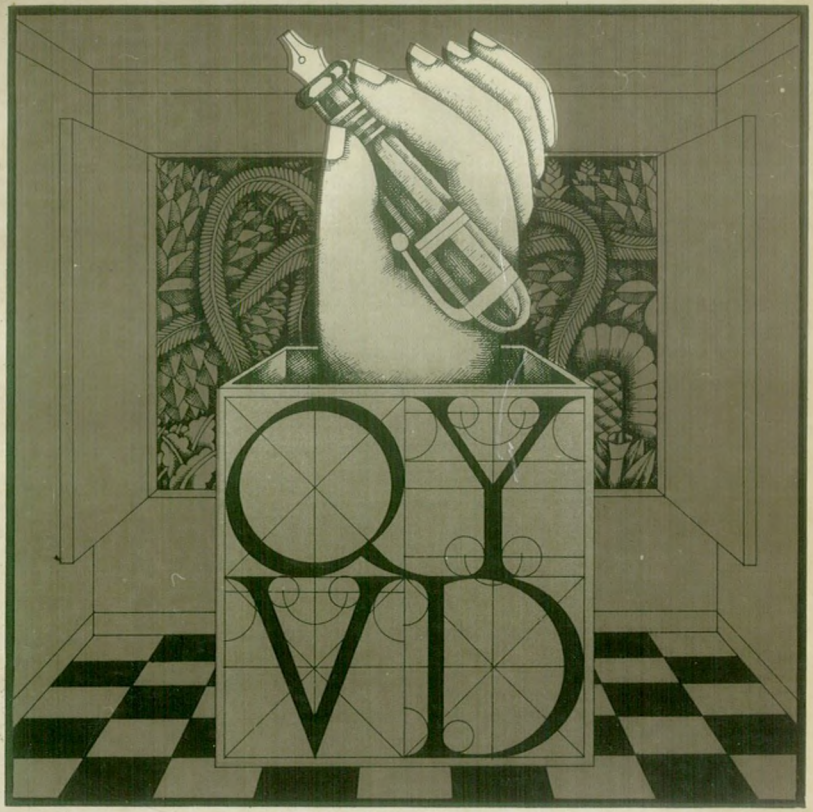
GUILLERMO DIAZ-PLAJA

LITERATURA Y CONTORNO VITAL



BIBLIOTECA FILOLOGICA

BIBLIOTECA FILOLÓGICA

I. ENSAYOS

DIRIGEN: Ernesto Veres D'Ocón
Eduardo Alonso
Arcadio López-Casanova

Portada: Miguel Calátayud

GUILLERMO DIAZ-PLAJA
De la Real Academia Española

LITERATURA Y CONTORNO VITAL

1978

© GUILLERMO DIAZ-PLAJA
Editorial Bello

ISBN: 84-212-0048-8
Depósito legal: V. 303.—1978

Tipografía Artística Puertes, S. L. - Palleter, 47 - Valencia

Desde el "milieu" de Hipólito Taine a la "circunstancia" de Ortega, se ha estudiado la creación literaria en función del ámbito vital de su creador. Esta es la idea central que preside estos ensayos y justifica su edición conjunta.

1

EL ESCRITOR Y SU CONTORNO

GALDOS Y SU CONTORNO MADRILEÑO

I. Escribir como se pinta

Don Benito Pérez Galdós tenía la encomiable costumbre de fechar escrupulosamente sus escritos. Así conocemos que el primero de sus *Episodios Nacionales,* "Trafalgar", fue redactado en enero-febrero de 1873; que el segundo —"La Corte de Carlos IV"—, en abril y mayo del mismo año; el tercero —"El 10 de marzo y el 2 de mayo"—, durante el mes de julio, y el cuarto —"Bailén"—, le ocupa todo octubre y noviembre. Este ejemplo de regularidad laboriosa permite situar la primera etapa de su espléndida serie novelesca a lo largo de este año, ciertamente histórico, de 1873. Y es curioso pensar que en la España de la primera República, entre asomadas cantonales, crisis de gobierno y sobresaltos callejeros, el joven Galdós —que acababa de cumplir los treinta años— se encerraba en su gabinete de estudio y, tomando pie de la técnica evocadora del pasado fernandino de su primera novela *La fontana de oro,* se aplicaba a trazar la historia de la monarquía española que parecía haber terminado, entre la bullanga y el desconcierto, su misión histórica.

* * *

Es lógico, pues, que corriendo el año de 1973 se reuniera en Las Palmas de Gran Canaria un Congreso de Estudios Galdosianos, al que dio esplendor y —según

alta categoría intelectual— una excepcional asistencia de estudiosos nacionales y extranjeros, bajo la presidencia espiritual de Joaquín Casalduero, quien —muerto José F. Montesinos— podía asumir honrosamente la jefatura del hispanismo internacional en el campo del galdosismo. Digamos que este campo aparece como extremadamente poblado y que, especialmente en los Estados Unidos, la figura de don Benito es objeto de estudios, en cantidad tal que justifica la aparición de una revista especializada —los "Anales Galdosianos"— en donde se publica una parte de las investigaciones que, con la seriedad de método de la investigación universitaria, aparecen cada día analizando con rigor de especialista aspectos detallados de la obra de don Benito, datos temáticos, detalles estilísticos, reflejos históricos que apuran hasta lo indecible la visión crítica de la inmensa obra galdosiana, para hacer posible, al cabo, obras como la visión general que supone el *Galdós* del ya mencionado J. F. Montesinos, cuyo tercer volumen culmina su investigación.

* * *

Galdós, pues, está de moda. Lo estuvo desde 1873, cuando aparece "Trafalgar", el primero de sus *Episodios Nacionales*. Lo estuvo, cuando en su inmensa obra novelística, desplegó el variopinto tapiz de la vida madrileña: *Misericordia, Miau, Fortunata y Jacinta*. Alcanzó su clímax cuando se erigió en adalid de la libertad de conciencia enfrentándose a las formas del fanatismo —*Doña Perfecta, La familia de León Roc, Electra*...—. Sin embargo, la figura de Pérez Galdós sufrió un eclipse. Hacia los "años veinte" de este siglo, no estaba de moda entre la juventud. Don Ramón del Valle-Inclán, por ejemplo, se burlaba de él llamándole "don Benito el Garbancero".

¿Por qué ascendió a la popularidad? ¿Por qué la perdió en una gran parte? ¿Por qué la ha recobrado plenamente?

He aquí el alcance que se proponen estas notas.

* * *

Suelo recordar, cuando me ocupo de Galdós, aquel gracioso prólogo que puso, en 1881, a la lujosa edición ilustrada —espléndidamente— que contiene sólo la primera y la segunda serie de los *Episodios,* en diez volúmenes, bajo la dirección de los hermanos Mélida. Galdós agradece la colaboración de los dibujantes: "La muchedumbre y variedad de tipos —escribe—; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas, ya imaginadas que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grandes motivos para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo deseo de agradarte necesitaba..."

* * *

Cuando se visita la Casa-Museo Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, se traba un conocimiento con algo que no produce sorpresa: don Benito fue, desde su niñez, un experto dibujante. Apuntes al lápiz-plomo, preciosos, detallistas, cuidadosos. No se dice bastante que los escritores que tienen como *hobby* la pintura —yo soy uno de ellos— realizan un constante, deleitoso, interminable aprendizaje del arte de mirar. El dibujante Galdós y el novelista Galdós son una misma cosa: formidables observadores; cazadores de superficies; tactadores de bul-

tos; buceadores de simas; escaladores de alturas. Los ojos, y la pluma, se recrean en contornos y perfiles. Por eso Galdós se sentía feliz al ver sus *Episodios* ilustrados por los mejores dibujantes de la época.

No los necesitaba. Porque dibujaba "a la pluma", con su tenaz y laboriosa caligrafía, el contorno vital, tanto si era real como imaginado. Era —y el más trágico de sus destinos fue el que le condenó a la ceguera física— un maestro de mirar. Callejear por Madrid era su deporte favorito, y para eso tuvo un guía insuperable: las *Escenas matritenses* de don Ramón de Mesonero Romanos. De él aprendió el arte de caminar infatigablemente por una ciudad que conservó durante toda la existencia de Galdós su colorido pintoresco y popular. Yo recuerdo que, siendo un muchacho, cuando vi por primera vez Madrid (sería en 1922) me pareció más "típico" que Barcelona. La Puerta del Sol, y no digamos la Plaza Mayor y sus aledaños, eran un mercadillo vocinglero y colorista. Era el Madrid que todavía pudo describir don Benito.

Tal como se describe, por ejemplo, en una página de *Misericordia*: "Quedóse un rato en meditación dolorosa, mirando al suelo y después al cielo y a la estatua de Mendizábal, aquel verdinegro señor de bronce que ella no sabía quién era ni por qué le habían puesto allí. Con ese mirar vago y distraído que es, en los momentos de intensa amargura, como un giro angustioso del alma sobre sí misma, veía pasar por una y otra banda del jardín gentes presurosas o indolentes. Unos llevaban un duro, otros iban a buscarlo. Pasaban cobradores del Banco con el taleguillo al hombro; carricoches con botellas de cerveza y gaseosa; carros fúnebres, en el cual era conducido al cementerio alguno a quien nada importaban ya los duros. En las tiendas entraban compradores que salían con paquetes. Mendigos haraposos importunaban a los señores.

Con rápida visión, "Benina" pasó revista a los cajones de tanta tienda, a los distintos cuartos de todas las casas, a los bolsillos de todos los transeúntes bien vestidos, adquiriendo la certidumbre de que en ninguno de aquellos repliegues de la vida no faltaba un duro."

Galdós tuvo un estilo "visual". Cuando se leen los *Episodios Nacionales,* se apercibe uno de que su éxito —su poder de atracción para todos los públicos— está en su formidable poder de evocación. Y así cada "episodio" es como un "reportaje" que tiene, además, la ventaja de que es vivido por dentro, puesto que el protagonista —Araceli, Monsalud, Calpena— es, a la vez, narrador y por lo tanto nos permite la ilusión de ofrecernos "historia de primera mano". Su relato tiene la movilidad de un documental cinematográfico cuando describe, por ejemplo, una escena del "Dos de mayo", y como buen pintor, impresionista unas veces, expresionista otras, va ofreciendo "planos" visuales, ángulos de visión fulgurantes —el rojo de la sangre, el brillo de unas bayonetas— que alcanzan plenamente el ánimo del lector. Esta capacidad visual es el secreto del éxito inalterado de Galdós.

Su "modo de decir" es otra cosa. Merece que, también nosotros, de esta manera, prolonguemos —desde estas notas— nuestra conmemoración galdosiana.

II. Escribir como se habla

Don Ramón del Valle-Inclán, en su farsa esperpéntica *Luces de Bohemia* (1924), entre los denuestos que los artistas en la "buñolería modernista" lanzan en torno a los escritores más o menos ligados a la Academia destaca, de modo inequívoco, la que se dedica a "don Benito el Garbancero" que es, sin lugar a dudas, don Benito Pérez Gal-

dós. Dejando a un lado su posición central, casi mítica, en el escenario de la literatura de su tiempo, lo que le hacía lógico blanco del ariete juvenil, y poniendo aparte las razones personales que Valle-Inclán tuviera contra él, ¿qué es lo que veían los "jóvenes airados" de los "años veinte" en el autor de *Misericordia* y de los *Episodios Nacionales*? ¿Cuáles eran las exigencias estéticas juveniles, enfrentadas a las maneras aceptadas en la generación anterior? El denuesto es, por supuesto, significativo, porque "garbancero" significa "vulgar". El quehacer de Galdós, desde la óptica del modernismo, se aparece como desmañado. La tensión estética, la selección de sustantivo, su cópula con adjetivos insólitos, el esteticismo cuidadoso que busca la musicalidad en cada frase, no aparece en la novelística española del XIX y crea el menosprecio. Piénsese cómo está bruñida la prosa en un párrafo de Ortega, o de Miró, para comprender la actitud de los bohemios de la "buñolería modernista" de los cuales, por otra parte (y de paso), se burla también Valle-Inclán.

La clave está en el "naturalismo"; en la programación de un estilo escrito que refleje el modo como se habla, lo que aconseja insertar a cada paso decires tópicos o "frases hechas". Esto es lo que da a Galdós y, en general, a los novelistas españoles del siglo XIX, exceptuando (¿exceptuando?) a Valera, ese aire de desmañada vulgaridad, que los acerca a los modos haraganes y sumarios del folletín. Contra esto luchó el modernismo, exigiendo para la prosa la misma vigilancia estética que exige el verso. Después de las *Sonatas* de Valle-Inclán, el cuidado, la tersura, la musicalidad de la dicción prosística es una cuestión que no admite vuelta de hoja, y que se opone —una confrontación más— a la escritura desmañada de Baroja, al abrupto decir de Unamuno y a ciertos momentos de Azorín. La prosa es, pues, un instrumento que debe ser cincelado,

y no hace falta recordar ejemplos de tensión poética en la prosa de Juan Ramón Jiménez o de Gabriel Miró.

* * *

Pues bien, el Novecentismo hereda esta exigencia de selección. Los grandes definidores del pensamiento novecentista son, deliberada y explícitamente, partidarios de un decir retórico. Para Eugenio d'Ors en primer término, la dicción implica "creación". Frases como "en el escritor de raza toda palabra debe tener el valor de un neologismo", implican una voluntad inequívoca de selección. "Siempre, al espectáculo del hombre culto pasándose al lenguaje del inculto, llamaré traición", es frase d'orsiana repetida hasta la saciedad. Ortega, por otra parte, exigirá una aristocracia en el decir, que no debe plegarse al decir coloquial, sino que debe imprimir en él una cierta flexión personalísima, o como él dice graciosamente: "Escribir es hacerle pequeñas erosiones a la gramática." La lengua, bien mostrenco —diríamos—, se convierte en literatura cuando es intelectualmente forzada a una expresión específica y superior. Todo escritor de raza realiza —como gustaba hacer Unamuno— calas en el lenguaje habitual cuyo alcance más profundo apenas percibimos en el uso coloquial, sobrepasando la dicción meramente instrumental y necesaria. "El libro —recordará Ortega— es, pues, el decir esencial que, por lo mismo, lleva en sí esencialmente el requerimiento de ser escrito, fijado, ya que al quedar escrito, fijado, es como si una voz anónima lo estuviera diciendo siempre" (...) "el libro, al objetivar la memoria, materializándola, la hace, en principio, ilimitada y pone los decires de los siglos a disposición de todo el mundo".

A la luz de esta exigencia de selección lingüística se comprende mejor el menosprecio hacia Galdós en cuanto hace referencia a su estilo. Un gran historiador de la lite-

ratura, que cronológica y estéticamente está perfectamente integrado en las coordenadas del Novecentismo, Angel Valbuena Prat, señala en el famoso novelista "la expresión vulgar y tosca del idioma, la falta de estilo". Vemos, pues, como el famoso denuesto de los artistas de la "buñolería modernista" de Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1924), se apoyaba en razones de época. Un año antes, en el primer número de la "Revista de Occidente" (julio de 1923), Antonio Espina escribía: "Visto a la luz de ahora, resulta disminuido. Vemos en él, como en casi todos los intelectuales culminantes del período Regencia, la falta de ese centro de gravedad intelectual que se llama sentido crítico, o, con más exactitud, autocrítico. Este defecto los alejó de los hombres del 98, que acaso pecaron de lo contrario, y más aún de la actual generación ensayista, arbitraria pero emancipada.

Galdós en literatura fue lo que Letamendi en biología, Sagasta en política y Pradilla en pintura. Una 'enorme medianía', como dice 'Clarín' de Cánovas del Castillo.

Pertenece a aquel grupo que, con frase un poco plebeya, podríamos clasificar de novelistas 'a ojo' y poetas 'a oído'."

Y, más tajantemente: "Galdós no alza nuestro interés moderno a la altura de su nombre. Fue un punto en el itinerario lectoral de los quince años. Verne, Dumas, Galdós. Pero ya no tiene regreso posible."

Se equivocaba. La actual ola de atención a la obra de Galdós lo demuestra. El error de la visión del crítico citado estriba en poner su acento en lo discursivo, cuando lo que Galdós siente es lo vital. Para Galdós "literatura" y "vida" es una sola cosa. Y esta fuerza —como de sangre arterial— que va de lo vital a lo literario es, probablemente, la clave de la permanente admiración de la crítica hacia su obra.

LOS MACHADO Y SU CONTORNO VITAL

En la rueda de las conmemoraciones aniversarias, durante el año 1974 "tocó" celebrar el centenario del mayor de los hermanos Machado. De don Manuel. O, si ustedes quieren, de "don Manué", pues es proverbial el andalucismo exterior y sonoro, del que abdicó pronto su hermano Antonio, aunque esta distinción no nos permita un juicio apresurado. Ni, por supuesto, cualquiera otra clase de discriminación radical.

Uno y otro —se llevaban un año— fueron conjuntamente llamados "los Machado"; unidos se educaron en las aulas de la Institución Libre de Enseñanza; ambos residieron en París; juntos opositaron a plazas del Estado —archivos y cátedras—; y colaboraron extensamente en el teatro. ¿A qué este afán maniqueo de señalar cambios radicales de actitud y, sobre todo, por qué establecer jerarquías de calidad? Cierto que el astro de Antonio Machado ha alcanzado un cenit hoy en apariencia insuperable. Pero no es menos cierto que, en el futuro, encontrará también su hermano Manuel juicios de valor. "Porque —como escribió en su día Federico de Onís, hace ya cuarenta años— esta poesía siendo tan pura parece no más que un juego; por eso mismo nosotros la consideramos única e insustituible y miramos a su autor como uno de los poetas de primer orden de esta época."

Conocí a don Manuel en los años iniciales de la posguerra, cuando leyó su discurso de ingreso en la Academia. Si no el aire juncal de un "buen banderillero", tal fue su sueño de juventud, tenía el aire castizo y sosegado de un viejo picador. Y una afectuosa cortesía. Llevaba

entonces, con elegante discreción, la tragedia de la disyunción vital con su hermano Antonio, y a mí me recordaba, dentro de la patética constante de la historia española, aquellos hermanos Laso de la Vega, uno de los cuales luchaba con los Comuneros y el otro al servicio del Emperador. Don Manuel no ocultaba, al hablar, su tristeza por el hermano que, en el cementerio de Colliure espera, sin duda, reposar bajo tierra española.

* * *

Volvamos a la contemplación estética de los dos Machado. Ya hemos señalado los trazos carnales y espirituales que les unían. ¿Desconoceremos los que les separaban? El tema es elemental, y puede hallarse explicado en cualquier manual de Literatura. Lo que distancia más radicalmente a estas liras fraternas es su geografía lírica. Manuel, como dijimos al principio, permaneció fiel a lo andaluz; Antonio se traspasó al espíritu castellano. Importante distinción, porque trae aparejada una divergencia de estilo. Manuel gozará del barroquismo bético, como Antonio se traducirá al decir escueto y elemental de Castilla, tan desnudadora de cuanto no es esencial. He aquí las dos confesiones fundamentales:

Manuel:

Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron,
soy de la raza mora, vieja, amiga del Sol...
que todo lo ganaron y todo lo perdieron.
Tengo el alma de nardo del árabe español.

Antonio:

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la Luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos
y escucho solamente, entre las voces, una.

Manuel ¿no es un profesor de abulia? El lo decía:

> No importa la vida, que ya está perdida
> y después de todo, ¿qué es esto la vida?

versos que tenían la virtud de sacar de sus casillas a don Miguel de Unamuno, que, desde su arisco reducto vascongado, declaraba no entender nada de eso del "alma de nardo" del poeta de Sevilla. Esta actitud de don Manuel comporta una receptividad, una dulce pasividad que hace que el poeta se recueste en una dulce indolencia:

> Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme
> lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...
> ...Que la vida se tome la pena de matarme,
> ya que yo no me tomo la pena de vivir.

La vida es, pues, una dulce y melancólica fiesta. Un juego, en el que intervienen personajes de copla andaluza, como la Lola "que se va a los puertos", o figurines de la "commedia dell'arte" —como Arlequín o Pierrot—. Porque resulta que este poeta andalucísimo tiene un pie puesto en París:

> medio gitano y medio parisién, dice el vulgo
> con Montmartre y con la Macarena comulgo.

Y así se sabe, de pe a pa, su Baudelaire y, más todavía, su Verlaine, al que evoca:

> en el hotel del Barrio Latino, maloliente;
> mañanas de color de agua con aguardiente,
> bajo un aborrecible cielo de color gris...

Manuel Machado, maestro, también de mirar. ¿No es significativo que dos enteros libros suyos, *Museo* y *Apolo,* estén dedicados a describir cuadros? De la mis-

ma manera que el marco limita la extensión de la pintura, la estrofa —preferentemente el soneto— circunda la dimensión de la evocación. Algunos de estos trasuntos poéticos, tomando como modelo telas del Rembrandt, de Velázquez, del Greco, de Murillo, podrían servir de ejemplo universal para el viejo precepto horaciano "ut pictura poesis". El poeta es aquí, sencillamente, el captador del momento retenido, paralizado por la pintura. Así, al final del soneto que describe el retrato de Carlos V por el Tiziano:

El que en Milán nieló de plata y oro
la soberbia armadura; el que ha forjado
en Toledo este arnés; quien ha domado
el negro potro del desierto moro...

El que tiñó de púrpura esta pluma
—que al aire en Mülberg prepotente flota—,
esta tierra que pisa y la remota
playa de oro y de sol de Moctezuma...

Todo es de este hombre gris, barba de acero
carnoso labio socarrón, y duros
ojos de lobo audaz, que, lanza en mano,

recorre su dominio, el orbe entero,
con resonantes pasos, y seguros.
En este punto lo pintó Tiziano.

"En este punto". Gráficamente, el poeta explica el esfuerzo lírico, paralelo al pictórico, por el que el creador consigue paralizar maravillosamente el instante fugitivo.

* * *

1874-1974. Centenario del "otro" Machado; de "don Manué". Creo de nuevo que sería inoportuna e injusta

una confrontación de valores. Cada uno es cada uno. Quizá habrá que volver a una noción conjunta. Cuando, en mis mocedades, envié a Eugenio d'Ors mi primerizo *Rubén Darío* (1930), me escribió una larga carta en que me establecía su personal jerarquización de la poesía castellana; uno de los lugares estaba designado así: "los dos Machados, cada uno aportando su parte". Quizá esto será, a la larga, lo más justo.

La confrontación entre Manuel Machado y su hermano menor, Antonio, suele servirnos a los profesores como paradigma de contraste entre la brillantez superficial del Modernismo y la profunda gravedad del Noventa y Ocho. Músico exterior el uno, con interior melodía el otro, baste comparar los autorretratos que ambos nos han dejado para ver la distancia entre sus personales modos de ver el mundo. Manuel es un "esteticista", enamorado de la alegre superficialidad andaluza, mientras Antonio, en el altiplano mineral de Castilla, anda "buscando a Dios entre la niebla". Se da por sentado que Manuel se encuentra feliz en su paraíso bético, contemplativo y sensual, que contempla con "el alma de nardo del árabe español". Igualmente se acepta que, en Antonio, las cosas colectivas le preocupan dentro del sueño de una España mejor.

¿Es esto cierto del todo? ¿No será más verdadero que hay muchos vasos comunicantes entre uno y otro poeta? Deseo decir esto, porque el título de mi libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho* ha sido objeto de comentarios equívocos. Al decir "frente" nunca quise decir "contra"; sino, simplemente, paralelismo evolutivo de dos éticas y de dos estéticas distintas, aunque contemporáneas y, en un momento dado, comunicables entre sí. No es, pues, imposible, ni ilógico, que haya trasvasaciones líricas entre uno y otro hermano. Y este poema que voy a transcribir,

escrito por Manuel en 1909, ¿no podía haberlo escrito Antonio en 1917?

> Es un pobre país, viejo y semisalvaje,
> mal de alma y de cuerpo, de fachada y de traje,
> lleno de un egoísmo antiartístico y pobre
> —los más ricos apilan Himalayas de cobre
> y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio!,
> no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio—,
> no vive el Arte... O mejor dicho, el Arte,
> mendigo, emigra con la música a otra parte.

El Manuel Machado gracioso y jaranero, deja paso a un meditador de la vida nacional con toda la melancolía pesimista de un noventayochista total. Pues esta meditación española desde una óptica exterior, ¿no la habían aprendido uno y otro hermano en las aulas de la Institución Libre de Enseñanza?

Por debajo del decir campanillero y alegre, está la pena andaluza:

> Mi pena es muy mala
> porque es una pena que yo no quisiera
> que se me quitara...

La realidad profunda está agazapada bajo la apariencia alegre. El poeta, ¿puede siquiera apoyarse en sus palabras? El poeta ha escrito el verso

> grabado en el alma mía

y he aquí su propio comentario lírico:

> "grabado", lugar común,
> "alma", palabra gastada,
> "mía", no sabemos nada;
> todo es conforme y según.

Todo es conforme y según, para decirlo con la inimitable vaguedad sentenciosa de un proverbio andaluz. Es una actitud amablemente estética que se revuelve como un puñal finísimo sobre la propia carnadura del poeta. Es curioso verle, con las ojeras de la melancolía, cuando del vino alegre no queda más que una realidad sin vuelta de hoja,

el alba son las manos sucias
y los ojos ribeteados,
y el acabarse las argucias
para continuar encantados;
livideces y palideces,
y monstruos de realidad
y la terrible verdad
mucho más clara que otras veces.

El poeta decidor entra en un gran laconismo nihilista:

Nada.
nada espero.
nada quiero,
Nada sé,

No. No podemos fiarnos de las apariencias brillantes de ese andalucismo sonoro que tantas veces lleva, bajo los ringorrangos del baile, fulgores de lágrima:

A todos nos han cantado,
en una noche de juerga,
coplas que nos han matado

Antes que Federico García Lorca inventase la "Andalucía del llanto", el juego fúnebre del duende y el misterio, ya Manuel Machado nos había enseñado la temblorosa verdad de la pena andaluza. ¿Qué hacer entonces?

Querer es triste ¡y no poder!
Lo que es, tenía que pasar

Esta es la manera profundamente bética de este lírico que acepta la realidad tal como viene:

> Que la vida se tome la pena de matarme,
> ya que yo no me tomo la pena de vivir.

No simplifiquemos. Cierto que Antonio Machado es nuestro gran profesor de melancolía. Y no es menos cierto que su cambio vital, sus modestas cátedras en los Institutos de Soria y de Segovia, le pusieron en contacto con la desnudez trascendente de Castilla, proporcionándole el marco exacto para sus meditaciones, para su mirada interior. Pero no suele tenerse en cuenta que la óptica de don Antonio es una óptica andaluza y que, con ella, la Castilla de sus versos es todavía más mineral, calva y desnuda. Lo mismo podríamos decir de los otros "descubridores" del altiplano que, como Unamuno, lo veían desde los dulces regazos de verdor de la tierra vascongada; o, como Azorín, de la suave marina de Alicante. Inversamente, deberíamos hacer notar que Antonio Machado, al regresar a Baeza tras la muerte de Leonor, impregna de mirada castellana los campos de su Andalucía y los describe con un catalejo escrutador que percibe los elementos patéticos de su tierra más entrañable.

De esta doble óptica se libra Manuel, ya que su visión castellana se limita a la noción histórica de la leyenda —El Cid— o los cuadros del Museo del Prado. Su raíz andaluza continúa insobornable. Y, de seguro, alentó en él, hasta su muerte, aquel deseo juvenil en busca de lo "chic", de lo elegante, que le hicieron soñar un día en convertirse en un buen banderillero.

EL AUTORRETRATO EN LOS MACHADO

La evocación conjunta de Manuel y Antonio Machado se nos aparece, en primer término, como una realidad fraterna y contemporánea. Una misma atmósfera familiar, presidida por la presencia ejemplar del folklorista Machado y Alvarez; una misma ordenación de los estudios, a la sombra de la Institución Libre de Enseñanza; una pareja estancia breve en París; un paralelo esfuerzo para integrarse a los escalafones del Estado, y un idéntico movimiento de incorporación a la tierra nutricia.

Todos estos juegos de paralelismo adquieren singular significación en el campo de la estética, desde la comunidad de la lección paterna a la aceptación de los magisterios del momento: Unamuno, Rubén Darío, polarizados en las tendencias proverbiales del Noventa y Ocho y del Modernismo.

Me importa decir enseguida, aunque sea por enésima vez, que mi conocida actitud discriminatoria de estas dos fuerzas no es óbice para que en esta aparición coincidente se produzcan, como es lógico y esperable, formas de contagio muy matizados entre una y otra actitud. Para analizarlas una vez más, en cuanto a unidad y en cuanto a disidencia, propongo a la Academia el enfoque comparativo y diferenciado de los poemas que, tanto Manuel como Antonio, escriben bajo el título o con la intención de "autorretrato", que separo deliberadamente de otros textos que contienen, en tanto que líricos, la imagen interior de cada uno de los dos poetas. Empezaremos por Manuel, el mayor de los hermanos.

El primer texto aducible es de 1894, como parte de su primer libro, nunca reeditado, aparecido bajo el título de *Tristes y alegres*. El poema se titula "Inmoral". Sus primeros versos dicen así:

Yo loco o delincuente,
o delincuente y loco,
busco lo bello donde quier se asiente,
en el bien o en el mal... me importa poco.
La austeridad severa me es odiosa...
Un año, a veces, doy por un segundo...
Y por una mirada de una hermosa
doy todas las virtudes de este mundo.

Bastarían estos versos, y la lectura de este libro de los veinte años, para poder establecer los elementos de premonición de la obra posterior de Manuel Machado.

El segundo autorretrato, fechado en París, 1899, pertenece al libro *Alma* (1900) y es, sin duda, el más conocido. Bajo el título de "*Adelfos*" —como es bien sabido—, el poeta se describe a sí mismo, en unos serventesios de verso alejandrino, con notables faltas a la rima consonante en cuatro (es decir, la mitad) de sus estrofas. El tema fundamental es la abulia —"mi voluntad se ha muerto una noche de luna"—, explicado por su condición bética: "tengo el alma de nardo del árabe español", que tanto irritaba a D. Miguel de Unamuno. Un rastro complementario de este libro nos llevaría a hallar elementos de "autorretrato" en poemas como el titulado "Cantares", que prolonga la misma actitud ("No importa la vida que ya está perdida"); como "Melancolía" ("Y me acuerdo de historias tristes, sin poesía"); o como "Antífona", que intenta la fuga de la melancolía hacia el placer.

El tercer autorretrato aparece en su libro *Caprichos* (1905); parece acercarse a una cierta serenidad, visible en sus poemas: "La buena canción" y, especialmente, en el titulado "intermezzo":

Cuando sea mi vida
toda clara y ligera
como un buen río que corre
alegremente a la mar ignota que espera,

lleno de sol y de canción... Y cuando
brote en mi corazón la primavera,
serás tú, vida mía, la heroína
de mi nuevo poema...

Cuatro años después, en *El mal poema* (1909) aparecen las dos piezas capitales de este género en la pluma de Manuel Machado: "Retrato" y "Prólogo-Epílogo", textos que pueden complementarse con otros como los titulados "Yo, poeta decadente", "Internacional", "La canción del presente", "Invierno", etc., que hacen de este libro el mayor repertorio de autovivisección del gran poeta.

El primero de los dos poemas señalados al principio, "Retrato", prolonga, en gran medida, los tópicos anotados en "Adelfos", con algunos toques específicos. La noción de abulia y sensualidad se repiten ("unos ojos de hastío y una boca de sed"), así como lo de su andalucismo radical traducido a un especial *dandysmo* superficial. Pero la novedad, dentro del género, la aporta Manuel Machado en el autorretrato que subsigue bajo el título de "Prólogo-Epílogo", en el que partiendo de una astenia fisiológica —"el médico me mandó no escribir más"—, la aljaba de las flechas se vierte sobre el contorno colectivo, aflorando así un contenido que pudiéramos llamar noventayochista, que hubiera podido firmar hacia 1917 su hermano Antonio. Es el poema que empieza

Es un pobre país viejo y semisalvaje,

que hemos comentado unas páginas arriba.

Y, finalmente, con un intervalo significativo de un cuarto de siglo, aparece en *Phoenix* (1935) el último de los poemas de la serie, bajo el título de "Nuevo autorretrato", que alcanza un cierto aire epilogal y melancólico, tal como se transparenta en estos versos:

Mi propia obra es sólo una polifonía
de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos,
que dio a veces el son a mis contemporáneos.
Oí la voz de todo: de la paz, de la guerra,
el silencio del campo, que la cigarra asierra...
Y mientras escuchaba la compleja sonata,
pasó la vida a un lado como una cabalgata.

¿Qué se deduce de estos cinco momentos de autoconfesión? Lo veremos, al final, por juego de contraste con los autorretratos de su hermano Antonio. Pero entre tanto demos validez de altura a uno de los estupendos comentarios que al tema ha dedicado el poeta Gerardo Diego: "Para los que no le conocieron y además carezcan del instinto identificador de almas y figuras corpóreas, el poeta de 'Adelfos' es eso, el poeta de 'Adelfos', su primer retrato definitivo, completo, acabado, esto es, tan perfecto que desafía a la inmortalidad con la ondulación firmísima de sus inmarchitables alejandrinos. Pero no contento con este prodigio, y consciente de que el cuerpo cambia y el alma también se enriquece con reflejos y orientes de nuevas luces a medida que la vida pasa por nosotros o nosotros pasamos por la vida, volvió a insistir otra y otra vez en estampas, unas tan definidas y conclusas como 'Adelfos', otras más leves y de técnica más impresionista, pero no por ello menos expresivas y penetrantes. Toda una galería de Manueles como toda una galería de Goyas en el múltiple espejo de D. Francisco. Tema y variaciones. Y un único ser. El mismo que autorresucita para nosotros solos, los que le vimos y quisimos viviendo."

* * *

El paralelismo de los autorretratos de Manuel y Antonio Machado puede estudiarse en tres períodos:

a) El que abarca los años 1899-1907, que se corres-

ponde a los tres primeros grupos de autorretratos de Manuel, aporta los rasgos autobiográficos, incisivos pero insuficientes, que aparecen en "Soledades", "Galerías" y otros poemas:

XIII Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría
Yo pensaba ¡el alma mía!

XVIII Alma que en vano quisiste ser más joven cada día
arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía

XXVIII Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
Y algo que es tierra en nuestra sangre, siente
la humedad del jardín como un halago.

LIX El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.

Esbozos de autorretratos, suficientes para establecer un predominio de lo patético que diferencia radicalmente a Antonio de Manuel.

b) La segunda de las confrontaciones entre los autorretratos de los dos Machado aparece en el momento en que Antonio traza su formidable "Retrato", pieza única por su valor autobiográfico, y que se publica en *Campos de Castilla* (1917).

Ni solicitado adrede podría hallarse un juego de contrastes más característico, como enfrentamiento de las actitudes del Modernismo y del Noventa y Ocho. La operación tiene, pues, un carácter didáctico y consiste en enfrentar los tres textos de Manuel ("Adelfos", "Retrato", "Prólogo-Epílogo") aparecidos en 1900 y 1909 con el que Antonio titula, también, "Retrato", de fecha, como acabamos de decir, muy posterior (1917).

Adelantaré lo esencial de mi tesis: el texto del menor de los Machado es, con mayor o menor conciencia de ello, una réplica conjunta a los textos de su hermano Manuel. Agruparemos por bloques temáticos el tema:

1. *La actitud ética.* Enfrentamiento de dos actitudes: amoralismo en Manuel:

> alegre, y ni moral ni inmoral, a mi modo

con el sentido predominante de conducta recta en Antonio

> soy, en buen sentido de la palabra, bueno.
> Quien habla solo espera hablar a Dios un día.

2. *Confrontación de la conducta individual con la del prójimo.* Compárese

Manuel Machado:

> Besos, ¡pero no darlos! Gloria
> la que me deben.
> Nada os pido...

Antonio Machado:

> Y al cabo nada os debo; debeisme cuanto he escrito
> A mi trabajo acudo, con mi dinero pago.

3. *Actitudes antitéticas frente a la mujer.* Por ejemplo,

Manuel Machado:

> La mujer —ideal y animal— lo que obliga
> gata y ángel, a ser feroz y tierno, a ser
> eso tremendo y frívolo que quiere la mujer.

Antonio Machado:

> Y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario.

4. *Diferenciación en el atuendo.*

Manuel Machado:

> Mi elegancia es buscada, rebuscada.

Antonio Machado:

Ya conocéis mi torpe aliño indumentario.

5. *Abulia contra energía vital.*

Manuel Machado:

Mi voluntad se ha muerto una noche de luna.

Antonio Machado:

Dejar quisiera
mi verso como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera.

6. *Estética del adorno.*

Manuel Machado:

La agilidad, el tino, la gracia y la destreza
más que la voluntad, la fuerza y la grandeza...
...prefiero
a lo helénico y puso lo chic y lo torero.

Antonio Machado:

no por el docto oficio del forjador preciada.

7. *Compañía versus soledad.*

Manuel Machado:

Sabemos tan poco de nosotros
que lo mejor tal vez nos lo dicen los otros.

Antonio Machado:

Converso con el hombre que siempre va conmigo.

8. *Superficie frente a hondura.*

Manuel Machado:

Mi deseo primero
hubiera sido ser un buen banderillero.

Antonio Machado:

A distinguir me paro las voces de los ecos.

9. *Donjuanismo y antidonjuanismo.*

Manuel Machado:

Las mujeres, sin ser un Tenorio ¡eso no!
Tengo una que me quiere y otra a quien quiero yo.

Antonio Machado:

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido.

10. *Modernismo y antimodernismo.*

Manuel Machado:

...que hallaron en mis versos
la novedad de ciertas amables languideces.

Antonio Machado:

mas no amo los afeites de la actual cosmética
ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar.

El evidente paralelismo de los textos confrontados nos sirve de alguna manera para establecer la relación fraterna que existe entre las poéticas de los dos hermanos que podría reiterarse con la parcela dramática producida por la entrañable colaboración entre uno y otro.

Un análisis complementario de este tema nos llevaría, finalmente, a estudiar los autorretratos fingidos de las criaturas irreales de Antonio Machado: Juan de Mairena y, muy especialmente, Abel Martín. Pero esto nos llevaría a otra perspectiva y a un planteamiento crítico distinto.

BARCELONA, TEMA DE POESIA

I. La visión grandiosa

Barcelona entra en el mundo poético del brazo de la Mitología. Quiere esto decir que el creador literario envuelve a la ciudad con un manto magnificente. Los cronicones del siglo XVIII fabrican una fundación legendaria de la ciudad por obra de Alcides. Mosén Jacinto Verdaguer, en el Canto Primero de *L'Atlàntida* (1877), nos da la premonición del magno suceso, y explica que el templo del Mons Taber marca la huella de su paso. Por eso, en el Canto X, Verdaguer vuelve a la exaltación poética de la ciudad, por un lado soberbiamente amurallada de montes y, por otro, legislando sobre el mar.

Pero es en 1883 cuando Jacinto Verdaguer tributa su específico homenaje a Barcelona, con ocasión de los Jocs Florals, presentando su *Oda a Barcelona,* que provocó un acuerdo del Ayuntamiento, que presidía Rius y Taulet, de fecha 8 de mayo, por el que se decidió "que se imprimiesen cien mil ejemplares de la expresada *Oda*", y otro de 15 de junio, por el que se le ofreció una Medalla de Oro conmemorativa.

Los temas insinuados en *L'Atlàntida* adquieren en el poema de 1883 mayor fuerza escultórica y resonante. Así aparece en la *Oda* la fundación por Alcides:

quan a la falda et miro de Monjuich seguda
m'apar veure't als braços d'Alcides gegantí
que per guardar sa filla del seu costat nascuda
en serra transformant-se s'hagués quedat aquí.

y su proyección mediterránea:

Per ço da Ducs a Atenes i comtes a Provença
i per bandera a España un troç del sen penó,
per ço ni un peix se veia dintre la mar inmensa
que no dugués gravades les barres d'Aragó.

Es muy interesante observar —y yo lo he hecho en otras páginas—, que junto a esta visión histórico-legendaria que mira hacia atrás, Verdaguer exalta la expansión incontenible de Barcelona que le obliga a derribar las murallas, derribo que sirvió de bandera a movimientos populares y bullangas, ya en 1840 y en 1843. Si la ciudad había roto el primer cinturón, el del Mons Taber; y el segundo, el de la frontera de las Ramblas, el tercer recinto —el de las actuales Rondas— debía saltar también hecho pedazos. Así lo canta el poeta:

Al nàxer amaçona de murs te coronares
mes pronte la creixença rompé l'estret cordó;
tres voltes te'l cenyires, tres voltes lo trencares
per sobre el clos de pedra saltant com un lleó.

Perquè lligar-te els braços amb eix cinyell de torres?
no escau a una matrona la faixa dels infants;
mès val que l'enderroques d'un cop de mà i esborres
muralles vols ciclòppes? Den te les da més grans.

La Barcelona futura —en la asombrosa mente profética del Verdaguer de hace casi un siglo— tiene dos límites precisos: el Llobregat y el Besós, y dos zonas de expansión inmediata: el Monserrat y el Montseny:

Junyits besar voldrien tos peus amb ses onades
esclaus de esa grandesa Besós i Llobregat,
i ser de tos reductes troneres avencades
los pits de Catalunya, Montseny i Montserrat.

He aquí, pues, que Verdaguer nos da, curiosamente, una visión "progresista" de Barcelona, no sólo en el sentido de cantar su futuridad, sino en el de exaltar la visión liberal de sus conciudadanos. De ahí que exalte el valor de la imprenta ("*de Gutenberg lo flam*"), de las líneas ferroviarias ("carrils —de— ferro"), combinando el pasado y el presente ("entre tallers i fàbriques, té campanars i agulles"), y exaltando la fuerza expansiva poderosa que, si por un lado convierte en jardines los muros de la Ciudadela ("ses armes trocejant"), transforma el llano de Barcelona en la geometría imperturbable del Ensanche, ideado en aquellos años por pensamiento anticipador de Ildefonso Cerdá

Aplica a tos nous barris aquest immens escaire
vestigi de l'Acròpolis que Roma te deixà.

La segunda gran visión grandiosa y conjunta de la ciudad nos la ofrece Joan Maragall en su *Oda Nova a Barcelona.* "C'est le ton qui fait la chanson". ¡Y qué diversas son la canción y su tonada! El poema fue publicado por primera vez el 18 de mayo de 1910, y bien podría decirse que es un complemento lírico del artículo *L'esglèsia cremada,* aparecido en "La Veu de Catalunya" en 18 de diciembre de 1909. Uno y otro explican el corazón lacerado de Maragall después de la Semana Trágica. A mí me parece, sin embargo, que en la *Oda Nova* hay dos textos correspondientes a dos momentos distintos. Las primeras estrofas se diría que, escritas antes de los terribles sucesos, mantienen el tono optimista y progresivo de la *Oda* de Verdaguer, incluso sus concretos entusiasmos por la expansión y el avance de la ciudad. Pero, en un momento dado, el tono cambia, como cambia visiblemente la tonalidad retórica. Si la primera parte se produce en una regular y solemne sucesión de versos alejandrinos, agrupados en estrofas de cuatro versos —con tendencia a her-

manar en rima asonante aguda el segundo y el cuarto—, a partir del momento señalado los versos se hacen más libres y heterosilábicos, adquiriendo una evidente dinámica, que se advierte con evidencia meridiana, a partir del momento del cambio, en el verso.

"Corre enllà, corre enllà, corre enllà Barcelona", que parece haber pedido al Modernismo triunfante uno de sus conocidos juegos de repetición, acaso enlazables con el poema que empieza "Corre Atalanta y vuela" de Rubén Darío.

Este dinamismo versal procede de la inquietud interior. Como es bien sabido, Maragall denuesta a Barcelona, intercalando su congoja al sentimiento de amor que profesa a la ciudad.

Esclata la mort de tes vies rialleres
en l'aire suau:
esclata impensada, segura i traïdora
com altra riallada escarnidora...
Riallades de sang!
El "fang" dels teus carrers, oh Barcelona,
"és pastat amb sang".

La ciudad "alta i airosa" es, también, "cruel i grollera". Pero estos factores negativos no alcanzan a nublar la imagen perfecta:

Prò ni el baf ni la pols de tos llots i desferres,
ni els pals i filferres
que t'armen a sobre la gran teranyina,
ni el fumar de tes mil xemeneies,
ni el flam de les teies
que mou la discòrdia i abranden l'incendi,
són bastants a posar vilipendi
en aquest cel de tens tan dolç y blau
que tot s'ho empassa i resol i canvia,
i ho torna en oblit i consol i alegria:
mil cops la perdesses,
mil cops més tornaría a tu la pau.

El grito —el hermoso grito agridulce del poeta— se restablece, contradictorio y magnífico, al final de la *Nova Oda.*

Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:
és com un mal donat, de tu s'exhala:
que ets vana i coquina i traïdora i grollera,
que ens fa abaixar el rostre,
Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!
Barcelona nostra! la gran encisera!

El tono grandioso y abarcador de estos dos poemas va a dejar paso, como veremos, a una visión menor, más delicada y más íntima. Pero antes de cerrar el capítulo debería hacer justicia a un considerable poema de Agustí Esclasans, su *Oda a Barcelona,* publicada en 1945, de la que bien vale la pena destacar unos versos:

ai Barcelona, desbridada fúria
i a l'ensens aplomada majestat:
qui podrà dir-te, sensi fert-te injúria
la doble cara del ten rostre amat.

Ara et contemplo dins la tarda pura
i en tu m'encisa l'esperit del fang,
i de la teva senyoria dura
neixen els versos que degoten sang.

II. La visión menor

Junto a este grupo de cantos grandiosos, en los que Barcelona aparece como un tema total y unitario, aunque de diversa simbología, podemos seriar una serie de impactos poéticos que se caracterizan, fundamentalmente, de un lado por la reducción del panorama evocado, que pasa a ser un ángulo de la ciudad, bien céntrico, o bien suburbial; de otro, por una visión más sencilla e irónica.

Aceptada la concepción general de la ciudad, tal como la concibieron Verdaguer o Maragall, estos otros poetas llenan el flanco de la mirada intimista, tierna o sentimental. No es que falten, en los poetas citados, estos ángulos de visión; lo que acontece es que vienen más específicamente caracterizados por la panorámica. Por otro lado, la ciudad ha cobrado nuevo sentido. Los recuerdos personales de la infancia de Maragall nos llevan al "carrer negre" del casco antiguo. Los jóvenes novecentistas se sienten vinculados al escenario más espectacular y refinado del Ensanche, y así Josep Carner canta "Les dames del Passeig de Gràcia":

Ara veieu si no es cortesía
veure las dames en gran galania
totas folrades i amb joies de preu,
porque tot d'una que el temps s'arraulia
van al passeig cada dia a mig dia
deixen als cotxes y passen a peu.

O recoge deliciosas estampas de los barrios extremos, como aquella que titula "Fanal de Sarriá":

Dolç en la nit d'estiu com entre un vent de pluja
la teva esgarrifança d'argent es sempre a punt
petit fanal d'un carreró que puja,
dins Sarrià, muntanya amunt.

Todos los poetas de la corriente novecentista se ordenan temáticamente en una visión idealizada de la ciudad —*La ciutat d'ivori,* de Guerau de Liost (1918)— a la que se otorga programáticamente la misión señera que ha de perfeccionar la Cataluña rústica hasta convertirla en la "Catalunya Ciutat". Así es cantada en pequeños epigramas intelectuales por Josep M.ª López Picó, que se pierde, en éxtasis permanente, por entre la afluencia ciudadana.

Totes les veus de la ciutat
oblidaré per una sola veu
de l'home qui ha passat adalerat
a contra-cursa fora el marxa-peu
parlant tot sol pel meu costat.

Esta misma conciencia de magnitud hace que los poetas busquen nuevos ángulos inéditos, y que hallen en la zona portuaria unas estampas líricas de humilde dolor. Así Joan Salvat Papassert, en "L'irradiador del port i les gavines".

Avui volen tan altes
les gavines del port
que planegen no més;
el pal mes jove i prim
del "Maria Angeleta"
sota la bola d'or
ou el dring trasparent de llurs ales quietes
de cara al sol
cent veles;
i el banderol vermell que rumbeja el seu frec.
El vaporet passeja els bells somnis atlàntics,
ran dels molls en la calma:
l'home de les taronges passa el carretó ple.

O, finalmente, la voz de aquellos poetas que, como Sebastià Sánchez-Juan, cantan pequeños paisajes suburbiales en el Poble Nou.

Oh poble, quan et desdibuixes
en la nit amb esclats de fira i carrusels
ets tan a prop dels cels,
que els teus carrers extrems rossegen de tombs
d'angels i bruixes.

o en Sant Martí de Provençals:

Als teus afores bruns, raval de l'alba
jo hi aniria a somniar l'amor.
(Masos vells amb calç nova i cortines malva
hores de llautó sonor).

ANDALUCIA Y CATALUÑA

Alfredo de Musset, hace ciento cincuenta años, preguntaba "avez-vous vu dans Barcelone une andalouse au sein bruni?". Hoy se encontraría con que no una, sino muchas realidades andaluzas transitan por nuestras Ramblas. Las razones son de sobra conocidas; y algunas bien patéticas. Al norte industrial refluye, en efecto, el aluvión emigrante del sur agrícola donde —¡todavía!— el trabajo es intermitente y mal reglamentado. Y el andaluz, en Barcelona, maravillado descubre unas realidades humanas y sociológicas, como aquel estudiante a quien conocí en su Granada natal y a quien hallé, después de mi primer encuentro, de nuevo en la Plaza de Cataluña. Y al inquirirle sobre sus impresiones, me dijo, vehemente:

—¡Calle *usté*! ¡Esto es París!

En estos días, otro granadino, ilustre y bien afincado entre nosotros, Manuel Jiménez de Parga —tan querido amigo—, ha contestado a un entrevistador periodístico que le preguntaba: "¿Cuál es la situación de la gran emigración andaluza a Cataluña?"

He aquí la respuesta: "Los muchos andaluces que hacen ahora su vida en Cataluña no encuentran obstáculos especiales si se acercan a los hombres y las cosas de aquí, de Cataluña, con buena voluntad y deseos de comprensión. En contra de lo que suele afirmarse en algunos lugares de España, el problema catalán no es una cuestión insoluble. Se trata simplemente de hacerse cargo de que existe un hecho diferencial y que hay que contar con él. Después de vivir casi dieciocho años en esta tierra

he llegado a la conclusión de que muy pocos españoles saben de Cataluña. Esa ignorancia es el mayor obstáculo para afrontar el tema. Tema que hoy es problema, cuestión que debe interesar y, si somos conscientes, nos debe preocupar."

Tres partes desglosaría yo en estas breves y apretadas palabras:

La primera es la que hace referencia a la realidad demográfica andaluza cuyos miembros "no encuentran obstáculos especiales si se acercan a las cosas de aquí, de Cataluña, con buena voluntad y deseos de comprensión".

He escrito, aquí y allá, reiteradamente sobre el tema. Acaso porque me he sentido muchas veces fascinado —y algunas veces entristecido— por la individualidad asombrosa de Andalucía. Por su brillantez y por su dramatismo. El mundo bético —en efecto— se nos aparece como una realidad tremendamente caracterizada. Acaso, por ello, ha existido una misteriosa afinidad soterrada que ha acercado estas dos Españas litorales. Si Rusiñol sintió el embrujo de Granada, Federico García Lorca se declaraba prisionero de las gracias de Cataluña, bajo la mineral geometría de Port Lligat. Y don Manuel de Falla, en el Finisterre gaditano, sentía la emoción telúrica de la *Atlántida*, tal como la ofrecía, en sus versos resonantes, Mossèn Jacinto Verdaguer.

La segunda parte de mi glosa, se ordena en torno a las ya citadas palabras del profesor Jiménez de Parga: "En contra de lo que suele afirmarse en algunos lugares de España, el problema catalán no es una cuestión insoluble. Se trata simplementte de que existe un hecho diferencial y que hay que contar con él."

Entiendo que, en este caso, la condición andaluza del personaje interrogado inspira y explica el texto de sus palabras, ya que el enlace mental se produce desde dos

realidades evidentes. Una y otra región española tienen plena noción de su propia personalidad. Y es una constante de nuestras observaciones, en el campo de Andalucía, la de la orgullosa conciencia con que el andaluz se siente "diferente". Acaso, por ello, se ha dibujado en esa región una conciencia regionalista, que no ha pasado desapercibida a algunas mentes políticas de Cataluña —como recordaba yo hace unos días en una grata conversación con Jordi Pujol—. La conciencia nuestra de los referidos hechos diferenciales sólo se alcanza con plenitud desde una óptica basada en unas "autenticidades". Pero la "conciencia" de estas realidades auténticas sólo se obtiene desde una visión personalizada. Por lo que se refiere a Andalucía, ya en 1913, José M.ª Izquierdo exigía la presencia de una aristocracia intelectual que mentalizara el país, más allá de lo puramente superficial y folklórico; y no faltaron curiosos focos de concienciación regional como los que por estos años animaban la publicación de la revista "Bética", en la que un curioso investigador, Alfonso Guinot, publicaba, en noviembre y diciembre del mismo año, un interesante estudio "Acerca del ideal andaluz". Textos muy curiosos también, y de más alcance sociológico, pueden hallarse en la publicación que bajo el rótulo de "Andalucía" editaba en Córdoba hacia 1919 y debida a la inspiración de Blas Infante y Eloy Vaquero. Estos grupos no pasaban desapercibidos a los ojos de los regionalistas catalanes, especialmente de Cambó, que tuvo numerosos y muy calificados simpatizantes en la región andaluza, que, no lo olvidemos, se alzó en armas, bajo el mando del Duque de Medina-Sidonia, frente a la monarquía de Felipe IV.

La tercera de las afirmaciones de Manuel Jiménez de Parga es la más patética. "Después de casi dieciocho años de vivir en esta tierra he llegado a la conclusión de que

muy pocos españoles saben de Cataluña. Esta ignorancia es el mayor obstáculo para afrontar el tema."

He aquí otra cuestión sobre la que he orientado reiteradamente mi atención. Tema tanto más patético en cuanto que se asienta en la base de cualquier operación ulterior. El problema del entendimiento de las Españas es, en su estadio más elemental, un problema de información. Si, en este terreno, somos deficitarios, ¿cómo acometer la etapa del entendimiento político?

Por eso me parecen tan sinceras y oportunas las palabras de Manuel Jiménez de Parga cuando concluye, a continuación, que en Cataluña "se contemplan los hechos de forma peculiar y se reacciona en forma también peculiar ante lo que sucede". Entender que esto se apoya en una realidad biológica colectiva en el substrato elemental, necesario a cualquier meditación coherente sobre el tema: "No son pocos los andaluces —continúa— que perciben este hecho diferencial. A veces se afirma que quizá somos nosotros, los que nacimos en Andalucía, los que mejor nos integramos en este país. Yo, particularmente, puedo decir que nunca encontré diferencia alguna, ni en mi vida profesional ni en otras actividades, por el simple hecho de haber nacido en Granada."

Con lo que volvemos al punto inicial de nuestro comentario, ya que la comprensión de la múltiple realidad de las Españas es más fácil desde una conciencia de heterogeneidad, evitando como el mismo publicista señala "el supuesto erróneo de que el territorio del Estado es homogéneo".

En el análisis de la diversidad hispánica, no andan perezosas nuestras gentes —las gentes de Cataluña—. Observad al pie de la Alhambra de Granada o del Alcázar de Sevilla, las matrículas de los automóviles de turistas y veréis cómo abundan las siglas del nordeste peninsular.

García Lorca y Cataluña

El libro *García Lorca en Cataluña,* de Antonina Rodrigo, que agudamente estudia un caso de intercomunicación, es un admirable, tenaz esfuerzo de investigación. Infatigablemente, la autora ha inquirido, interrogado, sabido al fin cuanto hay que saber, preguntando especialmente a todos aquellos que participaron en la preciosa realidad, en la estupenda ocasión de efusión mutua que proporcionaron las distintas estancias de Lorca en Cataluña desde 1925 a 1936. Quiere decirse que si el poeta de Granada se entregó a nosotros, nuestras gentes —superando la leyenda de hosquedad o aislacionismo— se entregaron a su vez, a corazón abierto. Altos y bajos, chicos y grandes se sintieron —nos sentimos—, en efecto, inmersos en la magia personal de Federico.

En el poema dedicado a su muerte, publicado en el libro *Las elegías de Granada* (1945), yo intenté recoger líricamente la emoción de esta doble efusión:

Yo soy aquel que un día
te abrazó en nuestra tierra que solía
guardar para tu amor toda su gloria.
¿No te acuerdas? El mar era sonoro
y tú sabías ver en sus entrañas
la suave melodía, el dulce coro
del trigo y de las cañas.
Dulcemente dejado en nuestras manos
nos ibas descubriendo de qué suerte
se hallaba enmadejado en los arcanos
de nuestro mar la gracia de ser fuerte.
Y a través de sus olas mesuradas
béticas resonancias te decían
que raíces ahondadas
nos unían.

El tema merece mayor meditación. Sin entrar en las curiosas coordenadas de coincidencia, el amor de Rusiñol a Granada, paralelo al que Ganivet siente en Sitges, hay unos hechos concretos y anecdóticos en cuyo inicio se encuentra la relación de Lorca y Salvador Dalí, en la Residencia de Estudiantes de Madrid hacia 1919.

Pero, ¿por qué había ido Dalí a Madrid a estudiar la "carrera de pintor"? ¿No era más lógico que hubiese "bajado a Barcelona", a las clases de "Llotja"? Cuando Antonio Rodrigo vino a hablarme de su libro, yo le hice notar esta "cuestión previa" y parte de lo que le dije figura puntualmente en sus páginas. Pero vale la pena de ampliarlas, porque se trata de un fenómeno curioso y poco conocido de aproximación cultural. Al terminar yo mi bachillerato en Gerona (1924) un compañero de estudios, que ya no está entre nosotros, me explicó que se iba a Madrid a estudiar a la "Residencia", institución de la que yo no tenía la menor idea. Era un sobrino del pedagogo, después diputado a Cortes, Miguel Santaló. Más tarde, en la Escuela Normal de Gerona, traté al profesor Costal, que era discípulo directo de don Francisco Giner, y mi información se amplió luminosamente. Cuando después, en la Universidad, conocí a Joaquín Xirau, formado en la Institución (es el mejor biógrafo de M. B. Cossío), comprendí mejor esa tendencia de las gentes del norte de Cataluña —de los "federales", en suma— de acercarse a los núcleos "progresistas" de Madrid. En esta línea está, lógicamente, la presencia del joven Salvador Dalí en lo que todavía se llamaba Villa y Corte. Gracias a estas circunstancias se estableció la relación de Lorca y Cataluña. Voy a añadir otro dato: la catanofilia de Federico tenía un antecedente granadino importante, a través de su amistad con Antonio Gallego Burín, en aquellos tiempos muy vinculado a las tendencias regionalistas de Cataluña, y

personalmente ligado a la figura de Francisco Cambó. Por aquellos años el gran profesor andaluz vino a Barcelona invitado por "Conferencia Club" para hablarnos del "Barroco granadino", tema que Lorca, por cierto, conocía e interpretaba insuperablemente. Quiero recordar, por último, otro elemento de enlace: Eduardo Marquina, que pasaba sus veranos en Cadaqués, influyó también para que Salvador Dalí fuese a Madrid, e incluso gestionó su ingreso en la Residencia de Estudiantes, según me comunica Ana María, la hermana del pintor. Y esta es una nueva clave que explica la relación amistosa posterior.

En la primavera de 1925, anudada una cordial amistad, Federico visita, por primera vez, Cataluña. De los datos apuntados, y de los que aporta Antonina Rodrigo, creo que se deduce una sucesión dual en los momentos "lorquianos" de nuestro país.

a) Una primera promoción (que se abre en 1925) de "amigos", cronológicamente coetáneos, que participan más o menos de la común batalla vanguardista y ve preferentemente en Lorca al poeta lírico. Se centra en Cadaqués, en Sitges y en Hospitalet. Conexión con el grupo familiar de Dalí; con "Els set davant del Centaure" y "L'Amic de les Arts" en Sitges (Gasch, Montanyá, J. V. Foix); y con el grupo del "Ateneíllo" de Hospitalet (Barradas, J. Gutiérrez Gili, J. M. de Sucre, Juan Alzamora) contactos personales amistosos con J. M.ª de Sagarra, Tomás Garcés, M.ª Luz Morales. Esta etapa se cierra en 1928, con la escandalosa defección de Dalí que, desde el momento más agresivo de su surrealismo, se separa de la estética lorquiana.

b) Una segunda estapa, más barcelonesa, que se inicia en 1932 (lectura de "Poeta de Nueva York" en "Conferencia Club"), caracterizada por sus grandes éxitos teatrales (*Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita*), en la que

conoce y establece otras amistades: Ignacio Agustí, Félix Ros, Joan Teixidor, Gustavo y Ana María Gil, Emilio Grau Sala y yo mismo, que había ya publicado en "Revista de Occidente" unas Notas para una geografía lorquiana". Los componentes de esta segunda promoción lorquiana de Cataluña, diez años más jóvenes, constituyó más que un grupo coetáneo de amigos, una gavilla de admiradores, entusiasmados del contacto personal del poeta de Granada.

c) Si la memoria no me es infiel yo quisiera añadir una tercera presencia de Federico en Barcelona hacia junio de 1936, estancia de la que no he hallado rastro periodístico. Crucé con el poeta unas breves palabras en la Plaza de Cataluña, y hablamos de nuestros proyectos para el verano, que pensaba pasar en Granada; bien ajeno al destino terrible que allí le esperaba.

* * *

Hasta aquí estas notas acerca de la relación externa y, a la vez entrañable, contra García Lorca y Cataluña.

Desde el mundo misterioso del duende, desde la "Andalucía del llanto", Federico descubre nuestra claridad de litoral, como la más bella ventana para contemplar el mundo. "Allí —le escribe a Melchor Fernández Almagro— está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño del amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos los países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir", en una carta (archivo Cendrós) en que se declara "catalanista furibundo". (Yo le había oído decir, graciosamente, que uno de los *tablaos* de flamenco que él recorría en Barcelona, el *cantaor* detenía su cante para musitar, entre rasgueo y rasgueo, "Viva Cataluña".)

Me he propuesto, con estas líneas de recuerdo, señalar lo que supone el contacto de Lorca y Cataluña en un plano categórico, ya que la personalidad de Federico parece propicia a diluirse en una fusilería de anécdotas menores. Lo que Cataluña ofreció al Federico de hace medio siglo fue un enorme ventanal sobre el mundo; la primera posibilidad de escapar de su embriagador pero minúsculo mundo granadino. El poeta andaluz cayó, de pronto, en una órbita distinta en la que el internacionalismo era como una segunda naturaleza.

El libro de Antonina Rodrigo contiene estos datos, y otros cien de valor definitorio incalculable. Pero yo, después de admirar de nuevo su esfuerzo, quiero completarlo con esta noción de lo que Cataluña representó para la obra lorquiana que es, ni más ni menos, la seguridad de que no iba a quedarse irremediablemente en un canto, o en un "cante" andaluz. A partir de sus contactos catalanes, Federico entra en una zona de ensanchamiento que le conducirá, más tarde, a la dimensión poética universal de su "Poeta en Nueva York".

CASTILLA Y CATALUÑA

DELIBES Y JOSEP PLA

¿Podía yo perderme la fiesta, en olor de multitud, que fue la ceremonia de ingreso de Miguel Delibes en la Real Academia Española? Diré que, en mi ya larga experiencia de la Casa —en la que ingresé como correspondiente en 1943— no había visto nunca un espectáculo multitudinario de fervor como el que rodeó, apretujándole, al nuevo académico. Porque para muchas gentes (y con gran parte de razón) la Academia sigue siendo la pública coronación de la obra de los creadores, y no acaba de entender que se distribuyan tantos laureles académicos entre filólogos, dialectólogos y lingüistas.

Miguel Delibes, en su enjuta verticalidad, que acentuaba el frac rectilíneo, leyó lentamente con voz grave, un poco rota por la emoción. Y todos sabíamos que, sobre la conmoción normal del suceso, temblaba la dolorida tristeza de la pérdida reciente de su esposa, criatura alegre y entrañable, madre de sus siete hijos, cuyo elogio está en el texto del discurso, en un fragmento que él —acaso por miedo que la emoción le rindiera— no llegó a leer. Pero también era grave y patética la palabra de Miguel Delibes en cuanto al tema central de su discurso, cuyo título era "El sentido del progreso desde mi obra". He aquí, extraído de sus propias páginas, el tema central de sus nobles y angustiadas palabras:

"Cuando hace cinco lustros escribí mi novela *El Camino*, donde un muchachito, Daniel el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse en el rebaño de la gran ciudad, al-

gunos me tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel el Mochuelo, era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional. Posteriormente mi oposición al sentido moderno del progreso y a las relaciones Hombre-Naturaleza se ha ido haciendo más acre y radical hasta abocar a mi novela *Parábola del náufrago,* donde el poder del dinero y la organización —quintaesencia de este progreso— termina por convertir en borrego a un hombre sensible, mientras la Naturaleza mancillada, harta de servir de campo de experiencias a la química y la mecánica, se alza contra el hombre en abierta hostilidad. En esta fábula venía a sintetizar mi más honda inquietud actual, inquietud que, humildemente, vengo a compartir con unos centenares —pocos— de naturalistas en el mundo entero. Para algunos de estos hombres la Humanidad no tiene sino una posibilidad de supervivencia, según declaración en el Manifiesto de Roma: frenar su desarrollo y organizar la vida comunitaria sobre bases diferentes a las que hasta hoy han prevalecido. De no hacerlo así, consumaremos el suicidio colectivo en un plazo relativamente breve. Su razonamiento es simple. La industria se nutre de la Naturaleza, y la envenena, al propio tiempo, propende a desarrollarse en complejos cada vez más amplios, con lo que día llegará en que la Naturaleza sea sacrificada a la tecnología."

Derramaba Delibes su noble indignación sobre el auditorio, como "vox clamantis in deserto", con la desolada seguridad de que sus palabras eran inútiles; pero no, por ello, menos necesarias. Voz de alarma, bandera roja de peligro, cohete de aviso en la noche de la ignorancia, de la indiferencia y del egoísmo, la palabra del nuevo académico —apoyada en ejemplos técnicos y científicos— iba gritando su furiosa catilinaria, su denuncia sucesiva

ante "la Naturaleza desvalijada", la "Naturaleza envilecida", terminando con estas palabras exaltadas:

"Porque si la aventura del progreso, tal como hasta el día la hemos entendido, ha de traducirse inexorablemente en un aumento de la violencia y la incomunicación; de la autocracia y la desconfianza; de la injusticia y la prostitución de la Naturaleza; del sentimiento competitivo y del refinamiento de la tortura; de la explotación del hombre por el hombre y la exaltación del dinero, en ese caso, yo, gritaría ahora mismo, con el protagonista de una conocida canción americana: '¡Que paren la Tierra, quiero apearme!' ".

Y al oírlo, yo recordaba tantas páginas suyas de enamorada ternura para las cosas elementales, y su acongojada voz sobre Castilla. "Los pueblos de Castilla —ha escrito en su libro *Vivir al día*— se debaten entre el miedo y el tedio. Es decir, al temor de que la pobre cosecha actual se malogre por cualquier circunstancia, hemos de añadir la total ausencia de estímulos que hagan siquiera llevadera la vida en nuestros medios rurales."

¡Singular destino el de esa Castilla, en la que todos personificamos míticamente la soberanía y el dominio, y, en realidad, está todavía poblada de "atónitos palurdos sin danzas ni canciones", como decía Antonio Machado! Quien no quiera creerlo, lea la bibliografía desmitificadora desde el clásico *Castilla en escombros,* de Julio Senador Gómez, al recientísimo libro *Castilla como agonía,* de Andrés Sorel. Léase una vez más, la admirable antología de textos que Miguel Delibes nos proporciona, no sólo en su Discurso de Ingreso, sino a lo largo de toda su obra.

* * *

Yo contemplaba a Miguel Delibes, la otra tarde, en la Academia, enjuto y grave, como un vertical sarmiento castellano, como uno de esos álamos a los que el viento mues-

tra la plata del envés de sus hojas, tal como lo ha descrito, con su magistral toque de poesía, Francisco Umbral, recordando que, "con su admirable sentido de la oportunidad, que sólo puede tener un paleto genial, no hizo literatura en la Academia —le hubiera sido tan fácil— sino que aprovechó la más alta ocasión que vieron los siglos de su Castilla para decir ante la Corte de los milagros que estamos matando al hombre, rompiendo el paisaje, envenenando la rosa y asesinando el aire".

Y yo le veía, a Miguel Delibes, enfundado en su frac, en la ceremoniosa apostura, con ese aire de hidalgo hecho de raíces, que gusta de pasearse con boina, zamarra de cazador, y de liar cigarrillos de tabaco negro. Y yo me acordaba de nuestro Josep Pla, que usa los mismos atuendos y fuma como él, paseando sus tierras de l'Empordanet, como un payés, pero al que, de pronto, podemos encontrar una noche en el Liceo, impecablemente vestido de "smoking", mostrando lo que de verdad es: un "gentilhome campagnard". Se puede vivir en un "mas" de Palafrugell y tener una vasta cultura humanística; se puede perseguir entre rastrojales una perdiz roja en Castilla y mostrar —como ha hecho Delibes— una preocupación de alcance universal. Una preocupación por la desaparición de los valores auténticos y elementales de la Humanidad, tal como el maestro de las letras catalanas ha expuesto tantas veces, a lo largo de centenares, de miles de páginas, que, por lo visto, no le bastan para alcanzar ciertos laureles del país. De este pobre y desgarrado país.

La tierra, como seguridad; como conciencia de las raíces más auténticas.

BLASCO IBAÑEZ Y VALENCIA

A Pilar Tortosa y Vicente
Blasco-Ibáñez Tortosa.

De nuevo una atención a Valencia, para un menester de "trabajo gustoso" —como diría Juan Ramón Jiménez—. Pues, ¿no siente uno como campanillas en el corazón al deambular esa ciudad riente que —¡todavía!— tiene todas las gracias de una "urbe paseable", de dulce y cómodo andar? Ciudad que, prisionera de su propia hermosura, nos ofrece el peligro del elogio tópico. "No la toques ya más, que así es la rosa."

La rosa, al alcance de la mano. ¿No es así, Luis Guarner? Tu grande y apasionado libro *Valencia, tierra y alma de un país* es eso, la rosa asequible y portátil: retrato y etopeya. Espejo superficial y, a la vez, profundo, que bien podríamos enlazar, hacia sus raíces, con el monumental recorrido de otro Guarner —Manuel Sanchis Guarner, en su *Historia de Valencia*— para que el panorama sea, todavía más, entrañable.

La lectura del primero de estos libros, ahora, me lleva a detenerme en la página 252. He buscado, en efecto, el capítulo en que se describe —"Itinerario IX"— "Los poblados del mar": Ruzafa, el Grao, Canyamelar, el Cabañal... Me regresa una vieja preocupación mía. ¿Qué se ha hecho de la Malvarrosa, el lugar donde Vicente Blasco Ibáñez redactaba y fechaba sus mejores novelas valencianas, es decir —sin más—, sus mejores novelas?

¡Cómo! ¿No es "la Malvarrosa" un lugar de peregrinación de arte? Veamos lo que dice Luis Guarner: "La

casa del novelista, abandonada y desmoronándose, queda como un recuerdo roto, no como un recuerdo vivo, que podía ser si fuese realidad lo que un ilustre geógrafo francés —Pierre Deffontaines— dice, llevado de su mejor deseo: "En la playa de la Malvarrosa está la casa de Blasco Ibáñez hoy convertida en museo..." anticipándose a lo que todavía no ha pasado por la imaginación de los valencianos.

No es posible. Yo estoy seguro que, por lo menos, uno soñó en dejar su casa como un retrato de sí mismo; el propio novelista, que por los años en que construía su casa, había visitado en Médan a su maestro, a su ídolo, Emile Zola. Y la casa de Médan ya era un museo, del propio escritor y de sus famosas reuniones literarias. Y hoy —con el buen sentido de lo histórico que envidiamos a los franceses— continúa siendo memorial, monumento y relicario.

Por eso, en este mi reciente viaje a Valencia, no he podido resistir la tentación de acercarme a la Malvarrosa para contemplar este monumento. No me ha faltado ocasión de melancolía, al refrendar con mis ojos lo que, con su pluma, explica Luis Guarner. El edificio está al borde mismo de la playa, y es de noble prestancia. Construido en un estilo pompeyano, presentaba en su arquitectura inicial un frente de columnas y cariátides que centra, en su planta noble, una galería descubierta, y hoy torpemente tapiada con una serie de ventanas vulgares. Está claro que, en la mente del novelista, la casa era, por encima de todo, una gran baranda sobre el mar. Ese mar admirable y armónico que, por aquellos años, llenaba de vibraciones lumínicas los cuadros de otro valenciano insigne.

"Muchas veces —anota Blasco Ibáñez en el prólogo de la reedición de 1923 de su novela marinera *Flor de mayo*—, al vagar por las playas preparando mentalmente mi novela, encontré a un pintor joven —sólo tenía cinco

años más que yo— que laboraba en pleno sol, produciendo mágicamente sobre sus lienzos el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo, la blancura, transparente y sólida al mismo tiempo, de las velas, la mole rubia y carnal de los bueyes cortando la ola majestuosamente al tirar de los barcos. Este pintor y yo nos habíamos conocido de niños, perdiéndonos luego de vista. Venía de Italia y acababa de obtener sus primeros triunfos. Convertido al realismo en el arte y abominando de la pintura aprendida en las escuelas, tenía por único maestro al mar valenciano, admirando fervorosamente su luminoso esplendor. Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, teniendo enfrente el mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad hasta que hace poco nos separó la muerte. Era Joaquín Sorolla."

Si la sombra de Blasco es —como vamos viendo— un espectro sobre la playa desolada, también la silueta de Joaquín Sorolla, el mágico, se nos desvanece. Del monumento erigido en 1933, en esta misma playa, no queda nada, puesto que las olas, al socavarlo, aconsejaron que fuera desmontado, sin que el sobrio busto de Mariano Benlliure y su noble columnata hayan hallado lugar de restablecimiento.

Veamos, ahora, las circunstancias de honor que gravitan sobre este sitio. En esta playa de la Malvarrosa escribió Blasco —como he indicado— todos sus relatos de tema regional: *Arroz y tartana* (1894), *Flor de Mayo* (1895), *Cuentos Valencianos* (1896), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900). Vivía como inquilino en una modesta alquería, sobre el mar. Va edificando su casa: su orgullo, mientras estudia el paisaje y las costumbres de la Albufera, para su novela-clave *Cañas y barro* (1902). El año en que se inaugura, con orgullo de trabajador, con sus primeros caudales de triunfador, todavía joven —había nacido en

1867—. El año en que nace su hijo Sigfrido. "Escribe —nos explica J. León Roca en su excelente biografía de Blasco Ibáñez (Valencia, 1967)— rodeado de albañiles, de gentes marinas, observando los tipos humanos que luego se han de transformar en los personajes de su novela: Cañamel, Neleta, Tonet, Sangonera, la Borda, toda la magnífica galería que permanece indeleble en la memoria del lector."

* * *

He visitado la casa, que hoy ocupan provisionalmente unas gentes humildes como la que él defendía en sus campañas políticas. La casa tiene prestancia; conserva la nobleza de su estilo mediterráneo. En la planta noble, existe todavía la espléndida mesa de mármol de carrara sostenida por cuatro leones alados. El pavimento de mosaico está intacto. E intacta la visión admirable del mar.

En el segundo piso, la amplia habitación, donde el novelista trabajaba, sobre el jardín, que conserva la gracia de sus proporciones iniciales. El jardín donde gustaba de reposar con los suyos.

El viajero se siente, a la vez, atónito y conmovido. ¿Cómo Valencia no pone en pie este monumento espléndido de valencianidad?

Si me preguntasen sobre mi pensamiento a este respecto, yo sugeriría, después de restaurar el edificio y devolverle su primitiva dignidad, tres posibilidades de actuación.

Primero: Habilitar la planta baja para instalar en ella una biblioteca popular —acorde con la población suburbial que la rodea— con una imprescindible sección infantil, como una indeclinable orden del espíritu del novelista y su pasión por el pueblo.

Segundo: Instalar en la planta noble un museo Blasco Ibáñez, con el mobiliario que todavía puede hallarse y el

contorno pictórico —especialmente de Sorolla— que permita evocar la figura y el ambiente del novelista. Acaso ahí, o en el jardín, cabría instalar el busto de Sorolla por Benlliure.

Tercero: Dedicar la tercera planta a archivo y biblioteca especializada en torno a Blasco Ibáñez y su época, con un seminario de estudios y publicaciones.

Ojalá todo esto pueda remontar los frágiles horizontes de la imaginación y el ensueño.

I. El contorno vital

La fama póstuma de Vicente Blasco Ibáñez ofrece caracteres de curiosa singularidad. Una personalidad volcada hacia la muchedumbre, al servicio de un ideal político popular, le llevó a ser tribuno de la plebe, que lo izó a la altura de mito colectivo, y en esta línea se ha mantenido, especialmente en Valencia. Pero una serie de avatares adversos que examinaremos ahora, han creado una versión alejada de estos fervores por una especie de mala suerte histórica.

Esta circunstancia, por lo tanto, ha de aceptarse tal como se produce y no es justo enjuiciar la obra de Blasco Ibáñez desde puntos de vista diferentes [1].

Es evidente que nosotros no debemos estudiar a Blasco Ibáñez desde un punto de vista político, como cuando durante la Dictadura de Primo de Rivera fue atacado por "El Caballero Audaz", que acusaba al novelista de

---

[1] *Las grandes novelas españolas contemporáneas*, vol. II. Editorial Planeta, prólogo de Joaquín de Entrambasaguas.

vender a su patria. O como en la época del franquismo, en un estudio de Joaquín de Entrambasaguas, que lleva con un furor polémico, violentísimo, sus propios criterios conservadores a las posiciones doctrinarias de Blasco Ibáñez, lo cual era más grave en un momento en que nadie podía contestarle.

Cada obra literaria, cada texto literario, tiene su propio contorno. Es evidente, también, que en el momento en que Blasco Ibáñez inicia su producción literaria, existen dos posiciones predominantes, ninguna de las cuales es compatible con la estética de Blasco. Por un lado, la posición intelectualizada de los hombres del 98. Los hombres del 98 podían entender difícilmente a don Vicente porque partían de unos supuestos culturalistas, de unas condiciones intelectuales en las cuales cabían tanto la filosofía de Nietzsche [2] como el pensamiento de Schopenhauer y, por lo tanto, les cogía a trasmano todo este ímpetu vital de la prosa de Blasco, que partía de otros supuestos; partía del hecho vivo, de la realidad [3], y no de la elaboración intelectualizada de esta realidad.

---

[2] Blasco Ibáñez solo conoció algunos aspectos de Nietzsche en las traducciones castellanas de P. González Blanco y los trasladó a la mente de algunos de sus personajes de *La bodega, El intruso* y *La Horda* (donde hay uno llamado "Zaratustra"). Ver Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* Madrid, Gredos, 1967.

[3] "Al frente de esta filosofía de instintos vitales, dos estímulos, como dos apremiantes necesidades, se destacan en primero y preferente lugar: la necesidad material de subsistir, el hambre; y la necesidad también material de sobrevivir, el sexo. Hambre y sexo: por ahí empieza la filosofía de Blasco Ibáñez. 'Gabriel —el héroe de *La Catedral*— había encontrado su nueva religión y se entregó por completa a ella, soñando en la regeneración de la humanidad por el estómago.' Es la ideología que de un tal sentido de la vida acaba por derivar Blasco Ibáñez. Lleva esto consigo una protesta contra el actual orden social, contra la injusticia en la distribución de decir, una cierta ideología revolucionaria de espíritu y alcance comunistas que Blasco Ibáñez ha vertido

Es evidente que Unamuno menosprecia a Blasco Ibáñez[4]; Baroja, con su habitual malhumor, lo despacha, también, demasiado rápidamente[5]; Azorín, apenas le menciona en uno de sus libros de madurez[6].

De la misma manera no es posible entender a Blasco Ibáñez desde el punto de vista del otro grupo contemporáneo, desde la visión del *Modernismo*; visión esteticista, refinada, de pensamiento individualizado, de perfeccionismo estilístico.

Ahora bien, al lado de esta *estética del refinamiento,* al lado de esta concepción *artística,* existe la *estética del carácter,* la estética en la cual los planteamientos van más al fondo de lo humano, y se entretienen menos en los artilugios retóricos[7]. Recordemos, de paso, que después de esa doble corriente intelectualista y esteticista se ha producido en la novelística española una reacción

---

aquí y allí en sus novelas de crítica y reforma sociales. Lástima tan sólo que sea una ideología también desnuda de personal idealidad y de personal espiritualidad; de espíritu pórtico. Son ideas, doctrinas de uno u otro escritor sobre el particular, de Proudhon, o de Kropotkine, y repetidas con más o menos entusiasmo." César Barja, *Libros y autores modernos,* Los Angeles, 1933, págs. 393-94.

[4] No encuentro referencias explícitas en sus ensayos. En general, Valencia es muy poco aludida en ellos, así como en sus páginas paisajísticas. El gran escritor valenciano más apreciado por Unamuno es Querol... y los sainetes de Escalante. Su juicio sobre lo Rat Penat, es despectivo. (Ver "Ratpenaterías", en "Ensayos" en *O. C.,* Escelier, pág. 1344). Sospecho que lo valenciano va incluido en el famoso apóstrofe dirigido a los catalanes: "Levantinos, os ahoga la estética."

[5] Baroja decía que Blasco era un "novelista público".

[6] *Valencia,* 1932. Volveremos más adelante sobre sus relaciones con Blasco Ibáñez.

[7] "Nacer novelista es llevar dentro el instinto que hace adivinar el alma de las cosas, asir el detalle sabiendo que evoca la imagen justa, poseer la fuerza de sugestión necesaria para que el lector tome como realidad lo que es obra pura de la fantasía."

hacia la vida, una reacción hacia la realidad, hacia los planteamientos primarios inmediatos, palpitantes, del mundo, de la tierra, de los hombres. La manera de Blasco Ibáñez, después de las novelas de Cela o de Sánchez Ferlosio, después de *Pascual Duarte* o de *El Jarama,* puede conectarse con aquella concepción por la cual se vuelve a la vida, a la realidad palpitante y se dice con las palabras justas, claras, enérgicas y patéticas, lo que permite una nueva valoración del famoso escritor valenciano.

Esta realidad es la que presiona sobre el alma de Blasco Ibáñez, que se limita modesta y ambiciosamente a ser un pintor del mundo que le rodea. Una realidad en la cual el predominio ético es más importante de lo que parece. Hemos dicho antes, que de las dos maneras de entender la realidad valenciana, había una en que lo ético tenía más fuerza, y en otra lo estético. En Blasco Ibáñez lo último está planteado en la medida en que nos acerca a la gente que sufre, la que trabaja con dolor, de la misma manera en que su amigo Joaquín Sorolla planteaba en sus telas el valor del trabajo durísimo, de los obreros, de los mineros, de los trabajadores del campo, de los pescadores ("¡Y aún dicen que el pescado es caro!")[8].

Por eso hay una observación de un crítico olvidado, Andrés González Blanco, pero que tiene en este momento una gran significación: "Blasco Ibáñez es un escritor realista", "Blasco Ibáñez es un escritor casto".

En cualquier caso, la incorporación del naturalismo y la aceptación explícita del magisterio de Emile Zola,

---

[8] Prólogo a *Therèse Raquin.* La escena que aparece literalmente en las páginas finales de *Flor de mayo,* ante el cadáver de uno de los pescadores: "¡Que vinieran allí todos los zorros que regateaban al comprar en la pescadería! ¿Aún les parecería caro el pescado?"

tan patente en la carta a Cejador (1917), tan utilizada por los críticos, nos invita a valorar la importancia de un fenómeno cuya envergadura universal no puede desconocerse y cuya dimensión geográfica, desde Rusia a América, le convierte en un hecho cultural de primera fuerza.

Pero antes de estudiar el influjo de Zola, conviene recordar, también por confesión del propio Blasco Ibáñez, otra grande y significativa devoción: la que sentía por Victor Hugo [10]. Y pienso más que en el poeta, o el novelista de tema mundial, en el captador de su tiempo, por ejemplo, en *Los miserables.*

Es interesante, porque Victor Hugo, en efecto, en ese enorme folletín de sentido borboteante, mezcla confusamente figuras y situaciones a la manera desordenada y barroca, vitalista, que había de interesar a Blasco Ibáñez, como había de interesar al propio Zola [11].

Establecido esto y aceptado que la visión naturalista de Blasco Ibáñez era difícil de comprender por los noventayochistas, tanto como por los modernistas, nos encontramos con un punto de vista actual que permite una nueva valoración de la visión realista, al modo como la fórmula estética de Pérez Galdós, denostada hacia los años veinte por el menosprecio de la estética minoritaria modernista ("don Benito el Garbancero"), ha dejado paso a una exultante afirmación en torno al autor de *Misericordia.* En las décadas del 40 y del 50, en efecto —desde

---

[10] "Otro autor ha influido en mí poderosamente y nadie lo ha visto: Victor Hugo, en sus novelas poemáticas. Le advierto que mi mayor admiración literaria es Victor Hugo. No le admiro, lo adoro. En mi casa de París tengo su retrato y su busto en todas las habitaciones, hasta en el comedor..." (Carta a Cejador, 1918).

[11] *Une campagne.* Oevres Complètes d'Emile Zola, pág. 40.

Nada de Carmen Laforet (1942) y *La familia de Pascual Duarte* (1943)—, como ya hemos dicho anteriormente, surge la novela objetiva llamada despectivamente "la generación de la berza" por los exquisitos, lo que permite una posibilidad de enjuiciamiento afirmativo de la obra de Blasco Ibáñez que hemos de reconocer que no se produjo [12].

A partir de este momento, pues, se están produciendo los condicionamientos críticos que permiten considerar como oportuna y lógica la actual reedición de la Obra Completa de Blasco Ibáñez, justo en el momento en que han quedado resueltos algunos problemas de orden privado y superadas las limitaciones impuestas por la censura franquista.

Esta nueva comprensión de la estética del novelista valenciano exige paralelamente una nueva toma de conciencia, frente a la importancia que asume en España la escuela naturalista, fenómeno complejo que incluye una serie de actitudes filosóficas y culturales en las que coinciden, por un lado, el positivismo de Comte, la teoría del medio ambiente de Hipólito Taine, el experimentalismo de Jean Claude Bernard y el sentido de selección de la especie de Darwin. Todo ello queda concentrado en el campo estético, en la figura de Emilio Zola que deslumbra al joven Blasco Ibáñez, si bien, él precisa —en la carta citada—: "sufrí la influencia de Zola en mis primeras novelas nada más".

El influjo de Zola sobre Blasco Ibáñez, reconocido por él, y aceptado por la crítica, puede confirmarse no

---

[12] Incluso, posteriormente, cuando la crítica se ha distanciado del Romanticismo. Es bien conocida la frase de André Gide cuando le preguntan: "Y para usted, maestro, ¿cuál es el primer poeta francés". Y Gide, bajando la cabeza: "Victor Hugo, hélas!"

sólo al advertir la preocupación de fidelidad ante el modelo de la Naturaleza y la captación prolija de los impactos sensoriales en las páginas del novelista valenciano, sino también en la tendencia a estudiar los tipos humanos como realidades colectivas. Frente al análisis apurado de una individualidad —la *Madame Bovary* de Flaubert o el *Des Esseintes* de Huyssmans—, Zola, "que sabe mover multitudes" (Andrenio), tal como lo recuerda el propio Blasco Ibáñez en su tan citado texto.

"¡Qué pintor no de cuadros, sino de frescos enormes! ¡Qué constructor no de frescos, sino de pirámides! ¿Quién como él supo mover y hacer vivir a las muchedumbres en las páginas de un libro?"

Esto explica la tendencia de Blasco Ibáñez al integrar conjuntos sociológicos en sus novelas y el acierto genial, en muchas de ellas, de reunirlos de una manera plástica y evidente, como cuando, al comenzar la novela *Cañas y barro,* presenta a la mayoría de los personajes del relato agrupados en la barca-correo de la Albufera. *Cañas y barro* es así una verdadera novela-saga en la que presenta en un medio geográfico estricto la lucha entre la tierra (el trabajo agrícola) y el agua (la faena del pescador), situando estos personajes en la longitud cronológica del siglo XIX, que alberga tres generaciones de personajes (el tío Palomo, el tío Tono y el Tonet [13], Sangonera y Sangonereta, etc.). Estas confrontaciones temporales y espaciales están movidas por "las pasiones desatadas y la incapacidad de los hombres para luchar contra el mal", como ha señalado Manuel Alvar, lo que conduce

---

[13] Al empezar el relato, el tío Palomo tiene más de noventa años. Y a través de sus recuerdos abarca toda una centuria. El nieto, Tonet, que regresa de la guerra de Cuba, señala el término histórico posterior.

a resultados catastróficos, como el suicidio de Tonet, al término de la novela [14].

Todo este modo de hacer lleva la impronta de Emilio Zola. Si leemos, por ejemplo, *La terre* (1887) encontramos la pasión por poseer el campo, el tremendo sentido atávico de la posesión del terruño, en la figura del protagonista Jean Macquart, que regresa de la guerra (como Tonet, en *Cañas y barro*) y se dedica a sembrar el suelo nutricio, entre los demás sembradores, que forman un cuadro grandioso y dionisíaco: "despuis le déjeuner, le nombre des sémeurs semblait y avoir grandi. Maintenant, chaque parcelle de la petite culture avit le sien, ils se multipliaient, pullulaient comme de noires fourmis laborieuses, mises en l'air par quelque gros travail, s'acharnant sur une bessoogne démesurée, géante à côté de leur petitesse; et l'on distinguait pourtant, méme chez les plus lointaine, le geste obstiné, toujours le mème; cet entètement d'insectes en lutte avec l'immensité du sol, victorieux a la fin de l'entendue et de la vie".

---

[14] "La gran diferencia en este caso resulta de que el uno, Zola, piensa y trabaja a lo científico, con estudiada y calculada previsión de todos los efectos y resultados, según leyes de una fisiología que él ha tomado por ciencia y de una ciencia que ha tomado por mecánica social y fisiológica, mientras que el otro, Blasco, piensa —piensa menos— y trabaja con el entusiasmo, la espontaneidad y el ímpetu de un hombre de acción. Es también lo que Blasco Ibáñez dice en la referida carta: 'Zola es un reflexivo en literatura y yo soy un impulsivo'. Falta también en Blasco, por consiguiente, todo o la mayor parte de la absurda obsesión y pretensión experimental y cientificista de Zola aplicada a la novela; la suya es, en su inspiración al menos, más obra de nervios y de arte. Esto mismo se advierte en el procedimiento de los dos novelistas. Zola escribe por notas, reflexiva y analíticamente, registrando cada pequeño detalle. Blasco es menos detallista; su descripción, más visión de conjunto, más impresión artística". César Barja, *ob. cit.*, pág. 400.

Jusqu'a la nuit tombée, Jean séma. Après le champ du Poteau, ce fut celui des Rigoles et celui des Quatre-Cemins. Il allait, il venait, à longs pas rythmés dans les labours; et le blé de son semoir s'épuisait, la semence derrière lui fécondait la terre." [15]

Esta aurora fecundadora es la misma que hallamos también en Batista, el enamorado de la tierra, que cultiva contra viento y marea de los odios circunvecinos en *La barraca,* cuyo trágico final, el incendio de la humilde vivienda campesina, pudo haberlo tomado Blasco Ibáñez de un episodio análogo en *La terre* [16]. En cualquier caso hay paralelismos evidentes [17] y una pareja atención a las clases humildes en uno y otro narrador.

Hay, todavía, una correspondencia en el goce de los valores plásticos de la Naturaleza, cuyo sentido de relación con los pintores contemporáneos es evidente. Aquí es tópico el recuerdo de Sorolla. No sólo, como hemos visto, por la temática de los que sufren, sino en la valoración de los cromatismos [18], las transparencias por contraluz tan características del impresionismo. Así, por ejemplo, "La sombra de la vela pasaba como una nube sobre los arrozales enrojecidos por la puesta del sol,

---

[15] *Les Rougon-Macquart. La terre,* pág. 13.

[16] *Ob. cit.* Deuxième partie.

[17] Un análisis pormenorizado de estas semejanzas podría ser objeto de un estudio más iluminador. Pienso, por ejemplo, en la posibilidad de comparar la descripción del mercado de Les Halles en *Le ventre de París,* de Zola, con el de Valencia al comenzar *Arroz y tartana.*

[18] En el prólogo que escribió en 1923 para una reedición de *Flor de mayo,* Blasco recuerda que había convivido con Joaquín Sorolla, en la playa de Valencia, el uno con sus pinceles y el otro con sus cartillas, ambos inmersos en "el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo."

y en el ribazo marcábanse sobre un fondo anaranjado las siluetas de los pasajeros" [19].

Convendría añadir que estas nociones sensoriales referidas a la visión pueden completarse con las constantes alusiones a los demás sentidos corporales: el olfato [20], el oído [21], el tacto [22].

En cualquier caso, la incorporación del naturalismo es un fenómeno cuya importancia no puede menospreciarse, porque, como ha recordado José M.ª Valverde, constituye un bloque inmenso que va desde Rusia a América y cuyos valores más interesantes pueden seríarse así:

a) *síntesis entre sociología e intimismo,* entre la descripción de la estructura colectiva y el retraso individual con penumbra de misterio anímico;

---

[19] *Cañas y barro,* cap. I.

[20] "Un hedor insoportable se aparecía en torno a la barca, Sus tablas se habían impregnado del tufo de las cestas de anguilas y de la suciedad de centenares de pasajeros: una mezcla nauseabunda de pieles gelatinosas, escamas de pez criado en el barro, pies sucios y ropas mugrientas." (*Cañas y barro.*)

[21] "Deslizábase la barca por canales tranquilos, de un agua amarillenta, con los dorados reflejos del té. En el fondo las hierbas acuáticas inclinaban sus cabelleras con el roce de la quilla. El silencio y la tersura del agua aumentaban los sonidos. En los momentos en que cesaban las conversaciones, se oía claramente la quejumbrosa respiración del enfermo tendido bajo un banco y el gruñido tenaz de Cañamell al respirar, con la barba hundida en el pecho. De las barcas lejanas y casi invisibles llegaban, agrandados por la calma, el choque de una percha al caer sobre cubierta, el chirrido de un mástil, las voces de los barqueros avisándose para no tropezar en las revueltas de los canales."

[22] "Al frente, los carrizales e islotes que ocultaban el lago libre, y por entre los cuales deslizábase la barca, hundiendo con la proa las plantas acuáticas, rozando su vela con las cañas que avanzaban de las orillas. Marañas de hierbas obscuras y gelatinosas como viscosos tentáculos."

b) basa su interés... *en lo más hondo de la personalidad libre y en el individuo*;

c) en ella podemos *ver reflejada*, al menos, una posibilidad o *una parte de nuestra naturaleza común*;

d) que el personaje se vaya mostrando *sin suprimir su libertad*;

e) lo que les hace personajes, y no simplemente personas, es *cierta universalidad típica de su carácter*;

f) el *ambiente* es el verdadero protagonista de la obra;

g) estas dos *interacciones* (*libertad versus carácter* e *individuo versus sociedad*) se encajan de modo fluido y lírico dentro de amplios márgenes de holgura;

h) y tuvo éxito porque *era lo que pedía la gente de entonces*, desde el financiero a la portera: *un reflejo empañado de su propio afán.*

Hay, finalmente, un hecho importante: la manera como Blasco Ibáñez describe a su país está aproximándose, y esto es decisivo, a las maneras como los escritores europeos del momento están describiendo la realidad. Por esto es muy importante la frase de Azorín: "Por primera vez, modernamente, un escritor español se naturalizaba en el ambiente universal." Sus conflictos pasionales eran los conflictos de todos, que todos en los diversos países podían sentir. La tradición europeísta de un Vives o un San Vicente Ferrer se continuaba.

Esta es una frase clave. ¿Por qué Blasco en este momento es más traducido que Unamuno, más traducido

que Azorín, más traducido que Baroja? Porque la conexión del modo de hacer, y el entendimiento del mundo tal como lo reflejaba Blasco Ibáñez correspondía a la realidad europea, sin perjuicio de ahondarse en sus raíces, como aquel personaje de *Cañas y barro,* Sangonera, al que describía Blasco diciendo que "la hermosura del paisaje se le metía en el alma". Este metérsele en el alma el paisaje podría decirse del propio Blasco Ibáñez, y de sus novelas regionales. Son cuatro, como es sabido: *Arroz y tartana,* la novela de la burguesía de Valencia; *Flor de Mayo,* la novela del Cabañal; *La barraca,* la novela de la huerta; *Cañas y barro,* la novela de la Albufera; es decir, los cuatro evangelios de la valencianidad.

Entre 1903 y 1905, *La Catedral, El intruso, La bodega* y *La horda,* son los cuatro evangelios del problema social español.

Entre 1906 y 1909, *La maja desnuda, Sangre y arena, Los muertos mandan* y *Mare Nostrum* son los cuatro evangelios de la diversidad hispánica.

Naturalmente, el mundo de Blasco Ibáñez se amplifica; va a la Argentina, donde realiza la hazaña vital de sus experiencias colonizadoras en aquel territorio al final de su vida; conoce los Estados Unidos, vive de nuevo en París y se instala finalmente en Mentón.

Cada una de estas estancias es recogida en sus novelas. Naturalmente, como ya hemos dicho, carecen de la fuerza vital, de la fuerza auténtica que tienen las novelas regionales valencianas. Pero, con todo, son un paso adelante en lo que pudiéramos llamar la universalización del escritor español y que tienen una repercusión en las iniciales magníficas de sus obras.

Sigue, por supuesto, fiel a su Mediterráneo, y al terminar su vida se instala en Mentón, junto a Niza, junto al mar adorado, junto al Mare Nostrum, que funciona

para él como un dispositivo mágico de lo que para él fue lo más importante del mundo, que es la realidad mediterránea que le rodea.

Cuando Blasco Ibáñez muere, sus últimas palabras fueron estas: "...mi jardín." los que estaban presentes pensaron que se refería al jardín de su villa de Mentón, lleno de recuerdos españoles, donde había colocado las estatuas de sus escritores preferidos; pero yo sé que ese jardín, era el jardín de la Malvarrosa, que ese jardín era un fragmento de su vida, que Valencia tiene el deber de convertir en un museo a la gloria de Blasco Ibáñez.

II. El contorno lingüístico

Plantearemos la cuestión lingüística de Blasco Ibáñez desde su origen aragonés. Los padres de Blasco Ibáñez, en efecto, pertenecían a los grupos de inmigrantes que en Valencia se llaman todavía "los churros", es decir, a las familias que procedían de Aragón y cuyo signo diferencial en relación con el idioma es el uso del castellano [1]. Cuando podían se colocaban de "criadicos" en las

---

[1] Así el maestro don Joaquín, de *La barraca*: "¿De dónde era el maestro? Todos los vecinos lo sabían: de muy lejos, de allá de la *churrería*. Y en vano se pedían más explicaciones, pues para la ciencia geográfica de la huerta, todo el que no habla valenciano es de la *churrería*" (cap. VI). El distanciamiento no es sólo lingüístico, sino de nivel cultural, ironizado desde la visión campesina. Así cuando se evoca la muerte del niño (cap. VII), las únicas palabras retóricas que se oyen son las de "infausto suceso" en el comentario de D. Joaquín.

tiendas, llegando algunos de ellos, gracias a su tenacidad y a su talento creador, a fundar sus propios negocios y cuyo arquetipo podemos encontrar en aquel Melchor de la Peña, personaje de *Arroz y tartana*, y que es un poco el propio Blasco, que seguramente nos ofrece mezclados los recuerdos de la infancia de su padre que conquistó su bienestar económico por esos duros caminos [2].

Esos sencillos aragoneses que se instalan en Valencia, que viven la vida valenciana, que se deslumbran ante la presencia de una burguesía tan brillante y ostentosa como la que se describe en *Arroz y tartana* ("Arroz y tartana —casaca a la moda i rode la bola— a la valenciana") son las gentes que sirven en esta encrucijada de valores culturales, en la cual existe una oscilación entre la lengua castellana en uso entre la burguesía de la capital y el valenciano vivo todavía en la geografía rural de la Huerta. Es la lengua que intentan restaurar los esfuerzos de sociedades de "amadors de las glorias valencianas" como la famosa de "Lo Rat Penat".

Como muy bien lo ha descrito Sanchis Guarner [3], en

---

[2] "A las dos semanas chapurreaba el valenciano de modo que hacía reír a las labradoras parroquianas de la casa, sin que la dureza del trabajo disminuyera para él, pues Melchor por aquí, Melchor por allí, nunca le dejaban un instante quieto...

...Melchor Peña, al salir de la adolescencia, experimentó una transformación. Al mismo tiempo que en el labio apuntaba el bigote, en su cerebro apuntó la tendencia a lo romántico, a lo desconocido, al anhelo de cosas extraordinarias, de aventuras gigantescas, y fue un rabioso lector de novelas. Cuantos tomos enormes, roídos por el coste y forrados de papel grasiento rodaban por los mostradores de las tiendas del mercado eran atraídos por sus manos como si fuesen un imán". (*Arroz y tartana,* cap. II).

[3] *Las dos vertientes, la restauradora y progresista de la "Renaixença" valenciana* (Universidad de Valencia, 1974).

"Lo Rat Penat" coexisten dos tendencias. La tendencia liberal, minoritaria, que podía estar representada por Escalante y, por supuesto, por Constantí Llombart, y la tendencia conservadora, representada por Teodoro Llorente.

Son dos grupos que presionan sobre una entidad que quiere ser representativa y en los cuales el planteamiento es muy simple. Para el grupo de Llorente —"conservador"— la región es un problema de estética; mientras que para el grupo de Llombart —"liberal"— es, también, un problema de ética. Esta inicial situación dubitativa en que Blasco Ibáñez se encuentra, en plena mocedad, va a resolverse de modo tajante en el campo de la realidad práctica con una orientación muy definida: Blasco Ibáñez será resueltamente escritor castellano [4]. Escritor castellano al que naturalmente dejará de valorar al substrato lingüístico de su valenciano, como veremos enseguida.

Es un error obstinadamente repetido el de que la coexistencia de dos lenguas puede perjudicar la expresión literaria de un escritor.

Hay unas páginas tardías, pero muy interesantes de Azorín al final de su vida, un año antes de su muerte; Azorín explica, que en Monóvar, su hogar era bilingüe, que él ha oído siempre, en su infancia, hablar las dos

---

[4] En 1883, teniendo Vicente Blasco Ibáñez diecisiete años, aparece en "Lo Rat Penat" una leyenda suya, en lengua valenciana, con el título de "La Roca, la torre de la Boatella". ¿Qué significa este primer hallazgo literario? Significa la presencia en esta tierra de una fuerza coincidente con la presencia del castellano. Sabemos que Blasco Ibáñez se relacionó con Constantí Llombart. (Véase el excelente libro de Julio Just: *Blasco Ibáñez y Valencia.* Valencia, 1929.)

lenguas y las habló también [5]. Algo análogo acontece con Gabriel Miró [6].

Pero en Blasco Ibáñez la cuestión se plantea de un modo distinto y, en cada caso, de acuerdo con la correspondiente realidad sociológica. Así, en *Arroz y tartana,* el castellano es el lenguaje habitual de los personajes, así en la novela como en el ambiente de la burguesía valenciana que se refleja en esta obra. Pero, ¿cómo resolver la cuestión en los relatos de la huerta, en *La barraca* y en *Cañas y barro*? El procedimiento viene regido por lo que para Blasco es una exigencia insoslayable: la fidelidad a la verdad de la dicción de sus personajes. ¿Cómo traducir este idioma a la expresión castellana, vehículo normal del novelista? De dos maneras: utilizando el *estilo indirecto,* es decir, dando el reflejo secundario de las palabras que pronuncian los huertanos. Así, por ejemplo, en *Cañas y barro,* al describir a las gentes que se agolpan en la barca-correo que atraviesa la Albufera: "Los pasajeros, segadores en su mayoría que venían del Perelló, último confín de la Albufera lindante con el mar, cantaban a gritos pidiendo al barquero que saliese

---

[5] No escribió en ella como su hermano Amancio, que publicó un libro de cuentos valencianos en lengua valenciana, pero sí conoce la lengua, conoce las costumbres, conoce la manera de ser. Azorín dice: "No hay que temer las contaminaciones de los idiomas. Yo creo que un idioma se beneficia con el roce de otro idioma. Se ha corroborado y acendrado en mí, primero con el valenciano y luego con el francés." "El valenciano tiene su medida y su sabor; la concisión del valenciano se ve cuando se compara un texto con otro texto, con otro idioma: El sabor se gusta cuando se lee la *Rondalla de Rondalles,* de fray Luis Galiana" (*Ejercicios de castellano*).

[6] El proceso de conexión es, sin embargo, distinto. Miró ensaya una "combinación" de su castellano, para darle sabor de valencianidad. Así, por ejemplo, en *Años y leguas* nos habla de "la carne *torrada* de los *pardales*". "los *sucos* verdes de sus cepas", "están ciegas las *fenestras*", etc.

cuanto antes. *¡Ya estaba llena la barca! ¡No cabía más gente!* Los del Palmar que entraban en la barca recibían con reflexiones evangélicas la rociada de injurias de los que ya estaban acomodados: *¡Un poco de paciencia! ¡Tanto sitio que encontrarais en el cielo!* (al no arrancar el barquero) *¡Cristo! ¿Aún no tenía bastante el muy ladrón? ¿Iban a pasar allí toda la tarde bajo el sol de septiembre, que les hería de lado, achicharrándoles la espalda?"* [7].

Pero el novelista sabe bien que este procedimiento, por su misma condición oblicua, es poco eficaz. Y entonces se resuelve por la vía directa, por el único sistema que no traiciona la verdad expresiva: ofreciendo la dicción en el mismo idioma vernáculo en que es pronunciado por los personajes [8] y de modo especial cuando la frase implica un tono imprecatorio, en forma de imploración ("Per caritat!", "grasies!", "veste'n!") o apóstrofe ("Indesents!") o el inevitable "recordons!" [9]. Análogamente, Blasco conserva el nombre vernáculo para designar el nombre (Batiste, Roseta, Pascualet) o los apelativos de los personajes: Sangonera, Pimentó...

La utilización del vernáculo presupone una intencionalidad aproximadora, hacia la familiaridad del contorno de los personajes: los pájaros en torno ("collverts," "caballets"), los condumios ("suc", "all i pebre"), la faena de pesca ("ensesa", "fitora", "bots"). La traducción al castellano de cualquiera de estos términos tiene una función distanciadora y, a veces, irónica, como cuando el tío Pa-

---

[7] *Cañas y barro*, cap. I. Damos en cursiva las palabras en forma impersonal que se suponen en boca de los personajes.

[8] La solución, para el lector no conocedor del valenciano, se produce por medio de notas al pie de página, con la traducción de la frase al castellano, y la veracidad gana toda su fuerza. Blasco no aceptaría el sistema de Camilo José Cela que hace hablar en castellano a los personajes populares de su *Viaje al Pirineo de Lérida.*

[9] Ejemplos tomados de *Cañas y barro.*

loma, personaje de *Cañas y barro,* anuncia a la reina Isabel II que va de caza por la Albufera:

—"Su Majestad, ¡ojo! Por detrás le entra un collovierde", que es versión castellana paródica de "collvert". En cualquier caso, la función de la palabra castellana es, como vemos, distanciadora; alejadora de la intimidad lingüística del vernáculo de la Huerta. Así, en la misma novela, cuando se describe a un personaje: "Cañamel no era del Palmar, ni siquiera valenciano. Era de muy lejos, de allí donde se habla en castellano" [10].

Este oscuro sentimiento de discriminación está ligado a una concepción vagamente política. Para los hombres de la Albufera hay un mundo "exterior", que unas veces es el Rey [11], otras veces el Estado [12], otras la Hacienda [13].

Hay, finalmente, un hecho importante: la manera como Blasco Ibáñez describe su país; está aproximándose, y esto es decisivo, a las maneras cómo los escritores europeos del momento están describiendo la realidad. Por esto, es muy importante la frase de Azorín: "Por primera vez, modernamente, un escritor español se naturalizaba en el ambiente universal."

---

[10] *Cañas y barro,* cap. III.

[11] "El Rey" era el Estado, pero entendido como un mito lejano y, por ello, más soportable.

[12] "No era como ahora que la Albufera pertenecía al Estado (¡quién será este señor!) y había contratistas de la caza y arrendatarios de la Dehesa, y los pobres no podían disparar un tiro ni recoger un haz de leña sin que al momento surgiese el guarda con la bandera sobre el pecho y la carabina apuntada." (Id., íd.)

[13] "Para que la Hacienda —aquella señora desconocida y voraz— no les afligiera con nuevos impuestos."

"El enviado de Hacienda, un pobre empleado a quien miraban los pescadores con admiración —imaginando confusamente su inmenso poder sobre la Albufera— y, al mismo tiempo, con odio..."

"... la Hacienda, es que esa señora necesitaba para comer las míseras pesetas de un pescador?" (Id., íd.)

EUGENIO D'ORS Y EL CONTORNO MEDITERRANEO

I

Toda estética implica un cuadro de preferencias geográficas. Reducido a extrema síntesis, podría decirse que, dentro de la cultura occidental, dos focos de absorción presiden el suceder de las escuelas. Europa empieza siendo una colonia mediterránea: un producto intelectual del eje Grecia-Roma: lo que en los manuales denominamos Clasicismo, cuyo ámbito cronológico se cierra obviamente, con la destrucción del Imperio Romano de Occidente.

La Edad Media, en efecto, se define por la presencia de un segundo factor geopolítico: el que designamos con el nombre de Germanismo. Toda la concepción de la cultura cambia de signo, desde el Derecho a la Cultura. A la noción de "jus" ligada a la de "Imperio" sustituyen las concepciones "regionales" (todavía no "nacionales") bien que idealmente unidos por una noción híbrida político-religiosa: la del Sacro Imperio Romano-Germánico. Toda la Edad Moderna continuará marcada por esta oscilación, en la que la noción de Clasicismo, alumbrada desde el Renacimiento, se mezcla con una política defensora de los "Estados Nacionales", que crean un poder rotatorio por el que desfilan sucesivamente España, Inglaterra, Países Bajos, Francia y —de un modo un poco marginal— los dos momentos aurorales de la Suecia de Gustavo Adolfo y la Rusia de Pedro el Grande.

Análogamente, la receta de los clasicismos —regidos por los valores grecorromanos— que aparece vigente hasta el siglo XVIII, va a dejar paso a otras fuerzas determinadas por su nordicidad: el Romanticismo, en efecto, surge como una fuerza nueva de sello anglo-germánico. Toda la Europa del siglo XIX va a circular, efectivamente, en torno de los temas, de los mitos y de los modos expresivos de la Europa boreal. Las mismas fórmulas que conocemos bajo el nombre de Modernismo se hallan especialmente vinculadas al germanismo, desde las gigantomaquias de Wagner a la irracionalidad de Nietzsche; desde los símbolos evanescentes del prerrafaelismo inglés a las atmósferas de misterio de los simbolistas franceses.

De ahí la absoluta novedad que supone, hacia 1906, la doctrina que empieza a construir un joven escritor de Cataluña, Eugenio d'Ors, que bien pronto va a hacer famoso su pseudónimo de Xenius. En las primeras páginas de su *Glosari,* el pensador, en efecto, hace referencia a un acontecimiento en apariencia anecdótico: el poeta Eduardo Marquina va a estrenar una ópera bajo el título de *Emporium,* con música del maestro Morera. "Toda la amplitud de un horizonte inmenso —escribe Xenius— se abre dentro de nosotros al encanto de la palabra. Y a veces pienso que todo el sentido ideal de una gesta redentora de Cataluña podría reducirse hoy a descubrir el Mediterráneo." El conocido juego de palabras, pues, que consiste en otorgar un sentido categórico a una frase trivial, adquiere en d'Ors el alcance de una consigna.

Quizá convendría ampliar este juego conceptual recordando que, por estos años, el "Institut d'Estudis Catalans" ha empezado las excavaciones de Ampurias, y basta con hojear las publicaciones de esta docta institución, así como las de otras contemporáneas, para ad-

vertir el valor de símbolo trascendente que Cataluña otorga a estos primeros descubrimientos arqueológicos, algunos de ellos tan bellos como los de las estatuas de Afrodita o de Esculapio, que empiezan a aparecer en los frontispicios de las publicaciones culturales como símbolo de un programa cultural para Cataluña: el de volver a las raíces clásicas de la cultura mediterránea. De ahí en adelante surge en torno a la Ampurias una mitología redentora y definitoria. En 1908, Juan Maragall escribe su poema, popularizado por la partitura de Morera, en el que el Ampurdán aparece como una síntesis de la cultura antigua, el hogar feliz donde se instala el Pastor, que simboliza la montaña, y la Sirena, que trae todo el mensaje clásico de nuestro mar.

El *Glosari* de Xenius va a ser la lección permanente y continua de esta doctrina de síntesis cultural mediterránea, cuya simbología completa y ambiciosa va a surgir dos años más tarde en la *Ben Plantada.* Teresa, la protagonista, aspira a los valores del mito universal y, contra lo que opinaban algunos círculos del catalanismo, más que una exaltación "regionalista" aspira a un simbolismo universal. Y así, desde la anécdota de un vivir sencillo en un pueblecito marinero de Cataluña, Teresa realiza su "ascensión" apareciéndosele al glosador en los jardines de la Villa d'Ipolito d'Este, cerca de Roma.

"Vendrá el día —le dice la protagonista a Xenius— en el que el Mediterráneo, mar nuestro, verá nacer de sus espumas las nuevas ideas... El gusto hará, cada día, la moderación más amada. Mientras tanto, que cada uno desvele y cultive lo que de angélico hay en él." "Haz tu propia vida como la elegante demostración de un teorema matemático. Tú has de ser ejemplo de calma y no te tornarás infiel al sentido de la proporción. Ves, pues, e

instruye a las gentes bautizándolas novecentistas en nombre de Teresa..." (*ob. cit.*, cap. VIII).

No es ocasión ahora de ahondar en el aspecto filosófico de esta doctrina, de aquel momento, muy inflamada por las ideas del pensador francés Cournot, expuestas en un cursillo monográfico desarrollado en el año 1916. Diremos solamente que, de acuerdo con esas ideas, y a través de cierto maniqueísmo, se enfrenta el mundo "natural", barroco y confuso, donde reside el "picard", con el mundo "cultural", intelectual y angélico, que dicta sus normas a la Naturaleza. En la misma *Ben Plantada* se enfrentan estos dos mundos, con la alusión de los enemigos de Teresa, que le envían anónimos (d'Ors simboliza aquí ciertas sátiras de la prensa chabacana de Cataluña), o con referencias al amor incestuoso —entre hermanos— que aparece en uno de los capítulos (el VII) en el eco de una canción popular. Digamos enseguida que este "peligro" del pecado aparece como una constante que opera por contraste no sólo con la nobleza espiritual de Teresa, sino como acontece en otro relato, titulado *Gualba la de mil veus* (1922), donde surge en un paisaje barroco y confuso otro ejemplo de incesto no realizado, en el que caen un padre y una hija, traductores de *El Rey Lear* de Shakespeare, tentados por la conocida relación afectiva del viejo monarca y su hija la dulce Cordelia. Una vez más, d'Ors coloca el "riesgo" del pecado junto a los cánones de la Inteligencia. O, como en el famoso *Discurso Presidencial de los Juegos Florales de Gerona,* sitúa junto a la perfección impecable del templo octogonal de Santa María de la Salute de Venecia, la figura de un pobre jorobado horrible y deforme. En *Gualba,* lo monstruoso se resuelve con un incendio que lo arrasa todo; en el *Discurso Presidencial,* con la presencia de la hermosura que vence, todavía más, en contraste con lo monstruoso.

Como en el caso de *Teresa la Ben Plantada,* la perfección brilla más enfrentada con lo pecaminoso o lo vil, con lo que se va perfilando otro aspecto del pensamiento d'orsiano. El que exige, para la perfección del conjunto, el juego de los contrastes. Como cuando escribe pequeñas glosas del decir campesino, en sus *Historias de las Esparragueras* (1919). Anoto esto para volver a la geografía del Ampurdán, cuya significación hemos empezado a diseñar más arriba. La comarca de les Esparragueres, en las cercanías de Olot, nos da efectivamente el elemento de contraste que venimos señalando en estas páginas. Juego de antítesis que d'Ors va a traducir a niveles supremos creando, precisamente en el Ampurdán, la contrafigura de *Teresa la Ben Plantada,* en la admirable creación de su madurez aparecida en el año 1947 bajo el título: *La verdadera historia de la Lidia de Cadaqués.*

II

Si Teresa es la categoría, la Lidia es la anécdota. Pero una anécdota llevada al extremo límite de la caricatura. Digamos, para empezar a distinguir, que si Teresa es una abstracción, la Lidia es una realidad sin vuelta de hoja, que aparece en la biografía de d'Ors en la extraña figura de una pescadora catalana, despierta e imaginativa, en cuya casa se albergó el joven glosador justamente en el verano de 1911, en el que redactaba las glosas que iban apareciendo en "La Veu de Catalunya", constituyendo lo que iba a ser el libro de *Teresa la Ben Plantada.* Como es bien sabido, la imaginativa pescadora empezó a imaginar que el personaje d'orsiano era un reflejo de ella misma, cayendo en la conocida mitomanía, tras de la

cual y con sucesivas extravagancias llegó a extraviar su razón. En 1922, d'Ors, en un momento muy difícil de su existencia, después de su "defenestración", pronunció un famoso discurso revisionista de su propio ideario cultural con el título de "L'alerta de Castelló d'Ampuries" y —dentro de este escenario ampurdanés, cuya significación ya hemos señalado— realizó una excursión al impresionante monasterio de Sant Pere de Roda. Pues bien, en este marco sitúa d'Ors el epílogo de su mito de Lidia de Cadaqués. Y si Teresa la Bien Plantada se le aparece al glosador en los jardines romanos de la Villa d'Ipolito d'Este, Lidia se le aparece como una figura demoníaca y terrible en la grandiosidad espectral de Sant Pere de Roda, cerrando por el lado contrario, como complemento, un juego de mitologías.

Por estas mismas fechas, el pensamiento d'orsiano ha sufrido una tremenda conmoción: la de la Guerra Europea de 1914-1918. Toda la sistemática de su pensamiento, en efecto, vacila ante la gran desgarradura, ante la patética ruptura de una unidad cultural, que se hacía de la doble herencia grecorromana y germánica un patrimonio común y solidario. Para Xenius, "toda guerra entre europeos es una guerra civil", y en defensa de la "unión moral de Europa" formó, al empezar la lucha, un famoso manifiesto. A contracorriente de las pasiones desatadas que enfrentaban no sólo a los hombres sino a las culturas, d'Ors pedía la necesidad de una síntesis unitaria, volviendo a lo que él llama el "eón de Roma", que se opone al "eón de Babel", lo unitario clásico frente a lo múltiple barroco. Pues bien: el centro de esta operación de rescate es el Mediterráneo. "Defensa del Mediterráneo en la Guerra Grande" es, en efecto, el título de una conferencia pronunciada en Bilbao, en 1917, en la que vuelve sus ojos a la tradición clásica cuyas etapas son

Grecia, Roma y —como síntesis de ambas— la Florencia del Renacimiento. Sobre este triángulo se apoya la tradición del Estado, que se profetiza en el tratado *De Monarquía* de Dante y se organiza en el libro *El Príncipe* de Maquiavelo. Todo en torno de un concepto de unidad que tiene su vertiente cultural en los sentidos de norma, proporción y equilibrio, que simboliza en la ironía socrática, en los cánones de Policleto, en aquella proporción que hallaba en las figuras de Rafael y en la perfecta armonía de la Iglesia de Santa María de Venecia, evocada en su famoso *Discurso Presidencial.* Y al modo como a la perfección de su geometría observaba la presencia del pobre monstruo, del mendigo deforme, que se integraba, por decirlo así, en el panorama conjunto, así también ahora va a aceptar la presencia del Barroco como una contrapartida necesaria, como un juego dialéctico que enriquece el conjunto, del mismo modo como el incesto o la impureza flanqueaban los relatos de *Teresa la Ben Plantada* o de *Gualba la de mil veus.* De la misma manera, pasado el gran esfuerzo clásico y uniformador del siglo XVIII, el pensamiento d'orsiano deberá aceptar la irrupción del Romanticismo como una "recaída" en la que, en vez de la serena razón, domina lo turbiamente patético y lacrimoso. Y luego vendrán los modos sucesivos del deterioro de las formas —fauvismo, expresionismo, cubismo— y las de la evasión hacia el mundo patológico del subconsciente, con el superrealismo... "El día siguiente de la Guerra Grande —decía d'Ors al terminar su conferencia de Bilbao— se llamará Vida Sencilla, se llamará Socialismo..."

Se cumplen ahora sesenta años de estas predicciones. Y dentro de la cultura catalana de estos doce lustros ¿qué nos queda en suma? Si hubiéramos de trazar un esquema general, habríamos de aceptar que lo mejor de

la creación estética de Cataluña en este largo medio siglo pasa todavía por las líneas del Novecentismo d'orsiano. La reciente, espléndida exposición de esculturas de Enric Casanovas podría ser el índice señero de una tradición mediterránea en la que se integrarían Maillol y Clará hasta Viladomat y Rebull. Cualquiera de las exposiciones conmemorativas de pintura contemporánea nos dicen que una tradición clásica y mediterránea alumbraba en las pinturas desde Joaquín Torres García hasta los Canals, Togores, Sunyer, Francesc Serra, Francesc Domingo. Y si del campo de la plástica pasamos al de la literatura, ¿cómo negar la estirpe "noucentista" de las más altas figuras de la poesía, con Carles Riba y López-Picó a la cabeza?

Sí. Ya sabemos. Sobre la memoria de Eugenio d'Ors pesan graves y oscuras sombras. Pesa, sobre todo, al parecer de modo irremediable, el Olvido. Y, sin embargo, la realidad de la presencia de lo mediterráneo, como tradición y como normativa, es indeclinable e indiscutible a la hora de definir nuestra personalidad cultural.

ARÚS Y LO MEDITERRÁNEO

Me conmovió el coro de nobles voces amigas que hace unos días, en el Ateneo, se reunió en torno al poeta de Cataluña Joan Arús para festejar los sesenta años de la publicación de su primer libro *Cançons al vent* aparecido en 1914. Porque yo veía al poeta, en su enjuta severidad, como un ejemplo vivo de continuidad y de fidelidad a sí mismo.

El canto como fidelidad. ¿Por qué es tan "campesina" la temática de Joan Arús? No se trata, de modo preferente, del clisé bucólico, tan repetido desde Virgilio y Horacio a través de los siglos; ni tampoco se decide avasalladoramente por el decir coloquial de la parla payesa. En realidad, el mundo se ofrece como inmediatez; lo que él llama "la rodalia". Lo que constituye conjuntamente la noción de patria y la noción de raíz:

Cantem el poble que és la nostra rel
nodrida amb saba antiga;
cantem la terra que ens sosté i ens lliga
i l'amistat del nostre cel

("*El cant fidel*")

Sería, pues, producto de una óptica miope la que asimilase la obra del poeta a una retórica de gusto clasicizante, no sostenida por la autenticidad.

Quienes han tenido el honor de prologar alguna de las etapas de su obra poética —Montoliu, O. Saltor, Ignasi Agustí, yo mismo— han señalado la permanente ejemplaridad didáctica de su poesía. Poesía como elaboración mental del lenguaje primigemio, pues, como él advierte:

Poeta, cal resistir
la temptació primera.
No et llencis al fosc camí;
afina els sentits i espera.

("*El vas transparent*", pág. 65)

De ahí la admirable y obstinada voluntad de orden que prende su obra poética y la tercer lealtad a los modelos que le ofrecen una garantía de perfección. Al prologar (1967) su *Carta a una poetessa* yo escribía: "I tots endevinem que la vostra intenció tendeix a valorar aquests elements formatius, en un moment en què l'art plàstic vol anorrear el formalisme figuratiu i, paral-lelament, la poesía es proposa d'ignorar les regles." "No un capfiqueu. La historia de la cultura és una constant oscil-lació empresa per la fatiga, que tendeix a substituir talment un pèndol— els períodes rebels pels de reconstrucció, i 'viceversa."

Por esta actitud ordenadora adquiere mayor sentido su proclama estética de 1972. "Tornem a les formes belles. Elogi del sonet", en la que va siguiendo desde la poesía provenzal las etapas de lo que podríamos denominar la "estrofa reina" de la lírica occidental, lo que llama "el silogismo poético" y que tiene en su obra, y especialmente en el volumen titulado *Les absències* (1952) su más alta jerarquización retórica y poética.

Porque el soneto es un conjunto cerrado y riguroso, que concluye con la tremenda precisión con que se cierra, en el tablero de la geometría, la implacable perfección del círculo. Pero que —contra la apariencia falaz de su solidez monolítica— encierra formidables corrientes de vida interior, como se mueve la lava bullidora bajo las apariencias del cráter. Contemplar este movimiento, esta fuerza ígnea, que parece va a reventar la superficie del verso, pero que, sin embargo, queda refrenada por la perfección

de la forma, es uno de los espectáculos más bellos entre los que el hombre puede fabricar por medio de la palabra. Quien no ha percibido esta alegría trepidante bajo el caparazón de los catorce versos de los sonetos de la "Vita Nova" podrá creer, todavía, que la apariencia inmóvil de esta forma explica su realidad más profunda y auténtica.

Es interesante recordar, a estos efectos, la correlación exacta —que Joan Arús estudia— entre la aparición del "Noucentisme" y la restauración del soneto, partiendo de la casi ausencia de esta estrofa en la poética más fluida y musical de Joan Maragall. Son, efectivamente, los posmaragallianos los que se alistan en las banderas del soneto: Carner, Alomar, Zanné, Tell, Tharrats, quienes enseñaron la vigencia de la estrofa, a la que más tarde Carles Riba y Josep Janés i Olivé (certeramente recordado estos días por José Cruset) darán una música más grácil pasando al esquema de los dos cuartetos y los dos tercetos del endecasílabo (o el alejandrino) al ligero y fluyente verso eneasílabo.

¿Poesía de fórmula? ¿No es toda operación intelectual formularia? ¿Y no es toda lírica, en el fondo, una operación cultural? ¡Sí, sí, para intuitivos estamos!, parece decirnos con noble vehemencia Joan Arús en el ápice de su sereno magisterio. Magisterio muy nuestro, porque se nos aparece ligado —religado— a la mejor tradición mediterránea.

Mediterráneos, sí, todavía. Un colega de tarea docente, Antonio Vives Coll, me hace llegar un excelente trabajo acerca de "El helenismo de Albert Camus". Pues, ¿qué? Resulta que en el alma febril y exasperada del autor de *La peste* subyace no sólo un estrato de la formación clásica que Francia sabe importar desde el bachillerato, sino una conciencia general mediterraneísima. Véase un texto aducido por el autor de este estudio: "De Florence à Barcelone, de Marseille à Alger tout un peuple grouillant

et fraternal nous donne essentielles de notre vie. Au coeur de cet être innombrable dut dormir un être plus secret puis qu'il suffit à tous... être que nous visons à ressusciter."

En efecto, la resurrección de los mitos antiguos, desde el Prometeo de Esquilo, le permite contrapuntear su fe en una visión equilibrada de la vida, como producto de una tensión de fuerzas: "la tragedia es ambigua y el drama es sencillo —anota Vives Coll—; en la tragedia cada fuerza es a la vez buena y mala: Antígona tiene razón, pero Creonte no está equivocado; Prometeo, por otra parte, es justo e injusto, y Zeus está también en su derecho aunque le oprima sin compasión". La fórmula trágica por excelencia sería: "Todos son justificables, nada es justo." Completaré la cita con otro texto de Camus del que no estamos ausentes: y en el que junto a su emoción ante el fenómeno del espíritu griego, llega a la conclusión de que ese pueblo "avec l'espagnol il etait un de ceux l'Europe barbare aura besoin demain pour se refaire una civilisation" (*loc. cit.*).

Conforme. Firmo y rubrico.

SITUACION DE JUAN RAMON JIMENEZ

Para conocer la importancia de la figura de Juan Ramón Jiménez vamos, en principio, a situarla cronológicamente: Nacido en Moguer, Huelva, en 1881; muerto en San Juan de Puerto Rico en 1966. Veamos su encuadre cronológico: tiene 20 años en 1901; cuarenta, en 1921; sesenta en 1941. Anotemos ahora su circunstancia estética: Juan Ramón es 14 años más joven que Rubén Darío; 17 que Unamuno; 15 que Valle-Inclán; 6 que Antonio Machado; y es, a su vez, 12 años mayor que Jorge Guillén; 17 que García Lorca y 12 que Rafael Alberti.

Unos datos objetivos son necesarios para una situación didáctica del poeta.

Hasta 1935 no existe, en Juan Ramón Jiménez, otra cosa que biografía interna. Años escolares, en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María; intentos de estudios jurídicos en la Universidad de Sevilla; vagas aficiones a la pintura y a la poesía. Su vida en este período son los largos reposos meditabundos en Moguer, donde existe su casa; en Madrid, donde pasa largas temporadas en un sanatorio psiquiátrico; en Orthezs, Francia, a donde le llevan sus depresivas melancolías. El episodio más importante de esta biografía es, sin duda, su matrimonio (1916) con Zenobia Camprubí Aymar, perteneciente a una familia catalana afincada en Nueva York. Zenobia es, a partir de este momento, la amante ideal, la secretaria, la colaboradora; pero también la compañera abnegada que, con su trabajo, permite a Juan Ramón el sosiego

que exigía su manía de soledad y su entrega cotidiana al trabajo poético.

La característica más radical de esta que llamamos su biografía interior es esa continuidad asombrosa; esa entrega total y absoluta a la "obra en marcha". En este sentido Juan Ramón es un poeta de "tiempo completo"; un esfuerzo total hacia el quehacer poético.

Lector infatigable, escritor diario y obstinado, entregado totalmente —como ya hemos dicho— a su obra, encuentra en Zenobia Camprubí la esposa perfecta, la compañera y colaboradora. Empieza a publicar sus libros desde los diecinueve años, y va dando a la imprenta, en cuidadas ediciones, su obra poética para públicos muy reducidos. En 1922 publica su *Segunda Antología Poética,* en la "Colección Universal" de Espasa Calpe, que le abre, de pronto, la posibilidad de que su obra, hasta entonces conocida por públicos muy restringidos, alcance mayores niveles de lectura, como los que obtiene con su libro en prosa *Platero y yo,* del que han circulado millones de ejemplares.

Durante medio siglo, en efecto, Juan Ramón Jiménez fue el asombroso espectáculo de un quehacer obsesivo. Cuando le conocí hacia 1932[1] y pude visitarle en su ático

---

[1] De mí le interesó el hecho de que yo pudiera incluir poemas suyos en mis antologías escolares y al día siguiente de mi boda, hallándome casualmente en Madrid, me llamó urgentemente sólo para conocer qué poemas pensaba utilizar. Dato que a él le parecía de enorme importancia. Cuando yo publiqué mi libro, *El poema en prosa en España,* me escribió explicándome lo que él había representado en este campo, y cuando edité *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* me dirigió una larguísima carta oponiéndose a mi discriminación, ya que, según él, todos los movimientos poéticos del siglo XX eran "modernistas", obsesión polémica que campea en todo el cursillo que sobre este tema, el Modernismo, pronunció en la Universidad de Puerto Rico (1962), que es en gran parte una réplica a mis puntos de vista.

de Madrid —que Zenobia había acondicionado para que ni siquiera oyera ruidos del exterior— me explicó su horario de trabajo: con, de, en, por, sí, tras la poesía; la jornada entera gastada en redacción, revisión, lectura y relectura, preparación de libros hasta el más mínimo detalle tipográfico. Y me hizo comprender que su vida circulaba en medio del mundillo de los poetas, que conocía con vigilancia incisiva y apasionamiento absoluto en sus juicios.

Al sobrevenir la catástrofe nacional de 1936, Juan Ramón Jiménez, que se encuentra en Madrid con su esposa, es enviado a América en una expedición de niños. Comienza su biografía externa; este acontecimiento cambia, en efecto, la existencia del poeta, que se transforma en profesor en varios Departamentos de Español de las Universidades norteamericanas y, finalmente, en la de Río Piedras de San Juan de Puerto Rico. En 1956, Juan Ramón Jiménez fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura, noticia que coincide patéticamente con la fecha del fallecimiento de la esposa del poeta, que tanto hizo por su felicidad de hombre y por su gloria de escritor. A partir de esta doble y contradictoria fecha, Juan Ramón Jiménez, víctima de un tremendo agotamiento físico y psicológico, va declinando penosamente hasta fallecer en 1966. Su cuerpo reposa en el cementerio de Moguer, su pueblo natal, junto al paisaje entrañable de toda su poesía juvenil.

* * *

Para hacer comprender la importancia de Juan Ramón Jiménez en la literatura española de la primera mitad del siglo XX, hay que analizar, de una parte, su "situación" cronológica, y de otra, su función estética.

Por lo que se refiere a su ubicación en el tiempo, claro está que los datos extremos de su producción bibliográfica —desde 1900, *Ninfeas*, hasta 1949, *Animal de fondo*— llenan totalmente los primeros cincuenta años del siglo, y hay que subrayar el sentido del verbo "llenan", porque la obra de Juan Ramón es tan densa y continua que, literalmente, puede irse siguiendo en cada momento de esta media centuria.

Por lo que concierne a la función estética nos interesa señalar:

1.° Que la iniciación de su obra en el primer decenio del siglo —1900-1910— es simultánea a la aparición de dos importantes corrientes estéticas: la del Modernismo y la del Noventa y Ocho.

Sin entrar en la amplia polémica motivada por mi libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho* que sostiene la sustantividad de estas dos posiciones, sin perjuicio de que existan oscilaciones, zonas de contagio, podríamos señalar, como caracterización muy genérica:

a) *Un mayor predominio de lo sensorial* en el campo modernista.

b) *Un mayor énfasis de lo intelectual* en el sector del Noventa y Ocho. Los nombres de Rubén Darío y de Miguel de Unamuno al frente de uno y otro pueden servir (y así lo declara Juan Ramón) como referencia definitoria.

Junto a estos dos dioses mayores yo he señalado en mi libro *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid, 1958) las siguientes coordenadas estéticas de este primer período:

a) La coordenada posromántica como un primer retorno a la sencillez y que vendría representado por Bécquer.

b) La coordenada posmodernista, que podría fijarse en el nombre del poeta francés Francis Jammes, que preside una larga etapa (desde *Pastorales,* 1905, hasta *Laberinto,* 1911, sometido a la musicalidad externa del poeta.

2.º 1910-1920. Que en el decenio 1910-1920 empieza una situación distinta que podemos designar con el nombre de Novecentismo, a la vez caracterizado por:

a) Un cierto intelectualismo estético que, por una parte, pretende volver a restaurar los valores del clasicismo.

b) Una crisis de dichos valores, con la ruptura de los llamados movimientos europeos de vanguardia, correlativos a la crisis bélica de 1914-1918.

A partir de este momento, Juan Ramón se salva de ser un continuador de sí mismo, como le aconteció a Manuel Machado, para convertirse en el eje de una importante reforma estética. En este período la producción juanramoniana puede situarse, tal como lo hago en mi libro ya citado, *La coordenada Paul Valéry,* con toda su carga de búsqueda intelectual de la esencia poética.

3.º 1920-1930. Esta doble actividad llega a España y se va fraguando en las llamadas "escuelas de vanguardia", en las que señalamos los siguientes grupos y tendencias:

a) Un brillante uso de la manipulación de la realidad, bien inventándola a través del poema *(creacionismo),* al modo de Gerardo Diego, bien utilizando el juego comparativo de la imagen y la metáfora (Lorca, Alberti).

b) Una restauración de la poesía cuatrocentista de cancionero —puesta de moda en aquellos años por las

investigaciones de Jesús Bal y de Dámaso Alonso—, que da lugar a lo que hemos llamado *neopopularismo* (*Canciones, Romancero Gitano* de García Lorca; *Marinero en tierra* de Alberti), en el que lo popular se alía a las metáforas audaces del creacionismo.

c) Un arte minoritario basado en la dificultad del quehacer poético. Alberti escribe la *Tercera Soledad* de Góngora; Lorca estudia la metáfora gongorina. (El centenario de Góngora se celebra en 1927.)

d) Un retorno al rigor del soneto, en un grupo de poetas más jóvenes: Luis Rosales, Juan Panero, Germán Bleiberg, Leopoldo Panero.

e) El anhelo de captar el mundo exterior en forma de síntesis mentales (Jorge Guillén: *Cántico*) o de objetivación del amor en la figura amada (Salinas: *La voz a ti debida*).

f) Los tratamientos de la realidad como de alegría exultante, de mundo recién nacido: canciones andaluzas de Lorca y Alberti.

4.° 1930-1940. A partir de 1930, señalamos en la poesía española un claro movimiento en profundidad, en el que los juegos retóricos generalmente ligados a la percepción del mundo exterior van dejando paso a un proceso de interiorización del hombre. Los modelos cambian de signo, y el nombre de Unamuno adquiere fuerza de faro orientador, como ejemplo de una lírica de planteamientos filosóficos y religiosos, que deja en segundo término la musicalidad de la palabra. En este mismo sentido se orienta la poesía de Antonio Machado, que a través de sus entes de ficción (Juan de Mairena, Abel Martín, etc.) inicia una filosofía de lo trascendental.

Este mismo proceso de interiorización puede seguirse en los poetas jóvenes, a la cabeza de los cuales debe situarse a Luis Cernuda, que, como indica J. M.ª Valverde, "marca el término de la evolución de todo un ambiente español, desde un ideario exquisito y minoritario, hasta una emoción a la vez religiosa y socialmente humana". Dentro de esta tendencia podemos colocar, por un lado, la penetración del mundo subconsciente, en la obra subsiguiente de Alberti (*Sobre los ángeles,* 1928), y en la gran eclosión lírica de Vicente Aleixandre y de Gerardo Diego. Por otro lado, la tendencia política, con la valoración del hombre humilde, en la poesía de Miguel Hernández. Finalmente, el planteamiento de la problemática del hombre y de su libertad, como en el caso de Blas de Otero. Por último, señalamos la presencia de una poesía de sentido religioso en José M.ª Valverde, Luis Felipe Vivanco, Guillermo Díaz-Plaja, etc.

* * *

Ahora bien: al analizar la "situación" cronológica y la "función" estética de Juan Ramón Jiménez, nos encontramos con que su figura asume un papel-clave de la literatura española contemporánea. Veamos de analizarlo de acuerdo con los grupos que hemos señalado:

1900-1910. Su obra inicial, en efecto, mantiene una *relación filial* con el grupo modernista, ya que su producción se encuadra en la valoración del mundo exterior, dentro de los cánones de la estimulación de lo sensorial. Estimación idolátrica por Rubén Darío, Manuel Reina, Francisco Villaespesa, Salvador Rueda. Reconocimiento en Miguel de Unamuno de "otra poesía".

1910-1920. Lo que pudiéramos llamar su *obra intermedia* se corresponde exactamente con el doble juego de intelectualismo y ruptura que hemos señalado arriba. El análisis de este período nos permite hallar en Juan Ramón Jiménez la plena conciencia intelectual con que se prepara para el cambio de rumbo de la estética general del momento. Es bien sabido —como hemos apuntado— que a partir de 1915 *(Estío)*, una serie de libros sucesivos marca la evolución de su estilo de escritor: *Sonetos espirituales* (1917), *Diario de un poeta recién casado* (1917), *Eternidades* (1917), *Piedra y cielo* (1919). Si en el primer período señalábamos en Juan Ramón Jiménez una *situación filial* en relación con los poetas modernistas, al llegar este período podemos marcar una *situación paternal* en relación con los poetas que hemos señalado en el grupo de 1920-1930.

1920-1930. Efectivamente, la *etapa intermedia* de Juan Ramón Jiménez ha abierto los caminos de la superación de la etapa modernista y ha creado un centro de orientación estética distinta que ha de deslumbrar a los poetas de este período, que ven en el poeta de Moguer no sólo uno de los grandes prestigios del momento, sino un conductor ideológico, que, además, está presente en todo movimiento literario y que dirige editoriales a las que impone un sello de calidad tipográfica, publica revistas de orientación como "Indice", "Sí", "Sucesión", que dirigidas a un público de elite intelectual difunden las consignas de una estética minoritaria que entusiasma a los poetas jóvenes del momento —Guillén, Salinas, Lorca, Alberti, Aleixandre, Gerardo Diego— que le eligen como su mentor, aunque posteriormente quisieran libertarse de un magisterio demasiado absorbente y endiosado.

Para comprender esta situación especialísima y trascendental de Juan Ramón Jiménez podemos trazar el siguiente esquema:

PLANO SENSORIAL	PLANO INTELECTUAL
POSROMANTICISMO	SCHOPENHAUER
SIMBOLISMO	NIETZSCHE
PARNASIANISMO	KROPOTKINE
MODERNISMO	NOVENTA Y OCHO
RUBÉN DARÍO	UNAMUNO
PRIMERA EPOCA hasta 1917	JUAN RAMON JIMENEZ — SEGUNDA EPOCA desde 1918
LORCA	GUILLÉN
ALBERTI	SALINAS

A la luz de este esquema podemos comprender cómo la poesía de Juan Ramón Jiménez va pasando del plano sensorial al plano intelectual, del mundo de la retórica musical de Rubén Darío al universo de los valores intelectuales que emana de la actitud de Unamuno. Por eso este período ofrece su propia formulación en la poesía juanramoniana en versos que implican una doble renuncia a la musicalidad retórica y a la temática sentimental del modernismo, que son sustituidos por una dicción precisa y sustantiva, tal como él lo declara en unos versos de su libro *Eternidades*:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.

Esta búsqueda intelectual de una poesía de lenguaje exacto y preciso cuyo origen está, como ya dijimos, en Paul Valéry, puede acompañarse con lo que yo llamo, en mi ya citado libro, "coordenada Emily Dickinson", o influencia de esa sutil y delicada poetisa norteamericana.

Su etapa final, que culmina en dos libros importantísimos: *La estación total* (1946) y *Animal de fondo* (1949), y que es un esfuerzo asombroso por asumirse en sí mismo; por pasar del proceso depurador, la búsqueda infatigable de la poesía desnuda a una etapa de síntesis ambiciosa y constructiva, en la que el tiempo y el espacio se concentran en una encrucijada luminosa. Por eso se llama la "estación total", como símbolo de las cuatro estaciones en que se desgrana la noción del tiempo; en el que también, el mundo espacial se concentra en una visión de las cosas en la que se totaliza la visión del mundo. Tal como puede verse en una página de mi libro sobre el poeta, "todo este ambicioso juego mental conduce al poema más importante del libro, poema que hay que copiar íntegramente. Se titula *El otoñado*, y es uno de los más densos de significación en la historia de la poesía castellana, que, una vez encuadrado en estas líneas, no comentamos porque es transparente en su rotunda significación:

Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de áurea madurez,
alto viento en lo alto traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí (la tierra,
el fuego, el agua, el aire) el infinito.

Chorreo luz: doro el lugar oscuro,
trasmino olor: la sombra huele a dios,
emano són: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad.

Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición.

Desde esta doble cumbre espacio-temporal, Juan Ramón Jiménez se enfrenta con una idea de Dios que no es exactamente la de la teología católica, pero que tampoco la excluye, y que podíamos relacionar con ciertos aspectos religiosos de la poesía de Miguel de Unamuno y de Antonio Machado".

Esta presencia creciente de Dios en la última etapa de Juan Ramón Jiménez no es exactamente una novedad, porque el poeta siente, desde el inicio de su obra, que la actitud lírica es, también, una cuestión de conducta. Podríamos hablar, en efecto, de una exigencia ética en toda su obra; en su constante y denodado esfuerzo por verter toda su alma en cada una de las etapas de su producción poética. Porque para Juan Ramón Jiménez la obra era, siempre, una exigencia total, y aún en los momentos iniciales mecidos por la blanda música sentimental del Modernismo, se entrega con fervor total a su expresión poética. Una expresión que tiene una dinámica interior que le mueve a la búsqueda de unos caminos; a no detenerse en ninguna etapa exclusiva sucesiva e implacablemente, lo que no le parece esencial en el poema; a moverse hacia adentro, hacia lo hondo; a intentar, finalmente, la búsqueda de Dios.

Por eso, en la obra total de Juan Ramón Jiménez no hay textos secundarios, ni siquiera aquellos que, en sus libros juveniles, él deseaba destruir, desde el ansia de perfección que le dictaba una nueva estética, porque todo constituye una realidad homogénea y coherente. Y todavía más: tampoco puede discriminarse, en su obra, la prosa y el verso, porque una y otra manera exigen la misma vigilancia estética. Si la operación lírica de tipo versal y estrófico nos ofrece una gama inmensa de músicas y de ritmos, la producción en prosa posee una análoga vigilancia de cualidades estéticas. De manera que puede decirse que la obra en prosa de Juan Ramón Jiménez —que abarca más de mil páginas en uno de los volúmenes de sus "Obras Completas"— es tan significativa o acaso más que su obra en verso. Es, por supuesto, más sorprendente en su misma realidad y en su misma ambición; en el cuidadoso empeño con que se produce. Para Juan Ramón, en efecto, toda expresión literaria —en prosa o en verso— exige una "tensión estilística". Y, en un fragmento de prosa poemática —de *Platero y yo,* por ejemplo— hay un prodigioso esfuerzo por encontrar la palabra justa; una "exigencia de calidad" que le convierte en un orfebre capaz de otorgar a la dicción prosística todas las calidades del poema.

En una y otra dicción, el escritor se exige a sí mismo la plena efusión y el riguroso cuidado de la palabra. Esta exigencia se traduce en lo que él mismo ha llamado su "ética estética" que le ordena una búsqueda intransigente de la perfección. Y esto se comprende bien observando los casos —tan frecuentes— en los que Juan Ramón Jiménez reelabora sus obras; las depura y perfecciona, eliminando lo que le parece falso o innecesario, retórico o vulgar. Infatigablemente, el escritor pule, reforma, perfecciona. Crea su propio decálogo estético a través de

deliciosos, admirables y profundos aforismos. Y es, naturalmente, intransigente con él mismo, exigiéndose cada día un poco más; y, por supuesto, con los que son o creen ser sus discípulos. Algunos episodios polémicos —con Salinas, Guillén o García Lorca— podrían servir de ejemplo, por un lado, del verdadero magisterio que Juan Ramón ejerció sobre ellos; y por otro, de su cólera impaciente cuando creía entrever, en sus producciones, imperfecciones de su "ética estética".

Esta es la inmensa, larga y compleja realidad del gran poeta, que, como hemos visto, cruza como una espina dorsal medio siglo de poesía española. Discípulo, hermano, hermano mayor, maestro, en suma, su lección perdurable está ahí, viva y fulgurante. Podrán los vientos de cada instante transformar las consignas, y especialmente se alzarán banderas en favor de una poesía multitudinaria, política, social, filosófica, etc. Pero lo cierto es que el medio centenar de libros de Juan Ramón Jiménez se alza cada día más como un monumento, como un eje diamantino y perdurable, sin el cual no podría comprenderse la poesía española de nuestro tiempo.

GOMEZ CARRILLO Y EL CONTORNO "COSMOPOLITA"

La ruleta de las conmemoraciones centenarias ha marcado, en el año 1973, el primer siglo del nacimiento de un escritor singular: el guatemalteco Gómez Carrillo. Y acaso por su condición americana han sido más amplios los ecos del lado de allá que del lado de acá del Atlántico. Dificulta, además, la estimación la distancia a que hoy nos encontramos de unos modos expresivos que justo ahora hace cincuenta años llegaron a su plenitud. Estas maneras comportaban, como siempre, una específica visión del mundo. Y, dejando aparte las calidades estéticas —y su posible vigencia actual—, esta visión en torno se presentaba con una radical novedad. Esta novedad se llamaba "cosmopolitismo".

Con el adjetivo "cosmopolita" —"y muy moderna, audaz, cosmopolita", como definía Rubén a su propia juventud— se intentaba, desde los principios del siglo XX, una manera de ver las cosas que difería de la visión estrecha y provinciana del siglo anterior. A las eternas "escenas rurales", a los "ambientes" de las "casas de huéspedes" de nuestra novelística tradicional —descritas al modo "garbancero" que Valle-Inclán denostaba en Galdós— venía a suceder un modo basado en el "chic" y el refinamiento. La pleamar de la Primera Guerra Grande había depositado sobre las playas españolas tipos, usos y costumbres. Los novelistas gustaban de imaginar relatos ambientados en el *hall* de los grandes hoteles —el Palace de Madrid se inaugura en 1917— o en los "grandes expresos europeos". Los novelistas en boga —populari-

zados por las ediciones de quiosco— podrán presentar valores hoy discutibles, pero que ofrecían modos y modas de audaz modernidad. Y los Pedro Mata, Hoyos y Vinent, Alberto Insúa, Rafael López de Haro gustaban de imaginar relatos que ilustraban nuevas siluetas femeninas diseñadas por excelentes dibujantes que se llamaban Ribas, Penagos o Bartolozzi. Era un aire distinto, un perfume nuevo, que se perfilaba en adjetivos diferentes: exótico, exquisito, europeo.

* * *

En este ambiente se dio a conocer Enrique Gómez Carrillo, cronista mundano o, como decía con galicismo a la moda, *chroniqueur*. Su vida bien vale una novela. Nacido en Guatemala (1873), se presenta, pobre de hacienda y rico de esperanzas, en París teniendo sólo doce años: en 1885. Vive como un bohemio, trabajando para la casa Garnier, se inicia en el periodismo y va ganando las grandes tribunas de 'ABC' de Madrid, y 'La Nación' de Buenos Aires. Se construye un vivir lujoso en París —su segunda patria; a la que defiende con pasión en 1914-1918—. Pablo Vila San-Juan, que tan finas estampas memoriosas nos está ofreciendo, nos ha regalado —pues fue su amigo— este retrato estupendo: "Vive por y para las mujeres. Sus bigotes mosqueteriles, su melena cuidada y perfumada al estilo de Alfredo de Musset —las que se ven ahora, no son más que pelambreras sucias, sin gusto y sin arte—, sus modales diplomáticos, su palabra amable con lejano acento sudamericano y, sobre todo, su fama de escritor afortunado, le atrajeron la admiración de las damas hasta quedar esclavo de ellas, en todas partes y en todo momento. Su gran ilusión fue llegar a ser director de un music-hall, para poder vivir entre

bellezas. Lo logró, pues durante una temporada dirigió literalmente al célebre 'Folies Bergère' de París, de donde salió algo escandalosamente, pues dos vicetiples del conjunto se desafiaron a sable por él en un rincón del Bois de Boulogne."

"En su *Libro de las mujeres* —sigue anotando Vila San-Juan— da rienda suelta a su pasión favorita, y mucho más tarde, en 1925, después de rumorearse por toda Europa que había sostenido relaciones íntimas con la famosa espía Mata-Hari, publicó un libro sensacional sobre la desdichada mujer..." "No he entendido todavía cómo fue a casarse con Raquel Meller. Pero así fue. En San Sebastián asistí al acto, que apadrinaron por la Literatura don Benito Pérez Galdós, y por España el entonces presidente del Consejo de Ministros, conde de Romanones. Poco duró aquel enlace."

* * *

¿Qué aportaba Gómez Carrillo a la literatura española? Ya lo he dicho: cosmopolitismo. Un poco a la zaga de Pierre Loti, nos ofrece libros como *El encanto de Buenos Aires, La sonrisa de la esfinge* (sobre Egipto) o *El Japón heroico y galante*; ¿qué otro escritor podía presentar en aquellos tiempos un panorama de análogo internacionalismo? Frente a la tenacidad con que en esta época se defiende todavía a la temática castizoide, esas visiones traían a la vida literaria española un aire de ventana abierta.

Era, por supuesto, un afrancesado..., pero no en su dicción castellana que era integérrima. En sus crónicas autobiográficas, como las tituladas *Los primeros pasos en París,* familiarizaba a los españoles con el vivir ciertamente "cosmopolita" de la "Ciudad-Luz". Algunas de estas crónicas tienen fuerza de modelo, como la que re-

cuerda su visita a Verlaine, en el café donde se sumergía en su vaso de ajenjo. Carrillo cuenta que, estando el poeta en el hospital, un médico —para amedrentarle— inyectó ajenjo a un cerdo, ocasionándole la muerte.

"—¿Qué le parece a usted?

—Me parece —contestó Verlaine— que el ajenjo no está hecho para los *cochones.*"

Por lo demás, en el café, el gran poeta no hacía caso de algo tan insignificante, a sus ojos, como aquel pálido muchacho guatemalteco:

"El doctor Garvay quiso presentarme murmurando:

—Un escritor de mi tierra...

El viejo de la barba hirsuta lo interrumpió gritando:

—*Je m'en fou de tes écrivains.*

Luego, riendo con una risa de fauno que le arrugaba la nariz chata, nos invitó a Alice y a mí a sentarnos frente a él. Y sin preguntarnos siquiera lo que queríamos, ordenó a voz en cuello a un camarero invisible que nos sirviera cerveza."

* * *

¿Veis? Estas cosas, hace setenta años, eran noticia, dentro del horizonte provinciano de la vida española. Aunque hoy nos parezca inane o baladí, aquel modo de entender la literatura —y la vida— significaba algo. Y aquellos novelistas que (buenos o menos buenos) entonces eran enormemente populares, transportaban al vivir español nuevas maneras.

Hoy, ¿quién lee a Gómez Carrillo? Su figura ha pasado como un pálido fantasma, sensual y lujoso, por las páginas de algunas revistas hispanoamericanas. A cien años de su nacimiento, al recordarlo le reconocemos si no valor absoluto en sí, un valor relativo "de significación". Y en el campo del quehacer cultural todo adquiere, a lo largo del tiempo, permanencia y sentido.

PABLO NERUDA Y EL CONTORNO AMERICANO

La irrupción de la personalidad de Pablo Neruda en la vida intelectual madrileña se produce hacia 1931, con la publicación de la primera parte de su libro *Residencia en la tierra,* que abarca poemas escritos desde 1925, es decir, de toda su primera etapa de escritor. ¿Qué traía este joven poeta chileno, cuyo nombre real era Neftalí Reyes, que abordaba su vivir español como cónsul de su país? Basta ver las publicaciones juveniles de la época y especialmente su revista "Caballo para la poesía", para darse cuenta del impacto producido por su poderosa personalidad. Neftalí Reyes, quiero decir Pablo Neruda, traía bien cargadas sus alforjas de poeta. Nacido en 1904, sus primeros libros no sólo le acreditaban saber y entender poético —*Crepusculario* (1924)—, sino el uso magistral de la poesía en prosa —*El habitante y su esperanza* (1926)—. Allí escribe: "Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad." Y también: "Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas." Toda su vida fue fiel a estas dos consignas.

Con relación a la primera de ellas, basta leer su libro juvenil *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1925). Como demostración de la segunda, habría que pensar nada menos que en toda su existencia. Ambas se funden, podrían fundirse, en dos sencillos versos de su mocedad:

> Desde el fondo de ti, y arrodillado
> un niño triste, como yo, nos mira.

Uno y otro mandamiento crean el concepto de poesía como libertad. A partir de *Residencia en la tierra,* en efecto, la dicción poética de Pablo Neruda es como un potro desencadenado. Una manera distinta de decir, que partiendo de los "vanguardistas" americanos —Vallejo y Huidobro especialmente— despliega una embriaguez verbal producida por su vivir en el mundo; por su "residencia en la tierra". El poeta es, sí, un "residente"; un hombre que "está" entre las cosas. Que se siente unido a ellas. A la excitante contemplación de las formas y de las figuras. "Como un espejo viejo, como un olor de casa sola —en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios— y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores...", nos dice en su *Arte poética.* Al comentar este libro, José M.ª Valverde halla en sus páginas: "Culmina esta oscura boda con la sustancia misma de lo que existe, sin perder soluciones a lo espiritual, en abrazo con lo singular tangible, donde está acaso la más profunda experiencia de Hispanoamérica." La novedad de Pablo Neruda está, pues, en esta fusión embriagada con las cosas; en esta nupcia de alma y materia, en esta unión panteísta y cósmica del ser humano con la realidad difusa y múltiple que le llevará, en sus momentos de plenitud, a escribir sus *Odas elementales* en las que la materia, las cosas, los objetos más simples son materia del canto desde la estrella al insecto; desde el árbol al fruto; desde el pájaro a la legumbre, al aceite, a la alcachofa o al tomate. Esta comunicación con las cosas se hace, pues, comunión lírica, canto ceremonial, conciencia de contacto.

Y ello nos da la clave suprema de la obra de Pablo Neruda: su vertiente humana. Su poesía de los humildes; pues, ¿cómo no considerar entre tantos valores elementales a la criatura humana, empezando por su herma-

no pobre, el "roto" chileno que sufre en el campo o en la mina en un mundo calcinado y desnudo?

Pablo Neruda fue, en este sentido, infatigable en una lucha en la que hirió —a veces injustamente— y fue herido. Su propio apasionamiento le llevó a servir consignas, cuya justificación suprema era su voluntad de acercarse al sufrimiento. De ahí surge esa obra gigante, sin precedentes (por su ambición tanto como por su extensión), que se titula *Canto general,* y que no es sino la proyección a nivel sociohistórico de su voluntad de fusión con lo elemental y lo humilde. Su pedestal telúrico se llama América. Con sus nombres indígenas, sus ríos anchos, sus sabanas, sus cordilleras. "¡Alturas de Macchu Picchu"!

> Madre de piedra, espuma de los cóndores.
> Alto arrecife de la aurora humana.
> Pala perdida en la primera arena.

Una enorme letanía de palabras convulsas, acumulando imágenes sobre la mirada atenta del lector. Una tumultuosa sucesión de presencias, buscando la poesía de lo evidente, de lo que se limita a existir por su propia realidad elemental y telúrica y transmite, por eso mismo, su mensaje sacudidor y violento.

Sobre esta verdad mineral y vegetal, sobre esa América inmensa, distendida, sobresaltada, volcánica, desfila una procesión de caudillos y de insurgentes, de dictadores y de esclavos, de alegría y de llanto. El verso, en este poema, se hace geografía: se alza, se encabrita, se pone en pie; se distiende, se acuesta, se desmaya. La palabra, embriagada, canta, grita, llora, gime. A veces, se hace breve, enjuta, corta como un telegrama; a veces, vulgar, como una gacetilla de prensa. Pero es, siempre, palabra viva, tensa, restallante como un látigo, vibradora en el aire.

¿Quiso extenderse —distenderse— demasiado? ¿Pecó por exceso? ¿Fue demasiado fluida, fluvial, caprichosa, cambiante? ¿Dio más de lo que podía? La enorme catarata sucesiva de sus versos tiene, por supuesto, fallos en su corriente; limo elemental o fango sucio; guijarros sin pulir; alborotada espuma turbulenta.

> Así nació mi poesía, apenas
> rescatada de ortigas, empuñada
> sobre la soledad como un castigo.

Pero fue, en sí misma, como un espectáculo torrencial, como una catarata viva, irrestañable, que quiso transmitir la realidad vital de las cosas a la realidad vital de las palabras, en una hazaña casi irrealizable.

Toda esta inmensa máquina de decir, de gritar, de cantar, era la estatua viva, vital, trepidante de Pablo Neruda, que ahora se nos ha quedado inerte y fría. Por esta muerte que, para mayor tristeza, nos hace pensar que Pablo Neruda se ha muerto de un dolor llamado Chile.

BORGES Y LO ESPAÑOL

Creo que si la ocasión lo exigiese podría —aportando citas de ocho lustros— aspirar a un cierto decanato entre los devotos españoles de la carrera meteórica de Jorge Luis Borges. Carrera que incluye su transformación en mito; es decir, en una realidad fabulosa modificada por los espejos —tan queridos por Borges— que desdoblan, deformándola, su precisa realidad. De ahí que la imagen borgiana adquiera constantemente límites imprecisos, fabricados por datos de desigual importancia, como cuando, para perfilar la línea de su pensamiento, se acude a la vez a textos auténticos o a declaraciones verbales obtenidas por el asedio de los periodistas. Y pienso que para trazar una línea válida hay que acudir solamente a los primeros, los que pueden ser objeto de una comprobación en relación con una coherencia interna dentro del pensamiento del autor. Utilizaremos hoy este sistema para adquirir alguna fijeza en cuanto a la dimensión de lo español en la obra borgiana.

Esta dimensión empieza en una actitud cautelosa. En sus ensayos primerizos (*El idioma de los argentinos*, 1928) observamos una posición de distanciamiento, irónica. "Confieso que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más?, dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el camino de la literatura española fue siempre fastidioso." El idioma de los argentinos, viene a decir Borges, implica un porvenir en que

necesariamente inserta una voz auténtica y distinta, inconfundible, que no se fabrique con resonancias retóricas castizoides. Por otro lado, en los ensayos de esta primera época, Borges, que empezó siendo poeta ultraísta, está pendiente de los juegos de la metáfora del Barroco y, en varios artículos, se refiere a la fuerza fulminante que otorga a un determinado verso de Góngora o de la prosa de Gracián. A la caza del juego metafórico, el gran escritor argentino se acerca a otros hontanares, como los que le ofrece la poesía escandinava (los Kenningar). Ahora bien: en la propia búsqueda de estas comparaciones fulminantes le lleva a analizar obras de esos espectáculos verbales de un tremendo vacío mental que subyace tras la brillantez de la palabra. Así cuando recuerda a Baltasar Gracián, en la hora de su muerte: "¿Qué sucedió cuando el inexorable / sol de Dios, la Verdad, mostró su fuego. / Quizá la luz de Dios le dejó ciego / en mitad de la gloria interminable. / Sé de otra conclusión. Dado a sus temas / minúsculos, Gracián no vio la gloria / y sigue resolviendo en la memoria / laberintos, retruécanos y emblemas" (*El otro, el mismo,* 1969). En este sentido, abundan los textos también en su obra ensayística, que nos traen la sospecha de que, para él, la tradición hispánica pecaría de ser una especie de hojarasca palabrera. "La grandeza de Quevedo es verbal, juzgarle un filósofo, un teólogo o un hombre de Estado es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no su contenido" (*Otras inquisiciones,* 1952). La estimación de lo verbal como garantía de fidelidad a una tradición le enfada a Borges, como lo muestra su artículo sobre Américo Castro (Idem). A medida que avanza en su obra general —poética y ensayística— se advierte su creciente exigencia a superar su antigua admiración por la retórica española, cuyo ejemplo supremo sería Quevedo, por una valoración pro-

gresiva de Cervantes, a partir del formidable texto "Pierre Menard, autor de *El Quijote*" (*Ficciones,* 1964), una de las cumbres más altas de la obra borgiana, o notas tan agudas como "Magias parciales del Quijote" (*Otras inquisiciones,* 1952). Es el juego de los espejos, tan caro a Borges como dijimos, que se refleja en el hecho de que el don Quijote de la Segunda Parte haya leído la Primera, lo que le hace pensar en un análogo desdoblamiento: el de *Hamlet* de Shakespeare. "¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficción." ¿Y no estamos en el mundo novelesco de Unamuno o el juego de los espejos múltiples de Pirandello? Algo de todo ello encontramos en estos versos de uno de sus libros más recientes (*La rosa profunda,* 1975): "El hidalgo fue un sueño de Cervantes / y Don Quijote un sueño del hidalgo. / Y el doble sueño los confunde y algo / está pasando que pasó mucho antes. / Quijano duerme y sueña una batalla / los mares de Lepanto y la metralla."

Pero a mi me parece que esta aproximación a Cervantes —y a Shakespeare— nos da, junto a una clave de profundidad, hacia lo humano otra dimensión histórica importante: la de un hispanismo inseparable de la tradición europea. "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que puedan tener los habitantes de una y otra nación occidental" (*Discusión,* 1932). Estas palabras de Borges son sumamente esclarecedoras, y nos explican bien su proclividad hacia las literaturas europeas, con especial adhesión a las antiguas literaturas germánicas y escandinavas y a las literaturas sajonas de

todos los tiempos y países. El ámbito cultural argentino, en efecto, se caracteriza por esa porosidad que le da un inconfundible sello cosmopolita, y que se cierra a los casticismos chabacanos y, por supuesto, a lunfardismos de conga arrabalera.

Borges es un exigente, también, con la tradición cultural de la lengua. "Los individuos de la Real Academia Española —ha escrito recientemente— quieren imponer a este continente sus incapacidades fonéticas; nos aconsejan el empleo de formas rústicas: neuma, sicología, síquico" (*Elogio de la sombra,* 1969). Opinión que el ilustre argentino rechaza. Pero este deseo de no ver despeñarse la lengua en los lodazales del decir popular va curiosamente ligado a su vocación cosmopolita. En una reciente estancia en Santiago de Chile, Jorge Luis Borges ha planteado a fondo esta cuestión: "He recorrido con amor los países escandinavos y he comprobado que allí, con algún asombro, que toda la gente es bilingüe, es decir, los noruegos hablan noruego e inglés; los suecos, sueco e inglés; los daneses, danés e inglés. En Islandia se habla el islandés, la antigua madre de las otras y parcialmente del inglés también. Y todo el mundo habla esos dos idiomas, porque se enseñan los dos en la escuela primaria. Sugiero que sería muy fácil hacer que en las escuelas primarias de los países de la lengua inglesa se enseñara el español y aquí se enseñara el inglés. Y, entonces, desaparecería esa absurda disyuntiva —unos símbolos convencionales, desde luego— de Cervantes o Shakespeare.

¿Por qué Cervantes o Shakespeare? ¿Por qué no Cervantes y Shakespeare? ¿Por qué no pensar en una humanidad bilingüe, en una humanidad que hable parejamente los dos idiomas, que tenga acceso a dos vastas, a dos ilustres culturas." ("El Mercurio", Santiago de Chile, 2 de octubre de 1976).

Pero esta es, en suma, una cuestión culturalista; y lo que a mí me importa es llegar al mundo profundo y visceral de Borges; al mundo en que lo español es un recuerdo vivo y palpitante de sus años de Mallorca y de Madrid; a la entrañable presencia real de los libros y de las cosas de España, hecha necesaria realidad de cada día: "España de la piedra piadosa de las catedrales y santuarios / España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad / España del inútil coraje / podemos profesar otros amores; / podemos olvidarte / como olvidamos nuestro propio pasado, / porque inseparablemente estás en nosotros / en los íntimos hábitos de siempre / en los Acevedo y los Suárez de mi linaje, España, / madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones / incesante y fatal."

¿Quién podría decirlo mejor que él?

BRASIL EN LOS LIBROS

(Notas de viaje)

I

¿Organizar el sosiego? Ilusiones vanas. ¿No nos preparan en el buque trepidantes programas que abarcan la jornada entera? Resulta que los viajeros no buscaban el ocio, "el tiempo" de la meditación, la distendida blandura del "dolce far niente", sino que exigen que este paréntesis de paz, entre mar y cielo, se llene de algarabía. Habrá, pues, que buscar un ángulo escondido, en la cubierta de botes, para encontrar el reposo necesario. ¿No habíamos de realizar una suerte de "¿ejercicios espirituales?". Puesto que nos acercamos a la tierra brasileira, ¿no sería ocasión de pedir a sus escritores un salvoconducto para su entendimiento?

Bienvenidas, por ejemplo, las páginas de Jorge Amado, para la comprensión de la cenefa marinera de este gigante geográfico, que sólo tiene accesible (por ahora) su costado oceánico: Para Ilhéus, leeremos *Gabriela, cravo e canela*; para Bahía, *Jubiabá*; para Recife, *Os Velos marinheiros*. Y gozaremos, sí, la descripción vivísima de la pequeña ciudad del Ilhéus, cuando la primitiva sociedad patriarcal de las fazendas, divididas en "casa grande" (para el señor) y "senzala" (para la servidumbre) se iba convirtiendo al tráfago del comercio y de la industria. Deambularemos, con Gabriela, por el laberinto de las callejuelas bienolientes, oyendo las sirenas de los buques que, río arriba, recogían las cargas del cacao y de la caña

de azúcar y las acercaban al centro comercial de San Salvador. Con *Jubiabá* trabaremos amistad con el negro Antonio Balduino, campeón de boxeo, en la "bahía de Todos os Santos e do Pai-de-Santos Jubiabá", donde se desarrollan los *candomblés* (que en Río se llaman *macumbas*) para invocar al espíritu, que presencia la lucha entre Oxalá, que nosotros llamamos Jesús, y Satanás, que ellos denominan Exu; junto a Changó y Yemanjá, que transparentan el culto a S. Jerónimo o a la Purísima Concepción. Toda la inmensa mitología africana —bantú, hotentote, guineano— inserta confusamente en la tradición del Cristianismo, y ordenando sus ritos y sus yerbas mágicas en torno a los raptos epilépticos producidos por el trance místico. Por este océano tenebroso navega Antonio Balduino, negro, campeón bahiano, de alma sumisa al conjuro del Pai Jubiabá, que sabe los secretos de la "Lanterna dos Afogados" y conoce todos los ritmos negros que resuenan "na Baixa dos Sapateiros" y en la "Ladeira do Tabão: Antonio Balduino, héroe popular bahiano, soñador y humilde, que cantaba por las callejuelas junto a las iglesias barrocas:

Minha mãe me dê dinheiro
para comprar un cinturão,
para fazer una cartucheira,
para brigar pra Limpião.

Otra sabrosísima, jugosa estampa del Brasil costero, de Bahía y más al norte, nos lo da Jorge Amado en *Os velhos marinheiros,* con el relato breve "A morte e as mortes de Quincas Berro Dáqua" (que es la novela de la muerte sórdida y abandonada; de la muerte de nadie, y con el más amplio despliegue de "A completa verdade sôbre as discutidas aventuras, do comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de Longo Curso", un

relato que Alvaro Cunqueiro firmaría gustosamente. Allí aprendemos de los amores de negros y mulatas; de doncellas enjoyadas de oro; de viajes y arribadas a puertos cálidos con olor a cacao y canela; de los pintorescos personajes rodeando al protagonista, como el famoso erudito local don Epaminondas Torres o los que abejean por las callejuelas de Recife.

Degusto estas páginas en la travesía, bien oculto en la cubierta bajo un sol algodonoso y húmedo que delata y define al trópico, en el camino de Brasil.

No son las únicas. Brasil tiene una excelente geografía literaria que puede crear poderosas imágenes en el lector. Basta con asomarse a la crónica novelesca, al registro de temas ochocentistas en un José de Alencar (*As minas de prata*), en Paulo Setubal (*O sonho das esmeraldas*). O la garra de los novelistas del realismo sociológico como Ferreira de Castro, Erico Verissimo o de Vasconcelos. O el análisis escalofriante del Sertâo que, desde las páginas iniciadoras y ya clásicas de Euclides da Cunha, se despliega en la impresionante radiografía de hombres y paisajes que nos descubre la novelística magistral de Joao Guimaraes Rosa.

II

Repaso, mientras nos acercamos a la costa, memorias y papeles míos en relación con el Brasil, que aborda —si la memoria no me miente— por cuarta vez, y llevando sobre el corazón la ilusión del deslumbramiento con que en mi primera llegada descubrí la luminosa perfección de la Bahía de Río.

Me piden, a bordo, que les "explique el Brasil", lo que me parece una encantadora ingenuidad. ¿Cómo aprehen-

der la dimensión de un gigante cuya complejidad sólo puede ser pareja a su magnitud? Puesto que el Brasil es, después de Rusia, China y el Canadá, el país más extenso del mundo. Ya que contiene todos los climas —desde el tórrido de Pernambuco, el templado de Portoalegre y todos los paisajes de la Geografía del globo: selva, playa, altiplano, "sertao", cataratas gigantescas y corrientes fluviales como el Amazonas; alturas a orden titánico y ondulaciones a medida del hombre. Y finalmente, cruce de razas hasta el límite de la imaginación.

Veamos, sin embargo, de ordenar pedagógicamente algunas ideas, en una pura intención de esquema.

Cuya primera noción es la condición portuguesa —indisimulable— de la tierra brasileña. Brasil es la mayor invención realizada por los portugueses. Y ello implica la correlativa perogrullada que sigue: La América lusitana es distinta de la América española. La gente lusa aporta, en efecto, diferenciadoramente, elementos privativos de delicadeza, afectividad, melancolía, que no aparecen en el bronco e hirsuto conquistador extremeño o castellano. El portugués trae al Brasil sus "buenas maneras" —la tradicional cortesía que hoy descubrimos al atravesar la frontera peninsular—, el decir suave y matizado, y el tono ceremonial que se manifiesta en el barroquismo de su palabra y en el de su expresión artística. Esta suavidad en el modo explica el más significativo substrato del alma brasileira, cuya historia no conoció los rigores inquisitoriales —y sí sólo una muy inteligente colonización jesuítica— ni entendió nunca las intransigencias del racismo. No sólo el Brasil alberga inmediatamente el mestizaje de portugués e india, sino que produce rápidamente una inmensa pululación mulata. Las "casas grandes", de las "fazendas" coloniales tenían —como ha explicado maravillosamente Gilberto Freyre—

las "senzala", cuadrilátero de edificaciones adyacentes donde abejeaba, en sus lechos, la negrada llegada de Africa, que no sólo pigmenta la piel de la colonia, sino de la misma metrópoli, puesto que el "fazendeiro" es prolífico y crea una inmensa sociedad intermedia, con todos los matices posibles en el color de la piel y en la sensibilidad de las almas. Desaparecido el indio de la zona litoral, replegado en la profundidad de las selvas amazónicas, el negro va a señorear —alegre y poderoso— el racialismo brasileiro, insertando en sus macumbas y candomblés las creencias y los ritos africanos en la devoción de los colonizadores. La religiosidad del negro se da en todas las direcciones, y después de sacrificar una paloma, de acuerdo con una religión animista llegada de Nigeria o del Senegal, podrá cantar a su niña recién nacida:

ista menina
nao dorme na cama
dorme no regaço
da Senhora Santa Ana.

La religiosidad del negro se proyecta, pues, en su esperanza y en su melancolía. Impregna la vida entera del alma brasileira, cuya explosión del Carnaval es, según nos dicen, la única y solitaria válvula de escape, que dura exactamente cuatro días. Por eso canta una de sus canciones:

Tristeza nao ten fim,
a felicidade, sim.

De esta sensibilidad nace toda la simpatía que el brasileño inspira; su sentido de hospitalidad; la reverencial cortesía con que dice "o senhor" o "a senhora" para referirse a su interlocutora; su permeabilidad racial

que le permite insertarse y confundirse enormes masas de inmigrantes (japoneses, italianos, alemanes, holandeses), que se instalan en paisajes y climas que les recuerdan sus países de origen. Hace cuarenta años, Stefan Zwaig llegó a estas tierras y se enamoró de sus bellezas paisajistas y de sus cualidades humanas. "E a mais gentil gente", dice. Incapaz de la cólera y el grito. Feliz en su abandonado, cálido, distendido, melancólico vivir.

III

Perdonad. No tengo más remedio. Necesito, antes de proseguir, repasar mi —vuestra— geografía escolar, la aprendida en los libros, antes de desplegar el mapa vivo —mínimo— que puedan contemplar mis ojos.

Es una cuestión dimensional y, a nivel gigantesco, de complejidad. Cuatro paisajes, por lo menos, hay que tener en cuenta: el de costa, que ofrece un perfil seductor cuyo límite, sin superación posible, está en Río de Janeiro y que —como le aconteció a Colón al pisar tierra firme— hizo pensar a Américo Vespucio que se encontraba a las puertas del Paraíso Terrenal. El segundo paisaje es el que llamaríamos hoy de segunda línea. Menos sensual y brillante, pero más cómodo, a una altitud superior a los seiscientos metros, con orografía accesible, concentró el vivir señorial de los tiempos antiguos —Petrópolis (corte imperial) y Therezópolis—; su cima demográfica, trepidante y avasalladora es São Paulo. El tercer paisaje —el gran corazón verde— es el centro del país, que abarca el enorme macizo de la selva —el *Mato grosso*— que se extiende a occidente hasta las fuentes del Amazonas, y que bordea al sur —en la frontera de Paraguay y Argentina— con la catarata del Iguazú. Es la

gigantesca reserva natural del territorio, apenas puesto en programa ahora con la faraónica carretera transamazónica, que tiene a Brasilia como pivote central. Brasilia, como el Madrid concebido y situado por Felipe II en el centro de la Meseta, cumple una función integradora y, a la vez, catapultadora. Es probablemente el más importante esfuerzo urbanístico del mundo.

Y queda el cuarto paisaje: reverso de la medalla anterior. El de los *nordestinos*; el patético y abrasado sertao —un territorio más grande que Francia— el estado de Ceara, cuya capital es Fortaleza. El sertao es el reinado de la sed, porque el agua se acumula 113 días al año, dejando el resto al sol, que consume los vegetales, deja flácidos los vientres de hombres y ganados, asesina a los niños y hace de los vaqueiros —con sombrero de cuero— esqueletos alucinantes y alucinados. En el sertao, que ya tiene una tradición literaria desde Euclides da Cunha a Guimaraes Rosa, y que tiene con Glauber Rocha su testimonio cinematográfico, se ofrece a diario el espectáculo de los desesperados, de los devorados por las fiebres, de los locos, de los bandidos desaforados, los *cangaceiros,* que fabrican inútiles remos de banderías, como el de Antonio Mendes, o *Conselheiro,* que exigió en 1896 una verdadera expedición militar que acabó con sus partidarios que gritaban mientras morían "Viva o Bom Jesús" y "Viva o Conselheiro". Los que conocen la filmografía de Glauber Rocha saben bien de las estremecedoras imágenes de esta legión de alucinados.

2

DOS ESTUDIOS DE GEOGRAFIA LITERARIA

MAGIAS DEL SUR

I. La Sicilia de Lampedusa

Péndulo somos, porque nuestro existir se hace de acciones y de reacciones. Basta para ello considerar la posición del hombre a través de los tiempos; o, si se quiere, averiguar el motor último del humano acontecer. Navegamos entre vientos distintos. Desde el viento de Dios, que hace que la historia sea, en último término, teología —como pensaba San Agustín—, al viento del dinero que rige el devenir del hombre, como pensaba Carlos Marx.

Posiciones, acaso, no tan antitéticas como parece. Pues también el soplo de Dios actúa sobre la realidad económica. Dígalo el paso de la Edad Media, desde la filosofía de Santo Tomás, que menosprecia los bienes terrenales, al ardiente puritanismo de Calvino, en el Renacimiento, para quien en el "plan de Dios" el dinero acumulado por el comerciante es un signo de la bendición de Dios.

En esta sencilla confrontación está el secreto del hombre moderno, que se define por una dinámica del interés material, que explica, en último término, el hecho de que el motor del dinerario que mueve el mundo se halle instalado en la Europa protestante, y que, por ello, la historia del poder del hombre gire en torno a las bolsas de Amsterdam, de Londres o de Nueva York. Esta sencilla verdad se completa con la realidad complementaria de que los pueblos del sur de Europa asuman

una función subsidiaria, de segundo rango. Es la constante de oposición que enfrenta el activismo del norte con el fatalismo o la desgana del sur. No es difícil encontrar, incluso dentro de cada país, enfrentados los dos conceptos de la existencia, que pone en contraste el hombre de Milán con el de Palermo, el de Bilbao con el de Sevilla, para buscar ejemplos fáciles, que pueden hallarse incluso en libros habituales como el tratado de "Sociología" de Salvador Giner, en el que coloca junto a los ejemplos típicos de las regiones dinamizadas por la actividad creadora, los casos de las que se caracterizan por la inercia y el inmovilismo, como Sicilia y Andalucía.

* * *

He tejido estas cavilaciones, como periodista que soy, partiendo de un hecho en apariencia trivial. La reaparición en la pequeña pantalla de *El Gatopardo,* que me ha dado —hace unas semanas— una deleitosa ocasión de recordar una vieja y reiterada lectura. Y, como suele acontecer, el paladear de este buen vino, como el de los mostos añejos, nos lo hace más gustoso al paladar.

Trae *El Gatopardo,* como toda novela que merezca consideración de tal, nada menos que un mundo a cuestas. Tiene, pues, un texto y un contexto. Y, en este caso, el análisis de una específica situación colectiva en un determinado tiempo; una realidad sociológica en el momento en que la historia deja paso a la contemporaneidad. La realidad geográfica de Sicilia en la encrucijada de su adscripción al reino de Italia, por el plebiscito 21-22 de octubre de 1860, una vez resuelto el modesto episodio militar desencadenado por el desembarco de Giuseppe Garibaldi y sus Mil en Marsala, en el mes de mayo del mismo año.

La película sirvió de honor póstumo a Luchino Visconti —el gran realizador—, que encontró en su escenario geográfico y en su coordenada histórica una prodigiosa ocasión de maestría con el tratamiento del tema, como un maravilloso escenario de paisajes y palacios sobre el que los personajes se mueven con la perfección geométrica de un *ballet* de alta escuela. Ni una sola ocasión fue desperdiciada por el ánimo de perfección del egregio cineasta italiano, el último soldado de la batalla del esteticismo en la historia del cine.

Pero la novela de Giuseppe di Lampedusa (1896-1957) tenía todo esto y mucho más. No era sólo, ciertamente, un despliegue de imágenes fulgurantes, porque contenía una situación dialéctica, de la que arranca su interés en profundidad. Su héroe más visible, el príncipe Salina, es un símbolo de la historia, en el sentido de vitalismo petrificado. Su enfrentamiento más elemental se produce en dos niveles: en su ambiente siciliano frente a don Calógero, que simboliza la burguesía en ascenso, y en su ambiente italiano, frente al caballero Chevalley, que representa el progresismo europeizante de la Italia del primer Saboya y del conde de Cavour. Otras figuras contornean la del protagonista, en dos planos igualmente paralelos: en el campo "liberal", en la persona de su propio sobrino Alfonso, y en el ámbito conservador, en el fidelísimo don Luigi, que se niega a aceptar la evolución de las cosas y que se rebela contra la cobarde impaciencia de los que corren "en socorro del vencedor". Este último simboliza, ciertamente —con su conmovedora lealtad—, el grado máximo de inmovilismo.

Porque la complejidad del carácter del príncipe Salina encierra en su persona una actitud desdoblada y, por tanto, irónica. El pertenece al *status* nobiliario de una región más que cargada, abrumada por la historia. Pero

esta noble pesadumbre del pasado le da un noble y sereno escepticismo, que se conjuga con el fatalismo que respira toda la colectividad siciliana a lo largo de muchos siglos de historia. Sabe que la evolución de los tiempos es ineluctable, y que la nueva "carrera de los honores" nada tiene que ver con su propia condición linajuda que, como le recuerda a don Calógero, cuando éste viene a concertar la boda de su hija con don Alfonso, le permite ser "Grande de España" y "Caballero de Santiago", recordando que el reino de las Dos Sicilias era regido por la Casa de Borbón que lo unía a la Corte de Madrid —como en la persona de nuestro Carlos III, primer excavador, por cierto, de las ruinas de Pompeya y Herculano.

Así, desde su prosapia, el príncipe ve llegar la marea de los nuevos tiempos con un gesto sonriente, y a la vez patético, de escepticismo. Es el mismo escepticismo de que hace gala cuando el caballero Chevalley le viene a ofrecer un puesto en el Senado de la Corte piamontesa de los Saboya, honor que declina también, proponiendo para dicho cargo al mismo don Calógero. ¿Por orgullo?, ¿por desconfianza? Las dos cosas, como se deduce de una frase del propio príncipe de Salina, cuando le dice al entusiasta italiano del norte que hay algo más profundo, que él se encarga de explicar al personaje forastero en este diálogo:

"—Entonces, príncipe, ¿por qué no acepta?

—Tenga paciencia, Chevalley. Ahora me explicaré. Nosotros los sicilianos estamos acostumbrados, a través de una larga, larguísima hegemonía de gobernantes que no eran de nuestra religión, que no hablaban nuestra lengua, a andar con pies de plomo. Si no se hacía así, no nos librábamos de los exactores bizantinos, de los emires berberiscos ni de los virreyes españoles. Ahora ya nos hemos habituado: estamos hechos así. He dicho "adhe-

sión', no 'participación'. En estos seis últimos meses, desde que vuestro Garibaldi puso el pie en Marsala, se han hecho demasiadas cosas sin consultarnos para que ahora se pueda pedir a un miembro de la vieja clase dirigente que las desarrolle y las lleve a ejecución. Ahora no quiero discutir si lo que se hizo se ha hecho mal o bien. Por mi parte creo que mucho se hizo mal, pero le diré ahora lo que usted comprenderá perfectamente cuando lleve un año entre nosotros. En Sicilia no importa hacer mal o bien: el pecado que nosotros los sicilianos no perdonamos nunca es simplemente el de 'hacer'. Somos viejos, Chevalley, muy viejos. Hace por lo menos veinticinco siglos que llevamos sobre los hombros el peso de magníficas civilizaciones heterogéneas, todas venidas de fuera, ninguna germinada entre nosotros, ninguna con la que nosotros hayamos entonado. Somos blancos como lo es usted, Chevalley, y como la reina de Inglaterra; sin embargo, desde hace dos mil quinientos años somos colonia. No lo digo lamentándome: la culpa es nuestra. Pero estamos cansados y también vacíos.

El sueño, querido Chevalley, el sueño es lo que los sicilianos quieren, ellos odiarán siempre a quienes los quieran despertar, aunque sea para ofrecerles los más hermosos regalos. Y, dicho sea entre nosotros, tengo mis dudas con respecto a que el nuevo reino tenga en la maleta muchos regalos para nosotros. Todas las manifestaciones sicilianas son manifestaciones oníricas, hasta las más violentas: nuestra sensibilidad es deseo de olvido, los tiros y las cuchilladas, deseo de muerte; deseo de inmovilidad voluptuosa, es decir, también la muerte, nuestra pereza, nuestros sorbetes de escorzonera y de canela. Nuestro aspecto pensativo es el de la nada que quiere escrutar los enigmas del nirvana. De esto proviene el poder que tienen entre nosotros ciertas personas, los

que están semidespiertos; de ahí el famoso retraso de un siglo de las manifestaciones artísticas e intelectuales sicilianas; las novedades nos atraen sólo cuando están muertas, incapaces de dar lugar a corrientes vitales; de ello el increíble fenómeno de la formación actual de mitos que serían venerables si fueran antiguos de verdad, pero que no son otra cosa que siniestras tentativas de encerrarse en un pasado que nos atrae solamente porque está muerto."

La magia del Sur. El irracionalismo, y los *pathos* inundando las almas de las gentes.

Y no sólo en Sicilia.

II. La Andalucía de Pemán

Hemos empezado analizando la Sicilia que se retrata en las páginas de *El Gatopardo,* como el primero de los elementos de juicio que podemos anotar en una revisión de los "sures" que se ofrecen a nuestra curiosidad intelectual. Y siguiendo el orden aducido por la "Sociología" de Giner, después del sur de Italia, nos corresponde intentar una caracterización de lo andaluz. Más tarde —si ustedes quieren seguirme— trataremos, dentro de nuestro mundo románico, de estudiar el papel que Valencia, Mallorca o Ibiza asumen frente a la Cataluña histórica —o "Catalunya Vella"—, así como lo que representa el mundo provenzal para Francia o el Algarve para lo portugués. La conclusión puede anticiparse: cada cosmos cultural tiene sus propios "nortes" y "mediodías".

Y abriríamos un paréntesis para anotar la sospecha de que fuera del ámbito del mundo románico hallaríamos análoga confrontación. En el mundo germánico, ¿no son Baviera —y Austria— claros elementos de contraste con el norte prusiano? En el mundo anglosajón, ¿no se

da en los Estados Unidos, el *pathos* del Sur, en torno a Nueva Orleans, frente al frío puritanismo de los estados del Norte y su patrón bostoniano? Y, finalmente, ¿no podríamos decir que toda la América española y brasileña es, a su vez, el polo sur cálido y retórico de la América sajona?

* * *

Comenzaremos por la confrontación Castilla-Andalucía, que nos ofrece —como se verá enseguida— un curioso paralelismo de caracterización como el que hemos anotado al copiar las opiniones del príncipe Salina en la famosa novela de Lampedusa. Las semejanzas son, en efecto, sorprendentes.

Y no hace falta insistir en la "sustantividad" de lo andaluz, cuya plena conciencia tantas veces dolorida hallamos en los mejores espíritus de esa tierra, como he explicado en mi reciente "Tratado de las melancolías españolas". El andaluz se sabe diferente y está orgulloso de serlo, aunque no oculta su satisfacción cuando es tomado como bandera de la totalidad española. Cosa que acontece en los períodos de nacionalismo, como lo acredita la exaltación de las formas "diferenciales" de lo europeo que se dan especialmente en lo andaluz. El período franquista ha sido, en este aspecto, característico de esta "España cañí" que se afanaba en casticismos rutilantes para regocijo de turistas. Esta traslación del centro de gravedad hacia el sur se opone, claro está, a las concepciones de tipo dinámico y europeo que, como decía Ramón de Basterra, se concretaban en una España administrada por pirenaicos, tal como la soñaba el propio poeta: "En todo el Pirineo hay un ánimo, un pulso, un semblante / el afán pirenaico de acometer la vida hacia adelante. / Por todos nuestros aires en que parecen las bolas del añil disueltas / Catalanes, navarros, vascos, cas-

tellanos y celtas / hay misión para todas las razas que el Pirineo hermana: / es prolongar el ritmo de Occidente vigilancia humana / hacia el sur en que Africa esparce su adormidera. / ¡Desciende al Mediodía tu ímpetu, Cordillera!"

Volvamos a Andalucía. El análisis de lo andaluz tropieza con la dificultad de equivocarnos con la corteza externa, el cromatismo folklórico y superficial, tan tremendamente difundido, especialmente en la óptica extranjera de Merimée a John dos Passos, y en cuya explotación —¡ay!— también los españoles han puesto sus pecadoras manos.

Si, rehuyendo esta apariencia, atendemos a las raíces, observamos que hay realidades más auténticas. Hay una Bética profunda, como hay un cante "jondo". Al lado —por debajo— de la apariencia coloreada y sonriente existe, como descubrió García Lorca, esa "Andalucía del llanto", de tan patéticos perfiles. Y al lado de esos "arrebatos sin objeto", que Valle-Inclán, en genial caricatura, descubre en los ademanes de tanta "estrella" folklórica, hay una Andalucía púdica y callada, irónica y distante, como acreditan esos poetas andaluces de gesto recogido y hondo que van desde la "Epístola moral a Fabio" a Bécquer y de Bécquer a Luis Cernuda. No, no es lo mismo la Andalucía de los Quintero que la Andalucía de "Pepita Jiménez" —cuya deliciosa versión fílmica he visto, por cierto tardíamente—, que se encierra en sí misma hasta para trabajar —el "trabajo púdico" de que hablaba Eugenio d'Ors.

Y es curioso comparar, a lo largo de estas notas, los caracteres de la Sicilia de Lampedusa —que hemos anotado para comentarlos— con la Andalucía auténtica, tal como ha surgido de las meditaciones de sus hijos más preclaros.

Tomo como base algunas páginas de los *Ensayos an-*

daluces de José María Pemán (Barcelona, ed. Planeta, 1972). Copio algunos párrafos, para que se advierta la curiosa coincidencia con las anotaciones que sobre el alma siciliana nos ofrece el protagonista de *El Gatopardo*. He aquí, por ejemplo, unas observaciones del ilustre periodista gaditano: "Es impresionante la fuerza de supervivencia que tienen los rasgos más genuinos de su fisonomía. Aquella vocación estética de los tartesios, con sus leyes poéticas, y sus lidias de toros, y sus bailarines de Cádiz, perdura intacta e inconfundible. Aquella condición pacífica, algo irónica y desengañada, de pueblo llegado a la madurez, con que Andalucía se presenta en sus primeras noticias, es para siempre la clave de su historia.

Esta región, ancha y luminosa, tendida en el centro del mundo, entre el Mediterráneo y el Atlántico, que guarda las riquezas agrícolas de los llanos de Córdoba, Sevilla y Jerez, en un cinturón de montañas abruptas, engastadas de riquezas mineras —el hierro de Tarsis y Riotinto, la hulla de Bélmez, el azogue de Almadén, el plomo de Linares—; esta región, que en pocas hectáreas de terreno reúne y compendia todos los climas y cultivos —las nieves de Sierra Nevada, las playas pesqueras de Cádiz, los olivos de Osuna, las viñas de Jerez—; esta región, digo, parece que se tiende, con una indolencia soñadora, sumisa a todas las invasiones y pronta a todas las hospitalidades.

Se diría que, como todo lo cifra en ella, no espera nada" (*ob. cit.*, págs. 10-11).

El resto de los textos que queremos aducir serían precioso comentario en torno de una realidad histórica muy conocida. Cuando un pueblo fuerte invade a un pueblo débil, se da con frecuencia el caso de que, sutilmente, el pueblo vencido se introduzca en el alma del vencedor. Así les sucedió a los romanos al invadir a Grecia. "Grecia

capta...", a los españoles, cuando paseaban nuestros tercios por los caminos de Italia: iban nuestros barcos cargados de arcabuces y regresaban llenos de sonetos y de octavas reales. Es lo que podríamos definir como "el tiro por la culata" de toda conquista, porque para decirlo con la expresión certera de Eugenio d'Ors "toda colonización es un acto recíproco".

Volvamos al texto de Pemán: "Si hubiéramos de escribir sobre Andalucía con el criterio vulgar y cotidiano, que no entiende de otras valoraciones sino de aquellas utilitarias, materiales y económicas que se entran por los ojos, encontraríamos muchas deficiencias. Anotaríamos, quizá con excesiva ligereza, ciertas sentencias terminantes: derrotas, atrasos, indolencias...

Pero esto sería una injusticia. Esos valores y esas realidades no son los únicos que existen. Hay realidades y valores de otro plano. Y Andalucía ha aplicado a la vida otro cuadro totalmente distinto de valoraciones y criterios. No hay derecho a condenar de una plumada al filósofo, al poeta o al anacoreta, porque su género de vida contraste con el activismo de la vida normal. Ellos aplican otros criterios o valores, pero cumplen también un programa de vida.

¿Que Andalucía fue fácil para las victorias invasoras? Concedido. Pero no es la "victoria militar' un único criterio de valoración. Habría que ponderar también el valor de esa tolerancia suave y pacífica que vence al cabo en el espíritu. ¿Que Andalucía se rezagó, con indolencia, en ciertos avances del progreso material? Concedido. Pero el rascacielo o el ferrocarril no son criterios únicos. Hay que valorar también otros progresos.

Hay que contemplar a Andalucía, 'sub especie aeternitatis', como los antiguos metafísicos contemplaban la vida" (*ob. cit.*, págs. 13-14).

Seguimos leyendo y nuestro espíritu vuela a las palabras que el príncipe Salina le dice al caballero Chevalley y que hemos anotado en el capítulo anterior. Y podríamos añadir ahora: "esta tierra que a pocas millas de distancia tiene el infierno en torno a Randazzo y la belleza de la bahía de Taormina; este clima que nos inflige seis meses de fiebre de cuarenta grados. Cuente, Chevalley: mayo, junio, julio, agosto, septiembre y octubre; seis veces treinta días de un sol de justicia sobre nuestras cabezas; este verano nuestro largo y tétrico como el invierno ruso y contra el cual se lucha con menor éxito; usted no lo sabe todavía, pero puede decirse que aquí nieva fuego como sobre las ciudades malditas de la Biblia; en cada uno de esos seis meses si un siciliano trabajase en serio malgastaría la energía suficiente para tres; y luego el agua, que no existe o que hay que llevar tan lejos que cada gota suya se paga con una gota de sudor" (*ob. cit.*, pág. 188).

Sí. Hay muchas Sicilias.

III. Mallorca y Valencia

¿Podría decirse que Mallorca es, en algunos aspectos, el "sur", en relación con el módulo cultural de Cataluña? Bastaría señalar, para empezar, la densidad de su substrato árabe en la toponimia —Alcudia, Banyalbufar, Benisalem—, o en sus apellidos —Mezquida, Binimelis, Bennasser—; la tremenda presencia de lo africano en su cancionero popular, y aun en el atuendo tradicional de los campesinos. Mallorca es el gótico cabalgando sobre lo morisco; por eso, me ha gustado señalar alguna vez el hecho significativo de que las columnas góticas de la Lonja de la capital de la Isla tengan forma de palmera...

De ahí que tantas veces, la proverbial quietud del vivir mallorquín —de la "illa de la calma"— haya sido confrontada (así en Santiago Rusiñol) a la dinámica vivencial de las gentes de Cataluña. Y que pueda hablarse, como en los casos de Sicilia y de Andalucía, de un modo "meridional" de entender la existencia.

Y parece obligado, a este propósito, que recordemos la reiteración con que se ha visto la Sicilia de Lampedusa como un paralelo de la Mallorca de *Bearn,* la estupenda creación novelística de Llorenç Villalonga. Ya que en ésta advertimos una morosa —y amorosa— contemplación del tiempo estático, inmóvil, que se confronta con el vivir de París, como en la saga siciliana se enfrenta la visión del príncipe Salina con la del joven piamontés Chevalley.

En el relato balear, en efecto, la noción predominante es la del tiempo detenido, la visión inmovilista de los "senyors de Mallorca", anclados en un remanso de la historia, en un escenario siempre igual a sí mismo, en el que todos los gestos se repiten con perfección implacable, a pesar de que el novelista (II,2) no gusta demasiado de descripciones. Se diría que el inmovilismo se respira en el aire, como el sopor de una larga siesta. Es curioso, a este respecto, el capítulo (I,6) en el que don Toni rechaza el disfraz de los cómicos como inmoral, aunque no niega el derecho de las gentes humildes a divertirse una vez al año, cuando en los Carnavales, dejando de ser, por unas horas, "otros". "No comdemnem sa humanitat an es llimbs eterns. Aquesta gent es pobra, ignorant i tosca. Viuen sense pena ni gloria. No els regatejem, una vegada a l' any, un poc de distracció". ¿No os parece estar oyendo al protagonista de *El Gatopardo*?

* * *

Y yo me atrevería a prolongar esta confrontación hacia otro "sur" de Cataluña, centrándolo en Valencia, cuyo lenguaje específico, según la proverbial definición de Sanchis Guarner, se separa del catalán como el andaluz del castellano. Pero, además, ¿no hay otra posibilidad de paralelismo? De la misma manera como podríamos hablar de una constante barroca andaluza (Juan de Mena en el XV, Góngora en el XVII, el binomio Lorca-Alberti en el XX), ¿no podríamos señalar en lo valenciano una vertiente de barroquismo, desde Ausias March o "Tirant lo Blanch" hasta las formas de expresionismo colorista de los artistas levantinos de hoy?

Quizás nos sería útil buscar los ejemplos de los escritores valencianos de lengua castellana cuya intensidad por descriptiva se forma por acumulación, al modo como la consiguen los escultores en los retablos del barroco y algunas formas bien visibles en los "ninots de falla", que se entregan al fuego en la noche de San José.

Tomemos al azar los *Cuentos valencianos* de Blasco Ibáñez: "Desde la plaza, inundada por el tibio sol de primavera, en cuya atmósfera luminosa moscas y abejorros trazaban sus complicadas contradanzas brillando como chispas de oro, la puerta de la iglesia, enorme boca por la que escapaba el vaho de la multitud, parecía un trozo de negro cielo, en el que se destacaban como simétricas constelaciones los puntos luminosos de los cirios."

O esta página de *Arroz y tartana*: "Un mosaico deslumbrador se extendía sobre las mesas. Las azucenas, con su túnica de blanco raso, erguíanse encogidas, medrosas, emocionadas, como muchachas que van a entrar en el mundo y estrenan su primer traje de baile; las camelias, de color de carne desnuda, hacían pensar en el tibio misterio del harén, en las sultanas de pechos descubiertos,

voluptuosamente tendidas, mostrando lo más recóndito de la fina y rosada piel."

O esta, de *Flor de Mayo*: "Rasgábase el plomizo horizonte por todas partes con el zigzag de los rayos, culebras de fuego que se sumían en las aguas para apagar sus entrañas incandescentes. Sobre el estrépito de las olas retumbaban los truenos; unos secos, espeluznantes, como descargas de artillería que el eco iba repitiendo hasta lo infinito; otros prolongados, silbantes, como una rasgadura interminable. Cruzaba el espacio un furioso aguacero, como si quisiera hacer desbordarse al mar furioso, dándole nuevo caudal líquido."

Este barroquismo por acumulación de trazos violentos, muy visible en algunas formas del arte popular valenciano, se acentúa en muchas de sus vivencias folklóricas, desde la pirotecnia a las danzas populares, o los trajes campesinos, que —como en Mallorca— trascienden un substrato árabe-africano. De ese trasfondo procedería también el goce por lo contemplativo, el placer de la siesta —en el sopor de la tarde— que tantas veces hemos detectado en el levantino Azorín, amigo de la abulia y del esplín, gustoso contemplador —como un oriental— del espectáculo de las nubes que pasan.

Pero sería su coterráneo Gabriel Miró quien nos daría mejor que nadie este paladeo del mundo encalmado. He aquí algunos ejemplos, en el que un horizonte paralizado, ardiente y silencioso es percibido a través de las sensaciones del escritor: "Parecía que el tiempo se hubiese parado en el cauce de soledad y silencio de la calleja dormida bajo el crepúsculo" (*El abuelo del rey*). "Silencio hasta en la claridad, después del grito caliente del verano... El silencio lo envolvía, lo culminaba todo; el silencio era todo" (*Años y leguas*). "Olor de naranjos, de nardos, de jazmineros, de magnolios, de acacias, de árbol del Paraíso...

Olor tibio de tahonas y de pastelería" (*El Obispo leproso*). "De la tierra seca, resquebrajada, de ambiente encendido, de todo brotaba como un hervor enorme, agobioso, que ensordecía; no era un cantar, era su universal rugir de cigarras" (*Del Vivir*). "Todo el silencio del pueblo y de la vega es una mirada que se fija en tu mano y en tu voluntad" (*El Obispo leproso*). "Y en las casas las moscas rebrillan y zumban entre las hebras del sol que se tienden desde las ventanas y alumbran el olvido de los viejos muebles" (*Las cerezas del cementerio*). "Mediaba marzo. Olor de naranjos de todos los hortales: aire tibio, y dentro de su miel una punzada de humedad, un aletazo del invierno asomando en la revuelta de una calle. Nubes gruesas, rotas, blancas, veloces. Azul caliente entre las rasgaduras. Sol grande; sol de verano. Más nubes de espumas. Otra vez sol, el sol; cegándose; y la tarde se abría y se entornaba, ancha, apagada, encendida, fría" (*El Obispo leproso*).

* * *

Son "nuestros sures", nuestros mundos meridionales, bajo las sombras casi africanas de los palmerales de Elche y al compás morisco del "tabalet i la dolçaina" de su música popular.

IV. Provenza

El tema del Sur como constante barroca ha sido objeto de algunas cavilaciones a lo largo de mi obra, según he recordado en estos capítulos en torno a Sicilia, Andalucía, Mallorca y Valencia. Y no sería difícil establecer como signo general de estas geografías una constante de "cosificación". El mundo meridional es el mundo de las cosas concretas, y no es por casualidad que el movimiento ico-

noclasta y el protestantismo sin imágenes se hayan afincado al norte de Europa, mientras en el sur se multiplica el culto de las "figuras" en su versión más colorista y teatral. Los ejemplos afluirían en proporción abrumadora, desde los "preseppi" napolitanos a nuestras patéticas "dolorosas".

Paralelo a estas realidades evidentes es el elemento expresionista, que pone su acento en lo donoso y en lo sensorial, y que tiene su fórmula estética en las exageraciones formales, desde el "trobar clus" de los trovadores a la retórica exagerada de aquel provenzal de quien se burlaba Rabelais en su "Gargantua".

¿Podríamos decir, en suma, que la Provenza es, de alguna manera, la Andalucía de Francia? ¿Cuál es, en efecto, la "situación" cultural del "Midi" francés frente a una dirección cultural cuya radicación parisina nadie se atreve a poner en duda?

El tema es tanto más interesante cuanto que, en esa Francia proverbialmente centralizada, el proceso de regularización ha comenzado, siendo precisamente el sur —desde el grupo de Montpellier que acaudilla Robert Laffont— uno de sus más activos promotores. Y no deja de tener un sentido revisionista el auge de las investigaciones de historia religiosa en torno de cátaros y albigenses, que justificaron la más estremecedora represión por parte de Francia del norte, que hallaron en estas motivaciones "espirituales" razones para una unificación a sangre y fuego. Nuestros hermanos del Rosellón saben, sin duda más que nosotros, de esta historia, donde ciertamente no se escatimó ni el dolor ni la sangre.

Veamos, pues, a grandes rasgos lo que puede representar Provenza, la católica y bien venteada Provenza, en este juego de contrastes que venimos realizando.

En estos días, por curioso azar coincidente, yo leía

el recientísimo discurso de ingreso de M. Jean Bernard en la Académie Française. Jean Bernard, como su homónimo Claude, el autor del trascendental *Estudio sobre la Medicina Experimental* (1865), mezcla su condición de biólogo y de escritor de una manera admirable, cosa, por otra parte, frecuente —como acreditan ejemplos ilustres— también entre nosotros. Sucede Jean Bernard bajo la cúpula del Instituto de Francia al genial dramaturgo Marcel Pagnol, a quien debemos una serie espléndida de retratos escénicos de su contorno natal, Marsella. Marcel Pagnol, recuerda Jean Bernard, es descendiente de españoles, y de ahí puede llegarle, pienso yo, su visión realista y desenfadada, la risa grasa y vital con que nos describe los tipos y paisaje de la Francia del sur. El teatro de Marcel Pagnol, en efecto, nos confirma la existencia de esa constante meridional, hecha de la dicción profusa y grandilocuente, de trazos más visibles bajo una luz restallante, que dibujan unos tipos humanos de clara y frondosa humanidad. De ahí que pueda decirse que la Provenza que él describe sea un poco como la Andalucía de Francia. Y si no se entiende esto poco puede comprenderse el personaje de Tartarín que era de Tarascón, y que exageraba sus andanzas tal como nos cuenta Alfonso Daudet que era de Nimes. Todos del sur.

A través del teatro de Marcel Pagnol, y especialmente en la vera efigie de su más famoso protagonista, "Marius", esto se entiende con extraordinaria claridad. Y Jean Bernard, en su discurso de ingreso, intenta comprender, desde su óptica de parisién, todo este mundo del sur, tan olvidado desde la concentración intelectual que se produce en torno a Francia septentrional, que, como ha observado Augusto Dupuy en su *Geographie des Lettres Françaises,* absorbe la casi totalidad de los lugares de nacimiento de los grandes escritores, a excepción de

Pagnol y, por supuesto, de Valéry, que, oriundo de italianos, era de Sête, y de Albert Camus, cuya madre era española, y que para confirmar su meridionalidad era nada menos que de Argel.

Jean Bernard, digo, es consciente que la visión del sur en la óptica de los hombres del norte peca de superficial y caricaturesco. Por eso se apresura a aprovechar la lección de geografía humana que le ofrece Marcel Pagnol desde la propia realidad que se propone definir. "Por primera vez —nos dice— he aquí a Marsella, la verdadera, la alegre, la tierna, la púdica." ¿No servirían estos abjetivos para un contorno definitorio de lo andaluz? ¿No son estos personajes de teatro, en su aparente simplicidad, trasunto de realidades más complejas? Para empezar, la dulce alegría del descanso, del no-hacer. "Il y à longtemps", dice el capitán Escartefigue "que j'ai remarqué qu'a Marseille il n'y a rien d'aussi pénible que le travail." Admirable circunloquio, en el que cabe toda una civilización del ocio, desarrollada a lo largo de las interminables tertulias, donde las charlas, las hipérboles alegres, la bravuconería crean esa atmósfera que hallamos en todo el Mediterráneo, en las terrazas de nuestros cafés, en los emparrados del sur de Italia, y en esas lentas conversaciones a la sombra de los árboles que hemos encontrado tantas veces en las islas del sur de Grecia. Para estos admirables congresillos de la palabra inútil, el pretexto son los juegos de cartas, que, recuerda Jean Bernard, fueron recogidos por el pincel de Cézanne, que era de Aix en Provence, y que deja paralizados para la eternidad esos "grupos de hombres" que simbolizan una admirable realidad sociológica, a medio camino entre el hombre solitario y la muchedumbre, y que nos dan esa realidad humana fabricada por la afinidad de espíritus y el sentimiento de la amistad. Estos "jugadores de

cartas" de Cézanne, que a Apollinaire le hacían pensar en la pintura del Giotto, podrían ser símbolo de ese "Mediterráneo de la amistad y de la risa" que Jean Bernard descubre en el alma de Marcel Pagnol.

Así es este "sur" de la civilización francesa, amigo de la charla y el ocio, que como el capitán Escartefigue hace coincidir el repaso de la pintura de su barco con los días de los concursos de petanca, porque él sabe que la vida es, también, un juego. Y que nadie se tome a broma esta cosa tan seria, porque no se puede ignorar que en el principio de la civilización estuvo el ocio, desde Sócrates, que dejó su oficio de cantero para adoctrinar de filosofía en aquella Grecia en la que la palabra "skolé" (que significa "escuela") quiere decir, en realidad, "descanso". Pues toda gran verdad se descubre a través del reposo meditabundo.

De ahí que sea, precisamente, en el meridión europeo donde se ha alumbrado la filosofía de occidente, es decir, la filosofía universal. Esta filosofía que se inicia con la contemplación de la Naturaleza, como un espejo brillante y eterno, que conduce —y esta es la profunda paradoja— a la contemplación del nirvana y de lo absoluto, y así, Paul Valéry, desde su "cementerio marino" de mármoles blancos recortados sobre el mar del sur, podrá cantar nuestro sol mediterráneo,

toi, le plus fier de mes complices
et de mes pièges le plus haut,
tu gardes les coeurs de connaître
que l'Univers n'est qu'un défaut
dans la pureté du Non-être!

Estos elementos tan característicos de la realidad meridional francesa ¿pueden considerarse —además de los ejemplos contemporáneos aducidos en torno a Marcel Pagnol— como una constante histórica? En cualquier

caso, bien pueden aportarse como elemento caracterizador de eso que venimos llamando los "sures de Europa".

V. Epílogo en el Algarve

El análisis, a nivel de esquema, de lo que yo llamo "constantes meridionales" de nuestro mundo cultural me lleva a intentar una reflexión final en el sudoeste portugués, en el territorio que conserva el nombre árabe de Algarve, que, como el de Mogreb, significa (por sus consonantes repetidas *grb*) tierra occidental.

Se trataría, en la ocasión, de detectar algunas de las características que hemos hallado en los "sures" que, a lo largo de estas notas, han sido objeto de nuestra atención. ¿Qué hay en estas tierras sud-lusitanas que nos haga pensar en Sicilia o en Andalucía?

Si los tipos humanos están cercanos, es fácil de comprobar: al sur del Alemtejo, Portugal se llena de figuras de "fidalgos" que, bajo el sombrero de alas anchas, recuerdan a nuestros hacendados de la Bética, así en la fisonomía como en el atuendo. Y algunos de sus bailes típicos, como el "corridinho", recuerda la nerviosa celeridad de los zapateados andaluces. El paisaje, por lo demás, andalucea en los cortijos de paredes enjalbegadas —de tan graciosas chimeneas decoradas— y en el fondo vegetal que ilustran los naranjos y los almendros, con una sobrecarga de verdor, debida a la fuerte humedad que viene del Atlántico. Es así, el Algarve, una Andalucía todavía más rica y atrayente, y menos tipificada por los ocres del sur de España; más ajardinada y arbolada; más rica, en suma, en exuberancia floral y frutal.

Bien lo han descubierto, madrugadoramente, los aluviones turísticos, que han creado en Peninha o en Vilamoura, espléndidos campos de golf, junto a amplísimas

playas de doradas arenas, sin el agobio de las muchedumbres. Hoy el Algarve es una moda para exquisitos.

* * *

Hemos diferenciado Andalucía en relación con Castilla, acaso porque el tránsito montuoso entre una y otra, por Sierra Morena, es fuerte y quebrado. Acaso porque —en su pequeñez geográfica— Portugal ha reducido al mínimo su dispersión política. (En la nueva Constitución portuguesa —de 2 de abril de 1976— no hay más autónomos que Madeira y las Azores.) Algarve es, por otra parte, la prolongación lógica del Portugal de la Reconquista, que invade con Alfonso III el Ujedrodic, en el siglo XIII, paralelamente a la ocupación de Sevilla por San Fernando y de Valencia por Jaime el Conquistador. Así, el Algarve, con su capital Faro, cae como una fruta madura en las manos de los portugueses del norte —procadentes de la zona de Oporto—, que edifican sobre el mar, en los acantilados verticales de cincuenta metros sobre las olas, torres de defensa en Portimao y en Albufeira para defenderse de moriscos y piratas.

Y es en el propio Algarve donde, al llegar al siglo XV, se pasa a la gran ofensiva oceánica, cuando Enrique el Navegante, crea en Sagres, junto al Cabo San Vicente, su famosa "Escuela de Pilotos"...

(Una excursión a esa punta sud-occidental de Europa vale la pena. Desolada y venteada, sobre unos suaves alcores corroídos por el salitre, la fortaleza de don Enrique es como un gesto grandioso que se adelanta hacia las grandes rutas universales portuguesas: Brasil, Río de Oro, Zaire, Mozambique, Etiopía, Malaca, Goa, Macao... El viento que azota, desde el embravecido mar, la tierra es como una premonición de gloria y de aventura, un gesto audaz y escalofriante sobre el vacío...)

* * *

Observo en la iglesia mayor de Albufeira, atestada de fieles, los tipos del país, menudos y cetrinos, con su antigua piedad a cuestas, aunque a la puerta del templo un cartel en letras rojas explica lo de que "a religiao é a droga do povo".

Muchas pieles mulatas —aquí dicen "os pretos"— señalan la presencia de esos mundos transoceánicos, tan visibles en toda la geografía portuguesa.

¿Cómo son, en realidad, estas gentes algarvías? Me gustaría conocer a fondo su expresión literaria, pero es bien cierto que, como vimos en Francia, la gran concentración de escritores está, tradicionalmente, al norte; en este caso entre Coimbra y el Miño. Podría atenerme a la tradición popular, y se me habla de un poeta folklorizante, Antonio de Aleixo, de extracción humilde, que murió hace medio siglo, y cuyas poesías se han puesto de moda entre las jóvenes promociones universitarias. He leído sus coplas, que me recuerdan —en un nivel más modesto— algunos trozos de "Juan de Mairena", el otro-yo de Antonio Machado. Como él, sabe penetrar en el fondo de las gentes

Embora os meus olhos sejam
os mais pequenos do mundo,
o que importa é que eles vejam
o que os homens sao no fundo.

Me socorro, también, con textos de otro escritor algarvío, Manuel Teixeira Gomes (1860-1941) en cuyas páginas persigo una caracterización psicológica de estas tierras, en busca de esas "constantes del sur" que estamos analizando, y que él puede ofrecernos desde su observatorio marinero de Portimao, su villa natalicia.

Son pequeñas notaciones de paisaje, en las que nos parece estar leyendo sensaciones aprendidas en libros de Azorín o de Miró: Así en *Vento levante*:

Há na atmosfera una quietaçao calada, como que expectante; a ondulaçao larguisima do mar e silenciosa...

A ramagem emaranhada do velho cedro, que estende os seus braços de verdura tenebrosa sobre o mirante, parece povoada de estrelas. Colho um ramo e ao esforço de o arrancar tremen as gotas de luz e logo um pesado perfume de incenso satura o ambiente.
Há em toda a natureza uma estranha dormencia, um silencio de postraçao, uma lassidào, um temor...
...A atonía universal sujeita-me a alma, adormenta-me, aniquila-me, da-me a sideraçao completa.
E assim ficaria eternamente.

Paseo, al caer la noche, por la zona antigua de la capital, Faro. En torno a la catedral gótica, los nobles edificios civiles, pintados de blanco y de gris, dan esa decorosa presencia de la historia, que los portugueses conservan con irrenunciable orgullo.

Resuenan las pisadas en la soledad nocturna. Una estatua en una plaza mínima alza el recuerdo de Alfonso III, conquistador de la ciudad. Silencio en el reposo que se va cristalizando en la hora calmada. En las cosas pulcras y sencillas, las gentes viven su monotonía provincial. Y yo me acuerdo de un personaje, irónicamente evocado en una novela de Eça de Queiroz, cuando —de regreso de París— reencuentra el pacífico vivir de su Portugal entrañable e inmóvil: "Que paz, que contentamento —exclama—. Nao é estrano que sejamos a enveja da Europa!"

* * *

Así, dulcemente adormecido en su secular reposo, el Algarve es como una Andalucía pequeña que completa esa serie de eslabones meridionales con que Europa rubrica una específica condición socio-cultural y que sirve de epílogo exacto a esta sencilla cadena de meditaciones.

EMMA BOVARY Y EL VIENTO DEL SUR

I. Lectura y mitomanía

La verdad es que yo no pensaba ahora en *Madame Bovary*. He sido flaubertiano entusiasta desde mi juventud, como declara una fogosa página de mi libro *La ventana de papel,* publicado en 1939. Me parecía entonces (y ahora) que Gustavo Flaubert era el paradigma perfecto entre el río y el surtidor; es decir, entre el estilo vital, fluvial y llano y el modo alambicado y barroco: entre Lope y Góngora, diríamos.

¿Flaubert un clásico? Sí. Porque permanece en él la actitud interrogadora de lo que está vivo, desafiante, ante nosotros. De ahí que conozcamos que un autor es clásico en la medida que no necesita "ponerse de moda" para subsistir. Clásico el que está siempre llamando a la puerta, y el que para cada coyuntura del gusto tiene una respuesta. Clásico es, pues, lo perdurable. Y, por ello, nos ofrece siempre posibilidades de interés. "Clásico es aquel pretérito tan bravo —dice Ortega— que, después de muerto, continúa presentando batalla: actualidad no es otra cosa que problematismo."

Se ha cuidado, en estos días, de confirmar tan obvias verdades un libro apasionado, crepitante, de Mario Vargas Llosa, en el que bajo el título de *La orgía perpetua* (título un poco engañoso) nos expone sus impresiones de lector de *Madame Bovary*. En una nota crítica he intentado comentar el sentido de estas páginas. ¿Creación, también? Por supuesto. ¿Quién negará al género meditabundo, al merodeo en torno a las cosas mentales, fuerza de originalidad creadora? Por de pronto, el libro de Mario

Vargas Llosa está escrito con "fuga", con fuerza interior, con apasionada vehemencia.

"Porque es, en gran medida, un libro de amor. Con emoción de narrador auténtico, el gran escritor nos va explicando las distintas etapas de su enamoramiento. Desde la adolescencia, en su tierra peruana, cuando la imagen primera de Emma Bovary le llega en una interpretación cinematográfica de Jennifer Jones, hasta la emocionada diligencia con que completa su contacto.

La presión del intelectual que hay en el novelista le obligará sucesivamente a completar su información con la lectura del resto de la creación flaubertiana y, de modo muy especial, con la de su correspondencia. Una amplificación de lecturas le dará, por supuesto, nuevas perspectivas para su información.

De este modo, una gran parte del ensayo consistirá en la explicación de cómo el crítico se va 'empapando' en el decir novelesco, de suerte que se va integrando al mundo de Tostes y de Ruán, y, por supuesto, al de la complejidad anímica de Emma Bovary. Integración progresiva y nada sorprendente en el lector de un libro que de forma tan bruja nos atrae hacia el mundo real tanto como alucinante.

Aconsejo leer este libro de Vargas Llosa teniendo cerca una edición de *Madame Bovary* como, por ejemplo, la admirable traducción de Consuelo Bergés (ed. Alianza Editorial) que lleva como prólogo una parte del libro que estamos comentando. Releer con ojos de hoy el episodio del teatro de la ópera, en el que las pasiones amorosas de la escena se van trasfundiendo en el alma de la protagonista, es una experiencia que confirma esa tremenda verdad de que los grandes mitos literarios han conquistado legítimamente su razón de existir. Por eso están ahí, impávidos e inquebrantables."

Hasta aquí la nota crítica. Pero ya estaba decidido. En estas vacaciones iba a leer, de nuevo, *Madame Bovary*. Y me propuse releer este libro impar, porque me interesaba confirmar una sospecha de la crítica en torno a la situación estética de la protagonista de la obra: la soñadora —y seguramente por ello— desgraciada Emma Bovary, inmersa en su rincón provinciano, bajo la niebla lluviosa de Normandía, siente la sugestión del Sur. Una sugestión que, naturalmente, le presta su creador Flaubert, lector contumaz del *Quijote* cervantino. Y ya se sabe que, como el Hidalgo de la Mancha, la protagonista de la gran novela francesa es víctima de la alucinación que emerge de sus lecturas.

Las lecturas de Emma Bovary son determinantes. La malmaridada de Tostes siente la turbación de los héroes imaginarios. A mí no me extraña que, en su adolescencia, se sintiese conmovido por la novela *Pablo y Virginia* (1, IV), puesto que esta experiencia juvenil la han tenido —la hemos tenido— millones de personas. El problema nace de la transposición de la literatura a la realidad.

Lo mismo le acontece con la lectura de Walter Scott que la empujaba a soñar con "ataúdes, salas de guardias y trovadores". "Durante seis meses, a los quince años —anota Flaubert—, Emma se embadurnó pues las manos con aquel polvo de los viejos salones de lectura." Análogamente, soñaba con convertirse en una gran heroína: Juana de Arco, María Stuard o Clemencia Isaura. Una escenografía "exótica" preside estas escenas: "sultanes de largas pipas", "gorros griegos y sables turcos", "ruinas romanas" (íd.). Y en uno de los momentos más felices en su idilio con León, Emma canta *Le Lac* de Lamartine (3, III). ¿Y Emma Bovary no había leído también *Lelia* de Jorge Sand, el amor a un hombre con la ternura con que se ama a un hijo, o en *Indiana*, el personaje femenino

"encargado de representar las pasiones reprimidas o, si se prefiere, suprimidas por las leyes"?

El problema nace de la transportación de la literatura a la realidad. "Y quería saber —anota Flaubert— qué se entendía exactamente en la vida con las palabras felicidad, pasión, delirio, que tan hermosas le habían parecido en los libros" (1, V). Cuando se tiene trece años —los tenía Emma cuando leyó ese libro— la interrogación es de una lógica total. Con razón, y a partir de entonces, le entusiasmaba "la música por la letra de las romanzas y la literatura por sus excitaciones pasionales" (1, VI).

Se ha dicho que *Don Quijote* encierra una sátira contra los libros de caballerías; *Madame Bovary* ¿sería, como dice J. M.ª Valverde, una sátira contra los sueños románticos?

II. El sol desde la niebla

La ambientación de la espléndida narración flaubertiana se ofrece, fundamentalmente, en dos coordenadas: la temporal y la espacial. La temporal está llena de cuantos elementos de la descripción trascienden un "sabor de época". Desde las modas femeninas y masculinas, los datos sobre la iluminación y mobiliario, y ese fondo de caballos —caballos de tiro o de silla— con los que la humanidad se ha movido hasta anteayer son, por ello, menos característicos: nuestros abuelos han vivido rodeados de los olores del cuero y del estiércol, como los hombres de la Edad Media y de la Antigüedad.

En cuanto a lo espacial, puede construirse con los datos climatológicos, bien conocidos, y que empiezan con la caracterización de los atuendos de los escolares; tocados con "gorras de nutria" o con "gorros de algodón" (1, I) o el "gorro de lana con borlas grises" del emisario

que viene a buscar el médico (1, II). Es decir, una región sumergida en la lluvia y la nieve, de cuya melancólica belleza podemos certificar cuantos hemos recorrido la zona presidida por la espléndida hermosura de Ruán, y por las grandes aglomeraciones históricas: Caen, Bayeux, Neufchatel, o esa maravilla marinera, paraíso de los pintores, que es Honfleur. Desde este contorno climático, adquiere su pleno sentido el paisaje tropical soñado por Emma Bovary cuando, de muchacha, leía *Pablo y Virginia* y el personaje bajo "la copa de unos grandes árboles", "corría descalzo por la arena" (1, VI). Hay que imaginar, pues, esta ilusión "meridional" de Emma en contraste con el ambiente nórdico de Normandía. Si no entendemos esto, no podemos comprender el valor de significación de esta frase de Flaubert referida a Emma: "Desde entonces, el recuerdo de León fue como el centro de hastío; chisporroteaba en él más fuerte que, en una estepa de Rusia, un fuego de viajero abandonado en la nieve" (2, VII).

Obsérvese la constante noción de caracterización del clima —frío, lluvia, atuendos para la nieve, abrigos de piel— en los duros inviernos de Normandía, especialmente con el matiz patético del comienzo de la estación invernal.

La noción de *spleen* es, por ello, necesaria para entender la novela, y es lo suficientemente compleja para merecer un buen puñado de páginas en mi *Tratado de las melancolías españolas,* ya que ha sido una materia europea de importación. En el *spleen* hay, siempre, una noción de regreso desencantado. He aquí lo que sucede, al comenzar la novela, a Emma Bovary: "Dejó en el armario las carpetas de dibujo y la tapicería. ¿Para qué? La costura le irritaba. 'Lo he leído todo', se decía" (1, IX).

Supongo que la diligencia de mis colegas los críticos

franceses habrá señalado la relación evidente entre esta frase y el famosísimo texto de Mallarmé: "La chair est triste, hélas!, et j'ai lu tous les livres" (¿1888?).

Para comprender mejor el calculado juego de contrastes a que Flaubert nos lleva, valdría, en efecto, la pena de establecer el elemento psicológico que predomina progresivamente en Emma, el hastío (*spleen*), en contraste no sólo con la monotonía conyugal ("la mediocridad doméstica le impulsaba a fantasías lujosas, el cariño matrimonial a deseos adúlteros", (2, V), sino con la atmósfera paisajística que la envuelve. Lo demuestra, incluso, cuando sueña con la belleza alpestre de los lagos suizos: "Esos espectáculos deben de entusiasmar, de disponer a la oración, al éxtasis" (2, II).

Y así, en el París lejano y querido, entre bailes y modistillas, León se tiñe de atractivos meridionales: "¡Allí haría una vida de artista! ¡Tomaría lecciones de guitarra! ¡Tendría una bata y una boina vasca, unas zapatillas de terciopelo azul! ¡Y hasta admiraba ya sobre su chimenea dos floretes en aspa, con una calavera y la guitarra encima!" (2, VI).

Hay una fuerza específica que procede del Sur. De ahí que Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote,* dedique algunas páginas a esta cuestión que, por lo demás, es una preocupación orteguiana, como ha demostrado Julián Marías en su edición comentada de este libro: *El pathos del Sur,* que tiene mil aspectos: "Hay una forma de la cultura, peculiar al Sur de Europa, un modo mediterráneo de amar a Dios, de contar los cuentos, de andar por las calles, de mirar a las mujeres y de decir que dos y dos son cuatro", dice el famoso pensador, exagerando un poco. Pero, sobre todo, hay una expresión orteguiana que conviene a nuestra meditación, lo que define en el Sur de Europa, la "pantera del sensualismo". "El Mediterráneo

—dice— es una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces que dejan las cosas sobre nuestros nervios conmovidos" (*ed. cit.*, pág. 102). ¿Y no es esto lo que subyace en los deseos de fuga del contorno gris de Normandía, bajo la lluvia o bajo la nieve, de la pobre soñadora provinciana que es Emma Bovary? ¡El *pathos* del Sur! Esto es lo que le llega, como una nebulosa de fuego, a la pobre adúltera de Tostes, porque es el que sentía Gustavo Flaubert cuando situaba "La tentación de San Antonio" en la Tebaida, del Valle de Luxor, uno de los paisajes del mundo donde mejor se recorta la reseca realidad sobre los cielos límpidos e incendiados; o cuando rodeaba su "Salammbó" de la sequedad mineral de la costa del norte de Africa.

La "atracción del Sur" es, como veremos, un tópico del romanticismo europeo. También George Sand, como Emma Bovary, enloquecida con las lecturas románticas, siente el arrebato de lo meridional y se peinaba a lo Goya para el retrato que le hizo Delacroix, y, como recuerda Maurois, en el principio de su idilio con Musset, "ella lo recibía en *néglige,* una bata abierta de seda amarilla, babuchas turcas, redecilla española; le ofrecía tabaco egipcio y sentada por tierra, sobre un cajón, para fumar una larga pipa de cerezo de Bosnia" (*loc. cit.*). George Sand se disfrazaba, pues, de odalisca.

El tema de la odalisca no puede sorprendernos. Forma parte de la ambientación orientalista iniciada con Ingres (cfr. *La odalisca con su esclava,* 1842); más próximo al título que cita Flaubert está la serie *Gran bañista* (1808), *Baño turco* (1863), al que acompaña el Delacroix que visitó el norte de Africa (cfr. *Mujeres de Argel,* 1834) y cuya vertiente humorística nos da el *Tartarín de Tarascón* de Daudet. La conquista de Argelia por los franceses

(1830) daba posibilidad de observación real, como complemento de una moda romántica tan caracterizada como la del orientalismo, basado en la valoración de lo exótico: que entre nosotros llega, como ejemplo, en la policromía magnificante de Mariano Fortuny.

III. Lo italiano

No soy experto en bibliografía flaubertiana. Me gustaría conocer algún trabajo acerca de los estímulos "meridionales" que pesan sobre el ángulo provincial en que se mueve la protagonista Emma Bovary. Por supuesto, se destacan las que se refieren a Italia. Emma posee "una pequeña galga de Italia" (1, VII). Cuando nace su hija, y se trata de ponerle nombre, "Emma empezó por pasar revista a todos los que tenían terminaciones italianas, como Clara, Luisa, Armanda, Atala" (2, III). El palacio donde se realiza el baile es de construcción moderna, "a la italiana" (1, VIII), y allí, "a tres pasos de Emma, un caballero de frac azul hablaba de Italia con una mujer joven, pálida, que llevaba un aderezo de perlas. El caballero ponderaba las dimensiones de los pilares de San Pedro, Tívoli, el Vesubio, Castellamare y la Cascine, las rosas de Génova, el Coliseo a la luz de la luna" (íd.). En la segunda parte, el "Theatre des Italiens" de París surge (2, III) en las primeras conversaciones con León, que será su primer amante, quien le habla constantemente de Italia: "por hacerse el diletante, se puso a hablar de música. Había visto a Tamburini, a Rabini, a Parsiani, a Grissi..." (2, XV). Y consecuentemente Emma se pone a aprender italiano (2, VIII) e italiano es el contorno de su idilio: "amor nel cor" es la divisa de la joya que le regala a su amante (XII), y a Génova se proponen llegar, cuando su desaforada fuga (íd). Y el contorno de la música italiana en su em-

briagadora fuerza pasional ambienta la inolvidable escena de la ópera de Donizetti, "Lucía de Lamermoor" que contempla, con arrebato, la pareja de los enamorados amantes (2, XV).

Cuando, en plena locura de su primera pasión adúltera, Emma imagina un escenario de libertad para su idilio sueña en un viaje y en unos paisajes cuyo aire italiano es evidente:

"Al galope de cuatro caballos, la llevaban desde hacía ocho días hacia un país nuevo, de donde no volverían, sin hablar. De vez en cuando divisaban de pronto, desde lo alto de una montaña, una ciudad espléndida con cúpulas, puentes, navíos, bosques de limoneros y catedrales de mármol blanco, en cuyos puntiagudos campanarios se veían nidos de cigüeñas. Avanzaban al paso por causa de las grandes losas, y había en el suelo ramilletes de flores que unas mujeres vestidas de corpiño rojo vendían. Se oía el son de las campanas, relinchos de mulas, y el murmullo de las guitarras y el de las fuentes, cuyo vapor volaba a refrescar montones de frutas dispuestas en pirámide al pie de las estatuas pálidas que sonreían bajo los surtidores. Y una noche llegaban a un pueblo de pescadores, donde secaban al viento unas redes oscuras, a lo largo del acantilado y de las cabañas. Allí se quedaban a vivir: morarían en una casita baja rematada en terraza, a la que daría sombra una palmera, al fondo de un golfo, a la orilla del mar. Se pasearían en góndola, se columpiarían en hamacas; y su existencia sería fácil y amplia como sus vestidos de seda, cálida y estrellada como las dulces noches que contemplarían. Y en la inmensidad de aquel porvenir que ella se imaginaba no surgiría nada en particular: los días, todos magníficos, se parecerían como las olas; y aquello se balanceaba en el horizonte infinito, armonioso, azulado e inundado de sol." (2, XII).

No soy, lo he dicho ya, un especialista en Flaubert, pero a la zaga de los elementos "meridionales" de *Madame Bovary* he dado un cierto valor a los ingredientes del "idilio veneciano", la tentación del sur que se alberga en el corazón de Emma Bovary. ¿Y no nos conduce ello a recordar los proverbiales "amants de Venise" que fueron George Sand y Alfredo de Musset? El tema italiano estaba ya, como una premonición, en los poemas de Alfredo; ella, Aurora Dupin, "esperaba —dice Maurois— que el cambio de ambiente le traería por fin alguna secreta revelación" (*Lelia, ou la vie de George Sand.* IV, II). La situación psicológica tiene bastante parecido con la que presenta Emma Bovary; y su joven amante, con el suplemento "maternal" que la mujer gusta asumir protectoramente, puede acometer una aventura amorosa que, por otra parte, tendrá un reflejo en la novela de Flaubert, que da un giro patético y decepcionante a este episodio. En la realidad, el idilio entre Musset y George Sand ofrece los conocidos episodios decepcionantes del viaje incómodo, de la enfermedad de ella, y, al llegar a Venecia, la ruptura, seguida de la reacción vengadora de Aurora Dupin que encuentra en un italiano, Pagello, un curioso y rápido sucedáneo del amor truncado, aun cuando ya sabemos que posteriormente rebrotó patéticamente el idilio entre la Sand y el poeta francés. Obsérvese finalmente que la novelista está casada, y anotaremos un elemento más de paralelismo, que se subraya todavía por el hecho de que ambas mujeres se enamoran de un hombre que presume de *dandy,* polo de atracción de los ardores femeninos. Pensemos, finalmente, en el factor ambiental, en este vaho embriagador y pútrido que emana de la laguna véneta, que tan bien captó Tomás Mann en su novela *Muerte en Venecia,* atmósfera que supo convertir prodigiosamente en sinfonía fílmica Lucchino Visconti.

Sí, el prestigio de lo italiano, la sugestión de la "tierra donde florece el limonero", que viene desde el Renacimiento, cuando los nobles de Alemania emprendían el "Kavaliertour" para conocer Italia, donde Goethe declaraba que había nacido otra vez, Madame Bovary, lectora impenitente, siente el ímpetu llameante del "viento del sur", del *sirocco* —que nosotros llamamos *xaloc*— que levanta y enciende la imaginación amorosa.

Basta recorrer las grandes ciudades turísticas de Italia para comprender la enorme fuerza de atracción que tuvieron sobre los románticos europeos las tierras del Mediterráneo. Byron muere en Misolonghi; Keats, en Roma; Shelley, en las costas del mar Tirreno; Stendhal quería ser "milanese" y todas las fantasías "napolitanas" decoran con sus mandolinistas los idilios de Europa durante dos siglos. ¿Cómo no había de sentir esa magia del Sur, en su perfil italiano, la suspirante Emma Bovary, que hasta en un personaje que procede de Gascuña se siente arrebatada por el decir meridional?

* * *

Desde el Norte, lo italiano es como una meta inalcanzable, desde una parodia insuficiente: "Abajo —nos dice Flaubert en su novela más famosa— corría amarillo, verde y azul entre sus puentes y barandas, el río que hace de Ruán una innoble, pequeña Venecia".

IV. Lo español

Lo que estamos comprobando, en suma, es hasta qué punto la protagonista de la novela transporta en su corazón la pasión por el sur que su creador, Gustavo Flaubert, sentía constantemente, y que simbolizaba en su amor al

"Quijote", hasta el punto que se ha dicho, por la crítica, que *Madame Bovary* enloquece con la lectura de los libros románticos, como el Hidalgo con la de los libros de caballerías. El tema es, como digo, muy visitado por la crítica, que parte de las declaraciones explícitas del propio Flaubert: "Je retrouve mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire, le Don Quichotte" ("Correspondance" II, 16). Y, curiosamente, él sabe no sólo que Emma Bovary va a ser raptada por sus sueños, sino que su ensoñación va a multiplicarse un poco en todas partes: "Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France a le fois, a cette heure même" (Id., íd., 284). Es decir, que el mito crea un poder de irradiación, engendra una "mitomanía", por la cual, la criatura humana se transfigura en el ídolo soñado. Es el hermoso ejemplo de "Dulcinea" de Gaston Baty, en la que Aldonza Lorenzo, cuando don Quijote muere, se transforma en el mito que el Caballero quiso imaginar para ella y se lanza a enderezar entuertos con un furor angélico. Y, en otro plano, es el caso de aquella extraordinaria criatura, la Lidia de Cadaqués, que, a medida que iba leyendo las glosas de *La Ben Plantada,* se creía que se iba convirtiendo en Teresa, la protagonista de Xenius.

Pero, volviendo a Flaubert, hay algo más sorprendente: no se trata de una irradiación de formas materiales, puesto que el propio escritor francés ha observado, leyendo al *Quijote,* "comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!" (Id., íd., 305). Es decir, que el influjo que le llega es, de alguna manera, metafísico.

Puesto que se ha hablado tantas veces del rastro de *Don Quijote* sobre *Madame Bovary,* creo que sería curioso analizar algunas alusiones españolas en la obra de Flaubert. En la fiesta del palacio del Marqués (1, VIII) se beben "muchos vinos de España y del Rin"; en Tostes, después

del nacimiento de la niña, Emma se interesa por "una compañía de bailarines españoles" que actúa en el teatro de Ruán (2, III); en español están escritas algunas leyendas al pie de unos grabados de *La Tour de Nesle* (3, VI)[1]; y el personaje amoroso de Lucía de Lamermoor, que tanto conmueve el corazón de Emma, lleva "una capa negra" y "un gran sombrero a la española" (2, XV). Pero el pasaje más interesante, en este reencuentro, es, sin duda, el momento en que León, el amante, en el clima de su amor, "realiza" el retrato ideal de Emma: "era la enamorada de todas las novelas, la heroína de todos los dramas, la vaga *ella* de todos los libros de versos. León veía sobre sus hombros el color ambarino de la *Odalisca en el baño*; tenía el largo corpiño de las castellanas feudales; parecía, también, la 'Mujer pálida de Barcelona', ¡pero era, por encima de todo, Angel!" (3, V).

"La odalisca en el baño" sería un ejemplo de la moda orientalista que hemos señalado ya en Ingres y en Delacroix. Pero, ¿quién era "la mujer pálida de Barcelona"? Sí, claro está, que Alfredo de Musset había escrito "avez-vous vu dans Barcelone una andalouse au sein bruni?". Pero aquí parece referirse Flaubert a un personaje muy concreto de la pintura francesa contemporánea. ¿Dónde está ese cuadro? Confieso que mis consultas a expertos

---

[1] Los grabados de *La Tour de Nesle*, que se encuentran en la habitación del hotel la Croix Rouge, donde se entrevista con León (3, I), llevan leyendas "en español y en francés". Curiosamente, ¿es por distracción?, estos grabados son mencionados, como por primera vez, en un capítulo posterior (3, VI). No es la única: la traductora de esta edición llama la atención en una nota recordando que los muebles que se describen en la casa de Carlos, después de la muerte de Emma, habían sido embargados anteriormente. Como es sabido, a Cervantes se le han descubierto análogas "distracciones".

especializados no me han puesto sobre el camino. ¿Tiene alguno de mis lectores una pista orientadora? ¿Quiere hacérmela llegar? Muchas gracias.

Pienso, como una hipótesis remota, que "la mujer pálida de Barcelona" podría relacionarse, acaso, con un suceso que fue muy popular en el París de 1821. El de la epidemia de fiebre amarilla que devastó la Ciudad Condal, y que, vista desde la Francia absolutista, tenía una óptica política, pues acaecía en el breve período liberal suscitado por la rebelión de Riego. Se convirtió, pues, en un tema de doble heroísmo acudir en socorro de tanta desolación, y los periódicos se hacen eco de los esfuerzos de un puñado de médicos franceses —uno de los cuales murió víctima de la epidemia— a los que acompañaban abnegadas religiosas de la orden de San Camilo. La Academia Francesa convocó un concurso de poesías, al que se presentaron 131 poetas, entre ellos Victor Hugo. En los grandes novelistas populares, como Eugenio Sue, el tema tiene resonancia. Y en una novela, recientemente reeditada ("Presses Universitaires de France", 1966) y cuyo título es *Dernières lettres de deux amants de Barcelone,* sus autores Latouche y L'heritier desarrollan el tema de un idilio amoroso, al gusto romántico, que tiene por fondo el patético desarrollo de la epidemia que se extendió por toda Cataluña, causando la escalofriante cifra de 20.000 víctimas. Este Latouche, según su editor actual, Hoffman, fue uno de los autores del progreso de "lo español" en la moda romántica francesa (influyendo decisivamente en la "Armancia" de Stendhal, en "Hernani" de Victor Hugo), moda que podemos seguir en el campo de la pintura, con la presencia de motivos españoles en Manet y en Delacroix. Por lo que se refiere a la lírica, la presencia de los temas españoles es constante en Leconte de L'Isle, en Verlaine y, especialmente, en *Les fleurs du mal* de Baudelaire, que se ins-

pira especialmente en la España de Goya, y cuya edición, en 1857, coincide con la aparición de *Madame Bovary*. Pues bien, como para completar el eslabón de la cadena que nos falta, Hoffman nos recuerda que, en *Las ilusiones perdidas* de Balzac, se describe a Madame de Bargeton, "cette Madame Bovary avant la lettre" de la que se dice: "Il lui prenait envie de se faire soeur de Saint-Camille, et d'aller mourir de la fievre jaune a Barcelone, en soigant les malades: c'etait là une grande, une noble destinée!".

Hay, para terminar, una alusión despectiva a las cosas de España, a la que se identifica, de pasada, con el fantasma inquisitorial. Cuando en el episodio de los "comicios" en Yonville, los sucesivos brindis aluden a todos los elementos sociales y económicos, y así lo hace resaltar el periódico "Le fanal de Rouen" a través de un artículo de Monsieur Homais, que no pierde ocasión de demostrar su mentalidad progresiva y su pedantería estúpida, que Vargas Llosa, cáusticamente, llama "rioplatense".

"Por la noche iluminaron de repente el cielo unos esplendorosos fuegos artificiales. Era como un verdadero caleidoscopio, como una verdadera decoración de ópera, y, por un momento, nuestra pequeña localidad pudo creerse trasladada a un sueño de *Las mil y una noches*...

...Sólo se notó una ausencia, la del clero. Seguramente las sacristías entienden el progreso de otra manera. ¡Allá ustedes, señores de Loyola!" (2, IX). Monsieur Homais, como es sabido —y lógico—, odia a la Compañía de Jesús: "¡Oh, oh, eso de los textos abre la historia: es sabido que los han falsificado los jesuitas!" (3, XI).

* * *

Presencia, pues, de España, en *Madame Bovary*. Con "leyenda negra" incluida.

3

CONMEMORACIONES

RAMON LLULL

Hace casi exactamente setecientos años, en 1272, en Mallorca, un espíritu universal, Raimundo Lulio, que escribía en catalán, en árabe y en latín, describió en una obra titulada *Llibre del gentil i dels tres savis* un coloquio entre un cristiano, un judío, un mahometano y un pagano, presidido por una dama llamada Inteligencia. Antes que aceptar verdades impuestas por textos "de autoridad" los interlocutores acuerdan buscar conclusiones conjuntas sólo por "razones necesarias", ofreciendo así, en plena Edad Media, un maravilloso ejemplo de espíritu de diálogo y de respeto de opinión ajena.

Primero que todo, hagámonos compañía. ¡Basta de monólogos! El monólogo es perturbador para el alma. ¿No se ha dicho mil veces que fue la soledad (su orgullo solitario de sabio) lo que condujo al doctor Fausto a venderse el alma al Diablo?

* * *

Para eso los griegos "inventaron la Ciudad". Razón suprema que hubiera encantado al inmarcesible Platón cuando, en su *República,* escribía: "Lo que engendra la Ciudad es que cada uno de nosotros no es capaz de bastarse a sí mismo, sino que necesita muchas cosas más." Por eso la "Polis" necesitaba existir, y Platón encargaba de su Gobierno a los mejores.

Pienso en las veces que, felizmente, cónclaves de almas solidarias escogen Mallorca para un entendimiento. ¿No es un acierto insuperable? Cuando, al abandonar el

muelle o el aeropuerto, han enfilado el corazón de la Ciudad, a la sombra prodigiosa de la Catedral y de la Almudaina, han visto alzarse una estatua de varón. De aquel varón llamado Raimundo Lulio que, por su febril actividad integradora, mereció ser llamado el Gran Impaciente de la Unidad. La estatua está flanqueada por textos lulianos que, curiosa y expresivamente, están escritos en latín, en catalán y en árabe que eran sus vehículos habituales de expresión. ¿Me permitiréis glosarlos?

* * *

Dice el rótulo latino: "Justitia procurat pacem et injuria bellum." "La justicia procura la paz y denuesta la guerra." Y a continuación: "Humilia verba son nuntii pacis et superba, belli", es decir: "Las palabras humildes son legados de paz y las soberbias, mensaje de guerra". He aquí, sintetizada, toda la estrategia vital de la palabra, tal como la llevó a término el propio Lulio en toda su enfebrecida existencia. La palabra como entendimiento; la palabra como arma; la palabra como razonamiento. En castellano antiguo razonar es hablar, "razón" es un grupo de palabras que puede transmitirse (y los catalanes, ¿no llamamos al hablar "enraonar"?). Arma eficaz, a la vez salvadora y terrible: porque "hablando se entiende la gente" y porque se puede llegar a morir por una "cuestión de palabras". La palabra, piensa Lulio, sólo se justifica cuando está al servicio de la Verdad y su voz —en latín, en catalán o en arábigo— estuvo siempre en esta línea de fervor. Por ello escribió, predicó, gritó su verdad convencido de que la Palabra le sería vehículo suficiente.

Lo comprenderemos mejor leyendo el segundo rótulo de la estatua: "Amor es aquella cosa qui los francs met en servitut e a los serfs dona llibertat", tomado del *Llibre*

de l'Amic o de l'Amat. La verdad es, pues, una consecuencia del amor, convencidos como estamos de que, a la postre, el mismo Amor nos llevará a la libertad.

El tercer texto, redactado por Lulio en lengua arábiga, se traduce así: "El amor sin sacrificio no es meritorio". ¿Y quién mejor que él pudiera escribirlo? Verdadero católico errante, vedlo fatigar las rutas de Francia, de Italia, de Alemania, de Africa, con la sola y obstinada voluntad de entendimiento entre todos los hombres, sea cual fuere su lengua y su religión. ¿Sacrificio? Dígalo su entrega total, el abandono de un hogar feliz; su lapidación en Túnez.

* * *

¿No es cierto que la figura de Raimundo Lulio se nos aparece como la del patrono ideal de cualquier asamblea de buena voluntad, en que todos hablamos el esperanto de las buenas intenciones?

En esta misma tierra solar de Mallorca —decíamos más arriba—, hace siete siglos —hace exactamente setecientos años—, es decir, en 1271, el mismo Raimundo Lulio escribía en árabe primero y en mallorquín después su *Llibre del gentil i dels tres savis.* Un pagano —"gentil"— se encuentra en una selva con tres hombres sabios, pertenecientes todos ellos a lo que se llama cultura del "Libro" (Biblia, Evangelio, Corán) y doctos en sus respectivas religiones. Al enfrentarlas en apacible diálogo intentan hallar una ley común, válida para todos los hombres. Y esto es —como he apuntado antes—, no argumentando con razones de "autoridad" (porque lo dice un libro) sino por razones, "per raons necessàries", ya que no en balde la Inteligencia preside el coloquio. Lo admirable es que Llull —"cristiano ardientísimo"— no da la victoria a ninguna de las creencias, concluyendo todos

en una "docta ignorancia". Y más admirable todavía es que no en la ficción novelesca, sino en la más estricta realidad barcelonesa de 1263 —no mucho antes de escribirse el libro—, una polémica parecida se había producido en Barcelona entre el respeto general.

"Ser liberal —ha dicho Gregorio Marañón— es, precisamente, estas dos cosas: primero, estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo; y segundo, no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin." El espíritu liberal impone el de tolerancia, signo de civilización. Pero, ¿a cuántos estamos de espíritu de tolerancia?

PETRARCA

Do nació el claro fuego del Petrarca

El verso —¿lo recordáis?— es de Garcilaso, natural de Toledo. Y pertenece, significativamente, a la "epístola" dirigida a Boscán, natural de Barcelona. Curioso poema, único que recibe título epistolar, donde expresa, en nobles palabras:

> las honras y los gustos que me vienen
> de esta vuestra amistad que en tanto tengo...

Garcilaso, dicen sus biógrafos, debió llegar a Barcelona poco después del 4 de septiembre de 1534 y partió para Francia, a caballo, a primeros de octubre, haciendo el camino en doce días, desde Barcelona a Aviñón. No le han gustado —le dice a su corresponsal— las posadas francesas,

> vinos acedos, camareras feas,
> valetes codiciosos, malas postas,
> gran paga, poco argén, largo camino.

Y al despedirse encarga saludos a un amigo común, mosén Durall. "A mi señor Durall estrechamente, abrazad de mi parte si pudiéredes", dice bromeando, pues el tal Durall era muy gordo. Y fecha para terminar:

> Doce del mes de octubre, de la tierra
> do nació el claro fuego del Petrarca
> y donde están del fuego las cenizas...

Garcilaso vio nieve al pasar los Pirineos:

> La nieve blanqueaba, y las corrientes
> por debajo de puentes cristalinos
> y por heladas minas van calladas...
>
> (Egloga Segunda)

El poeta atraviesa "la Francia mudable", la tierra venteada de Provenza, en este año de 1534. Dos años más tarde, en Fréjus, cerca de Muy, en el corazón de esta misma Provenza, Garcilaso de la Vega encontrará desastrada muerte al asaltar, sin casco ni coraza, una fortaleza hostil —a los treinta y tres años—, poniendo término a una vida "antes de tiempo y casi en flor cortada". El brillante "cortegiano", y Maestre de Campo del ejército del Emperador muere justamente a muy poca distancia de la Vaucluse, donde Petrarca había instalado, en el siglo XIV, su ejemplar cátedra de melancolía.

* * *

Por eso entiendo que el centenario de la muerte de Petrarca cobra su mejor sentido desde esta ribera mediterránea: "Aún no se ha situado en su debido rango histórico —escribió Ortega en 1924— esta cultura de 'cortezía' que floreció en el siglo XII y que es, a mi juicio, uno de los hechos decisivos en la civilización occidental. De la 'cortezía' salieron San Francisco y Dante, la corte papal de Aviñón y el Renacimiento. Y esta gigantesca cosecha procede íntegra de la audacia genial con que unas damas de Provenza afirmaron una nueva actitud ante la vida. Frente al doble asceticismo, igualmente abstruso, del monje y el guerrero, estas mujeres sublimes se atreven a insinuar una disciplina de interior pulimento e intelectual agudeza. Bajo su inspiración renace la suprema norma de Grecia, el 'metron', la 'medida'. La primera Edad Media es, como el varón, toda exceso. La 'lei de cortezía' proclama el nuevo imperio de la 'mesura', que es el elemento donde alienta la feminidad."

Sólo faltaba la voz que resonara, con precisión matemática, para pautar con su personalísima melodía la expresión del sentimiento: la voz de Petrarca.

* * *

La poesía lírica de Francisco Petrarca (1304-1374) aporta una manera distinta a la dicción de la emoción amorosa. Esta expresión está hecha de distanciamiento y —ya lo hemos dicho— de melancolía. La elevación de la mujer al cenit de la jerarquía social señala una condición de señoría que exige vasallaje —y constituye, como ha indicado Ortega, una auténtica revolución socio-cultural—. De ahí que el rendimiento amoroso del poeta le someta a respetuosa distancia, y que este sentimiento esté en el origen de su actitud. Leyendo el "Canzoniere" del poeta de Arezzo, ésta es la primera impresión que se recibe. Laura, la mujer amada, es una silueta que se difumina en el horizonte; una imagen espiritualizada de la realidad. Suspirante de amor, el poeta la evoca en su irrealidad, en el más allá de la muerte. Este modo lírico de decir va a convertirse en un clisé estético. Durante cuatro siglos toda Europa va a cantar así.

* * *

También España. Ya hemos hablado de Garcilaso; podríamos incluir a Cetina; podríamos aludir, sobre todo, a Fernando de Herrera, que nos ha dejado las más bellas elegías de amor de la literatura castellana, las dedicadas al perdido amor de la Condesa de Gelves:

> Señora vos sabéis que mi cuidado
> todo se ocupa en vos; que yo no siento
> ni pienso sino en verme más penado.
> Mayor es que el humano mi tormento,
> y al mayor mal igual esfuerzo tengo
> igual con el trabajo el sentimiento...

Petrarca, profesor de melancolía, difundió su lección delicadísima por toda Europa, como la tradición clásica europea había penetrado en su docto pensamiento humanístico.

Evoco, aquí y ahora, desde esta ribera mediterránea aquella prodigiosa plaza de Arezzo, donde —salvada de la depredación de la guerra— os muestran la casa del Petrarca. En una de las tiendas anticuarias de esta ciudad compré, hace unos años, una máscara de teatro antiguo, que preside mi mesa de trabajo. Como un símbolo de las raíces culturales en que se asienta nuestra civilización. Como un símbolo, también, del Petrarca, aunque sin duda insuficiente, pues, ¿cómo reducir a un esquema válido una personalidad en la que se incluye el erudito en lengua latina, el conocedor de la epopeya antigua, el primer poeta sensibilizado ante el paisaje, el cantor de la mujer amada desde la óptica delicadísima de la distancia y la melancolía?

Petrarca, unido, en mi recuerdo, al símbolo de la máscara antigua de Arezzo que preside mi gabinete de trabajo, como una bandera de fidelidad al espíritu de Occidente; ese espíritu que ahora está de moda olvidar, o —lo que es más cómodo— desconocer.

ARIOSTO

El tiempo —el tiempo que se sucede a sí mismo— es la gloriosa servidumbre de la pluma, en el ejercicio del quehacer periodístico. Sí. Como quiere Quevedo: "lo fugitivo permanece y dura". Escribir es una manera de recordar y recordar es la específica manera que tiene el hombre de vivir. "Somos" en tanto que tenemos memoria; que gozamos de la posesión del recuerdo. La Cultura, ¿sería otra cosa que la acumulación del pretérito?

Por eso, en el menester del escritor de periódicos tienen parejo valor los temas que se le ofrecen, tanto cuando son actualidad pura, como cuando son actualización de la historia. Porque, ¿no es todo pasado, por el hecho de ser actualizable, una lección de permanencia?

* * *

En el año de 1974 las gacetas culturales europeas repican sus campanas por el quinto centenario de Ludovico Ariosto. No. No temáis una rememoración erudita —que me sería muy difícil— en la medida de mis capacidades y de la lejanía del recuerdo de mis lecturas escolares. Por lo demás, la pertinente evocación histórica se ha hecho ya...

Dejadme la libre vía del ensayo divagatorio. Pienso, para empezar, en Ferrara. ¿Os repetiré mi denodado amor por estas ciudades menores del corazón de Italia? ¡Lo he dicho tantas veces! Pero recorriéndolas (Siena, Mantova, Arezzo, Verona, Spoleto) se nos alegra el corazón con aquel "modo palazzesco", con aquella graciosa naturalidad con que el genio italiano sabe crear, como espontáneamente, la arquitectura de las formas nobles...

Pero, Ferrara... ¿no merece un cupo de elogios específicos, un plus de cortesía? Cierto que la figura de Ariosto, a la sombra ilustre de la Casa Ducal de Este, predispone a disparar la imaginación. Pues, ¿qué ciudad de Europa puede ofrecernos —ahí es nada—, como florón central de la "Piazza", un castillo medieval rodeado de fosos acuáticos? ¿Y no hallamos parejas maravillas en todos y cada uno de los palacios de muros almohadillados que abrigan patios de "loggias" coronadas de campaniles?

Ferrara —en su presencia física— es, para el escritor, la clave de un misterio poético. Un gozo sucesivo de creación, de fantasía, que, partiendo del Ariosto, nos llevaría a la fértil imaginería de las historias ferraresas de Giorgio Bassani...

Durante mi última estancia en Ferrara quise visitar la Sinagoga. El rabino me recibió, atrincherado en una pequeña desconfianza.

—Usted será un turista que ha leído *El jardín de los Finzi Contini* —me dijo—, pero yo no soy hombre de novelerías.

Conseguí de él que comprendiera mi curiosidad por conocer la terrible verdad que se transparenta en el relato y me llevó al ángulo donde los apellidos de la ficción se repiten en la lápida tremendamente real que recuerda a los sacrificados por la estúpida persecución nazi. Allí supe, también, que la Sinagoga de Ferrara reúne tres comunidades judías distintas, una de ellas la sefardí o española.

—¿En qué se distingue ésta especialmente? —le pregunté.

—En el orgullo...

Y recordé, entonces, la silueta pálida de la señora Herrera, en el filme de Vittorio de Sica, que camina orgullosa y serenamente hacia la muerte...

* * *

Ferrara, del Ariosto, cuya casa debéis visitar si queréis tener una idea de lo que pudo ser el alegre vivir de una corte italiana del Renacimiento...

Ariosto, de Ferrara, inventor; maravilloso "inventor"... Padre de la "fantasía" de la literatura moderna. Rolando y Orlando, ¿no se escriben con las mismas letras? Y, sin embargo, el primero, Rolando, el de la gesta carolingia, está sujeto a la férrea realidad de la historia; a una verdad sin vuelta de hoja: la que probablemente fue. Mientras que el segundo, el "Orlando" del Ariosto, es el que nunca quiso vivir en la realidad probable. Como en un gracioso y confuso laberinto, el poeta italiano decide tomarse a chufla las hazañas del héroe, de los muchos héroes, y les dispara por los caminos inagotables, por todos los mapas imaginarios... ¡La danza va a empezar! Angélica, Rimaldo, Ruggiero, Gradasso, Sobrino, Oliviero, Brandimarte, Alcina, Agramante, Astolfo, Melissa, Doralice, Mandicardo... Criaturas y monstruos; nobles guerreros y protervos luchadores; dulcísimas figuras de mujer y hadas malignas... Y los escenarios cambiantes: Francia, Grecia, España, Italia, la Isla del Llanto, la misma Luna... ¡qué más da! El secreto está en la vertiginosa sucesión de figuras y paisajes ¡Qué furiosa danza deslumbradora! ¡Qué maravillosa Danza General de la Vida!

* * *

Ariosto, el inventor puro; santo Patrón de los creadores fantásticos. Por eso entusiasma a Jorge Luis Borges, nuestro genial creador mentiroso; es decir, absoluto. Así en su poema "La Luna":

> Ariosto me enseñó que en la dudosa
> Luna moran los sueños, lo inasible,
> El tiempo que se pierde, lo posible
> O lo imposible, que es la misma cosa. (p. 73)

Vivir en la Luna, donde Astolfo ha de hallar la perdida razón de Orlando, enloquecido de amor. A la figura del creador italiano está dedicado el importante poema de Jorge Luis Borges "Ariosto y los árabes", del que glosaré brevemente algunos extractos. El primero se refiere a la creación literaria, como fruto de una "memoria", de una tradición acumulada. Así lo demostraría (pienso yo) la condensación de temas en los dos primeros versos del "Orlando" ("Le donne i cavalier l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto..."). Pero lo importante, en la meditación estética borgiana, es la noción de creación epílogal:

Nadie puede escribir un libro. Para
Que un libro sea verdaderamente,
Se requieren la aurora y el poniente,
Siglos, armas y el mar que une y separa.
Así lo pensó Ariosto, que al agrado
Lento se dio, en el ocio de caminos
De claros mármoles y negros pinos,
De volver a soñar lo ya soñado.

La segunda aportación de Borges sería la de que la creación poética trae aparejada una óptica personal:

Como desde el corcel del hechicero,
Ariosto vio los reinos de la tierra
Surcada por las fiestas de la guerra
Y del joven amor aventurero.

... Ni el amor ignoró ni la ironía
Y soñó así, de pudoroso modo,
El singular castillo en el que todo
Es (como en esta vida) una falsía.

Como a todo poeta, la fortuna
O el destino le dio una suerte rara;
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna.

La tercera señal de la meditación se apoya en la observación agudísima de que todo sueño estético se congela en nuestra vida real y cotidiana:

Y el Orlando es ahora una risueña
Región que alarga inhabitadas millas
De indolentes y ociosas maravillas
Que son un sueño que ya nadie sueña.

Por islámicas artes reducido
A simple erudición a mera historia,
Está solo, soñándose. (La gloria
Es una de las formas del olvido.)

Pienso al unir estos dos nombres, el de Ludovico Ariosto y el de Jorge Luis Borges, en el poder mágico de la Palabra, enlazando las almas gemelas de dos alquimistas; de dos inventores que se conectan por encima de siglos y de hemisferios, por milagro del arte, y que permiten al poeta de Buenos Aires contemplar la Luna de Ariosto de Ferrara bajo la titilante constelación de la Cruz del Sur.

MOLIERE

"Castigat ridendo mores." "Castigar", en la lengua antigua, valía tanto como "amonestar", "enmendar". Enmendar, pues, por medio de la risa las costumbres ("mores"). Esta es la vieja sentencia que concierne a la comedia de todos los tiempos y, de un modo especialísimo, al de Juan Bautista Poquelin, cuyo tercer centenario (el de su muerte) se celebra.

Quienes hemos sentido de una manera entrañable la hermosura y el misterio del teatro —su belleza mágica— tenemos en el hombre que se hacía llamar "Molière" el paradigma total de la vocación escénica. Escritor y actor, solía "imaginar" una criatura dramática y, después, "vivirla". ¿Sabéis lo que es esto? Porque mientras la ficción del teatro se dibuja en la caligrafía del manuscrito nada, en realidad, acontece. Es de ver lo que sobreviene luego, cuando la letra escrita cobra el trémolo de la voz y la criatura que la recita adviene "otra cosa", a través de traje, maquillaje y actitud. El actor es, sí, cosa sagrada y misteriosa. ¡Cuántas veces lo hemos pensado cuando, entre bambalinas, le vimos transfigurarse, cobrar vida distinta ("alienarse", "enajenarse"), deja atrás —en el camerino— su personal arquitectura, para sentirse lleno de un "yo" distinto! Y cuando, como en el caso de Molière, la criatura "refleja" y la fuente originaria son la misma cosa, ¡qué multiplicada maravilla!

Sentir el teatro es ser capaz de estos desdoblamientos y, a través de ellos, trasegar vida a los escenarios. Por eso el teatro molieresco es tan radicalmente vital, y nos da constantemente la impresión de que entre sala y escena hay unos profundos, irrestañables vasos comunicantes.

Pero esta vida está observada a través de un cristal de inteligencia escalofriante, porque la vieja sentencia —"castigat ridendo mores"— obliga a encontrar su vertiente ridícula. Toda pasión conduce al irracionalismo; basta con regresar a los módulos de la razón para que nos muestre su perfil caricaturesco. De ahí que la "comedia" haya estado siempre ligada a los moralistas, y que su carácter "corrector" o educativo haya sido señalado por los preceptistas de todos los tiempos.

Esta actitud razonante actúa, pues, de contrapeso a los excesos de la actitud personal, y es tanto más eficaz cuanto más exagerada se nos aparece. Primero, porque lo extravagante es, en sí, grotesco. Sea la vanidad, capaz de inventar un "gentilhombre" en el corpachón adocenado de un "burgués"; o la pedantería con que las "preciosas" (no en el sentido de "bonitas", sino en su acepción de "barrocas", afectas al "preciosismo") se convierten en "ridículas". La naturalidad es, siempre, clásica; la afectación resulta, siempre, cómica. Cuando los médicos de las comedias de Molière hacen desternillar de risa con sus pedantes latinajos, están sirviendo al espíritu revanchista con que el "pueblo llano" se venga de la derrota que el hombre de cultura inflige al ser no cultivado. El público hace pagar con sus carcajadas los platos rotos que le hizo destrozar el primero de clase, cuando todos iban a la escuela. Puesto que, en fin de cuentas, todo nivel cultural exige un léxico seleccionado, ya que cada concepto demanda un específico tecnicismo. Molière, pues, está jugando a la carta fácil del acomplejado que encuentra, por fin, ocasión de burlarse de quien lo humilla. Conocer esta sencilla verdad formaba parte de su oficio.

Las pasiones elementales —el amor, el afán de poseer— tienen, naturalmente, sus aspectos caricaturizables, como lo muestran, en su respectiva vertiente, el

"Don Juan" y "El Avaro". Y son reglas que no fallan, porque al público le encanta estar en el secreto de la falsedad, y presumir que el autor le está guiñando el ojo por encima de las candilejas.

Por eso, las obras en las que, disimuladamente, se alude a una realidad concreta, el éxito está asegurado. Los enemigos de los jansenistas, en el siglo XVII, se daban codazos en las representaciones del "Tartufo", como se los dan hoy otros "enterados" en la reactualización del tema de la ambición hipócrita, tal como se ofrece en la versión de Llovet-Marsillach. Nada hay que complazca más al público que imaginarse que está en el secreto.

Por lo demás, el abanico de las pasiones humanas ¡es tan uniforme, tan fiel a sí mismo! ¿Por qué no había de tomarse su repertorio de los grandes moralistas, desde Teofrasto a La Bruyère? Los pecados capitales se nos aparecen allí con casi irritante monotonía. Y los comediógrafos desde Menandro, Plauto y Terencio nos hacen ver con los recursos que se repiten mil veces, porque están tomados del diario vivir.

Y del morir. Molière escribe sus comedias "desde dentro" de la vida. Vive sus propias comedias más allá, más hacia lo hondo de la escritura. Es sabido que Juan Bautista Poquelin, el 1 de febrero de 1673, representando el papel de Argan en el "Enfermo imaginario", le sobrevino un ataque —esta vez tan real que murió inmediatamente—. Porque al escritor se le olvidó, sin duda, que en su comedia había un papel para la Muerte.

ANGEL GUIMERA

Sí. Me acuerdo bien —yo era un muchacho— de la muchedumbre convocada en torno de la carroza fúnebre de don Angel Guimerá. Quizá de esta impresión adolescente me venga la primera noción de la fusión "poeta-pueblo" que yo había leído en los libros; la famosa frase "olor de multitud" que tan bien convenía al emocionante espectáculo. Recuerdo la repercusión en los periódicos del momento (1924) e incluso el traspaso del tema a los "cuplés" que hacía populares la tonadillera Pilar Alonso. Y recuerdo también que la figura ilustre y decrépita de don Angel sirvió de blanco a las primeras soflamas revolucionarias de Salvador Dalí, quien veía en él el paradigma de unas formas que había que denostar.

Esta es la historia —no nos alarmemos demasiado— del devenir estético. A la juventud de hace medio siglo no podía interesar el ademán grandilocuente de los personajes guimerianos. Pero madurar en el tiempo es recuperar la noción de perspectiva. Cada época se justifica a sí misma. La figura del creador de *Terra Baixa* se iba colocando en su pedestal exacto. Y yo mismo —vanguardista juvenil— hube de poner —muchos años después— todo mi entusiasmo en la reproducción del despacho de don Angel Guimerá, instalando los muebles del dramaturgo (custodiados filialmente por la familia Aldavert en su penumbroso piso de la calle Petritxol) en el rincón habilitado al efecto en nuestro Museo del Teatro.

Con el mismo "espíritu de situación" conviene a esta tribuna del quehacer cultural una "puesta a punto" del tema. No, ciertamente, como ordenación histórica, porque

ello no es menester. Todos lo saben. Hacia 1880, la literatura catalana tenía un grandioso poeta épico (Verdaguer), un extraordinario narrador naturalista (Narcís Oller) y un formidable creador de criaturas dramáticas (Guimerá). Sí, don Marcelino —testigo de calidad— tenía razón al expresar ante la Reina Regente, ocho años más tarde ("Jocs Florals" de 1888) las milagrosas consecuencias culturales del recobramiento de la lengua, con la aparición de una estupenda creación literaria, "talment com se poblen les boscúries d'aucells cantadors a la tèbia i amorosa alenada de la primavera". La Renaixença no era ya un tímido despertar, sino una aparición de valores de nivel europeo.

* * *

Contestar a la pregunta de lo que queda vigente de esta trilogía de valores nos conduciría a consecuencias innecesarias. Intentar reducir el ángulo visión al entendimiento de la estética guimeriana tendría, por lo menos, la congruencia de su oportunidad. ¿Qué veían, en efecto, los enardecidos espectadores cuando aplaudían *Terra Baixa* o *Mar i Cel*? A mi juicio, un teatro "directo", no elusivo, de enorme fuerza dialéctica, apoyado en el juego de las personas elementales; lo que los personajes de Guimerá sienten lo dicen de manera tal que su emoción crispa de escalofrío la piel de los espectadores. ¿Qué es, pues, lo que nos aleja hoy de este resultado? Probablemente la expresión verbal, acartonada en los dramas históricos, excesivamente simplificada en los diálogos rurales. Por mucho que la Renaixença fuese una toma de conciencia lingüística, el idioma resurrecto arrastraba todavía muchos detritus idiomáticos. Había, además, una estética de la expresión retórica que hoy no podemos admitir, tal como nos acontece, por ejemplo, con el teatro de Echegaray, cuyos choques personales son auténticos, pero cuya

"forma" o dicción se nos aparece como risible. Tal es la grandeza y la servidumbre de estas obras, en cierto modo paralelas.

* * *

En resumen, espumando viejas páginas mías, yo diría hoy: Angel Guimerá podría situarse dentro de esta estética, siempre que se hiciese constar como importante excepción su extraordinaria sobriedad en el lenguaje: no renuncia Guimerá a ninguna de las ventajas que las apoteosis ofrecen a los dramaturgos; no pierde ocasión de hacer llegar al espectador el elemento sentimental y patético que ha de conmoverle. Pero convengamos en que no podría escribirse teatro de mayor ambición dramática con un léxico tan austero en la cantidad y de tan espléndida energía en la eficacia expresiva.

Otro aspecto de esta honestidad estética nos lo ofrece Guimerá en la prudencia con que intercala el elemento lírico dentro del juego dramático. No utiliza el resorte universal de hacer descansar la atención pendiente del hilo trágico por medio de una divagación lírica que produce en el espectador la sensación de un melódico descanso tras el que captará de nuevo la violencia de la acción trágica. En Guimerá, como ha dicho Juan Ors, lo lírico surge de lo dramático; actúa, como veremos más adelante, como una sublimación de la propia acción que se diría lanza destellos adicionales como un instrumento patético que, además de su sinfonía aterradora, nos regalase el dulce brillo del metal con que estaba construido.

Tenemos, pues, por un lado, una tendencia a la teatralidad apoteósica; por otro, una severa contención verbal. Por el primer aspecto se acerca Guimerá a Victor Hugo; por el segundo, se aproxima a Shakespeare. Veamos, sin embargo, lo que le separa de estos dos colosos uni-

versales de la escena. Frente a Victor Hugo, Guimerá carece de la riqueza fastuosa de léxico y de rima del autor de Hernani. La lengua de Guimerá es una lengua bronca y pobre, que se defiende únicamente por la simplicidad de los caracteres que refleja, ya en los dramas históricos, ya en los dramas rurales. En obras de ambiente moderno, como *Jesús que torna,* se ve bien la pobreza de un léxico que no ha sido todavía objeto de depuración. Pero acaso esta coincidencia sea ventajosa al dramaturgo, ya que esta simplicidad en los caracteres venga providencialmente encajada en la simplicidad de la expresión, que es, por decirlo así, unívoca; lo que dicen los personajes no tiene vuelta de hoja, es el reflejo contundente de un alma disparada frenéticamente a la dinámica de la acción. Si no sutilezas psicológicas, si no primores de léxico, ¿qué encontramos en Guimerá? En Guimerá encontramos, ante todo, la grandiosidad.

A lo que más se aproxima, pues, en este aspecto el teatro guimeraniano es a la tragedia clásica. La fuerza de sus personajes es el mismo *fatum* que empuja a los personajes semiautómatas de la tragedia griega.

* * *

Una noción que hay que evitar, con todo, es la de la simplificación excesiva. En el teatro de Guimerá hay muchos ingredientes, que demuestran que su autor estaba muy al día de las corrientes estéticas de la escena europea, desde el neorromanticismo al simbolismo, pasando por todos los elementos de la estética naturalista. Y todo ello servido por el poderoso instinto, la "garra" del creador de raza, apoyada —es de justicia recordarlo— por una excepcional promoción de intérpretes cuyo paradigma sería, naturalmente, aquel "monstruo sagrado" que se llamó Enrique Borrás.

RICARDO LEON *

El 15 de octubre de 1877 —ayer hizo cien años— venía al mundo don Ricardo León y Román, cuyos méritos literarios habían de conducirle en 1912 a su elección como miembro de la Real Academia Española.

Signo viviente de contradicción, su fama gozó, por un lado, de enorme prestigio: "Es hoy —decía Julio Cejador en 1920—, de los más leídos novelistas en España"; y, sufrió, especialmente en los años subsiguientes a su muerte, de un pertinaz olvido.

Sus coordenadas cronológicas colocan los orígenes de su vivir en la España de la Restauración, con algunas fechas situadoras: en 1898 tenía veintiún años; en 1905, alcanzaba cerca de la treintena; la República le sorprendió orillando los cincuenta y cuatro; la guerra civil, al borde de los sesenta. La muerte —en 1934— le sobrevino cuando algunos de sus ideales parecían triunfar estentóreamente.

Sus coordenadas geográficas obligan a tener en cuenta su condición mediterránea —nacimiento en Barcelona, estancias prolongadas en Málaga—, sus idas y venidas por Castilla. Su estancia final en Madrid. Su condición profesional, la de un burócrata, funcionario del Banco de España, no añade ningún dato especial —salvo el de su inanidad— a su biografía intelectual.

¿Su etopeya? Tenemos, provisionalmente, estos rasgos de un escrito juvenil:

> Porque este poeta que veis aquí, queridos lectores míos, con la sonrisa perpetuamente en los labios, di-

---

*Discurso pronunciado en la Real Academia Española el 16 de octubre de 1977.

> ciendo lindezas de las damas hermosas, no soy yo, si se mira bien; esta es una careta, un amable disfraz que me he puesto este verano por el gusto de parecer más agradable. Yo he sido, y lo soy todavía, un amador del grave silencio y de la vida solitaria; un contemplador de la Naturaleza, bastante mal avenido con la vanidad de las vanidades de los hombres... y de las mujeres [1].

De estos renglones quiero destacar un primer rasgo para perfilar una personalidad que, vista desde hoy, va a proporcionar algunas sorpresas.

Corre, en efecto, de Ricardo León una imagen tópica, hecha de casticismo castellano, de relieves historicistas e incluso arcaizantes. Pero no es menos cierto —aunque menos conocido— que existe en él una "contradictio" que ya había llamado la atención de don Julio Casares, cuando elevó a nuestro novelista a ser analizado por el mismo rasero de Azorín y de Valle-Inclán. Casares, con intencionada malicia, hace resaltar que, junto a esa imagen de Ricardo León existen otras que evidencian, por lo menos, un factor diferente. Y así, después de copiar uno de sus textos escribe:

> Considerados, sin ir más lejos, estos trozos que acabo de copiar, ¿cabe decir que sean remedo de los autores del siglo XVII? ¿Dónde están los vocablos, los modismos, los giros que autorizan tamaña afirmación? ¿No rezuman por todas las páginas de nuestro autor, según hemos demostrado anteriormente, los galicismos y las construcciones afrancesadas, quizá en mayor proporción que en la prosa de sus colegas de primera fila? ¿Habremos de colocarle en el siglo XVII porque escribió una vez *magüer* y usó media docena de frases anticuadas? [2].

---

[1] *La capa del estudiante,* en "Páginas de juventud", Madrid, 1922, pág. 33.

[2] *Crítica profana, Azorín, Valle-Inclán, Ricardo León,* Madrid, 1919, págs. 292-93.

Análoga contradicción podemos detectar en sus ideas generales. Y es curioso y bien significativo que el famoso novelista las expusiera en forma de diálogo, bajo el expresivo título *La escuela de los sofistas,* en el que, siguiendo el lejano modelo de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis, ofrece la presencia conjunta de varias opiniones. No falta entre ellas, y en primera línea, la exaltación de una Castilla viva y fuerte a la que junta una visión negativa y melancólica del solar castellano:

> Yo, enamorado de Castilla, la tierra de los recios fundadores; yo, soñador incorregible en las calles de Salamanca y de Toledo, perseguidor de antiguas sombras en Avila del Rey, en Burgos del Cid, en Santiago de la Mar, he llorado allí muchas veces, como se llora ante los sepulcros la muerte irremediable de la grandeza de Castilla [3].

En su juego alternante de opiniones caben, junto a la exaltación de la España unitaria —¿quién lo diría?—, valoraciones de las formas regionales:

> El principio de la libre asociación es la base de los Estados modernos. Si todas las regiones pidiesen a un tiempo la autonomía, ¿en nombre de qué ley habría el Estado de negársela?... Hubo un tiempo en que el vigor y los ideales de la patria española culminaron en Castilla. Castilla era el núcleo, la entraña, el vivero de la raza; logró imponer su idioma y sus leyes, su cetro y su espíritu, modelando con sus puños de hierro la nacionalidad futura, derramándose por la tierra en un impulso de exaltación gloriosa; nuestro siglo de oro viene a ser la historia del imperialismo castellano... Pero llegaron tiempos de enfermedad y decadencia; huyó la vida de aquel corazón tan grande, y un silencio de muerte reinó en la vieja llanura. Todas las energías nacionales se retiraron del centro

---

[3] *La voz de la sangre,* en "Ensayos españoles", Madrid, 1927, pág. 66.

y se refugiaron en la dilatada periferia. Renacieron los antiguos focos de fuerza y de cultura, las semillas enterradas de las antiguas civilizaciones peninsulares, y le cupo en suerte a Cataluña, la hermosa "pubilla" española, tocar la diana de este nuevo amanecer [4].

El pensamiento histórico de Ricardo León se concentra en la valoración de lo popular:

> Con la derrota de los Comuneros sufrió el espíritu español un golpe de muerte; aquellos bravos de Villalar eran los últimos representantes y defensores de la política genuinamente española [5].

Más sorprendente, todavía, que esta fuerza originaria sea ésta:

> Todo intento de restauración nacional ha de ser sobre la base de las regiones, en ellas relumbran todavía, bajo las cendras grises (obsérvese la voz catalana), las ascuas rojas del antiguo fuego sagrado. Los hombres que tienen poca fe en la vitalidad de la Patria ponen su fe en el Estado, que no es otra cosa entre nosotros que el cazicazgo, el moderno feudalismo [6].

O todavía:

> Quizá tu misión ha terminado, madre Castilla. Tal vez el porvenir está reservado a nosotros, hijos de las costas, hijos del Mediterráneo. ¡Quién sabe si los renuevos de Andalucía y de Levante heredarán mañana tu fuerza y tu genio director, y serás en España como una Madre anciana, impedida, extinguiéndose dulcemente en el hogar creado por sus hijos!... [7].

Claro está que, frente a estas sorprendentes afirmaciones existe, como hemos dicho, la imagen tópica del Ricardo

---

[4] *La escuela de los sofistas,* Madrid, 1944, pág. 99.
[5] Id., id., pág. 91.
[6] Id., id., pág. 98.
[7] Id., id., pág. 100.

León que nos ofrecen sus temas de exaltación castellanista, temas que —de alguna manera— se contradicen con los de acento regionalista que acabamos de recoger:

> La verdadera ciencia manda aceptar las realidades presentes, los hechos consumados, sin quebrantar la unidad histórica ni romper la tradición por este o el otro punto, ni remendar los destinos de un pueblo, avanzando siempre en lugar de retroceder. La única política sensata consiste en apretar los lazos, ya harto flojos, de la nación, y afirmar la conciencia española, y fundir todos sus elementos locales en un grande organismo intelectual y sentimental; unir y no romper, integrar y no dividir, poner en un solo haz todas las conciencias regionales y los intereses particularistas... [8].

¿Con qué cartas nos quedamos? El tema es complejo, ya que, para mayor confusión, en el pensamiento del novelista no son incompatibles la Edad de Oro y las libertades comunales:

> Los Estados italianos del Renacimiento, las federaciones germánicas, las repúblicas griegas, los reinos antiguos de España, eran más fuertes, bellos y felices que ahora. Nunca se vivió, como en esos siglos de oro de la humanidad, con tanta libertad, con tanta alegría, con tanto donaire... Aun en los tiempos de la Inquisición había en España espíritus libres. Hoy, que no tenemos Inquisición, tampoco tenemos heterodoxos geniales [9].

Se trata, ciertamente, de un fenómeno fácil de percibir y de prever, que surge como contrapunto al pesimismo, convertido también en tópico, surgido en torno al desastre colonial.

En mi libro *Modernismo frente al Noventa y Ocho* he ordenado esos datos que permiten hablar, efectivamente,

---

[8] Id., id., pág. 97.
[9] Id., id., pág. 95.

de una reacción nacional, que aparece hacia 1905, en que presenta frente a "las siete llaves al sepulcro del Cid" que propugnara Joaquín Costa, "la exaltación de Rodrigo Díaz de Vivar" de Eduardo Marquina (*Las hijas del Cid*), y frente al "Muera Don Quijote" del Unamuno de 1898, la *Vida de Don Quijote y Sancho* del Unamuno de 1906 con su mística quijotesca; y las exaltaciones de Azorín en *La ruta de Don Quijote,* surgidas al socaire de las celebraciones del III centenario de la aparición del libro cervantino (1605) y que repercuten en los prosistas más ilustres —como Maeztu o Félix Urabayen— e incluso en el arte plástico, que protagoniza Ignacio Zuloaga, creando ese tópico castellanista "de Mesón del Segoviano, Amigos de la Capa y otras necedades", como lo definía Juan Ramón Jiménez, que siempre permaneció fiel a un vago idealismo regional andaluz y a quien no gustaban seguramente los muebles estilo "Renacimiento Español", que entonces se ponen en boga, así como ciertas restauraciones castizas de los azulejos populares y del colorismo nacional.

Se inscribe, pues, Ricardo León preferentemente en ese tópico socio-político que surge en los primeros años del siglo XX, y cuyos hilos conductores proceden de Menéndez Pelayo, para quien nuestro Siglo de Oro era no solo un dechado de belleza, sino una fórmula vital que podía convertirse en norma, tal como Ricardo León la propugnaba también:

> Solamente en nuestra patria podía dar la semilla cristiana espigas y flores semejantes: un Ignacio de Loyola y una Teresa de Jesús sólo podían nacer en este noble solar de Cides y de Quijotes. Porque hay que observar también en nuestro señor Ruy Díaz y en nuestro señor Don Quijote, ese mismo espíritu de acción y contemplación, ese soñar despierto y vivir soñando, no reñidos ciertamente con el llevar camisas limpias y dinero y luchar por el pan y por

el medro personal; mezcla de heroísmo y de astucia, de poesía y de prosa, la más humana y bella que imaginar se puede. Por eso lo que Homero escribió en dos libros, Cervantes nos lo dio en uno solo, sacado de lo más íntimo y recatado de su alma, profundamente española...[10].

Analizar los textos que, especialmente en sus novelas, se apoyan en rasgos cervantinos nos daría una larga serie de ejemplos de "pastiche" literario, originador de una retórica que pretendía beber en las más puras fuentes del clasicismo español, pero cuyos orígenes menos nobles podríamos hallar en aquella moda que triunfaba en Madrid por los años de la Restauración, que procedía de la preceptiva de Hermosilla que se expresaba con decires coruscantes, en los versos de Baralt, Cervino, Romea y Núñez de Arce, forjando un neoclasicismo de yeso y albayalde, como el de los modelos escultóricos del Casón del Buen Retiro. Se amparaba esta expresividad en aquella tradición de fanfarrias patrióticas isabelinas que de modo tan implacable satiriza Valle-Inclán en "La Corte de los Milagros". A esta exaltación, que se expresa en versos de certamen y poesía de álbum, quiso dar Menéndez y Pelayo un contenido polémico, que se oponía al pesimismo noventayochista apoyado en las ideas de Costa y Ganivet:

El error, el defecto de aquellos patriotas —ante Ricardo León— dignos como tales de eterna gratitud, era un defecto de visión, una especie de miopía; sólo vieron lo que tenían delante de los ojos, el pequeño mundo oficial y político, esta pobre ficción que llamamos Madrid; ¡no vieron ni comprendieron a España; a el pueblo español, sano y virgen, ignorante, sí, mal educado, sí, pero al cual debían buscar, enseñar y educar para traerlo al cumplimiento del deber! [11].

---

[10] Id., id., pág. 29.

[11] *La capa del estudiante,* ed. cit., pág. 180.

Y recuerda la contaminación que nos llega de allende las fronteras:

> ¡Destruir! ¡Barrer! —gritan los heterodoxos de nuestro tiempo— ¡Destruir! Pero, ¡si aquí lo que hace falta es restaurar! Sobran las piquetas, las innovaciones cursis, los odios incendiarios, los fanatismos estériles; faltan la fe viva y constructora, el amor unido al conocimiento, la inteligencia desposada con el corazón... ¿No es obra de locos empeñarse en arreglar las cosas destruyéndolas?... La solución —dicen muchos—, la solución para España es que los españoles dejen de serlo... ¡Solución digna de hombres bárbaros y cobardes! [12].

¿Cuáles son las consecuencias estilísticas de todo ello? ¿En qué medida la obra novelística de Ricardo León puede servir de paradigma de una actitud estética? Cuando tomamos algunas de sus páginas representativas, comprendemos su vehemencia en contestar al pesimismo de Joaquín Costa con un grito de esperanza. Pero nos cuesta más trabajo comprender cómo un alma, cuya complejidad y fuerza incisiva hemos señalado ya, se dejaba arrastrar por una retórica que incluso en Cervantes tenía matices que a él se le escapaban. Tomemos el texto acaso más tópico de Ricardo León, de su novela *El amor de los amores*:

> Grande polvareda se levanta en la llanura. Mirad: son los hijos del aurífero Tajo, del Duero, del Arlanza y del Pisuerga, "reliquias antiguas de la sangre goda"; los de hierro vestidos y de espigas coronados, legión de labradores, guerreros, reyes, vasallos, nobles, pecheros... ¡La insigne democracia que en el mundo se vio!... "Helos, helos por do vienen" Bernardo del Carpio y el Conde Fermín González y Mudarra el Bastardo y los siete Infantes de Lara; miradlos cabalgar por los campos rotun-

---

[12] *La voz de la sangre,* ed. cit., pág. 180.

dos del Romancero; traen las espadas ceñidas, las adargas a los pechos, las lanzas en la mano... Treme la tierra y treme el nervudo brazo de impaciencia y de cólera...[13].

No se trata exactamente del mimetismo de frase —"la del alba sería", "dichosa edad y siglos dichosos"—, que encontramos en otras páginas de este libro; ni siquiera del uso inveterado de arcaísmos del tipo de "le plugo" y de "pluguiérale", ni tampoco el juego de las nostalgias, "contrario a las ideas y hábitos en uso" —como él dice—, "tomando por luz y autoridad y sabrosa compañía la de aquellos altísimos poetas del siglo de oro"... Sino que se diría que Ricardo León intenta remedar la andadura de los párrafos cervantinos cuando, procediendo por enumeración, va acumulando sensaciones visuales. Podría intentarse, incluso, una aproximación a los capítulos del *Quijote* que describen los ejércitos que el caballero cree vislumbrar en el lugar donde avanzan los rebaños (I, xviii). Partiendo de una frase casi idéntica ("¿Ves aquella grande polvareda que allí se levanta, Sancho?"), los paralelismos son bastante visibles: "los que beben las dulces aguas del famoso Xanto (...), los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia (...), los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo (...), los de hierro vestidos (...), reliquias antiguas de la sangre goda" (frase, esta última, copiada a la letra por Ricardo León).

Lo que no advierte nuestro novelista es que Cervantes, en estos párrafos, procede de una manera paródica. Este modo de escribir retórico y acumulativo de frases, no es su estilo habitual. Bastaría con retroceder al capítulo II de la Primera Parte, donde un texto de parecidas maneras estilísticas, el que empieza "Apenas había el rubicundo Apolo", lo pone Cervantes no en su pluma, sino "cuando

---

[13] *El amor de los amores*, Madrid, 1944, pág. 372.

salga a luz la historia de mis famosos hechos... el sabio que los escribiere...". Es evidente que hay aquí un distanciamiento irónico del autor; por eso, ante el texto que estábamos comentando, "grande polvareda se levanta en la llanura", no es extraño que Menéndez Pelayo (al que sigue Rodríguez Marín) descubra la intención de Cervantes "para burlar de Lope de Vega que escribió otro tan rimbombante y campanudo en el libro III de *La Arcadia*".

El cervantismo de Ricardo León es, pues, ingenuo y no alcanzó sino a la faz más visible de su producción, sin llegar al doble plano genial de la ironía cervantina.

En cualquier caso —y como ya he dicho— el detectador de corrientes intelectuales debe recoger esta actitud de Ricardo León para conectarle con el fenómeno restaurador de los valores nacionales que exalta Menéndez Pelayo, como recuerda tantas veces Ricardo León, y que ya en su tiempo había entrado en declinación por la presencia de nuevas formas de progresismo religioso, político o cultural:

> Déjame, pues, de novedades. Quiero, como Menéndez y Pelayo dijo en su famosa epístola al vate de Venusa,
>
> el vino añejo que remoza el alma,
>
> no estas diabólicas mistelas, estos ajenjos amarguillos con que se embriagan los poetas modernos,
>
> bárbaros hijos de la edad presente... [14].
>
> Perdida ya su majestad antigua, torpe como una vieja cortesana, bailando sin pudor y sin espíritu el grosero "cancán" de los gabachos... [15].

---

[14] *La escuela de los sofistas,* ed. cit., pág. 186.
[15] Id., id., pág. 212.

Y cuya cristalización poética ve Ricardo León en la figura de Antonio Maura, quien patrocinó su ingreso en la Real Academia:

> Pues bien; aquellas puras y nobles ansias de redención que todos sentimos desde el sangriento ocaso de la derrota; aquella sed espiritual con que plañían Costa y Ganivet; aquellos ímpetus, aquellos acendradísimos anhelos de la conciencia española en su triste y doloroso amanecer hiciéronse carne y sangre, verbo y espíritu en la persona de un caballero sin miedo ni tacha; en la persona de un apóstol a quien sus propios enemigos tejen coronas de laurel; Don Antonio Maura [16].

En cuanto a la expresión poética, la figura representativa de esta tendencia la asume José M.ª Gabriel y Galán, al que exaltó mucho en estos años Miguel de Unamuno, cuyas actitudes antimodernistas he señalado repetidamente:

> La voz melodiosa y varonil de puro blando metal, con que hablaba el señor de la torre, me entró por las puertas del alma, despertando mis ternuras. Pregunté el nombre del autor de los versos y supe que se llamaba José María Gabriel y Galán; que era maestro de aldea, un poco labrador y un mucho artista, español hasta la médula de los huesos, y poeta de los pocos que en Castilla escriben todavía en castellano [17].

Pero sus coordenadas vitales no se conectaban bien con el suceder de los tiempos, como su retórica no se avenía con la que triunfaba en los años en que le tocó vivir su melancólica madurez. Sus últimas novelas acusan ese desajuste. Y sus poemas recientes, lo señalan con marmórea precisión. Así cuando resume su actitud vital en estos versos:

---

[16] *La capa del estudiante*, ed. cit., pág. 149.
[17] *El amor de los amores*, ed. cit., pág. 359.

Vivir quisiera y morir
viendo en gloriosas cruzadas
las banderas desplegadas
sobre torres altaneras.
Mas ¿dónde hallar las banderas
si están todas desgarradas [18].

Y en prosa no menos contundente y de actualidad acaso no perdida:

> Y viniendo a la literatura, ¿qué milagros produce nuestro tiempo? En la novela, un naturalismo soez; en la poesía, una especie de infantilismo senil; en el teatro, una mezcolanza sensual; en la crítica y en la prensa, una incultura contagiosa; por todas partes la presunción de los simples desdeñando la ciencia de los discretos, el cinismo de los bribones escarneciendo la prudencia de los sesudos, la prisa de los impacientes atropellando la razón de los juiciosos [19].

En la solemne conmemoración que hoy celebramos suenan otros nombres ilustres y resonarán otras concepciones estéticas. Pero en una y otra de estas evocaciones, una noble palabra quedará como flotando en el aire: la palabra *retórica*; el sentido del buen decir que nos agrupa en este noble edificio. Ciertamente, los retoricismos han entrañado una crisis de valoración. Pero no es menos cierto que en estos esfuerzos se encuentra uno de los títulos de honor del idioma. Al evocar el nombre de Ricardo León una idea cenital flota sobre nosotros: el elogio de la Retórica, como empeño de dignificación de la palabra. Con entusiasmo no siempre parejo a su fortuna, el poeta de *Lira de bronce,* el novelista de *Alcalá de los Zegríes,* el pensador de *La escuela de los sofistas,* exaltó el ejercicio decoroso de la expresión literaria del buen decir castellano. El intento ya merecería el laurel de nuestro homenaje.

---

[18] *Alivio de caminantes,* Madrid, ed., Renacimiento, pág. 16.
[19] *La escuela de los sofistas,* ed. cit., pág. 193.

4

TRES PROLOGOS

CARLOS ROJAS *

La biografía del escritor Carlos Rojas se parece a la de tantos escritores trasplantados como constituyen la "otra emigración" de las gentes españolas. Sus datos son intercambiables con los de muchos universitarios que, como él, cursan aquí la carrera de Letras y culminan su curva vital en una cátedra de los Estados Unidos. Carlos Rojas es, en efecto, profesor de Literatura española en la Universidad de Emory, Atlanta. Pero yo voy a darles "mi" personaje; mi emotiva visión personal.

Carlos Rojas nace en Barcelona, en 1928. Curioso: el año en que los escritores españoles —y del mundo— celebrábamos el centenario de la muerte de don Francisco de Goya; el año en que yo ascendí al libro impreso con una biografía del pintor a través de sus cartas, tan graciosas como de anárquica ortografía. Pero no es a mi dato personal, si no más especialmente al signo goyesco de la "estrella" personal de Carlos Rojas, a lo que quiero referirme. En 1936, Carlos Rojas tiene, pues, ocho años: ve, con sus ojos espantados de niño, el aquelarre de nuestra guerra civil. En 1939, tiene once años. En 1941, sabe por la radio, por los periódicos, la guerra entre Alemania y el mundo. En 1943, lo conozco como alumno de mi clase de Literatura. Lo recuerdo muy bien: niño alto, espigado, de color céreo, de ojos muy abiertos, como sorbiendo el mundo con la mirada; tiene ya una sonrisa, a veces impertinente, de labios finos. Lee mucho; lee endiabladamente este niño. Un día le digo:

—Carlos, di a tu madre que venga a hablar conmigo.

Explico a la madre, solitaria, toda la llama interior

---

* Para una edición de "Obras Escogidas", ed. Carroggio.

que veo en los ojos de su hijo. Le transmito la emoción que siente el maestro al ver reverberar, de pronto, en las pupilas del alumno el incendio cierto, inequívoco, de su vocación.

—Hemos de cuidar a este niño, le digo.

El sabe cuidarse solo. Sigue mis cursos con avidez; pero sigue además, con tremenda codicia, su voraz vocación de lector; su ya irrefrenable condición de intelectual.

Después, la Universidad, que suele —en estos casos— alejar, temporalmente, al alumno escogido, empinado vanidosamente en el rango universitario.

Después, lo demás.

¿Permitís que os haya contado la imagen sucesiva de mi pensamiento cuando la otra noche, en el Hotel Ritz, le veía avanzar otra vez, alto, espigado, de color céreo, con su sonrisa afilada, a recoger los parabienes del "Premio Planeta"?

Bibliografía

Veamos ahora un puntual registro bibliográfico: Carlos Rojas lleva publicados una docena de libros. Ha cultivado el ensayo y la narrativa y resulta muy difícil asegurar en cuál de los dos géneros brilla más el talento creador de Rojas. Así, a la excepcional calidad de *Diálogos para otra España* (denso y penetrante estudio sobre el frustrado espíritu de concordia nacional desde el siglo XVIII), se une esa impar novela titulada *Auto de fe* (Premio Nacional de Literatura "Miguel de Cervantes" 1968, finalista del Premio de la Crítica del mismo año), que ciertamente podría muy bien haber sido firmada por esos clásicos de la narrativa hispana a quienes tan a fondo conoce el autor. No sería justo olvidar *El asesino de César* (Premio de Novela Ciudad de Barcelona), *La ternura del*

hombre invisible, Adolfo Hitler está en mi casa, El futuro ha comenzado, o *Las llaves del infierno,* novelas todas ellas de una fuerza poco común; o los ensayos publicados en USA, de *Cela* a *Castillo-Navarro* y *La España moderna vista y sentida por los españoles*; o las ediciones críticas de Aldous Huxley o John Dos Passos, sus antologías críticas de la novela USA, que, bajo el título de *Maestros Norteamericanos,* han aparecido a lo largo de tres volúmenes (1967, 1968, 1969); o esa última compilación suya, *Por qué perdimos la guerra,* testimonios de los vencidos en nuestra contienda civil.

Lo autobiográfico, el estilo

La transposición literaria de las vivencias personales de Carlos Rojas, cuyo esquema trazo más arriba, se encuentra en su novela *Aquelarre* (Barcelona, ed. Nauta, 1970). Título que, justamente, nos retorna al signo goyesco del año del nacimiento del escritor. Goya —el Goya de las brujas, el de los "fusilamientos", el de los fandangos populares— es patrón de escritores. Bastaría recordar los textos en que Baroja declara su sentir próximo al del pintor aragonés; las alusiones al mundo patibulario, "Goyas a oscuras", de los "esperpentos" de Valle-Inclán; toda la carga goyesca que hay en el revoltillo de objetos de Ramón; o en Gutiérrez Solana. O en Camilo José Cela.

Carlos Rojas pasa sus vivencias, sus recuerdos, por el filtro goyesco, prisma patético, más que ajustado. Estilo que obliga. Estilo que define acaso la más rica, truculenta, polícroma prosa castellana de nuestro tiempo. Tomen nota los masoquistas que decretan que el escritor catalán está condenado a escribir mal la lengua castella-

na. Esta es la manera de Carlos Rojas: "Una creación fluida (copio de una crítica mía de hace unos años), constante, conducida con alegría, infatigablemente, para no caer en el modismo inerte, en la frase prefabricada; en la lengua muerta. Hace años que un escritor español no ofrecía una tan hermosa fiesta, un tan vivo goce de la palabra como la que este libro nos procura tan felizmente."

Véase, como ejemplo, la presentación, en primera persona, del personaje central de *Aquelarre*:

"Todavía no cerró la noche, pues el ido que se dice el Hechizado, no rompe a aullar. Ayer, no más, bramaba cerca de esta hora: 'Yo no soy nadie'. Me pregunto quién será usted, tan sosegado y silencioso, como presto a rapiñarme las palabras. ¿Por qué calla y me acecha? ¿Acaso tiene vida pero no voz, y necesita la mía para saberse vivo? ¿Soy un loco ciego que habla a otro mundo? ¿Me cree o descree? Si me supone alunado por cuanto digo, repare en el modo de expresarme. La guerra dejó mi cultura en un bachillerato apenas mediado. Nunca ocultaré los desconchones de las paredes con un título en cabritilla, infelice de mí. No cabe empero codearse con hombres como Focas y Ciro y prodigios como Antoñito Escuin, sin contagio de sapiencia. Hablo como otros escriben, y pocos escriben como hablo. Verbigracia, no dije azanoria sino zanahoria; el ajo del escabeche lo precisé cañete o castañuelo; menté monedas duras entaño al mordisco y la difidencia; describí el relumbre milagroso, a la muerte de San Femio, amapoleando los cielos."

¿Qué observamos aquí? Una alegre zarabanda barroca de vocablos; un juego de unívocos y de equívocos; un tremendo chorro verbal y mental que arrastra al lector, y le fatiga con su catarata sin remansos. La anécdota, la dan los recuerdos de la Guerra Civil, en el alma ávida y espantada de un niño; la técnica narrativa, viene con-

dicionada por la policromía estridente y el dibujo deformante de los monigotes goyescos. Pero, como sucede en toda estética barroca, el relleno de esta arquitectura, sus ringorrangos estridentes, pasan a primer término, como en los retablos churriguerescos, las cornucopias ocultan las columnas.

Acontece, en efecto, que a Carlos Rojas las criaturas le nacen a borbotones y que difícilmente logra encajarlas en la arquitectura del retablo. Porque es, fundamentalmente, un fabulador. Un inventor.

"AUTO DE FE"

Bastará recordar, como ejemplo, su novela *Auto de fe* (1968), prodigiosa operación narrativa a dos niveles: una, que tiene como protagonista a Lázaro, el resurrecto por Cristo, y a un bufón de la corte española de Carlos II el Hechizado. Ambos textos —uno impreso en letra cursiva y otro en letra redonda— siguen su curso, entreverándose y fundiéndose hacia el final, siendo dos mundos pululantes, frenéticos, corrosivos y vitales.

De ahí derivan los dos riesgos mayores de la obra de Carlos Rojas: la de que el lector pueda naufragar en la misma multiplicidad endiablada del relato y la de que los monigotes de sus páginas trasciendan las ideas del escritor. Porque Carlos Rojas, catedrático, respetado "full professor" en Emory, Atlanta —otro cerebro "fugado"— es, también, un meditador de los destinos de su pueblo, como lo demuestran sus diálogos *Hacia otra España* (ed. Ariel) y *Por qué perdimos la guerra (antología de testimonios de los vencidos)* (ed. Nauta), que nos muestran cómo, desde su distancia física en los Estados Unidos, el escritor siente la noble pesadumbre de nuestro destino histórico. Inevitablemente, pues —diríamos—, la

temática trascendente surge de sus ya citados personajes de ficción, a los que habríamos de añadir los de las cinco novelas restantes de su producción que no podemos analizar ahora aquí.

Señalemos, pues, las dos vertientes, la positiva y la problemática, de Carlos Rojas, ahora que los laureles del "Planeta" ponen sobre él la aureola de la actualidad periodística.

El primer relato

La obra está dividida en dos planos. El primer relato —de tremenda fuerza—, el de Lázaro, visto desde la conciencia atormentada del propio Lázaro. Quien detesta, en esta ficción novelesca, al Dios que, si le devolvió la existencia —piensa—, lo ha "condenado a vida", mientras Jesús ya ha muerto, concibe la terrible idea de resucitarlo, para devolver así, brutalmente, el milagro a Cristo, retornándole a la vida mortal. Para ello busca y encuentra la complicidad de Judas de Kerioth, el Iscariote, quien, ante el Sepulcro, repite, una y otra vez, en vano, las fórmulas del conjuro con que el Redentor había devuelto la vida a Lázaro. Pero Cristo —para perplejidad de todos— resucita por su propia virtud sobrenatural. Es, pues, un resurrecto como Lázaro, y como otra figura turbadora del Evangelio: la hija de Jairo. Lázaro, en la compañía implacable de Judas de Kerioth y de su perro, transita por las tierras calcinadas de Bethania y de Jerusalén, arrastrado por la obsesión del Resucitado.

Este relato, complejísimo, sólo puede acometerse con una formidable garra de inventor, doblada de un absoluto conocimiento de los textos escriturísticos. Como invención pura, es un asombroso esfuerzo de reconstitución

histórica, de madeja de sucesos, de entrecruce de peripecias. Como juego filosófico, es una audacísima interpretación del relato evangélico, que conduce a una concepción de la existencia de la criatura humana.

El segundo relato

Entreverado con la leyenda de Lázaro —"Lázaro el necio"— inserta Carlos Rojas una segunda y también muy extensa narración. Escrita preferentemente en primera persona —como la anterior—, el tono es completamente distinto. Su protagonista es, como ya hemos dicho, un bufón de la corte de Carlos II el Hechizado. El tono lento y solemne del primer relato es ahora de desparpajo y cinismo. Un innumerable desfile de personajes y personajillos de las postrimerías de la Casa de Austria desfila por estas páginas chispeantes y malévolas.

Las dos peripecias —distinguidas en el cuerpo del relato con letras distintas— se entrecruzan —como he dicho— ucrónicamente, al final de la novela, en una ambiciosa y muy complicada simbología trascendental.

Los estilos

La doble vertiente característica, radical, de este libro, implica dos modos expresivos. El relato evangélico —impreso en cursiva— está escrito en un "tempo" lento, parsimonioso, lleno de incisos: el novelista se regodea en la adjetivación, en el contorno demorado de los objetos y las criaturas. Un tejido complicado, en el que abunda el monólogo interior, entreverando las citas escriturísticas. Lo poético incide con frecuencia, especial-

mente en las notaciones de paisaje, que suelen cerrar los capítulos. Una morosa y sensual complacencia que, alguna vez, recuerda la de las *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró, sólo que más rico, complejo y turbador que el de las estáticas "estampas" del grande y olvidado escritor alicantino.

La segunda vertiente del libro —la autobiografía del bufón— es, en cambio, más dinámica y centelleante. Utilizando la visión clínica y rencorosa del relato en primera persona, típico de la novela picaresca, el suceso novelístico presenta en forma de turbamulta grotesca a inquisidores, prostitutas, enanos, cortesanos y personajes de toda lava, que van del retablo barroco al aquelarre pre-goyesco. La reconstrucción de la época, utilizando modismos y romances, y sobre todo la desesperada melancolía de un fin-de-raza, constituye un auténtico "tour-de-force" del narrador de este relato esperpéntico.

Esta trepidante parafarnalia caracteriza una de las producciones novelísticas de Carlos Rojas. Seguir una por una, sus creaciones narrativas, nos obligaría a parecido despliegue de atenciones críticas. Debemos ceñirnos, por razones de economía de tiempo y de espacio, a los relatos que completan el libro.

"Luis III, El Minotauro"

El breve relato que Carlos Rojas publica con este título, en 1970 (Colección "Aleph"), marca no una novedad, puesto que la capacidad inventora del novelista ha sido ya señalada, sino una mayor operación introspectiva en el juego intelectual. Inicia el escritor el juego de los desdoblamientos íntimos, de la búsqueda de los "otros yo" del novelista. Es un juego característicamente intelectual y, el escritor lo

confiesa, de clara estirpe borgiana. "Por aquel entonces —dice Carlos Rojas— me hallaba a caza y captura de un lenguaje que aún no había hallado." Luis III es una especie de parodia de Borges (a quien admiro hondamente) o, por mayor decirlo, de su *La casa de Asterión*. El viejo mito helénico le preocupa no tanto por el monstruo Minotauro, que nace rey, sino por la humanidad —el eterno Teseo que con él se enfrenta, y que se configura en la persona del Duque de Pombal, que acaba, naturalmente, como Teseo, matando al monstruo—. Claro está que en el relato de Rojas las cosas adquieren una escalofriante complicación que hace pensar en el unicornio de Ionesco. Tal como el mismo Minotauro se encarga de decirle a su consejero, cuando este le dice: "—Tú no eres nadie, miserable —algo en la voz del monarca despertaba la irritación y el nerviosismo de Pombal—. No eres persona ni bestia, sino un monstruo. Yo convencí al país de que tu cabeza de toro aventajaba otras testas coronadas. Transformé tu deformidad en un símbolo de grandeza. Luego declaré que eras inmortal, cuando comprendí que vivías y crecías más despacio que los hombres.

—Y todo era cierto. Soy un monstruo, lo sé. Este fue el primer secreto que descubrí en los espejos del laberinto. Mi pecado no consiste en ser distinto de los demás, sino en que los hombres sean distintos de mí. Si el mundo estuviese poblado por minotauros, usted sería una bestia entre ellos —se interrumpió un instante y luego continuó en voz más baja—. Sé también que moriré algún día, aunque el pueblo me crea eterno, como inmortales deben creerse los muertos. Soy rey y fiera a un tiempo, indestructible y perecedero. Hay tantas imágenes de la realidad como reflejos de nuestros perfiles en los espejos. Usted mismo, Pombal, ignora ahora si vino a matarme o a suicidarse."

"La ternura del hombre invisible"

En cierto modo, este patético desdoblamiento de la personalidad es el que aparece, en un más complicado y estremecedor juego, en la novela *La ternura del hombre invisible,* donde se cuenta la narración de cómo se escribe una novela titulada precisamente de este modo y escrita precisamente por Carlos Rojas.

Así, por ejemplo: "La coincidencia de sus historias con las mías es tan notable que me pregunto si yo las pensaría en mi doble o él en mí. Quizá otro hombre, semejante a los dos, las creara para ambos a un tiempo. Si pudiese averiguar por qué me envió su manuscrito, comprendería varias cosas que ahora se me escapan. En las últimas semanas, mientras leía y anotaba sus Memorias, asaltábame una pesadilla, repetida casi cada noche con sistemática precisión. Soñaba (sueño todavía) hallarme solo en una estancia vacía, sin puertas ni ventanas, ignorando cómo entré allí o cómo podré salir, si salgo algún día. El suelo, de baldosas blancas y negras, es un gran tablero de ajedrez. Alfiles, reyes, caballos, torres y peones se hallan siempre distribuidos del mismo modo, aunque no pueda recordar despierto sus posiciones. Dormido, me encuentro sentado de espaldas al muro, cruzadas las piernas a lo moruno, tratando de decidir a quién corresponde la próxima jugada. El pánico me impide mirar a mi adversario, me hiela la sangre en el cuerpo. A veces, me creo enfrentado con un monstruo inimaginable, a veces con una pobre criatura indefensa y aterrada, idéntica a mí."

Sería interesante, pero no es necesario, acudir a los precedentes de los desdoblamientos de la personalidad en Unamuno o Pirandello que son, por otra parte, típicos. Y acaso sería oportuno una referencia a los fenómenos

de evanescencia del "yo" que encontramos en las novelas de los años veinte (y en el teatro) de Azorín. En cualquier caso, el relato de Carlos Rojas es una alucinante galería de espejos, cuyas quebradas imágenes sucesivas llegan a crear el vértigo del lector que se siente arrastrado, succionado, por ese incalculable y fantástico laberinto, que no puede surgir sino de una mente tremendamente sacudida por las interrogaciones de lo vital; por la vivencia íntima de un otro mundo novelesco, cuyo protagonista se llama, precisamente, Carlos Rojas.

Sólo una cosa para terminar: la novelística española venía lastrada, desde *Nada,* de Carmen Laforet, por una consigna de realismo. Entre tanto, se fraguaba en la literatura hispanoamericana una constelación de narradores que deslumbran al lector, con una creatividad lingüística y una capacidad de fabulación que ocasionan una oleada de éxito. Había que dar una respuesta desde esta orilla. Empezaron a darla —justo es decirlo— la Galicia de Alvaro Cunqueiro y la Cataluña de Juan Perucho. Completa, felizmente, nuestra capacidad de réplica, de manera brillantísima, Carlos Rojas, para quien la creación idiomática es un inagotable manantial de hallazgos léxicos y semánticos; populares y exquisitos; castizos e incorporados; analógicos y sintácticos, convierten su prosa en un repertorio coruscante de hallazgos. A ello se suma, por supuesto, la capacidad inventiva que puebla de seres, de muñecos, de monigotes, en una pululante policromía, sus páginas.

Hasta el punto que su sola obra podría ser contrapeso suficiente al famoso "boom" (¿no se dice así?) de la novelística hispanoamericana.

CELIA VIÑAS *

Por sus pasos contados —a demasiada distancia de su muerte—, Celia Viñas llega a solidificarse en mi recuerdo como un conjunto único y orgánico. Se ordena así, en mi perspectiva temporal, como un valor exento y firme. Y me emociona pensar que, a través de este volumen de "Adonais" vamos a hacer —junto con Arturo Medina, su ejemplar esposo— algo importante para la permanencia de su recuerdo.

Partamos de unos esquemas. De su nota biográfica aparecida en "La Estafeta Literaria" en 15 de diciembre de 1944: Nació el 16 de junio de 1915, a las tres de la tarde. Padre catedrático —Escuela Normal, Matemáticas y Pedagogía—. Madre lectora infatigable e inteligente. Ve el mar por primera vez a los cuatro años en Palamós (Costa Brava catalana). Siente desde entonces su poderosa atracción y procura vivir siempre en la costa. Infancia y adolescencia en Palma de Mallorca. Y vacaciones. Bachillerato en la misma ciudad. Catedrático de Literatura Gabriel Alomar. Decide su vocación profesional a los doce años. Matrícula de Honor en el Bachillerato. Rechazado primer ingreso universitario. No conocía la fecha de la batalla de Austerlitz. Filosofía y Letras en Barcelona. Etapa formativa, conciertos, exposiciones, óperas, ballets, conferencias. No frecuenta el Ateneo. Amistades estudiantes de Medicina y músicos. Licenciada en Filología Moderna después de la guerra. Profesores universitarios de Literatura, Díaz-Plaja, Rubió, Lapesa, García Blanco, Montolíu, Angel Valbuena Prat. Cursa en el Instituto italiano

* Para una "Antología Linco", Col. Adonais.

con el profesor Zanotti. Un año de residencia en Palma, Bibliotecaria del Círculo Mallorquín. Madrid, cuatro meses de preparación oposiciones. Becaria en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Catedrático de Lengua y Literatura desde enero del 43. Tribunal: Cotarelo Velledor, Luelmo, Orozco, Morales Oliver y Félix Ros. Número uno por unanimidad. Primera y única cátedra Almería. Cree en su trabajo. No tiene hermanos varones. Dos hermanas menores estudiando Filosofía y Naturales en Barcelona. Conoce Cataluña, Levante (desde la frontera francesa hasta Málaga), Andalucía, Madrid y Toledo. Le gusta la natación y el remo. Y montar en bicicleta. Le interesa la música y el cine. Le preocupa el teatro. Adora a los niños y las chaquetas de cuadros. Es golosa. Soltera."

Cuando yo conocí a Celia Viñas —en mi clase de la Universidad de Barcelona— era una muchacha de mirada encendida, de marcha trepidante. Una llama impetuosa, un fuego entusiasta y puro. La vio muy bien Eugenio d'Ors que escribía pasmado:

¿De cuál geológico estrado
surten tu gracia y tu furia...?
No debes llamarte Celia,
nómbrate más bien Teluria.

Reduciéndonos, pues, a este aspecto poético de Celia Viñas, adelantemos que el peor defecto de esta antología es que "sabe a poco". Quienes no tengan una noción anterior de su obra —dispersa, inédita o en ediciones inasequibles— acusarán a los coleccionadores de estos textos de avaricia. Pero no es menos cierto que, en estas tareas, este es el pecado venial en que se incurre —al que contribuye casi siempre la exigencia editorial de la serie a que se destina—. Pero en cualquier caso, el acceso de estos textos a una colección como "Adonais" es, a la vez, un servicio que se presta a la memoria de Celia Viñas y al

público lector de la más copiosa y prestigiosa colección poética de la España actual, que de alguna manera, digamos, "necesitaba" de la incorporación —siquiera a título de avance simbólico— de su nombre para continuar con la función representativa que ostenta. Este libro, pues, es como una instalación justiciera de unos valores en su marco exigible y necesario.

* * *

Aquella Universidad Autónoma de 1932-1935 era un alegre chisporroteo de esperanza. Allí la llama viva de Celia se unía a la gran hoguera común. Dejad que sea ella misma que lo recuerde: "Recuerdo con nostalgia y claridad cuándo la palabra comenzó a interesarme. Fue en una clase de Introducción a la Filosofía en la Universidad de Barcelona. Leíamos el 'discurso del Método' en clase y era un placer y un descanso la claridad cartesiana después de la lucha con la sintaxis latina. Teníamos veinte años. Antes de la guerra. 'Cogito ergo sum'. Y algo como de protesta saltaba en nosotros ante la tradicional traducción —Pienso, luego existo—. No me gustaba este LUEGO. No tenía magia. Tenía trampa, que no es lo mismo. Un mago no es un prestidigitador. Nos gustaba Descartes y nos tranquilizaba. Eramos jóvenes y catalanes y él ¡tan matemático! Pero SUM traducido por EXISTO, no. No y no. Que no pasaba. Después, en nuestras vidas, el fuego del cielo y la columna de fuego y Dios sobre la muerte. Al volver a la Universidad después de la guerra, *Disputaciones metafísicas* del padre Suárez comentadas por un sacerdote, Ramón Roquer. Y aprendíamos distinciones entre esencia y existencia. Yo ya no tenía veinte años. Quizá los tenía en la misma clase Raimundo Paniker. Yo no estudiaba Filosofía, pero entraba en clase con el

maestro Font y Puig, con Roquer y Zubiri. Con Zubiri entraban médicos, ingenieros, sacerdotes y damitas elegantes. Un curso entero nos pasamos con la Metafísica de Aristóteles en griego, es decir, con sus primeras páginas, y nos enteramos de aquello de la 'esencia del ser'. Sonaba tan enérgico en griego y tenía Zubiri una cara tan azul... ¿Fue en un número de 'Cruz y Raya' donde estudié a Heidegger?; con Unamuno llegué a Kirkegard. La angustia del vivir, el valor de la subjetividad, el hombre cristiano, leímos a San Agustín y leímos a Pascal" (*Existo... luego pienso,* "Baleares", 1 de julio de 1972).

Líneas en las que quedan tatuadas las líneas de su pensamiento, partiendo de la inquietud y llegando —como veremos— a una religiosidad sincera y sin arrumacos fetichistas.

Todo presidido por la emoción de la palabra, en cuyo aspecto de creación poética vamos a seguirle [1], apoyándonos en los puntuales comentarios que sobre cada libro lírico ha escrito su testamentario insuperable, Arturo Medina, con quien contrajo matrimonio en 1953, un año antes de que la muerte frustrase —con la de su primer hijo— la hermosa promesa de su vivir.

Significación de Almería

Al obtener, por oposición, una cátedra de Literatura Española, en el escalafón de Institutos de Enseñanza Media, Celia Viñas es calificada con el número uno entre los aspirantes. Ello quiere decir que tiene derecho a elegir entre todas las cátedras vacantes, cuya provisión se disputa, siguiendo la mecánica del sistema establecido. Al resto

---

[1] Celia Viñas escribió teatro para niños (*Plaza de la Virgen del Mar,* Almería, 1974) y dos novelas inéditas (*Tierras del Sur,* 1945; *Viento Levante,* 1946, amén de numerosos artículos.

de opositores triunfantes corresponderá sucesivamente la elección de las plazas restantes.

Señalo todo esto para subrayar el carácter libérrimo de esta decisión personal de Celia Viñas, que de este modo no sólo resuelve instalarse en esta ciudad andaluza, sino que durante doce años —hasta su muerte— permanece en ella sin intentos siquiera —que sepamos— de modificar su punto de destino en la enseñanza.

La decisión, pues, adquiere un sentido que su obra confirma, como veremos, en toda su amplitud y toda su profundidad. ¿Qué decide a Celia Viñas a solicitar la cátedra de Almería? En principio, entiendo que el no salirse de su ambiente paisajístico mediterráneo; el ambiente paisajístico que respiraba en Mallorca. Hay, pues, una unidad de sentido, unas coordenadas parecidas, que explican una vez más la comunidad de actitudes que aproxima a las gentes litorales y que, sorprendentemente, se ilustra con ejemplos como los que aparecen en la valoración de Andalucía por Verdaguer, Rusiñol, o Albéniz; o en la estimación de Falla o García Lorca por Cataluña. Las gentes ribereñas del mar latino se asimilan —o asemejan— en una misma estimación de claridades armoniosas, en un goce de la vida, tal como lo encontramos en Francesco de Asis o en Juan Maragall. Este es el sentido profundo de la realidad mínima, de la Naturaleza ceñida en los moldes horacianos del recinto entrañable, tal como Celia Viñas sabía decir en su "Canto a la muerte en septiembre":

> Quiero cantar, Señor, huerto y acequia,
> las dulces cañas donde el viento canta
> verdes canciones y altas claridades,
> viento flautista, casto y ruboroso,
> con risa de mazorca niña y alta,
> mañana, cada grano, un ruiseñor
> con gorgoritos de oro en la cosecha... (Pág. 23)

La aproximación entre los horizontes vegetales de Almería —Cehegín, doña María de Ocaña— y los de su ámbito familiar de Mallorca, puede verse en sus poemas "Pinar Portals Nous" (*Palabras sin voz,* 1953) y "Carta al amado desde un jardín de Mallorca" (*Del foc i de la Cendra,* 1953).

Pero, sin embargo, esta afinidad de paisajes —incentivo acaso de su elección primera— tiene un contrapunto doloroso. Almería era —hace treinta años mucho más— la cenicienta de Andalucía: árida tierra del esparto, secano precario, población misérrima, a la que no le faltan, ciertamente, las gracias de lo bético, que Celia pudo captar, por ejemplo, en su delicioso soneto "Torero-torerillo" (*Palabras sin voz,* 1953). El tremendo choque de esa realidad, el reverso de la belleza, pone en el amor de la poetisa un puñal de agonía. Y yo diría que este aspecto patético es un ingrediente más para su amor, que advierte la realidad hosca y trágica, y por ello más merecedora de su ternura.

Así, en su libro *Palabras sin voz* (1953) nos ha dejado el aguafuerte de esta tierra que se le había hecho entrañable:

Mi sangre sabe a ti, a la verdura
que te falta...

... en esta tierra muerta, hueso y cielo
donde el hombre se tiende sobre el polvo
y ciega su mirada en las raíces
del árbol del mañana...

y tú tierra carroña, podredumbre
de una tierra frutal que el hombre ignora
en el camino del ayer remoto...

... dolorosa Almería abandonada

(*Almería*)

Se me muere esta tierra entre las manos
con vocación de luna deshojada
cementerio de cumbres, tierra dura,
donde sólo los roces sueñan sangre...

... de la tierra maldita que agoniza,
piedra que masca piedra y bebe piedra...

(*Río Almanzora*)

En el libro *Canto,* recogido y editado por Arturo Medina, el tema de Almería reaparece con el mismo dramatismo; como contrapunto, no falta el tono ágil de la canción. Así en versos que no reproduce esta Antología, y que, aparte la tonadilla de elogio a una realidad física simplificada:

¡Almería, Almería!
Sol y cal.
El verde de las chumberas
y el latido de la mar.

Pero con un mayor contenido sociológico quiero copiar aquí el poemilla "Vagón de tercera":

Un niño muy delgadillo
llora en brazos de su madre;
en el vagón de tercera
no canta ni ríe nadie.

Corre tren, que el niño llora
y tiene hambre.

Corre tren, por el niño
y por su madre.

Unos mudos segadores,
estatuas senatoriales,
las horas tiemblan de frío
en añoranzas de sangre,
¡corre tren,
que tienen hambre!

Estación de Andalucía,
casa chica, campo grande.
"Vinos, vinos y aguardientes"
y hambre,
hambre.

(23 agosto 1944)

Es la "Andalucía del llanto", que le llega de la Granada de Lorca y de Luis Rosales, y que encontramos también en el soneto de Celia titulado "Córdoba":

Córdoba, sí, derrama tu cimiento
sobre el dolor de toda Andalucía,
adelfares perdido en el viento,

roncos barrancos de la serranía,
arenal de las playas ¡que lamento
gota a gota tu sangre, ciudad mía!

(29 agosto 1944)

La voz del poeta —de la poeta— se va haciendo desgarradora, una desesperada lágrima materna, un deseo de conocer —y de curar— las llagas de la miseria y del espanto. Por eso, decíamos, Almería merece más su evocación y su ternura.

La palabra "materna" ha saltado ya a los puntos de la pluma, y a mí me parece que con una ineluctable presencia, pues en la inmensa, impetuosa alma de Celia Viñas hay todo un contenido, que luego analizaremos, de maternidad anhelada, de esa maternidad cuya realización sabemos patética, puesto que la poetisa había de morir

al alumbrar su primer hijo. Y esa angustia maternal es la que ella iba depositando sobre el dolorido cuerpo de una Almería, por detrás de cuyos resplandores latían la miseria y el llanto. Esa Almería pequeña y necesitada, como sus "niños", sus alumnos del Instituto, a cuya educación se entregaba con apasionado amor y a los que dedica tantos poemas, como señalamos en otro lugar de este estudio.

Pero la "instalación" profunda y cordial de Celia en el regazo de Almería tiene otro elemento justificador: el contorno cultural —si mínimo, verdaderamente entrevista— con que se encuentra al llegar. Se trata —ya lo imagináis— del grupo de artistas "indalianos" que, con Jesús de Perceval a la cabeza, está representada en sus libros con las ilustraciones del propio Perceval, de Leopoldo Anchóriz, de Gabriel Cañadas, de Manuel García Ferré. En el interior de ese "milagro" de la vida provincial española, Celia Viñas sintió revivir su joven y apasionado corazón. Digamos, para coronar esta vinculación entrañable, que ese joven y apasionado corazón halló en Almería la justificación suprema del Amor.

* * *

Anotamos ahora de manera epilogal algunos rasgos caracterizadores, más allá de la observación patética de la Almería pobre y esteparia: son pequeños relámpagos o vislumbres que señalan, de pronto, un pequeño paisaje de tierra adentro, con un pájaro, o esa "barca llena de sol en el puerto de Almería" (*Palabras sin voz,* 1953), que hallamos en otro poema del mismo libro:

este olor de barca y nardo
este perfume de siesta,
de capillita de monjas
y campo de primavera

el valor de significación que, en este paisaje, tienen los azotes, que podemos ejemplificar en su libro póstumo (*Canto,* 1964).

> El viento, la sal, el mar
> estrangulan azucenas.
> Azotea.

O el que podría traducirse de su poema "Luz mojada", tomado de sus *Inéditos*:

> Luz mojada el aire quieto
> de esta playa de ceniza.

SIGNIFICACIÓN DEL AMOR

Deliberadamente, hemos introducido la valoración de unos elementos afectivos, en torno a los sentimientos de Celia Viñas, que se ordenan en una difusa pero persistente noción de maternidad, como una acumulación de "ternura protectora" que se orienta hacia el contorno sencillo y entrañable de "su Almería". Y que, de modo natural, la lleva a una temática infantil, en la que se concentra su tremenda vocación maternal. Así, como jugando con "sus niños", sus alumnos del Instituto, a los que se dedican nominalmente algunos de sus poemas —se inicia su obra poética con *Trigo del corazón* (1946) y *Canción tonta del Sur,* a la que ya puse prólogo en 1948, y ofreció a su ahijada María del Rosario-Celia—. El interés por el tema ¿cómo no había de llegarle a su impetuoso corazón desde su propio contorno infantil, de sus recuerdos del Colegio, del ejemplo de su padre —profesor de pedagogía—, de la emoción con que saludaba el milagro de la aparición de una criatura nueva,

como en el caso del nacimiento de Isabel Ulsamer Díaz-Plaja. Recogeré estos versos, como ejemplo de su emocionada alegría:

Que os ha nacido una nena
y que se llama Isabel,
que tiene la piel de miel
y que es graciosa y morena.
¡Qué milagrosa azucena!
¡Qué dorado playerío!
¡Qué bendición de rocío!
¡Qué sosegada hermosura!
¡y qué pequeña la altura
y qué celeste el nivel!

Así, nada tiene de extraño que, en su primer libro de poemas, Celia juegue a infantilizarse en nanas, cuentos y decires. El tema y la manera estilística vienen correlativamente. Señalar que hay en estos versos un eco lejano de las *Canciones* de García Lorca o de los poemillas del primer Alberti es una sencilla y lógica consecuencia de su contorno estético temporal. ¿Y no recordaríamos, también, las deliciosas canciones infantiles de Concha Méndez Cuesta, o incluso algunos juegos gratos desde siempre a Gerardo Diego?

Pero sin que todo ello implique mengua de la originalidad posible de Celia Viñas. Así en la totalidad de los hallazgos de *Trigo en el corazón* (1946) y de *Canción lenta en el Sur* (1948), donde la sensación de juego lírico va desde el ritmo vivaz de las cancioncillas con estribillo y ritornel-lo, a la frescura cantarina de algunos temas como "Gallo", que se prolongan en *Palabras sin voz*, que Arturo Medina define como "posiblemente su libro más cuajado y redondo", del que quiero destacar, como simple ejemplo de persistencia tonal, esta estrofa de "Mujer y niño":

No duermas, tú, clavellina,
ea, ea...
Sin dueño, niño de miel,
no duermas.
Que se duerma el viento tonto,
novio de las azoteas
que si no quiere dormir,
tú, no duermas.

que contiene un eco lejano del estro de Lorca, en la romanza gitana que empieza

La niña del bello rostro
está cogiendo aceitunas,
el viento, galán de tierras,
la prende por la cintura.

Junto a esta dirección del amor, en torno a la temática y al ritmo cantarín de los niños, podríamos colocar toda la producción poética de tema religioso, que madruga en su primer libro *Trigo del Corazón* (1946), con su poema sobre "El fondo negro del Cristo de Velázquez" dedicado "a mi maestro Angel Valbuena Prat", quizá un poco retórico, y que trasciende en muchos aspectos de su obra posterior, incluso a través del tono infantil antes reseñado, como en la "Nana del pastor de Navidad", fechada en Almería en diciembre de 1945, cuyos son estos versos:

Pastor que tienes los ojos
tan duramente cerrados,
antes del alba tendrás
el corazón desvelado
y las manos temblorosas
tendidas hacia lo alto.

Pero, a lo largo de su obra lírica el tema va madurando —diríamos que se hace adulto—, caminando hacia una expresión adulta, ya desde 1946, hasta el punto de

que su entrañable fedatario Arturo Medina reunió un volumen de tema religioso, bajo el título, que resuena a San Juan de la Cruz, de *Como el ciervo corre herido* (1955). En este libro, Celia despliega un abanico de actitudes fervorosas, que parte de una radical noción de soledad transida, en su poema "El alma (Semana Santa)", donde oímos

> Solloza, soledad de acantilado
> sola, tan sola, como el mar sin voz...

pasa a reclamar

> Levántame, Señor, sobre este barro
> hasta la miel que manan tus heridas...

a tiernos deliquios líricos como en el titulado "4 de abril", que termina

> Gracias por el mar,
> por San Francisco y el lobo,
> rastro del Señor
> San Juan y Verlaine.

O se exalta en un trémula, honda, jugosa, crepitante letanía, "El canto alegre del Señor", escrita un año antes de su muerte, en el que reúne todas las facetas de su alma enamorada:

> Te cantaré, Señor, gozosamente
> por el amor del hombre que me quiere,
> que me llama paloma y agua clara,
> mañana, esposa madre y madre suya,
> con sus hijos dormidos en mi vientre
> que mis brazos morenos por la siega
> levantarán al mundo de los astros
> devolviendo la estrella a sus distancias.

Poema revelador de lo que de impetuoso y febriscente tenía el amor en el alma de Celia Viñas, que en la plenitud de su vida humana alcanzó la plenitud del amor humano, dando lugar a una expresión poética que alcanza cimas de extraordinaria belleza en sus versos. Ya desde 1948

> Tengo un amor de yerba, escalofrío
> de una sangre parada en una almena,
> tengo un amor de espuelas y de río
> y una dulce amargura de colmena...

Y que alcanza su cota máxima en su poema en lengua vernácula, en su "Lletra a l'Estimat, des de un jardi de Mallorca", que ofrecemos en su versión original y en la traducción castellana de mi hermana Aurora, fidelísima amiga de Celia, uno de los más bellos poemas del amor humano de nuestra poesía contemporánea.

LEON TOLSTOI *

Los esquemas que se utilizan para estudiar la historia de la literatura dentro del cuadro de la civilización occidental, no sirven para encuadrar la evolución literaria de Rusia. Marginada al Este por la geografía, aunque unida a la cultura clásica y al cristianismo por el cordón umbilical de Bizancio, la gran realidad histórica que gobernaron los zares, prolongó cierto espíritu heroico, bárbaro y medieval, mientras la Europa occidental, a través de los descubrimientos renacentistas y barrocos, fraguaba lo que se llama espíritu moderno. Apenas el reinado de Catalina II, en el siglo XVIII, permitió una conexión con unas *élites* vinculadas al clasicismo francés. Y, justamente como una reacción contra el mismo análoga a la que se produjo en los demás países europeos, Rusia identifica la noción del Romanticismo con el reencuentro de su conciencia nacional en su más radical tradición popular, que la invasión napoleónica se encargó de convertir en epopeya patriótica. A partir del siglo XIX, especialmente a través de la obra de Alejandro Pushkin, puede hablarse de una interrelación entre la literatura rusa y el resto de la literatura europea. La prosa de Pushkin, la poesía de Lermontov, ponen en marcha, como por milagro, una expresión literaria que no había tenido Renacimiento ni Barroco ni, apenas, Neoclasicismo. Esta manera expresiva nos documenta con prodigiosa y admirable acuidad sobre un mundo complejo y riquísimo en el que una aristocracia

---

* Introducción a la edición de *Tres cuentos* (*La muerte de Iván Ilich, El diablo, El padre Sergio,* Barcelona, RTV, 1969.

feudal al servicio de un Estado absolutista convive y malvive con una inmensa población campesina, contorneado todo este complejo social con la presencia de una fe religiosa enraizada en la Iglesia de Cristo, radicada en Bizancio. Todo este mundo pulula, se mueve y palpita en los grandes observadores de la realidad que aparecen al día siguiente del idealismo romántico, en los relatos de Nicolás Gogol, Gregorio Danilevski, Iván Goncharov o Iván Turguenev. La figura que concentra, simboliza y culmina todas estas visiones fragmentarias de la vida rusa, es la del conde León Tolstoi.

Lev Nikolaievich, conde de Tolstoi, nació en 1828 en la aldea rusa Yasnaia Poliana, provincia de Tula. Pertenecía a una familia de nobles hacendados rurales, una de cuyas haciendas, la de Yasnaia Poliana, heredó León, junto con trescientos siervos o trabajadores agrícolas. Como correspondía a su cuna (después de empezar la carrera de Leyes), ingresó en el Ejército, tomando parte en la guerra de Crimea. Sus primeras obras son autobiográficas (*Infancia, adolescencia y juventud,* 1852) o reflejan sus experiencias militares (*Dos húsares,* 1856; *Tres muertes,* 1859; *Polikushka,* 1860). Desligado del Ejército y después de un viaje por Inglaterra y Alemania, se instaló en sus posesiones de Yasnaia Poliana, interesado por crear un sistema pedagógico útil para las gentes humildes de su heredad. Contrajo matrimonio en 1862 y, en la paz de su retiro campesino, empezó a publicar su famosa novela sobre la invasión napoleónica en Rusia, *La guerra y la paz,* que fue editando en fascículos entre 1865 y 1869, y a la que siguió *Ana Karenina* (1875-1877), formidable estudio de la sociedad rusa de su tiempo.

Su preocupación idealista, ya mencionada, por hallar el camino de la felicidad para las gentes le llevó a una crisis religiosa que le condujo a prescindir de los dogmas y a sumergirse en un vago deísmo, predicando un retorno

a la sencillez de la naturaleza y el desprecio de las riquezas. Fruto de este período de inquietud religiosa es su libro *Mi confesión* (1879). Posteriores a éste son una serie de relatos que explican su madurez mental, como *La sonata a Kreutzer* (1899) y *Resurrección* (1890). Su individualismo filosófico y religioso le enfrentó con la iglesia oficial rusa, cuyo Santo Sínodo excomulgó sus obras, así como con su propia esposa, que no comprendía lo que parecían extravagancias. La tragedia culminó en 1910, año en que Tolstoi abandonó su hogar, yendo a morir misteriosamente y en la soledad de una oscura estación de ferrocarril.

Tolstoi es asombrosamente enciclopédico: observa y sueña. Tiende ante nosotros la visión menor del relato breve y, a la vez, despliega los inmensos *panneaux* de la pintura histórica, como en *La guerra y la paz*; o del análisis humano, como en *La sonata a Kreutzer, Ana Karenina* y *Resurrección*. Sueña mundos mejores e intenta su ordenación, como en *No matarás* o *La escuela de Yasnaia Poliana*. Se siente embriagado ante la visión de la realidad, pero intenta la defensa del idealismo estético, en *¿Qué es el arte?* Vuelca su existir no sólo en sus relatos autobiográficos, sino en su entrega a la felicidad ajena. Cree en Dios, pero se lo fabrica a su imagen y semejanza. Forma, en suma, con Dostoievski, una pareja de narradores geniales, digna de Dickens, de Stendhal, de Balzac y de Galdós, que hacen de la novela el género áureo de la literatura europea del siglo XIX.

Veamos de caracterizar, siquiera esquemáticamente, los tres relatos o novelas breves que constituyen este volumen, para mostrar de una sola vez no sólo la capacidad magistral de Tolstoi para el relato, sino también —hasta donde es posible— la transfusión del alma del autor sobre sus personajes.

La muerte de Iván Ilich es un precioso estudio psicológico doblado de un acabado análisis sociológico de la burguesía de su tiempo. La inserción de un ser humano en el cuadro rutinario del escalafón de un funcionario político y judicial permite a León Tolstoi una implacable visión de la vida como rutina, como pequeña ambición burocrática, enlazada con la consabida carrera del matrimonio y la paternidad. Iván Ilich, el protagonista, advierte al final de su vida, con el dolor de una mortal enfermedad, cómo una especial y exasperada "toma de conciencia" le ofrece una claridad de juicio que jamás tuvo en su juventud. En un momento resume el novelista que "las alegrías dentro de la vida oficial eran alegrías del amor propio; las alegrías sociales eran alegrías de la vanidad; pero las auténticas alegrías de Iván Ilich eran las que le producía jugar al *vint*". En este juego de naipes simboliza Tolstoi la única ventaja que se abre en la monotonía de una existencia condicionada por la rutina y la hipocresía. La creciente exasperación de una vida matrimonial sin alicientes y la aparición de una enfermedad cada vez más avasalladora producen en Iván Ilich una conciencia de "procesado" —el reverso de su actitud profesional como juez— en la que él mismo se convierte en el centro de una inquisición cada vez más penetrante. Esta peripecia espiritual ofrece a Tolstoi ocasión para un magistral análisis psicológico en el que se advierte al protagonista de la novela reconcentrándose en sí mismo y realizando su propio redescubrimiento espiritual. El ente general pensante, el lógico razonante, se convierte en un ente específico intransferible, que si bien era mortal —debía serlo—, oponía a la muerte desesperadas razones distintas. Es la rebelión de lo individual negándose a pasar por el rasero de la humana criatura, solitaria, abandonada por la rutina y el egoísmo familiar, acogido a los brazos sin nombre de un criado

fiel. Y el fenómeno sorprendente era, para Iván Ilich, el de una mayor conciencia de vida a medida que se aproximaba a la muerte, hasta el punto de que su adolescencia y su plenitud vital se le aparecían vacías de sentido; y la vida, como una piedra que rueda hacia el abismo, adquiría cada vez más velocidad y más fuerza; y su existencia anterior iba careciendo de sentido. La vida, pues, se hace acumulativa, y en el umbral de la muerte se convierte en un hondo y refulgente pozo de luz. Este es el esquema mental prodigiosamente analizado por la lúcida mente analítica del genial novelista ruso.

El diablo, menos complejo y más lineal, es otro espejo interesante de la sociedad rusa del tiempo de Tolstoi. El protagonista, Evgueni Irténev, hacendado rural de noble familia, es paradigma de una aristocracia que prolongó el sentido feudal, la interminable Edad Media de la historia rusa, en la que los siervos de la gleba eran patrimonio del señor y en la que éste disponía, para sus caprichos, de las mozas de su contorno. Pero la historia vulgar y repetida de la doble vida amorosa, la legal —con Lisa— y la subrepticia —con Stepanida—, se hace compleja y profunda por la propensión, tan eslava, de ver en la fuerza cegadora de los sentidos la presencia avasalladora de lo demoníaco, de la terrible mano de Satán gravitando, fatal, sobre el destino de la criatura humana, llevándola hasta la desesperación y el crimen.

Un vago pero evidente paralelismo aproxima el relato de Iván Ilich al que lleva como título *El padre Sergio.* Aquí, la potencia individual del personaje central se inserta en un cuadro sociológico que, esta vez, no es la carrera burocrática, sino el mundo eclesiástico. Un joven príncipe, Stepán Kasatski, brillantemente iniciado en la carrera de las armas, a causa de un desencanto amoroso, abandona la sociedad aristocrática en que vive e ingresa como monje

—el padre Sergio— en un monasterio. Pero el conocimiento de la vida monástica le hace comprender la existencia de unos modos jerárquicos en los que advierte los defectos sociales —ambición, vanidad, envidia— que hallaba en la vida fuera de la Iglesia, sintiéndose radicalmente traicionado en su deseo de aniquilar su orgullo y ofrecer a Dios la realidad de su aniquilamiento, por lo que el padre Sergio abandona la sociedad monástica y se convierte en anacoreta. Allí fustiga los últimos residuos de su orgullo, de su concupiscencia; resiste una tentación femenina que irrumpe en su celda, mutilándose el dedo de una mano; se atrinchera cada vez más en su soledad, pero al paso de los años advierte que el mundo de la tentación y del pecado le acecha todavía, y se repliega en una austeridad cada vez más terrible, lo que le acarrea fama de santo milagroso, concitando la presencia de miles de devotos que esperan de él consuelo y bendición. Pero al padre Sergio le asalta la duda de su propia sinceridad religiosa. "Pensaba que era una antorcha viva, y cuanto más lo sentía así, más débil era la luz divina de la verdad que ardía dentro de él. ¿Qué parte de lo que hago es para Dios y qué parte para los hombres?, ésta era la pregunta que no cesaba de atormentarle y a la que nunca podía encontrar respuesta, ni se atrevía a buscarla." Cuando más aparentaba estar cerca de Dios, menos seguro se sentía en su ser y en su conducta, sin poder evitar la vanagloria que su fama de santo le procuraba, ni la misma tentación de la carne en la persona de una muchacha que le pide su bendición. El yo insobornable se resiste a aceptar el juego, la celada que le tiende la sociedad en forma de fama y de halago popular. Como en *La muerte de Iván Ilich,* todo el relato es una lucha desesperada para separar el yo auténtico de la contaminación colectiva. Al final, el padre Sergio abandona su cueva de anacoreta y,

disfrazado de mujik, se escapa peregrinando por los pueblos hasta que la policía lo detiene y lo manda, desterrado, a Siberia.

¿Cuánto Tolstoi hay en estos tres relatos? ¿Hasta qué punto hay rasgos tolstoianos en Iván Ilich, en Stepán Kasatski, en Evgueni Irténev? Si bien se mira, estas tres criaturas de ficción ofrecen, análogas, las luchas que sellaron la psique del insigne novelista ruso. Son, en último término, las que se derivan de la conciencia de ser exento, distinto y libre, en medio de unas ataduras sociales, religiosas o convencionales. No importa el plano en que la individual psicología se inserte: el funcionario, el hacendado, el monje, se encuentran aprisionados entre las cadenas que les impiden ser ellos mismos. Cadenas de rutina cotidiana matrimonial, que azotaron la vida de Tolstoi; cadenas de rutinas eclesiásticas, que persiguieron su idealista bondad evangélica; cadenas de condicionamiento económico, que él quiso cortar donando cuanto tenía.

A través de estos tres relatos puede advertirse el alma grandiosa y angustiada de Tolstoi; su sentido avanzado de la fe y de la libertad, en premonición de ideas que, en su tiempo, eran insospechables o vagamente presentidas. Y todo ello acompañado, diríamos que sinfónicamente, por una gama inmensa de datos psicológicos, de anotaciones profundas acerca del alma de sus criaturas de ficción, a través de cuyas reacciones vemos tantas veces al propio León Tolstoi redivivo y cierto.

INDICE

1. EL ESCRITOR Y SU CONTORNO 7

GALDÓS Y SU CONTORNO MADRILEÑO 9

I. Escribir como se pinta 9

II. Escribir como se habla 13

LOS MACHADO Y SU CONTORNO VITAL 17

El autorretrato en los Machado 25

BARCELONA, TEMA DE POESÍA 33

I. La visión grandiosa 33

II. La visión menor 37

ANDALUCÍA Y CATALUÑA 40

García Lorca y Cataluña 44

CASTILLA Y CATALUÑA 49

Delibes y Josep Pla 49

BLASCO IBÁÑEZ Y VALENCIA 53

I. El contorno vital 57

II. El contorno lingüístico 69

EUGENIO D'ORS Y EL CONTORNO MEDITERRÁNEO 75

Arús y lo mediterráneo 83

SITUACIÓN DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 87

GÓMEZ CARRILLO Y SU CONTORNO COSMOPOLITA 100

PABLO NERUDA Y EL CONTORNO AMERICANO 104

BORGES Y LO ESPAÑOL 108

BRASIL EN LOS LIBROS 113

2. DOS ESTUDIOS DE GEOGRAFIA LITERARIA 121
MAGIAS DEL SUR 123
I. La Sicilia de Lampedusa 123
II. La Andalucía de Pemán 128
III. Mallorca y Valencia 133
IV. Provenza 137
V. Epílogo en el Algarve 142
EMMA BOVARY Y EL VIENTO DEL SUR 146
I. Lectura y mitomanía 146
II. El sol desde la niebla 149
III. Lo italiano 153
IV. Lo español 156
3. CONMEMORACIONES 161
Ramón Llull 162
Petrarca 167
Ariosto 171
Molière 176
Angel Guimerá 179
Ricardo León 183
4. TRES PROLOGOS 195
Carlos Rojas 197
Celia Viñas 208
León Tolstoi 222

BIBLIOTECA FILOLOGICA

I. Ensayos

1. Manuel Alvar.—*España y América cara a cara.*
2. Leopoldo de Luis.—*La poesía aprendida. I.*
3. Gillian Gayton.—*Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses.*
4. Angel Raimundo Fernández y González.—*Unamuno en su espejo.*
5. Luis Guarner.—*En torno a Lope de Vega.*
6. Rafael Ferreres.—*Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso.*
7. Ernesto Veres D'Ocón.—*Estilo y vida entre dos siglos.*
8. José Filgueira Valverde.—*Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones.*
9. Guillermo Díaz-Plaja.—*Literatura y contorno vital.*

II. Manuales

1. Arcadio López - Casanova y Eduardo Alonso.—*El análisis estilístico.* (Poesía, novela.)
2. Amable Veiga.—*Fonología gallega.*
3. Juan Oleza.—*La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología.*
4. Darío Villanueva.—*Estructura y tiempo reducido en la novela.*

BELLO