

<https://doi.org/10.55422/bbmp.421>

EL GIRO DE LA NOVELA EN ESPAÑA: DEL REALISMO AL MODERNISMO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

En la historia de la novela española, el año 1902 ha adquirido carácter emblemático. Se ha repetido hasta la saciedad que la aparición simultánea de novelas de Unamuno, Baroja, Valle y Azorín en ese *annus mirabilis* inaugura una era nueva para la novela española.¹ En cierto sentido esto es una simplificación que corre el riesgo de desfigurar la historia literaria: en primer lugar porque, aparte de ofrecer un *terminus a quo*, esa fecha de por sí nada nos dice de la naturaleza o causas del fenómeno, y en segundo lugar porque hace caso omiso del más amplio contexto en que se desenvolvía un género mudable y dinámico, con su comunidad de escritores, editores y lectores. Retrospectivamente, podemos considerar 1902 como un año algo especial en cuanto a publicaciones. Pero verlo como un momento dramático en que el arte narrativo cambia de rumbo bruscamente parece tener algo de apocalíptico. Que el viento soplaba de otra dirección y la nave cambiaba de rumbo pocos querrán poner en duda; pero quién hizo girar la rueda del timón no es cosa fácil de establecer. En lo que sigue quisiera exponer algunos argumentos que parecen indicar que el cambio de rumbo ya

¹ No quiero excluirme de lo que ahora critico. En una obra juvenil dije que «1902 is a year of special significance in the history of the Spanish novel» (Longhurst, 1977, p. 9). Lo mismo han dicho muchos otros críticos.

se había trazado para cuando las novelas de 1902 hacen su casi simultánea y notoria aparición.²

La novela española moderna, es decir la realista o post-romántica, presenta un caso especialmente interesante, ya que se desarrolla tarde y en la casi ausencia de una tradición autóctona, lo cual no es aplicable a la novela inglesa o a la francesa, que disfrutaron de una tradición ininterrumpida a lo largo del siglo XIX. Dentro de la literatura española —dejando a un lado las influyentes traducciones al español de Scott, Dickens, Balzac y otros— los costumbristas son los únicos precursores afines de los escritores realistas de la segunda mitad del siglo XIX, y un novelista como Galdós da la impresión de crear el género casi en un vacío, con sólo el lejano Cervantes, dentro de su propia lengua y cultura, como inspiración o modelo. E incluso Baroja, que comienza su carrera novelesca treinta años después, parece encajar mejor en la tradición de la narrativa inglesa que en la española.³ Con lo que quiero decir que el proceso histórico que llevó a la novela del realismo al modernismo fue mucho más corto o condensado en España que en Inglaterra o Francia. Cuando la novela moderna da el giro modernista en estos países lo hace tras un siglo de tradición novelística desde sus comienzos con Stendhal, Balzac, Austen y Thackeray, por no hablar de precursores tan sólidos como Diderot, Defoe o Fielding en el siglo XVIII. En España tenemos sólo tres décadas de continua producción de novela realista cuando llega la nueva ola, pero que ésta llega no cabe duda, y lo hace además al mismo tiempo que en otros países europeos. La década crítica, como voy a argumentar, es la de los años noventa del siglo XIX, lo cual significa que, al menos en España, las primeras manifestaciones de una

² Una anterior versión de este artículo vio la luz en 1999 y en lengua inglesa en un homenaje póstumo al hispanista británico Maurice Hemingway (1945-1994): «The Turn of the Novel in Spain. From Realism to Modernism in Spanish Fiction», en Clarke (1999), pp. 1-43. La nueva versión en castellano, aunque sustancialmente la misma, ha sufrido alteraciones, más por razones de claridad que por modificación del planteamiento. Entre otras cosas he añadido un párrafo sobre Galdós, para resaltar mejor el parecido de sus ideas con las de escritores de la generación posterior, y en cambio he eliminado algunos párrafos sobre el primer Baroja por considerar que no añadían nada esencial a su posición. El título de la versión anterior, «The Turn of the Novel in Spain», que contiene las ideas de turno y de rotación además de giro, no es traducible al español en todas sus connotaciones.

³ Esto, que ya exploró José Alberich en estudios pioneros (Alberich, 1966), ha sido ampliamente confirmado en un reciente y fascinante estudio de literatura comparada (Murphy, 2004).

narrativa modernista se dejan sentir a renglón seguido de las grandes novelas realistas de los años ochenta.⁴

El modernismo europeo se ha relacionado más que nada con la producción literaria que se extiende desde la primera guerra mundial hasta la gran crisis económica de los años treinta, y es cierto que en lo que a la novela se refiere muchas de las grandes obras innovadoras que llegarían a conformar el canon modernista se publicaron en aquel período: *Las cuevas del Vaticano* (1914), *Retrato del artista adolescente* (1916), *Demian* (1919), *Ulises* (1922), *La conciencia de Zeno* (1923), *La montaña mágica* (1924), *El proceso* (1925), *Los falsificadores de moneda* (1925), *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), *Al faro* (1927), *Punto, contrapunto* (1928), *El hombre sin atributos* (1930), por nombrar algunas. Lo que se puede decir de estas obras (podríamos añadir *Niebla* [1914] o las novelas de Pérez de Ayala a partir de *Belarmino y Apolonio* [1921]) es que son manifiestamente distintas, exploraciones más que reacciones. Por esa razón no son confundibles con obras de tradición realista. Pero también hay muchas novelas escritas antes de la primera guerra mundial que pueden haber asumido los mismos supuestos en torno al arte sin manifestar necesariamente esos rasgos diferenciadores tan inconfundibles que ofrecen las obras que acabo de nombrar. El riesgo de incomprensión en el caso de Kafka, Proust o Joyce es mucho menor que en el caso de novelistas anteriores que tal vez compartan las mismas ideas estéticas pero cuya obra parece, superficialmente, adscribirse a fórmulas establecidas porque no hay señales manifiestas de rebeldía contra esas fórmulas.

Hace más de treinta años el distinguido crítico inglés Frank Kermode dividió el modernismo en dos fases, paleomodernismo y neomodernismo, quedando asociada la primera con la producción literaria que va de 1907 a 1925 y la segunda con un fenómeno muy posterior que ha llegado a llamarse posmodernismo. Para Kermode, pues, lo que aquí estoy

⁴ Tal vez deba aclarar que cuando hablo de novela modernista no estoy utilizando el epíteto en el sentido en que lo utilizaron Guillermo de Torre, Guillermo Díaz-Plaja, Pedro Salinas y muchos otros más, sino en el sentido en que lo utilizó Juan Ramón Jiménez en España y que es normativo en la historiografía literaria anglosajona. Por supuesto el término, aunque carece de exactitud, se refiere a algo muchísimo más amplio que el estilo de Rubén Darío y otros poetas hispánicos de la época; más que una escuela o un estilo, este modernismo fue una reconsideración radical de lo que era la literatura y de su relación con el mundo. Últimamente el término (a veces confusamente equiparado con el de *modernidad*) ha ido ganando aceptación entre la crítica hispana, como observamos por ejemplo en títulos como *Ángel Ganivet, escritor modernista* de Nil Santiañez-Tió (1994), *La novela modernista de Ángel Ganivet* de Raul Fernández Sánchez-Alarcos (1995), y *Valle-Inclán, novelista del modernismo* de Darío Villanueva (2005). Para una colección ecléctica de ensayos sobre el modernismo hispánico, *vid.* Orringer, 2002, especialmente la introducción del editor.

llamando modernismo fue un fenómeno literario que se extendió a ambos lados de la primera guerra mundial. Para este crítico la última década del XIX era sólo precursora del modernismo, pero otro conocido crítico británico, Malcolm Bradbury, no halló la menor dificultad en hacer retroceder los comienzos del modernismo a esos años finiseculares, si juzgamos según ciertos rasgos esenciales que resaltan «los recursos perceptuales del artista como conciencia subjetiva; [...] la resonancia realzada atribuible a ciertos objetos observados; [...] la presentación hecha a través de la conciencia de los personajes más que mediante la descripción objetiva del material; [...] la dirección del arte como tema esencial del escritor».⁵ Desde luego si buscamos este tipo de supuestos subyacentes como indicadores de un cambio fundamental de orientación en la producción literaria, no es en absoluto difícil el identificar obras que marcan un giro estético mucho antes de la primera guerra mundial. El crítico David Daiches, por ejemplo, colocó a Joseph Conrad, cuyas más significativas obras se publicaron entre 1900 y 1911, junto a Joyce, Lawrence y Virginia Woolf para así formar el moderno cuarteto que transformó a la novela en lengua inglesa, y posteriormente otro crítico ha podido argumentar que muchos de los rasgos modernistas de las novelas de Conrad se dan antes en las de Robert Louis Stevenson.⁶

Más allá de la literatura de creación, se observan indicios incontestables de un cambio de signo que en literatura se llamará luego modernismo. Nietzsche, figura clave, publicó sus obras más influyentes en los años ochenta y noventa del siglo XIX. Bergson comenzó su campaña contra el determinismo en 1889 con su obra *Essai sur les données immédiates de la conscience* que culminaría en su más famosa obra de 1907 *L'Évolution créatrice*, obra en que el determinismo mecanicista imperante en la cultura europea desde Isaac Newton es sustituido por el famoso vitalismo creador. Dilthey, tras su *Introducción a las ciencias humanas* de 1883, publicó *El origen de la hermenéutica* en 1900, con lo que la metodología positivista preconizada por Hippolyte Taine para el análisis cultural quedaba totalmente desbancada. También en 1900 publicaba Freud su *Die Traumdeutung* o *Interpretación de los sueños*; y en 1902 el brillante matemático francés Henri Poincaré publicaba *La Science et l'hypothèse*, libro que disfrutó de gran divulgación y en el que defendía el papel de la intuición y la imaginación en el pensamiento científico y argumentaba que las explicaciones que la ciencia ofrecía de los fenómenos

⁵ Bradbury, 1973, p. 85. En su conocidísima antología crítica *Modernism, 1890-1930*, Bradbury y Macfarlane, 1976, también retrotraen los comienzos del modernismo a los años noventa del siglo XIX.

⁶ Daiches, 1960; Sandison, 1996.

no eran verdades sino convenciones, metáforas hipotéticas. Todo esto evidentemente marca la quiebra de modos típicamente decimonónicos de pensamiento a lo largo y lo ancho de diversas disciplinas. Nada tiene de sorprendente que la literatura participase de estas nuevas corrientes al filo del novecientos, aunque la de corte tradicional siguiese siendo cuantitativamente más importante al menos hasta la primera guerra mundial.

Si aceptamos la idea de Paul Valéry de que una moda o época literaria es ante todo una reacción, hemos de inferir que el modernismo en la novela fue una reacción contra el realismo y el naturalismo y sus compañeros filosóficos de viaje el positivismo y el determinismo. De todas formas no escasean los testimonios de que así es como lo vieron los primeros escritores modernistas. Muchos fueron los que criticaron tales doctrinas y prácticas decimonónicas. Poco antes de su muerte en 1880, Flaubert —no por supuesto un modernista pero a veces citado hoy día como precursor— denunció el naturalismo de Zola porque hacía caso omiso de la poesía y del estilo novelescos por favorecer el materialismo. Más o menos lo mismo vino a decir Thomas Hardy en su ensayo intencionadamente titulado «La ciencia de la ficción» (1891):

Al parecer, la falacia [del realismo científico] debe sus orígenes a la justa percepción de que con unos conocimientos muy acrecentados del universo y de las fuerzas que en él operan, y de la posición que ocupa el hombre, la narrativa, para ser artísticamente convincente, tiene que ajustarse a esta nueva alineación, como también tendrían que hacer obras artísticas en color y forma si se pudiesen presentar nuevos espectáculos en su propia esfera. Solamente la vieja ilusión de verdad puede satisfacer de forma permanente, y cuando las viejas ilusiones de antaño comienzan a ser desmontadas, hay que suministrar una magia más natural.⁷

Lo que está diciendo Hardy es que la vieja ilusión realista de historicidad se está derrumbando, y que el naturalismo, esa «magia más natural», no es otra cosa que un intento de recuperarla mediante una nueva fórmula ilusionista. También Joseph Conrad, un novelista de primer rango cogido entre dos estilos, y a quien le costó trabajo desasirse de la *historisimilitud* de la novela, idea que defendió repetidamente, insistió paradójicamente en que la novela «pone en evidencia al orgullo de la historia documental», porque como «forma de vida imaginada» trascendía lo aleatorio y restrictivo de la reconstrucción de hechos y documentos. Aunque decía aceptar la opinión de Henry James de que el buen novelista funcionaba

⁷ Hardy, 1891, citado en Allot, 1965, p. 74. La traducción es mía.

como historiador, Conrad añadía que la ficción, al ir más allá de la lectura de documentos, se acercaba más a la verdad:

Henry James reivindica para el novelista el estatus del historiador como el único que le hace justicia, tanto para sí como para su audiencia. Me parece que la reivindicación es incontestable y que su posición es irrevocable. La ficción o es historia, historia humana, o no es nada. Pero también es más que eso: se alza en terreno más firme, ya que tiene sus cimientos en la realidad de las formas.⁸

Lo que vemos aquí es, en resumidas cuentas, un clarísimo indicio de bifurcación; a un lado queda el arte que aspira a codearse con la realidad, a medirse según criterios de historicidad (el realismo); y al otro, un arte que está reivindicando sus propias formas, es decir, su autonomía. Que las dos tendencias se den en un mismo escritor es indicación de la situación contradictoria de la narrativa en el cambio de siglo. La narrativa, que había emulado a la historiografía y las ciencias humanas en general, parece resistirse a abandonar esa prestigiosa, o cuando menos cómoda, posición; y sin embargo hay un reconocimiento de que sus procedimientos, o sus formas, no van destinadas a establecer una verdad preexistente. Por eso, el narrador de Conrad, Marlow, es tanto testigo como creador, interpretando, manipulando, distorsionando la narración de los acontecimientos de que supuestamente fue testigo. Aunque los acontecimientos en sí sigan siendo historia, su forma de presentación desautoriza toda certidumbre y objetividad. La verdad novelesca, por analogía con la verdad histórica, está en trance de desaparición.

André Gide ofrece otro caso de novelista de transición que terminará por ser, en su novela tardía *Los falsificadores de moneda* (1925), una figura casi paradigmática del modernismo en la novela. En 1891 Gide ya se estaba apartando del realismo, y defendió el simbolismo por parecerle éste más cercano a la realidad que el realismo. Para Gide, el símbolo, al no estar constreñido por el tiempo histórico, se acercaba más a las verdades que subyacen el mundo fenoménico. Pero cuatro años más tarde, en su obra *Paludes*, Gide había cambiado de parecer y ya no defendía el simbolismo literario como más fiel a la realidad, y esto por la sencilla razón de que un texto literario no puede transmitir una verdad única, sino que es semánticamente indefinido, sujeto siempre a las particularidades del lector. Este relativismo será una de las características fundamentales del modernismo literario que comienza a perfilarse, como lo había sido ya

⁸ Conrad, 1905, citado en Wright, 1964, pp. 86-87. La traducción es mía.

durante muchas décadas en el modernismo religioso de la tradición protestante-liberal que tan profundamente influyó en Unamuno. Unos años después, Gide fija su atención en el naturalismo y rechaza el arte novelesco de los hermanos Goncourt como «une diminution de vie», o sea que reducir la vida a una fórmula de composición es rebajarla. Gide, pues, rechaza el realismo, el simbolismo y el naturalismo, es decir todas las principales doctrinas literarias de la segunda mitad del siglo XIX, algo que volverá a debatirse en *Los falsificadores de moneda*, pero parece claro que ya para 1900 Gide se estaba forjando una estética bien distinta a las prevaecientes. Varios escritores posteriores insistirían en que la realidad —fuese ésta lo que fuese— es algo que se vive pero no que se describe, y que pedir que una novela nos la describa es hacer un juicio erróneo de sus posibilidades como género.⁹

Virginia Woolf se refirió pormenorizadamente al concepto que se tenía de la novela, lamentando el desperdicio de talento de aquellos novelistas, como Wells, Bennett o Galsworthy, que se empeñaban en describir «la realidad».

Si aplicásemos una etiqueta con una sola palabra a todos estos libros, esa palabra sería «materialista»; con lo que queremos decir que escriben de cosas sin importancia, que malgastan su enorme talento e industria haciendo que lo trivial y transitorio parezca verdadero y duradero.¹⁰

Muchos novelistas, argumentaba Woolf, atrapados por lo convencional, piensan que los argumentos de sus novelas tienen un «parecido con la vida». Pero cuanto más se esfuerzan en hacer que sus novelas se parezcan a la vida, menos se parecen, porque la vida no es «así». Lo que los seres humanos tenemos son realidades y no «la realidad», mundos refractados por nuestra conciencia sobre la base de impresiones sensoriales infinitas e incoordinadas. El realismo, decía Woolf, no representaba la vida sino que la falsificaba, porque

⁹ Aquí la novela modernista refleja el largo debate en torno a la lengua entre los que veían en ella un instrumento de comunicación y representación del mundo fenoménico (hipótesis referencial) y los que pensaban que la lengua era una fuerza creativa que expresaba una visión, como podía serlo la música o la pintura (hipótesis expresiva). En la hipótesis referencial la lengua proviene del mundo que nos rodea; en la hipótesis expresiva el mundo que nos rodea proviene de nuestra lengua. Los modernistas se decantaron por la tesis expresiva. En España, Unamuno, seguidor de Wilhelm von Humboldt, fue un claro adherente de esta posición.

¹⁰ Woolf, 1919, citado en Ellman y Feidelson, 1965, p. 123. La traducción es mía.

la vida no es una serie de lámparas simétricamente ordenadas; la vida es una aureola luminosa, una membrana semitransparente que nos envuelve desde el principio hasta el final de nuestra vida consciente. ¿No ha de ser la tarea del novelista el comunicar este hálito, variable, desconocido, ilimitado, por muy aberrante o complejo que se presente, y comunicarlo con el mínimo de contenido ajeno y externo que sea posible? No es sólo valentía y sinceridad lo que pedimos; proponemos que la verdadera materia de la ficción es otra que la que el hábito nos ha hecho creer.¹¹

Este argumento algo escurridizo de Woolf viene a ser prácticamente el mismo que utilizó Unamuno en sus reiteradas denuncias de la estética realista: que al fijar la atención en las realidades externas que parece ser lo que tenemos en común estamos eludiendo la verdadera realidad de nuestra existencia. Debemos ir del mundo interior al mundo exterior, y no al contrario, porque el mundo lo vemos «desde dentro». La formulación unamuniana más conocida de esta idea es la que encontramos en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), donde Unamuno habla del «hombre numérico» forzado a vivir en un «mundo fenoménico». Lo que el escritor con verdadera vocación de novelista debería aspirar a hacer es crear mundos internos y no ir a buscar inspiración en la calle, la plaza o el café.

Unamuno sabía perfectamente que *realismo* era un término englobante en el que cabían muy diversos estilos de escribir;¹² pero ello no le impidió contraponer una y otra vez la «cosa puramente externa, aparental, cortical, y anecdótica» del «llamado realismo» a su propia versión de «la realidad real» que él identificaba con el impulso creador que proviene no de la observación sino de la imaginación del artista que transforma sus sueños en arte a despecho de la realidad: «¿o es que la *Odisea*, esa epopeya que es una novela, y una novela real, muy real, es menos real cuando nos cuenta prodigios de ensueño que un realista excluiría de su arte?» (*OC*, II, p. 974). Unamuno juzga la autenticidad del arte con un criterio de «internalismo», y como explicación de su propia obra tal criterio es comprensible. Pero lo malo de este tipo de criterio es que lo podemos aplicar indiscriminadamente a casi cualquier escritor que queramos rescatar de una moda literaria aparentemente desvalorizada, que es justo lo que hace Unamuno con Balzac:

¹¹ Woolf, 1919, citado en Ellman y Feidelson, 1965, p. 123. La traducción es mía.

¹² «Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo?» (Unamuno, *Obras completas*, 1966-71, II, p. 972). Cf. lo que escribió Baroja: «No sé si puedo llamarme realista o no. En un sentido filosófico, no, porque no sé lo que es la realidad» (Baroja, *Obras completas*, 1946-51, V, p. 414). De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Unamuno y Baroja en el texto del artículo.

«Balzac no era un hombre que hacía vida de mundo ni se pasaba el tiempo tomando notas de lo que veía en los demás o de lo que les oía. Llevaba el mundo dentro de sí»(*OC*, II, p. 976). Ese mundo de dentro, en perpetuo choque con el de fuera, es lo que para Unamuno creaba la gran literatura. El quijotismo no puede ser más evidente.

Claro que para 1920, año de publicación de las *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, el cauce de la narrativa modernista corría con abundancia; estamos ya entrando en la década de los movimientos vanguardistas, fase terminal del modernismo cuyas formas experimentales y a veces estrambóticas provocaron la vuelta al realismo documental y sobrio que hallamos en los años treinta. Las ideas de Unamuno en 1920 pueden ser idiosincráticas por su forma de expresión, pero no tienen nada de excepcionales. No hay que esperar hasta 1920, ni siquiera hasta 1910 (la fecha en la que según Virginia Woolf cambió la naturaleza humana), para observar la praxis de la nueva estética de la novela. El cambio ocurrió sin grandes discontinuidades, el realismo evolucionó hacia distintos *realismos* con profusión de adjetivos para indicar cierto distanciamiento de lo más tradicional, y cada uno reivindicaba una mayor dosis de *realidad* o una mayor fidelidad a la situación humana, o una mayor conciencia de lo que les correspondía al arte y al artista. A pesar de que definir el modernismo con precisión es tarea imposible, es necesario aclarar no obstante que de ninguna forma debe confundirse con la anterior doctrina del arte por el arte que se puso de moda en algunos círculos literarios europeos (Oscar Wilde, Joris Karl Huysmans). Ha habido cierta tendencia en el hispanismo a equipararlos debido a las connotaciones de esteticismo adquiridas por el término *modernismo* en su acepción estrechamente hispana (difundida sobre todo por Guillermo Díaz-Plaja). Es necesario insistir en que el modernismo *sensu lato* incluye a los llamados *noventayochistas*, y que la persistente defensa que hicieron los modernistas de la primacía de la conciencia individual del artista no es ni mucho menos lo mismo que el arte por el arte, y sobre todo que ese arte preconizado por los estetas más extremistas de los últimos años del siglo XIX. El modernismo no fue tan introvertido como han pretendido los críticos marxistas y socio-realistas. Verdad es que el modernismo tenía la preocupación del arte, pero siempre en términos de su relación con otra cosa, ya fuese el autor, el lector, la lengua, el género, o incluso la historia y la circunstancia social.

En España, como en Inglaterra, el giro modernista de la novela quizá sea menos perceptible o menos pronunciado que en Francia, donde pasar de Zola a Gide es emigrar a otro universo. Distraída por el idealismo alemán, España no produjo ni un fornido defensor del positivismo filosófico ni un practicante de primer rango del naturalismo científico zolesco. A pesar de la

reacción escandalizada del conservadurismo católico, *La cuestión palpitante* de Doña Emilia fue tanto una desfiguración de Zola como una defensa del realismo visto desde una perspectiva católico-liberal. Como ya demostró Jean-François Botrel, el determinismo materialista de Zola, en su sentido más científico, no echó raíces en España, e incluso las representaciones novelescas del hampa, la pobreza, la vida sexual —que por lo demás abundan en la literatura española— se ofrecían sin ninguna clase de soporte teórico.¹³ En su frustrada tesis doctoral de 1889, Ángel Ganivet ofrece un análisis prácticamente contemporáneo del impacto del naturalismo en España, análisis que no deja de tener interés:

Después de algunas escasas muestras de la novela histórica, de la sentimental y de la de costumbres, se ha impuesto la psicológica o analítica tan defendida por Zola. En este punto, como en tantos otros, vivimos bajo influencias extrañas a nuestra historia y a nuestro carácter; pero la influencia hasta la hora presente no ha sido tan decisiva que se extienda en toda su amplitud. La doctrina del fundador de la novísima escuela literaria se condensa en tres afirmaciones: el organismo humano, como todos los demás, se rige por leyes fatales, siendo una especie de máquina cuyo motor es el temperamento, el cual explica la gran variedad de las funciones individuales; para estudiar la vida del hombre, hemos de valernos del método mismo de la ciencia positiva, de la observación y del análisis, ya que el experimento no sea posible; para exponer el resultado de nuestro estudio, nos serviremos del lenguaje más acomodado a la realidad y más apto para expresarla fielmente, desechando el auxilio de la imaginación, que es un colaborador pernicioso. Fácilmente se nota que la novela española contemporánea coincide en sus tendencias con estas dos últimas conclusiones, aunque moderándolas prudentemente, pero difiere de la primera por completo. El fondo filosófico de la novela naturalista es un positivismo radical que no acepta ningún novelista español digno de esta consideración. Alarcón, Pereda, Trueba, Pardo Bazán y la mayor parte de ellos son espiritualistas. Valera, Galdós y otros lo son también, aunque también propenden al escepticismo.¹⁴

La sinopsis que hace Ganivet del naturalismo español es altamente reveladora, y en líneas generales bastante exacta. No sólo nos ofrece una definición muy perspicaz del naturalismo, sino que nos dice que en su forma

¹³ Botrel, 1988, pp. 183-197.

¹⁴ Ángel Ganivet, *España filosófica contemporánea*, en *Obras completas*, 1951, II, pp. 625-626. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Ganivet en el texto del artículo.

más pura el naturalismo no existe en España. Tal vez la versión española más próxima al naturalismo *zolesco* sean las novelas valencianas de Vicente Blasco Ibáñez y las novelas de Eduardo Zamacois, pero en el caso de Blasco, a pesar de una cierta dosis de determinismo, sus mejores obras se acomodan perfectamente al robusto género español de novela regionalista, y en el caso de Zamacois, cuya filiación naturalista sea tal vez más fuerte, su naturalismo está demasiado cercano al erotismo para merecer el apelativo de científico.¹⁵

Debemos recordar que incluso después de 1900 y la aparición de los posteriormente llamados noventayochistas, la novela española siguió estando dominada por escritores a quienes podemos llamar, *grasso modo*, realistas, o sea Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez y muchas otras figuras menores que hoy casi han caído en el olvido. Lo que habría que ver, naturalmente, es si estos realistas siguen escribiendo novelas cortadas por el mismo patrón que las escritas durante el apogeo del realismo en la década de los ochenta. Como vamos a ver enseguida, algunos comentaristas creyeron observar cambios en la producción literaria de algunos escritores establecidos. Aunque el modernismo indudablemente produjo obras experimentales, no debemos dejarnos seducir por estos relucientes rótulos hasta el punto de pasar por alto otras indicaciones de cambio menos vistosas. Si en vez de centrarnos exclusivamente en las obras más revolucionarias de la narrativa modernista —*Niebla*, o *Ulises*, o *En busca del tiempo perdido*— buscamos indicaciones más sutiles de un cambio en el arte de novelar, y quizá también en los comentarios, no siempre coherentes pero siempre reveladores, de los novelistas, comienza a perfilarse un cuadro algo distinto, un cuadro en el que el modernismo sigue siendo una reacción, cierto, pero más mediante un proceso de incubación que de revolución. Podría decirse que es el vástago que se rebela contra sus progenitores no a despecho de su educación sino precisamente por ella. El modernismo, al

¹⁵ Lo que digo del naturalismo desde luego habría que matizarlo, pues aunque tuvieran poco de «científicas», novelas naturalistas se publicaron muchísimas en España. Hubo un naturalismo, llamado radical, que se interesó preferentemente, por no decir exclusivamente, en las diversas manifestaciones de la vida sexual y que tuvo su importancia. En todo lo referente a este naturalismo es obligado consultar las publicaciones de la máxima autoridad del género, Pura Fernández, investigadora del CSIC. Entre sus muchas publicaciones podemos citar *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado en el siglo XIX*, 1995. También habría que considerar a Felipe Trigo, en quien, según José Carlos Mainer, «confluyen el cientifismo implacable de la novela positivista-naturalista con un modernismo, por el que entiendo una preceptiva moral basada en la exaltación del instinto y la redención literaria de lo extrasocial» (Mainer, 1972, p. 64). En cuanto al determinismo más bien tímido y simplista de Blasco Ibáñez, hago una comparación entre él, Galdós y Baroja en Longhurst, 2003.

menos en lo que a la narrativa se refiere (y fue en la narrativa donde el modernismo europeo tuvo sus más claras y extensas manifestaciones), sería por tanto no una especie de reminiscencia del romanticismo o una secuela del simbolismo, sino más bien descendiente del realismo, díscolo y rebelde, pero descendiente al fin.

En un imprescindible estudio, Manuel Fernández Cifuentes demostró cómo el concepto «novela» experimentó tales cambios en reseñas críticas y escritos teorizantes durante el período 1900-1914 que parece justificado hablar de un colapso del concepto.¹⁶ Con frecuencia se recurría al «realismo» para justificar nuevas prácticas novelísticas, y había que echar mano de los más variados epítetos para calificar al sustantivo, por lo que aparecieron diversas variantes tales como realismo nuevo, realismo viril, realismo español, realismo lírico, y también frases muy imprecisas del tipo «todo vida» (de una novela de Baroja) o «sin un átomo de vida verdadera» (de una novela del más tradicional Ricardo León). Ortega reconoció que la palabra «realismo» había perdido cualquier precisión que hubiera podido tener, que se había convertido en «una de tantas vagas palabras con que hemos ido tapando en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas».¹⁷ En 1909, Ramón Gómez de la Serna (por increíble que parezca, dada su posterior producción) argumentaba que la literatura burguesa se había vuelto demasiado literaria y que estaba surgiendo una nueva literatura menos literaria para sustituirla: «la nueva literatura tiende a ser lo menos literaria posible.»¹⁸ Habida cuenta que la literatura de la burguesía había sido la novela realista por antonomasia, podemos deducir que la correspondencia tradicional entre realismo y realidad, según la cual la novela, aunque no copia de una realidad externa estaría de alguna forma informada por ella, ya no tenía validez. Casi todos estos comentarios son del período 1909-1912, y nos indican, por una parte, que había ocurrido un cambio de orientación, y por otra, que no existía ningún consenso sobre lo que había sustituido, o debía sustituir, a las viejas prácticas. Para estas fechas Valle-Inclán, Azorín, Baroja y Pérez de Ayala, ya habían publicado novelas que se apartaban del paradigma realista decimonónico, por lo que podemos inferir que sus obras, aunque de un éxito comercial muy inferior al de los realistas y naturalistas, no habían pasado desapercibidas (algo que de todas formas sabemos por las reseñas de la prensa) y habían promovido un debate, más que debate,

¹⁶ Fernández Cifuentes, 1982. *Vid.* especialmente pp. 38-74.

¹⁷ Citado por Fernández Cifuentes, 1982, p. 41.

¹⁸ Citado por Fernández Cifuentes, 1982, p. 43.

polémica, en torno a la estética del género novela que se desencadenó años antes de la primera guerra mundial.

Esto, que parece indudable, no es todo, pues el hecho es que si buscamos comentarios en torno a lo que se percibía como la insuficiencia del realismo tradicional y la necesidad de superar ese realismo mediante nuevas estéticas, esos comentarios y esas actitudes de superación ya se encuentran antes de finalizar el siglo XIX, con lo que no podemos atribuir a las novelas emblemáticas de 1902 responsabilidad única de provocar la percepción crítica del cambio de estética que se estaba operando. Recordemos no sólo que ya en 1889 Ganivet había escrito que el naturalismo en España no había atraído a los mejores escritores, sino también que en 1894 Emilia Pardo Bazán se refería al naturalismo como un movimiento que, «pertenece a la historia literaria», y que había sido sustituido por nuevas tendencias.¹⁹ Para Doña Emilia la literatura «científica» ya no tenía sentido, justo lo que estaban diciendo otros escritores europeos como Hardy o Gide. Por razones cuasi-religiosas, el naturalismo científico de Zola o de los hermanos Goncourt fue cuestión polémica en España, pero nadie puede poner en duda el impacto de la doctrina naturalista, no tanto como doctrina sino como forma de composición novelesca. Como dice Jean-François Botrel tras examinar 13.000 títulos de la década 1880-1890, «de lo observado a través de la producción bibliográfica sacamos [...] la impresión que existió en España un movimiento isócrono con la fase del “naturalismo triunfante” señalada para Europa [...], pero de forma dispersa, sin verdadera coherencia doctrinal ni fuerzas, no tanto para defenderlo como para realizarlo».²⁰ Dado, pues que la *doctrina* naturalista tuvo pocos adeptos en España, y que es en la *praxis* donde debemos buscar el impacto del movimiento, resulta interesante observar cómo Unamuno, en 1898, se acerca a la cuestión desde el extremo opuesto, es decir, con una explicación de por qué el naturalismo ha fracasado y no por qué ha producido tantísimas imitaciones.

En un artículo titulado «Notas sobre el determinismo en la novela» (1898) Unamuno construye una crítica de la novelística de Zola que no deja de ser interesante, pues ofrece una posible explicación de por qué los mejores escritores no se sintieron atraídos por la doctrina literaria del francés. Aunque no es difícil detectar la falta de simpatía de Unamuno hacia el determinismo, uno de los pilares científicos del naturalismo zolesco, no rechaza a Zola por ser determinista, sino al contrario, se muestra dispuesto a

¹⁹ *Vid.* Pattison, 1965, p. 159.

²⁰ Botrel, 1988, p. 193.

aceptar el determinismo como hipótesis de trabajo: «Admitamos provisoriamente lo que se llama solución determinista y veamos si cabe encarnarla en el arte» (OC, IX, p. 770). El determinismo, según Unamuno, no es más que una ciencia estadística que se interesa por las medias aritméticas (por ejemplo, la ocurrencia de cierto tipo de crimen en un entorno social dado) pero que no nos dice nada acerca del individuo. Aplicar los conceptos del determinismo a la novela es un desacierto porque «el arte es un saber intuitivo» (OC, IX, p. 771). Los personajes de Zola están contruidos según unas normas preestablecidas, y aunque pudiera parecer a primera vista que ofrecen una mayor garantía de realidad, «nuncan tendrán la vida que el artista presta a lo intuido en la realidad» (OC, IX, p. 771). Aunque Unamuno concluye que «el naturalismo novelesco [...] ha fracasado» (OC, IX, p. 773), cree no obstante que ha prestado un importante servicio, ya que el público lector, educado en la lectura de una novela construida sobre la base de una documentación sacada de la realidad, ya no se mostrará dispuesto a aceptar una «ficción desenfrenada» (OC, IX, p. 772). Es más, Unamuno considera que la documentación cuidadosa de la novela naturalista ha supuesto «un gran progreso», y la compara con su propio intento de «anovelar la historia» en su novela *Paç en la guerra*. Queda claro por lo tanto que Unamuno no condena el naturalismo por ser una falsificación de la realidad; lo critica porque no comunicaba «sensación de vida» (OC, IX, p. 770), más o menos lo que habían dicho realistas como Flaubert y Hardy. Lo que el naturalismo falsificaba era el *arte*, al tratar de convertirse en algo que no podía ser, es decir, en una ciencia basada en la abstracción lógica. El arte no puede desentenderse del individuo porque la vida no es una abstracción científica sino que se cristaliza en nuestra experiencia y se refleja a través de la conciencia individual: «El arte debe proceder como la naturaleza, en el orden del ser intuitivamente reflejado en nosotros, no en el orden del conocer discursivamente expuesto» (OC, IX, pp.771-772). Aquí está perfilado, sucinta pero nítidamente, lo que pronto sería uno de los principios fundamentales del modernismo: la primacía de la conciencia individual como fuente de toda interpretación del mundo, principio que había trascendido mucho antes de que James Joyce lo enunciase cómicamente en las líneas con que se abre su novela *Retrato del artista adolescente* (1916). Y lo que resulta interesante es que en 1898 Unamuno formuló tal principio sin ninguna necesidad de desechar la estética realista, como sí haría veintidós años después.

También por este tiempo (últimos años del siglo XIX), Pío Baroja escribía sobre la importancia del inconsciente en el arte moderno. Su idea era que entre el arte y la ciencia se apreciaba ya una divergencia, y cada uno

escogía un camino distinto, lo cual es una manifiesta indicación de la percibida decadencia, o rechazo, del naturalismo, que había marchado parejas con la ciencia. Tal vez por influencia de la *Introducción a la medicina experimental* de Claude Bernard, Baroja siempre retuvo su respeto a la ciencia experimental, pero nunca cometió el «error» de Zola (error contra el que había prevenido el mismo Bernard) de aplicar sus métodos a un género o materia no perteneciente a las ciencias. La tesis de Baroja, en un artículo de 1899 titulado «Hacia lo inconsciente», es que la ciencia ha llegado a dominar la vida humana hasta tal punto que al arte apenas le queda lugar dónde refugiarse. El resultado ha sido que el artista moderno, especialmente el escritor, ha tenido que volver la mirada hacia las pocas áreas en que la ciencia aun no se ha implantado, a saber el mundo de lo inconsciente, de las sensaciones, de los impulsos subyacentes u ocultos. El arte se ha visto obligado a abandonar lo racional, a nutrirse de lo no racional, o como Baroja dice, a hurgar en lo inconsciente. Mientras que en épocas pasadas «el genio era casi siempre consciente», ahora «el arte actual nace de lo subconsciente» (OC, VIII, p. 851). Las ideas de Baroja se acercan extraordinariamente a las del Unamuno de aquel entonces, algo que podemos comprobar cotejando extractos de ambos escritores. En el artículo de 1898 mencionado más arriba Unamuno escribió:

Querer racionalizarlo todo en el arte es excluir de él lo *irracional*, factor importantísimo de la vida real. Empleo aquí *irracional* en el sentido que esta voz tiene en matemáticas. Sucede como con lo imaginario. La raíz cuadrada de dos es en matemáticas una cantidad imaginaria, un número indeterminable, inconmensurable con la unidad, y, sin embargo, no hay nada que pueda determinarse gráficamente con mayor sencillez, puesto que se reduce a la diagonal del cuadrado de la unidad. No por cálculo, por intuición se logra fijarlo, y fijarlo si no científica, artísticamente por lo menos.

El arte es un saber intuitivo, gráfico podría decir, que nos presenta realidades que la ciencia, que sólo opera con cantidades abstractas [...], no consigue determinar (OC, IX, p. 771).

Seis meses después escribía Baroja:

El arte moderno busca el producir impresiones, sencillas y vagas, y huyendo de los grandes ideales de la ciencia, perfecciona la técnica del arte, que es precisamente la parte científica de éste.

El arte ha ganado en sinceridad, pero ha perdido en inteligencia. El arte antiguo hablaba al entendimiento; el moderno, más carnal, habla sólo a la sensualidad y a la subconsciencia.

A las regiones superiores del espíritu sedujo la Ciencia; al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior, llamada subconsciencia; ese reflejo oscuro de la vida es quien goza de la obra de arte moderna (OC, VIII, p. 851).

Donde Unamuno escribe «irracional», Baroja escribe «subconsciente», lo que no puede ser demostrado lógicamente pero que nuestra experiencia nos dice que existe. Donde Unamuno usa «racionalizar», Baroja usa «hablar al entendimiento». Donde Unamuno pone «cantidades abstractas», Baroja prefiere «grandes ideales de la ciencia». Y donde Unamuno se refiere al «saber intuitivo», Baroja, entusiasta de Dostoyevski, habla de «ese oscuro reflejo de la vida». Los mismos perros con distintos collares. Y lo que es más, en un enunciado sobre los objetivos del arte, Baroja refleja prácticamente la misma idea de Unamuno sobre el proceder del arte que ya vimos en palabras citadas más arriba, a saber, que el arte debe aspirar a ser un arte natural en el sentido de que es un reflejo intuitivo de nuestro ser y no una explicación discursiva; escribió Baroja: «El artista moderno no es, respecto a la Naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones» (OC, VIII, p. 851), definición del papel del artista que Virginia Woolf hubiera aplaudido.

Ese mismo año de 1899 escribía Baroja un artículo, «Literatura y bellas artes», para una revista francesa sobre la escena literaria española, y en él se refiere a la inestabilidad y rapidez de rotación de ideas en una cultura artística que no sabe hacia dónde se dirige. De la generación de realistas, aquéllos que en un tiempo acogieron las ideas de Zola, «ya casi no queda nada», escribe: «La señora Pardo Bazán, Picón, Narciso Oller, son los únicos escritores de los primeros días del naturalismo que todavía trabajan con éxito.» Pero estos escritores pertenecen a una generación que a Baroja se le antoja anticuada: «[...] aunque muestran alguna benevolencia hacia las ideas liberales, son, en el fondo, reaccionarios; pertenecen a la vieja España, sombría y religiosa.» Hay un escritor, sin embargo, que se salva de esta falta de estima por parte de Baroja, y lo interesante es comprobar por qué:

Pérez Galdós, el único de nuestros escritores verdaderamente grande y abierto, ha logrado dar un impulso a la literatura española dirigiéndola a

nuevos principios, como lo prueban las obras de evolución reciente hacia un misticismo realista.²¹

No está del todo claro lo que Baroja quiere decir por misticismo realista, aunque debe estar refiriéndose a obras galdosianas de los años noventa (*Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*), pero en cualquier caso lo que me interesa recalcar aquí es la curiosa yuxtaposición de sustantivo y adjetivo. De las palabras de Baroja se desprende que Galdós está haciendo una literatura nueva, una literatura que de ninguna forma puede clasificarse de «naturalista», ya que parece tratar del espíritu; y sin embargo Baroja califica a esta literatura de realista, a pesar de su novedad. Evidentemente se trata de un realismo nuevo, o como sugiere el mismo Baroja de una «evolución» hacia una forma de novelar que no es la antigua. Está claro que para Baroja, lo mismo que para Unamuno, las ideas y fórmulas que habían dominado el panorama literario hasta hace poco ya no eran viables.²² ¿Pero cuáles han de sustituirlas?

En «Literatura y bellas artes» (1899) Baroja utiliza el término «modernista», pero de una forma bastante imprecisa, incluyendo bajo el rótulo a escritores de tendencias y estilos diversos. Según Baroja, de estos escritores el que más destaca (aparte de Rubén Darío) es Jacinto Benavente, aunque otros como Valle-Inclán, Rueda, y Maragall merecen su consideración. En «Figurines literarios» (también de 1899), escribía Baroja:

Hay un sinfín de tendencias y de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje es ser elegante; seguirla en literatura es ser modernista.

El modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento.²³

En este artículo Baroja equipara «modernismo» y «esnobismo», aunque sin darle a este término el sentido peyorativo tradicional sino más bien el de ecléctico o versátil: *snob* es aquel que se identifica con todas las

²¹ Baroja, 1899b, p. 77.

²² En una conferencia de 1926 titulada «Tres generaciones» Baroja habría de insistir en que los escritores que nacieron unos años antes o después de 1870 se formaron en una época en que las viejas ideas se desmoronaban y las nuevas eran una confusa mezcolanza: «Las teorías positivistas estaban ya en plena decadencia y apuntaban otras ideas antidogmáticas. [...] 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» (OC, V, p. 575). Aquí Baroja repite una idea que ya enunció de joven, en un artículo de 1899. *Vid.* Baroja, 1899a, p. 79.

²³ Baroja, 1899a, pp. 79-80.

tendencias extranjeras, por exageradas y contradictorias que sean. En estos dos artículos de 1899 Baroja no demuestra el menor entusiasmo por ese tipo de modernismo, pero cuatro años después volvió sobre el tema, dándole al término una acepción cambiada, y demostrando una actitud mucho más favorable hacia esta nueva tendencia. En este artículo de 1903, «Estilo modernista», hallamos una vigorosa defensa del modernismo y una denuncia desdeñosa de los que piensan que los modernistas son unos pervertidos:

¡Modernista! Indudablemente la palabra es fea, es cursi; pero los que abominan de ella son imbéciles. Hay gente que cree de buena fe que un modernista debe tener una aberración sexual, el pelo largo, la corbata grande, el sombrero ancho, y ha de hablar con voz atiplada. La tontería les sea leve a todos esos señores. No ven que estos a quienes llaman modernistas, si admiran algo, es lo fuerte, lo grande, lo anárquico. En arte, Dickens, Ibsen, Dostoyevski, Nietzsche, Rodin..., todos los rebeldes (OC, VIII, p. 845).

Esta lista de precursores del modernismo parece ser de favoritos de Baroja, y que yo sepa nadie hasta la fecha ha reivindicado a Dickens para el modernismo. No obstante, la inclusión de Dostoyevski y Nietzsche es enormemente significativa, ya que estos dos hombres están reconocidos por muchos estudiosos como los dos más claros e ineludibles progenitores del modernismo europeo. Que un joven escritor de escaso relieve y de un país culturalmente periférico tuviese conciencia del enorme impacto que estas dos figuras estaban teniendo en la Europa finisecular —y seguirían teniendo en una generación de escritores aún por descollar— algo nos dice de la extraordinaria apertura de los jóvenes intelectuales españoles hacia las corrientes extranjeras en el cambio de siglo.²⁴

²⁴ Hay que añadir que Dostoyevski comenzaba a ser conocido en España en los años noventa del siglo XIX a través de traducciones de sus obras. Las traducciones más tempranas, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*, no llevan fecha pero deben ser de finales de los ochenta. *La casa de los muertos* apareció en 1892 con un prólogo que posiblemente sea de Emilia Pardo Bazán. Las traducciones al francés aparecieron a lo largo de los años ochenta, y fueron estas versiones francesas las que seguramente leyó Baroja. El académico francés Eugène-Melchior de Vogüé tuvo un gran éxito con su estudio *Le Roman russe* de 1886, obra que Baroja evidentemente conoció, ya que se aprovechó de ella generosamente para su serie de trece artículos sobre la literatura rusa que publicó en *La Unión Liberal* de San Sebastián en 1890 a los diecisiete años. También Doña Emilia, y antes que Baroja, se aprovechó de Vogüé en su libro *La revolución y la novela en Rusia* (1887). A este respecto puede consultarse el artículo de Patiño Eirín (1997) «*La revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé». En la España de aquellos años pocos lectores habrían intuido la importancia que cobraría Dostoyevski en la

Está claro que para ese Baroja de 1903, el «estilo modernista» no se limita ni mucho menos a un estilo poético o de escribir, sino que es un concepto de escritura, y además un concepto rebelde, o sea, en disconformidad con las normas prevalecientes. Lo que para Baroja es novedad es la libertad de creación, el desembarazarse de todo gravamen doctrinal impuesto por la tradición o simplemente por las expectativas convencionales que dictaban lo que el arte debía ser: «Antes, una época tenía su estilo [...]. Hoy cada individuo es una época» (OC, VIII, p. 845). Baroja rechaza las críticas de aquellos que, utilizando criterios tradicionales del estilo, estiman en poco la labor de los jóvenes escritores. Su réplica es elocuente por su sencillez: «Se debe escribir como se siente» (OC, VIII, p. 846). En un aspecto muy relevante, este artículo de Baroja parece un manifiesto modernista, a saber, en su insistencia en la primacía del ser artístico, de la visión subjetiva del artista: «el escritor debe presentarse tal como es» (OC, VIII, p. 846). Lo cual no quiere decir que la revelación de su ser artístico sea tarea fácil para el escritor; al contrario, ese yo que yace oculto o semi-oculto en la conciencia, o incluso en la subconsciencia, no es nada fácil de localizar:

Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo, parir la personalidad, grande o pequeña, de rruiseñor o de buho, de águila o de insecto, cuando se tiene. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada, eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar (OC, VIII, p. 846).

Esta convicción de Baroja de que la literatura está abandonando las viejas fórmulas y buscando nuevos derroteros se refleja también en su opinión de dos escritores que, a pesar de su enorme talento, no habían encontrado el aprecio general. Estos dos escritores que, según Baroja, estaban «en discordancia completa con el momento histórico en que nacen y con la sociedad que los rodea» (OC, V, p. 54-55), fueron, efectivamente, una anomalía. Silverio Lanza y Ángel Ganivet, escribía Baroja en 1904, «no han conocido aún los favores de la crítica ni del público, pero una reacción va iniciándose en la juventud presente, que hará que estos grandes desconocidos sean, al fin, los triunfadores» (OC, V, p. 55). Años antes, en 1890, a la sorprendente edad de diecisiete años, Baroja (junto con su hermano Darío) había escrito una reseña humorística pero también elogiosa

literatura europea y la influencia que llegaría a ejercer. El ruso fue pionero en el uso de la motivación subconsciente en la literatura, algo que Baroja reconoció más tarde. En España en 1890 Nietzsche era poco más que un nombre, ya que las traducciones al español de sus obras no empezaron a ver la luz hasta 1900.

e inteligente de Silverio Lanza (con su poquito de malicia también, pues le exige al «editor» de Lanza, Juan Bautista Amorós, que no se demore tanto en publicar más obras del difunto escritor, continuando así la broma ideada por Amorós que «mató» a Silverio Lanza en una de sus obras y se hizo pasar por mero editor que publicaba las obras de Lanza póstumamente). En esa temprana reseña decía Baroja:

Creo yo que Silverio Lanza no pertenece a ninguna escuela literaria. Su talento imaginativo, su poder cerebral, no sé explicarme, vamos, le impide ser naturalista (Perdón). Su pesimismo filosófico, unido a su escepticismo, le prohíbe ser idealista.²⁵

Lo interesante de este comentario es que, según los hermanos Baroja, Silverio Lanza no pertenecía a ninguna de las dos principales corrientes literarias de aquel momento. Al naturalismo o al idealismo, Lanza prefiere la novela de corte psicológico. Precisamente lo mismo ocurriría con los primeros brotes de la novela modernista, en que la psicología, o percepción, del personaje, desplaza al behaviorismo determinista del naturalismo o a los valores espirituales del idealismo.

Otros escritores y recensionistas hicieron comentarios parecidos o idénticos a los de Unamuno y Baroja. Ya en 1897 Azorín, el crítico literario por antonomasia de la nueva generación, había señalado a Benavente como dramaturgo novedoso cuyo arte era muy distinto al de Echegaray. En cambio para Menéndez y Pelayo no tuvo más que reprobaciones por su actitud positivista hacia la historia y la literatura. Pero Azorín señaló sobre todo a Baroja como el que mejor condensaba el nuevo arte, cuya esencia residía en captar las sensaciones del mundo que nos rodea pero no en describirlas; es decir, en filtrar toda impresión a través de la conciencia del artista, que es precisamente como el mismo Baroja se referiría a su forma de escribir muchos años después: «la representación de la vida ambiente en mi conciencia» (OC, V, p. 229). En un artículo publicado por primera vez en 1900 y titulado precisamente «Orgías del yo», cuando toda la obra narrativa de Baroja consistía de *Vidas sombrías*, algunos cuentos más, *La casa de Aizgorri*, y partes de *Silvestre Paradox* publicados en la prensa, Azorín dijo de él que lo que no podía sentir con su personalidad excesivamente cerebral lo podía no obstante captar a través de su prosa vibrante: «¿No es esto una compensación extraña? Ser incapaz para la vida y ofrecer la más aguda sensación de vida; encontrarse embargado para vivir tal estado psicológico, y

²⁵ Baroja, 1890, pp. 90-94.

pintarlo con la más abrumadora limpieza.»²⁶ Estas cualidades que Azorín halla en Baroja («poesía hondamente trágica») tal vez nos recuerden el simbolismo francés más que las innovaciones de la narrativa modernista, pero lo que queda claro es que, en opinión de Azorín, el intento de Baroja de «experimentar todas las sensaciones», de buscar «los matices de las cosas», representaba una forma de cultivar la prosa narrativa radicalmente nueva. En cambio la prosa de Blasco Ibáñez representa, para Azorín «la modalidad antigua» (OC, VIII, p. 133). Lo que llamó la atención de Azorín y otros comentaristas como Ramón María Tenreiro, crítico de *La Lectura*, es el esfuerzo por parte del joven Baroja de describir a través de la mente (o de una mente) en vez de hacerlo como si el mundo tuviese la misma validez para todos. Por supuesto no todos defendieron la técnica de Baroja. Francos Rodríguez, director de *La Justicia*, donde Baroja venía publicando sus cuentos, lo despidió, y José Nakens tildó a los cuentos barojianos de «pedantescos, petulantes y ridículos».²⁷

Ramón Pérez de Ayala, otro agudo observador de la escena literaria y cultural, era demasiado joven para andar publicando antes de 1900, pero para 1903 ya estaba apuntando, como antes había hecho Baroja, a la diversidad de prácticas y la fragmentación de estilos novelescos a raíz de lo que llama la quiebra de la escuela naturalista:

Ya sé yo que es fácil y acomodaticio aferrarse a una idea y juzgar por modo escolástico; pero lo considero absurdo, sobre todo en una época como la nuestra, de tan grande diferenciación de tendencias, en todas las cuales late un espíritu interior de anarquismo estético. En la novela, sobre todo, se ha llegado al triunfo completo del individualismo *atómico* a partir de la bancarrota de la escuela naturalista. Hoy cada autor escribe sus novelas sin prejuicios de técnica ya definida ni preocupaciones de bando, y el público los alienta a todos. No hay una novela concebida *específicamente* y que predomine como escuela de *moda* sobre todas las demás; hay la novela *ingénere*, que cada cual entiende a su modo.²⁸

Una vez más la opinión de Pérez de Ayala coincide sustancialmente con la de otros comentaristas, sobre todo al apuntar, primero, que la antigua estética ha perdido toda credibilidad, segundo, que el género novela se ha desdibujado, y tercero, que la nueva estética, si es que la hay, es inherente a

²⁶ Azorín, *Obras completas*, 1959-1963, VIII, p. 150. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Azorín en el texto del artículo.

²⁷ *Vid.* Longares, 1972, p. 19.

²⁸ Pérez de Ayala, *Obras completas*, 1964-1969, I, p. 1094. De aquí en adelante consignaré las referencias a las *Obras completas* de Pérez de Ayala en el texto del artículo.

cada escritor o a cada obra. Un año después vuelve a insistir en ello: «No es atrevimiento asegurar que la novela está en decadencia. Por lo pronto, cada autor la entiende a su modo, y existe tal variedad de tendencias y de procedimientos, tal disparidad y falta de cohesión, que el esfuerzo del revistero literario se pierde en complejidades y complicaciones» (*OC*, I, pp. 1203-1204). Lo que estaba en decadencia no era por supuesto el negocio de publicar novelas, sino el concepto que se tenía del género, y que había consistido hasta entonces en escribir «las novelas, en todo el mundo civilizado, según un mismo patrón.» Pero aunque Pérez de Ayala parece añorar aquella época perdida (la de Zola, a quien menciona) en que la tarea del crítico literario era mucho más hacedera, añade inmediatamente que la novela «está llamada a desaparecer o evolucionar en su concepto». Y lo verdaderamente interesante de esta especulación perezayalina es su propuesta de que tal evolución debe ir «del objetivismo impersonal de los naturalistas al egoísmo psicológico e incoherente de la vida, ampliamente y humanamente considerados» (*OC*, I, p. 1203). Pérez de Ayala no dice que esa evolución ya ha ocurrido, pero de sus palabras se desprende que o está ocurriendo o es inminente, pues la ruptura de que habla ha ocurrido «no hace muchos años». También la frase «egoísmo psicológico» sugiere que Pérez de Ayala, como Baroja al referirse a Silverio Lanza, está pensando en las novelas de corte psicológico, es decir en la novela en que el interés está en la mentalidad del individuo, en su personal visión del mundo, e incluso en su abnormalidad, que es desde luego una de las modalidades, tal vez la más temprana, de la ficción modernista.²⁹

Ahora bien, todo esto que dice Pérez de Ayala en 1903-1904 de la disgregación del género no constituía en absoluto un comentario nuevo. Tenemos un observador fidedigno que ya lo había indicado en 1897:

Hemos llegado a unos tiempos en que la opinión estética, ese ritmo social, harto parecido al flujo y reflujo de los mares, determina sus mudanzas con

²⁹ Desafortunadamente el término «novela psicológica» es una fuente más de confusión, lo cual por otra parte viene a confirmar lo heterogéneo de aquella década finisecular. «Novela psicológica» lo mismo es aplicable a una ramificación tardía del naturalismo (por ejemplo, las novelas de Paul Bourget), que a las obras más tardías de Pardo Bazán, o que a las primeras manifestaciones del modernismo (como pueden ser en España las primeras novelas de Baroja o de Azorín). Que haya o no haya un interés psicológico no es de por sí suficiente para precisar el cambio de estética, ya que la cuestión psicológica, sobre todo en lo que concernía al comportamiento considerado anormal, fue tema de gran divulgación en las dos últimas décadas del siglo XIX y afectó a escritores de muy diversa índole. Es imprescindible centrarse en la forma de presentar el interés psicológico y no sólo decidir si el escritor ha leído a Lombroso, Legrain, Magnan, Nordau, etc.

tan caprichosa prontitud, que si un autor deja transcurrir dos o tres años entre el imaginar y el imprimir su obra, podría resultarle envejecida el día en que viera la luz. Porque si en el orden científico la rapidez con que se suceden los inventos, o las aplicaciones de los agentes físicos, hace que los asombros de hoy sean vulgaridades mañana, y que todo prodigioso descubrimiento sea pronto obscurecido por nuevas maravillas de la mecánica y de la industria, del mismo modo, en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. [...]

Pero no creáis que de lo expuesto intentaré sacar una deducción pesimista, afirmando que esta descomposición social ha de traer días de anemia y de muerte para el arte narrativo. Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados, cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística. Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable. [...] Es que, al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social.³⁰

La cita, que bien merecería mayor espacio, es digna de atención por lo mucho que sugiere. Galdós confirma aquí que ha desaparecido la estabilidad estética; que existe diversidad de pareceres; que ya no se pueden basar los rasgos novelescos en los de la sociedad; que hay que crear personajes individuales porque ya no hay tipos representativos, tal es la fluidez de los cambios sociales; y que el arte novelesco, lejos de decaer, cobrará así mayor autenticidad humana y mayor perdurabilidad porque ya no se podrá limitar a copiar de la realidad. Es decir, que casi todo lo que los nuevos escritores como Unamuno, Baroja, Azorín o Pérez de Ayala (por mencionar sólo a los españoles) van a argumentar ya lo había percibido y anotado el gran novelista de la generación anterior. Es más, la comparación de las modas estéticas con las modas en el vestir aparece tanto en Galdós como en Baroja, y el comentario de Pérez de Ayala de que hay que individualizar a los personajes buscando su lado humano se parece mucho a lo que había dicho Galdós sobre la necesidad de crear seres imaginarios con más vida humana que representatividad social.

El repaso de los comentarios de críticos y novelistas (muchos eran ambas cosas) que escribían alrededor de 1900 sugiere que durante la última

³⁰ Pérez Galdós, 1897, pp. 13-14.

década del siglo XIX tuvo lugar un cambio de signo en materia estética que entre otras cosas produjo una nueva orientación en el arte de novelar. ¿Qué obras específicas pueden aducirse como ilustración de este nuevo rumbo que comenzaba a tomar la novela? Habida cuenta de la robustez y éxito de la novela realista no cabría esperar un repentino desplome de este tipo de literatura, y además como hemos visto el realismo como concepto crítico seguía en pie incluso muy entrado el siglo XX, salvo que con cualificaciones para diferenciarlo del tradicional. Bien podemos por lo tanto buscar signos de heterodoxia dentro de la misma tradición realista. El caso de Galdós es tan importante como el de cualquier otro escritor y aún más si cabe, dadas su posición y su sensibilidad al mundo literario. Parece claro que algo ocurre con la novela galdosiana por los años noventa, como sugiere Baroja. Voy a detenerme en una novela muy conocida y comentada, *Misericordia*, en parte porque su tema o contenido bien podría haberle valido la etiqueta «naturalista», y en parte porque el tratamiento que Galdós le da a su material nos obliga a descartar tal denominación.

Misericordia manifiesta varios rasgos típicos de la novela realista del siglo XIX. La escena con que se abre la novela, meticulosamente descrita y que establece un medio ambiente preciso —en una obra en que el ambiente exterior todavía va a jugar un papel importante— es casi un modelo de la práctica decimonónica, en la que era corriente aproximarse poco a poco a los personajes a través de la descripción del paisaje u otro entorno físico. El narrador de *Misericordia*, con sus intervenciones ocasionales en primera persona, con su fingimiento de no ser omnisciente en una narración que lo es plenamente, y con sus apóstrofes al lector del tipo «pues, señor», es un narrador como hay muchos en la novela realista, es decir, un narrador con existencia propia pero de presencia intermitente y sin ningún papel intradieгético, el tipo de narrador dentro de una narración omnisciente pero no impersonal cuyas intromisiones ocasionales fueron condenadas por algunos puristas como Henry James. Tenemos asimismo, como en tantas otras novelas galdosianas, la descripción de la decadencia económica de familias de clase media, con sus intentos desesperados de mantener las apariencias. Y tenemos finalmente la que posiblemente sea la mejor descripción de los bajos fondos madrileños —vagabundos, mendigos, pordioseros, granujas, lisiados genuinos y fingidos, y sus diversas guaridas y lugares de faena— en toda la novelística española del siglo XIX, descripción, que a pesar de lo que pueda llevar de protesta ante la falta de conciencia social, está hecha con total ausencia de sentimentalismo e idealización, incluso con un leve distanciamiento irónico. Galdós está pintando los estragos y lacras de la pobreza, pero el cuadro que ofrece de los indigentes y

desgraciados es repulsivo, social y moralmente; lo que se nos muestra es la degradación humana, fría y brutalmente. Y es precisamente este aspecto de la novela el que la acerca a la ambición naturalista de estudiar la sociedad para llegar a comprenderla mejor y buscar remedios a una situación no ya injusta de por sí, sino potencialmente peligrosa para las clases dirigentes. Que Galdós se tomó la molestia de conocer el extrarradio madrileño y que quiso dar a conocer a sus lectores lo que pasaba a pocos pasos de sus barrios acomodados no lo podemos poner en duda. Y por añadidura tenemos ese interés social claramente reflejado en el discurso, citado más arriba, que pronunció Galdós con motivo de su ingreso en la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897, el mismo año de publicación de *Misericordia*, discurso dedicado a «la sociedad presente como materia novelable» en sus propias palabras, y en el que habla de la descomposición y recomposición de las clases sociales y de la situación del arte novelesco en una época de inestabilidad y cambio social. Pero, paradójicamente, esta novela de 1897 está ya a gran distancia de las aspiraciones científicas y sociológicas de la auténtica novela naturalista. Y la razón de ello es que *Misericordia* ha sido concebida tanto, o más, como obra de fabulación que como estudio de la mala vida en el Madrid finisecular.

En esta novela Galdós concede a sus personajes mayor autonomía que nunca, con lo que quiero decir que los personajes dan la impresión de disfrutar de la libertad de utilizar su capacidad inventiva. En primer lugar esto queda reflejado en la técnica del *estilo indirecto libre* que se utiliza aquí mucho más que en la novela del XIX en general, aunque su uso aún sea algo vacilante o limitado. Este uso del estilo indirecto libre me parece significativo porque presagia una de las innovaciones de los modernistas, el *fluir de la conciencia*, que no es sino la siguiente etapa en la forma de representar los pensamientos del personaje de novela. De hecho, el estilo indirecto libre se seguirá utilizando tanto o más que el *fluir de la conciencia* propiamente dicho. Hay numerosos ejemplos de estilo indirecto libre en *Misericordia*, pero Galdós limita su extensión, como si tuviese miedo de confundir a un lector no habituado a este estilo de presentación. Por ejemplo, en el siguiente extracto, donde se recoge el pensamiento del mendigo Pulido, lo que comienza como estilo indirecto libre se convierte en cita directa del pensamiento del personaje mediante el uso de comillas:

Día más *perro* que aquél no se había visto en todo el año, que desde Reyes venía siendo un año fulastre, pues el día del santo patrono (20 de enero) sólo se *habían hecho* doce *chicas*, la mitad aproximadamente que el año anterior, y la Candelaria y la novena del bendito San Blas, que otros años

fueron tan de provecho, vinieron en aquél con diarios de siete *chicas*: ¡valiente puñado!. «Y me *paice* a mí —decía para sus andrajos el buen Pulido, bebiéndose las lágrimas y escupiendo los pelos de su barba— que el amigo San José también nos vendrá con mala pata [...]».³¹

Mucho más obvio que este discreto uso del estilo indirecto libre, es el uso que hace Galdós de los personajes, cuyo comportamiento involucra de forma bastante innovadora la fuerza imaginativa de los mismos, sobre todo, pero no exclusivamente, de Benina. Hay desde luego un precedente muy claro de lo que hace Benina. Al verse obligado a afrontar un problema creado por su amo, Sancho Panza supo salir del atolladero creando una Dulcinea ficticia sobre la base de lo que le había oído decir a Don Quijote, pero como consecuencia de esa invención tuvo más tarde que vérselas con una princesa de carne y hueso, sorprendente e inesperada encarnación de lo que él sabía ser su inventor. La novela de Galdós requiere que Benina cree a Don Romualdo de la nada, pero como el Don Romualdo de «carne y hueso» que luego aparece en persona está relacionado con la Casa de la Misericordia, el lector de inclinaciones lógicas podrá inferir si así lo desea que la elección de nombre fue una memoria subconsciente por parte de Benina. Pero esa inferencia, por lógica que parezca, equivaldría a no comprender la inventiva de Benina, o mejor dicho, el uso que hace el autor de sus personajes.

Hallándose, como Sancho Panza, en un aprieto, Benina inventa un benefactor para salvar las apariencias de su señora, pero la necesidad de mantener la ficción le exige cada vez mayores esfuerzos. La invención de Benina, con todos los detalles con que ella se complace en revestirla, es descrita por el narrador como «un simulacro perfecto de la verdad», frase con la que Galdós inaugura un juego irónico con su material y sus personajes (y por supuesto con sus lectores). La frase, al fin y al cabo, es la descripción propia e indiscutible de la novela realista, simulacro perfecto, es decir, que cumple su papel de sustituir a la realidad, lo que nos recuerda el axioma del novelista inglés William Makepeace Thackeray de que «el arte de la novela es representar la naturaleza». Benina hace lo que hace un buen cuentista o relator: adornar la ficción con los atributos de la realidad, que en su caso supone inventar toda una familia compuesta de individuos con sus peculiares rasgos personales; en otras palabras, está inventando su propia novela. Galdós, por supuesto, ha permitido que su personaje vaya mucho más lejos de lo que era estrictamente necesario para justificar su piadosa

³¹ Pérez Galdós, *Obras completas*, 1967, V, p. 1878. De aquí en adelante consignaré las referencias a *Misericordia*, según la versión de las *Obras completas*, en el texto del artículo.

mentira y explicar el origen del dinero con que compra las vituallas redentoras. Benina se sirve de la licencia poética a través de su fecunda imaginación.

Benina no es la única que sabe fabular. A medida que procede la narración, el narrador realza cada vez más la capacidad imaginativa de los personajes. Ante los conjuros de Almudena, Benina se queda ensimismada, no porque la magia del moro sea verdad, sino porque merece serlo, tal es su fuerza de invocación: «Benina se embelesaba oyéndole, y si a pie juntillas no le creía, se dejaba ganar y seducir de la ingenua poesía del relato, pensando que si aquello no era verdad, debía serlo. [...] lo que contaba Almudena era de lo que *no se sabe*. ¿Y no puede suceder que alguno sepa lo que no sabemos los demás?» (OC, V, p. 1910). En su imaginación, los personajes trascienden el mundo en que se mueven y se imaginan otros mundos, mundos paralelos que revelan sus preocupaciones y anhelos. Son mundos que, como los sueños, interfieren en su vida pero que no alcanzan a comprender, «cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste», según lo intenta explicar Benina en frase maravillosamente ambigua, pues este «otro mundo» parece apuntar a un autor juguetón, ya que él también tiene que habérselas con dos mundos e importa verdades de uno a otro, salvo que «éste», el mundo que Benina conoce, es para el autor real el mundo de sus ficciones, es decir, de su imaginación, aunque compuesto en parte de «cosas verdaderas». Si los *Reyes Magos* existieron una vez en el mundo real, ¿por qué no ha de haber otros «*reyes de ilusión*» para socorrer a los necesitados?, pregunta Benina. Galdós escribe la frase en cursiva, como si le diera la apariencia de una afirmación autorial por escrito, como si reivindicara, por implicación, el derecho del autor a la fabulación. Fabular, no sólo representar como quería Thackeray, es lo que Galdós está paradójicamente defendiendo en esta novela tan repleta de aparentes preocupaciones naturalistas. Y lo hace, con ingeniosidad admirable, por poderes, es decir a través de unos personajes ficticios que se entregan al ensueño.

En distintas ocasiones a lo largo de la novela Galdós se refiere a la capacidad de imaginación de los personajes. Obdulía y Frasquito, de forma parecida a los dos personajes centrales Benina y Almudena, son grandes improvisadores de historias. Obdulía se refiere a su «facultad de figurarme las cosas que no he visto nunca» (OC, V, p. 1922). No tiene necesidad de visitar París, explica, porque ya se ha imaginado su estancia allá, por lo que preferiría ir a Alemania o Suiza. Su «delirio imaginativo» (OC, V, p. 1923) resulta ser tan contagioso que afecta a su admirador. No es que Frasquito de Ponte necesite quien le aliente para dar rienda suelta a su imaginación, pues si Obdulía vive en el país de la fantasía, su admirador «casi le superaba en

poder imaginativo» (*OC*, V, p. 1917); y para que no se nos olvide el rasgo caracterizador de este personaje, la frase «poder imaginativo» vuelve a aparecer pocas páginas después (*OC*, V, p. 1920). Doña Paca es otro personaje que se deja llevar de la imaginación, e inventa aventuras y fechorías que atribuye a su criada sin que tengan base alguna en la vida de Benina. Pero a pesar de lo bondadoso de una y lo desagradecido de la otra, las dos mujeres comparten la extraña habilidad de intuir el futuro. Pues así como Benina espera el milagro (e inventa al taumaturgo), Doña Paca ve en un sueño la fuente de su futura salvación económica. Doña Paca incluso tiene dificultad en distinguir lo real de lo ficticio, y no puede aceptar lo que Don Romualdo y el mismo Frasquito dicen de Benina: «El aturdimiento, el vértigo mental de Doña Paca fueron tan grandes, que su alegría se trocó súbitamente en tristeza, y dio en creer que cuanto decían allí era ilusión de sus oídos; ficticios los seres con quienes hablaba, y mentira todo [...]» (*OC*, V, p. 1968).

No deja de resultar un tanto irónico y divertido que en esta coyuntura Doña Paca rechace totalmente la «verdad» en favor de la «ficción», es decir que opta por aceptar la versión ideal creada por la fértil imaginación de Benina que no la versión mundana de un sacerdote muy poco espiritual que le trae la salvación económica pero no el enriquecimiento de su espíritu:

Yo le suplico a usted, mi Sr D. Romualdo –dijo Doña Francisca enteramente trastornada ya– que no crea nada de eso; que no haga ningún caso de las Beninas figuradas que puedan salir por ahí, y se atenga a la propia y legítima Nina; a la que va de asistenta a su casa de usted todas las mañanas, recibiendo allí tantos beneficios, como los he recibido yo por conducto de ella. Ésta es la verdadera; ésta la que hemos de buscar y encontraremos con la ayuda del Sr. de Cedrón y de su digna hermana Doña Josefa, y de su sobrina Doña Patros... Usted me negará que la conoce, por hacer un misterio de su virtud y santidad; pero esto no le vale, no señor (*OC*, V, p. 1968).

Por supuesto no existen ni Doña Josefa ni Doña Patros; pero el invento de Benina ha sido tan poderoso y convincente que ha desplazado al nuevo Don Romualdo en la imaginación de Doña Paca. En vez de aceptar la versión de este Don Romualdo de carne y hueso prefiere confirmar la versión de Benina de un Don Romualdo imaginado, como vuelve a hacer al final delante de la progenitora de la historia:

Pues el milagro es una verdad, hija, y ya puedes comprender que nos lo ha hecho tu D. Romualdo, ese bendito, ese arcángel, que en su modestia no quiere confesar los beneficios que tú y yo le debemos... y niega sus méritos y virtudes... y dice que no tiene por sobrina a Doña Patros... y que no le han propuesto para Obispo... Pero es él, es él, porque no puede haber otro, no, no puede haberlo, que realice estas maravillas (OC, V, p. 1982).

En última instancia Doña Paca traicionará a su leal sirvienta, pero lo que Galdós deja muy claro es que lo hace a instancias de su hija política, Juliana, prácticamente el único personaje de la novela motivada únicamente por consideraciones utilitarias y materialistas:

Sentíase [Doña Paca] oprimida bajo la autoridad que las ideas de Juliana revelaban con sólo expresarse, y ni la ribeteadora se daba cuenta de su influjo gobernante, ni la suegra de la pasividad con que se sometía. Era el eterno predominio de la voluntad sobre el capricho, y de la razón sobre la insensatez (OC, V, p. 1977).

Así, pues, el destierro de Benina de la casa de Doña Francisca Juárez no es sólo un monumento a la ingratitud, sino que también se presenta como el triunfo de la razón sobre la imaginación.

Dentro de la novela es desde luego a Benina a quien Galdós ha conferido la principal responsabilidad de fabular, pero en ello colabora un compañero que no disfruta de la capacidad de ver el mundo de fuera. En su personalidad semítica de Mordejai, Almudena se convierte en otro fabulador. Si en el mundo de la materia Almudena sólo alcanza a distinguir masas informes a contraluz, «en lo de los mundos misteriosos que se extienden encima y debajo, fuera y dentro del nuestro, sus ojos veían claro» (OC, V, p. 1912). Cuando se trata de contar sus historias, Mordejai ve perfectamente, ya sean ángeles, jinetes árabes con sus blancas capas flotando en el aire, o el majestoso *Samdai* con su deslumbrante séquito. Las historias que cuenta Mordejai son tan fascinantes que las mujeres desahuciadas que le escuchan se sienten cautivadas: «Oían esto las tres mujeres embobadas, mudas, fijos los ojos en la cara del ciego, entreabiertas las bocas. [...] no se hallaban dispuestas a creer y acabaron creyendo» (OC, V, p. 1913). La invidencia de Almudena hace que sus cuentos parezcan más, no menos, reales. Lo significativo de las fábulas inventadas por Benina y Almudena no es tanto que sean plausibles (las de Almudena apenas lo son) como que son sugestivas, seductoras, y se ganan al público que las escucha. Galdós se abstiene de hacer decir a Benina que cree a pies juntillas las fabulosas conjuraciones y fórmulas mágicas de Almudena, pero nos hace ver que está

lo suficientemente fascinada por los relatos del moro para aceptar la posibilidad de sus efectos. Aquí Galdós parece estar apuntando a lo que a fin de cuentas ha sido desde la antigüedad la cualidad indispensable de un buen relator, a saber que el impacto de una historia depende, no del grado de contigüidad con la realidad, sino de la imaginación persuasiva de su inventor. O como diría Unamuno, la realidad la llevamos dentro.

Resulta paradójico, aunque por otro lado sea lógico, que el personaje con mayor poder de fabulación en esta novela galdosiana pueda conseguir un cambio radical en la vida de otras personas pero no en la suya. Aunque evidentemente se trata de una figura cristológica, como las muchas alusiones bíblicas sugieren, resulta un modelo plenamente heterodoxo desde una perspectiva estrechamente religiosa. El salvador que se inventa Benina la deja tan desconcertada y confusa como dejó perplejo y frustrado a Sancho la princesa Dulcinea del palacio de los Duques: la perspectiva de los tres mil trescientos azotes para el «desencantamiento» de alguien a quien él mismo había deliberadamente inventado le deja aturdido y chasqueado. Para Benina, es más fácil creer en el Don Romualdo de su imaginación que en el Don Romualdo de la realidad: «[...] encaminóse a San Sebastián, pensando por el camino en D. Romualdo y su familia, pues de tanto hablar de aquellos señores, y de tanto comentarlos y describirlos, había llegado a creer en su existencia» (OC, V, p. 1929). Es la aparición del Don Romualdo de verdad lo que Benina no comprende y lo que le crea el problema, y no porque Benina tenga miedo a ser descubierta, sino porque no consigue reconciliar esos dos mundos antes mencionados. Una y otra vez el narrador recalca la confusión que reina en su mente. La primera vez que le mencionan la inesperada aparición del sacerdote esta confusión no dura sino un instante («confusa un instante por la rareza del caso, lo dio pronto al olvido»), pero a medida que crece el número de personas que al parecer se apropian de su invento su perplejidad va en aumento. Se le llega a describir como portadora de «una gran confusión o vértigo en su cabeza» y «confusa, sintiendo que lo real y lo imaginario se entrelazaban en su cerebro» (OC, V, p. 1951); y de nuevo, «sintió [...] que se renovaba en su mente la extraña confusión y mezcolanza de lo real y lo imaginado» (OC, V, p. 1958); y una vez más, «tenía [...] un espantoso lío en la cabeza con aquel dichoso clérigo, tan semejante [...] al suyo, al de su invención» (OC, V, p. 1959). Estas reiteradas alusiones a la dificultad de distinguir entre lo real y lo inventado no son, claro está, accidentales, y en su conjunto señalan sobradamente la idea que el novelista ha sembrado en su novela.

El ver a Don Romualdo en su aspecto físico y palpable le deja a Benina atónita («llegó al mayor grado de confusión y vértigo de su mente»),

pero también le obliga a reconocer que su invento ha adquirido su propia autonomía y ya no depende de ella. Cuando el sacerdote se marcha, Benina se siente impelida durante un instante a salir corriendo detrás de él y reclamarlo para sí misma: «Dígame si es usted el mío, mi D. Romualdo, u otro» (OC, V, p. 1961).³² Pero desiste de su impulso, como si se diese cuenta de la futilidad de la empresa y reconociese que ha perdido la patente: «Volvióse a casa muy triste, y ya no se apartó de su mente la idea de que el benéfico sacerdote alcarreño no era invención suya, de que todo lo que soñamos tiene su existencia propia, y de que las mentiras entrañan verdades» (OC, V, p. 1961). Al final se queda indecisa ante la enorme interrogante de cuál de las dos versiones de Don Romualdo es la verdadera. Es aquí donde *Misericordia* presagia con gran perspicacia la obsesión modernista con la relación entre realidad y arte, entre el mundo y el libro, entre objeto y palabra. Lo que Galdós parece sugerir a través de sus personajes es que lo que importa en el arte es en última instancia la fuerza creadora de la imaginación, no la fidelidad a una realidad menos sólida y fiable de lo que parece. En *Misericordia*, la realidad está llevada por la imaginación tanto como la imaginación por la realidad. Oblicua pero implacablemente, el novelista reclama el derecho a dejarse llevar por su inventiva libre de cualquier traba impuesta por una doctrina que exigía del género novela una trayectoria cuasi-científica. Y lo más notable es que en una novela tan enraizada en los sufrimientos y miserias de un mundo real, Galdós se las ingenió para reivindicar poderosamente el papel de la imaginación en la vida humana. Al proceder de tal forma el novelista español demuestra que la literatura no tiene por qué ser escapista para ser imaginativa. *Misericordia* surge así como una obra que aúna ejemplarmente esa responsabilidad de afrontar realidades apremiantes que pedía Zola con la liberación de la imaginación poética, creadora, en que insistieron los modernistas.

Si *Misericordia* nos muestra a un novelista maduro que adapta y hace evolucionar la vieja fórmula realista para abrir nuevos caminos, una novela que se publica al año siguiente manifiesta un proceder muy similar por parte

³² Treinta y tres años después se oye sonar el eco de Galdós en la obra unamuniana *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en que el personaje escritor de las cartas inventa su versión de Don Sandalio, versión que defiende furiosamente contra las versiones de los demás que amenazan con borrar la suya. Él también habla de «mi Don Sandalio, el mío», de igual forma que Benina habla de «el mío, mi D. Romualdo». Otra resonancia de Benina la hallamos en las palabras de Ángela Carballino (*San Manuel Bueno, mártir*), «y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que soñé», palabras que remiten a lo que dice Benina sobre «los sueños, los sueños, digan lo que quieran [...] son también de Dios; ¿y quién va a saber lo que es verdad y lo que es mentira?»

de un joven escritor que nunca formó parte de la tradición realista. En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* Ganivet hace lo que acababa de hacer Galdós, es decir, mezclar técnicas realistas o tradicionales con otras más nuevas o experimentales, aunque su forma de hacerlo es quizá menos discreta y el juego algo más obvio. Las obras cuasi-filosóficas de Ganivet, *España filosófica contemporánea* e *Idearium español* revelan una mezcla ecléctica de pensamiento derivado del positivismo, del idealismo e incluso a veces del conservadurismo católico. Lo mismo, pero en términos literarios más que filosóficos, me atrevería a decir de las dos novelas de Pío Cid. La segunda de estas novelas, la más innovadora técnicamente, es uno de los más interesantes casos de hibridismo en la novela española finisecular. *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* unas veces no parece diferenciarse del realismo decimonónico y otras evidencia unos dispositivos enteramente metaficcionales. Durante páginas enteras parece ser un relato bastante típico de la novela realista, en cuanto que nos muestra una situación de relaciones humanas sujetas a cambio y gobernadas por presiones económicas, políticas y emotivas, y también hace uso de la providencia o destino para hacer avanzar el relato. Una proporción muy considerable de la narración tiene una estructura lineal con eventos secuenciales que en nada se diferencia de la novela realista, y además adopta la forma omnisciente a pesar de un narrador que interviene con su personalidad propia de vez en cuando. Algunas de las páginas que tratan de los trasiegos de los personajes en Madrid y de las tensiones domésticas de la familia de Pío Cid en poco se diferencian de las novelas galdosianas de los años ochenta. No obstante, a pesar de estos aspectos típicos del realismo, ningún lector informado confundirá esta novela con un producto del mejor arte realista. Y no es sólo que la trama ha perdido su coherencia causal y se ha visto reducida a una serie de incidentes; es que la forma de presentar estos incidentes resulta ser no tanto una presentación como una intrusión, desviando la atención hacia la forma de narrar en vez de contribuir a la credibilidad de lo narrado.

El narrador, que resultará llamarse Ángel y que está ensayando el género novelístico, insiste repetidamente en autentificar su relato mencionando sus fuentes y su conocimiento personal del héroe, pero por cada prueba de historicidad hay un comentario irónico que sabotea su declarada intención. Lo que hay, pues, es una constante tensión entre verdad e invención, entre el papel del narrador como testigo e historiador por una parte y su papel como progenitor de fantasías verbales por otra. Justo aquí, entre burlas y veras, es donde nos hallamos en el tránsito de la novela decimonónica a la plenamente moderna, algo que recuerda el uso que hizo Joseph Conrad de su narrador Marlow como reconstructor de episodios,

salvo que el escritor granadino carece de la sutilidad del novelista anglo-polaco. Ganivet no sólo hace que cuestionemos la objetividad del narrador, sino la veracidad toda del relato. Tras haberse esforzado en documentar los orígenes de su biografía de Pío Cid, el narrador continúa:

Comprenderá el amable lector lo difícil que ha de ser a un historiador o novelista habérselas con un héroe de tan repelosa catadura. Un hombre que no suelta prenda jamás, un arca cerrada como el protagonista de esta historia, es un tipo que parece inventado para poner a prueba a algún consumado maestro en el arte de evocar en letras de molde a los seres humanos. Mi obra no es una evocación, sino una modesta relación de un testigo de presencia; pero un hombre que, si no ocultó su vida, no dio a nadie noticias de ella, dejando a los curiosos el cuidado de escudriñarla, no es posible que sea enteramente conocido y justificado. Mucho me temo que, a pesar de mi buena voluntad, el malaventurado Pío Cid tenga que sufrir la pena póstuma de no ser comprendido o de que le tomen por engendro fantástico y absurdo, fundándose en lo incongruente de mi relato, que no abraza toda su vida, sino varios retazos de ella, zurcidos por mí con honradez y sinceridad, pero sin arte (*OC*, II, pp. 12-13).

A la vez que se afirma la historicidad, se socava mediante comentarios cuya ironía es patente; y por si esto no fuera suficiente, pronto damos con un capítulo titulado «El protoplasma» sacado de una novela escrita por el informante del narrador, el decepcionado periodista Cándido Vargas. A pesar de las discrepancias con la realidad que Ángel descubre en este relato, el capítulo es incluido en la biografía por el protagonismo que desempeña Pío Cid en él, pero no antes de que el supuesto autor nos haya informado de que «yo estaba entonces sugestionado por la novedad naturalista; para mí una novela debía tener fisiología, mucha fisiología y muchos detalles descriptivos, y de los héroes huir como el diablo de la luz» (*OC*, II, 57). Esta admisión por parte de Cándido Vargas, junto al comentario de Ángel de «un epígrafe apestosamente fisiológico», tiene la consecuencia de hacernos ver el capítulo intercalado como una parodia del naturalismo, lo cual indudablemente es, algo que resulta obvio cuando leemos las descripciones de los personajes y de sus dichos y acciones, todo ello una reducción al absurdo de la manía naturalista de presentar meticulosamente el aspecto fisiológico, el temperamento y el medio ambiente de acuerdo con las teorías positivistas. Pero como ya, antes de llegar a este punto, Ángel, el narrador, nos había avisado de que no cedió a la tentación de «satisfacer mi curiosidad de novelista incipiente y utilizarle [al personaje biografiado] en una obra de psicología novelesca al uso»,

empleando «los procedimientos literarios que las escuelas en boga preconizan», y que prefirió escribir «una biografía escrita con amor» (OC, II, pp. 9-10), ya sospechábamos que lo último que *Los trabajos del infatigable creador* iba a ser es una novela naturalista más. En vez de estudiar la fisiología de Pío Cid y su formación por el medio ambiente, lo que hace la novela de Ganivet es dejar que el personaje se cree su propio mundo extravagante mediante su fértil imaginación y sus actos estrambóticos.

Desde el principio, pues, Ganivet insiste, en tono desenfadado pero inconfundible, en que su novela no pertenece a la familia naturalista, que es no sólo distinta sino conscientemente distinta de lo que ha venido estando de moda. Este presunto distanciamiento de las normas prevalecientes lo podemos observar en varios rasgos de la novela, incluida la extravagancia y la fértil imaginación del protagonista, cuyas acciones e ideas resultan divertidamente heterodoxas. Y más allá de la imprevisible conducta y extravagantes disquisiciones del protagonista está la creación de una ficción que juega con su propio rango de creación ficticia. Hay varios ejemplos de este juego de metaficción, pero vamos a limitarnos a uno.

Pocas horas antes de su regreso a Madrid tras su campaña electoral en Granada, Pío Cid, acompañado de Ángel, asiste a un círculo literario en que tiene lugar la lectura de una nueva novela que el autor, Antón del Sauce, está a punto de publicar en la colección «Tragedias vulgares». Se trata de la historia de Juanico el ciego y su hija Mercedillas. No hay indicación alguna de que el relato sea otra cosa que un invento, una ficción, lo cual no obsta para que al final de la lectura Pío Cid anuncie que no sólo había conocido al ciego y la hija sino que podía añadir algunos detalles biográficos desconocidos por el autor del relato. Sin embargo, estos detalles aparentemente verídicos sólo sirven para sugerirle a Ángel que el cuento es una reconstrucción del mito de Edipo y que es susceptible de elaboración según el principio de las Parcas. El autor del cuento por su parte declara su deseo de incorporar a su historia cuanta información Pío Cid pueda añadir, lo cual le hace decir a éste que no debe hacerlo ya que «cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también su procedimiento, no debe remendarla, sino destruirla y hacer otra nueva» (OC, II, p. 436). No satisfecho con haber hecho de la lectura de la historia de Juanico y Mercedillas una disquisición sobre la relación vida-literatura en que se confunde lo real con lo ficticio (eco de la historia del «Curioso impertinente» en el *Quijote*), Ganivet le da otra vuelta de tuerca al episodio, cuando, horas después, durante una parada del tren en que viajan hacia Madrid Pío Cid y Ángel, suben al vagón nada menos que la Mercedes del cuento, ya hecha una

mujer, y su seductor. Pío Cid la reconoce e informa a su compañero de viaje. El comentario de Ángel no deja lugar a dudas: «Era la primera vez en mi vida que veía enlazarse el arte con la realidad» (*OC*, II, p. 464). Mientras Ángel y el compañero de Mercedes se marchan a la cantina, ésta y Pío Cid se quedan en el vagón y mantienen una conversación privada, conversación que Ángel, en su papel de narrador, transcribe con todo detalle, con lo cual el juego irónico de Ganivet se hace patente. Ángel, en su papel de narrador o transmisor, no es el testigo que pretende ser, sino que representa la función del autor en cuanto éste requiere los servicios de un biógrafo (podría decirse que equivale al Cide Hamete cervantino). Su función es narrar la vida y aventuras de Pío Cid, pero lo hace desde una posición privilegiada, ya que lo sabe todo. Esa es la «realidad». Pero dentro de la historia, la inventiva, o sea, todos esos episodios creativos (los «trabajos del infatigable creador»), corren a cargo del personaje. Esto naturalmente es una «ficción», y lo es en un doble sentido. Como Cervantes, Ganivet entremezcla estos dos niveles de la historia, el crear y el relatar, el de las aventuras de Pío Cid y el de la reconstrucción de su biografía, pero la biografía de Pío Cid consiste esencialmente en lo que el mismo personaje se inventa, una casi autobiografía o autocreación, a su vez reflejo de la ineludible verdad de que la verdadera autobiografía de un escritor está en sus libros. La escritura de cada libro es una aventura, una vivencia, no sólo una ficción sino también una realidad. Ganivet insiste constantemente en que lo que estamos leyendo es, paradójicamente, verdad e invención, como ocurre con el episodio del encuentro con la hija de Juanico el ciego:

Nuestro encuentro fue providencial, y más que suceso verídico parecerá a muchos combinación novelesca, no sólo por la perspicacia que demostró Pío Cid al reconocer a Mercedes, sino por la circunstancia singular de estar nosotros al tanto de su historia por el relato que de ella nos hizo Antón del Sauce. En este concurso de felices coincidencias no ha de verse sin embargo la mano de un novelista; ha de verse la mano oculta que gobierna las cosas humanas, la cual quiso darle a Mercedes un amigo y defensor que luchara contra la fatalidad misteriosa que llevaba dentro de su ser la hija del desgraciado Juan de la Cruz (*OC*, II, pp. 476-477).

La «fatalidad misteriosa» ya no es el determinismo hereditario o medioambiental de los naturalistas; es misteriosa sólo porque un novelista no suele enseñar sus cartas, sino que disimula su juego. Como Ángel insinúa irónicamente, los lectores (y no olvidemos que la historia de Mercedes comienza como un relato que se lee y se discute) tenemos la cándida costumbre de buscar razones que expliquen la conducta de un personaje por

analogía con el mundo real, cuando la verdadera razón la tenemos ante los ojos. La novela de Ganivet no es desde luego una fabricación postmodernista en que un novelista hace poco más que contemplarse el ombligo; es más bien un reconocimiento, una reivindicación llevada a cabo humorísticamente, de la aspiración del novelista a cautivar a sus lectores mediante la creación de mundos alternativos por un esfuerzo de la imaginación, y no por la simulación de representar el mundo real.³³

El último novelista de los años noventa a quien quiero referirme es precisamente una de las «revelaciones» de 1902. Pero lo que se suele olvidar, o incluso se desconoce, es que para entonces Baroja llevaba ya doce años publicando, desde que comenzara a hacerlo en 1890 a la edad de diecisiete. Las tres docenas de cuentos que publicó Baroja antes de que apareciese su primera novela ya evidencian rasgos que de ninguna forma pueden relacionarse con el naturalismo, aunque sí desde luego con Edgar Allan Poe, escritor que Baroja conoció a través de las traducciones francesas de Baudelaire y a quien los simbolistas convirtieron poco menos que en profeta de su arte. En «Noche de Vela», por ejemplo, la descripción de la niña en trance de muerte es tan oblicua que nos hace pensar si lo que estamos leyendo es una escena «real» o si es lo que el padre, delirante de dolor, se está imaginando. Una alusión pasajera a «escribía [...] junto a su mesa» sugiere que el hombre del cuento es un escritor; pero lo vemos pasear desesperado por su habitación oyendo «el gorgoteo siniestro, semejante al que produce el agua al salir de una botella». Por una parte esto se refiere a la dificultad de respiración de la hija moribunda, pero por otra la referencia a una botella es altamente sugestiva, como lo es el estado de «insensibilidad» a que su «exceso de dolor» le impulsa. Hay otras anomalías. ¿Por qué utilizar la forma reflexiva del verbo en «hubo un momento en que se creyó que su hija se moría»? ¿Y por qué le resultan extraños los ruidos de la calle al amanecer (de la misma manera en que antes el sonido que emanaba de la alcoba donde yace su hija había sido un «ruido extraño»), cuando lógicamente le tendrían que haber resultado enteramente familiares? ¿Y por qué hay una aparente descripción del momento en que sobreviene la muerte («cayó para atrás y quedó inmóvil, con los ojos abiertos»), seguida *en la misma oración* de una recuperación («cesó el delirio, la hija abrió los ojos»), lo cual constituye una evidente contradicción?³⁴ Hubiera sido interesante conocer la reacción de un

³³ Para una consideración detallada de los aspectos modernistas de Ángel Ganivet deberán consultarse dos obras dedicadas a este tema: Santiáñez-Tió, 1994, y Fernández Sánchez-Alarcos, 1995.

³⁴ «Noche de vela» está reproducido en Longares, 1972, pp. 59-61, y en Urrutía Salaverri, 1973, pp. 128-130.

lector de 1893 a este cuento barojiano, pero al menos sabemos cuál fue la reacción del Director de *La Justicia*, donde Baroja venía publicando sus cuentos: despedir al autor. Desde luego este cuento y muchos otros tuvieron que resultar desconcertantes, sobre todo para lectores acostumbrados a una forma de narrar estrechamente emparentada con la narración historiográfica. Las narraciones realistas las leemos *como si* fuesen verdad. En cambio un cuento como «Noche de vela» nos hace preguntarnos si lo que estamos leyendo es verdad o no, en el sentido de si es verídica la narración. En vez de apoyar la historisimilitud del relato Baroja nos pone obstáculos que no sabemos cómo superar, pero que sugieren que no todo es lo que parece. Podemos ver en el cuento el caso de un escritor ebrio que en su delirio alcohólico se imagina toda la escena (no hay hija moribunda porque «estaba solo»). O podemos ver el relato como si estuviese refractado por la conciencia de un escritor cuya fértil imaginación está luchando por dar forma a su inspiración embriónica y nebulosa; la hija que se halla entre la vida y la muerte sería así símbolo de la lucha creativa. Pero sea cual sea la interpretación que nos atraiga, el hecho fundamental no cambia: la verdad del relato ya no está en su comparabilidad con una situación externa a él, sino que está en la narración misma, es una «verdad» puramente poética; la verdad externa no existe.

El escritor español que tuvo más íntima relación con el naturalismo zolesco fue, según él mismo confesó, Vicente Blasco Ibáñez. Sin embargo, el escritor con mejor curriculum para perpetuar la herencia zolesca bien pudiera haber sido Pío Baroja, dado su excelente conocimiento del francés y de la literatura francesa, su agnosticismo en todo el ámbito religioso y espiritual, su temprano interés en fisiología, su rápida evolución hacia la psico-física, y sus amplios conocimientos de las ciencias médicas y psicológicas del siglo XIX. Sin embargo, como ya vimos más arriba, Baroja no congenió con el naturalismo, y desde muy joven apuntó a escritores no naturalistas como más modernos. Si por una parte su relativismo filosófico tuvo que hacer difícil su adhesión a las doctrinas científicas de sus maestros (que más tarde, en *El árbol de la ciencia*, criticaría despiadadamente), fue seguramente su sensibilidad literaria la que le impidió aferrarse a la moda naturalista. No obstante, su relación con el naturalismo no es meramente de hostilidad. *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901, la segunda novela en forma de libro, aunque la primera en aparecer en folletín) es en gran parte una sátira del cientificismo decimonónico, y hallamos en ella un comentario irónico sobre la predilección naturalista por estudiar pormenorizadamente a los criminales y sus crímenes, así como una referencia a Zola que, aunque no hostil, también va teñida de ironía. Pero es

en su primera novela, *La casa de Aizgorri*, de 1900, donde mejor apreciamos la compleja relación de Baroja con el naturalismo, pues me parece indudable que esta novela algo le debe a *L'Assommoir*.

El alcoholismo fue uno de los temas importantes del naturalismo, tema por supuesto sacado de una de las grandes preocupaciones médico-sociales de la época. No sólo preocupaba el efecto del etilismo en los que abusaban de la bebida (comportamiento antisocial, incapacidad laboral, prostitución, delincuencia, rebeldía), sino que además preocupaba el efecto hereditario, pues se consideraba que la adicción no sólo causaba la degeneración de los afectados sino que ésta se transmitía por herencia biológica de padres a hijos. Todo esto, que el naturalismo explotó con tintas recargadas, y que Galdós supo reflejar discreta y sensiblemente en varias de sus novelas, es lo que se debate en *La casa de Aizgorri*, pero se debate de una manera insólita, pues el tema de la degeneración, tan absolutamente típico de los últimos años del siglo XIX, está visto desde una vertiente completamente nueva en una obra repleta de símbolos poéticos. Antes de analizar este aspecto, notemos, no obstante, que Baroja incluye también una materia enteramente tradicional. Sociólogos e higienistas, y tras ellos muchos novelistas, veían el alcoholismo como una tara social, y los políticos como un coste económico y potencialmente como una fuente de sedición. El obrero ebrio no era un obrero productivo, y además se convertía en un ser turbulento y embrutecido a quien podían fácilmente seducir las doctrinas revolucionarias y manipular los agentes de los movimientos anti-burgueses como el anarquismo y el socialismo, por lo que las tabernas a menudo eran denunciadas como focos de criminalidad y de intrigas contra el tejido industrial y político del país.³⁵ El alcoholismo, pues, formaba parte intrínseca del panorama obrero, y así lo recoge Baroja en su novela, como hicieron muchos escritores naturalistas. Al comienzo de la novela se indica que la taberna es lugar de riñas, y más adelante Baroja hace que los mineros y otros obreros descontentadizos, carlistas, anarquistas, agentes provocadores, politicastos ambiciosos, jugadores y bebedores se congreguen en una taberna para urdir el complot huelguista. Por otra parte Baroja también sugiere la idea de que los efectos nocivos de la destilería de los Aizgorri afectan al pueblo entero, y no sólo a la familia Aizgorri, por efecto de los vapores etílicos. Según el médico, la destilería ha afectado a todo el pueblo de Arbea: «Vino tu abuelo y puso la fábrica, excitado por el lucro, y poco a

³⁵ La bibliografía sobre el alcoholismo en el siglo XIX es ingente, pero para todo lo relacionado con España es de obligada consulta Campos Marín, 1997.

poco el alcohol fue infiltrándose y la degeneración cundió por todas partes» (OC, I, p. 21).

Es precisamente en el tema tan naturalista de la degeneración donde mejor se aprecia lo que separa a Baroja del naturalismo. Al comienzo de la novela Baroja insiste en los factores degenerativos —alcoholemia, pobreza, trabajo explotador— mediante la aparición en las primeras páginas de cinco personajes simbólicos. La Mendiga tiene que mantener a un hijo a quien un accidente laboral en la cantera dejó ciego y sin recursos (incidente enteramente zolesco). El Pobre pide limosna canturreando siempre la misma canción porque su idiotez no le permite otra cosa. El Hombre es un castellano errante y hambriento que vagabundea por falta de trabajo. Elizabide es una loca que ni siquiera se molesta en pedir, metiéndose en casas ajenas para agenciarse las provisiones que estén a la vista. Chapao es otro mendigo idiota que apenas discurre y padece de temores demenciales. Mediante esta espeluznante galería de ejemplares de la especie humana incapacitados y desamparados Baroja establece el contexto aparentemente determinista de la obra. Las afinidades con el naturalismo quedan establecidas, y se vislumbra otro estudio de las nefastas e inevitables consecuencias de la herencia y del medio ambiente según las influyentes teorías de Hippolyte Taine. Pero la tesis que Baroja va a sostener será muy distinta.

Águeda detecta signos de anormalidad en su padre y su hermanastro, Luis (al parecer hijo de Don Lucio, padre de Águeda, pero no de su madre), y atribuye estos síntomas a la degeneración alcohólica provocada por la destilería propiedad de la familia desde hace tres generaciones. Los síntomas del alcoholismo de Don Lucio están perfectamente indicados por Baroja y coinciden con los descritos por los médicos decimonónicos en sus tratados sobre los efectos del alcohol; pero Águeda no prueba el alcohol, y la convicción que tiene de que es vástago de una familia degenerada, y por lo tanto potencial agente de transmisión de la degeneración biológica, se basa únicamente en la enfermedad de su padre y sobre todo en el carácter cruel, asustadizo y falto de energía de su hermanastro, en el que cree ver la tara física y mental de la degeneración familiar. La creencia de Águeda en la degeneración que se transmite de generación en generación ha sido inducida inconscientemente por el médico, Don Julián, al intentar éste explicar la conducta sádica del niño Luis mediante referencias a las condiciones heredadas y a los efectos nocivos del alcohol. Su declaración de que el alcohol «no mata, pero hace degenerar a la descendencia [...]. Así, los hijos nacidos desequilibrados y enclenques pagan las culpas de los padres, por esa fatalidad inexorable de la herencia» (OC, I, p. 21) sirve para confirmar la

sospecha de Águeda de que ella también es un producto degenerado y que por lo tanto no debe casarse con el hombre que la quiere. Aquí el determinismo alcanza su momento de máxima expresión. Águeda, convencida de que ha heredado una aflicción inducida por un entorno envenado, la destilería, le expresa su terror al médico, Don Julián, mediante símbolos poéticos:

ÁGUEDA: [...] de noche me despierto con sobresalto y veo caras que me contemplan, y siento que algo me acecha y me espía... Salgo al balcón de mi cuarto y veo la fábrica con sus ventanas iluminadas, ojos inyectados de fiera, que buscan una presa en la negrura de la noche. Y luego veo el río a la luz de la luna y me turba, y contemplo el cielo estrellado, y el corazón me palpita con fuerza ante un peligro que no comprendo.

DON JULIÁN: ¿No puedes dominar esas impresiones?

ÁGUEDA: No. Las domino a veces por un esfuerzo de voluntad, pero vuelven a renacer. Ahora mismo, cualquier cosa se me figura que puede tener influencia en mi vida: una estrella que corre, una luz que se apaga. Lucho contra todas esas ideas; pero temo, ahora más que nunca, quedar vencida, y que, en un momento de terror, me envuelvan completamente esas alas negras (OC, I, p. 25).

Don Julián, a pesar de haber contribuido años antes a la dolencia mental de Águeda, ahora rechaza sus anteriores suposiciones en torno a la herencia de la enfermedad mental y no se deja persuadir por el diagnóstico que hace Águeda de su condición, a saber, que es una degenerada. Pero lo hace sólo porque la condición de Águeda no tiene una realidad fisiológica, y por lo tanto para él Águeda no es tanto una enferma como una persona sugestionada por una idea. A Mariano, el pretendiente de Águeda, le sugiere que la enfermedad existe sólo en su imaginación, a lo que responde Mariano que precisamente esto es lo único que se requiere para explicar su terrible dolencia: la realidad del mal hay que buscarla en el sufrimiento mental y no en los síntomas fisiológicos. Y aquí precisamente es donde se localiza el meollo del problema que Baroja está debatiendo: la cuestión es saber si la condición de Águeda tiene una causa exclusivamente fisiológica, en cuyo caso se mantendrá la tesis determinista, o si su condición se debe a un estado mental autoinducido por unas creencias potencialmente erróneas, cuestión que debió preocupar a Baroja, ya que la repitió en la historia de Fernando

Ossorio, personaje que aparece en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y que se convierte en el protagonista de *Camino de perfección*.³⁶

Una vez establecida la posibilidad de que Águeda es víctima no del determinismo hereditario sino de una autosugestión, Mariano, que no acepta la inevitabilidad de su condición, se dispone a liquidar la causa imaginaria de su enfermedad, la destilería, convertida en símbolo del *delirium tremens* asociado con el alcohol y que evidentemente afecta a Don Lucio. Paradójicamente, al hacerle enunciar su resolución a Mariano, Baroja le hace hablar en lenguaje darwiniano, aunque está claro que la lucha de Mariano no es sólo por hacer sanar a Águeda, sino también por derrotar a los que quieren destrozarse su propio negocio de fundición:

MARIANO [...] Ahora empezará la lucha. Veremos quien vence. [...] Águeda lo quiere. Antes de ser mía exige que esta fábrica se cierre. Lo quiere. Eso basta. (Se detiene a contemplar el retrato que se halla sobre el sitial.) Aquí está el fundador, Machín de Aizgorri, el guerrero que sembró el espanto en toda Guipúzcoa. ¡Pobre hombre! ¡Cómo degeneró tu casta! Al cabo de cientos de años la savia enérgica de los Aizgorri no produce más que plantas enfermas y venenosas. Pero entre su floración malsana hay un lirio blanco y puro, y ése yo lo arrancaré de la casa de Aizgorri y lo llevaré donde hay sol y alegría y amor. Sí, Machín; no me importa ese gesto adusto ni ese ademán altivo. Tu nieta, descendiente de los más nobles hidalgos, será la mujer de un fundidor, hijo de ferrones. Sí, lo será, lo será (OC, I, p. 32).

La destilería es efectivamente destruida, primero por la inundación y luego por el incendio que arrasa el pueblo, y este simbolismo de agua y fuego (agentes de limpieza y purificación) a que Águeda se ve sometida sólo sirve para acentuar el proceso de curación de sus angustias, curación que se efectúa por esfuerzo de la voluntad. Lo que Águeda aprende en medio de los violentos disturbios de huelguistas y provocadores es a valerse por sí misma y superar su crisis. Aterrorizada de verse sola con su padre moribundo, accede no obstante a la partida de su atemorizado hermano (otro evidente símbolo, ya que fue la aparición de éste, años antes, lo que provocó su crisis), y horas después recupera su serenidad ante el cadáver de su padre:

Águeda se asoma a la puerta de la alcoba y mira, y al darse cuenta de que la muerte ha pasado por allí, cierra los ojos y espera algo, algo que va a caer

³⁶ No está de más recordar que *Camino de perfección* se empezó a escribir unos diez años antes de su publicación, es decir, alrededor de 1893, y que en los manuscritos inéditos de aquella época ya asoman esas preocupaciones psicológicas. *Vid.* Sanders, 1984.

sobre su alma, a hundirla para siempre en el abismo de la locura. Y Águeda nota que retozan en su alma las sonrisas de las fantasías enfermas, las largas y vibrantes carcajadas; pero de pronto un impulso enérgico le dice que su razón no vacila, y ante lo inexplicable y ante la muerte, su espíritu se recoge y se siente con energía, y, victoriosa de sus terrores, entra con lentitud en la alcoba de su padre, se arrodilla junto a la cama y reza largo tiempo por el alma del muerto (*OC*, I, p. 37).

Esta reconciliación con el fenómeno de la muerte, en contraste con la experiencia de la muerte de su madre, ocasión en que «veía sombras que se echaban sobre mí» (*OC*, I, p. 25), es el primer paso en el proceso de curación. Más tarde, cuando una turba de huelguistas invade su casa, se arma de valor para atreverse a cruzar el dique —que ya antes había asociado con su terror— en la oscuridad de la noche (evidente referencia a la «noche oscura del alma») y unirse a Mariano en su legítima empresa de la fundición, otro símbolo, esta vez de un mundo nuevo. Una vez curada de su neurosis, sabiéndose dueña de su destino, nada le impide ya el darle hijos sanos a Mariano. Don Julián, el responsable de enunciar la tesis de degeneración, en simbólico acto de contrición se une a ellos para ayudarles a fundir el volante de hierro que asegurará el negocio de Mariano. Mientras fuera ruge el enfrentamiento callejero entre los huelguistas y las tropas, dentro del taller de fundición Mariano y sus cómplices desafían a los agentes de la anarquía y de la violencia para así cumplir el contrato comercial que salvará la empresa. Como tantas otras cosas en esta novela tan llena de símbolos, la fundición de hierro también tiene su valor simbólico: «El hierro ruge aquí, en el yunque, porque tiene algo del león; el alcohol silba en el alambique, porque tiene mucho de serpiente» (*OC*, I, p. 47), dice el médico en un original reciclaje de dos símbolos tradicionales. Si las llamas destruyen el viejo mundo pernicioso de la destilería, también crean el nuevo de una empresa vigorosa. Del hierro fundido por el fuego sale el volante que Águeda ayuda a fundir. Si el volante de hierro es en el caso de Mariano la salvación económica, en el caso de Águeda representa la recuperación de su salud mental, de su energía (hierro = león = fuerza). Queda claro por lo tanto que la tesis determinista, tanto en su vertiente biológica como en la medioambiental, ha sido abandonada. Y no deja de ser significativo que es a través de un acto creativo, la forja de una gran pieza de hierro, que Baroja simboliza el triunfo de la voluntad sobre las fuerzas destructoras, o como termina diciendo un Mariano triunfante, «esa es la luz de la aurora. Es el día nuevo que nace» (*OC*, I, p. 49). Obra algo artificiosa y sentimental, *La casa de Aizgorri*, es sin embargo un documento

fuertemente revelador de la nueva ficción que comienza a surgir tras el ocaso de las doctrinas naturalistas.

Es de esperar que las anteriores consideraciones en torno a los comentarios críticos y a las obras creativas de escritores españoles durante la última década del siglo XIX y primeros años del XX hayan ofrecido algunos indicios de las modificaciones que la narrativa ficticia estaba experimentando en la España finisecular. Las obras punteras de la ficción modernista, tanto en España como en el resto de Europa, aún tardarían en llegar —*Niebla* se publica en 1914— pero los supuestos estéticos ya habían cambiado y podemos asignar sus orígenes a la debilitación de las prácticas realistas y de las doctrinas naturalistas en la década de los años noventa del siglo XIX, cuando varios escritores, viejos y jóvenes, son ya conscientes del cambio que se avecina y buscan nuevas fórmulas y procedimientos. Los comentarios de los observadores de aquellos tiempos demuestran un alto grado de conformidad a la hora de apuntar al colapso de las convenciones literarias que habían presidido el arte de novelar durante treinta años, mientras que las obras de los principales escritores, los canonizados y los aún por canonizar, evidencian claros esfuerzos por innovar. Si hacemos uso de esos rasgos esenciales que Malcolm Bradbury discernió en el modernismo literario, citados al comienzo de este artículo, podremos comprobar que todos ellos son aplicables en mayor o menor grado.

En primer lugar, el uso de la *percepción artística* en lugar de la presentación documental es categoría lo suficientemente amplia para no causar problemas. Los tres novelistas que hemos considerado aquí han dejado atrás el realismo documental y han adoptado un arte narrativo que quiere trascender la realidad material circundante. Incluso en Galdós, el más objetivo de los tres escritores, la historisimilitud se ha visto atenuada para dejar paso a una presentación más visionaria o poética. No es que se haya perdido la conexión con el mundo de la realidad; es que el artista ve en ese mundo nuevas complejidades que no se pueden explicar o reducir «científicamente». Las novelas tardías de Galdós, entre las cuales *Misericordia* tal vez sea el mejor ejemplo, nos hablan menos de enfrentamientos ideológicos o incluso de deficiencias en la estructura social y más del potencial humano para superar esas adversidades de circunstancia mediante la voluntad creadora (de la misma forma en que el mismo Galdós se vio obligado a recurrir a sus fuerzas creativas para superar sus propios problemas).

En segundo lugar, el conferir una *resonancia realzada* a ciertos objetos observados es una técnica que se observa sobre todo en los primeros cuentos y novelas de Baroja de forma insistente, tal vez por influjo de Poe y

los simbolistas franceses, pero que también se observa en Galdós y Ganivet. En *Misericordia*, las monedas, el símbolo último de los valores materialistas, desempeñan una función cuasi-mística en la vida de los personajes, y también en cierto grado lo hacen otros objetos de alimentación y vestimenta que adquieren valor sagrado. Y más allá de los objetos cotidianos tenemos la conciencia intensificada de un mundo visto paradójicamente a través de un ser invidente: él es quien ve a la verdadera Benina aunque carezca de la capacidad de verla físicamente. En lo que tiene todas las trazas de ser una reacción contra la tendencia positivista de reducir todo valor espiritual a la esfera de lo material, Galdós, a través de los dos personajes centrales de Benina y Almudena, eleva lo material a la esfera de lo espiritual. En Ganivet hallamos parecida inclinación. Esa resonancia realzada se nota, si no en los objetos, desde luego en las personas observadas por Pío Cid: éste tiene el poder misterioso de intuir la calidad de las personas, como si al conocerlas las viese por dentro, y sabe así anticipar sus reacciones, pudiendo juzgar sus habilidades y conferirles el papel que más les conviene.

Son los descriptores tercero y cuarto de Bradbury los que mejor apuntan al futuro. En *Misericordia*, Galdós confiere un papel muy ampliado a la *conciencia de los personajes*. Como hemos podido observar, a estas alturas el novelista está haciendo un pertinente uso del estilo indirecto libre y concediendo a sus personajes mayor autonomía de expresión, pues aunque la novela no esté en forma dialogada, como lo había estado *Realidad* siete años antes, las intervenciones directas del narrador han quedado más reducidas que en la ficción anterior, y los pensamientos y enunciados de los personajes, así como su inventiva, más ampliados. En vez de decírsenos lo que piensan los personajes, se nos muestran pensando. En la novela de Ganivet, la presentación hecha a través de la conciencia de los personajes también adopta la forma de permitir al protagonista expresarse directa y repetidamente acerca de su peculiar visión del mundo y de idear situaciones anómalas, mientras que en las obras del joven Baroja observamos casi constantemente el mundo a través de personajes cuya conciencia está alterada por el alcohol, la angustia, el terror, algún tipo de neurosis o la proximidad de la muerte.

Finalmente, en cuanto a la *preocupación estética*, parece incontestable que en los últimos años del siglo XIX el arte de la novela está experimentando una significativa reevaluación o cambio de dirección. Decir, con Malcolm Bradbury, que «la dirección del arte [es] tema esencial del escritor», sería tal vez demasiado atrevido de las obras que he analizado aquí, aunque no de los comentarios teorizantes de los autores. De todas formas lo que sí se puede decir es que de alguna forma u otra esas ficciones incorporan

o reflejan de manera consciente y palpable la visión creadora del artista, y ello apunta muy claramente hacia la próxima exploración modernista de la naturaleza y función del arte. Lo que predomina en *Misericordia* es la predisposición de los personajes a fabular; sin su inventiva, sin su capacidad imaginativa, no habría novela; ese «simulacro perfecto» de Benina, como lo llama Galdós, es una novela dentro de otra novela. En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Ganivet prácticamente deja que su personaje invente la ficción, es decir, los incidentes de que se compone la novela, mientras que simultáneamente se entretiene con el juego irónico de la ficción-como-realidad y la realidad-como-ficción. Y también en Baroja tenemos personajes que son agentes creativos que transforman la realidad, ya sea un escritor, como en «Noche de Vela», un inventor y filósofo bufo, como en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, o, como en *La casa de Aizgorri*, una familia de degenerados que evocan un mundo de alucinaciones, fantasmas y terrores, a su vez desterrado por otro mundo muy distinto de creación artesanal. En todas estas obras observamos un distanciamiento consciente de ese tipo de ficción que hacía sólo unos años había llegado a su apogeo y que escritores de menor envergadura y sensibilidad artística, animados tal vez por el éxito comercial que alcanzaban las traducciones de Zola, aún cultivaban asiduamente.

Naturalmente, habría mucho más que decir de esta década sorprendentemente reveladora que fueron los años noventa, y sobre todo del cambio de orientación de otra figura de primera línea como fue Emilia Pardo Bazán. Obligado es referirse aquí al profesor Maurice Hemingway, que en un importante estudio sobre la escritora gallega demostró que en las obras de los años noventa, a partir de *Insolación* (1889), se opera un sutil cambio.³⁷ De la presentación y exploración del mundo social que observamos en anteriores obras, inspiradas por el ejemplo de Zola, Doña Emilia evoluciona rápidamente hacia la búsqueda de explicaciones de fenómenos de la vida interior y la exploración del mundo psíquico, que es justo lo que hará un joven Baroja muy pocos años después. Hemingway apuntaba así a lo poco satisfactorio que resulta hacer distinciones tajantes y melodramáticas entre la novela de finales del siglo XIX y la de principios del siglo XX. Al suscribirme gustosamente a este punto de vista, me permitiría sugerir que los pocos ejemplos de la ficción del período 1893-1900 que he podido analizar aquí ya manifiestan varios de los rasgos que pronto caracterizarían a la emergente novela modernista, tanto en España como en Europa. Estas obras finiseculares fueron, pues, pioneras, y, desde una

³⁷ Hemingway, 1983.

perspectiva historiográfica, ayudan a establecer vínculos entre dos mundos literarios que tal vez no fuesen tan antagónicos como a menudo se ha querido ver.³⁸

CARLOS ALEX LONGHURST
KING'S COLLEGE LONDON

³⁸ Quisiera expresar mi gratitud a los profesores Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán por el interés que se han tomado en este trabajo y por sus atinadas observaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Alberich, José (1966), *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Madrid, Alfaguara.

Azorín (1959-1963), *Obras completas*, 9 tomos, Madrid, Aguilar.

Baroja, Pío (1890), «Silverio Lanza y su editor J.B.A.», reproducido en Urrutia Salaverri, Luis (ed. 1973), *Pío Baroja: Hojas sueltas*, 2 tomos, Madrid, Editorial Caro Raggio, I, pp. 90-94.

———(1899a), «Figurines literarios», reproducido en Urrutia Salaverri, Luis (ed. 1973), II, pp. 79-83.

———(1899b), «Literatura y bellas artes», reproducido en Gullón, Ricardo (ed. 1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor-Guadarrama, pp. 75-81.

———(1946-1951), *Obras completas*, 8 tomos, Madrid, Biblioteca Nueva.

Botrel, Jean-François (1988), «España, 1880-1890: el naturalismo en situación», en Lissorgues, Yvan (ed. 1988), *Realismo y naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, pp. 183-197.

Bradbury, Malcolm (1973), *Possibilities. Essays on the State of the Novel*, Oxford: Oxford University Press.

Bradbury, Malcolm y Macfarlane, James (1976), *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books.

Campos Marín, Ricardo (1997), *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Madrid, CSIC.

Clarke, Anthony H. (ed. 1999), *A Further Range. From Realism to Modernism in Spanish Fiction*, Exeter, University of Exeter Press.

Conrad, Joseph (1905), «Henry James: An Appreciation», reproducido en Walter F. Wright (ed. 1964) *Joseph Conrad on Fiction*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, pp. 86-87.

Daiches, David (1960), *The Novel and the Modern World*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Fernández Cifuentes, Manuel (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.

Fernández Sánchez-Alarcos, Raúl (1995), *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada, Diputación Provincial/Fundación Caja de Granada.

Fernández, Pura (1995), *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado en el siglo XIX*, Amsterdam y Atlanta, Editions Rodopi.

Ganivet, Ángel (1951), *Obras completas*, 2 tomos, Madrid, Aguilar.

Hardy, Thomas (1891), «The Science of Fiction», reproducido en Allot, Miriam (ed. 1965), *Novelists on the Novel*, London, Routledge, pp. 73-74.

Hemingway, Maurice (1983), *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press.

Longares, Manuel (1972), *Pío Baroja: Escritos de juventud*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Longhurst, C.A. (1977), *Pío Baroja: 'El mundo es así'*, Critical Guides to Spanish Texts, London, Grant and Cutler.

———(2003) «Representations of the Fourth Estate in Galdós, Blasco and Baroja», en Round, Nicholas (ed. 2003), *New Galdós Studies*, Woodbridge, Tamesis.

Mainer, José Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Murphy, Katharine (2004), *Re-reading Pío Baroja and English Literature*, Bern, Peter Lang.

Orringer, Nelson (2002), «Introduction to Hispanic Modernisms», *Hispanic Modernisms, Bulletin of Spanish Studies*, Vol. LXXIX, N^{os} 2-3, pp. 133-148.

Patiño Eirín, Cristina (1997), «*La revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène Melchior de Vogüé», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*, ed. J.M. González Herrán, Santiago de compostela, Consorcio de Santiago, pp. 239-274.

Pattison, Walter T. (1965), *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.

Pérez de Ayala, Ramón (1964-1969), *Obras completas*, 4 tomos, Madrid, Aguilar.

Pérez Galdós, Benito (1897), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e hijos de Tello.

———(1967), *Obras completas*, 6 tomos, Madrid, Aguilar.

Sanders, Jeremy (1984), «A Missing Link to the Work of Pío Baroja», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXI, N^o 1, pp. 14-30.

Sandison, Alan (1996), *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, London, Macmillan.

Santiáñez-Tió, Nil (1994), *Ángel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, Gredos.

Unamuno, Miguel de (1966-1971), *Obras completas*, 9 tomos, Madrid, Escelicer.

Villanueva, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant lo Blanc.

Woolf, Virginia (1919), «Modern Fiction», reproducido en Ellman, Richard y Feidelson, Charles (eds. 1965), *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*, New York, Oxford University Press, pp. 121-126.