparte. El ansia de armonía y el «imperio de la música» conducen a un inmenso **enriquecimiento de ritmos**. Se prolongan las aportaciones de los románticos, se incorporan formas procedentes de Francia, se resucitan versos y estrofas antiguos... Y a todo ello se añaden hallazgos personalísimos.

- El verso preferido es, sin duda, **el alejandrino**, enriquecido con nuevos esquemas acentuales. Y con él se combinan ahora versos trimembres (el *trimètre romantique* francés). Un ejemplo:

Adiós -dije-, países  
que me fuisteis esquivos; adiós, peñascos  
enemigos  
del poeta.

- También a la influencia francesa se debe el abundante cultivo de **dodecasílabos** (6 + 6: «Era un aire suave de pausados giros») y de **eneasílabos**, apenas usados en nuestra poesía («Juventud, divino tesoro...»).

Naturalmente los versos más consagrados —endecasílabo, octosílabo, etc.— siguieron

siendo abundantemente usados.

- Fundamental es el gusto por los **versos compuestos** de pies acentuales con su marcado ritmo. Véanse unos ejemplos de pies ternarios: «Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda» (son *dáctilos*: óoo); «¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines!» (*anfíbracos*: oóo); «La princesa está triste; ¿qué tendrá la princesa?» (*anapestos*: ooó).
- Importantes son las innovaciones en cuanto a las **estrofas**. Son muchas las que se inventan o se importan. Por ejemplo, el **soneto** ofrece nuevas modalidades: sonetos en alejandrinos, o en versos de desigual medida, o con disposiciones distintas de las rimas... Lo esencial es no limitarse a las estrofas consagradas.
- En fin, la métrica se enriquece con múltiples **artificios complementarios** en los que no podemos detenernos: uso especial de rimas agudas o esdrújulas, rimas internas, armonías vocálicas, paralelismos y simetrías que refuerzan el ritmo, etc.

### Evolución del Modernismo; su desarrollo en España

En Hispanoamérica suelen distinguirse **dos etapas**. La *primera* iría hasta 1896 (fecha de *Prosas profanas* de Darío), y en ella dominarían el preciosismo formal y el culto a la belleza sensible. La *segunda* presentaría como particularidades una intensificación de la poesía intimista y una presencia de los temas americanos, junto a una atenuación de los grandes efectos formales.

No debemos entrar aquí en detalles del Modernismo hispanoamericano. Recuérdense sus principales iniciadores: José Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva... Tras ellos triunfa Rubén. Y le siguen multitud de poetas: A. Nervo, G. Valencia, L. Lugones, J. Santos Chocano...



Espléndido retrato de Rubén Darío por Vázquez Díaz.

- En España hay también precursores de las nuevas tendencias: Ricardo Gil, Manuel Reina y, sobre todo, el malagueño Salvador Rueda (1857-1933), con su sensibilidad para lo colorista y lo musical (así, su libro *En tropel* de 1893). Pero nada de ello disminuye el papel de Rubén Darío en la renovación de la lírica española: su venida en 1892 y su regreso en 1899 son hitos decisivos, y a su seducción personal se debe el triunfo del Modernismo en España. Como dijo Salinas, Rubén «tocaba en ídolo». Su papel ha sido comparado con el de Petrarca en nuestra poesía renacentista.
- Señalemos, con todo, algunas **peculiaridades del Modernismo español**. Ante todo, *menor brillantez externa* y un *predominio del intimismo*. Por otra parte, menos sonoridades rotundas, menos alardes formales. En suma: menos parnasianismo y más savia simbolista,

unida a la huella de Bécquer.

- Como figuras características de nuestro Modernismo habría que estudiar a Manuel Machado y, en un nivel inferior, a Villaespesa o a Marquina (a cuyo teatro aludiremos en otro capítulo), aparte numerosos seguidores.

Pero en la órbita del Modernismo hallamos a tres grandes autores que, por lo demás, desbordarían ampliamente sus cauces. De ellos hemos de ocuparnos en capítulos posteriores. Nos referimos a los siguientes:

- **Valle-Inclán:** máximo representante de la prosa modernista en su primera época.
- **Antonio Machado,** que arranca de un Modernismo intimista y simbolista.
- **Juan Ramón Jiménez,** que cultiva los «ropajes» del Modernismo antes de su giro de 1916.

### Importancia del Modernismo

Se ha dicho que «es imposible comprender la literatura hispánica moderna sin tener en cuenta los descubrimientos de los modernistas» (Davison). En efecto, la poesía en español salió del Modernismo absolutamente distinta de lo que había sido antes. El ingente trabajo que aquellos poetas realizaron en el campo del lenguaje resultó decisivo para la renovación de la palabra poética. Y aunque más tarde se deseche gran parte de sus galas, el Modernismo quedará como ejemplo de inquietudes artísticas y de libertad creadora. Como tal ha vuelto a ser valorado por nuestras últimas promociones poéticas.

## DOCUMENTOS Y TEXTOS

### I - MODERNISMO Y SOCIEDAD

- *En 1902, la revista madrileña Gente vieja convoca un concurso de ensayos sobre el tema «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del Arte en general y de la Literatura en particular?» El trabajo premiado es de un joven crítico llamado EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI. He aquí una de sus páginas iniciales, donde propone una interpretación de la génesis del Modernismo.*

El Modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento. No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes..., eso representa el espíritu del Modernismo.

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el *ansia de liberación*, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormeciéndose la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular: ¡estamos en pleno industrialismo! En medio de este ambiente, vemos infiltrarse cada vez más en el alma de las gentes la «afectación de trivialidad», especie de lepra que todo lo infecciona y lo degrada: entre nosotros se traduce por el chulapismo y el flamenquismo, los cuales triunfan con su música patológica y su «poesía» grosera, haciendo más y más imposible todo intento de dignificación colectiva... En oposición a esto, entran *nella commedia dell'arte* las máscaras grotescas del pedantismo y el *dilettantismo*, entecos, asexuales y tan perniciosos como los males anteriores. Y he ahí la materia que ha venido a formar al «público» (es decir, lo contrario del «pueblo»-*gens*), masa trivial y distraída, que no tiene *voluntad* para la obra de arte, masa

indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir. ¿No había de sublevarse todo espíritu sincero contra estas plagas?

Tal es la aspiración de donde nació la nueva tendencia de arte, tendencia que puede ser considerada, en último término, como una palpitación más del romanticismo.

(E. L. Chavarrí, *¿Qué es el Modernismo...?* (apud. *El Modernismo*, ed. L. Litvak. Madrid. Ed. Taurus, 1975, págs. 21-22).

• *Ricardo Gullón se ha enfrentado con el concepto más convencional de Modernismo y ha propuesto una interpretación que entronca con la que sugería el texto que acabamos de transcribir. Véase ahora un fragmento de la obra Direcciones del Modernismo.*

El Modernismo no es Rubén Darío, y menos la parte decorativa y extranjerizante de este gran poeta. El Modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el de sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neo-idealismos y utopías, todo mezclado; mas, fundido, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.

El artista, partiendo de la herencia romántica, se siente al margen de la sociedad y rebelde contra ella; se afirma alternativamente maldito o vocero de Dios, pero distinto del «vulgo municipal y espeso», del antagonista natural que en los tiempos nuevos dicta su ley: la chabacanería [...]

En la época modernista, la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo, y su raíz escapista y rebelde es la misma. No se contradicen, sino se complementan, expresando afanes intemporales del alma, que en ciertas épocas, según aconteció en el fin de siglo y ahora vuelve a suceder, se convierten en irrefrenables impulsos de extrañamiento. Y no se contradicen, digo, pues son las dos fases jánicas del mismo deseo de adscribirse, de integrarse en algo distinto de lo presente.

(R. Gullón. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1971, pp. 64-65)

#### Cuestiones:

- Hágase un esquema de las ideas que se suceden en los dos textos anteriores y coméntense.
- Señalar los puntos en que coinciden los dos autores. ¿En qué medida responde la interpretación del crítico actual a la visión que -en plena época del Modernismo- tenía E. L. Chavarrí?
- ¿Qué elementos nuevos o qué precisiones añade Gullón con respecto al texto de 1902?

## II - Dos poemas de Rubén Darío

*Puesto que la poesía modernista no ha de ser objeto de estudio especial en este curso, insertamos sólo dos muestras como mínimo e indispensable complemento de las obras que serán analizadas en los próximos capítulos.*

1. *El largo poema Divagación, del que damos las estrofas iniciales y las finales, figura en Prosas profanas (1896). Es un magistral ejemplo del Rubén más esplendoroso, de una «poesía de los sentidos», con rutilantes ballazgos verbales y sorprendentes imágenes.*

2. *Lo fatal (de Cantos de vida y esperanza, 1905) es, en cambio, revelador de la desazón espiritual, de la angustia que Rubén extrae --como dijo Antonio Machado-- de «las honduras de su alma».*

*Corresponde, pues, a esa otra línea del Modernismo que nos conluce a la intimidad dolorida del poeta.*

## DIVAGACIÓN

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,  
un soplo de las mágicas fragancias  
que hicieron los delirios de las liras  
en las Grecias, las Romas y las Francias.

¡Suspira así! Revuelen las abejas,  
al olor de la olímpica ambrosía<sup>1</sup>,  
en los perfumes que en el aire dejas;  
y el dios de piedra se despierte y ría.

Y el dios de piedra se despierte y cante  
la gloria de los tirsos<sup>2</sup> florecientes [10]  
en el gesto ritual de la bacante<sup>3</sup>  
de rojos labios y nevados dientes;  
en el gesto ritual que en las hermosas  
Ninfalías<sup>4</sup> guía a la divina hoguera,  
hoguera que hace llamear las rosas  
en las manchadas pieles de pantera.

Y pues amas reír, ríe, y la brisa  
lleve el son de los líricos cristales  
de tu reír, y haga temblar la risa  
la barba de los Términos<sup>5</sup> joviales. [20]

Mira hacia el lado del bosque, mira  
blanquear el muslo de marfil de Diana<sup>6</sup>,  
y después de la Virgen, la Hetaíra<sup>7</sup>  
diosa, blanca, rosa y rubia hermana.

Pasa en busca de Adonis; sus aromas  
deleitan a las rosas y los nardos;  
síguela una pareja de palomas,  
y hay tras ella una fuga de leopardos.

[...]

Ámame así, fatal cosmopolita,  
universal, inmensa, única, sola  
y todas; misteriosa y erudita:  
Ámame mar y nube, espuma y ola.

Sé mi reina de Saba<sup>8</sup>, mi tesoro;  
descansa en mis palacios solitarios.  
Duerme. Yo encenderé los incensarios.  
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,  
tendrán rosas y miel tus dromedarios.

1 *olímpica ambrosía*: manjar delicioso, más dulce que la miel, con que se alimentaban los dioses del Olimpo. 2 *tirsos*: vara enramada que lleva como cetro Baco, dios de la vid y el vino. 3 *bacante*: mujer que celebraba las bacanales o fiestas de Baco. 4 *Ninfalias*: fiestas rituales de las Ninfas, diosas de los ríos, fuentes, bosques y montañas. 5 *Términos joviales*: divinidades cuyas efigies marcan los lindes de los campos, a su efigie se asocia la de Júpiter; de ahí, *joviales* (*Jovis*: Júpiter). 6 *Diana*: diosa cazadora, que vive en los bosques entre las ninfas; era virgen, como dice el verso siguiente. 7 *Hetaíra* (normalmente acentuado *hetaira*): cortesana griega; aquí se refiere a Venus y a sus amores con el hermoso dios Adonis, 8 *reina de Saba*: soberana de tal nombre, en la antigua Arabia. La Biblia cuenta que, atraída por la fama de Salomón, acudió a visitarlo y fue recibida fastuosamente en los palacios de éste.

## LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, [5]  
y el temor de haber sido, y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida, y por la sombra, y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos, [10]  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡y no saber dónde vamos,  
ni de dónde venimos...!

## CUESTIONES~

- Estudiar, en ambos poemas, los aspectos de espíritu modernista y los elementos temáticos, teniendo presente cuanto se ha dicho en esta lección.
- Señalar y comentar los rasgos característicos del estilo modernista en el poema *Divagación*.



## 2b EL GRUPO DEL 98

### LIBROS DE CONSULTA

1. SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo xx*. Madrid, Alianza Ed. («Libro de bolsillo», núm. 239). [Los dos primeros ensayos recogidos en este libro son ya clásicos en el deslinde entre Modernismo y 98: aludimos a ellos en esta lección.]
2. BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*. Madrid, Siglo xxi de España Eds. [Uno de los estudios que ha renovado la interpretación del «98», atendiendo a su gestación.]
3. SHAW, Donald L.: *La generación del 98*. Madrid, Eds. Cátedra, 1977. [Reciente síntesis de un hispanista inglés. Especialmente útil para el estudio de los autores.]
4. *Visión de España en la generación del 98. Antología de textos*. Introd. y selección de José Luis Abellán. Madrid. Ed. Magisterio Español, 1968. (Col. «Novelas y Cuentos», núm. 17). [Abundante recopilación de textos sobre *El paisaje, El hombre y la historia, Las ideas del 98 y Los mitos españoles*.]

Véanse además los libros citados al frente del cap. 1, así como los dos títulos citados en primer lugar al frente del cap. 2a.

### EL CONCEPTO DE “GENERACIÓN DEL 98”

En el cap. 1 (Apéndice) hablamos del «método de las generaciones»; ahora nos encontramos con su primera aplicación notoria: la llamada «generación del 98». Recordemos el origen y las vicisitudes de ese marchamo:

Fue Azorín —con algún precedente— quien propuso tal denominación en unos artículos de 1913. Según él, integraban la «generación del 98» autores como Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Rubén Darío..., (no cita a Machado). Esta nómina sorprenderá a quienes estén acostumbrados al repetido deslinde entre *modernistas* y *noventayochistas*. Sin embargo, ha de advertirse que, según Azorín, los rasgos que permiten agrupar a tales autores son, no sólo «un espíritu de protesta», sino también «un profundo amor al arte»; y entre las influencias, señala las de parnasianos y simbolistas. Queda claro, pues, que tal «generación» no es, para Azorín, algo deslindado del Modernismo ni opuesto a él. Y, en efecto, el mismo autor aporta un testimonio decisivo de cómo, hasta entonces, no hubo más apelativo para aquellos escritores que el de *modernistas*. (Cf. “documentos”, n.º D).

Algunos de los presuntos miembros de la «generación» rechazaron la idea. Unamuno se mostró reticente. Baroja afirmó: «Yo no creo que haya habido ni que haya una generación del 1898. Si la hay, yo no pertenezco a ella.» Sin embargo, la etiqueta de «generación del 98» hizo pronto fortuna. Ortega la adoptó. Y ya en 1934 un hispanista alemán, Hans Jeschke, escribe el primer libro de conjunto sobre *Die Generation von 1898*.

### LOS REQUISITOS GENERACIONALES APLICADOS AL “98”

Pedro Salinas, en un ensayo de 1935, aplica al 98 el concepto de «generación literaria» establecido por Petersen (cf. cap. 1, Apéndice). Veamos en qué medida se cumplen los «requisitos generacionales».

1. **Nacimiento en años poco distantes.** En efecto, once años separan al más viejo y al más joven de los autores citados (Unamuno, 1864; Antonio Machado, 1875). Pero en la misma «zona de fechas» nacieron Rubén, Manuel Machado, Benavente, etc.
2. **Formación intelectual semejante.** A primera vista, no hay tal semejanza. Salinas señala

«su coincidencia en el autodidactismo». Pero ¿es ello una «semejanza»? ¿Y no fueron también autodidactos muchos modernistas?

3. **Relaciones personales.** Luego veremos la intimidad que unió a Baroja, Azorín y Maeztu, y sus contactos con Unamuno y Valle. Coincidieron en las mismas tertulias, en las mismas revistas... Pero también coincidieron en ellas con «modernistas» notorios.

4. **Participación en actos colectivos propios.** Se citan como significativos, entre otros, los siguientes: en 1901, un viaje a Toledo o un homenaje a Larra; en 1902, el homenaje a Baroja por la publicación de *Camino de perfección*; en 1905, la protesta por la concesión del Premio Nobel a Echegaray, símbolo de «una España pasada». Pero también firmaron esa protesta escritores como Rubén, Manuel Machado, Villaespesa...

5. **El acontecimiento generacional** que aúna sus voluntades fue, evidentemente, el «desastre del 98», fecha que les dio nombre. Pero también algunos «modernistas», en España y América —con Rubén a la cabeza— habían denunciado la gravedad del acontecimiento.

Recordemos que, en 1895, se había reanudado la guerra colonial: Cuba, Puerto Rico y Filipinas luchan por su independencia. Con la intervención a su favor de los Estados Unidos, la escuadra española es destrozada en Santiago de Cuba y en Cavite. España tiene que firmar el Tratado de París (XII-98) por el que debía abandonar los últimos restos de su viejo imperio. Tales son los hechos, que constituyen un fuerte aldabonazo en muchos espíritus. Incluso quienes se habían pronunciado en contra de la política colonial, cobran conciencia de la debilidad del país y buscarán sus causas en los problemas internos que España arrastraba hacía tiempo.

6. **Presencia de un guía.** Es otro requisito difícil de comprobar; así lo reconoce Salinas, pero piensa que tal papel lo desempeñó a distancia Nietzsche. Hoy sabemos que tal vez fue mayor el influjo de Schopenhauer y otros. Tampoco puede asignarse el papel de guía a Unamuno: todos lo respetaron, pero su postura singular le impidió hacer de aglutinante; incluso guardó ciertas distancias.

7. **Lenguaje generacional.** Son evidentes las novedades estilísticas que los distancian de la generación anterior. Esa novedad era lo que vituperaban quienes les lanzaban, precisamente, el mote de... «modernistas». Salinas precisa: «el modernismo no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98». Es obvio que tal afirmación no lleva a deslindar las dos supuestas tendencias. Por lo demás, los estilos son tan personales que lo único en común sería su *ruptura* con el lenguaje precedente (pero lo mismo hicieron los modernistas). Sobre ello volveremos al final de este capítulo.

8. **Anquilosamiento de la generación anterior.** Parece evidente. Campoamor y Clarín mueren en 1901; nada decisivo aportan ya Pereda, Valera, Galdós... Y contra casi todos ellos mostraron su despego los jóvenes.

- En suma, los ocho «requisitos» están muy lejos de cumplirse en bloque con los llamados «noventayochistas». ¿Debemos seguir considerándolos un grupo opuesto al de los modernistas? Salinas, que así lo pensaba, matizaría más tarde su postura (cf. Documentos, III). En cambio, la contraposición -ampliamente desarrollada por Díaz Plaja en su libro *Modernismo frente a 98* (1951)- fue la postura que prevalecería durante muchos años.

### Estado actual de la cuestión

La crítica más reciente se divide en dos sectores: a) quienes rechazan la existencia de una «generación del 98» opuesta al Modernismo; b) quienes la admiten, aunque con matizaciones a veces profundas. Veámoslo.

- Entre los primeros destaca Ricardo Gullón, para quien la «**invención del 98**» es «un suceso perturbador» que rompe la unidad de la literatura de principios de siglo. Para él, hay un solo y amplio movimiento, producto del cambio de sensibilidad, caracterizado tanto por

su rebeldía como por sus propósitos de renovación artística. Y el nombre que cuadra a tal movimiento es el de *Modernismo*. Semejante es la opinión de J. C. Mainer: hablar de «generación del 98» —dice— es **«una falsificación»**: no hay razón para desgajar algunos nombres del conjunto del Modernismo, pues hay una común actitud de ruptura.

- Enfrente se hallan quienes ven en ciertos escritores -los «noventayochistas»- suficientes rasgos peculiares que impiden incluirlos, sin más, en el Modernismo. Así, subrayarán el lugar que ocupa en ellos el tema de España, sus preocupaciones filosóficas y, en lo estético, su sentido de la sobriedad.

Algunos críticos aceptan la denominación de «generación del 98», pero renuevan profundamente su interpretación (así, los estudios de Pérez de la Dehesa, Blanco Aguinaga, etc. sobre la «juventud del 98», como veremos). Y destaca la equilibrada posición de Tuñón de Lara, quien rechaza el «mito de la *generación* del 98», pero afirma su «realidad» como «*grupo* más o menos coherente» dentro de la primera generación del siglo (cf. Documentos, IV). En ese sentido, ya Granjel había distinguido entre la «generación» de todos los nacidos en torno a 1870 y los «noventayochistas», cuya nómina redujo a cuatro (Baroja, Azorín, Maeztu y Unamuno).

- De acuerdo con lo expuesto (y recordando lo dicho en el capítulo anterior sobre el concepto de «generación literaria»), propondremos los siguientes corolarios:

- *Noventayochistas y modernistas* constituyen *una misma generación histórica* y entre ellos hay numerosos puntos comunes, fruto del momento crítico en que viven.

- Sin embargo, es lícito hablar de un *grupo del 98* dentro de aquella generación; grupo homogéneo sobre todo en su juventud.

- En cualquier caso, es inexcusable atender a la *evolución* de los autores, desde sus citadas coincidencias juveniles hasta su progresiva divergencia.

Estas ideas nos guiarán en los epígrafes siguientes y nos permitirán establecer la nómina más plausible del grupo (a la vez que se pondrán en su lugar figuras como las de **Antonio Machado** o **Valle-Inclán**).

### La juventud del 98

«Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud del 1898.» Así evocaba Azorín en 1913 los comienzos de su «generación». Hoy sabemos que tales comienzos se hallan marcados por concretas doctrinas revolucionarias. Veámoslo:

—**Unamuno** pertenece durante varios años (1894-1897) al PSOE, entonces marxista, y escribe en revistas «subversivas».

—**Maeztu** comparte «los anhelos socialistas» y expone sus ideas revolucionarias en *Hacia otra España* (1899).

—**José Martínez Ruiz**, antes de firmar «Azorín», se declaraba anarquista, ideario que propagó en explosivos folletos.

—**Baroja** sentía también simpatías por el anarquismo, aunque no adoptara una postura tan activa como los anteriores (en *El árbol de la ciencia* se reflejarán sus ideas juveniles).

- Estos cuatro autores coinciden, pues, en profesar ideas muy avanzadas que son, una vez más, indicio de la «crisis de la conciencia pequeño-burguesa» (Mainer). Procedentes de las clases medias, fueron «la primera generación de intelectuales [...] que, de la vanguardia de la burguesía, intentó pasarse al enemigo». Tal sería, pues, el sentido de aquella «rebeldía» de que habló Azorín.

- Hasta aquí, nada hemos dicho de Valle-Inclán y Machado. Por entonces -antes de 1900-, Valle, que sólo ha publicado algunos cuentos modernistas, profesa ideas netamente

tradicionalistas. En cuanto a Machado, sólo se dará a conocer en 1903 con un libro de poesía intimista (*Soledades*); sus ideas liberales progresistas no pasan todavía a su obra. Y la evolución posterior de ambos será muy distinta de la de los otros, como veremos en su momento.

### EL “GRUPO DE LOS TRES”

Constituye este grupo un episodio de interés dentro de la evolución de los noventayochistas. Lo componen **Baroja, Azorín y Maeztu**, grandes amigos que firman artículos con el seudónimo de *Los Tres*. «No podía el grupo —dirá Azorín— permanecer inerte ante la dolorosa realidad española. Había que intervenir.»

En 1901 publican un *Manifiesto*, con el deseo de cooperar «a la generación de un nuevo estado social en España». Diagnostican la «descomposición» del ambiente espiritual, el hundimiento de las certezas filosóficas, «la bancarrota de los dogmas»... «Un viento de intranquilidad —dicen— reina en el mundo.» Frente a ello, ven en los jóvenes «un ideal vago», pero disperso; «la cuestión es encontrar algo que canalice esa fuerza». Para ello, según *los Tres*, de nada sirven «ni el dogma religioso, que unos sienten y otros no, ni el doctrinarismo republicano o socialista, ni siquiera el ideal democrático...» (nótese bien). Sólo *la ciencia social* —afirman— puede dar un cauce al «deseo altruista, común, de mejora. la vida de los miserables». Por eso proponen:

«Aplicar los conocimientos de la ciencia en general a todas las llagas sociales [...] Poner al descubierto las miserias de la gente del campo, las dificultades y tristezas de millares de hambrientos [...]; señalar la necesidad de la enseñanza obligatoria [...] Y después de esto, llevar a la vida las soluciones halladas, no por nosotros, sino por la ciencia experimental, [...] propagarlas con entusiasmo, defenderlas con la palabra y con la pluma hasta producir un movimiento de opinión que pueda influir en los gobiernos...»

Como se verá, *los Tres* se han alejado ya de sus compromisos políticos iniciales y sólo confían en una vaga «ciencia social». Su posición es ahora la de ***un reformismo de tipo «regeneracionista»***.

- La campaña de *los Tres* fue un fracaso que les condujo a un hondo desengaño. «Aprendí —confesaría Azorín— que, cuando no se tienen los medios para hacer la revolución, todo lo que se haga es como orinarse en las paredes del Banco de España.»

En ese desengaño de la acción concreta les había precedido **Unamuno** (en 1897 había dejado el PSOE [Partido Socialista Obrero Español]). Como a un maestro, *los Tres* le habían enviado el *Manifiesto*, buscando su apoyo. Unamuno respondió que habían dejado de interesarle los problemas económicos y sociales. Lo que le interesa ahora es «modificar la mentalidad de nuestro pueblo»: «Lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí [...], tener un sentimiento y un ideal propios acerca de la vida y de su valor.»

- En suma, se inicia un giro hacia posturas netamente *idealistas*. Según Laín, hacia 1905 los noventayochistas «han abandonado el camino de la acción y sienten en el alma el fracaso de sus proyectos juveniles». Seguirán sintiendo —eso sí— la preocupación por España, pero «desde la actitud contemplativa del *soñador*. O desde un *escepticismo* desconsolado.

La “madurez” del “98”: actitudes, ideas, temas.

Saltemos a 1910. En tal fecha señala Azorín que cada autor se ha creado una fuerte personalidad; y añade: «Sus orientaciones, sus ideas políticas, sus sentimientos estéticos son ahora en ellos muy diversos de lo que eran entonces.» Lo que conservan es «la lucha por algo que no es lo material y bajo»; es decir, un anhelo idealista.

- Pasado el radicalismo juvenil, se configura lo que tradicionalmente se ha considerado **«mentalidad del 98»** y que corresponde a la madurez de los autores. Junto a sus diferencias, pueden señalarse notas comunes. Ante todo, el señalado **idealismo**, al que acompañan los siguientes rasgos:

1. **Se intensifica el entronque con las corrientes irracionistas europeas** (Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard...). En relación con ello, puede hablarse de *neorromanticismo* (coincidente con el de los modernistas). Así, Azorín destacaba el idealismo romántico de sus compañeros; y como románticos se definieron Baroja o Unamuno.

2. **Adquieren especial relieve las preocupaciones existenciales.** Los interrogantes sobre el sentido de la vida, el destino del hombre, etc. son capitales en todos ellos (muy especialmente en Unamuno). Ello ha hecho que se les haya considerado precursores del *existencialismo*.

3. **El tema de España se enfocará con tintes subjetivos.** Quiere esto decir que se proyectan sobre la realidad española los anhelos y las angustias íntimas. El *subjetivismo* es, en efecto, lo que caracteriza tanto la exaltación redentora de Unamuno, como la visión impresionista de Azorín o el escepticismo del Baroja maduro. Por lo demás, todos pasaron a plantear el tema de España, ya no en el terreno económico y social, sino en el plano de los valores, ideas y creencias. O, como dice Shaw, buscaron «una respuesta abstracta y filosófica a los problemas concretos y prácticos planteados por el estado de España».

- **Evolución ideológica** de los autores: Unamuno fue toda su vida «un hombre de contradicción y de pelea», pero cada vez más encerrado en su «yo» (Cf. CAP. 3b). Baroja se recluye en un radical escepticismo (Cf. 4b). Azorín derivó hacia posturas conservadoras, tradicionalistas. Más profundo fue aún el giro de Maeztu, que se convertiría en adalid de la derecha nacionalista.

Desde lo expuesto aquí, se apreciará el signo inverso de las trayectorias de Antonio Machado y de Valle-Inclán. En el **Machado** de *Campos de Castilla* (1912) pueden verse afinidades con el 98. Pero la afinidad en los temas es superficial la evolución ideológica de Machado le lleva cada vez más a la izquierda, con lo que se distancia de los típicos noventayochistas (lo veremos en el cap. 4b). Semejante es el caso de **Valle-Inclán**, quien hacia 1917 pasa de su tradicionalismo inicial hacia posiciones progresistas cada vez más radicales; su enfrentamiento duro y ácido con la realidad española se situará en un plano muy distinto al que ocuparán por entonces los del 98 (se comprobará al estudiar *Luces de Bohemia*).

### NÓMINA DEL “98”

Lo dicho hasta ahora nos lleva a delimitar lo que puede considerarse «grupo del 98». Lo compondrían, en principio, **Baroja, Azorín** y **Maeztu** (*los Tres*), unidos entre sí por las juveniles afinidades que hemos visto. Y, por no pocos aspectos, cabe agregar a **Unamuno**. Muy discutible, en cambio, es incluir en la nómina a Machado y Valle, sin negar las afinidades temáticas entre éstos y aquéllos.

¿Otros autores? Suele mencionarse, como precursor, a **Ángel Ganivet** (sobre este autor y los

«regeneracionistas» volveremos). También se ha citado al novelista **Blasco Ibáñez** (1867-1928), por razones de edad y por afinidades ideológicas con los «jóvenes del 98»; pero su estética lo sitúa dentro del Naturalismo. En otro lugar (CAP. 5) se hablará de **Benavente** y se razonará su exclusión del grupo.

En cambio, adscrito al 98 –aunque fuera del campo de la creación pura– está **Ramón Menéndez Pidal** (1869-1968), gigantesca figura de la erudición contemporánea. Él apoyó, desde la ciencia histórica y filológica muchas de las posturas de los noventayochistas: así, sobre todo, la visión castellanista. En esa línea se inscriben monumentales estudios sobre literatura medieval (*Poema del Cid* y otras gestas, las *jarchas*, el *Romancero*...). El castellano, tan amado y enriquecido por los autores de su generación, encontró en Menéndez Pidal el máximo investigador de su historia (*Orígenes del español*, *Gramática histórica española*, etc.).

#### Significación literaria del “98”. El estilo.

Los noventayochistas contribuyeron poderosamente a la **renovación literaria** de principios de siglo. Como los modernistas, repudiaron la retórica o el prosaísmo de la generación anterior (con significativas excepciones: Azorín vio afinidades en Galdós y valoró con criterios modernos a Bécquer y a Rosalía).

Retrocediendo en el tiempo, Larra fue considerado un precursor. Reveladora es también la especial reverencia que sintieron por algunos de los clásicos, como Fray Luis, Quevedo y, sobre todo, Cervantes (renovaron la interpretación del *Quijote*); o su fervor por nuestra literatura medieval, en particular, el *Poema del Cid*, Berceo, el Arcipreste de Hita, Manrique...

- Tales preferencias explican sus **novedades estilísticas**. Subrayemos algunas orientaciones peculiares. Azorín, por ejemplo, afirmaba que «una obra será tanto mejor cuando con menos y más elegantes palabras haga brotar más ideas.» Y Unamuno exhorta así: «Tengamos primero que decir algo jugoso, fuerte, hondo [...], y luego, del fondo, brotará la forma.» Voluntad, pues, de ir a las *ideas*, al *fondo*; ésta sería la primera nota común del «lenguaje generacional».

Con ello enlaza el «**sentido de la sobriedad**» que ya señaló en ellos Joan Maragall. Hay, en efecto, una **voluntad antirretórica** (o mejor, una reacción contra la retórica decimonónica). Y ello va acompañado de un exigente **cuidado del estilo** (por la citada repulsa del prosaísmo). *Antirretórico* y *cuidado* será, pues, el estilo predominante del 98. Y ello puede aplicarse a estilos tan fuertemente *individualizados* como la vehemencia de Unamuno o la limpia concisión de Azorín. El aparente desaliño de Baroja requerirá especial consideración (Cf. 3c), pero es indudable su novedad antirretórica. Como dice Lapesa, «por caminos muy diversos se crea un arte nuevo de la prosa».

- Rasgo común -e importante- es el **gusto por las palabras tradicionales y terruñeras**. Azorín habló del «deber de ensanchar el idioma». Y todos ellos ampliaron el caudal léxico, bebiendo del habla de los pueblos o de las fuentes clásicas.

Véase un delicioso párrafo de **Azorín**: «¿Sabe usted lo que es un perro *lucharniego*? ¿No ha oído usted muchas veces en los crepúsculos vespertinos *chiar* a las golondrinas? [...] ¿Ha oído usted en la madrugada cantar a la *coalla*? Si está usted en una casa de campo y entra en el *amasadero*, cuando la casera está ante la *artesa*, con las manos en la masa, ¿sabrá usted *lo* que está haciendo? ¿Se acordará usted del verbo *beñir*?» (*Las palabras inusitadas*.)

Tradicionalismo: hay que señalar que el sobrio paisaje castellano influye decisivamente en el sentir de los llamados “hombres del 98”.



En otro plano, destaquemos que el citado **subjectivismo** se convierte asimismo en un rasgo esencial de la estética del 98. De ahí el **lirismo** que impregna tantas páginas, desvelando el *sentir personal* de los autores. Y de ahí, sobre todo, que sea a menudo difícil separar *lo visto de la manera de mirar*: paisaje y alma, realidad y sensibilidad llegan a fundirse íntimamente.

- Señalemos, en fin, las **innovaciones en los géneros literarios**. Ante todo, en el 98 se configura el **ensayo** moderno, con su flexibilidad para recoger por igual el pensamiento, las reflexiones culturales, la visión lírica del paisaje, la intimidad, etcétera. Profundas novedades observaremos también en **la novela**, como veremos. Menor éxito tuvieron los intentos renovadores en el **teatro** (aparte siempre Valle-Inclán).

- En suma, la renovación estética de los noventayochistas es tal, y tales sus logros literarios, que no en vano la crítica ha abierto con ellos —y con los modernistas— la “Edad de Plata” de nuestra literatura.

## DOCUMENTOS

### I LA «GENERACIÓN DEL 98», SEGÚN AZORÍN

• *He aquí un fragmento de la importante serie de artículos (ABC, 1913) en que Azorín creó tal denominación.*

*Un espíritu de protesta, de rebeldía*, animaba a la juventud de 1898. Ramiro de Maeztu escribía impetuosos y ardientes artículos en los que se derruían los valores tradicionales y se anhelaba una España nueva, poderosa. Pío Baroja, con su análisis frío, reflejaba el paisaje castellano e introducía en la novela un hondo espíritu de disociación; el viejo estilo rotundo, ampuloso, sonoro, se rompía en sus manos y se transformaba en una notación algebraica, seca, escrupulosa. Valle-Inclán, con su altivez de gran señor, con sus desmesuradas melenas, con su refinamiento de estilo, atraía profundamente a los escritores novicios y les deslumbraba con la visión de un paisaje y de unas figuras sugeridas por el Renacimiento italiano; los vastos y gallardos palacios, las escalinatas de mármol, las viejas estatuas que blanquean, mutiladas, entre los mirtos seculares; las damas desdeñosas y refinadas que pasean por los jardines en que hay estanques con aguas verdosas y dormidas.

*Giardini chiusi, appena intravedutti  
o contemplati a lungo pe'cancelli...*

El movimiento de protesta comenzaba a inquietar a la generación anterior. No seríamos exactos si no dijéramos que el renacimiento literario de que hablamos no se inicia precisamente en 1898. Si la protesta se define en ese año, ya antes había comenzado a manifestarse más o menos vagamente. Señales de ello vemos, por ejemplo, en 1897; en febrero de ese año uno de los más prestigiosos escritores de la generación anterior — don José María de Pereda — lee su discurso de recepción en la Academia Española. La obsesión persistente de la literatura nueva se percibe a lo largo de todas esas páginas arbitrarias. Pereda habla en su trabajo de ciertos *modernistas* partidarios del cosmopolitismo literario; contra los tales arremete furiosamente. Pero páginas más adelante, el autor, no contento con embestir contra estos heresiarcas, nos habla de otros personajes «más *modernistas* aún», «los tétricos de la negación y de la duda, que son *los*

*melenudos* de ahora» -¡oh melenas pretéritas de Valle-Inclán!-, los cuales melenudos proclaman, al hablar de la novela, «que el interés estriba en el escarpelo sutil, en el análisis minucioso de las profundidades del espíritu humano» [...]

La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco ya iniciado en Cataluña, y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: *Mercurio*; rehabilita a Góngora -uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés-; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección*; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad [...] Ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del desastre -fracaso de toda la política española- han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España.

Azorín. *La generación del 98*. Ed. de Ángel Cruz Rueda. Salamanca, Eds. Anaya, 1961 (Bibl. Anaya, n.º 12), págs. 26-27.

## II LA «GENERACIÓN DE 1870», SEGÚN BAROJA

• *Como es sabido, Baroja se opuso en varias ocasiones a la idea de «generación del 98». Así, por ejemplo, en 1914 escribía: «Yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. El invento fue de Azorín y, aunque no me parece de mucha exactitud, no cabe duda que tuvo gran éxito.» Sin embargo, en un ensayo de 1926, titulado Tres generaciones, habla de «la generación de 1870», tomando como referencia la fecha en torno a la cual nacieron los hombres del 98. He aquí algunos párrafos.*

La generación nacida hacia 1870, tres o cuatro años antes o tres o cuatro años después, fue una generación lánguida y triste; vino a España en la época en que los hombres de la Restauración mandaban; asistió a su fracaso en la vida y en las guerras coloniales; ella misma se encontró contaminada con la vergüenza de sus padres.

Fue una generación excesivamente literaria. Creyó encontrarlo todo en los libros. No supo vivir. La época le puso en esta alternativa dura: o la cuquería, la vida estúpida y beocia, o el intelectualismo.

La gente idealista se lanzó al intelectualismo y se atracó de teorías, de utopías, que fueron alejándola de la realidad inmediata.

A pesar de esto, fue una generación más consciente que la anterior y más digna; pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear el país. Si al intento hubiera podido unir un comienzo de realización, hubiera sido de esas generaciones salvadoras de una patria. La cosa era difícil, imposible [...]

Los caracteres morales de esta época fueron: el individualismo, la preocupación ética y la preocupación de la justicia social, el desprecio por la política, el hamletismo, el anarquismo y el misticismo. Las teorías positivistas estaban ya en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas.

En política se marchaba a la crítica de la democracia, se despreciaba al parlamentarismo por lo que tiene de histriónico y se comenzaba a dudar tanto de los dogmas antiguos como de los modernos [...]

Con relación a las ideas religiosas y políticas, se empezó a creer que todo lo profesado sinceramente y con energía estaba bien; de ahí que en ese tiempo se intentara hacer justicia a San Ignacio de Loyola y a Lutero, a Zumalacárregui y a Bakunin. Esta época nuestra fue una época confusa de sincretismo. Había en ella todas las tendencias, menos la de la generación anterior a quien no se estimaba.

### III Modernismo y «98», según Salinas

• *En 1943 escribe Pedro Salinas el artículo ‘La literatura española moderna’, en el que matiza sus ideas de años atrás sobre la distinción entre aquellas «dos direcciones» de la literatura de principios de siglo. Véase un fragmento.*

Cronología general y cronología literaria coinciden en España en 1900: empieza un siglo nuevo y se inicia una nueva literatura. Los escritores novecentistas\* traen a las letras una decidida voluntad de renovación. Dos rótulos suele ponérseles: «generación del 98» y «modernismo». Los dos exactos, representan sendas dos direcciones que toma el esfuerzo renovador de la literatura. Hay que distinguir lo específico de cada una de ellas; parece hoy evidente que son cosas distintas. Y sin embargo, al distinguirlas conviene no mirarlas como tendencias divergentes o exclusivas. Porque, salvo en algún caso excepcional, todos los nuevos escritores participan en su estructura espiritual de esos dos elementos constitutivos de la generación, y son un tanto «98», y un tanto «modernistas». Lo que varía, únicamente es la proporción. Así tomada, como una integración de los dos impulsos, la generación del novecientos trasciende del simple carácter de una escuela literaria y se nos presenta con mayores proporciones. Es en realidad una nueva actitud del artista y del intelectual español, ante los problemas espirituales que con tanta urgencia le acosan en esta fecha histórica. Un nuevo modo de pensar corre paejo con un modo nuevo de sentir. Tras ellos vendrá, irremisible, otra manera de escribir, otra literatura. Afinar nuestra sensibilidad, ésta es la misión nueva, dirá Azorín. Aprender a pensar con más rigor y severidad, defenderá Ortega y Gasset. Escribir con más arte y más gracia, será el lema de Valle-Inclán. La novedad y riqueza de la literatura de 1900 está precisamente en proporción con esa variedad de afluencias, que concurren a cada cual con su caudal propio, a la formación de un espíritu literario mucho más complejo, profundo y refinado que el de la generación anterior.

P. Salinas. *Ensayos completos*. Madrid, Ed Taurus.

\* Los escritores *novecentistas* son, para Salinas, los que se revelan en tomo a 1900. No se confunda, pues, con la aplicación del término *novecentismo* a la generación posterior, tal como propuso Eugenio D’Ors. (cf. Cap. 6).

### IV Tuñón de Lara: Mito y realidad del «grupo del 98»

• *Así se titula el capítulo VI, ya citado, del libro de Tuñón Medio siglo de cultura española. He aquí unos párrafos esenciales por su claridad y equilibrio.*

Tal vez la afirmación parezca arriesgada. Mito hay, y mito por partida doble, al evocar el grupo impropriamente llamado «generación de 1898». Y el mito consiste en la interpretación a larga distancia de lo que fue un hecho real. El hecho es la existencia de un grupo de escritores que nacen a la vida creadora en los últimos años del siglo xix y el

despuntar del xx, que tienen un punto de partida de convivencia personal directa, llegando a formar un grupo más o menos coherente (que más tarde se dispersa), cuyo rasgo esencial puede ser la puesta en tela de juicio de los valores tópicos hasta entonces establecidos, la negativa a la aceptación apriorística de todo dogma, y cuya obra va a constituir una aportación de primer orden al acervo cultural español.

No es casual que se defina a sus componentes como «hombres del 98», porque ese año simboliza en nuestra trayectoria histórica algo así como un mojón fundamental, a partir del cual se impone inexorablemente la revisión de valores caducos (los de la «ideología» dominante de la Restauración, que arrastraba, a su vez, toda la del «viejo régimen»), la necesidad de repensar España, su problemática y sus tareas de cara a una era nueva, que cobra mayor visibilidad por la coincidencia cronológica de la apertura de siglo [...]

Sin embargo, se impone abordar el tema con un espíritu de desmitificación. No le faltaba razón a don Miguel de Unamuno cuando, en su artículo «La hermandad futura», publicado en *Nuevo Mundo* en 1918, habla así de la generación de veinte años atrás:

«Sólo nos unían el tiempo y el lugar, y acaso un común dolor, la angustia de no respirar en aquella España, que es la misma de hoy. El que partiéramos casi al mismo tiempo, a raíz del desastre colonial, no quiere decir que lo hiciéramos de acuerdo.»

De acuerdo o no, la inquietud y el punto de partida eran comunes y algo más importante; eran la expresión de la toma de conciencia de una parte de los españoles.

Unamuno, siempre más exigente que optimista, se pregunta a continuación si esos veinte años han logrado encontrar la patria (con lo cual reconoce implícitamente que todos partieron en busca de ella), y responde:

«No, no la hemos encontrado. Y los que se han rendido antes, los que antes se han convertido de nuestra rebeldía, esos la han encontrado menos. Porque no es patria la jaula de oro o de hierro, o de lo que sea, en que se han encerrado a descansar esperando a la muerte.»

La lucidez de Unamuno nos da dos claves sobre la proyección de su grupo generacional: una, el abandono de su trayectoria inicial por algunos de sus componentes. Otra, el incumplimiento de los objetivos de partida, en lo cual don Miguel pecaba, sin duda, de pesimista. Pero ambas tienen el valor de contribuir a desmitificar la llamada generación de 1898.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el criterio expresado en el capítulo primero, preferimos hablar de «grupo generacional del 98». Un grupo de jóvenes que se hacen cuestión de su país y de su tiempo en su totalidad, es decir, no desde la cañada de horizonte mínimo que es la especialidad, sino desde el alcor que contempla la vastedad de los hechos de cultura. Nos limitamos, con criterio restrictivo, a los nombres de Unamuno, «Azorín», Baroja, Maeztu, Machado y, no sin dudas, de Valle-Inclán. Este grupo se define por una coincidencia más o menos grande, en el espacio histórico de un decenio, la localización geográfica, frecuentaciones sociales, influencias que recibe, actividades profesionales e intelectuales (que puede identificarse o no), inquietudes y, sobre todo, temática y enfoque de la misma.

## CUESTIONES

- a) Hágase un esquema de las ideas que contiene cada uno de los textos transcritos, y compárense los puntos de vista de los autores.
- b) Basándose en el texto de Azorín, ¿puede establecerse un deslinde entre modernistas y noventayochistas?
- c) ¿Qué rasgos de los señalados por Azorín y por los otros autores podrían aplicarse también a los modernistas? ¿Es suficiente el punto de vista de Salinas?
- d) Confróntese todo ello con lo expuesto en este capítulo y sáquense las conclusiones que parezcan oportunas.