

FIN DE SIGLO Y NOVELA:
(DEL JARDÍN DEL AMOR, UNA «NOVELA DE 1902»)

La crisis del naturalismo tiene lugar en Francia a finales de la década de los ochenta. Los hitos son bien conocidos: en 1887, con motivo de la aparición de *La terre*, cinco discípulos de Zola toman distancias respecto a su maestro¹; Brunetière proclamaba en la *Revue des deux mondes* la bancarrota del naturalismo; en 1889 triunfaba *Le Disciple* de Bourget; en 1891 la *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret venía a dar el golpe de gracia a la escuela, al tiempo que señalaba la aparición de nuevas tendencias.

La realidad, sin embargo, es más compleja. Por una parte, la escuela naturalista posiblemente nunca llegó a tener la necesaria cohesión. Como ha explicado Raimond, eran perceptibles las disensiones internas de un Flaubert —que al final de su vida despreciaba el naturalismo—; del joven Bourget, tan cercano a Zola, que ya hacia 1878 se inclinaba por el estudio de caracteres, o de los hermanos Goncourt, que se autoproclamaban los verdaderos iniciadores del naturalismo. La crisis, pues, estaba abierta desde la publicación de *L'Assomoir*². Por otra parte, sería una simplificación fijar en 1891 la liquidación de la tendencia de Zola. Atacado desde todos los frentes (la crítica católica de Barbey d'Aurevilly o de Paul de Saint Victor, la crítica universitaria, especialmente de Brunetière y la rebelión de los discípulos), y aunque en la década del noventa habían desaparecido ya varios de los más significados maestros (E. de Goncourt, Daudet, Maupassant), el naturalismo sobrevivirá con un cierto vigor hasta 1914, si bien para ello ha tenido que modificar paulatinamente la firmeza de sus dogmas iniciales. El propio Zola es ejemplo de esta porosidad hacia lo nuevo en las series *Trois villes* (1894-1898) y en la incompleta *Quatre Evangiles* (1899-1903)³.

La reacción espiritualista de 1990 asumirá, pues, la herencia naturalista, de contornos cada vez más difusos, y permanecerá en deuda con los logros más perdurables del zolismo: libertad del escritor en la elección de la materia novelística, incorporación como materia novelable de temas y personajes anómalos y marginales y libertad de subordinar la moral pseudo-burguesa a las evidencias y a los principios que el autor se impone en su búsqueda de la verdad⁴.

1. *Le Figaro*, 18-VIII-1887.

2. M. Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1985, p. 27.

3. En las que Zola, sin abandonar las encuestas médicas y los estudios sobre la locura, abre las puertas a la religión, a los milagros, a la felicidad o a la esperanza. (Sobre estos aspectos, cf., P. O. Waltzer, *Le XX^e siècle, I (1896-1920)*. Paris, Arthaud, 1975, pp. 210-211. También, la serie de trabajos sobre Zola de H. Miterand, entre los que se cuentan *Le discours du roman*. Paris, P.U.F., 1980 y especialmente *Zola et le Naturalisme*. Paris, P.U.F., 1986.

4. P. O. Waltzer, *op. cit.*, p. 212.

Se puede hablar, por lo tanto, de metamorfosis y no de brusco viraje. La crisis del naturalismo no lleva aparejada la desaparición de sus huellas, que pueden rastrearse en el mismo Bourget (aplicación del método científico al estudio de un personaje), de Victor Cherbuliez, Edouard Rod, Barbey d'Aureville, etc. Y, llevando esta reflexión a sus últimas consecuencias, la escuela naturalista será la gran referencia negativa de un movimiento novelesco que debería desembocar en Joyce⁵. Las mismas tendencias coexistentes, como la novela de «costumbres», la «analítica» y la «psicológica», de que habla Llanas en su *Estética*, se verán reflejadas, en mayor o en menor medida, en los nuevos «poemas de la vida interior»⁶.

La novela francesa de la última década del siglo presenta, en conclusión, un variado panorama que, partiendo del naturalismo en mayor o en menor medida, lo supera en distintas direcciones. El problema es delimitarlas, pues, como sintetiza Waltzer, los contemporáneos de 1900 consideran fundamentalmente la novela bajo dos aspectos: estudio de pasiones o estudio de costumbres y, más frecuentemente, como análisis de una pasión sobre un fondo de estudios de costumbres⁷. La primera vertiente refleja el ambiente y las costumbres de diversos medios concretos: ciudadanos, regionales, exóticos, etc. En la segunda, más fecunda y prometidora —que desemboca en *A la recherche proustiana*—, indagará la realidad en el interior del personaje.

Análoga situación se presenta en España. La gran importancia de la nación francesa como mediadora y adaptadora del pensamiento europeo⁸ se complementa con su papel de transmisora de su pensamiento y su literatura a este lado de los Pirineos, hecho que, como ha puesto de relieve Juretschke, se da con intensidad durante todo el siglo XIX⁹ y, de modo particular, en el fin de siglo. Las repercusiones del libro de Vogüé *Le roman russe* se dejan sentir pronto en España, gracias a *La revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán, obra escrita con prisas y por el atajo de la traducción literal de muchos de sus pasajes, pero que gozó inmediatamente en España de una gran difusión¹⁰.

Quizá porque el naturalismo español nunca llegó a ser del todo consecuente con el «experimentalismo» zolesco, su recepción por parte de los novelistas peninsulares hizo que incluso las obras más representativas del momento se deslizaran hacia una especie de

5. M. Zeraffa, citado por P. O. Waltzer, *op. cit.*, p. 213.

6. «Unas, como la de costumbres, refiérense a la curiosidad del lector; la analítica a la inteligencia; hay en ella archivada una cantidad de placer *intelectual* muy superior a la de placer *estético*; la novela psicológica habla al alma, a todas sus facultades y potencias en conjunto. El poema de la vida interior se dirige también al alma, pero por el lenguaje de las sensaciones, y hoy más especialmente, por el de la debilidad del sistema nervioso; el de los sentidos, de ordinario alucinados. Mas, sucede que ni la novela costumbrista moderna se limita a serlo, auxiliándose por el contrario del análisis generalmente excesivo y de la psicología, en harto mayor escala de lo que debiera, ni la analítica está constituida por análisis, ni la psicológica por estudios de fenómenos anímicos, ni los poemas de vida interior, por observaciones hechas exclusivamente estudiando el medio interno» (J. M. Llanas Aguilaniedo, *Alma Contemporánea. Estudio de Estética*. Huesca, Tipografía de Leandro Pérez, 1899, pp. 120-121).

7. P. O. Waltzer, *op. cit.*, p. 219.

8. Ramsden sintetiza esta mediación francesa entre el empirismo inglés y el idealismo alemán en *The spanish generation of 1898. Towards a reinterpretation*. Manchester University Press, 1974, pp. 64-68.

9. Cf., H. Juretschke, «Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIX^e siècle». En *Romantisme, réalisme, naturalisme en Espagne et Amérique Latine*. Lille, Publications de l'Université de Lille, 1978, pp. 9-34.

10. Para S. Beser, su importancia reside más en su labor como introductora que en la profundidad de sus escritos (*Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid, Gredos, 1968, p. 64).

versión moderada del mismo¹¹. Desde *La incógnita y Realidad*, el movimiento hacia la espiritualidad puede considerarse, hasta cierto punto, como una evolución indígena de las tendencias nacionales¹². Los testimonios que aporta W. Pattison son elocuentes para seguir este cordón umbilical que, al margen de sátiras y condenas, le une a la tradición. En este sentido, López-Sanz ha tomado estas afirmaciones de Pattison para encontrar en las novelas de Pérez Galdós y Pardo Bazán las constantes espiritualistas que animan este idealismo o naturalismo moderado, y que, parcial y desmesuradamente, llega a identificar con una espiritualidad de signo católico¹³. Incluso en plena ebullición espiritualista este autor sigue considerando el «modo hispano» de novelar al margen de las influencias extranjeras¹⁴. Juicio que conviene corregir con el de Juan Oleza, para quien la etiqueta de «naturalismo espiritual» mixtifica fácilmente ambos conceptos; lo que el arte de Galdós sufre es un cambio de dirección que se inicia con *Fortunata* y se consolida en *Realidad*. Ese cambio supone no una ruptura con el naturalismo, sino una superación del naturalismo a partir del naturalismo. Y esta superación se configura por un progresivo ahondamiento psicológico, por una progresiva estilización de su realismo, por una introspección hacia lo subjetivo, por una cada vez mayor concentración de la novela en torno a un eje: el yo del personaje¹⁵.

Progresivamente, pues, y en el marco del que podríamos llamar «naturalismo español», el interés se decanta hacia el tratamiento del personaje, considerado en su vida interior. Las exploraciones individuales, en las que no faltan las de personajes femeninos — que a veces dan título a las novelas—, se centrarán en almas enfermas, exaltadas o místicas, cuyas acciones y sentimientos tendrán su origen en su propia personalidad más que en los condicionamientos del medio. Con todo, y como ha señalado Pattison, el legado naturalista se mantiene hasta bien entrado el siglo XX, difuminado en diversas ramificaciones que en diverso grado se siguen nutriendo de sus aportaciones¹⁶.

La diversificación del naturalismo y el enriquecimiento ocasionado por el ensanchamiento de sus fronteras viene acompañado de una ininterrumpida búsqueda de nuevos caminos. De modo similar a lo que estaba ocurriendo en Francia¹⁷, la novela del futuro era objeto de incesantes reflexiones y, a veces, de actitudes contradictorias. Así, la condesa de Pardo Bazán mostraba una cierta prevención ante *Camino de Perfección*, *La vo-*

11. W. T. Pattison, *El naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1969.

12. *Ibid.*, p. 147.

13. M. López-Sanz, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo-Bazán*. Madrid, Pliegos, 1983. Así, por ejemplo, al referirse al naturalismo de Emilia Pardo Bazán, «que nunca ha dejado de ser espiritualista, católico y con el que siempre ha contado a los efectos de la estructura de la novela» (p. 101). O de un Galdós, cuyo realismo es «trascendido y exquisitamente humanista» (p. 83).

14. Espiritualismo como depuración del realismo, al margen de influencias extranjeras (p. 133), si bien en otras partes del libro reconoce la presencia de las mismas en nuestros novelistas decimonónicos.

15. J. Oleza, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona, Laia, 1984, p. 114.

16. W. T. Pattison, *op. cit.*, capítulos VII-X, pp. 126-177.

17. «A côté des textes qui esquisaient une figure idéale du roman, combien de déclarations contradictoires sur le roman de l'avenir! C'étais un phénomène nouveau et considérable, lié à la multiplication des revues, au développement de la presse littéraire, à l'apparition des interviews et des enquêtes, que ce foisonnement d'opinions contradictoires. Et parce qu'elles contribuaient à accroître perniciosement, dans l'atmosphère d'anarchie intellectuelle un peu survoltée de la fin du siècle, un sentiment de désarroi que caractérise bien les lendemains du naturalisme» (M. Raimond, *op. cit.*, p. 48).

luntad y *Del jardín del amor*¹⁸ para, tan sólo tres años más tarde, dar a la estampa *La quimera*¹⁹. Parecida injusticia comete, desde otra vertiente, el joven Martínez Ruiz con *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez²⁰. Pero lo cierto es que, a pesar del suicidio literario de Alarcón²¹ y del encastillamiento de Pereda, en los años cercanos al fin de siglo la mayor parte de los novelistas optaron por una reacomodación de sus posiciones iniciales, abriendo el género a las nuevas fórmulas narrativas de la modernidad. Como para toda la evolución de la novela decimonónica, el caso más ejemplar y paradigmático es el de Galdós, «novelista moderno» por excelencia, y en el que, –según la sugestiva hipótesis de Ricardo Gullón–, sus diferencias con respecto a los novelistas más innovadores no estriban tanto en las técnicas como en la visibilidad de éstas. No las exhibe, sino que sólo se contenta con utilizarlas, pues para él son instrumentos, no tema de materia²².

Pero no solamente Galdós. Está también el Juan Valera exotista de *Morsamor* (1899), que sobrevive al margen del naturalismo²³ y atiende primordialmente a los conflictos psicológicos de sus personajes²⁴. A ningún contemporáneo se le escapó la dannunziana modernidad de Blasco Ibáñez de *Entre naranjos*, mientras que la nueva sensibilidad hacia el alma de los personajes, confirmada en novelas como *La quimera*, puede detectarse ya sin gran esfuerzo en *La cuestión palpitante*²⁵.

18. E. Pardo Bazán, «La nueva generación de novelistas en España». *Helios*, XII (1904), pp. 257-270.

19. *La Quimera* es la más representativa, aunque en esta tendencia podrían situarse novelas desde *Una cristiana* y *La prueba* (1890) hasta *La sirena negra* de 1908 (Cf., M. López-Sanz, *op. cit.*, pp. 173-186).

20. Después de copiar un fragmento de *Entre naranjos*, pone en boca de Yuste: «–Es una página, una página breve, y nada menos que seis veces recurre en ella el autor a la superchería de la comparación... es decir, seis veces que se trata de producir una sensación desconocida o apelando a otra conocida... que es lo mismo que si yo no pudiendo contar una cosa llamase al vecino para que la contase por mí... Y observa –y esto es lo más grave– que en esa página, a pesar del esfuerzo por expresar el color, no hay nada plástico, *tangible*... además de que un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color, y en esta página el autor sólo se ha preocupado de la pintura... No hay nada plástico en esa página, ninguno de esos pequeños detalles sugestivos, concitadores de todo un estado de consciencia... ninguno de esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total... y que sólo se hallan instintivamente, por instinto artístico, no con el trabajo, ni con la lectura de los maestros... con nada» (J. Martínez Ruiz, *La voluntad*. Ed. de E. I. Fox. Madrid, Castalia, 1982, 4ª, pp. 132-133)

La crítica de Martínez Ruiz, referida concretamente a *Entre naranjos*, es a todas luces injusta, por cuanto, con un gran aliento creador que quizás al autor de *La voluntad* le faltaba, había presentado unos personajes – Leonora y Rafael –, excepcionales y sumamente modernos en su pasión y voluptuosidad y en las misteriosas sugerencias del paisaje. No menos importante era su moderna técnica de captación de sensaciones, sin la rudeza constructiva de *Diario de un enfermo*. A medida que avanza la acción de *Entre naranjos*, lo instantáneo, la emoción del momento, quedan privilegiados sobre el desarrollo y pormenorización de la historia. Como dirá Leonora: «a mí lo que más me impresiona es la sensación del momento» (V. Blasco Ibáñez, *Entre naranjos*. Madrid, Espasa Calpe, 1960. La cita corresponde a la p. 79).

21. Con *La Pródiga* (1882), novela de un «naturalismo espiritual» encarnado en Julia, quien, pese a su ascendencia romántica, anticipa ya en muchos de sus rasgos la sensibilidad de la heroína finisecular (Cf., a este respecto A. Navarro González, «Introducción» a su edición de esta novela, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 41-51 y mi artículo «*La Pródiga*: entre romanticismo y fin de siglo», *Insula*, 535 (1991), p. 22).

22. R. Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus, 1979, p. 121.

23. J. Valera, *Morsamor*. Ed. de L. Romero Tobar. Barcelona, Plaza & Janés, 1984. Cf., L. López Jiménez (*El Naturalismo y España*. Madrid, Alhambra, 1977), quien estudia la actitud antinaturalista de Valera a la luz de sus apuntes sobre «el nuevo arte de escribir novelas». Sobre el moderno orientalismo de *Morsamor*, cf., L. Litvak, «*Morsamor*, un viaje de iniciación a la India». En E. Rubio Cremades (Ed.), *Juan Valera*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 438-456.

24. «El máximo interés de *Pepita Jiménez* no está en la pintura del ambiente andaluz, sino en el conflicto psicológico que informa la obra» (M. Baquero Goyanes, «Clarín y la novela poética». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII (1947), p. 97).

25. Así lo afirma, entre otros estudiosos, M. López-Sanz, *op. cit.*, p. 178. Cf., también D. S. Whitaker, «*La quimera* de Pardo Bazán y la literatura finisecular». Madrid, Pliegos, 1988.

Con todo, el caso más representativo –junto con el de la praxis galdosiana–, es el de Clarín. No sólo es el carácter de avanzada de su producción literaria lo que obliga a tomarlo como referencia inexcusable pues, como afirma Sobejano, si de *L'éducation sentimentale* arrancaba Proust para su reconstrucción musical del tiempo perdido, y en Proust sigue estando todavía la raíz inmediata de la novela de hoy, bien puede estimarse *La Regenta* el ejemplo más temprano y fecundo de esa línea de la novelística que cobró nueva fuerza en España a fines del siglo XIX con *Su único hijo* o *Los trabajos de Pío Cid* y a principios del nuestro con las novelas de Baroja, Azorín, Miró o Pérez de Ayala...²⁶. También como teórico de la insatisfacción, siquiera por vía intuitiva, ya que, como recordó Baquero Goyanes, al asturiano se le debe la primera aproximación a la «novela poética» como alternativa a una novela naturalista en la que se echaba de menos la poesía, lo lírico, lo musical²⁷. Propuesta a la que él mismo también intentó aproximarse y, al menos en *Doña Berta*, lo logró cumplidamente²⁸. Ello se debía a su fino olfato en materia novelesca. Buena prueba de ello es que muchos de sus análisis conservan todavía hoy su vigencia²⁹. En un contexto europeo de desorientación tras la crisis del naturalismo, Clarín muestra siempre en sus artículos una actitud de búsqueda y clarificación. Como ha señalado Sergio Beser, el ilustre crítico no llegó a adoptar una postura definida frente a la crisis de la novela contemporánea, lo que trajo como consecuencia una comprensión y una flexibilidad de criterio poco frecuentes. Sus presupuestos no fueron fijos ni inmóviles, sino que se desarrollaron en una continuidad dialéctica, forjándose y evolucionando en relación con la situación histórica del país y las corrientes ideológicas y literarias europeas. Como base permanente de su teorización se encuentra la consideración de la realidad como materia única de novela; mientras que el concepto de «oportunidad» –cada distinto periodo histórico necesita una distinta formulación literaria–, es la razón de la evolución de su teoría³⁰.

En este contexto de renovación, una fecha y unas novelas se señalan como definitivo punto de partida de una nueva fase histórica en la trayectoria del género. *La voluntad*, *Sonata de otoño*, *Camino de perfección* y *Amor y pedagogía* son «novelas de 1902». Para Zamora Vicente reflejan, con acusadas aristas, una nueva forma de concebir la novela:

Artísticamente, ese año de 1902 es la partida de defunción de la novela decimonónica. Una nueva forma de novela se inicia, empeñándose, desde sus primeros tanteos, en presentarse como radicalmente distinta. Todas esas novelas de 1902 son, además, diferentes entre sí. No guardan relaciones posibles. Hay, a veces, semejanzas aisladas en detalles, en pequeñas situaciones. Se adivina incluso el nacimiento de un nuevo lenguaje y con mayor frecuencia, una mirada nueva hacia el mundo circundante, que vuelve a estar cargado de emoción,

26. G. Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid, Castalia, 1985, p. 147.

27. M. Baquero Goyanes, *art. cit.*, p. 98.

28. *Ibid.*, pp. 100-101.

29. Como afirma Beser en varios pasajes de su *Leopoldo Alas, crítico literario cit.*

30. *Ibid.*, p. 279. También en la p. 317: «La reacción de Clarín a los cambios producidos por distintas corrientes literarias, dentro de la novela, es la adaptación personal de las variaciones que introduce cada una de ellas. Novela de tesis, naturalismo, «psicologismo» e «idealismo» aparecen relacionados, de una manera más o menos clara, con su idea de la novela. Los cuatro conceptos son aceptados y defendidos por él. Este cambio de su estética personal, según va evolucionando la general, proviene de su convencimiento de la temporalidad del arte, vinculado a la sociedad que lo produce; las grandes obras maestras son precisamente las que han sido más de su tiempo».

de belleza poética y de mensaje cordial. Pero en todas ellas se manifiesta con precisión una decidida manera de ser, o mejor, de *no ser* de la manera acostumbrada³¹.

En estricta justicia, esta relación tiene que ser completada con *Del jardín del amor*, primera obra con la que Llanas Aguilaniedo se pone a la vanguardia del novelar de su tiempo. Este hecho no pasó desapercibido a doña Emilia Pardo Bazán, quien la equiparó a *La voluntad* y a *Camino de perfección*:

Con Martínez Ruiz, Pío Baroja y Llanas Aguilaniedo, estamos de lleno en la corriente modernista, que aquí, como en otras partes, ha inspirado chanzas y sátiras a la prensa. Debe proclamarse que estos modernistas no han caído en el pseudogongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América. Nuestro modernismo rueda aguas del Sena y del Rhin, pero sería injusto negar sus caracteres nacionales³².

El que *Del jardín del amor* venga siendo ignorada en esta nómina puede tener una posible explicación en la pérdida de la razón de Llanas, lo que le impidió realizar una sólida obra posterior que respaldara y revalorizara el conjunto³³. A diferencia de los demás escritores, cuyas obras primerizas, por el mero hecho de abrir brecha, pudieron pasar en su momento más desapercibidas, cuando no, como *La voluntad*, adolecer todavía de algunas imperfecciones³⁴.

El tiempo transcurrido proporciona la perspectiva necesaria para valorar la entidad de sus aportaciones, hasta el punto de que hoy se puede afirmar que estas novelas –y, significativamente, la de Llanas– «rompen con el realismo de las cosas en una total heterodoxia que apunta hacia el realismo de los espíritus, hacia un exhaustivo y en ocasiones morboso adentrarse por los propios repliegues anatómicos detectando todos los latidos de la sensibilidad, registrando y analizando la angustia y la desesperación, las decepciones y el hastío, la total renuncia»³⁵. En este sentido, las diferencias entre las mismas dejan de ser relevantes. Como ha señalado José-Carlos Mainer, sus autores podrían respondernos que «la novela es la dispersión de una realidad enhebrada por la tensión receptiva de un alma»³⁶.

Quizá se deba insistir más en la trascendencia de estas innovadoras obras y en la valoración de su ruptura. Las reflexiones orteguianas, oponen constantemente el antes y el

31. A. Zamora Vicente, «Una novela de 1902». En D. Villanueva, *La novela lírica, I*. Madrid, Taurus, 1983, p. 98.

32. E. Pardo Bazán, «La nueva generación de novelistas en España» *cit.*, p. 260.

33. La locura que le sobrevino hacia 1916 y que ya no le abandonó durante el resto de sus días únicamente permitió a José María Llanas Aguilaniedo (Fonz, Huesca, 1875, Huesca, 1921) publicar tres novelas: *Del jardín del amor*. Madrid, Libr. de Fernando Fe – Libr. de Victoriano Suárez, 1902; *Navegar Pintoresco*. Madrid, Libr. de Fernando Fe – Libr. de Victoriano Suárez, 1903 y *Pityusa*. Madrid, Libr. de Fernando Fe, 1908. Sobre la biografía de Llanas Aguilaniedo, cf., el prólogo de Entrambasaguas a la reedición de *Pityusa*, en *Las mejores novelas contemporáneas* (Ed. de J. Entrambasaguas, con la colaboración de M. P. Palomo). Barcelona, Planeta, 1955, Vol. III, pp. 1115-1166.

34. Reparos que expresa E. I. FOX en su «Introducción biográfica y crítica» a J. Martínez Ruiz, *La voluntad*. Madrid, Castalia, 1983 (4ª), pp. 28-29 y 47.

35. E. Miró, «Antonio Azorín y algunos de sus hermanos novecentistas». En D. Villanueva (Ed.), *La novela lírica, I cit.*, p. 92.

36. J. C. Mainer, *La Edad de Plata*. Madrid, Cátedra, 1983 (3ª), p. 33.

ahora de la nueva novela, caracterizada por la pérdida de la referencialidad mimética. Las modernas virtudes del arte narrativo por excelencia están fundamentadas paradójicamente en la pérdida de la narratividad. Lo que queda del naufragio es la emergencia del personaje, a expensas de las historias y de las acciones. En el diagnóstico de Ortega está latente el rechazo del naturalismo y el abocamiento del género hacia formas de subjetivización. Desde la potenciación de su interioridad, el personaje se constituye en única referencia, es una conciencia autónoma y, por lo tanto, independiente de su creador. Por más que una lectura vanguardista vea en el héroe una desvinculación semejante a la del color o la línea, la ruptura de la novela española, detectada por Ortega, se halla ya en estas creaciones de 1902.

Abona este planteamiento el hecho de que, tanto Ortega como Bajtin –cuyas coincidencias con los postulados orteguianos ha puesto de relieve José María Pozuelo Yvancos–, situaran en torno a 1900 la crisis de la narración como versión sobre las cosas y como temática realista y, en contrapartida, el nacimiento del formalismo presentativo de detalles, morosamente descriptivista y abocado a una nueva psicología imaginaria donde los «estados del alma» sustituyen a la narración de las acciones³⁷. Por su parte, Fernando Lázaro Carreter ha señalado el derrumbamiento de la novela realista a partir de la quiebra de su principal fundamentación: «la lengua puede copiar lo real», y de los dos corolarios que se derivan del mismo: «la novela ha de reproducir el mundo en forma de microcosmos, orgánico y cerrado al igual que el mundo. El lenguaje es responsable de que su organización resplandezca» y «el lenguaje del autor ha de quedar oculto bajo el lenguaje del mundo»³⁸. Según queda planteado cronológicamente en los estudios de Darío Villanueva³⁹ y Ricardo Gullón⁴⁰, esta nueva novela arranca en España de los días de Llanas, desarrolla en plenitud sus posibilidades en las vanguardias e informa la creación literaria de todo el siglo XX.

Ya se ha señalado que esta ruptura no se hace de una forma violenta. La emergencia del personaje, de su autoconciencia, mantiene todavía una especie de cordón umbilical con el narrador en estas novelas de 1902. Es el recurso a la verosimilitud de una historia que –aunque desfigurada y marginal respecto a los cánones del realismo y del naturalismo–, asegura un cierto estatuto del sentido, como sucede en el primer capítulo de la obra de Llanas, en la incestuosa relación entre José Martínez Ruiz y Azorín⁴¹ –en los fragmentos de diario, cartas epilógicas a Baroja y una serie de referencias que confieren «verdad» a lo narrado, en el caso de *La voluntad*–; en el recurso también al diario en la parte final

37. J. M. Pozuelo Yvancos, «Bajtin, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo». En T. Albaladejo; J. Blasco y R. de la Fuente (Eds.), *La renovación de los lenguajes poéticos. Las vanguardias*. Valladolid, Universidad, 1991 (en prensa).

38. F. Lázaro Carreter, *De poética y de poéticas*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 134 y ss. En la p. 148 añade: «El examen tendría que completarse estudiando otras señales de rompimiento que llaman la atención si se emplean para mirar ciertas útiles tácticas de la narratología actual: posiciones del narrador en la enunciación, variedades de la diégesis, lector implícito, tratamiento del tiempo, empleo del estilo indirecto libre... Mi impresión es de que, con ello, la ruptura se demostraría de modo aún más palmario. Sin hablar de calidades ni de valores, lo cierto es que, en 1902, nuestra novela ingresa en la modernidad, con el gesto subversivo de los novelistas de aquel año (¡Y no hemos hablado de Valle Inclán!). La irrupción del subjetivismo, que tantas veces se ha señalado como síntoma del relato en el siglo XX, se produce con ellos. No emplean el lenguaje para ordenar y reducir el mundo a pequeña escala, sino más bien para imitar su desorden».

39. D. Villanueva (Ed.), *La novela lírica*, I y II *cit.*

40. R. Gullón, *La novela lírica*. Madrid, Cátedra, 1984.

41. Cf., M. M. Pérez López, «De Martínez Ruiz a Azorín»: aspectos de una crisis (1898-1899). En José Martínez Ruiz «Azorín». *Actes du Colloque International*. Pau, Cahiers de l'Université, 1985, pp. 95-113.

de *Camino de perfección*; en la irreprimible presencia de los prólogos unamunianos o en las «memorias amables» del Marqués de Bradomín. Con todo, en *Del jardín del amor* la heroína se independiza como otredad consciente, en un viaje interior que poco tiene que ver ya con su creador.

Por otra parte, señalar la fecha de 1902 –y a pesar de la comodidad expositiva que supone–, no puede llevar a olvidar que, ya en 1897, bajo apariencias decimonónicas, Unamuno ofrece con *Paz en la guerra* un «anticipo nivelesco», al presentar la historia de unas almas⁴². Valle y Baroja llevan antes de 1902 un bagaje narrativo a sus espaldas⁴³. Por su parte, Martínez Ruiz, en su novela de iniciación *Diario de un enfermo* (1901) –con unas advertencias «del editor al lector» que guardan similitud con las de Llanas⁴⁴–, muestra uno de los rasgos más típicos de la prosa simbolista finisecular. *Diario de un enfermo*, en opinión de Lily Litvak, señala un cambio de rumbo ideológico (del utilitarismo al esteticismo) y se integra como primera de sus novelas, junto con la serie que comienza en 1902 con *La voluntad*⁴⁵.

Hechas estas precisiones, no cabe duda de que los caminos más modernos para la novela española comienzan en 1902. Llanas Aguilaniedo llegará a tiempo con su primera novela para convertirse en uno de los novelistas más precisos y radicales del grupo. Con la lección teórica bien aprendida en *Alma Contemporánea. Estudio de Estética*⁴⁶, *Del jardín del amor* depura al máximo los elementos anecdóticos del relato decimonónico para ofrecer un universo reducido a instantes de iluminación.

Era ésta una aspiración ampliamente compartida. La había intentado ya Martínez Ruiz en su *Diario de un enfermo*, con una atomización anovelesca en su rudimentario modo de fijarla temporal y topográficamente. *La voluntad*, Antonio Azorín y *Las confesiones de un pequeño filósofo* se caracterizarán por la que Francisco Javier Díez de Revenga ha llamado «búsqueda –indudablemente experimental– de nuevos caminos de expresión para su constante tendencia a la subjetivización»⁴⁷. Pero, a pesar de ello, la

42. R. Gullón, *La novela lírica cit.*, p. 19.

43. J. C. Mainer, *La Edad de Plata cit.*, pp. 38 y ss. Para A. Prieto, «el núcleo genético de la novelística de Baroja se encuentra en la colección de cuentos *Vidas sombrías* (1900), que ya sorprendiera el amigo Azorín por su novedad» (A. Prieto, *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*. Madrid, Alhambra, 1980. p. 299).

44. «Lector: lee religiosamente estas páginas. En ellas palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera. Ingenuo, candoroso, con nobles arranques de generosidad activa y fieros arranques de simpático odio, mi amigo era un niño nostálgico de ideal...» J. Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*. En *Obras completas* Ed. de A. Cruz Rueda. Madrid, Aguilar, 1947, I, p. 691.

45. L. Litvak, «*Diario de un enfermo*. La nueva estética de Azorín». En AA. VV.: *La crisis de fin de siglo: literatura e ideología*. Barcelona, Ariel, 1974, pp. 273-282. Hay que recordar aquí el estudio de J. M. Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín* (Madrid, Insula, 1960), tanto por la íntima relación que descubre en esta trilogía, como por las precisiones cronológicas que aporta.

46. Sobre la estética de Llanas, cf., J. C. Mainer, «La crisis de fin de siglo a la luz del «emotivismo»: sobre *Alma Contemporánea* (1899), de Llanas Aguilaniedo». En *Letras Aragonesas*. Zaragoza, Oroel, 1989, pp. 97-115 y mi artículo «*Alma Contemporánea* de Llanas Aguilaniedo: una estética de la modernidad». *Castilla*, 15 (1990), pp. 33-51.

47. F. J. Díez de Revenga, «Las primeras novelas de Azorín: Aproximación a un estudio de la novela lírica de Martínez Ruiz». En *José Martínez Ruiz «Azorín»*. *Actes du Colloque International*, cit., pp. 63-72.

Lo que cuenta para Azorín son esos instantes de intensidad interior, como ponía de relieve metanovelísticamente en el capítulo XIV de la primera parte de *La voluntad*, cuando valora en los Goncourt el que no den una vida, «sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contar-

peregrinación de Antonio Azorín roza en ocasiones lo trivial o la viñeta costumbrista, mientras que el lastre de reflexiones, a menudo casi exentas, muestran a un narrador haciéndose con el género, o, si se quiere, ensayando una creación agénérica. Lo que —sin caer en la incomprensión de críticos como Eugenio de Nora—, explicará posiciones como las de Marta Martínez del Portal o Inman Fox⁴⁸.

En cambio, la peregrinación del Fernando Ossorio de *Camino de perfección* posee más consistencia como viaje interior, místico, en pos de «la dicha ultraterrena para apoderarse de ella»⁴⁹. Las geografías de este itinerario, la desazón interior y la incesante búsqueda, su tensión espiritual pueden considerarse en un plano superior a *La voluntad* azoriniana. La tendencia a la subjetivización, de la que hablaba Díez de Revenga, se da aquí plenamente: «el arte... es la vida; el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre». Así, un atardecer es un «retablo místico»⁵⁰. El mundo exterior está tamizado por la interioridad. Una interioridad tan exquisita como conflictiva que, acorde con las pretensiones del autor de *Alma Contemporánea*, socava los cimientos de la racionalidad para realizar incursiones en los estratos de lo oscuro⁵¹. Se trata de la «imaginación vital» frente a la parálisis libresca azoriniana⁵², de un «instinto lírico» que ya apuntó en *Vidas sombrías*:

nos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y los milagros de su protagonista... cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones...» (Ed. cit., pp. 133-134). En el último año de su vida, todavía tenía presente esta aspiración de lector de los clásicos y de escritor moderno: «En nuestra historia literaria tenemos muchas condensaciones de tiempo. Cuando se leen cierta prosa o ciertos versos sospechamos que han sido escritos en momentos de condensación. La vida de Santa Teresa es para mí una resplandeciente sucesión de condensaciones de tiempo...» (Azorín, «Condensaciones de tiempo». Reimpreso en *ABC*, 9-VI-1990, p. XI).

48. Las de E. I. Fox ya han sido recordadas. Por su parte, M. Martínez del Portal muestra su desconfianza ante la adscripción de las *Confesiones de un pequeño filósofo* al género novelesco («En torno a un libro de memorias: *Las confesiones de un pequeño filósofo*». En José Martínez Ruiz «Azorín» cit., pp. 49-61. Al margen de estas consideraciones, la crítica actual ha abandonado los viejos prejuicios, por lo que la revalorización de la novelística azoriniana es un hecho gracias, entre otros, a trabajos como los de J. M. Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín* cit.; L. Livinstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Madrid, Gredos, 1970 o A. Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid, Alhambra, 1980.

49. P. Baroja, *Camino de perfección* cit., p. 166. Las estaciones místicas de esta peregrinación han sido didácticamente puestas de relieve por W. y N. Flint en *Pío Baroja. Camino de perfección*. London, Grand & Cutler (Critical guides to spanish text), 1983. Antes, en F. G. Sarriá, «Estructura y motivos de *Camino de perfección*». *Romanische Forschungen*, LXXXIII (1971), pp. 246-266; J. Ares Montes: «*Camino de perfección* o las peregrinaciones de Pío Baroja y Fernando Ossorio». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267 (1972), pp. 481-516; Ch. Olstad, «Symbolic Structure in Baroja's *Camino de perfección*». *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), pp. 451-465, entre otros estudios.

50. *Ibid.*, p. 15.

51. Alusiones a este fondo irracional y enfermo, caótico y confuso, bebido posiblemente en las mismas fuentes que Llanas Aguilaniedo, pueden leerse en varios pasajes de la novela. Por ejemplo, las alusiones a la histeria (p. 18); «Los sentimientos refinados son tan reales como los toscos, pero aquellos son menos torpes. Por eso hay que buscar algo agudo, algo finamente torturado» (pp. 8-9). Recuérdese, en este sentido, la ya aludida curiosidad de Baroja por los sustratos irracionales. También de forma paralela a Llanas, defendía, ya en 1899, que «el arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente. Nace sólo de la inspiración, estado no presidido por el yo, que consiste en el libre ejercicio del automatismo cerebral y produce cuando impresiona energicamente, un estado de contemplación; en el cual ni se atiende, ni se reflexiona, ni se deduce; en el cual el yo absolutamente perdido, está fuera de su centro» (Baroja, P.: «Hacia lo inconsciente». *La vida literaria* (1899), pp. 315-316. En M. P. Celma Valero, *La pluma ante el espejo*. Salamanca, Universidad, 1989, p. 144).

52. La decisiva importancia que sus «vivencias» como lector poseen en la elaboración de sus novelas ha sido puesta de relieve por E. I. Fox, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)». En D. Villanueva, *La novela lírica, I*, cit., pp. 27-48.

Justamente lo que en 1900 comunica a *Vidas sombrías* un aire moderno y hasta –en cierto modo– de *sui generis* ruptura con el cuento predominante en el XIX es la escasa presencia que en tal libro barojiano tiene la narración-argumento, desplazada por la narración-situación⁵³.

Sin abandonar la «coherencia» de una modernidad narrativa recién inaugurada, Baroja se limitará en años sucesivos a convivir con lo lírico, reducido a más limitadas proporciones en unas novelas en las que la acción quedará privilegiada⁵⁴.

La lucha con la voluntad, el *pathos* de María de los Angeles Pacheco, Fernando Osorio o Antonio Azorín no quedan tan marcados en *Sonata de otoño*. Quizá el hecho de ser el eslabón decadente de un personaje de consolidada andadura literaria dote a los comportamientos del Marqués de Bradomín de lo que pudiera llamarse una cierta «previsibilidad» –al menos implícita–, la cual, por otra parte, se ve compensada con creces por su sorprendente riqueza interior. También, como en las novelas anteriores, *Sonata de otoño* presenta un *continuum* de sensaciones arracimadas en momentos de suma intensidad. El resultado es que, paradójicamente, lo donjuanesco es lo menos decisivo; lo que importa son esos instantes de percepción que se constituyen en centro de la acción⁵⁵.

Por último, en esta relación de afinidades, *Amor y pedagogía* justifica su entidad de «novela de 1902» en la propia definición de lo nivelesco:

Relatos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismo en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad⁵⁶.

Para Gullón, Unamuno especialmente, y Azorín, fueron claros exponentes del subjetivismo, y en sus novelas se trasluce una «nueva» sensibilidad, cuya novedad consiste en la agudeza de la percepción, en un modo receptivo de ser que permite captar tenues filamentos del mundo en torno⁵⁷. Sin perder de vista el antecedente de *Paz en la guerra*, con esta moderna novela Unamuno da otro salto adelante hacia el abandono del realismo decimonónico, tanto por la historia de esa peculiar formación, como porque dicha historia posee ciertas concomitancias con el relato utópico o de cienciaficción⁵⁸.

«Exposición fragmentaria», «novela de personalidad», «novela de atmósfera», «novela de confesión», «novela de sensaciones», «novela de argumento espiritual, sometido a un azaroso desenvolvimiento: el problema de la conciencia en el hombre moderno», «novela del disgregarse inacabable»... son los rasgos comunes que Zamora Vicente atribuye a estas novelas de 1902⁵⁹. *Del jardín del amor* se integra por derecho propio en este

53. M. Baquero Goyanes, citado por A. Prieto, en la p. 308 de su *Coherencia y relevancia textual cit.* Prieto comenta a continuación que en Baroja «el concepto de vida como sucesión alterna de diversos presentes es un concepto que priva sobre la relación causa y efecto que encadena, sin sorpresa, un argumento».

54. A. Prieto, *op. cit.*, p. 315.

55. Cualidad que R. Gullón atribuye a la novela lírica (p. 18). Cf., también A. Zamora Vicente, *Las sonatas de Valle-Inclán* (Madrid, Gredos, 1969, 2ª), quien estudia las «sensaciones internas» y las «externas» de la obra.

56. M. Unamuno, *Amor y pedagogía*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 34.

57. R. Gullón, *La novela lírica cit.*, p. 18.

58. Cf., a este respecto J. C. Mainer, «Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España». En *Letras Aragonesas cit.*, pp. 117-149.

59. A. Zamora Vicente, *art. cit.*, pp. 99 y ss.

innovador capítulo de la historia literaria. Las aproximaciones hasta aquí realizadas la sitúan en un mismo contexto de afinidades mutuas.

De las creaciones de Azorín, Unamuno, Valle o Baroja la separa el confinamiento de la heroína en un hermético espacio mental, sugerido por una referencialidad externa cuya ganga realista queda reducida al mínimo. Más acusado que en las anteriores es su simbolismo espacial: del jardín modernista al cuarto, al cuerpo y, frecuentemente, al espacio del lenguaje, en un discurso solipsista de descarga sobre sí mismo todo su erotismo desbordado⁶⁰.

Los viajes de Fernando Ossorio o Antonio Azorín tienen en *Del jardín del amor* su réplica en viaje interior de María de los Angeles hacia la imposible plenitud amorosa. Ha sido Jean-Yves Tadié quien ha establecido las relaciones entre el relato de viajes y el relato poético. A diferencia del primero —que supone un pacto referencial entre el yo y el lector sobre lo que se describe—, el relato lírico supone únicamente el pacto del yo con su propio contexto, que adquiere en virtud de esa relación unos sentidos específicos. También el itinerario es diferente, ya que «está inmantado por una verdad que no es de este mundo». No intenta dar la ilusión de un espacio exterior, sino que está orientado a la trascendencia⁶¹. Para Tadié, mientras el yo de la novela de viajes es un pronombre personal «lleno», «défítico», el yo lírico es un yo vacío, anafórico. Tal la anhelante ansiedad pronominal de María de los Angeles Pacheco, en tensión hacia la consecución del deseo.

La orgullosa subjetividad simbolista de María de los Angeles pasea por el mundo una mirada distraída, sin descubrir nada tan valioso como su yo. Y de esta magnificación del yo se deriva la magnificación del deseo. Interesante sería, llegados a este punto, intentar clarificar esta anhelante naturaleza del deseo de la heroína con las premisas críticas de René Girard⁶², para quien toda novela tiene que ser despojada de su vanidosa entidad romántica: de la «mentira» de intentar persuadirse de que su deseo es una emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un yo casi divino⁶³.

Girard da por supuesto que el hombre no es capaz de desear por sí mismo, por lo que el objeto del deseo vendrá siempre motivado por un tercero, en relaciones triangulares de orgullo, desprecio, admiración, celos, etc. Desde este planteamiento, divide el género en dos grandes capítulos, según ese *terzo incommodo* constituya una mediación externa (caso de los héroes de las novelas de caballerías en *El Quijote*), o bien una mediación intrínseca a la obra, como el caso del esnobismo proustiano.

60. Cf., R. Gullón, *Espacio y novela*. Barcelona, A. Bosch, 1980. Dentro de esta espacialización cerradamente concéntrica podría hablarse del espacio del lenguaje, en términos cercanos a la relación que establece Steiner entre el amor compartido y el diálogo y el onanismo y el monólogo, tentación que asalta el amor reflejo de la heroína (Cf., G. Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona, Barral, 1973).

61. J. Y. Tadié, *Le récit poétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 67. Las aproximaciones realizadas a propósito del «jardín» de María de los Angeles Pacheco coinciden con las que Tadié atribuye a la novela lírica, donde «L'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a reconstruit sa terre d'élection, son espace sacré, son *templum*. En quelque sorte, il n'est pas libre, et de cette fascination incarnée dans un langage naît la poésie. L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique» (p. 61).

62. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

63. *Ibid.*, p. 24.

No es fácil, sin embargo, dado el limitado conocimiento que hoy por hoy se posee sobre la vida y la obra de José María Llanas Aguilaniedo, aplicar a su heroína esta teoría, que debe mucho a la crítica biográfica y psicoanalítica. Desde luego, en todo caso se trataría de lo que Girard llama «mediación interna» o, si se quiere, de una mediación mixta, por cuanto quizás haya –como en Dostoievski o Proust–, una relación biográfica secreta entre autor y criatura, mientras que, a la vez, el deseo se proyecta centrífugamente hacia los comportamientos de heroínas legendarias o hacia actitudes de la mujer modernista⁶⁴. En cualquier caso, conviene recordar la identificación entre las actitudes y aspiraciones del escritor modernista y las de sus criaturas⁶⁵. Queda, con todo, como estímulo de las tesis de Girard, la consideración de *Del jardín del amor* como la novelación de un deseo. Para el carácter superior y egotista de María de los Angeles quizás no sea posible encontrar mediador. Sus palos de ciego se orientan en última instancia hacia lo absoluto irrealizable. El moderno sentimiento que florece en su jardín se encuentra rodeado por un universo de mediocridad y su viaje –del espíritu y de los sentidos–, es un viaje interior sin correspondencia posible.

Sirvan las coordenadas que se han venido trazando hasta ahora para fundamentar la siguiente conclusión: con *Del jardín del amor* surge un novelista moderno –tan modernos como Azorín, Valle, Unamuno o Baroja–, con similares deudas con la novelística anterior, pero también con las mismas aspiraciones y parecidos aciertos.

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA
Universidad de Valladolid

64. Cf., a título de ejemplo, el capítulo VII y su nostalgia por las heroínas medievales y legendarias, compatible con su desprecio del hombre y la exaltación, tan de época, de la mujer.

65. Cf., en este sentido, J. Blasco Pascual, «Algunas notas para el estudio de la presencia de Gracián en el "héroe" modernista». En *Actas del I encuentro de filólogos aragoneses*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 389-393.