

LA PARTICULAR SENSIBILIDAD FINISECULAR DEL MODERNISMO HISPÁNICO

Ken Benson
GÖTEBORGS UNIVERSITET (SUECIA)

En su clásico libro sobre la cultura del modernismo, Irving Howe (1967) señaló que las dos características primordiales del modernismo (europeo) eran el cambio revolucionario sufrido en la sensibilidad del sujeto y la correspondiente transformación en el estilo. Germán Gullón, uno de los mejores conocedores y analistas del periodo en lo que respecta a la literatura española, ha puntualizado que estas características son válidas tanto para el modernismo anglosajón como para el hispánico (1992, 28).

El periodo de fin de siglo XIX trajo consigo una multitud de transformaciones y cambios tecnológicos que conllevaron una profunda mutación de la experiencia de la vida, del tiempo y del espacio en relación con la identidad del ser en el ciudadano occidental.¹ En pocas décadas los cambios de la cotidianeidad fueron tan radicales que la experiencia de la existencia y de las posibilidades del ser humano se modificaron radicalmente. La nueva tecnología trajo consigo la reducción de las distancias espaciales así como una mayor consciencia de la ordenación del tiempo. Con inventos como el teléfono y el telégrafo, así como con las posibilidades de nuevos viajes y contactos internacionales se hará necesaria una unificación de los horarios universales: en 1884 tiene lugar la primera Conferencia sobre el Meridiano en Washington, donde se propone Greenwich como meridiano cero, determinando la duración exacta del día y dividiendo el mundo en zonas de 24 horas. Este principio de globalización del tiempo sería tan radical (mucho más para la sensibilidad del individuo que la creación de la moneda única en este fin de siglo) que habría que esperar hasta el 1 de julio de 1913 a las 10 de la mañana para que la torre Eiffel emitiera la primera señal horaria a todo el mundo. Los horarios locales cederían irremesiblemente al sistema global de ordenación del tiempo. Son, sin duda, los principios de la globalización de la que tanto se habla en las postrimerías de este siglo XX, pero la consciencia de radical transformación de la experiencia de un espacio reducido a través de la tecnología y de un tiempo unitario tuvo lugar en el fin del siglo XIX. Tanto entonces como ahora el impacto del cambio vino dado por intereses económicos, pero lo que aquí me interesa estudiar es cómo este im-

¹ Sobre la revolución industrial y sus consecuencias para la sensibilidad del fin de siglo, me baso en Kern (1983).

pacto afecta a la percepción de la vida cotidiana de una forma radical y cómo ello implica una transformación de la sensibilidad por parte de algunos de los representantes de la tendencia modernista dentro de la narrativa hispánica.

Porque es en este contexto evolucionista y optimista que surge el modernismo como una reacción estética a un mundo cada vez más materialista y una reacción existencial ante el yo burgués que conforma su identidad con el bienestar y la riqueza material. Frente a esta identidad burguesa basada en el ostento de símbolos de riqueza irrumpe lo que Valle-Inclán caracterizaría como la «fe modernista: buscame en mí mismo y no en los otros» (*apud.* Gullón, Ricardo, 192).

La búsqueda de un yo auténtico basada en la sensibilidad pura, en el conjugar la letra, la traza pictórica o la nota musical con el sentir interno constituye un rasgo de esta reacción ante una realidad utilitaria en la sociedad burguesa, y ante un realismo prosaico en el gusto estético. El pintor valenciano Joaquín Sorolla expresaría este dolor de la creación intensa en una carta a su mujer de la siguiente manera:

Yo lo que quisiera es no emocionarme tanto, porque después de unas horas como hoy, me siento deshecho, agotado. No puedo con tanto placer, no lo resisto como antes. Es que la pintura, es decir, el natural, cuando se siente es superior a todo.

Si bien es cierto que los artistas e intelectuales de la época sienten un rechazo natural hacia los avances científicos y oponen una visión del mundo fundamentada en la sensibilidad, no pueden prescindir en la construcción de sus mundos imaginarios de la revolución tecnológica del momento que implicó profundas transformaciones en la experiencia del espacio y del tiempo, por la reducción de las distancias y por la accesibilidad simultánea a través del teléfono o del telégrafo al globo entero.

Esta experiencia de la revolución tecnológica es probablemente lo que más diferencia la sensibilidad modernista de la romántica, puesto que, a diferencia del escritor romántico, el modernista no se siente unido a un alma universal panteísta, sino que, ante el avance de la ciencia, siente el desasosiego de que ésta no soluciona los problemas últimos del ser; en cambio hace mucho más visible la limitación de la razón humana y la magnitud del misterio y del enigma que nos rodea. La angustia de sentirse sólo en el universo (el cientificismo cuestiona la fe religiosa, el modernista cuestiona el cientificismo pero no recupera la fe religiosa o panteísta del romántico) conlleva el culto a la creatividad y a la obra artística como experiencia vital (de ahí que gran parte de los yos líricos o los protagonistas narrativos sean poetas). La creación artística se convierte en un último reducto donde encontrar una paz efímera que palie la angustia del sentimiento de soledad en el cosmos y el desamparo en una sociedad materialista, burguesa e inculta.

Estas transformaciones no afectan sólo a los centros de poder (económico y científico) sino también a las periferias. En esta presentación vamos a observar y comparar sucintamente la postura tomada por tres autores modernistas hispánicos (Valle-Inclán, José Asunción Silva y Ángel Ganivet) a través de la configuración

de sus mundos novelescos centrados en la figura de nuevos Don Juanes (Bradomín, José Fernández, Pío Cid) ante las grandes transformaciones tecnológicas que afectan sobremanera al individuo de la época: como consecuencia del invento de la electricidad y la luz eléctrica surge la posibilidad de comunicarse sin trasladarse (teléfono, telefax), de experimentar otros lugares y vivencias de una forma visual y cercana (el cine) o de trasladarse con mayor rapidez (de la bicicleta pasando por el coche hasta llegar al avión y los barcos transatlánticos que permitirá vincular los continentes del globo). Bien sea por rechazo irónico (Valle-Inclán), asimilación (Silva) o cuestionamiento (Ganivet), estos cambios afectan al imaginario modernista hispánico al igual que afectó a la sensibilidad modernista europea en general.

Para mostrar las distintas posturas vamos a acercarnos a las creaciones de las *Sonatas* de Valle, la única novela del gran poeta modernista colombiano José Asunción Silva, *De sobremesa*, así como a la última novela del ensayista, poeta, narrador y diplomático Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Como hemos mencionado arriba, la creación de Valle mantiene una postura de rechazo y la de Silva una postura de asimilación. Pasaremos en primer lugar a comparar estas dos actitudes para seguidamente analizar un pasaje de la novela de Ganivet en la que se manifiesta de forma reveladora la postura cuestionadora sobre los avances tecnológicos en este autor. Al mismo tiempo el hecho de haber seleccionado un personaje central donjuanesco permite la comparación de estos textos en tanto que han elegido un prototipo de personaje perteneciente a la mitología literaria romántica e hispánica.

En las *Sonatas* no se encuentra una sola mención a cualquier invento tecnológico de la época. El Don Juan «feo, católico y sentimental» tiene rasgos típicamente modernistas (el erotismo relacionado con la necrofilia,² el satanismo³ o el sadismo⁴) al mismo tiempo que su carlismo constituye un emblema de una grotesca glorificación del pasado (*vid.* Callan, 1964, 333; Predmore, 1990, 233). Es es una figura constituida por un discurso irónico como puede deducirse del contraste entre el rechazo del decadentismo que dice sostener el protagonista, por un lado, y sus frívolas acciones, por otra:

Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. Los decadentismos de la generación nueva no los he sentido jamás (*Estío*, 100).

El lector de las *Sonatas* es plenamente consciente de que la «pasión equilibrada» es una construcción del protagonista y que la distancia irónica que mantiene el autor para con su protagonista decadente y al mismo tiempo mantenedor de la

² *Vid.* Otoño 8, 27, 51, 84-5; Primavera 42 ss., 68.

³ *Vid.* Otoño 22, 79; Invierno 162, Primavera 67, 97; *Estío* 120. Para un estudio del satanismo remito a Güntert (1992).

⁴ *Vid.* Otoño, 38, donde hay una referencia al Marqués de Sade.

«vieja España» no necesita hacerse explícita pues Valle nos la transmite sutilmente mediante la contraposición entre palabra y acción.⁵

Esta ironía puede contemplarse en uno de los temas recurrentes del modernismo, el culto al arte por el arte y la sublimación de la capacidad creativa. En el siguiente pasaje puede comprobarse cómo una discusión entre el Marqués y el Sr. Polonio muestra claramente la poca importancia que tiene el arte para el Marqués en relación con el deseo amoroso, en evidente disparidad con respecto a la sublimación del arte en el texto de Silva protagonizado por el amante-magnate José Fernández:

—¿Qué os parece? Son todos de la misma mano... ¡Y qué mano...!

Yo le interrumpí:

—¿Sin duda, Andrea del Sarto?

El Señor Polonio adquirió un continente grave, casi solemne:

—Atribuidos a Rafael.

Me volví a dirigirles una nueva ojeada, y el Señor Polonio continuó:

—Reparad que tan sólo digo atribuidos. En mi humilde parecer valen más que si fuesen de Rafael... ¡Yo los creo del Divino!

—¿Quién es el Divino?

El mayordomo abrió los brazos definitivamente consternado:

—¿Y vos me lo preguntáis, Excelencia? ¡Quién puede ser sino Leonardo de Vinci! Y guardó silencio, contemplándome con verdadera lástima. Yo apenas disimulé una sonrisa burlona: El Señor Polonio aparentó no verla, y, sagaz como un cardenal romano, comenzó a adularme:

—Hasta hoy no había dudado... Ahora os confieso que dudo. Excelencia, acaso tenéis razón. Andrea del Sarto pintó mucho en el taller de Leonardo, y sus cuadros de esa época se parecen tanto, que más de una vez han sido confundidos [...]

Yo le escuchaba con un gesto de fatiga [...]. Era tanta mi fatiga, que dormí hasta la caída de la tarde. Me desperté soñando con María Rosario (*Primavera*, 35).

Los dos personajes mantienen una postura dicotómica frente al Gran Arte personificado por el Divino. Mientras Polonio tiene un «continente grave, casi solemne», Bradomín siente un gran aburrimiento pues le aleja de los pensamientos sobre su amada, amor carnal y nada sublime. Mientras Polonio defiende la autoría de los autores geniales consagrados por la Historia del Arte, Bradomín sostiene (y convence a su interlocutor) sobre la posibilidad de que el cuadro sea de un autor menos renombrado. La falsa autoría, la copia de un original frente a lo que parece insuperable, constituye un cuestionamiento y una relativización de la unidad del genio artístico que se disgrega en múltiples unidades de creación, y en contraste con esta sublimización del arte está el amor carnal y banal que llena la mente del Marqués. Este discurso irónico sobre lo insuperable del arte parece ir en contra del

⁵ Cfr. el análisis de Predmore (1990, 236 ss.) sobre el estilo heroico-burlesco del discurso vallein-clanesco y por el amontonamiento exagerado y afectado de detalles y adjetivos que crean un efecto de distanciamiento irónico.

canon modernista y se acerca al juego sobre las Verdades absolutas que sostiene el discurso postmoderno.⁶

En una discusión sobre el arte en *De sobremesa* destaca, en cambio, la absoluta falta de ironía con respecto al papel subliminal del arte para José Asunción Silva:

–[...] ¿Y para seguir en esas locuras echas a un lado lo mejor de ti mismo, tu vocación íntima, tu alma de poeta?... ¿Cuántos versos has escrito en este año?

–Versos ... Ni uno solo [...]

–No, no soy poeta, dijo con aire de convicción profunda... Eso es ridículo. ¡Poeta yo! Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamada a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley... Qué profanación y qué error (*De sobremesa*, 36).

La penúltima expresión de la cita (¡*Qué profanación!*) indica con claridad el estatus del arte en este texto. José Fernández no se considera poeta pues sólo se deja inspirar por las voces de estos autores clásicos que han entrado en contacto con la misteriosa inspiración en el ámbito divino de las Musas.

Aparte de la postura irónica ante elementos primordiales del imaginario modernista que se encuentra en Valle-Inclán, destaca la absoluta falta de menciones a objetos y fenómenos concernientes a la modernidad en sus *Sonatas*, así como a una omnímoda ausencia del paso del tiempo y de la reducción espacial, a diferencia del texto de Silva, donde los elementos decorativos así como los lugares en los que acontecen los hechos narrados se expanden a todo el globo terráqueo. Comparemos dos pasajes en los que se describen interiores:

Quando penetré en el salón de la Princesa, ya estaban las luces encendidas. En medio del silencio resonaba llena de gravedad la voz de un Colegial Mayor, que conversaba con las señoras que componían la tertulia de la Princesa Gaetani. El salón era dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso. Amorcillos con guiraldas, ninfas vestidas de encajes, galantes cazadores y venados de enramada consolas, en graciosos grupos de porcelana, duques pastores ceñían el florido talle de marquesas aldeanas (*Primavera*, 37).

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa [...] (*De sobremesa*, 31).

El pasaje de la *Sonata* se caracteriza por la erotización del escenario⁷ en función de la perspectiva de Bradomín, que *penetra* en la estancia, el salón es *femenino*

⁶ Sobre rasgos postmodernos en las *Sonatas* remito al trabajo de I Tous (1988:104s.).

⁷ La erotización de la naturaleza es un rasgo recurrente de las *Sonatas*. Vid. por ejemplo *Primavera*, 23; *Estío*, 153, 154.

decorado con *amorcillos*, *ninfas* y *galantes cazadores*, los duques pastores se *ceñían* al florido talle de marquesas aldeanas.

El pasaje de *De sobremesa* que inicia la novela es una descripción del ambiente donde se encuentran los comensales protagonistas de la narración. El recinto es descrito de forma objetiva, no a través de uno de los personajes como en la *Sonata*, sino a modo de una cámara que se desliza captando los matices de luz, los objetos y la atmósfera del espacio. Mientras que en las *Sonatas* no nos encontramos con referencias a objetos de distintas culturas (la referencia de pasada al *salón de gusto francés* es la única), en *De sobremesa* los objetos son de todo el mundo, como emblema de la globalización del gusto modernista por lo bello, el tabaco opiado proviene de Oriente (31), el cuero es de Rusia (31), el diván es de tipo «turco» (32), el cristal italiano («Murano», 33), unos guantes provienen de Suecia (97), la casta de los caballos así como el perfil del protagonista son «árabes» (45 y 32 respectivamente), los personajes no son descritos sino con referencias a modelos del arte (las facciones de Luis Cordovez «recordaban el perfil del Cristo de Scheffer», 45), los licores provienen de todo el mundo (el vino francés de burdeos, borgoña», 32, 33), el aperitivo español («el rubio jerez añejo», 33), el aguardiente polaco («de Dantzig», 33), los sorbetes son «a la rusa» (33), las sederías son japonesas (70), las mujeres adineradas se visten en los almacenes londinenses («históricas vestidas por Worth», 34), los objetos de decoración se confunden entre el mundo clásico occidental y el universo precolombino (35), los intelectuales y artistas mencionados provienen de Alemania (Wagner, 49; Fichte, Spinoza 49, 57, 62), Francia (Balzac, 49, Renan, 51; Taine, 51; Zola, 51; Daudet, 51; Lepage, Coppée, Sully-Prudhomme, Theuriet, 51), Italia (Tiépolo, 57; Leopardi, 101; Dante, 107), Inglaterra (Milton, 107; 111; Shakespeare, 111), y los acontecimientos tienen lugar en pasajes exóticos y variados desde la perspectiva bogoteña: en Francia (Niza 49, 55; Sèvres, 50), España (Toledo, Burgos, Córdoba, Sevilla, Granada, 56); Italia (San Remo, 55; Sorrento, 55; Milán, 56); Alemania (Bohemia, 49); Rusia (Moscú, Kiev, San Petersburgo, 56).

La internacionalización como consecuencia de la reducción geográfica que han implicado los adelantos científicos serán utilizados por José Fernández en su obsesión por crear una «nueva nación». A través del telégrafo podrá mantenerse conectado entre Ginebra, París y Londres, la banca internacional le permitirá trasladar su capital a Nueva York con el fin de mejorar las ganancias, podrá en un tiempo breve recorrer todas las tierras del país para estudiar sus necesidades y posibilidades (78), podrá buscar mano de obra barata por todo el mundo («en los puertos de la vieja Europa, de donde el hambre los arroja, en los del Japón y China, países desbordantes de población hambreada [...]», 83), masa hambrienta que será colocada en las «monstruosas fábricas» (83) comunicadas por el «grito metálico de las locomotoras» (83), el cielo se inunda de una «red aérea [...] de hilos de telégrafo y [de] teléfono [que] agitados por la idea, se extenderán por el aire» (84), la electricidad traerá la luz a los ciudadanos y la instrucción pública y las universidades «levantará[n] al pueblo a una altura intelectual y moral superior a la de los más avan-

zados de Europa» (84) y la superará, pues «libre [...] de los pavorosos problemas que minan las viejas sociedades europeas [que estallan en] alaridos nihilista y reventar de bombas, mirará tranquilo hacia el futuro» (84).

Referencias de este tipo están completamente ausentes de las aventuras del Marqués de Bradomín. Las referencias son al pasado histórico y apenas hay salidas fuera de las fronteras españolas, con la excepción de la sonata de Estío que tiene lugar en México. Sin embargo, no hay ninguna referencia al medio de locomoción para trasladarse allí, sino que el continente americano constituye un mero pasaje exótico de los acontecimientos narrados. Como ejemplo de esta total ausencia de elementos característicos de la modernidad tecnológica y del uso de la ironía puede citarse el siguiente pasaje cuando el Marqués ha perdido un brazo:

–Tú no sabes que si tenemos dos brazos es como un recuerdo de las edades salvajes, para trepar a los árboles, para combatir con las fieras... Pero en nuestra vida de hoy, basta y sobra con uno, hija mía... Además, espero que esa rama cercenada serviría para alargarme la vida, porque ya soy como un tronco viejo (*Invierno*, 144).

La vaga referencia a la evolución como contraste de las «edades salvajes» no es sino una alusión cómica al paso de los tiempos y el fin no es sino, una vez más, complacer los lujuriosos deseos del marqués. Pero el imaginario de las Sonatas acontece en un espacio intemporal y ajeno a los cambios surgidos en la época de su escritura. La postura del autor aquí difiere de la del Marqués, no hay una nostalgia por el pasado, sino una profunda ironía con respecto a los valores de la «vieja España» con un Don Juan anacrónico y burlado por la satírica pluma de su autor.

Para finalizar quiero mostrar una posición intermedia en la sensibilidad finisecular con respecto al uso de elementos provenientes de la revolución tecnológica en el imaginario modernista hispánico partiendo de un símil de la última novela de Ganivet que nos remite a las correspondencias baudelerianas para comprender el cosmos y en la que, a mi modo de ver, queda reflejada la particular modernidad del autor granadino en su afán de asir lo escapadizo de toda percepción de una realidad fugaz e indeterminada. La esencia de la evolución es elogiada por Ganivet, mientras que la materialización de las ideas en inventos tecnocráticos que desnaturalizan la condición del hombre, es rechazada por el autor. Las ideas son sólo puras en su estado de idealidad y no han de materializarse, pues sólo en su estado ideal son dignos del hombre (ideal). Acerquémonos al símil ganivetiano para ilustrar lo dicho:

[1] En una herrería lo importante es la fragua, porque sin ella la herrería no existe; lo accidental es que de la herrería salgan trébedes, tenazas, badiles, rejas de arado o instrumentos de varias aplicaciones. Así, en el hombre lo de menos es seguir estos o aquellos estudios, dedicarse a esta o aquella profesión; lo de más es ser hombre, y para serlo hay que tener encendida la fragua. [2] ¿Cómo se consigue esto? Muy fácil: dándole al fuelle. La fragua del hombre está en el cerebro, y el fuelle es la palabra. El cerebro es un antro desconocido; pero la palabra depende de nuestra vo-

luntad, y por medio de la palabra podemos influir en nuestro cerebro. [3] La transformación de la humanidad se opera mediante invenciones intelectuales, que más tarde se convierten en hechos reales. [4] Se inicia una nueva idea, y esta idea, que al principio pugna con la realidad, comienza a florecer y a fructificar y a crear un nuevo concepto de la vida. Y al cabo de un tiempo la idea está humanizada, triunfa, impera y destruye de rechazo lo que le precedió [...] [5] la realización material de una idea exige la previa realización ideal. Cuando no se tienen ideas, la palabra es inútil y aun nociva. Si la fragua está apagada, ¿qué se consigue con darle al fuelle? Enfriar más los carbones. De aquí la conveniencia del silencio pitagórico, precursos de la idea o indicio de preñez espiritual (*Los trabajos...*, 372-73).

[1] Lo esencial, en esta poética y filosofía de vida ganivetiana, es el hombre y su capacidad creativa (la fragua), no el resultado material y concreto de esta capacidad creativa (los trébedes, tenazas, badiles, etc.). Existe, pues, un valor absoluto en el talento humano cuyo emblema primordial es su facultad de originar y descubrir nuevos mundos: vemos aquí la poética modernista por antonomasia, el poeta como superhombre creador de nuevos mundos autóctonos que rechaza la materialidad de los inventos tecnológicos. [2] Esta creatividad del ser humano es fruto de la conjunción entre su misteriosa capacidad de ver cosas novedosas (El cerebro es un antro desconocido) y el instrumento de la palabra, el cual nos permite indagar en este orden misterioso mediante el ejercicio de la voluntad, que es el (re)medio establecido por Ganivet en la lucha contra la abulia que atenaza al hombre del fin de siglo, según la sensibilidad que se desprende del *spleen* baudeleriano. [3] Toda evolución es consecuencia de la reflexión intelectual que sólo más tarde se convierte en una nueva realidad (la realidad es, pues, consecuencia de nuestra percepción siguiendo una postura fenomenológica). Lo primordial está, consecuentemente, en la reflexión y en el pensamiento intelectual, y no en las materializaciones del pensamiento. Por ello Pío Cid sostiene, en la línea de las palabras en el lecho de muerte de Mallarmé solicitando la destrucción de su obra artística, que una vez concebido el texto literario, éste ha de ser destruido, pues ya ha perdido el encanto de la creación novedosa y se convierte en materia vieja, en un utensilio de museo. [4] El proceso en el cerebro es continuo, la realidad se adapta a la creación humana (toda realidad es una concepción ideal desde la perspectiva fenomenológica sostenida y desarrollada por Ganivet), pero el cerebro humano busca nuevas interpretaciones de esta realidad superior ideal y una vez que ha sido asimilada por la mente humana (la idea está humanizada) tenemos una renovada visión de la vida que supera a la anterior (destruye de rechazo la que le precedió). Tenemos aquí, pues, que la creatividad corre paralela con la fe en el progreso continuo, emblema de la modernidad. [5] Para que esta renovación tenga lugar, las palabras tienen que surgir de la reflexión interior (el silencio pitagórico). El ser humano tiene que estar en contacto con el espíritu que abre las claves de los misterios de la realidad mediante su capacidad creativa (la fragua). Sin este contacto con el espíritu, las palabras quedan vacías, no hay evolución, ni hay una cosmovisión en estado de continua mutación, sino estancamiento y parálisis. Crítica intrínseca al materia-

lismo burgués y a los inventos que no mejoran la calidad de vida sino simplemente aumentan la avidez de consumo, el egoísmo y el utilitarismo burgués.

En la cosmovisión ganivetiana tenemos, por tanto, que toda evolución industrial y tecnológica no constituye sino un avance aparente, en cuanto que implanta una idolatría de los productos y no un culto a la capacidad humana de ver lo oculto y realmente esencial para el ser humano. Cuando la ciencia se convierte en tecnología, el arte en mercancía y la burguesía ramplona y parlanchina enuncia el discurso monológico del poder, Ganivet apuesta por el silencio reflexivo y por el cuestionamiento continuo, rasgo modernista por excelencia.⁸

Si bien los tres autores aquí tratados sostienen posturas diversas con respecto a la explicitación de la revolución tecnológica del fin de siglo, tienen en común el ideal de la renovación continua, en la experimentación con el lenguaje y con las formas narrativas, mediante el distanciamiento irónico (Valle-Inclán), mediante la asimilación de la reducción geográfica y temporal fruto de la evolución tecnológica en un imaginario trágicamente romántico (Silva), o a través del dolor de encontrarse en un mundo materializado e inculto, en el que la creación auténtica está supeditada a los inventos que complacen el bienestar burgués (Ganivet).

REFERENCIAS:

Bibliografía primaria:

Ganivet, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, ed. Laura Rivkin, Madrid: Cátedra, 1983.

Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de primavera, Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid: Espasa Calpe, 1997 (22ª).

—, *Sonata de otoño y Sonata de invierno*, Madrid: Espasa-Calpe, 1963 (4ª).

Silva, José Asunción, *De sobremesa*, Madrid: Hiperión, 1966.

Bibliografía secundaria:

Fernández Sánchez-Alarcos, R., *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada: Diputación provincial de Granada - Fundación Caja de Granada, 1995.

Gullón, G., «La modernidad de Ganivet: nueva lectura de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*», *Revista de la Universidad de Puerto Rico*, III, 9 (enero-marzo 1989), págs. 243-257.

—, *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1992.

Gullón, R., ed., *El modernismo visto por los modernistas* (introd. y sel. de Ricardo Gullón), Barcelona: Labor, D. L., 1980.

Güntert, G., «De *Femeninas* a las *Sonatas*: evolución del arte narrativo de Valle-Inclán», *Revista de literatura*, LIV, 107 (1992), págs. 257-68.

Howe, I., *The Culture of Modernism*, New York, 1967.

⁸ Sobre la modernidad de Ganivet, pueden verse los estudios de G. Gullón (1989), R. Fernández-Sánchez-Alarcos (1995) y Santiáñez-Tiód (1994a y b).

- Kern, S., *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard Butler Univ. Press, 1983.
- I Tous, P. J., «La sensualidad perversa del divino marqués. Necrofilia decadentista en las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger. Kolloquiums vom 6-8 November 1986*, Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Santiáñez-Tiό, N., «Hacia una narrativa modernista: exotismo y estética de lo grotesco en *La conquista del Reino de maya* (1897)», *Hispanic Journal*, (1994), págs. 111-32.
- , *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid: Gredos, 1994.