

# LA DESINTEGRACIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA GENERACIÓN DEL 98

Dóra FAIX

**E**n el título de mi conferencia me refiero a “la desintegración de los géneros literarios”. ¿Por qué aplico esta expresión? Porque los autores de la Generación no respetan las reglas establecidas de los diferentes géneros: buscando nuevas vías para la renovación literaria amplían los horizontes tradicionales, sobrepasan los estrechos límites que hasta este momento respetaban los escritores.

Los mismos autores de la Generación eran conscientes de que sus obras sobrepasan los límites establecidos, por eso dedicaron muchas páginas al tema, y no solamente en obras teóricas sino también en obras que en principio pertenecían al género de la novela. Por eso, ideas relacionadas con este tema podemos encontrarlas no solamente en los ensayos de Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) o Pío Baroja, sino también en las novelas de Azorín, o en los prólogos y epílogos de Unamuno (el prólogo a *Seis novelas ejemplares*, *Niebla*, *Cómo se hace una novela*).

Siendo la desintegración de los géneros literarios un tema muy amplio, ahora me concentraré tan sólo sobre la novelística. Es en este terreno donde se producen los primeros y más llamativos cambios.

En este aspecto, tiene especial importancia el año 1902 que se inicia con la publicación de cuatro obras, creación de cuatro autores de la Generación del 98:

- *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno
- *La voluntad* de Azorín
- *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán
- *Camino de perfección* de Pío Baroja

De las cuatro novelas, tres violan los límites del género, y una de ellas hasta escapa a la denominación de "novela" conformando una nueva categoría: la *nivola*.

De los autores mencionados, solamente Baroja permanece más o menos fiel a las convenciones, por ello su narrativa se considera "químicamente pura". Sin embargo, él mismo se ocupa de la problemática del género. En sus diferentes escritos – introducciones y prólogos – reflexiona sobre la novela, y su polémica con Ortega y Gasset tendrá una amplia repercusión. Sus novelas de carácter experimental testimonian su búsqueda, mediante la cual desea encontrar el nuevo camino a seguir. Una de sus principales novelas, titulada *Paradox*, *rey* mezclará realismo y fantasía, mientras que las demás están plasmadas en forma de diálogo – ésta será precisamente una de las principales características de la novela unamuniana. Pero en 1902 todavía sus reformas resultan todavía poco llamativas.

Donde los rasgos de la nueva novela se perfilan mejor es en las obras de Unamuno. Aunque *Niebla* se considere generalmente como la obra más original del autor, en este momento tan temprano – 1902 –, ya su novela titulada *Amor y pedagogía* contiene el germen de todos los rasgos típicos y originales de la obra unamuniana.

En su novela anterior – *Paz en la guerra* – Unamuno se atuvo todavía a las reglas de la escuela realista. Como él mismo reconoció, – siguiendo el ejemplo de Benito Pérez Galdós – en la novela apenas hay detalles ficticios, todo el relato se basa en documentos.

Pasados algunos años después de *Paz en la guerra*, el escritor se dio cuenta de la necesidad de elaborar una forma propia buscando nuevos procedimientos expresivos. *Amor y pedagogía* representa el primer paso en este proceso, dentro del cual Unamuno procura acomodar el género novelístico a su propia visión del mundo.

Aunque todavía no utiliza la expresión *nivola*, en el prólogo de *Amor y pedagogía* subraya que ésta no es una obra tradicional, sino una "novela o lo que fuere", una "mezcla de bufonadas, chocarrerías y disparates". El propio autor tampoco se arriesga a dar una clasificación a sabiendas que lo que hace probablemente sorprenderá a muchos lectores.

De todo esto se desprende que ya *Amor y pedagogía* posee los rasgos esenciales de la *nivola*. Quizás una innovación técnico-formal sea su principal peculiaridad: el diálogo llega a ocupar más de la mitad del texto. El protagonista – Apolodoro – busca el sentido de la vida en forma de conversaciones (igual que lo hará Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*). Éstas se realizan a veces con un personaje concreto; otras veces consigo mismo (y entonces la conversación oculta en realidad un monólogo). Ambos procedimientos caracterizan la novela moderna: relegando al segundo plano los acontecimientos exteriores, Unamuno va concentrándose más bien en los sucesos íntimos, interiores.

La misma tendencia a la interiorización se nota también en la formación de los personajes. En la *nivola* perderá vigencia el método realista de enfrentar al personaje

con el mundo exterior, los personajes agonizan, luchan con sus conflictos interiores. Se evoca a Shakespeare y la proverbial pregunta de "Ser o no ser?" de Hamlet, siendo esta cuestión el principal problema de los héroes *nivolescos*. El fracaso con las mujeres también es propia de los personajes unamunianos, y ello les conduce a una visión trágica sobre la vida, y en definitiva a la muerte.

La novedad de darle al prólogo y al epílogo un importante papel en la estructura también aparece ya en *Amor y pedagogía*. El prólogo y el epílogo, y a veces un "epílogo-prólogo", llegan a formar parte de la novela, descubriendo detalles muy significativos respecto al argumento mismo (algo semejante se puede observar en el caso de Azorín y Baroja). En el epílogo de *Amor y pedagogía* Unamuno señala que la novela debería tener varios desenlaces: aumentaría el interés, si en algún punto la novela se bifurcara progresando hacia dos conclusiones distintas. Así el lector podría escoger "la que fuese más de su agrado". Sorprende que según Unamuno, esta idea "nada tiene de original, pero sí de cómodo". Y sigue: "bifurcar la novela no sería un disparate tan grande como a primera vista parece", porque "el arte no está obligado a respetar el determinismo". Lo que el autor busca es justamente ser independiente, o sea, afirmar la libertad del artista, sacudirse el yugo del determinismo, y reclamarse el derecho a alterar las condiciones formales de las convenciones literarias, transformando las estructuras vigentes.

El juego tan famoso del encuentro del creador con su creación, que provoca un desdoblamiento o una dualidad, también está presente en *Amor y pedagogía*. En el epílogo, como si siguiera con la narración, el autor nos informa que le hizo una visita a don Fulgencio – ¡un personaje de la novela! – y recibió de éste dos manuscritos. Uno de ellos, con el título *Apuntes para un tratado de cocotología* seguirá el texto casi como un capítulo aparte. Desaparecen las fronteras entre el escritor, como persona real, y el personaje inventado por él. Éste sale del mundo novelesco y participa en la realidad del autor, o sea, se borran los límites entre el mundo real e irreal, la realidad y la ficción. Un procedimiento técnico intensifica este efecto: *Amor y pedagogía* se desarrolla en el presente, por lo tanto, el tiempo de los personajes, el del autor, y hasta el de los lectores coincide. Implicando a los lectores de lo narrado, el juego se extiende mucho más allá de las fronteras del género literario.

La novela realista tradicional, apoyada en una realidad completamente objetiva, nunca hubiese podido expresar esta dualidad, esta acción recíproca entre creador y creación, ni la relación del lector con la obra que está leyendo. Unamuno señala que la novela necesita nuevas perspectivas, y las encuentra en un nuevo tipo de novela: la *nivola*. A fin de cuentas, es la expresión cabal de sus ideas lo que exige la innovación técnica.

José Martínez Ruiz, Azorín, también busca nuevas estrategias para su novela. *La voluntad*, publicada en 1902, una de las obras más conocidas del autor, y considerada como la única contribución esencial de Azorín a la narrativa de la Generación del 98.

El aspecto más original de la novela reside en la falta de argumento. Es la primera creación de la Generación del 98 cuya trama es verdaderamente rudimentaria, y la reducción del argumento será todavía mayor en sus novelas posteriores. Todos los medios útiles se aprovechan para detener, inmovilizar o anular la acción: especial importancia se concede a las descripciones, hay una insistencia sobre lo inanimado, las frases son generalmente breves, y el mismo tiempo verbal (el presente o pretérito imperfecto) se utiliza sistemáticamente. El único "acontecimiento" es el amor entre el protagonista, Antonio Azorín, y Justina, pero el relato de esta relación termina en el primer capítulo, donde también ocupa poco espacio: los dos amantes no intercambian ni una sola palabra. En el segundo y tercer capítulo el argumento es aún más escaso, siendo los únicos acontecimientos los viajes de Azorín, los cuales sólo tienen importancia por dar cabida a las meditaciones del personaje. El encuentro del protagonista con Iluminada, con quien terminará casándose, ocupa un espacio muy breve y del casamiento no nos enteraremos hasta el epílogo.

Resumiendo, las fronteras de la novela se transforman también: el papel principal corresponde a las meditaciones, a las ideas; mientras que el argumento, extremadamente reducido, quedará para el epílogo.

Como en *Niebla* de Unamuno, Azorín también utiliza su novela para tratar en ella sobre las características del género. Él también pone sus ideas en boca de su personaje, planteando cuestiones acerca de la validez de la novela y otros géneros literarios. El famoso capítulo XIV de *La voluntad* es la conversación de Antonio Azorín con Yuste, en la que el maestro levanta su voz contra las tradiciones formales del género novelístico, aunque sin mencionar la palabra innovación. En este capítulo se pone en evidencia que la principal exigencia para con la novela es que no tenga argumento. Se aspira, además, a una literatura en la que la verosimilitud psicológica se consiguiera, no por la acumulación de detalles observados atentamente y dispuestos en forma cronológica, sino por una serie de fragmentos separados, cada uno de los cuales transmitiera al lector la exacta sensación experimentada por el personaje de ficción en un momento dado. También juega un importante papel el paisaje:

"Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. (...) ...para mí, el paisaje es el grado más alto del arte literario..."

La descripción del paisaje ocupa, pues, el lugar del argumento. Pero tampoco se hace según el procedimiento tradicional del realismo, puesto que no aspira a la representación concreta y objetiva, sino a la creación de una emoción surgida dentro del personaje.

El otro elemento primordial – igual que en las novelas de Unamuno – es el diálogo. En el mencionado capítulo XIV, el protagonista de la novela, Antonio Azorín, dice lo siguiente: “en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos”. El autor señala como un recurrente defecto que – desde Cervantes hasta Galdós – los diálogos no se parecen a los de la vida real, al contrario, resultan filosóficos, artificiales, demasiado compactos y trabajados, y no se reproducen las pausas, los párrafos breves y erróneos de las conversaciones reales. Lo mismo pasa con los dramas: su principal fallo consiste en que a pesar de tener como base los diálogos, éstos quedan demasiado lejos de un diálogo real y concreto.

“Este, precisamente, es el defecto capital del teatro, y por eso el teatro es un arte industrial, ajeno a la literatura... (...) ...estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad, puesto que lo que se nos expone es una aventura, una cosa extraordinaria, no la normalidad...”

Los diálogos de Azorín difieren de los de Unamuno. En *La voluntad* casi nunca se produce una verdadera conversación: el personaje de la novela a pesar de estar en compañía, monologa: ya que al pronunciar sus pensamientos el otro, en la gran mayoría de los casos, no reacciona. Lo demuestran las conversaciones de Azorín con su maestro, donde Yuste habla, reflexiona, pero Azorín no contesta, y sólo después de la muerte de su maestro medita a su vez sobre lo que éste le había dicho. Unamuno dijo que la novela era una serie de diálogos; Azorín hubiera podido decir que es una serie de descripciones y monólogos.

El porcentaje y la ordenación de estos elementos también se precisa en el capítulo mencionado:

“(...) los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan 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 el antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y 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...”

La novela se compone, por tanto, de fragmentos, impresiones, pequeños momentos. No importa conocer la vida de los personajes, sino su opinión y pensamientos. Azorín no se esfuerza por ordenar los fragmentos acumulados, ni proporcionarles un orden cronológico o una forma determinada, sólo una serie de fragmentos separados. Por eso tampoco describe a sus personajes, el lector solamente se hará una idea de ellos a base de los monólogos. La presentación de Antonio Azorín también se realiza mediante la descripción de su flujo de conciencia.

La principal innovación de Azorín se refiere al personaje. El autor tomará como nombre suyo – “Azorín” – el del personaje por él inventado en sus primeras novelas – *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) –, lo que permitirá un interesante juego: la identidad del autor es reemplazada por la de uno de sus propios personajes, el Antonio Azorín de sus primeras novelas, por lo que el autor no solamente formará parte de la novela, sino también al revés: en la vida real, el autor aspirará a identificarse con su creación. El autor crea primero una imagen idealizada, a la que luego quiere responder; escribir es para él una forma de autorrealización, un proceso mediante la cual quiere crearse a sí mismo. De esta manera, el personaje llegará a ser el creador del autor. En este aspecto Azorín va aún más lejos que Unamuno: la creación es el creador mismo.

Al enfrentarse con este desdoblamiento al lector no le sorprende que la novela remita a personajes literarios y acontecimientos tomados de la realidad: Azorín menciona a Baroja, califica a la Generación del 98 – “una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe en afirmar de la generación naturalista”. Pero también alude a acontecimientos de la época, como el entierro de Larra. Sin las técnicas innovadoras, su novela podría inscribirse en la categoría de los documentales.

El diálogo, el desdoblamiento, estas técnicas aparecen tanto en las obras de Azorín como en las de Unamuno.

En sus obras posteriores Azorín intentará realizar otra innovación: intentará renovar el arte de escribir aprovechando las posibilidades ofrecidas por la pintura y la cinematografía. Un camino parecido ha encontrado ya en el año 1902 otro escritor de la generación: Ramón del Valle-Inclán.

En el año 1902 Valle-Inclán publica *Sonata de otoño*. Por recordar *sonata* el término *soneto*, el título parece referirse a un libro poético, y no deja de evocar un ambiente lírico. La segunda parte del título no es una vana impresión más bien un indicio de lo que sigue: la historia de un amor otoñal. Ello queda corroborado por varios elementos: en primer lugar, el ambiente en el que se desenvuelven los acontecimientos; en segundo lugar la edad de los personajes. Según la consabida analogía entre la vida y las cuatro estaciones, la edad de los personajes corresponde a la tercera estación del año; por último, el carácter de este amor, tórrido pero limitadamente apasionado.

Sin embargo, el título no es el único secreto de la obra: el término *sonata* apunta a su relación con la música. Esta relación queda reforzada por las cuatro sonatas de Valle-Inclán, publicadas a partir de 1902 en cuatro años sucesivos (1902 *Sonata de Otoño*; 1903 *Sonata de Estío*; 1904 *Sonata de Primavera*; 1905 *Sonata de Invierno*), que podrían representar los cuatro tiempos en que se divide una sonata musical: la introducción lenta y majestuosa representada por *Sonata de estío*; el allegro por *Sonata de primavera*; el tempo lento expresado por *Sonata de otoño*; y el allegro final por *Sonata de invierno*, de acuerdo al orden de las estaciones del año (y no a la fecha de la publicación).

En cada una de las sonatas también hay correspondencia con la música. Igual a la forma de una sonata, cada una de estas novelas consta de tres partes principales: exposición, desarrollo y reexposición. La exposición equivale al viaje del protagonista, constituyendo su llegada siempre el punto de partida para diferentes aventuras amorosas, la separación, y la partida del protagonista. *Sonata de otoño* ya se estructura según estos tres tiempos.

Como en la forma de sonata la primera parte introduce un tema que se enlaza con otro, secundario, en las cuatro sonatas de Valle-Inclán el tema principal – la aventura amorosa – alterna con el tema secundario – los viajes del protagonista y la muerte de uno de los personajes–.

La unidad de los diferentes tiempos la asegura la continuidad del estilo, que no solamente contribuye a unir los tiempos representados por una sonata, sino que también une las cuatro obras. Esta unidad queda reforzada también por el protagonista común, el marqués de Bradomín.

El título sirve también para destacar la musicalidad interior, elemento esencial de una obra modernista. El ritmo no solamente se manifiesta en la estructura, sino también en el contenido: varios detalles – el ladrido de los perros, el cantar de los gallos, el murmurar de la fuente, el canto de Concha (la protagonista), hasta el silencio – crean una atmósfera especial, que el propio autor evoca como un “ritmo alegre” que evoca recuerdos dulces y felices. Algunas imágenes se repiten varias veces – por ejemplo la imagen de la fuente – y mediante esta repetición se convierten en motivos recurrentes, al igual que los motivos musicales. También el lenguaje, con la utilización de palabras sonoras y muy sugestivas, tiene una musicalidad. Este efecto lo realzan las reiteradas frases exclamativas.

Fuera del evidente parentesco con la música, el autor crea unas imágenes plásticas, al modo de una pintura. A menudo evoca cuadros de famosos pintores españoles. Las fronteras entre la literatura y otras artes se esfuman hasta tal punto, que la música y la pintura – las bellas artes –, entran y cobran pleno vigor en la obra literaria.

Ciertamente la novela de Valle-Inclán respeta más las reglas establecidas del género narrativo que *Amor y pedagogía* y *La voluntad*. La obra de Valle-Inclán tiene argumento; se conserva el orden temporal de los acontecimientos, los personajes se comunican entre sí, las innovaciones técnicas tampoco son muy llamativas. De todos modos sí se da una ruptura con las tendencias realistas de la época anterior, para que el relato ceda terreno a la observación y al descubrimiento de una esfera íntima. Sin embargo, hablar de innovación no sería justificado, pues este método se remonta al sentimentalismo y al romanticismo.

La estructura de la novela puede recordar a la teoría del Azorín que quería eternizar tan sólo algunos momentos y detalles fugaces: *Sonata de otoño* se contenta tan sólo con unos fragmentos de las memorias del marqués de Bradomín, los

estrechamente relacionados con la aventura amorosa del protagonista -. Por lo tanto, el libro se compone de párrafos sueltos y sincopados, y da una impresión fragmentaria.

Como Azorín, Valle-Inclán también concede un importante papel a la descripción del paisaje. Pero ya no se trata de las secas llanuras manchegas que representan la España de la época - como en la obra de Azorín -, sino de palacios aristocráticos, jardines y fuentes, senderos cubiertos por hojas caídas de los árboles, que evocan bellos recuerdos lejanos, anticipando la muerte inevitable, el fatal desenlace de la obra.

La principal novedad de las novelas de Unamuno y Azorín: el desdoblamiento, también Valle-Inclán la utilizará más tarde, pues intentará convertirse en una creación de su propia imaginación, una figura legendaria sustituyendo al hombre verdadero por un personaje ficticio.

En resumen, **Unamuno** y **Azorín** intentan renovar el género mediante innovaciones técnicas, olvidando el papel que les correspondía a los principales elementos de la novela - tales como argumento, espacio y personajes -; o desplazando los límites de la novela más allá de las formas tradicionales - mediante el aprovechamiento del prólogo y del epílogo, el juego del desdoblamiento entre creador y creación -. **Valle-Inclán** busca otra salida: reúne en su obra varias técnicas artísticas: hace entrar la música y la pintura en la narrativa.

Intentos de renovación diferentes, pero igualmente válidos - puesto que años más tarde todos aprovecharán las innovaciones del otro -, testifican que los escritores de la Generación del 98 viven un momento crítico en el que juzgan inevitable reformar, dar nueva vitalidad y fuerza al género novelístico, percatándose de que no lo podrán hacer si no rompen los límites anteriormente establecidos y respetados, lo que lleva directamente a la desintegración de los géneros literarios.