

## 4.1-21

### RAÍCES NARRATIVAS DEL 98. DE PÉREZ GALDÓS A MARTÍNEZ RUIZ

*Oswaldo Izquierdo Dorta*

#### *Introducción.*

Nos proponemos, partiendo de la lectura de los cuentos escritos por Galdós, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Azorín, durante los tres últimos lustros del XIX, y de los estudios existentes sobre los mismos, acercarnos a las características finales del primero y a las iniciáticas del resto, para averiguar dónde se inician las raíces de estos últimos y comprobar lo que hay de común y de específico en la forma de ver, seleccionar, crear y contar.

Inicialmente se nos plantean dos dificultades que tienen el mismo origen: debido a que se han escrito muchos estudios sobre los relatos de estos autores, resulta tan difícil decir algo nuevo sobre ellos, como sintetizar lo que ya se ha dicho. Intentaremos abordar brevemente esta dos líneas de trabajo.

Si tenemos en cuenta las vigencias generacionales recomendadas por Stephen Miller y apadrinadas en la inmediatez por Ortega, y en la lejanía por Petersen, entre otros, la 2ª mitad del XIX se halla jalonada por las siguientes fechas de nacimiento: 1826, 1841, 1856, 1871 y 1886. Galdós se encuentra en el 2º grupo, y Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Azorín, en el 4º.

Conscientes de la dificultad de fijar límites iniciales y finales a las corrientes literarias, dada la permeabilidad de las fronteras cronológicas, a través de las que algunas anticipan sus fuentes y otros retardan su desembocadura, hemos de ceñirnos, no obstante, a las fechas de referencia más comúnmente aceptadas. En el tema que nos ocupa, a la que señala Federico de Onís al afirmar que el modernismo es "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX".

Es esa zona fronteriza, donde se solapan el agotado Realismo-Naturalismo-Costumbrismo y la emergente Generación del 98, la acotada para el estudio que nos proponemos realizar.

Características de los últimos cuentos de Galdós.

Con posterioridad a 1885, Galdós publica: *Celín*, 1889; *¿Dónde está mi cabeza?*, 1892; *El pórtico de la gloria*, 1896; y *Rompecabezas*, 1897.

Alan E. Smith, que incluye los cuatro relatos en su libro *Los cuentos inverosímiles de Galdós*, los clasifica dentro de las categorías de lo maravilloso no alegórico (*Celín*), lo fantástico (*¿Dónde está mi cabeza?*) y alegorías (*El pórtico de la gloria* y *Rompecabezas*).

Por esta época Don Benito va arriando las velas del naturalismo costumbrista y tentando con otras más sutiles y vaporosas, otros derroteros que le permitan sintonizar con la nueva situación.

*Celín* simboliza la libertad y el cambio en todos sus sentidos. En la ciudad de Turris todo es posible y nada es permanente. Para Alan E. Smith, "expresa una crítica profunda a la España inquisitorial, que se había desplazado en perfecto estado de conservación hasta finales del siglo XIX". Y añade "Galdós sueña con una sociedad mejor, compuesta de hombres y mujeres que, como Dianita, decidan despojarse de impropios y viejos hábitos, y ágiles alcancen la fruta del árbol de la ciencia y de la vida".

*¿Dónde está mi cabeza?* es un relato de un surrealismo reflexivo, con fragmentos descriptivos naturalistas, que estudiado desde la perspectiva onírica, representa para Alan E. Smith "... no sólo la decapitación castradora del protagonista,... sino un enjuiciamiento de la sociedad burguesa española; es ella la que castra a la persona debido a sus censuras, nacidas de unas contradicciones internas cada vez menos sostenibles".

*El pórtico de la Gloria* presenta un enfrentamiento de contrarios, una vocación de síntesis entre dos poturas irreconciliables: el clasicismo de Fidias y el romanticismo de Goya, paganismo y cristianismo. Parábola ambigua que apunta a la creación artística, y que Leo J. Hoar Jr. descifra con personajes de la época (Pardo Bazán, Clarín y otros).

*Rompecabezas*, cuento cuyo desarrollo se inserta en la tradición cristiana, termina con una referencia explícita a la situación política española del momento. Es claro su sentido alegórico, del que ya nos avisa el propio autor cuando dice:

"Es la tal historia o sucedido de notoria insignificancia, si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto gráfico; pero restregándose con éste los ojos por espacio de un par de siglos, no es difícil descubrir el meollo que contiene".

En estas narraciones podemos encontrar algunos elementos catalogados como modernistas, tales como abrir totalmente las fronteras a la fan-

tasía y a la imaginación, en Celín; la sabia dosificación del suspenso y el misterio, en *¿Dónde está mi cabeza?*; el uso de mitos clásicos, que comportan toda la estructura de *El pórtico de la gloria*; y la tradición cristiana, que sirve de andamiaje para la crítica política en *Rompecabezas*.

No son, en estos cuatro últimos relatos de Galdós, los condicionantes externos, causa primera en la filosofía del naturalismo literario los que rigen el decurso de la historia; ni predomina la exhaustiva acumulación de datos informativos, procedimientos característicos del realismo; ni aparecen los prototipos humanos, propios del costumbrismo.

No debe extrañarnos la dimensión no real, común a estos cuatro cuentos en los que el habitual realismo galdosiano, vetado de fantasía, especialmente en los relatos cortos, se transforma aquí en fantasía prendida en ligerísimos filamentos realistas.

Don Benito, que en el relato corto había iniciado una trayectoria cuentística poco prolífica, en relación con sus compañeros de viaje más allegados, doña Emilia y Clarín, allá por 1861, con un relato escolar *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco*, impregnado de Cervantes, después de acogerse a y desprenderse de todas las tendencias literarias que, sucesivamente, desde dentro o desde fuera de nuestro país, incidieron en la segunda mitad del XIX, como el Romanticismo tardío, el Costumbrismo, el Realismo y el Naturalismo, se halla a finales de siglo en esa corriente que se ha denominado "naturalismo espiritual", entendiendo lo espiritual, como observa Stephen Miller, como oposición a lo material, "pero no como afirmación de una creencia o doctrina cristiana o católica".

Paralelamente a los cambios sociales finiseculares, desplazamiento de la burguesía por el pueblo, se van desgastando también los viejos soportes literarios del Realismo y del Naturalismo y se van sustituyendo por otros más adecuados a la época.

Estos datos se ven refrendados en la teoría por las observaciones del autor en su discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua, en 1897. Sostiene Galdós que "examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron" La nueva situación se llena de dudas, porque "no es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana". De aquí, pues, la dimensión experimental de su obra.

Para Stephen Miller, "estos experimentos significan un apartarse de la estética predominante del Realismo-Naturalismo, o sea, de la socio-

mimética... No obstante la perduración varia del elemento socio-mimético dentro de obras galdosianas, la estética o principio de seleccionar y organizar los materiales de sus creaciones ha cambiado y, de hecho, se ha dividido en tres: la estética humana, el simbolismo ideológico y el simbolismo del ensueño”.

Y es en esta última donde se hallan enclavados los últimos cuentos de don Benito, ya que en el simbolismo del ensueño, siguiendo una vez más a Stephen Miller, “Galdós parte de un análisis ideológico de la sociedad para inventar personajes y situaciones inverosímiles o imposibles que constituyen componentes de un mundo mejor no previsible. Con él llega al borde de la literatura utópica sin franquear su frontera.

Don Benito cambia y alterna estéticas, combina lo nuevo con lo viejo, en una época de dudas y experimentos”.

Martínez Cachero estima que en las últimas obras del realismo costumbrista (naturalismo español), “resulta perceptible una evolución hacia contenidos menos apegados a la realidad natural, física o fisiológica, más impregnadas de calor cordial”.

Baquero Goyanes, después de aclarar que las narraciones morales y psicológicas se caracterizan por tratar temas relacionados con la vida del espíritu, independientemente de toda tesis o intención aleccionadora, añade: “En el cuento psicológico -gran conquista literaria de los años finiseculares- sólo interesa el puro mecanismo espiritual, la evolución y descripción de una serie de fenómenos relativos a la vida interior de los seres, con entera independencia del resultado final”.

“El puro cuento psicológico sólo se da a finales del siglo XIX, y es en cierto modo consecuencia y prolongación del cuento positivo moral que antes había sido cultivado”.

Pensamiento al hilo de Clarín, cuando afirma en sus *Cuentos morales* que en ellos lo principal es “el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad”.

Los cuentos psicológicos se oponen a los trágicos y dramáticos en el sentido de que en éstos predomina la acción exterior y en aquéllos, la interior.

Para Stephen Miller “resulta problemático el término “naturalismo espiritual” para designar las obras de Galdós, Clarín, P.Valdés y otros escritas a finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa porque separa a estos autores de la participación, aunque desde otra perspectiva, en la misma crisis occidental que se asocia muchísimo más con Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán y Ortega”.

*Análisis de las narraciones breves de Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Azorín, anteriores a 1898.*

Miguel de Unamuno.

Unamuno escribió más de sesenta cuentos; una cuarta parte de ellos en el periodo que hemos acotado.

Dos elementos destacan especialmente en su cuentística: la permeabilidad de los diferentes géneros literarios en cuanto a los temas y la presencia del autor en los relatos. El primero da lugar a que muchos temas aparezcan indistintamente en cuentos, novelas, dramas, ensayos, artículos y cartas; y el segundo, a que frecuentemente el autor se encarnase en los personajes, a que intervenga desde dentro y desde fuera, a que se presente como testigo ...

Se ha dicho que todo Unamuno está en sus cuentos y en cierta manera es cierto porque en ellos se encuentran los temas que más le preocupaban.

El primero, *Ver con los ojos*, apareció en 1886, en *El noticiario bilbaíno*. En él se desarrollan dos temas nada nuevos en nuestra literatura: el enfrentamiento entre la ciudad y el campo, y el daño que puede ocasionar la lectura. Al amargado protagonista lo salvará Magdalena, enseñándole a ver el mundo con otros ojos. El segundo de los temas aparece también en *Sueño* (1897), en el que al protagonista, de tanto leer, se le ha ablandado el seso y sólo piensa en dormir.

El desencanto de la vida se manifiesta en los monólogos dialogados de los dos ancianos protagonistas de *La tijeras* (1889).

La falta de tensión, tan grata a Unamuno, se muestra en *Solitaña* (1889), el hombre "dormido en la carne", con la conciencia aplastada por la costumbre y la rutina.

En *Nerón tiple* (1891), presenta al protagonista como una liebre en un país de galgos y podencos. Los amigos le deben dinero que él necesita, pero que no se atreve a cobrar. Caricatura del hombre pobre de espíritu.

*El dios pavor* (1892), es un relato truculento, de condicionamientos naturalistas: mendigos, borrachos, palizas, muerte de un niño y locura final de la protagonista. Lugares comunes del folletín romántico.

La filosofía irónica que subyace en *El gran duque-pastor* (1893), se resume en hacer libre al pueblo liberándole de pensar.

*El lego Juan* (1898), es una reflexión sobre la mansedumbre llevada hasta las situaciones más extremas. El protagonista se pregunta: "¿Es cristiano tomar al prójimo de escalera para subir al cielo, cultivar las flaquezas ajenas?" El relato está impregnado de cierta intención didáctica.

Más evidente es la moraleja en *Caridad bien ordenada* (1898). Don Eleuterio no daba limosnas sino oraciones, hasta que una noche fue asaltado por un mendigo y desde entonces siempre da limosnas.

En *El poema vivo de amor* (1899), surge la faceta contemplativa del autor en la figura de Julián, el ciego que siente la necesidad de fundirse con la naturaleza.

El inevitable tema unamuniano de la inmortalidad, aparece en *Una visita al viejo poeta* (1899) y en *Don Martín, o la gloria* (1900).

Es común en estos cuentos la focalización desde la tercera persona y la alternancia de la narración con el diálogo, el monólogo reflexivo y la descripción. Son relatos cortos, su tamaño oscila entre tres y cinco páginas, salvo el primero que tiene siete. Su desarrollo es concéntrico, orientado siempre hacia el personaje o hacia el tema, casi nunca al paisaje. El protagonista se enfrenta casi siempre consigo mismo. Todos ellos constituyen parte de ese personal cosmos unamuniano.

Tienen mucho de cuadro costumbrista, los relatos más descriptivos *Ver con los ojos*, *Solitaña* y *Poema vivo de amor*, que se reflejan el paisaje natural en el que se desarrolló la infancia del autor.

Cuando Unamuno publicó, en 1914, *Niebla*, su primera novela, ya había escrito más de cuarenta relatos breves. Trayectoria muy diferente a la de Galdós, que escribió pocos cuentos y muy espaciados, a lo largo de casi cuarenta años.

Para Eleanor Krane Paucker "el Unamuno de los cuentos es el de siempre, el de los otros géneros; son parte de la unidad de su obra, de que fue bien consciente, pero además de encontrar en ellos todas las facetas de las obras de don Miguel, encontramos otras inesperadas que nos muestran nuevas venas del creador.

Harriet S. Stevens siente que "a través de estas narraciones llega hasta nosotros el sordo rumor de un combate lejano... Al poner el oído sobre estas ficciones se escucha el latido de un gran corazón".

### *Valle-Inclán.*

Los primeros cuentos de Valle-Inclán aparecieron sueltos en la prensa y, luego, en varias colecciones. Todos ellos se inscriben plenamente en la estética modernista.

Por el tono y los temas, forman dos grupos fundamentales; los lascivos y galantes y los de terror y misterio. Hay en todos ellos una gran afinidad estilística. Lo que importa no es la expresión de las ideas, sino de las sensaciones.

La preocupación por el estilo es tal que Antonio de Zubiarre lo califica de "fiebre del estilo, semejante a un estado místico".

Los relatos del primero y del segundo libro, *Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903), son considerados por Miguel Díez Rodríguez como novelas cortas y no como cuentos. Propiamente de cuentos es la tercera de sus colecciones, *Jardín Umbrío* (1903), en el que también incluye novelas cortas y escenas dramatizadas.

Entre la primera y la segunda colección publicó un relato suelto algo más extenso titulado *Epitalamio* (1897).

Para Díez Rodríguez, los cuentos de Valle, "herederos de la mejor tradición del relato romántico, son muy distintos entre sí: historias concentradas e intensas con final sorprendente o con final abierto; estampas costumbristas distendidas, sin apenas narración; leyendas con sabor tradicional y relatos presentados como recuerdos oídos, vividos o presentidos. En todos ellos se evidencia la fuerte personalidad estilística de su autor".

Los cuentos de Valle-Inclán son muy breves, en su mayoría de ambiente gallego, con el soporte de las tradiciones orales, misteriosos, patéticos o violentos.

El primero que se publica, *A media noche*, *La Ilustración Ibérica*, enero de 1889, se reprodujo numerosas veces, incluso con cambio de título. Narrado en 3ª persona por un autor omnisciente. No se expresa ni el tiempo ni el lugar. Es un cuadro rural gallego en que destacan las descripciones del paisaje y el misterio ambiental.

*El rey de la máscara* (1892), subtulado. *Cuento de color de sangre* es un cuento trágico y de misterio, insertado también en la realidad campesina gallega y en la tradición oral. Escrito con una prosa rítmica y cadenciosa y ambientado en una atmósfera tétrica y angustiosa.

*Un cabecilla* (1893), es un relato trágico dentro de otro relato. Se describe al personaje principal con imágenes expresionistas.

El resto de los cuentos de *Jardín Umbrío* son posteriores a 1900.

En *Flor de santidad* (1904), aparecen algunos cuentos breves anteriores a 1900, como *Lluvia* (1897), que rememora los trágicos sucesos del crudo invierno de 1853, en 1ª persona, y *Adega*, también de 1897, sobre la pastora crédula e inocente y el peregrino.

Para María Paz Díez Taboada, Valle-Inclán era un escritor perfeccionista que elaboraba y reelaboraba sus obras en un continuo tejer y destejer: trasladaba personajes de unas obras a otras, pasajes y descripciones de unos relatos a otros y asuntos y motivos que habían sido secundarios en alguna obra anterior, pasaban a ser de capital importancia o centrales en las obras posteriores; además corregía sin descanso las sucesivas versiones y ediciones y consideraba que nada estaba definitivamente escrito.”

Valle presenta en estos relatos una visión de la Galicia ancestral, rural, mítica y milagrosa como escenario de sus historias. En muchas de ellas se adivina ese mundo oral, real, fingido o presentido de las viejas historias populares.

Las dos principales características del simbolismo: la comunicación indirecta y la musicalidad son utilizada por Valle para crear una personalísima prosa, adaptada al mundo gallego en la que mezcla el lenguaje directo con el indirecto y lo impresionista con lo expresionista.

Los cuentos de *Jardín Umbrío* son costumbristas, de misterio, de ladrones, de miedo, de asesinatos, de ocultismo, de ingenuas leyendas religiosas... En ellos domina, por encima de todo, el ambiente tenebroso de brujería, horror y misterio.

Todos ellos están escritos en pasado y el punto de vista narrativo es múltiple y complejo. Unos tienen la apariencia autobiográfica que les da la persona; otros empiezan en 1ª y continúan en 3ª.

Manuel Murguía señalaba como cualidades esenciales del entonces joven escritor, el sentimiento lírico y la armonía de la prosa.

Carlos Batal aprecia un estilo más personal que en las obras anteriores, mejor técnica y excelentes dotes de observación de la vida, costumbres y creencias gallegas.

### *Pío Baroja.*

Después de haber publicado algunos artículos y cuentos en periódicos y revistas de Madrid, de Valencia y de Cestona, en el año 1900, aparece *Vidas sombrías*, libro de cuentos, escrito entre 1892 y 1899, que provoca, simultáneamente, dos reacciones contradictorias: fracaso de ventas y entusiasmo crítico.

Con frecuencia se ha dicho que en este libro está todo Baroja, a lo que su sobrino Julio Caro Baroja añade”... y algo que después Baroja echó por la borda”. Se refiere a esos gérmenes de simbolismo, de esoterismo y de abstracción, que aparecen en este libro y que no se desarrollan en la obra posterior.

En esta línea se bailan *Medium, El trasgo, Parábola, Reloj, La mujer de luto, La fiebre, Grito en el mar, El amo de la jaula.*

La preocupación social y su simpatía por los personajes marginados se advierte en varios cuentos, algunos muy próximos al cuadro costumbrista, como *La sombra, El carbonero, La trapera, El vago, Conciencias cansadas, Caídos...*

El Baroja melancólico, risueño o dramático, que anuncia el ambiente de las futuras novelas vascas, se deja ver en *Mari Belcha, Ángelus o La venta.*

Otros cuentos, como *Los panaderos, La trapera, Hogar triste...* presagian el ambiente más áspero de las novelas madrileñas.

También el humor tiene cabida en estas páginas, precisamente en uno de los relatos antológicos, nos referimos a *Las coles del cementerio.* No en vano Baroja, como Galdós, era un profundo admirador de Charles Dickens.

El tono trágico del libro adquiere su máxima dimensión en *La sima.*

La captación del ambiente vasco en *La venta*, cuento del que decía Unamuno: "Si queréis una impresión viva, hermosísima, de nuestro país vasco, leed *La venta.*"

Baroja disgrega la estructura de la narración tradicional en escenas o cuadros sueltos, a los que el personaje confiere cierta unidad. Apuntes fragmentarios para los que el narrador, con técnica impresionista, selecciona los detalles que considera más significativos. Sin estructura argumental consistente, ni relación causa efecto en las acciones. Novela abierta, episódica, porosa, dispersa... en la que lo esencial es el ambiente. Se ha dicho de sus obras que "tienen una movilidad casi cinematográfica".

Sus temas son el afán de aventura y acción, el poder de la voluntad frente a la abulia, la supervivencia del individuo en un medio hostil...

El héroe es, generalmente, antisocial; con el desencanto romántico y el culto a la libertad. No profundiza en la psicología de los personajes; nos muestra sus vivencias.

El Baroja de esta época, igual que Azorín, decía no al socialismo, sí al anarquismo. Pero, mientras los personajes del primero se enfrentan a las dificultades, los del segundo tienden a la evasión, a la huída.

Destaca Ynduráin el influjo romántico en esta visión del hombre manejado por las circunstancias, y la fatalidad y el azar como elementos determinantes.

Para Donald Shaw, "Lo más interesante de *Vidas sombrías* es que ningún cuento trata directamente el problema de España"... Expresan "sentido de amargura y repulsión por la miseria, la crueldad y la dureza de la sociedad".

Al hilo de la definición de Baroja sobre la novela, "saco donde cabe todo... un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación... dentro de la que hay variedad de especies", Baquero señala que "El conjunto de la obra barojiana se configura casi como un continuum narrativo, en el que no importa tanto (por mecánico) un despiece genérico, como el fluir mismo de ese narrar".

Para Joaquín Casaldueiro: "La forma de la novela de Baroja es la del mundo impresionista, una notación rápida, breve y directa de la naturaleza, el hombre y el medio. Ese contacto sin interposición alguna, ni literaria ni religiosa ni moral ni aun económica ni social, más que objetivamente, sinceramente la manera de ser y de sentir en su momentaneidad. Es una imagen sencilla y sin retórica".

#### *Azorín.*

El primer libro de cuentos firmado por José Martínez Ruiz, *Bohemia* (1897), está constituido por los ocho relatos siguientes:

1. "Fragmentos de un diario", monólogo del periodista que trabaja hasta las dos de la madrugada y, aunque recibe alguna ayuda económica de su madre, ha "de pasar todo el mes con tres duros", debatiéndose entre la necesidad de comer y la tentación de comprar libros.

2. "El maestro", diálogo con acotaciones, entre el escritor novel, que llega de provincias y el novelista famoso y anciano al que va recomendado. Éste termina apropiándose de la obra del primero.

3. "La ley", trata del marido que abandona a su mujer, dejándola sola y encinta, y muchos años más tarde reclama a la hija, apoyado por la ley, y rompe la dicha de la niña, de su madre y del hombre que le había devuelto la felicidad.

4. "El amigo", diálogo, con acotaciones, entre un joven periodista y un amigo suyo que se ofrece de intermediario para que el director de una revista le publique sus trabajos, aunque sin retribución. Cuando un día el joven visita al director descubre que su amigo ha cobrado todas sus publicaciones.

5. "Paisajes", monólogo del bohemio que habla de escribir sobre la naturaleza, pero carece de fuerza y de constancia para hacerlo porque está enfermo de la voluntad: "Nada de acción ni de figuras en primer término, paisajes sólo un álbum de acuarelas, de vistas de mi tierra".

6. "Una mujer", diálogo amoroso, con acotaciones, entre la esposa y el amante. Éste, al oír que se acerca el esposo, se oculta en un féretro vacío. Entra el esposo con cuatro hombres, cierra el féretro con llave y manda que se lo lleven. La esposa, zalamera, pregunta a su marido: Y... ¿le enterrarán vivo?" Final corto y sorprendente.

7. "Envidia", alegato contra el matrimonio por parte del protagonista enfermo y engaño de éste a una pareja de enamorados que viaja en el mismo vagón, para que en una parada, el hombre pierda el tren.

8. "Una vida", diálogo, con acotaciones, entre el protagonista, enfermo y casi paralítico, que lo ha perdido todo por defender sus ideas anarquistas, su madre, su hermana y su hermano. Al final, el protagonista, con grandes esfuerzos se arroja por la ventana.

Dos temas recurrentes se suceden. El artista angustiado y abúlico por la inadaptación al medio y por el fracaso sentimental que sueña con la evasión, y el matrimonio como institución opresora, fuente de hastío y de suicidio intelectual...

Subyace en los textos el anarquismo militante del joven e impaciente literato, que se manifiesta en la visión maniquea y excluyente de las clases sociales.

Para resaltar la desigualdad se observa el frecuente uso de antónimos con fuerte carga explosiva: pobre - rico; libre - esclavo; burgués - proletario. Abundan las repeticiones con intención enfatizadora, las interrogaciones retóricas, las exclamaciones... en fin, predomina un tono general de exaltación.

Aunque el Azorín teórico, posterior, desdeña la moraleja, no logra evadirse en estos primeros relatos de la acuñación quizás más tradicional del género.

Formalmente, la mitad de los cuentos parecen fragmentos teatrales: totalmente dialogados y con acotaciones.

En *Fragmentos de un diario*, la historia también es fragmentarla: elude el final, procedimiento tan antiguo como nuestro romancero.

Los relatos de *Bohemia* son el resultado de una reflexión, próxima al ensayo, sobre una serie de desengaños, posiblemente relacionados con su experiencia de periodista recién llegado a Madrid. Los temas se refieren al falso pupilaje, a la explotación de los escritores emergentes, a la infidelidad que puede provocar el matrimonio, a la falsa amistad... Todos ellos temas cotidianos e inmediatos, movidos por el interés, el egoísmo o la injusticia.

Estos cuentos, de un realismo deformado, un tanto esperpénticos, discurren por la temática de la injusticia social y rezuman cierta impenetración neorromántica.

El propio autor reconoce en la introducción a *Cavilar y contar*, 1941, la sencillez de sus primeros relatos y su posterior interés por los ambientes irreales :

Como observa acertadamente Lily Litvak, "el lenguaje del cuento anarquista es esencialmente afectivo. Una de sus características es el predominio absoluto de la función persuasivo - emotiva del discurso sobre la informativa-referencial. El análisis lógico es sustituido por una intensa llamada a la emotividad."

Para Baquero Goyanes "con *Bohemia* Martínez Ruiz no había encontrado aún el camino del cuento, descubierto en 1929 con *Blanco en azul*".

*Pervivencia del canon realista - naturalista e innovaciones en los textos estudiados.*

La pervivencia del canon realista / naturalista / costumbrista, aunque manifiestamente envejecido, se prolonga mas allá del límite cronológico finisecular debido al prestigio literario de este movimiento y la supervivencia de alguna de sus figuras como Pérez Galdós y Pardo Bazán. En el concurso literario convocado por el diario madrileño *El Liberal*, en enero de 1900, fueron premiados José Nogales y Pardo Bazán, en detrimento de Valle Inclán. Este autor también se presentó en 1902 y en 1906, años en los que fue premiado aunque compartiendo el premio con otros autores.

A los jóvenes escritores les preocupaba el anquilosamiento del lenguaje y se entregaron intensamente a su renovación. En esta labor sobresalen Valle y Azorín.

José María Martínez Cachero considera como señales de cambio hacia la modernidad:

- La sustitución del naturalismo por el impresionismo en lo que atañe al contenido de las descripciones: el 1º recogía cuantos pormenores integraban determinada realidad: el 2º, se sirve de un procedimiento selectivo (imagen menos recargada, pero no de menor relieve). Durante algún tiempo, ambas técnicas conviven.

- Más que nombrar (agotar) se trata de sugerir (elegir). Impresionismo y sugerencia engendran una atmósfera poética.

- La crítica literaria pasa del gramaticalismo al comentario que, a menudo, no es sino una glosa del texto leído, literatura sobre literatura.

- En los cuentos, el final abierto, que convive con los que presentan el acabado propio de los decimonónicos.

Entre las novedades destaca el poema en prosa, "en algún caso confundido con el cuento en virtud de su breve extensión"

### *Conclusiones.*

Es justamente en las obras iniciáticas, narraciones breves en este caso, situadas entre la continuidad/prolongación y la ruptura, donde se encuentran las raíces narrativas del grupo. No es posible negar la prolongación porque ningún escritor parte de cero, ni es posible renunciar a la ruptura si se desea abrir nuevos caminos.

Mientras que en el primer libro de cuentos de Unamuno se encuentra todo Unamuno y en el primero de Baroja, todo Baroja; en todos los cuentos del Galdós sólo se encuentran algunas vetas de su obra, aunque una de ellas, la fantástica es fundamental para entender totalmente la obra de este novelista.

Frente a Unamuno, Baroja confiere gran importancia a la ambientación, al paisaje.

Las más profundas raíces narrativas de Baroja se hallan en el naturalismo costumbrista del XIX, como se manifiesta en *La casa de Aizgorri*, drama de ambiente galdosiano.

Para Casaldueiro "Baroja ha aprendido en Galdós a dibujar los personajes y a presentar los caracteres" ... "no sólo en su contextura físico-moral, sino en los detalles" así como "el trazado patético-humorístico".

Y termina con estas palabras:

No estoy buscando una identificación que no existe, sino gozándome en señalar una continuidad. Por eso quisiera aún indicar que de la misma manera que Galdós se apoya en Schopenhauer para dar forma a su mundo en la etapa espiritualista, Baroja, en *El árbol de la ciencia*, todavía busca una orientación en la filosofía de Schopenhauer. Baroja encuentra la confirmación de su sentimiento de la vida como un conflicto insoluble y constante; Galdós, en cambio, penetraba en el misterio con la esperanza de ir a dar en el Espíritu.

Valle arranca de las costumbres, leyendas y tradiciones de su Galicia natal. Hay mucho costumbrismo y mucho tenebrismo en sus primeros relatos.

La inmediatez de los temas y el materialismo de las fuerzas impulsoras de los relatos de Azorín, difícilmente podrían tener analogía con los cuentos de Galdós, en los que casi siempre prevalece lo fantástico e imaginativo, especialmente en la época a la que estamos haciendo referencia.

Parte de lo expuesto, parece señalar que las raíces narrativas de Azorín, nó sólo cronológicamente, sino también en los aspectos conceptuales, formales, técnicos y temáticos, arrancan de las tradiciones literarias más genuinas del siglo XIX. Que cuando la narrativa de Galdós presenta una marcada inflexión hacia lo espiritual, Azorín toma impulso arrancado desde un territorio ya transitado por los grandes supervivientes del realismo. Y es posteriormente cuando ese Azorín, siempre agudo observador, tiende a la tonalidad fantástica o sobrenatural; aunque más visible en la teoría que en la práctica.

Es comprobable, por un lado la existencia de rasgos modernistas en los últimos cuentos de Galdós, nada extraño dada su inmensa capacidad receptiva, y, por otro lado, elementos postrománticos, costumbristas, localistas y naturalistas en Unamuno, Baroja, Valle y Azorín.

Evidentemente, no coinciden ni podrían coincidir con Galdós, ya que, como ha señalado Alfred Rodríguez, los separa una ineludible problemática freudiana. Quizás más que hablar de coincidencias y de oposiciones, que de todo hubo, habría que hablar de ese universal paralelismo de los que van a Roma por distintos caminos.

Todo escritor comienza siendo deudor y sólo los excepcionales terminan siendo acreedores.