

EN TORNO AL CONCEPTO Y LIMITES DE "MODERNISMO" Y "GENERACION DEL 98"

Gloria Videla de Rivero

Ya en 1918, Miguel de Unamuno consignaba un problema con el que aún hoy, pasado ya más de medio siglo, nos enfrentamos los profesores y los críticos de la literatura: la dificultad para delimitar con certeza el concepto de "modernismo". Decía don Miguel: "No sé bien qué es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a cosas tan diversas y hasta opuestas entre sí, que no hay modo de reducirlas a una común categoría" (1). En efecto, cuando buscamos en comentarios tempranos y tardíos, definiciones y caracterizaciones del modernismo, nos encontramos con posturas críticas divergentes, cuando no contradictorias y polémicas: el término no tiene una connotación fija y cabal.

Podríamos tratar de deslindar algunas de sus posibles interpretaciones. Es necesario advertir previamente que, en esta primera tarea de clarificación terminológica, enfocaremos al modernismo español encuadrado en el hispanoamericano, dada su estrecha relación.

Un buen aporte bibliográfico para la tarea que nos proponemos está dado por el libro de Ned Davison: *El concepto del Modernismo en la crítica hispánica* (Buenos Aires, Nova, 1971) (2) Allí agrupa la diversidad de definiciones en tres grandes núcleos que él llama: "el consenso", "el modernismo como estetismo" y "el concepto epocal". Seguiremos este criterio de ordenación, por considerarlo útil y clarificador. Con respecto a la concepción del modernismo como "escuela", diremos que prácticamente hoy no se maneja, a pesar del importantísimo papel magisterial de Rubén Darío sobre hispanoamericanos y españoles. La complejidad estética y geográfica del movimiento y la gran personalidad de quienes filtraron en su propio prisma, en su propio mundo, la influencia rubendariana, e incluso luego se rebelaron contra ella, hacen que esta noción se deje de lado. En el caso de España, quienes se deslumbraron por la presencia y el verbo de Darío (los Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle - Inclán-para citar sólo a los grandes-) decantaron su influjo en voces personalísimas.

(1) Citado del prólogo a las *Poesías Completas* de José Asunción SILVA, Madrid, Aguilar, 1952, p.19, que reproduce el fechado en Salamanca en 1918.

(2) Traducción de *The concept of modernism in hispanic criticism*, Boulder, Colorado, Pruett Press, 1966.

De los conceptos hoy aceptados, el más restringido es el que presenta al modernismo como movimiento exclusivamente esteticista. En este caso, el modernismo sería una corta moda literaria, tal vez un estilo caracterizado por ciertos "clisés", ciertos temas y medios expresivos, que duró unos quince o veinte años, desde la década del 80 hasta los primeros años del siglo XX. Es el modernismo de los cisnes y las princesas, de los parques crepusculares, de Versailles, de las piedras preciosas, de las sensaciones sinestésicas y de las exquisiteces formales, por nombrar sólo algunas de sus más conocidas características. Una legión de imitadores de segunda mano, seducidos por lo más externo del movimiento, lo habrían prolongado, ya convertido en una manera o fórmula, algunos años más. Es por ello que en los manifiestos y otros documentos de los "ultraístas", jóvenes iconoclastas y revolucionarios que —a partir de 1918— intentaron renovar la expresión literaria, aparecen con frecuencia denuestos contra los "oropeles" modernistas (3). Esta apreciación se explica, en parte, por la injusticia y falta de perspectiva para reconocer la deuda con respecto a sus predecesores, que es frecuente en los jóvenes con voluntad renovadora, pero en parte también, por la real proliferación de poetas segundos que reiteraban como fórmula lo más superficial de la estética modernista o que banalizaban los "significantes" (léxico, ritmo, etc) al vaciar o restringir la intención más compleja que expresaban en los escritores mayores del movimiento.

Resulta fácil detectar que el concepto restringidamente "esteticista" del modernismo aparece frecuentemente teñido de una valoración despectiva. Ya en críticas tempranas, los modernistas son presentados como los literatos del escapismo, del elitismo, de la "torre de marfil", del exotismo y del cosmopolitismo evasivo, desinteresados de los problemas de las muchedumbres y de lo nacional. No es extraño, pues, que críticos posteriores, ya muy politizados, desprecien este momento de las letras hispánicas por su falta de "compromiso".

Otra postura muy generalizada —la denominada por Davison "el consenso"— es la que considera al modernismo como un período literario o un movimiento que se insinúa a fines de 1870, se perfila en la última década del siglo, alcanza plenitud y madurez en los primeros años de 1900 y luego prolifera en derivaciones que pueden darse por clausuradas en 1916 (muerte de Rubén Darío) o en 1918 (fin de la primera guerra mundial, aparición del ultraísmo en España). Otros encierran el período entre 1885 y 1915. Suelen distinguirse en él etapas o fases. La división más difundida es la que hizo Max Henríquez Ureña (4): una primera etapa preciosista, de refinamiento expresivo y gran voluntad de estilo, de fuerte núcleo estetista que, si bien no desecha motivos de inspiración más honda (las torturas del alma contemporánea, en menor medida los temas americanos. . .) degenera frecuentemente en frivolidad. En la segunda etapa (marcada por la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, en 1905) se realiza un proceso hacia un lirismo más personal, de compromiso ético y nacional, interrogación ante el sentido de la vida y de la muerte y expresión de la problemática genuinamente americana y española. Rubén Darío resume y representa todas y cada una de las etapas del movimiento.

La concepción del "consenso", si bien amplía la restringidamente esteticista, simplifica excesivamente la llamada "primera etapa". Como afirma Federico de Onís (5), ni siquiera el

(3) Cf. Guillermo de TORRE. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p.46. J.L. BORGES, "Ultraísmo", en *Nosotros*, Buenos Aires, XXXIX, Nº 151, 1921, p.466, etc.

(4) *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p.31-32.

(5) "Martí y el modernismo", en *España en América*, ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Madrid, Librería Villegas, 1955, p.623.

Rubén Darío de *Prosas profanas* (1896) puede encerrarse en los límites del refinamiento artificioso y evasivo. El buceo interior en las complejidades del alma moderna, la concepción del poeta como un mediador entre el misterio trascendente y los hombres, como un proteta de la celeste unidad del universo, el arte concebido como un camino de conocimiento y revelación, está presente en muchos de sus poemas (véase, por ejemplo, "Ama tu ritmo"). En el modernismo, "esteticismo" significa una adhesión a la idea de que belleza, verdad y bondad se identifican (6). Ricardo Gullón observa que "el esteta se convierte así, sin estridencia, en moralista. La hermosura que le atrae está basada en la armonía, en el equilibrio, en la justicia". . . "El poeta. . . se desliza suavemente hacia una consideración de su papel social como vigilante, y a ratos profeta, del orden cósmico, que paradójicamente puede parecer revolucionario en un mundo donde la injusticia, máximo desorden, se ha instituido, suplantando a la armonía"(7). El hecho de que se soslayan frecuentemente las realidades cotidianas presentes, puede encuadrarse en la concepción del "arte por el arte", pero también puede considerarse como un acto de protesta: "Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", dice Rubén Darío en el prólogo de *Prosas profanas*.

El movimiento hacia lo extraño, lo aristocrático y lo distante que predomina en esta etapa puede ser juzgado, pues, de distintas maneras. El que tiende a ver al "hispanismo" y al "americanismo" en conflicto con el "cosmopolitismo", ve en este rasgo modernista un rechazo de la propia cultura y realidad local. Que el crítico apruebe o no este alejamiento, dependerá de su concepto de la naturaleza y función del arte, de si acepta o no la premisa de que el arte es una actividad autónoma, intrínsecamente digna, elevadora y reveladora —por sus propios caminos— de la condición humana en toda su amplitud. Si adopta el criterio hoy tan en boga —de que el arte sólo es válido cuando responde a responsabilidades "extra-artísticas" de tipo socio-político, repudiará al arte que no implique tal intención y por esa pendiente llegará a repudiar al arte mismo, con su esencial connotación estética, para valorar sólo lo agresivamente panfletario.

Pero, decíamos, incluso desde una postura de defensa del arte "engagé" puede valorarse esta primera etapa modernista, con la premisa de no exigir, anacrónicamente, a aquellos poetas, respuestas propias de los tiempos actuales. Por una parte, la síntesis de culturas, el "cosmopolitismo" asimilado y acuñado con su propia idiosincrasia, es algo propio y peculiar de las culturas hispánicas. Además, los poetas eran conscientes del avance del positivismo materialista y quisieron oponer la belleza desinteresada y el idealismo frente al materialismo y aburguesamiento crecientes. Puede considerarse pues, como lo hace Gullón, la actitud aparentemente escapista como un signo de rebeldía. Muchos son los textos que pueden aducirse a favor de esta hipótesis: recordemos los cuentos de *Azul* (1888-1890), por ejemplo "El rey burgués", donde un poeta muere de humillación y de frío mientras los poderosos, ricos, cortesanos y retóricos se divierten, o "El velo de la reina Mab", cuyo tema es el del sufrimiento del artista en una sociedad antiartística.

(6) Las ideas estéticas subyacentes son las que corresponden al post-romanticismo y simbolismo. Véase René WELLEK, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1972, T.III, cap. V (Poe, Emerson). También H. FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, cap. II (Baudelaire).

(7) Ricardo GULLÓN, "Esteticismo y modernismo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nº 212-213, ag.-set., 1967, p.374.

Con respecto al "estetismo" modernista caben aún muchas puntualizaciones y matizaciones que no podemos agotar, aunque aludiremos a algunas. Ellas son: su relación con las sensaciones, con lo feo y prosaico, con lo popular.

Estetismo y sensación aparecen muy ligados. Recordemos que el uso de las imágenes sensoriales —recurso de índole impresionista tan frecuente entre los poetas y prosistas de la época— no se agota en la presentación de realidades físicas, en la expresión de sonoridades, colores, sabores, olores, texturas, sino que ya desde la postulación simbolista que hizo de ellas Baudelaire en su soneto "Correspondencias", las sensaciones son vías de indagación trascendente, de valoración moral, de captación de esencias, de caracterización psicológica. Juan Ramón Jiménez; los Machado, Azorín, nos brindan mil ejemplos de ello. Un personaje de *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y de *El obispo leproso* (1925), novelas post-modernistas de Gabriel Miró, exclama: "¡Ay sensualidad, y cómo nos traspasa de anhelos de infinito!" (8). A lo largo de las novelas, el autor hace una valoración del mundo hispánico y del hombre en general, mediante el recurso estilístico predominante de las imágenes sensoriales, sin expresión ideológica, por vías afectivas y sensibles. Por esos medios capta facetas y costumbres de modalidades españolas, denuncia los riesgos de la identificación de causas político-temporales con santas cruzadas (en este caso el carlismo) y —en su nombre— la justificación de crueldades, la asunción del "oficio de héroes", el orgulloso espíritu de cruzados, el mesianismo, los ideales grandilocuentes que confieren a sus poseedores un superior sentimiento de enviados o elegidos. Y del mismo modo, por vías estrictamente estéticas, exalta la primacía del amor y la aspiración a la unidad por sobre el espíritu faccioso.

Por otra parte, el modernismo no es exclusivamente idealización embellecedora. En él ingresó, como una de sus corrientes importantes, la estética de lo feo, de lo malsano, de lo prosaico y de lo vulgar. Esta corriente, que enraiza ya en el anticonvencionalismo y en el satanismo romántico y en *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire, se manifiesta tanto temática como formalmente, unida al deseo de desretorizar la expresión literaria. Si bien estos rasgos se pueden señalar en etapas tempranas —por ejemplo en las composiciones agrupadas bajo el título de *El mal poema* (1909), de Manuel Machado: *Yo, poeta decadente, lespañol del siglo veinte, / que los toros he elogiado, / y cantado / las golfas y el aguardiente . . .*, son evidentes en etapas más evolucionadas del movimiento. El "esperpento" valle-inclanesco responde a una concepción estética de degradación o estilización hacia lo feo, por medio de la cual se hace una denuncia agresiva de los males históricos, sociales y políticos de Hispanoamérica (*Tirano Banderas*, 1926) y de España (*El miedo ibérico*, 1927) (9).

La valorización estética de lo popular, presente también desde el comienzo, se va acentuando progresivamente. Adquiere muchos matices: uno de ellos, la creación mimética de "cantares" a la manera popular andaluza, que aparece como una línea constante en Manuel Machado, si bien culmina en su libro *Cante hondo* de 1912. Citemos, por ejemplo, un fragmen-

(8) *El obispo leproso*, Buenos Aires, Losada, 1957, p.245.

(9) La crítica ha señalado con frecuencia la subyacente unidad de la obra valle-inclanesca: la extrema conciencia artística, la estilización —hacia lo bello en las *Sonatas* y obras de la primera etapa, hacia lo feo en el "esperpento"— son algunos de los rasgos que unen creaciones de distintos momentos evolutivos.

to de "Soleares": *Las que se publican / no son grandes penas. / Las que se callan y se llevan dentro / son las verdaderas* (en *Tristes y alegres*, 1894). En otras composiciones exalta esos cantares andaluces: *Vino, sentimiento, guitarra y poesía / hacen los cantares de la patria mía ... / Cantares. . . / Quien dice cantares, dice Andalucía. . .* ("Cantares", en *Alma*, 1902). El tema del "cante hondo" captado en su más profunda esencia, su sentimiento del amor y de la muerte, aparece en el poema de este nombre, de Antonio Machado (10). Este poeta valoriza los módulos de la poesía popular, utiliza las formas estróficas de este origen y hay en él una tendencia progresiva a la poesía sentenciosa, de tradición popular.

Largo sería el rastreo de la presencia de este rasgo en otros escritores de la época. Señalemos que hasta en el aristocrático Juan Ramón Jiménez se conjugan las influencias populares con las cultas (por ejemplo en "Mañana de la cruz", de *Baladas de primavera*, 1907). Es importante destacar la progresiva conciencia estética de lo popular que se observa en Valle-Inclán. Al principio aparece en fragmentos, a veces en obras de ambiente popular (por ejemplo *Flor de santidad*, 1904) pero en las últimas obras tiene importancia dominante y el autor descubre su sentido estético más profundo. Como uno de los recursos del "esperpento", el autor recurre a las expresiones más vulgares y toscas. Popularismos, dialectismos, voces de germanía, se combinan con una rica gama de palabras castellanas de significación peyorativa, para elaborar una sorprendente colección de invectivas y de insultos, con los que denigra a los personajes y situaciones (11).

En síntesis, esta concepción del modernismo que Davison llama "del consenso", si bien empobrece la comprensión de la primera etapa, reconoce la potencialidad ética y social de la segunda, que se desarrollará plenamente --siempre por vías estéticas-- en una evolución posterior.

Con respecto a los límites cronológicos fijados por "el consenso" (muerte de Rubén Darío), debemos recordar la continuidad de los procesos culturales --aún con la interferencia de revoluciones, ya que el ultraísmo intentó serlo-- (12). Ello nos ha permitido relacionar la estética y recursos modernistas con creaciones de los años veinte (Miró, Valle - Inclán, Azorín. . .), que desarrollan potencialidades del proceso "modernista".

En el extremo opuesto de la concepción restringidamente esteticista y ampliando más aún la del consenso, está el llamado "concepto epocal". Fue esbozado por Federico de Onís en 1934, quien consideró al modernismo como "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu". . . (13). Este movimiento finisecular, aunque ya enraizado en el romanticismo, trae cambios comparables a los del siglo de oro, en lengua y literatura: retóricos, lexicográficos, temáticos, en relación con cambios de actitudes y sensibilidad. A este concepto adhie-

(10) En *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1907.

(11) Véase, por ejemplo, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p.41.

(12) El modernismo lleva en sí mismo el germen de las vanguardias: todos los "ismos" hispanos reconocen antecedentes modernistas o post-modernistas (Lugones, Güiraldes, Tablada, Herrera y Reissig, Eguren. . .), ya por el rechazo de un lenguaje poético retórico, ya por la aproximación a una temática de lo cotidiano, ya por prefigurar en sus imágenes sorpresivas y funambulescas a las imágenes vanguardistas. . .

(13) *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York, Las Américas, 1961, p.XV.

ren, con algunos matices, Gullón, Juan Ramón Jiménez y Angel del Río, entre otros (14). El concepto epocal se caracteriza por una mayor amplitud en todo sentido, en primer lugar, cronológica. Gullón habla de un período que va aproximadamente de 1880 a 1940, afirmación discutida por algunos críticos que consideran demasiado amplio el lapso. Pensamos que es prematuro tratar de abrir juicio definitivo sobre aspectos cronológicos, dado el encadenamiento del proceso y la aún escasa perspectiva histórica.

En cambio nos parece muy fecunda para la crítica la amplitud de otro de los aspectos de este concepto, que considera al modernismo no como un bloque monolítico sino como un movimiento en el que confluyen direcciones distintas, y aún contradictorias y anacrónicas. La capacidad sincrética de Darío le permite decir, por ejemplo, que es "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo", aludiendo a dos poetas de momentos y estéticas diferentes; de la misma manera, en lo formal, revitaliza la "cuaderna vía" medieval y abre el camino al verso libre contemporáneo.

En resumen, el concepto "esteticista" no es admisible si se lo identifica con "escapismo frívolo", no así si se acepta que los valores estéticos pueden animar la amplia gama de las realidades subjetivas, objetivas y trascendentes. El esquema algo rígido que puede extraerse del llamado "consenso", podría flexibilizarse y adecuarse mejor a la compleja realidad y riqueza geográfica del movimiento, con dos aspectos importantes del llamado "concepto epocal". Ellos son: el fecundo concepto de "confluencia de direcciones" y una mayor amplitud cronológica, que admita las relaciones evolutivas de un proceso literario, ya que muchas obras, autores y tendencias de la década del veinte, enraizan evidentemente en los módulos del modernismo.

Con respecto a España, —observa Angel del Río (15)— en el comienzo de la época contemporánea vuelve a encontrarse —como en el siglo XVIII, en el romanticismo y el realismo— la conjunción de corrientes renovadoras del extranjero con la línea de evolución estética interna y el permanente desasosiego de los españoles modernos ante su realidad nacional. Esas corrientes que afluyen a formar la *nueva conciencia artística* y el *pensamiento nuevo* son variadas y se entrelazan confusamente.

Algunas de esas formas, escuelas o movimientos son: romanticismo, post-romanticismo, parnaso, simbolismo, impresionismo, decadentismo, en arte y en literatura. En el pensamiento: voluntarismo pesimista de Schopenhauer o creador de Nietzsche, filosofía de la angustia de Kierkegaard, neo-cristianismo de Tolstoy, intuicionismo de Bergson.

El influjo extranjero, llega desde diversos países europeos —sobre todo París— o decantado a través de los escritores hispanoamericanos, sobre todo Rubén Darío, cuyo segundo viaje a España en 1899 tuvo gran influencia en los jóvenes literatos españoles. Estos influjos revitalizan la línea interna de renovación estética, cuyos hitos fundamentales son Bécquer (1836-1870) con su poesía sugerente, íntima y etérea; Rosalía de Castro (1837-1885) con su lirismo profundamente individualizado y su flexibilización de las formas métricas; Campoamor,

(14) Cf. Ricardo GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963. Juan Ramón JIMÉNEZ, *El modernismo. Notas de un curso*, México, Aguilar, 1962. Angel del RÍO, *Historia de la literatura española*, New York, Holt, 1963, T.II, Cap.V.

(15) Op. cit., p.235-236.

que en su *Poética* (1883) postula la desretorización del lenguaje poético, y los poetas premodernistas españoles: Manuel Reina (1856-1905), Ricardo Gil (1885-1908) y Salvador Rueda (1857-1933), cuyos poemas adelantan temas y ritmos del modernismo.

La concepción del modernismo español como un complejo de direcciones resulta utilísima para la solución de ciertos problemas que plantean a la crítica las definiciones simplistas, por ejemplo la ubicación de los escritores integrantes de la "generación del 98" dentro del movimiento literario de la época. Es bien conocida la dicotomía y enfrentamiento que entre 98 y modernismo plantea Guillermo Díaz-Plaja (16). Según su esquema, los del 98 hacen la revolución ideológica, los modernistas la revolución estética; los del 98 se preocupan por lo moral y lo nacional, los modernistas por lo cosmopolita; el interiorismo de aquéllos contrasta con el exteriorismo de éstos, etc.

Recordemos que, en efecto, los hombres de la llamada "generación del 98" se caracterizan por su espíritu crítico; por su conciencia de crisis nacional —agudizada por el "desastre" del 98—; por su "amor amargo" a España; por su reflexión en torno a "la decadencia" nacional; por la influencia que sobre ellos tuvo el krausismo, tendencia con fuerte sentido ético; por sus lecturas "europeas y modernas" (aunque, no lo olvidemos, fueron grandes lectores de los clásicos españoles); por su elaboración del "paisaje histórico" o culturalizado y del mito de Castilla; por su reflexión sobre las características del hombre español; por su angustia existencial en lo individual; por su aguda sensibilidad; por su apartamiento de la ortodoxia católica . . . (17).

Pero recordemos también que volcaron sus preocupaciones en moldes artísticos, que fueron grandes y conscientes renovadores de la lengua y del estilo y que hicieron de la experimentación literaria (la renovación genérica, por ejemplo), una de sus permanentes preocupaciones. Del criterio dicotómico provienen, además, grandes dificultades para la clasificación de los escritores. Se admite generalmente que integran el grupo del 98 Azorín, Unamuno, Baroja, Antonio Machado, Benavente, Maeztu. . . A Juan Ramón Jiménez y a Manuel Machado se los incluye entre los modernistas; a Valle-Inclán se lo considera a veces modernista, a veces noventaiochista, a veces "hijo prodigo" y tardío del 98. Pero el encasillamiento en compartimentos excluyentes y contrapuestos empobrece y distorsiona a los autores. El hondo lirismo personalísimo de Antonio Machado no excluye la asimilación de direcciones, de temas y recursos modernistas. Un post-romanticismo de raigambre becqueriana, la sutil vibración simbolista, la reiteración de ciertas imágenes (fuente, parques crepusculares. . .), los recursos impresionistas, son algunos lazos que vinculan a Machado con el modernismo. Manuel Machado encarna evidentemente varias direcciones modernistas (trasposiciones pictóricas de origen parnasiano, recreación de temas históricos y literarios, poesía ligera o galante "muy siglo XVIII", poesía psicológica que expresa distintos estados del alma, desde la abulia, lo erótico, lo decadente, lo "canalla", hasta el tema sentimental, religioso y patriótico). Si su aparente ligereza esconde indudable gravedad, ¿podemos contraponerlo a la profundidad e intimismo del 98, como hace Díaz-Plaja?

(16) *Modernismo frente a 98*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951. libro en otros aspectos muy útil y documentado. Díaz-Plaja acentúa en este estudio diferencias sugeridas por A. Valbuena Prat, en 1930 y por Pedro S. en 1938.

(17) Cf. Pedro LAIN ENTRALGO, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959 (4a.ed.). Es indispensable para una caracterización fiel del pensamiento de los hombres del 98, distinguir posturas evolutivas con respecto a los problemas que se plantean. Así lo esboza H. JESCHKE en *La generación de 1898*, Madrid, Ed. Nacional, 1954 y lo confirma el estudio evolutivo de cada autor.

Si el noventaiochismo de Azorín es indudable —él mismo definió al grupo, autodefiniéndose— también es innegable su voluntad de estilo, su permanente conciencia estética, su predilección por los recursos del impresionismo literario, su experimentación con los géneros (novela, ensayo, teatro . . .).

Concluamos pues, con Angel del Río, que en los escritores de este período son muy difíciles de separar, “la preocupación patriótica por el porvenir de España, la preocupación por los problemas generales del hombre individual y la preocupación por crearse un nuevo estilo. Confluencia pues de tres actitudes: histórica, intelectual y estética.” (18). Las preocupaciones del noventa y ocho se pueden expresar con los gustos y técnicas del modernismo.

(18) Op. cit., p.239.