

EL ARTISTA ANTE LA SOCIEDAD. MIGUEL DE UNAMUNO Y “EL REY BURGUES” DE RUBÉN DARÍO

Resumen: El artículo pretende acercarse a la reflexión unamuniana desde la perspectiva modernista planteada en el cuento “El rey burgués” de Rubén Darío. En primer lugar, de acuerdo con la lógica del cuento dariano, se esboza la compleja relación económica y afectiva que el artista mantiene con su público y con la institución literaria. Seguidamente, se muestra la vigencia de esta problemática en las letras peninsulares, recurriendo a un episodio de *Antonio Azorín* y recordando una polémica entre Valle-Inclán y Francisco Navarro Ledesma. A continuación, se analiza el posicionamiento unamuniano ante su público a través de sus ensayos, artículos y prólogos, revelando unas concomitancias llamativas entre la ideología modernista y la del autor de *Niebla*. De hecho, Unamuno se muestra consciente de la razón económica subyacente en la relación del artista con la sociedad. El artículo revela asimismo una actitud recelosa de Unamuno hacia las multitudes y la institución literaria, actitud que se considera como reverberación de la situación conflictiva del artista en la sociedad burguesa. En última instancia, este enfrentamiento con el medio aparece relacionado con la estética simbolista.

Palabras clave: Rubén Darío, Unamuno, modernismo, artista ante la sociedad

Title: The Artist Faced with Society. Miguel de Unamuno and “The Bourgeois King” by Rubén Darío

Abstract: The article is an attempt to approach Unamuno’s thinking from the modernist point of view presented in the short story “The Bourgeois King” by Rubén Darío. In the first place, it sketches, in accordance with the logic of Rubén Darío’s short story, the complex economic and emotional relationship that the artist has with his readers and the literary establishment. Secondly, it shows the validity of this problem in Spanish arts, quoting an episode from *Antonio Azorín* and outlining controversy between Valle-Inclán and Francisco Navarro Ledesma. What is more, the article gives an analysis of the positioning of Unamuno before his readers through his essays, articles and prefaces, revealing some striking parallels between the ideology of modernism and that of the author of *Mist (Niebla)*. In fact, Unamuno appears to be conscious of the underlying economic aspect in the artist-reader relationship. The article also reveals a distrustful attitude of Unamuno towards masses and the literary establishment, a standpoint which is considered a reflection of the difficult situation of the artist in the bourgeois society. Finally, this confrontation with the environment seems to be connected with the symbolist aesthetics.

Key words: Rubén Darío, Unamuno, modernism, artist faced with the society

“El rey burgués” de Rubén Darío es un cuento de especial relevancia a la hora de aprehender las ambiguas relaciones del artista modernista frente a la sociedad, es decir, al fin y al cabo, a su público. De hecho, resultan llamativas las abundantes reverberaciones de este texto en las letras peninsulares del periodo finisecular. Estos ecos, claro está, no son necesariamente recuerdos directos del cuento dariano. Son algo más. Según nuestra perspectiva, estamos ante uno de los ejes vertebradores del modernismo hispano en torno al que se organiza su discurso tanto literario como autorreflexivo.

El análisis que nos proponemos emprender en el presente artículo tiende a señalar algunas manifestaciones de la problemática expresada por Darío en las letras españolas para, a continuación, determinar el posicionamiento de Miguel de Unamuno frente al tema cuyo paradigma nos es ofrecido por el cuento mencionado. De este modo, buscamos detectar una dimensión modernista en la obra del autor español, manifestando simultáneamente nuestro íntimo convencimiento de que el método más eficaz a la hora de abordar lo inabordable, a saber el modernismo, es el que parte de la reflexión y la creación de los partícipes de los procesos que constituyen el panorama literario del periodo finisecular.

1. “EL REY BURGUÉS” – EL POETA MODERNISTA ANTE SU PÚBLICO

“El rey burgués” se publica primero en el periódico *La Época* de Santiago de Chile en 1887 y un año más tarde se incluye en *Azul...* El cuento dariano se organiza en torno a las nuevas coordenadas socioeconómicas que se instalan a lo largo del siglo XIX y que condicionan poderosamente la expresión modernista: al desmoronarse definitivamente el mecenazgo aristocrático, el artista se encuentra en una situación económicamente insostenible¹. En este contexto, el uso del vocablo “mecenas” con respecto al rey del cuento (Darío 2006: 158) nos parece revelador ya que desenmascara irónicamente el abismo que media entre los tiempos en los que el mecenazgo garantizaba a los artistas una relativa estabilidad económica² y la era del rey burgués que se olvida del poeta, reservándole un espacio alejado de su mundo placentero. Se nos revelan asimismo las angustiosas tensiones entre la vida y el arte, tan típicas de la literatura modernista y que, entre otras cosas, encubren la relación tirante del artista frente a la mal digerida Modernidad. Esta última, al identificarse con un espacio urbano, se erige como un mundo degradado y desmiraculizado, carente de valores humanos y horizontes trascendentes³.

¹ Véase a este respecto el libro de Rama (1970) en el que se insiste en la relación genética entre la imposición definitiva del orden capitalista y la diversidad del discurso modernista. Consúltese asimismo los estudios de Gutiérrez Girardot (1983) y Martínez (2006) quienes enfocan el cuento desde la perspectiva de la situación del artista modernista en la sociedad burguesa.

² Obviamente, los tiempos del mecenazgo conllevan una serie de dependencias del artista (por ejemplo, frente a la monarquía y la religión). Sin embargo, el núcleo del problema al que tiene que hacer frente el artista en el siglo XIX reside en la obligación de vivir de la pluma en una sociedad dominada por nuevos ideales vitales.

³ Entendemos por “Modernidad” una serie de procesos, entre los que cabe destacar la secularización y la desmiraculización del mundo, convergentes en el siglo XIX (cf. Santiañez 2002: 18-19).

Otra dimensión del cuento nos permite definir el posicionamiento del artista frente a la institución de la literatura en la época finisecular⁴. Recordemos que entre los cortesanos del rey (boticarios, barberos, maestros de esgrima...), se encuentran también “sus músicos”, “sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores” así como “sus profesores de retórica” (Darío 2006: 156), enumerados sin el menor esfuerzo de jerarquización. Pertenecen todos al rey (de ahí, la utilización de los posesivos) porque le sirven y él los favorece “con gran largueza” (Darío 2006: 156). En el discurso vehemente que pronuncia el poeta ante el rey, encontramos un tono de queja frente a los servidores del monarca que ponen trabas a su inspiración: “Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...” (Darío 2006: 160). El desprecio que se desprende de los calificativos “zapatero” y “profesor de farmacia” denota una mutua incompreensión entre los cortesanos, que el poeta aboca al espacio de lo utilitario, lo cuantitativo y lo normativo, y los que se mueven en la esfera del ideal (que en otros pasajes del cuento se relaciona con la profundidad), donde se instala el poeta. Este último ignora el dato que Darío nos proporciona sobre las aficiones del rey: es un “defensor acérrimo de la corrección académica en letras” (Darío 2006: 158) así como lector de “bellos libros sobre cuestiones gramaticales” (Darío 2006: 157). Lógicamente, el rey se sitúa del lado de los profesionales de la literatura que vigilan el respeto de la norma académica, tan aborrecida por el poeta.

No extraña, pues, que la decisión del “filósofo al uso” condene al poeta a ejercer un oficio mecánico y reproductivo: “Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopos, como no preferáis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan” (Darío 2006: 160). Convertido en un mero objeto de diversión y, al final, olvidado por el rey, el poeta se muere de frío una noche de invierno, cuando en el palacio resuena la música de una fiesta fastuosa⁵. De modo que la aceptación del pacto económico ofrecido por el mundo burgués no acarrea de modo alguno la satisfacción de las necesidades del poeta puesto que este mundo se sigue resistiendo a brindarle su reconocimiento. Por ello, Darío hace morir al poeta de frío, observando en una de las últimas frases: “¡Pero cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo!” (2006: 161)⁶. En última instancia, el cuento del autor

⁴ En los dominios de la sociología de la literatura, esta noción se refiere, por una parte, a la emancipación de un sistema de literatura que se produce paralelamente a los procesos transcurridos en la sociedad en el curso del siglo XIX, con el advenimiento al poder de la clase burguesa y, por otra, a los mecanismos que se ponen en marcha, una vez instaurada dicha institución, que sirven para controlar las diversas prácticas literarias (Dubois 2005: 21-22). Desde nuestra perspectiva y siempre de acuerdo con la lógica del texto comentado, nos interesarán los representantes de dicha institución en su doble relación con el estado (a saber, el sistema mercantil que el estado promueve) y con el poeta (que encarna un arte que se rige por imperativos estéticos e individuales).

⁵ Peñaranda Medina (1994: 27), deudora de las opiniones de Ángel Rama, ve en el poeta del cuento de Darío el paradigma de la actitud romántica que desde la conciencia del artista modernista debe superarse para hacer frente a los nuevos imperativos impuestos por el mercado.

⁶ Darío, al excluirse de la trama para contemplar desde fuera lo ocurrido, nos ofrece una muestra del carácter híbrido del cuento modernista, en el que subyace una visión conflictiva de la realidad (cf. Pupo-Walker 1999: 518).

nicaragüense plantea la relación del artista frente a la sociedad burguesa no sólo desde la perspectiva económica sino también afectiva: los esfuerzos del poeta por servir a la sociedad a través de la misión ético-estética del arte se ven sistemáticamente frustrados por un rechazo institucionalizado de un lado y, de otro, por un desprecio espontáneo de “los vasallos” del rey, atentos estos últimos exclusivamente al gozo inmediato.

“El rey burgués” ofrece un compendio del proceso de autocomprensión de la situación del artista frente a la sociedad, proceso llevado a cabo en las letras europeas paralelamente al ascenso al poder de la clase burguesa. Aunque la estructura de la sociedad española en el periodo finisecular revela la persistencia de su orientación eminentemente agrícola (Ocasar 1997: 9), lo que cabe destacar, como demuestra Gutiérrez Girardot (1983: 43), es el sistema de valores que vertebra las conductas de sus integrantes. El dinero y el ascenso social son los principios no sólo de una burguesía relativamente reducida, si se la compara con la de Francia o Inglaterra, sino de la sociedad entera, si tomamos en cuenta, por ejemplo, la emigración de los gallegos a Latinoamérica y Norteamérica o la de los campesinos a la ciudad en busca de una acomodación inmediata.

La vigencia de la problemática del cuento dariano en las letras españolas cobra unas dimensiones más inmediatas que nos proponemos señalar a continuación. En *Antonio Azorín* (1903), el eco del “Rey burgués” parece directo. Recordemos que durante la estancia de Azorín y su amigo Sarrió en Alicante, se les acerca un desconocido, se dirige a Azorín y le estrecha la mano diciendo: “-Yo sé quién es usted (...) y quiero tener el gusto de saludarle. Es usted uno de los hombres del porvenir...” (Martínez Ruiz 1998: 149). Este episodio da lugar a unas consideraciones de Antonio Azorín sobre la rudeza y las tristezas de su profesión (“la noble profesión de la pluma”, Martínez Ruiz 1998: 149), tanto más profundas que las multitudes ciegas veneran a “hombres fatuos” (Martínez Ruiz 1998: 150) mientras el artista se esfuerza por darle a “la humanidad lo máspreciado, la belleza” (Martínez Ruiz 1998: 150). No obstante esta ingratitud, los esfuerzos prometeos del escritor se ven recompensados a través de unas efímeras muestras de simpatía del público: “Y un día, en nuestra soledad y en nuestra pobreza, un desconocido se acerca a nosotros y nos estrecha con entusiasmo la mano” (Martínez Ruiz 1998: 150). Las huellas del “Rey burgués” son indudables. La referencia al porvenir relativa al escritor, la descripción de su soledad y sus angustias, el motivo recurrente del apretón de manos y hasta la mención de los que indebidamente atesoran el reconocimiento social nos convencen de que el protagonista español se reconoce en los males que le aquejan al poeta del cuento de Rubén Darío⁷.

Para apreciar la vigencia de las implicaciones económicas de la relación entre el artista y su público en la España de fin de siglo, baste recordar una violenta polémica entre Ramón del Valle-Inclán y Francisco Navarro Ledesma que transcurre a lo largo del año 1903 en *Gedeón* y *El Globo*. La causa desencadenante del conflicto es la exclusión de uno de los críticos de un concurso en cuyo jurado se encuentra Navarro Ledesma. Don Ramón, al verse nombrado en un artículo de *Alejandro Miquis* (seudónimo de Anselmo González), toma la palabra en contra de Navarro Ledesma⁸. Desde nuestra perspectiva,

⁷ Martínez Ruiz y Darío se conocen en torno al año 1900 y sus relaciones son amistosas (cf. Cano 1967: 453-457).

⁸ Para conocer los pormenores de esta polémica, cf. Javier Serrano Alonso (2006). El autor reproduce los artículos de los polemistas.

llaman la atención todas las referencias a la situación económica de ambos autores que en sus mordaces e irónicos artículos se convierten en reproches. Navarro Ledesma, crítico y profesor de retórica, de una manera insultante se refiere al hambre que pasa Valle-Inclán (Navarro Ledesma 2006: 153). En la respuesta a este insulto, el autor gallego habla del estómago agradecido de su adversario y de su dependencia como intelectual, agarrado a muchos sueldos que detenta el poder industrial de la literatura, ejerciendo un trabajo poco original⁹. Valle-Inclán, en cambio, se refiere a sí mismo con los adjetivos “solo, altivo y pobre” (2006: 149). Uno de los focos de este conflicto reside, pues, de manera evidente, en los lazos económicos que unen a cada uno de sus participantes con su público. Asimismo, resulta llamativo que el que vive desahogadamente represente la institución literaria, como los profesores de retórica del “Rey burgués”. Valle-Inclán, en cambio, parece jactarse de no haber aceptado el pacto con los burgueses, mostrándose consciente de las consecuencias que su aceptación podría acarrear.

El cuento de Rubén Darío nos proporciona, pues, una herramienta a la hora de buscar continuidades entre la sensibilidad modernista latinoamericana y española. Pero además de evidenciar unas coordenadas estéticas y sociales compartidas, “El rey burgués” pone de manifiesto el componente obviamente romántico del modernismo: el artista modernista opera frente a una sociedad que no puede comprender ni asimilar sus aspiraciones trascendentes, aunque el proyecto modernista se concibe con el objetivo de dignificar al ser humano, restableciendo su humanidad en peligro de extinción. El alejamiento de la causa inmediatamente social que queda sugerido igualmente en el himno del poeta del cuento de Rubén Darío a través de un claro rechazo de la Modernidad (“He abandonado la inspiración de la ciudad malsana”; Darío 2006: 159) contrasta de manera llamativa con el proyecto positivista en el que el protagonista busca ansiosamente la integración en el seno de la sociedad burguesa, limitando su acción al aquí y al ahora. Subrayemos que las divergencias que vamos destacando en las aspiraciones que se perfilan en las dos sensibilidades no residen de modo alguno en una huida egoísta hacia una interioridad problemática por parte del artista romántico o modernista. El refugio ofrecido por la emoción artística o la contemplación del ideal que con frecuencia convergen en el espacio reducido de la novela del artista hay que considerarlo, según nuestro punto de vista, como una etapa o una reacción a la frialdad, la esterilidad o la crueldad de una sociedad subjetivada. Porque no hay que olvidar que el poeta de “El rey burgués”, incluso cuando da vueltas al manubrio, está instalado a la orilla de un estanque de los cisnes, es decir, el ideal constituye su horizonte vital hasta en el momento de la muerte.

2. MIGUEL DE UNAMUNO Y “EL REY BURGUÉS”

La situación y la misión del artista-poeta en la sociedad moderna no deja de interesar a Miguel de Unamuno. A fin de esclarecer su actitud frente a lo que hemos identificado

⁹ Dice Valle-Inclán, aludiendo a su adversario: “Yo no me arrastro servilmente por ver mi firma en diez periódicos y cobrar sueldo en todos ellos” (2006 : 149).

como un tema modernista de clara raigambre romántica, será preciso, de acuerdo con la óptica del cuento analizado, dilucidar su posicionamiento ante los siguientes puntos: 1) los lazos económicos que mantiene el artista con la sociedad ; 2) la relación afectiva del artista y su público y, por fin, 3) el artista frente a la institución literaria.

2.1. Unamuno y la razón económica

En julio de 1896, Unamuno escribe su ensayo “La regeneración del teatro español”. Aunque la intención unamuniana parece impulsada por un marasmo diagnosticado en el teatro, muchas de las ideas que expresa tienen un obvio alcance general. Al indicar que la única vía de renovación del teatro se encuentra en el pueblo, el autor se muestra consciente del callejón sin salida en el que se encuentra el género en cuestión, indicando simultáneamente el determinante económico que constituye “el fondo del problema”, a saber, les impide a los dramaturgos renovar su anticuado arte. Según su visión, la producción dramática está sometida a las leyes del mercado típicas de una sociedad burguesa que espera rendimientos de cualquier actividad y, por consiguiente, no puede invertir en algo que no promete ganancias. Dice Unamuno:

Demos que todo esté bien –podría contestar un empresario, si tuviera tiempo que perder leyendo estas cosas– todo eso está bien; pero el teatro popular ¿produciría rendimientos? Y los autores podrían inquirir también si es que el pueblo les había de dar lo que el público hoy les da. (Unamuno 2007: 251)

Al achacar la responsabilidad al empresario, a saber, al “microbio del arte dramático” (Unamuno 2007: 251), Unamuno percibe la importancia capital de la razón económica en el proceso de la gestación de la obra literaria: “En el fondo de todo problema literario y aún estético, se halla, como en el fondo de todo lo humano, una base económica y un alma religiosa” (2007: 251). De modo que se escribe “para quien paga”, para satisfacer sus previsibles expectativas y no para cumplir una misión relativa al hombre o al arte. Notemos de paso que el autor del ensayo comentado se refiere a “todo problema literario”, es decir, su perspectiva, lejos de limitarse al teatro, abarca el hecho literario en general.

Pero además Unamuno, como Darío en “El rey burgués”, concibe las determinantes relaciones sociales en su dinámica histórica: “Cuando Lope hablaba en necio le pagaba el vulgo, en honores e idolatría más que en dinero; en dinero o cosa que lo valiera pagaban entonces los reyes y los grandes al artista” (Unamuno 2007: 251). El autor de “La regeneración del teatro español” alude de este modo al mecenazgo real o aristocrático que no sólo posibilita la tan anhelada comunión con el pueblo (es decir, al fin y al cabo, y siempre desde la óptica unamuniana, una expresión libre) sino que, además, le garantiza al artista un reconocimiento social. El culpable de la destrucción de esta comunicación idílica, a saber, el empresario o, en otras palabras, el rey burgués, nunca leerá lo escrito por el artista porque su interés se orienta únicamente hacia lo que potencialmente produce algún beneficio.

Unamuno siempre se mostrará sensible al resorte económico que subyace en la escritura de muchos de sus coetáneos. En un artículo de 1905, se refiere a los escritores pen-

dientes de la actualidad que en vez de buscar una visión total de las cosas¹⁰, apremiados por las necesidades económicas, se entregan de lleno a la actividad periodística ya que sacan más de sus publicaciones en los periódicos que de la de sus libros (Unamuno 1967: 1287-1289). De modo que el oficio de periodista, como el del autor de novelas por entregas, está considerado por el autor de *Niebla* como una especie de compromiso impuesto por una sociedad regida por el imperativo de la actualidad y de la economía y que supone una obligatoria renuncia a “tramar una obra orgánica y completa” (Unamuno 1967: 1288). Por lo tanto, en la reflexión unamuniana, el periodista es la encarnación del poeta dariano que acepta dar vueltas al manubrio en detrimento de su libertad expresiva¹¹.

Pero hay más. La palabra “literatura” se ha vuelto sospechosa en el muy peculiar diccionario unamuniano, precisamente por las razones que estamos dilucidando. En el “Prólogo” a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* de 1916 dice: „Literatura..., sí, literatura. Y nada más que literatura. Lo cual es un género de subsistencia, sujeta a la ley de la oferta y la demanda, y a exportación e importación, y a registro de aduana y a tasa” (Unamuno 1995b: 199). La literatura es una mercancía más y, por lo tanto, sus autores se pliegan ante la creciente demanda de pornografía más o menos velada ante la que se extasían “señoras y señoritas”. Es de notar que en el texto citado Unamuno habla del “consumo” de novelas y esta voz nos convence una vez más de que era perfectamente consciente de los condicionamientos socioeconómicos a los que tenía que hacer frente el artista finisecular y ello, en una época en la que la huella socialista deja de impregnar su visión del mundo.

2.2. Entre la muchedumbre y el lector cómplice

“Siete volúmenes, entre chicos y grandes, llevo publicados, y he podido percatarme de que los que más me habían seguido en la Prensa no conocían ninguno de ellos” (Unamuno 2007: 693-694), confiesa Unamuno en “A lo que salga” de 1904 y esta afirmación no es sino una de las manifestaciones del tema de la incultura de la sociedad española que el autor se propone erradicar¹². Es de subrayar que al principio de su carrera, Unamuno espera con ansiedad la opinión de los lectores sobre sus obras pero esta curiosidad se desvanece a medida que avanza su quehacer, sin que desaparezcan sus arremetidas contra la ramplonería ambiente. El tono vehemente de “¡Ramplonería!” de 1905 revela sin duda alguna algo de las frustraciones que tiene que asumir Unamuno en una

¹⁰ La búsqueda de una concepción unitaria de la realidad a través de la literatura nos sitúa dentro de la estética simbolista con la que Unamuno, según nuestro punto de vista, guarda relaciones estrechas. En los dominios de la poesía unamuniana, cf. los estudios de Celma Valero (2002: 93-108) y Javier Blasco (2003: 57-115). Este aspecto del ideario estético unamuniano puede relacionarse igualmente con el organicismo (cf. La Rubia Prado 1996).

¹¹ El motivo de la sujeción del escritor a las leyes de la economía aparece igualmente en “Ciudad y campo (de mis impresiones de Madrid)” (Unamuno 2007: 446); “Aprender haciendo” (Unamuno 1967: 856) o “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más* (Unamuno 1995b: 297).

¹² Estamos tocando el tema del posicionamiento unamuniano frente a la institución de la literatura que vamos a desarrollar en los apartados siguientes. Es obvio que su percepción conflictiva del público no puede aprehenderse independientemente de su visión de la recepción especializada.

sociedad que sólo admite “muñecos para su recreo” (Unamuno 2007: 773). Este ensayo resulta de suma importancia para la problemática que estamos tratando porque Unamuno se refiere en él a la metamorfosis que experimenta un poeta auténtico al llegar a la corte, bajo la presión de los “bárbaros”:

Y para llegar a ese estado mayor [de nuestra intelectualidad] hay que adaptarse al gusto reinante; esto es, hay que renegar de sí mismo y aprender una retahíla de tonterías y ahogar el propio espíritu para adormecer a los que no lo tienen, contándoles historias, y cómo fue éste, y el otro, y él de más allá, o lo que se dice en la Laponia, o lo que ocurre en el planeta Urano. Eso que llaman llegar, no es más que rendirse; eso que llaman vencer, no es sino ser vencido. (Unamuno 2007: 767)

La necesidad de adaptarse a los gustos vulgares hace ahogar el ímpetu poético, convirtiendo al poeta en crítico, diríamos, “al uso”: “¡De poeta a crítico! ¡Terrible hundimiento! ¿Es que no había un poeta en ti? Sí, lo había; pero te lo ahogaron. A esos bárbaros les carga la poesía” (Unamuno 2007: 767). El imperativo de ir adquiriendo prestigio social, es decir, de hacerse querer por su público, influye de manera decisiva en la actividad de los artistas del periodo finisecular¹³. En última instancia, estamos ante una búsqueda frustrada de un público, de alguien que se muestre receptivo a los tormentos artísticos y al ímpetu misionero, sin que del horizonte unamuniano desaparezca la decisiva razón económica: “Allí /el poeta en la corte/, preso, sujeto a tarea diaria, a pensar por alquiler, a aplaudir o censurar cosas que le caen por fuera, a ensartar vulgaridades de gusto público” (Unamuno 2007: 767). La ramplonería agobiante del universo unamuniano equivale a la vulgaridad y la degradación típicas de la corte del rey burgués.

Sin lugar a dudas, la ramplonería nos proporciona un diagnóstico de índole sociológica, enfocado desde el punto de vista de un intelectual o artista. Aparte de esta perspectiva general, en los escritos unamunianos abundan referencias a situaciones concretas de lectura en las que el público se perfila como un ente o, en ocasiones, una masa poco comprensivos. En 1892, Unamuno habla del abismo que media entre una conversación y una expresión por escrito: “¿Y no va diferencia de ver al oyente que nos mira a los ojos y no ver al lector invisible, descuidado, hostil muchas veces, indiferente casi siempre?” (1967: 828). Y un poco más adelante concluye: “Al público no le interesa el autor” (1967: 829). Simultáneamente, en numerosas ocasiones el autor se refiere a “la animosa muchedumbre”, a “la multitud” o “al gran público”. Aunque las conclusiones de este artículo le hacen formular un llamamiento, dirigido a los escritores, a renunciar a las efu-

¹³ Esta lectura del proceso finisecular en España nos acerca, en cierto modo, a las hipótesis de José Luis Calvo Carilla quien desmascara las motivaciones íntimas de Maeztu, Baroja y Azorín, insistiendo en unos impulsos de triunfo social imposibles de saciar en una sociedad que sistemáticamente les ignora. Según este crítico, los autores mencionados, se aprovechan del desastre para poner en escena sus dolores y hacerse aceptables. Unamuno, aunque no estudiado tan detalladamente como los demás autores, parece guiado por las mismas motivaciones (Calvo Carilla 1998). Sin embargo, discrepamos de la perspectiva de Calvo Carilla en la medida en que no planteamos el problema de la supuesta falta de sinceridad de Unamuno ni tampoco nos parece censurable la necesidad de hacerse oír en la sociedad. Nuestro punto de referencia sigue siendo la imagen del artista en la prosa de Unamuno.

siones egotistas a fin de entablar una comunicación más eficiente con su público, lo que llama la atención es la desconfianza de Unamuno en un momento en que todavía no ha dado a conocer ninguna de sus obras importantes. Las publicaciones en la prensa local de Bilbao y Salamanca, así como la gestación ovípara de *Paz en la guerra* que duró doce años, se encuentran, pues, en la raíz de los recelos unamunianos hacia un público amplio, posiblemente atribuibles también a una predisposición intelectual o afectiva de quien sabía que tenía una misión social que cumplir. En el ya citado ensayo sobre el teatro, sus congojas relativas al enfrentamiento con el público-masa cuajan en unas reflexiones acerca del carácter imprevisible y hasta amenazador de la muchedumbre, definida como "conciencia colectiva" (Unamuno 2007: 240-241), significativamente opuesta a la conciencia individual.

Sus experiencias venideras no harán sino exacerbar esta inquietud de la que Unamuno parece cobrar una conciencia cada vez más clara, sobre todo si tomamos en consideración la potente dimensión ética de su reflexión, encaminada hacia el mejoramiento del funcionamiento de la colectividad. Tampoco es de olvidar la importancia capital del pueblo en cuanto principal fuerza de regeneración en la visión social y estética unamuniana. De hecho, su preocupación por la colectividad, al constituir uno de los puntos de referencia de su pensamiento, contrasta llamativamente con la actitud recelosa hacia las multitudes que estamos detectando. Esta íntima contradicción, resultante de una pugna entre el intelectual regeneracionista y el artista, sitúa a Unamuno dentro de las tensiones sociales y estéticas inherentes al modernismo y su expresión. Por lo tanto, el claro desplazamiento del interés unamuniano hacia el individuo se origina en este conflicto, sin que desaparezca de su horizonte el culto a una colectividad idealizada y preservada de la crisis de la Modernidad, como se puede ver en *San Manuel Bueno, mártir*. En cualquier caso, Unamuno no podía no percatarse de esta tensión que hemos identificado en un texto de 1892 y no tardará en plasmarla de manera sistemática en uno de sus escritos. "Mi amor a la muchedumbre es lo que me lleva a huir de ella", dice en "Soledad" de 1905 (Unamuno 2007: 779). Y un poco más adelante:

Cada día creo menos en la cuestión social, y en la cuestión política, y en la cuestión estética, y en la cuestión moral, y en la cuestión religiosa, y en todas esas otras cuestiones que han inventado las gentes para no tener que afrontar resueltamente la única verdadera cuestión que existe: la cuestión humana, que es la mía, y la tuya, y la del otro, y la de todos. (Unamuno 2007: 781)

De modo que el autor se instala en la soledad para encararse mejor con su problema personal que considera esencial y al que atribuye características universales, guiado por un impercedero afán de seguir sirviendo a los demás. Las reservas frente a la muchedumbre permacerán en los escritores posteriores de Unamuno, como queda manifiesto en este fragmento de 1924: "Y, sin embargo, las muchedumbres de hombres, las masas, no son humanas. Puede ser humano cada hombre; la muchedumbre es inhumana" (Unamuno 1967: 926).

Es conocido el tópico de un Unamuno polemista. El ímpetu polémico contagia con frecuencia su comunicación con el lector y este fenómeno hay que aprehenderlo como

paralelo al origen social del pensamiento que defiende en numerosas ocasiones¹⁴. Creemos que la presencia sistemática de un interlocutor cuya opinión hay que combatir se origina en la interiorización de este enfrentamiento presentado o real con un público incomprensivo y “frío”. Este fenómeno da a los textos unamunianos el tan característico tono combativo:

Le hablaba yo cierto día a un perito químico de la hipótesis de Avogadro respecto al número de moléculas de los gases en igual volumen, y a su relación con la ley llamada de Mariotte y a sus consecuencias en la química moderna, y hubo de contestarme: “¡Teorías, teorías! Todo eso a mí no me importa... Eso para los que hacen ciencia; yo me limito a palicarla”. Me callé, torturando mi magín para dar en cómo puede aplicarse ciencia sin hacerla [...]. (Unamuno 2007: 32)

El ente dialogante que aparece en este texto de 1894 no es un Kierkegaard ni un Comte, como se puede observar en *Amor y pedagogía*; es un cualquiera, real o ficticio y que en el texto citado volverá a aparecer bajo la forma de “cierto sujeto de lingüística” (Unamuno 2007: 33), ostentando la misma resistencia a las ideas que Unamuno se esfuerza en exponer. Estamos ante una de las estrategias textuales típicas del escritor comentado cuyo origen se ha de aprehender desde la perspectiva de las relaciones conflictivas mantenidas con la sociedad.

En los antípodas de esta actitud incomprensiva, atribuida al público, se encuentra un lector idealizado y colaborador al que Unamuno se dirige con confianza. En 1892, es decir, en una época en la que hemos detectado nítidas señales de recelo hacia un público amplio, introduce una instancia lectorial benévola que se muestra a la altura de su método, basado en la “libre divagación”¹⁵: “¡Qué libertad de movimiento permite la carta abierta al amigo ideal, como tú, y otras formas informes, sin etiqueta ni casillas, donde se perdona la divagación y la incoherencia!” (Unamuno 1967: 826). Unos años más tarde, en “La tradición eterna”, evoca el alma del lector en cuanto espacio hacia el que convergen sus esfuerzos por crear el “nimbo”, a saber, una atmósfera ideal en la que se anulan las contradicciones y que indudablemente constituye el ideal estético de Unamuno: “Es preferible, creo, seguir otro método, el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha” (Unamuno 2007: 67). Y un poco más adelante, al referirse a las dificultades que pueden manifestarse a la hora de aplicar su método, se refiere a la colaboración del lector (Unamuno 2007: 67).

Resulta llamativa la concomitancia entre la evocación de este lector ideal y el método asociativo tan peculiar que Unamuno sin lugar a dudas se sentía obligado a defender

¹⁴ Véase, a modo de ejemplo, la siguiente afirmación de Unamuno sobre esta cuestión: “El pensamiento humano, verdaderamente humano, es algo social. El que de un modo o de otro no habla, no se comunica con sus semejantes, tampoco piensa” (1967: 870).

¹⁵ *Cartas abiertas de libre divagación* es el subtítulo de *A propósito y con excusa del estilo* (Unamuno 1967: 823).

ante la preceptiva retórica basada en la exposición ordenada de ideas. Sin adentrarnos en las ramificaciones de este lector ideal, señalemos solamente que, con la intensificación del elemento autobiográfico, esta instancia se enriquecerá con matices existenciales. De hecho, el lector que tendrá que asumir la terrible congoja de la muerte, revelada en el famoso encuentro de Augusto Pérez con Miguel de Unamuno en *Niebla*, goza del mismo crédito de confianza que el lector "amigo" al que le incumbe recorrer los caminos tortuosos de la reflexión unamuniana de *En torno al casticismo*. Creemos que el lector metaléptico de *Cómo se hace una novela* puede ser considerado igualmente como otra de las facetas de esta presencia benévola y cooperativa de los años noventa.

Sin pretender una presentación exhaustiva de la percepción unamuniana de su público, notemos que la explicitación sistemática y relativamente coherente de los lazos que unen al autor con su sociedad en calidad de receptora de sus obras es reveladora de las tensiones nunca enteramente superadas que subyacen en sus relaciones con el público desde los albores de su expresión. La conciencia de la razón económica proporciona una de las facetas de dicho enfrentamiento. Por otro lado, la bipolaridad de la instancia lectorial que hemos detectado, basándonos en el criterio afectivo de la confianza-desconfianza, corrobora nuestra tesis relativa al carácter conflictivo de las relaciones descritas. De hecho, el lector ideal, tanto en su dimensión epistemológica como existencial, se erige como un espacio alternativo, desprovisto de rasgos individualizadores, frente al lector hostil e incomprensivo, dotado de las características típicas de la sociedad española de su tiempo.

2.3. Unamuno y la institución literaria

En primer lugar, observemos que el tema de la profesionalización del arte y especialmente de la literatura siempre provocará comentarios negativos del autor de *Niebla*. Tampoco sorprende el hecho de que el fenómeno aparezca asociado a la ya comentada razón económica :

En tanto haya pueblo que no pueda ir al teatro por no tener humor, ni dinero, ni tiempo para ello, será el teatro teatral y el arte será mezquino artificio, en tanto sea la función de artista profesión y oficio especializado y haya quienes se dediquen a hacer dramas, novelas, poemas, sinfonías o cuadros como quien se dedica a construir zapatos o sillas. (Unamuno 2007: 253)

Un arte que se adapta a las leyes de la especialización, típicas del mercado de la sociedad burguesa, pierde su misión integradora, esencial para Unamuno que especifica en una nota a pie de página del citado ensayo: "La especialización es una muerte para el arte; aplicada a él la división del trabajo, lleva al artificio mecánico, porque el arte es la suprema integración. ¡Grandes artistas aquellos que no vivían de su arte!" (2007: 253). De modo que en la óptica unamuniana se produce, con el nuevo sistema económico, una escisión del mundo del arte entre una mayoría que se somete a las reglas del mercado y una minoría que defiende el valor simbólico y total de la obra.

La profesionalización de la literatura que, en el tan peculiar léxico unamuniano recibirá el nombre de “literatismo”¹⁶, va acompañada de un proceso paralelo en el mundo de la crítica. De hecho, la erudición es el vicio mayor de los críticos que les impide apreciar el peso existencial de las obras comentadas, como queda patente en el ensayo “Sobre la erudición y la crítica” de 1905 que citamos a continuación:

[...] en el fondo de esa actitud de los eruditos y críticos a que me he referido, no hay sino una cosa, y es un profundo embotamiento del sentido de la dignidad personal. No estiman al hombre por el hombre mismo, por lo que es en sí. Y así no aciertan a ver tras de los libros los hombres, sino que sólo ven tras de los hombres los libros. Tienen amasadas las almas con tipos de imprenta o con caracteres paleográficos. (Unamuno 2007: 818)

El desprecio con el que Unamuno se referirá a los críticos a lo largo de su actividad de escritor cobrará distintos matices. En “¡Ramplonería!” (1905), por ejemplo, se manifiesta a través del uso polifónico de voces, tales como “erudito”, “sabio”, “pensador” u “original” (Unamuno 2007: 765), claramente atribuibles a la recepción especializada y a su dogmática axiología, cuya vaciedad Unamuno ridiculiza en un tono vehemente. La figura de Antolín S. Paparrigópulos de *Niebla* (1914), trasunto literario de la escuela crítica de Menéndez Pelayo, nos ofrece una faceta paródica de la rebeldía unamuniana contra la institución literaria. Recordemos que a este extravagante personaje, Unamuno le atribuye, entre otros proyectos, el de “acometer la historia de aquellos otros [escritores] que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo” (Unamuno 1995a: 609). La irritación del autor de *Niebla* ante la esterilidad de una crítica aquejada por una irremediable ceguera frente a lo actual y lo personal no ha perdido en intensidad ya que encontramos una burla muy parecida en un artículo quince años anterior al episodio comentado, titulado “Joaquín Rodrigo Janssen” (1899).

Otra faceta del continuo enfrentamiento unamuniano con la institución literaria nos es proporcionada a través de su constante hostilidad contra la Real Academia Española, manifiesta, por ejemplo, en este pasaje de 1894 :

Porque está muy generalizado el prejuicio de creer que no hay más palabras legítimas que las contenidas en el diccionario *oficial*, que este es el arca cerrada y sellada del caudal de nuestra lengua, que debe proscribirse toda voz no contenida en él, que la función de la Academia es *decretar* lo que ha de ser tenido por buen castellano. (Unamuno 2007: 217)

Al denunciar la arbitrariedad de esta institución, Unamuno manifiesta su irritación al ver a los escritores y, especialmente, a los periodistas rendirle un culto excesivo que

¹⁶ Véase una de las primeras definiciones unamunianas del concepto en cuestión: “Una enorme incultura, una incultura que acaba por sumirla [la literatura] en literatismo, en el cultivo artificioso de los profesionales que, encerrados en su torre de alfeñique, que no de marfil, ejercen de ebanistas de versos o de prosa” (Unamuno 2007: 27).

les impide expresarse libremente. En este contexto, resulta oportuno recordar que el autor de tales arremetidas nunca fue propuesto para el ingreso en la institución en cuestión (cf. Cabrera Perera 1989: 417-421).

En nuestra indagación relativa a la imagen del artista en el mundo unamuniano, hemos privilegiado hasta ahora la óptica del propio Unamuno a fin de situarla frente a la visión dariana, deducible de “El rey burgués”. Siguiendo la perspectiva de José Carlos Mainer, quien, al expresar su convencimiento acerca de la necesidad de plantear “preguntas elementales” relativas a la situación social y económica de un autor, evoca “la valoración subjetiva que puede tener el interesado” y “el dato real” (Mainer 2000: 138), nos proponemos a continuación explotar esta segunda vía de investigación. De hecho, para entender la unidimensional actitud de Unamuno frente a la institución literaria, no sería vano recurrir a algún “dato real”, sobre todo porque estamos ante una de las manifestaciones de la disidencia unamuniana, decisiva igualmente, según nuestro punto de vista, a la hora de reconsiderar su supuesto antimodernismo¹⁷. Las expectativas frustradas a las que aludíamos al hablar de la visión que Unamuno se ha formado de su público adquieren un especial relieve en el contexto que estamos analizando. Gracias al epistolario unamuniano sabemos que, antes de publicar su primera novela, el autor hace gestiones frustradas para que vea la luz su obra *Nuevo mundo*, escrita en 1895 (Robles 1994). Al irrumpir en el mundo de la narrativa con *Paz en la guerra*, Unamuno aguarda ansiosamente el apoyo de las voces críticas reputadas. Es conocido el episodio relativo a las cartas que el autor manda a Clarín para pedirle un comentario público de su obra, comentario que nunca llegará a producirse (Álvarez Castro 2005: 31). Esta actitud fría del mundo de la crítica frente a sus esfuerzos creativos, encaminados siempre –no lo olvidemos– a actuar en el alma de un ser concreto, alcanzará un inaguantable punto culminante con la publicación de *La vida de don Quijote y Sancho* en 1905. No sería, pues, descabellado pretender que la relación conflictiva de Unamuno con la institución literaria se origina en la recepción incomprensiva e insuficiente por parte de la crítica, especialmente si tenemos en cuenta la génesis del ya citado ensayo “Sobre la erudición y la crítica”, donde el ataque contra los críticos se hace frontal, vertebrando su expresión. De hecho, al principio del texto en cuestión, evoca un artículo de Camille Pitollé relativo a su *Quijote*:

Un buen amigo mío, y persona a quien de veras estimo, M. Camille Pitollé, joven de ingenio despierto y vivo, al dar cuenta, en el número de la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* correspondiente al 9 de setiembre de este año, de mi *Vida de don Quijote y Sancho*, se desentiende casi por entero de esta mi obra, y la trama con mi ya citado ensayo, considerándolo como una especie de prólogo de la susodicha obra. Y este artículo de M. Pitollé ha de darme ocasión a decir unas cuantas cosas respecto a los eruditos y los críticos, y muy en particular a los que nos gastamos, o, mejor dicho, se gastan ellos, por España. (Unamuno 2007: 801)

Por otro lado, para apreciar el alcance de la recepción insatisfactoria del *Quijote* unamuniano tal vez no sería inútil ponerla en relación con la publicación de *Cantos de vida*

¹⁷ Para una relectura de los juicios antimodernistas de Unamuno, cf. Kłosińska-Nachin (2009: 153-162).

y *esperanza* de Rubén Darío que se produce en Madrid en ese mismo año, unos meses después de la sesión solemne del Ateneo en la que el vate nicaragüense lee su “Salutación del optimista”, recibida con “inequívocas muestras de entusiasmo” (Rovira 2004: 170). El poeta hispanoamericano vive “reconocimientos clamorosos, a veces casi devocionales” (Rovira 2004: 170) al tiempo que un grupo pujante de escritores va imponiendo su sensibilidad y su nueva expresión. De manera que el poeta de “El rey burgués” ha encontrado un público, por muy restringido y profesional¹⁸ que sea, aunque su palabra sigue cuajando en oposición al “bestial elemento”. Este horizonte pesa sin duda alguna en la desilusión unamuniana relativa a la acogida especializada de sus obras, posiblemente determinando también sus reacciones refractarias ante el modernismo en cuanto “escuela”.

Como es sabido, la relación personal de Unamuno y Darío distó mucho de ser amistosa, aunque ambos escritores, al criticarse mutuamente, se prodigaron no pocas muestras de aprecio y respeto (Chaves 1964: 183-193, 345-352). La crítica especializada suele poner un especial énfasis en las diferencias que separan a ambos autores y ello se debe, en gran parte, a la actitud reticente del autor español ante el modernismo. Es cierto que Unamuno no apreció nada los brillos formales del primer Darío. Pero también es cierto que los dos autores tienen mucho en común. Hace varias décadas, Miguel Enguídanos llamó la atención de la crítica especializada sobre unos paralelos que se perfilan entre algunos escritos del autor nicaragüense y el español (1967: 427-444). A modo de conclusión, dice Enguídanos: “Los dos coinciden en mayor grado de lo que se cree” (1967: 444). Aunque nuestro enfoque no se propone el ambicioso objetivo de demostrar similitudes entre ambos autores debidas a influencias directas, compartimos con Miguel de Enguídanos el convencimiento de que es preciso dejar de lado las polémicas generales a fin de adentrarnos en lo concreto de los hechos literarios. Nuestro análisis ha revelado varias líneas de convergencia en lo referente a la visión del artista en Darío y Unamuno¹⁹. Según nuestra opinión, en la raíz de estas concomitancias se encuentra la impronta del simbolismo²⁰. Como muchos modernistas hispanoamericanos, Darío se identificó plenamente con la estética simbolista (Jiménez 1979), la cual, recordémoslo, plantea lo real como enigma que el poeta, en calidad de ser superior, es capaz de descifrar y sugerir. El enfrentamiento con el medio resulta ser una consecuencia inevitable de la misión atribuida al artista. La perspectiva simbolista, deducible de la problemática que hemos trata-

¹⁸ Pensamos en el entusiasmo de jóvenes poetas tales como Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina o los hermanos Machado (Rovira 2004: 29).

¹⁹ Sería interesante averiguar en qué medida el mito modernista del artista hambriento y eternamente marginado ha sido tratado por la literatura posterior, a sabiendas de que en la actualidad el problema de la dependencia económica de la actividad artística no ha perdido mucho de su vigencia. El rechazo consciente de la patria-público (*Señas de identidad* de Juan Goytisolo), la tirante relación entre la cultura de masas y un arte más selecto (*La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa) o el miedo ante la progresiva desaparición de la cultura de la palabra (*El orden alfabético* de Juan José Millás) nos ofrecen unos ecos de la problemática que comentamos en el presente artículo.

²⁰ También podría tratarse de un influjo de Nietzsche cuya presencia intelectual en suelo español se extiende poderosamente a partir de 1900 (Sobejano 1967). Nótese, sin embargo, que Unamuno rechaza el elitismo nietzscheano tanto desde la postura de sus años socialistas como tras haber dejado el socialismo (Ribas 1987: 258).

do, ofrece sin lugar a dudas una nueva vía de acercamiento a la obra prosística de Miguel de Unamuno, la cual podría aplicarse, por ejemplo, a su novela *Nuevo mundo* o a sus textos paisajísticos. En última instancia, las coincidencias que hemos podido esbozar son reveladoras de que ambos autores son partícipes del mismo entramado de procesos intelectuales, estéticos, sociales y filosóficos cuya complejidad se encuentra encerrada bajo el marbete del modernismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2005) *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.
- BLASCO, Javier (2003) "Notas para una poética unamuniana". En: Javier Blasco, María Pilar Celma, José Ramón González (eds.) *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid, Universidad de Valladolid: 57-115.
- CABRERA PERERA, Antonio (1989) "Unamuno y la Real Academia Española". En: María Dolores Gómez Molleda (ed.) *Actas del Congreso internacional del cincuentenario de Unamuno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 417-421.
- CALVO CARILLA, José Luis (1998) *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid, Cátedra.
- CANO, José Luis (1967) "Rubén Darío visto por Azorín". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Agencia Española de Cooperación Internacional). 212-213: 453-461.
- CELMA VALERO, María Pilar (2002) "Miguel de Unamuno, poeta simbolista". *Anales de literatura española* (Universidad de Alicante). 151: 93-108.
- CHAVES, Julio César (1964) *Unamuno y América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- DARÍO, Rubén (2006 [1887]) "El rey burgués". En: Rubén Darío *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Cátedra: 155-161.
- DUBOIS, Jacques (2005 [1978]) *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Labor.
- ENGUÍDANOS, Miguel (1967) "Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Agencia Española de Cooperación Internacional). 212-213: 427-444.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983) *Modernismo*. Barcelona, Montesinos.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1979) "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)". En: José Olivio Jiménez (ed.) *El simbolismo*. Madrid, Taurus: 45-64.
- KŁOSIŃSKA-NACHIN, Agnieszka (2009) "Miguel de Unamuno y la cuestión modernista. Sobre dos destinos complementarios: U. Jugo de la Raza (*Cómo se hace una novela*) y José Fernández (*De Sobremesa*)". *Kwartalnik Neofilologiczny* (Polska Akademia Nauk). 16 (2): 153-168.
- LA RUBIA PRADO, Francisco (1996) *Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid, Libertarias / Prodhufi.

- MAINER, José Carlos (2000) *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ, José María (2006) "Introducción". En: Rubén Darío *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Cátedra: 11-98.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1998 [1903]) *Antonio Azorín*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- NAVARRO LEDESMA, Francisco (2006 [1903]) «Solo, altivo y pobre». La polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)". *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Universidade de Santiago de Compostela). 12: 152-155.
- OCASAR, José Luis (1997) *Literatura española contemporánea*. Madrid, Edinumen.
- PEÑARANDA MEDINA, Rosario (1994) *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*. Valencia, Universitat de Valencia.
- PUPU-WALKER, Enrique (1999 [1987]) "El cuento modernista: su evolución y características". En: Luis Íñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra: 515-522.
- ROBLES, Laureano (1994) "Introducción". En: Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo*. Madrid, Trotta.
- RAMA, Ángel (1970) *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- RIBAS, Pedro (1987) "Unamuno y Nietzsche". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Agencia Española de Cooperación Internacional). 440-41: 251-281.
- ROVIRA, José Carlos, ed. (2004) "Prólogo" y „Comentario". En: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza los cisnes y otros poemas*. Madrid, Alianza Editorial.
- SANTIAÑEZ, Nil (2002) *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Editorial Crítica.
- SERRANO, Alonso (2006) «Solo, altivo y pobre». La polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)". *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Universidade de Santiago de Compostela). 12: 129-156.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967) *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos.
- UNAMUNO, Miguel de (1967) *Obras Completas*. T. VII. Madrid, Escelicer.
- (1995a) *Obras Completas*. T. I. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (1995b) *Obras Completas*. T. II. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2007) *Obras Completas, Ensayos*. T. VIII. Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (2006 [1903]) "Tribuna libre y así sucesivamente...". En Javier Serrano Alonso «Solo, altivo y pobre». La polémica modernista de Valle-Inclán con Francisco Navarro Ledesma (1903)". *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (Universidade de Santiago de Compostela). 12: 146-149.