

JORNADAS

50

MAX AUB

DISCURSO DE LA NOVELA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA



EL COLEGIO DE MEXICO
Centro de Estudios Sociales

EL COLEGIO DE MEXICO

SEVILLA 30

MEXICO, D. F.

JUNTA DE GOBIERNO

Alfonso Reyes, *Presidente*; Eduardo Villaseñor; Gustavo Baz; Gonzalo Robles; Enrique Arreguín Jr.; Daniel Cosío Villegas, *Secretario*.

CENTRO DE ESTUDIOS SOCIALES

Director: Dr. José Medina Echavarría

CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

Director: Dr. Silvio Zavala

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

Director: Dr. Alfonso Reyes

SEMINARIO SOBRE EL PENSAMIENTO HISPANO-AMERICANO

Director: Dr. José Gaos

JORNADAS

Organo del Centro de Estudios Sociales

Director: J. Medina Echavarría; *Secretario:* F. Giner de los Ríos.

(Toda la correspondencia literaria debe enviarse a Sevilla 30, México, D. F.).

Distribución exclusiva: Fondo de Cultura Económica

Pánuco 63

R-20373

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0552840 0

20/cu
K/guinda

JORNADAS, órgano del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, nació al calor de un seminario colectivo sobre la guerra que celebró dicho Centro en 1943. La publicación se prosiguió durante los meses siguientes para reflejar la labor realizada en otro seminario sobre los problemas de América Latina. Cubiertas estas dos etapas, JORNADAS va a convertirse ahora en lo que había de ser desde un principio: órgano expresivo permanente del Centro de Estudios Sociales del Colegio y no ya sólo de actividades circunstanciales suyas.

Ante el nuevo carácter de JORNADAS, conviene fijar en breves palabras el sentido que quiere imprimirse a la publicación, las razones que empujan a emprenderla.

Es un tópico que ha llegado ya de los círculos científicos a los medios populares, que nuestro siglo es o debe ser el siglo de la ciencia social, por razón del desequilibrio hoy existente entre nuestro saber científico sobre la naturaleza y nuestro saber científico sobre el hombre y su actividad. Los resultados de la labor de las pasadas centurias, especialmente de la última, en el dominio de la ciencia natural, son hoy tangibles para todos y le han otorgado a nuestra vida un poder sobre los fenómenos naturales como nunca antes se soñara. En cambio, el pensamiento racional y científico apenas comienza a conquistar lo que nos es más próximo: nuestra propia vida y su organización. Los acontecimientos actuales prueban de qué manera el dominio de la naturaleza, la ciencia y la técnica, se frustran y son adversos al hombre cuando éste no maneja todavía otros instrumentos que guíen su propio destino. Nada más necesario hoy que el tratamiento científico, es decir, racional y objetivo, de las cuestiones humanas, pues el futuro de nuestra civilización, de toda posible civilización, en las presentes circunstancias, depende de que se puedan dominar, o no, la naturaleza

humana y la vida social en un grado semejante a como nos es dado regular la naturaleza física. JORNADAS se propone ante todo mantener despierta la conciencia de este problema y coadyuvar con todas sus energías a los esfuerzos ya emprendidos para llegar a su solución.

Ahora bien, las cuestiones humanas no pueden ser tratadas en el vacío; surgen problemas, dificultades y conflictos ofrecidos en circunstancias y momentos determinados, y la investigación científica de los mismos sólo tiene sentido si sus resultados resuelven la situación problemática, despejan la dificultad o atenúan el conflicto, liberando al hombre de su angustiada presión. Esto quiere decir que no son las teorías las que determinan los problemas, sino éstos los que deben dar lugar al pensamiento teórico y, además, que no puede entenderse ni solucionarse ningún problema de la vida humana si lo desprendemos de su contexto o circunstancialidad. El olvido de este punto de partida elemental es quizá el responsable de la situación de atraso de las ciencias del hombre, como también de que las disciplinas sociales arrastren una pesada herencia de teorías que ya no responden a ninguna cuestión auténtica.

Asimilando el sentido de esa perspectiva, en las JORNADAS no se desdeñará, en modo alguno, el pensamiento social teórico actual, cualquiera que sea el punto del horizonte de donde proceda, y a su discusión y examen habrá que concederle atención cuidadosa; pero, en lo posible, sometiéndolo a la prueba de su validez para nuestros medios. En una palabra, lo que interesa de un modo fundamental son: a) las cuestiones humanas en su específica circunstancialidad americana, y b) los problemas “nuestros” que exigen una meditación teórica y una solución práctica.

En consecuencia, no se rechaza la consideración de las teorías y resultados de la ciencia social en general; pero se cree que la verdadera tarea intransferible está en estudiar y hacer que se estudien las cuestiones específicas en la facción latina del continente americano, de modo que soluciones y teorías no provengan de una importación

más o menos afortunada, sino que broten de la investigación misma de nuestras situaciones problemáticas peculiares.

La tragedia de Europa al privarnos de su producción intelectual y científica, siempre recibida con la sugestión de su viejo prestigio, nos obliga a un doble esfuerzo, que conviene que sea lo más consciente posible: por una parte, a que pensemos por nosotros mismos y sin andaderas y, por otra, a que meditemos hasta qué punto todo lo que nos viene del otro lado del Atlántico merece ser aceptado y asimilado y si no ha perdido aquel continente en más de algún punto el derecho al respeto que se le otorgaba sin discusión. Y pensando muy en particular en “nuestra América”, estamos convencidos de que ésta ha de ponerse enérgicamente a pensar en sí misma en su propio destino y a aprovechar lo que es un triste momento para conquistar definitivamente, sin renunciar a ninguna herencia valiosa, su autonomía cultural.

En cuestiones sociales y políticas es esto tanto más urgente cuanto mayor es la sospecha de que lo que se nos ofrece por varios lados no es dádiva generosa sino velado instrumento de dominación. Y sólo podremos mantenernos relativamente inmunes de las consecuencias sociales y culturales de las tremendas luchas de poder, hoy en juego, si conservamos la serenidad intelectual y el conocimiento preciso y objetivo de los hechos. Una visión acertada de nuestro presente y nuestro futuro es lo único que puede permitirnos sacar ventajas, incluso de lo que parecen adversas constelaciones.

Dentro de la dirección general antes esbozada, las JORNADAS del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México quieren presentar un amplio marco a la colaboración: desde las cuestiones filosóficas conexas, hasta los estudios de la ciencia social más particular y especializada; pero viendo también dibujados dentro de ese marco estos propósitos fundamentales: 1) exponer el estado actual de la ciencia, de conocimiento imprescindible, como punto de partida; 2) examinar y discutir, en particular, los problemas peculiares de la

ciencia en nuestros países, y 3) contribuir en lo posible al desarrollo de la ciencia social en marcha.

Desde el punto de vista científico, con JORNADAS se intentará fomentar el estudio de las cuestiones marginales y fronterizas de las ciencias tradicionales y académicas, que es donde se encuentran hoy día los problemas auténticos de la ciencia social futura. Y desde el punto de vista político, en su mejor sentido, conseguir el conocimiento recíproco de los pueblos de nuestra América, manteniendo así viva y real la conciencia de su común destino.

MAX AUB

DISCURSO DE LA
NOVELA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA

JORNADAS — 50
El Colegio de México
Centro de Estudios Sociales

1945

75049

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SUMARIO

Apostilla al título

I

La generación del 68
Benito Pérez Galdós
Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera
Leopoldo Alas, "Clarín"
José María de Pereda
Emilia Pardo-Bazán
Armando Palacio Valdés
Jacinto Octavio Picón y algún otro
Vicente Blasco Ibáñez

2

Angel Ganivet y la generación del 98
Miguel de Unamuno
José Martínez Ruiz, "Azorín"
Ramón del Valle-Inclán
Pío Baroja
Otros

3

La generación confusa del año 14
Ramón Pérez de Ayala
Gabriel Miró
Ramón Gómez de la Serna

4

Fantasmas de la novela y hoyanca de la generación del 31
La culpa de Ortega
El arte nuevo de hacer novelas, según el oráculo.
Los "nova novorum" o la "cagarrita" literaria
Algunos heterodoxos
Los humoristas

5

Hacia un nuevo realismo

El furor ético es la característica de España

VALLE-INCLÁN

APOSTILLA AL TITULO

Las "entrañas amorosas" de las que habla Fray Luis no suelen ser españolas, aunque a veces la lambisconería pone frenos a la lengua. Si releo las páginas que a continuación dicen lo suyo doy en que procuré mi verdad, sin más trabas que las de mi lengua, poco ágil, quizá por virgen en estos menesteres analíticos.

Vine a crítico por casualidad y gusto de mi amigo José Medina Echavarría, que me echó el toro encima. Nada me asusta y todo lo desconocido me divierte de antemano, aunque luego salga uno apretándose el gorro.

Si digo la verdad, para un vagotónico, la experiencia no resultó pesada; otra cosa dirán sin duda los problemáticos lectores. Me empeñé más bien en dar con las líneas generales y corrientes a flor de tierra (dejando las subterráneas para gentes de más seso) que llevaron a los novelistas a escribir como lo hicieron, que no en enjuiciar cada libro; entre otras cosas porque me resultó más fácil no teniendo a propia mano las obras necesarias para tal trabajo. No siendo erudito, ni profesor, ventaja o mal que apreciará el que leyere, me limité a recordar y releer lo fugado de mi triste memoria. (Curiosa selección automática: lo bueno —lo bello— ocupa lugar, lo demás se evapora.)

Prometo no reincidir, y publicar novelas, para que me devuelvan a ley, lo que doy de ocasión.

I

La Generación del 68

Todo modo —o moda— literario depende de los medios de expresión puestos a su alcance. El teatro español contemporáneo, pongamos por ejemplo, nace con la muerte del verso considerado como vehículo natural del diálogo. La novela contemporánea alcanza su plenitud cuando el empleo de ciertos vocablos, la descripción de situaciones consideradas hasta aquél entonces inconvenientes cobran cédula de vecindad literaria.* Un fenómeno de este tipo sólo puede brotar de una nueva realidad histórica o social. El cambio de estilo entraña algo más que una posición distinta ante los problemas siempre idénticos del desti-

* Escribió Galdós en 1882: “Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente. Oradores y poetas le sostienen en sus antiguos moldes académicos, defendiéndolo de los esfuerzos que hace la conversación para apoderarse de él; el terco régimen aduanero de los cultos le priva de flexibilidad. Por otra parte, la prensa, con raras excepciones, no se esmera en dar al lenguaje corriente la acentuación literaria, y de estas rancias antipatías entre la retórica y la conversación, entre la academia y el periódico, resultan infranqueables diferencias entre la *manera de escribir* y la *manera de hablar*, diferencias que son la desesperación y el escollo del novelista.” Todo esto para mayor gloria de Pereda, en un arranque, tan normal en Galdós, de desconocimiento de sus méritos, y amistad sin tacha: “Si no poseyera otros méritos —escribe líneas antes de lo arriba transcrito—, bastaría a poner su nombre en primera línea la gran reforma que ha hecho introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolas con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles”.

no humano; múdase la lengua. El idioma de Galdós es distinto al de Larra, al de Zorrilla, al de Bretón de los Herreros, al del duque de Rivas, al de Espronceda. Es una lengua nueva, sin precedentes en el costumbrismo atildado de Mesonero Romanos, ni en el ficticiamente arcaico de Serafín Estébanez. El estilo no es más que la expresión de la vida de su tiempo, y siendo el suyo prosáicamente burgués y Galdós tan espléndido espejo de su realidad, ahí hallaremos la raíz del desprecio de su estilo, muerta moda de sus nietos. No se achaque al azar que su mejor novela describa con regosto y entusiasmo la revolución del 68.

El afianzamiento de la burguesía francesa en el poder corre de 1830 a 1848. Vencedor, declina el romanticismo, hijo del 93, de Napoleón y de madre germánica. Balzac, muerto en 1850, retrata la clase dominadora, sus antecedentes, sus secuelas. En España el advenimiento al poder de la clase media (afrancesada y liberal) es mucho más lento y no dispone nunca del tiempo suficiente para estabilizarse; mandan intercurrentes espadones famosos al capricho de los buenos ojos de Isabel II. Con el real exilio la burguesía llevó su idioma al poder; y no porque las primeras novelas de Galdós trajeran la impronta de Balzac o Dickens, dejaban de ser algo substancialmente nuevo en España. Tan es así que no hay que olvidar que las de Alarcón y Valera son posteriores a las primeras de don Benito.

Si el hombre Balzac hubiese nacido cien años antes hubiera escrito ensayos o cuentos a la manera de Diderot o Voltaire; que las formas son hijas del tiempo. A veces el máximo esplendor del lenguaje coincide con la hegemonía del país, otras no. Lo que sí acontece es la conjunción de la madurez del idioma con los escritores más importantes, lo cual explica el misterio de las edades de oro.

El siglo XIX ve florecer la novela como medio de expresión de la burguesía.* (Nadie se representa a Madame Bovary o a la Benina hablando en alejandrinos u octavas reales.) El lenguaje evoluciona en Europa al par de los sentimientos. El público se multiplica; los teatros son mayores; las ediciones suman mayor número de ejemplares. Camino de lo trivial la expresión, en el teatro en verso, en la poesía, degenera hacia el prosaísmo; no así la novela: sálvala su propia esencia idéntica a la sociedad que representa.

La hegemonía intelectual francesa, fruto del esplendor de su literatura en el siglo XVIII, albor de su revolución, influye en todas las lenguas; márchamo perdurable a través del siglo XIX sobre ideas y sentimientos alemanes.

El romanticismo no dió en España las excelencias que teóricamente eran de esperar teniendo en cuenta la semilla española que proclamaban los maestros del género. El mejor fruto, Becquer, recoje lo más genuino, la esencia germánica. No aconteció lo mismo con la novela; el mejor novelista romántico español es Walter Scott, mientras en muy segundo término pasa por su Bierzo natal Enrique Gil con su "Señor de Bembibre".

La geografía de España determina que sus pueblos costeros sean los de mayor importancia industrial y comercial. Viniendo

* De la misma manera que quizá el cine sea la forma literaria del proletariado. Lo cual no implica la muerte de la novela, sino un cambio de expresión.

Es curioso como Pérez Galdós entrevió esta nueva forma mucho antes de la invención del cine sonoro tal como se colige de las líneas siguientes, entresadas del corto prólogo de "Casandra":

"No debo ocultar que he tomado cariño a este sub-género, producto del cruzamiento de la Novela y el Teatro. . . De tal cruce no pueden resultar mayores vicios de la sangre común, sino antes bien depuración y afinamiento de la raza y mayor brillo y realce de las cualidades de ambos cónyuges. . . Claro es que la perfecta hechura que conviene a esta híbrida familia no existe aún en nuestros talleres. Sin duda será menester atajar el torrente diagonal, reduciéndolo a lo preciso, y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas."

la burguesía al poder, era obvio que los primeros novelistas de su era vinieran al mundo en los lugares de su mayor pujanza y fortaleza.

Por otra parte, si el romanticismo fué un movimiento sin fronteras, la reacción tenía que ser nacional. No sólo lo fué, sino provinciano y aun comarcal.

El hecho del costumbrismo como embrionario de la novela moderna respondía al nuevo movimiento tanto en su forma castiza como en su fondo local. Pero era un callejón sin salida: importaba la descripción, no el conflicto entre los personajes dibujados sin señas particulares. Esta tipología perjudicará a algunos novelistas posteriores al no intentar individualizar lo suficiente sus personajes.

Mas volviendo a la topografía: el caso fué que Fernán Caballero, nació en Cádiz y Antonio de Trueba en Bilbao al igual que los que los siguieron, hijos todos de regiones ricas y en vía de industrialización, donde la burguesía reinaba sin las trabas todavía existentes en la meseta castellana: Pardo-Bazán, gallega, "Clarín" y Palacio Valdés asturianos; Pereda, montañés; Galdós, canario e inglés.

"No puede dudarse —dice Emilia Pardo-Bazán— que la revolución de septiembre señala un período nuevo para nuestra literatura. Siempre los hondos trastornos políticos van de rechazo a influir en el arte, modificándolo: ley tan conocida no precisa demostración. Los últimos años del reinado de Isabel II fueron de postración para las artes: acaso convenía el rudo sacudimiento para que despertasen los que dormitaban, luchasen los despiertos y una generación joven brotase del suelo sembrado de escombros y rociado de sangre. . . El mismo interregno literario de los primeros años de la revolución —durante el cual enmudecieron las musas y sólo derramó a torrentes gracia y mor-

dacidad la prensa satírica y despidió centellas la oratoria parlamentaria—, fué provechoso, como lo es el descanso del terruño en que ha de caer la simiente. Los que quedaban en pie de la época anterior se rehicieron: los nuevos salieron a la palestra con el ímpetu irresistible de la esperanza.” Luego sigue diciendo: “En aquellos años de 1879 a 1880 empezaba a destacarse ya la generación hija de la revolución de septiembre del 68 (hija de la revolución digo, no porque en política se le adhiriese toda, sino porque sintió despertarse su inteligencia y definirse sus aspiraciones al rudo embate de los acontecimientos revolucionarios). Las corrientes metafísicas a la alemana cedían el paso a las del positivismo francés y psico-física; la novela se aprestaba a disputar su popularidad al drama y a la poesía lírica, los dos géneros predilectos del público bajo el romanticismo, y a recobrar su brillante puesto en la literatura nacional.”

Afirmaciones que corrobora la plena autoridad de Menéndez y Pelayo: Hablando de la indiferencia con la que el público acogió “obras muy estimables” como “Amaya” de Navarro Villoslada, dice don Marcelino: “había la influencia más inmediata de la crisis revolucionaria del 68, en que por vez primera fueron puestos en tela de juicio los principios cardinales de nuestro credo tradicional.”

Puestos a colgar motes, para mejor entendimiento, rotulemos estos hombres con el marbete de “Generación del 68”.

Benito Pérez Galdós

El novelista recibe del público la primera materia y se la devuelve artísticamente trasformada, aseguró Galdós, en su discurso de ingreso en la Academia. Menéndez y Pelayo adujo en su respuesta: “El público colabora en la obra del orador, colabora en la obra del dramaturgo; colabora también, aunque

de una manera menos pública y ostensible, en la obra del novelista. Y, esta colaboración, cuando es buscada y aceptada de buena fe y la sencillez de espíritu que suele acompañar al genio, le engrandece, añadiendo a su fuerza individual la fuerza colectiva. Los más grandes novelistas, los más grandes dramaturgos, han sido siempre los más populares; así, entre nosotros, Cervantes y Lope. El pueblo español no sólo dió a Lope la materia épica para crear el drama histórico; no sólo le dió el espectáculo de su vida actual para crear la comedia de costumbres, sino que le emancipó de las trabas de escuela, le infundió la conciencia de su genio, le obligó a encerrar los llamados preceptos con cien llaves, lo ungió vate nacional, casi a pesar suyo, y se glorificó a sí mismo en su apoteosis, proclamándole soberano poeta de los cielos y de la tierra.

“Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que España está íntegra en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo; pero es al mismo tiempo, elevándonos ya sobre esta consideración histórica y relativa, ingenio universal, ciudadano del mundo; y lo es por su intuición serena, profunda y total de la realidad; por su optimismo generoso, que todo lo redime, purifica y ennoblece.”

Cita tan extensa viene como anillo al dedo al encuadrar a Galdós, porque tomó el espectáculo del pueblo —como Lope— y se lo devolvió rehecho con “su intuición serena, profunda y total de la realidad”, como Cervantes. Y si tales ingenios pudieron con ventaja a sus contemporáneos, al igual Benito Pérez Galdós se hombrera con los mayores de su siglo, Balzac o Tolstoi, pongamos por mejor ejemplo. Desde Lope ningún escritor fué tan popular, ninguno tan universal desde Cervantes.

Los caracteres de sus personajes son tan vivos y de bulto como le puedan ser los de la “Comedia Humana” y la construcción, la arquitectura de sus obras tan perfecta como la de los “Hermanos Karamazow”, digamos por modelo de excelencia. Sin echar en olvido, por costumbre hogaña, el número de páginas que dió al mundo; que “fecundidad es signo de fuerza creadora, y sólo por la fuerza se triunfa en literatura como en todas partes”, como dijo el siempre bien citado don Marcelino.

Dióse en época posterior, singularizada por su falta de novelistas, en denigrar el estilo de Galdós.* La prosa de don Benito no es brillante, ni afiligranada; los poemas en prosa eran, todavía para bien, un género aparte. Su estilo pierde la rigidez académica, el rebuscamiento arcaizante para lograr el castizo contraste diario del pueblo. “Bajó la voz a los oídos del vulgo”, como diría Solís. Un estilo vulgar, si aceptamos el que fuera una manera de escribir al alcance de los más. El estilo sobrio, claro y neto de todos los grandes novelistas que fueron v. gr. Balzac, Dickens, Tolstoi. Un estilo objetivo. Un estilo burgués, tal como históricamente le correspondía, a menos de traicionar su pueblo y su tiempo. Un estilo liberal. Un estilo directo, preciso, arrastrado por los sucesos que, cuando auna el temblor del propio sentimiento a lo que describe, da en aciertos prodigiosos. Una manera de dibujar y pintar tan varia y viva que cuando rompen a hablar sus miles de personajes —tan numerosos o más que los de la “Comedia Humana”— nunca se confunden y cada cual se presenta en los dinteles del recuerdo con su indumentaria propia y sus pensamientos correspondien-

* Dice el enciclopedista Valbuena: “uno de los autores más pobres de expresión externa”. Y añade para rematar: “Su carácter, su gesto eran también pobres, como su estilo.” Y el necio Hurtado, el que asó la manteca: “Es frío y no tiene llama lírica.” Los hay que sólo ven por fuera, de noche y sin candil.

tes. Por gran inventor o imaginero que hubiese sido no hubiera logrado tal cúmulo de seres vivos e inmortales sin un instrumento que le sirviese cual horma de su zapatos: “Una forma premiosa y vulgar de habla.” Vulgar ya hemos visto antes que a mucha honra, premiosa. . . , generalmente el vulgo no suele serlo, sabio Valbuena, sino espontáneo y suelto, tal como es el estilo de Benito Pérez Galdós.

Veamos, para ejemplo, como dos míseras hablan de dos mendigos —ciegos ambos—. Dice Andara del *Bálsamo* de “Nazarín”:

“—Pues uno que fué sacristán, y estudió para cura, y sabe todo el canticio del coro y el responso inclusive. Después se quedó ciego, y se puso a cantar por las calles con una guitarra, y de una canción muy chusca que acababa siempre con el estribillo de *el bálsamo del amor*, le vino y se le quedó para siempre el nombre de *Bálsamo*.”

Y *Benina*, la de “Misericordia”, del judío Almudena:

“—Eres el hombre más apañado que hay en el mundo. No he visto otro como tú. Ciego y pobre, te arreglas tú mismo tu ropita; enhebras una aguja con la lengua más pronto que yo con mis dedos; cosas a la perfección; eres tu sastre, tu zapatero, tu lavandera. . . Y después de pedir en la parroquia por la mañana, y por las tardes en la calle, te sobra tiempo para ir un ratito al café. . . Eres de lo que no hay, y si en el mundo hubiera justicia y las cosas estuvieran dispuestas con razón, debieran darte un premio.”

En tan corto espacio y escogidos semejantes entre tantísimos dispares, no sólo quedan disímiles los retratados sino las que hablan.

¿O cabe descripción más precisa y rápida que ésta de *don Juan Amarillo*, en “Gloria”?

“Pasaba el tal Amarillo de los sesenta años, y era hombre despacioso, metódico hasta lo sumo, muy casero, gran reza-

dor de rosarios, blando en su conversación, atravesado en su mirar, de cabeza generalmente inclinada hacia un lado como breva madura, nariz de pico, cabeza calva, ojos negros sombreados de pestañas ásperas, barba fuerte, pero afeitada, y todo el rostro amarillentísimo y reluciente como pergamino. Su ocupación era prestar con usura.”

¿Cabe mayor perfección? Descúbranse los pasmados ante las imágenes que se dicen modernas frente a esa “breva madura”. Poesía no hay más que una, y sus formas incontables.

Y para acabar con eso de su estilo: “Galdós —dice “Clarín”— no se exalta cuando llega a los rasgos sublimes, a las escenas fuertes; sigue escribiendo como si tal cosa, y aun se nota más este contraste en sus novelas autobiográficas como en “Lo Prohibido” sucede.

“Yo no sé si habrá sido más tierno poeta alguno, que lo es Galdós, sin aparato lírico, cuando Camila, algún tiempo después de la muerte de su hijo, cuando ya parece olvidarse de él y entregada a la alegría natural de su temperamento, de pronto interrumpe sus carcajadas o sus quehaceres para suspirar con estrépito: “¡Ay mi nene!”

“Sí, sí: así duelen los grandes dolores, aun después de pasar ese tiempo que llaman bálsamo; duelen como espinas que han ido ahondando en la carne, y que cualquier movimiento brusco clava más y más con punzadas que arrancan llanto. . . Pero Galdós no hace comentarios: dice eso, y sigue y. . . *qui potest capere, capiat.*”

Galdós llegó a la Corte hacia el año 63, o el 64, a estudiar Derecho; mas puestos los ojos en el teatro y el asiento en el café. Sublévanse los sargentos de San Gil. El joven escribe dramas y ronda escenarios. Ve pasar los condenados hacia el patíbulo. “Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aque-

llos tiempos. . .” Con sus comedias a cuestras el año 67, Galdós hace un viaje a París y descubre a Balzac. A la vuelta de un segundo viaje da, en Barcelona, con la revolución. Su familia le hace emprender viaje rumbo a las Canarias, pero más pueden los deseos de volver a la corte, y el joven desembarca en Alicante. Asiste en la Puerta del Sol a las sucesivas entradas triunfales de Serrano y de Prim. Todos los pechos están hinchados de entusiasmo. “¡Viva España con honra!”, y el himno de Riego por doquier. Galdós quema sus dramas y escribe “La Fontana de Oro”. 1870. Primera muestra palpable del cuarteamiento de Francia y de la unidad alemana. En 1873, proclamada la República, publíquense los primeros “Episodios Nacionales”. La coincidencia no es fortuita. El entusiasmo político, el hondo movimiento social tenía forzosamente que influir en la inspiración del escritor. La realidad nacional le empujó a emprender la prodigiosa tarea que los años mas calmos de la Restauración le permitieron llevar a cabo.

El realismo de Galdós —el realismo español— es distinto del naturalismo francés. (“El naturalismo español —dirá años después Emilia Pardo-Bazán— o verismo, o realismo. . . se diferencia tanto del naturalismo francés como éste del ruso.) Sin embargo franceses, rusos o ingleses dieron con un campo nuevo que describir: la fealdad, la pobreza; y no se quedaron cortos en el empeño. Para los españoles el caso era distinto: Velázquez pintó monstruos, Valdés Leal, podre; los autores de novelas picarescas, entroncados en la maravilla de “La Celestina”, fueron maestros en el género. Y mientras los extranjeros se dejaban llevar por el pesimismo que en ellos fatalmente había de engendrar tanta miseria, pústulas, roñas y mugres; los avezados españoles haciendo quizá de tripas corazón y no como los demás del corazón una tripa más, sacaban optimismo del más lúbugre cuadro, de la peor pocilga. Es posible que la todavía fuerte estructura católica contribuyera a ello; a pesar del anticlerica-

lismo, que en muy poco le atañe. La heterodoxia de tantos españoles ilustres (heterodoxo es Galdós, heterodoxo fué Unamuno) los preservaba del pesimismo, ateo o no, entonces en boga. Ahí radica la esencial diferencia del realismo del liberal Galdós del reaccionario Balzac o del socializante Zolá.

En cuanto a la forma, don Benito se atiene al decir de Lope:

*Por Dios, que os he de hablar como amor manda
con libertad y natural impulso.*

Este optimismo español es muy visible en el realismo galdosiano. Ninguno de sus personajes “malos” deja de tener alguna posibilidad de redimirse frente al tribunal eterno y son muchos los perversos arrepentidos al declinar de su vida; personajes por otra parte muy del gusto de nuestro novelista, en quien la lectura de una vida de San Francisco de Borja hizo una gran impresión en su juventud. Parecen únicamente llamados a condenarse los puritanos intransigentes y fanáticos, hecho perfectamente justificable por las ideas progresistas de Galdós.

La obra enorme del novelista se divide en dos partes: los “Episodios Nacionales” y las “Novelas Contemporáneas”, ambas se completan para dar un panorama exhaustivo del siglo XIX español. Perdiérase todo el material histórico de esos años, salvándose la obra de Galdós, no importaría. Está ahí completa, viva, real, la vida de la nación durante los cien años que abarcó la garra del autor. Existen, para siempre, sus centenares y centenares de personajes históricos e imaginados, tan ciertos los unos como los otros. Porque el genio de Galdós no se limita a sus protagonistas, sino que alcanza a dar bulto a sus pericos de los palotes. ¿Quién borra de su memoria a “Marianela”, a “Doña Perfecta”, a “Gloria”, a “Fortunata”, a “La de San

Quintín”, a “Gabriel Araceli” o “Salvador Monsalud”?, a cien más entre sus héroes? ¿Quién olvida al “Caballuco”, a don Juan de Lantigua, a la “Papitos”, a doña Lupe, “la de los pavos”; a los Miquis, entre los miles que creó para rodear a sus personajes principales?

Sólo los más grandes en el mundo, y sobran dedos para contarlos, consiguieron otro tanto. Y aun más: le dejaría en la gloria novelera de nuestro tiempo mano a mano con Tolstoi, porque, además de dar vida a seres para siempre presentes, supieron sacar a luz el genio de su patria a través de sus luchas, glorias y desgracias.

La técnica galdosiana es casi siempre dramática y, a veces, melodramática. Se ciñe a los dos modos tradicionales: o presenta todas las premisas del problema y los resuelve al correr de la fábula (Misericordia, Doña Perfecta, La Familia de León Roch, etc.), o busca y prepara la sorpresa (en muchos de los “Episodios”, Gloria, etc.).

De cualquiera de las dos maneras sabe mantener con suma habilidad el interés despierto. El lector no presupone jamás sus desenlaces. Esto lo lleva, a veces, a forzar los términos de lo verosímil (v. gr., en “La Familia de León Roch”), más en tan prodigiosa selva no es sino leve achaque infrecuente.

En un prólogo a una reedición de “Misericordia”, uno de sus libros mejores, explica don Benito su método de trabajo:

“En “Misericordia” me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera

o maleante que se alberga en los populosos barrios del Sur de Madrid. Acompañado de policía escudriñó las *casas de dormir* en las calles de Mediodía Grande y Bastero, y para penetrar en las repugnantes viviendas donde celebran sus ritos nauseabundos los más repugnantes satélites de Baco y Venus, tuve que disfrazarme de médico de la Higiene Municipal. No me bastaba ésto para observar los espectáculos más tristes de la degeneración humana, y solicitando la amistad de algunos administradores de las casas que aquí llamamos de *corredor*, donde hacinados viven las familias del proletariado ínfimo, pude ver de cerca la pobreza honrada y los más desolados episodios del dolor y de la abnegación en las capitales populosas. Años antes de este estudio había yo visitado en Londres los barrios de *White-chapel*, *Minoríes*, y otros del remoto *Este*, próximos al Támesis. Entre aquella miseria y la del bajo Madrid, no sé cual me parece peor. La de aquí es indudablemente más alegre por el espléndido sol que la ilumina.”

Esta última observación es importante y puede explicar algunas de las diferencias entre los grandes novelistas ingleses de finales de siglo y Galdós. Este prosigue:

“*Las Cambronerías, la Estación de las Pulgas*, la Puente segoviana, la opuesta orilla del Manzanares hasta la casa llamada de Goya, donde el famoso pintor tuvo su taller, completaron mi estudio del bajo Madrid, inmenso filón de elementos pintorescos y de riqueza de lenguaje. . . Diferentes figuras vinieron a este tomo de las anteriores, *El amigo Manso, Miau*, los *Torquemada*, etc., y del mismo modo del contingente de *Misericordia* pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la Historia.”

75049

La lección de Galdós tuvo una prodigiosa repercusión en las letras españolas: creó la novela española moderna, arrastró hacia esa forma otros ingenios que no habían pasado de la crónica, la crítica o el cuento costumbrista; su ejemplo forzó a escoger el camino de la novela a otros jóvenes escritores. Ahora bien, Galdós fué el único capaz de reflejar la realidad española en su integridad geográfica. Los “Episodios Nacionales” suceden en diversísimas regiones y barajan sin preferencias Górona, Zaragoza, Cádiz, Bilbao. . . Las “Novelas Contemporáneas” tienen a Madrid como escenario principal, tal como era lógico tras dos siglos de centralización borbónica.

Galdós ha hecho más por el conocimiento de España por los españoles —por el pueblo español— que todos los historiadores juntos. Revertió en sus lectores —fieles y numerosos— cuanto sacó de ellos y de su pasado. Lo mismo hizo Cervantes, al igual que Lope. Cervantes, sabiéndolo o no —¡qué importa!— caló más hondo en una ocasión inmortal que la casualidad histórica española, visibles las dos vertientes de su hegemonía mundial, le deparó. Pero ambos novelistas plantaron en los límites de la lengua los mojones de la imaginación española.

Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera

No parece justificada la aparición de los nombres célebres de Valera (nacido en 1824) y Alarcón (nacido en 1833) en un estudio acerca de la novela española contemporánea; y en efecto no se traerían a cuento si no se diese el hecho sorprendente, ya citado, de haber publicado sus novelas tras las primeras de Galdós. Confirma este dato la singular importancia de la revolución del 68 y su cauda para las letras patrias. Hasta la publi-

cación de “La Fontana de Oro”, “El Audaz”, los primeros “Episodios Nacionales”, Alarcón era el brillante autor de vividas crónicas y de cuentos donde no se escatimaban la sangre y el vigor, sin que deje de hacer patente cierta malicia picaresca que le ha de proporcionar después mayores triunfos. Había sido anticlerical y de hueso quizá más rosado que colorado, pero el resultado de un lance personal le llevó hacia otras creencias; la revolución, a la que asiste, cuenta también en su evolución hacia las ideas conservadoras, empujándole, al mismo tiempo, hacia obras de mayor empeño. Así nace “El Escándalo” que ve la luz en 1875. Pero su nueva posición política le empujará a oponerse —de manera no muy inteligente— al movimiento naturalista, raíz del renacimiento novelístico. Esta oposición entre el género moderno, en el cual ha logrado descollar, y su conservadurismo intransigente lo lleva a la inactividad de sus últimos años, después del éxito de “El Capitán Veneno”, en 1881. En verdad le era imposible escribir novelas realistas, como lo eran las suyas, a pesar de una intención neo-romántica (que por entonces empieza a vencer en el teatro con Cano, Sellés y Echegaray) mientras clamaba contra la nueva generación.

Alarcón supo inventar conflictos; pertenece a este tipo de novelistas cuyo éxito principal es “encontrar las misteriosas perspectivas del interés”, como dijo “Clarín”. Y esto basta para asegurarle supervivencia. Sus tipos y caracteres se disuelven en la acción sin llegar a imponer su personalidad; manera por otra parte muy española. Pero el suceso es ameno, la trama verosímil, el lenguaje de sus cuentos natural, el de sus novelas afectado.

Muy otra es la posición de Juan Valera. Valera, aunque no quiera formalmente reconocerlo, muy apegado a su categoría autootorgada de escritor “dilletante” y diplomático de carrera, es un humanista. Sóbrale hondo escepticismo para alzar

vuelo y alcanzar a escribir grandes obras. Su clarísima inteligencia se recreaba mejor en pulir perfectas obras menores. Es una lástima que se empeñara secretamente en ser un Goethe, pudiendo haber sido un Stendhal.

Nos es conocida su preferencia por sus correctas composiciones poéticas y su despego señorial por sus creaciones novelescas, sentimiento que se explica por el éxito de estas últimas. Si hubiese sucedido lo contrario, con seguridad hubiésemos oído a don Juan preferir “Juanita la Larga” o “Pepita Jiménez” a sus odas. A ese espíritu de contradicción, esencialmente aristocrático, debemos posiblemente la elaboración de sus novelas de tipo psicológico. Con lo cual el naciente naturalismo español se apuntaba otro tanto aunque fuese de retruque. Valera conocía a Balzac mucho antes que lo leyera Galdós; mas cuando atisbó los derroteros de la novela española pensó seguramente que él era capaz de pintar a lo natural mejor que nadie, interesando al lector en acciones que nada tenían que ver con la nueva escuela. Y lo consiguió, mas, en ellas, el autor está siempre presente para recordar al lector avezado que cuanto allí sucede no pasa de ser entretenimiento. Su misma galanura a lo clásico está allí vigilante para dar el alto y que nadie se deje arrastrar demasiado por el sentimiento decantado de la sutil acción.

Si pudo existir, en España un llamado, a lo francés, “hombre de letras”, lo fué Valera. Su propio buen gusto, su mente lúcida le imposibilitaron, quizá, para ser un gran novelista. Le faltó fuerza; o si no le faltó no quiso emplearla en eso. No voy a asegurar que la inteligencia perjudique a un novelista; pero no le es tan necesario como cierta condición creadora y reproductora. Dase caso parecido entre los pintores: siempre los hubo buenos y brutos. Lo cual no implica que los haya finos; pero poco tiene que ver eso con la obra, con la calidad de lo realizado. Las excelencias de la inteligencia danse a conocer más claramente en otros campos, por eso los prefirió Valera una vez

conseguido el éxito apetecido: versos, crónicas, cartas, traducciones, críticas. Sentíase demasiado para atarse a un trabajo forzado que lo inmortalizara; posiblemente tenía razón: lo logró con sus caprichos.

Leopoldo Alas, "Clarín"

Traigo a "Clarín" a continuación de Valera porque algunas de las consideraciones hechas acerca de éste último son valederas para el cruel crítico asturiano. "Clarín" escribió dos novelas y varias colecciones de cuentos. En España es este bagaje demasiado leve para alcanzar consideración de novelista. Por buena que sea "La Regenta" (1885), no es acarreo suficiente; cuenta lo suyo, en el juicio de lo no estrictamente lírico, el peso de la obra completa. Si "Clarín" hubiese escrito, a más de "Su único hijo", diez novelas de la misma calidad no sobresaliente, muy otro sería su lugar y el campo de su recuerdo. En su parquedad creadora está la explicación de lo estrecho de su renombre, quizá porque, por una razón idéntica a la apuntada, el cuento, donde Alas llega más allá que nadie en el siglo XIX, no cuenta en la literatura española tanto como en la francesa o la italiana.

No es fácil, hoy día, encontrar un ejemplar de "La Regenta" en las librerías; evidentemente su anticlericalismo coayuda a ello en un país donde las reediciones se deben, en parte, a un público burgués atento a las voces de sacristía.

Leopoldo Alas es novelista de Oviedo; de la clase media, mercantil, clerical y burocrática de Oviedo. Puede verse en él, tan bien o mejor que en otro cualquiera el fenómeno del provincialismo novelístico, Galdós aparte, correspondiente a la propia estructura regional y aun municipal de España. Y no habría

de ser necesaria prueba más evidente a los ciegos fautores de una política centralista. Claro está que es una barrera para el universalismo de los personajes y de las acciones y una de las razones del desconocimiento europeo del valor de la novela española.

“Clarín” fué campeón y admirador sincero de Emilio Zolá, a quien equipara ciegamente con los mayores novelistas habidos. Es su seguidor español más directo y en él revive su prurito descriptivo-poético, su roncería, el espacio en la acción que, añadido al sirimiri y los grises verdinosos del paisaje, aunan morosidad a los capítulos si bien, a veces, cuando coinciden con la realidad del momento dan tal sensación de existencia verdadera que no hay tiempo que lo borre. V. gr.: El entierro del ateo en “La Regenta”.

Pero, además, no podía olvidar “Clarín” su condición de crítico, tan metida en su alma, y por ello no deja de haber en sus creaciones novelescas una constante tribuna del autor que ironiza acerca de todos sus personajes. Lo que él quiso retratar viene muchas veces, sin querer, a sátira. Le falta, en todo momento la bondad genuina de Galdós, su optimismo fundamental, su fuerza, para poder crear, de una pieza, caracteres imborrables. Se detiene en el curso de la acción para revisar, corregir; lo que supone perfeccionar sin añadir el hálito creador que le falta. Quizá, y por ello, se encontraba inconscientemente más a gusto en el volumen del cuento, donde su posición crítica sólo se refleja en la elección del tema. “Pipá”, “El Señor”, “Adiós, Cordera” son narraciones suaves y crueles, blandas y ásperas, humanas e inhumanas, según se refieran a sus protagonistas o a las condiciones en las cuales se desenvuelven y que reflejan como pocos espejos la condición humana de su tiempo y sus sórdidas ataduras sociales. Aunque sólo fuera por sus cuentos, “Clarín” será siempre un nombre importante en la literatura española.

Porque no creo que su renombre de crítico sea duradero. Su posición es antipática. Se ensaña con los tristes segundones sin importancia y pasa, como sobre ascuas, los defectos de los poderosos. De ambas facetas sacó fama desmesurada. Quizá halle perdón en estas frases de Unamuno, que cuadran a tantos: “Es desalentador lo que aquí ocurre al que escribe, y es que cuando tiene que comer, y, si no comer, por lo menos, cenar de ello, se ve obligado a desparramar su actividad en escritos ligeros y de corta extensión, en artículos de periódicos o de revista, porque el libro produce mucho menos. Fué la desgracia mayor que persiguió a “Clarín”.

José María de Pereda

Tuvo la suerte de nacer en la Montaña y la de ser amigo de Menéndez y Pelayo y de Galdós.

Pereda es un escritor pesado, lento, difuso, que hoy se lee con dificultad y un poco a la fuerza. Pintó con morosidad su mundo provinciano, sin la acritud que salpimenta el arte paralelo de Leopoldo Alas. Recreábase en detalles —sin crear— perdiendo su tiempo incalculable en pequeñeces. Nada importaría si estuviese al servicio de algo importante. Pero no. Todo se queda en poco, en fruslerías de una mente pequeña de retrógrado. Pereda se queda al fondo del panorama de la novela española como una fotografía que se va borrando, del pardo al amarillo; una fotografía de la boda de unos parientes lejanos que puede interesar quizá, todavía, a sus descendientes directos, a sus coterráneos.

No cabe duda de que en “Sotileza”, en “Peñas Arriba”, abundan los trozos de “bravura”, pero siempre un poco demasiado queridos, un poco diciendo: “—Ahora verán cómo describo este portal, estos riscos, esta tempestad, aquella lejanía. . .”

Don Marcelino se dejó llevar por su amor a la tierra ensal-

zándolo demasiado (él mismo lo señala), y el respeto por don Marcelino hizo mucho por afianzar su puesto privilegiado a la par de Galdós. Añádase el número de montañeses emigrados en América y a quienes la pesada narración de su paisano —deletreada con unción— venía a reemplazar daguerreotipos y estampas, y avivar recuerdos.

Muchos al hablar de la novela de ese tiempo empiezan diciendo:

—Sí, Pereda y Galdós. . .

Y siguen, como si tal cosa; cuando, a lo sumo, podríamos decir que Pereda es montañés y Galdós, español. Ya sé que hay gentes a quienes “hace poco ruido en su pecho el mundo” y tanto les monta lo uno, como lo otro. (No escribo aquí para enseñar, sino para decir lo que me parece.)

Pereda presenta su Santander visto desde la calle Blanca o el paseo que ahora lleva su nombre, y logra una interpretación burguesa inmutable, seria, intransigente, conservadora, como si tras los Picos de Europa o el mar no existiesen sino vagos infiernos. No pudo sacudirse nunca la costra del costumbrismo que lo antecede y le señala un camino invariable. Injerta los caracteres en el paisaje (moble o inmoble) y éste acaba manteniendo su primacía amalgamado con una moral infrangible. . . No pudo crear una historia con la Montaña por fondo, sino que Santander, su mar, sus acantilados, sus cumbres acaban siempre devorando sus personajes. Por eso sus seres son ficticios, hechos por arte, y muy rara vez viven ante el lector con sus tres dimensiones: parecen pintados con primor y delectación, pero sin profundidades.

Su desacuerdo político con su amigo Pérez Galdós le llevó a mayores empeños (“De Tal Palo Tal Astilla”) en los que fracasó, sin remedio. Díose cuenta de ello el muy ladino y deci-

dió no volver a salir de su madriguera donde cuajó lo mejor de su obra.

Limitación voluntaria de hombre conservador, gran hombre de su mundo pequeño; porque el monte y el mar no alcanzan en él universalidad: es la Montaña y es el Cantábrico vertidos al papel con paciente amor y cierta vulgaridad sentimental; como él mismo hubo de decir al frente de un trabajillo suyo: “fruto trivial y sin substancia, de mi propia *investigación* y de asunto, no solamente español, sino de esta nuestra tierra nativa de la Montaña. . .” Dando ejemplo de que la “tierruca” pasaba antes que lo nacional.

Literatura de cacique, de calidad cierta en momentos felices, pero latosa, en conserva —valga el chiste—, hermana de la industria que tanto renombre le da también a la región. Una literatura que custodia, que prohíbe, que defiende al Cristo, porque es de plata. Un escritor íntegro, con lo bueno y lo peyorativo que pueda contener la palabra; y al mismo tiempo difuso, gris, dormido, teniendo buen cuidado de no hacer novedad. Igual a sí mismo, sin crecer ni crecerse en ningún momento, recluso voluntariamente, con ternura de bordado de realce en sedas de todos colores, festón y bodoquitos: más que arte de la pluma, arte plumaria. Y más bueno que el pan.

Emilia Pardo-Bazán

“...el empeño de los novelistas contemporáneos es retratar fielmente, sin que se manifieste en el retrato el modo de pensar del pintor.” Teoría tan extrema no alcanza vida, y sin embargo así expone la escritora gallega el credo nuevo de los naturalistas que tanto dió que hablar y escribir y que ella defendió con vehemencia y autoridad en medio de una hostilidad casi general. Recabó para España el derecho de un naturalismo ori-

ginal —católico, apostólico y romano—, recogiendo, muertos los años, lauros y alabanzas, sin que se le rindiera nunca cierta facción reaccionaria que había de influir, a la postre, en mengua de su gloria.

Díose cuenta de que la definición arriba trascrita no era sino sueño imposible y vino a encerrar su concepto de la novela en otras líneas que guardan muestra de su sólido sentido común:

“—Por curioso que nos parezca el caso que ayer nos contaron o presenciamos; por cómica o dramática que se nos antoje la historia de un conocido nuestro, de la cual hemos sido testigos o acaso actores, si la trasladamos al papel con nimia exactitud, resultará deslavada biografía o insípida reseña. Una crónica puede ser narración fiel y exacta de sucesos verdaderos y nada más: a la novela entiendo que no le basta, ni tampoco a la historia. Ni en una ni en otra caben falsedades: todos los elementos han de ser reales: sólo que la verdad se ve y resalta mejor cuando es libre, significativa, y creada por el arte.

Esta teoría es aplicable sobre todo a los personajes, que admiten más iniciativa del autor, porque en el hombre obran la libertad y la fatalidad, y en la naturaleza la fatalidad sola. El medio ambiente se impone, y a su imposición debemos el conocer la montaña santanderina en Pereda, las costumbres madrileñas en Galdós, la región asturiana en Armando Palacios Valdés y Leopoldo Alas, los pueblecillos catalanes y la segunda capital en Oller. Cada novelista por natural impulso, acota su pedazo de tierra, sea provincia natal o residencia acostumbrada.”

Corren parejos habladuría y crítica, dándole a la escritora carácter masculino y empuje varonil. Posiblemente influyó en ello la cotorrería contemporánea alrededor de una mujer que tuvo como natural el no asustarse de nada: ni de la erudición, ni de las situaciones difíciles y que hoy, perdida cierta libertad

que el siglo XIX entronizó, parecen difícilmente asequibles a los discursos de una mujer. Y, sin embargo hay en la obra de doña Emilia muchísimas páginas novelescas que sólo una mujer pudo haber escrito. Más la ha perjudicado que favorecido —en su gloria— su fama de escritor descriptivo que vino a opacar su talento narrativo de afectos femeninos; de la misma manera que los lugares comunes de los sedicentes historiadores de la literatura (que no son sino historiadores de los historiadores) la aconcharon en su Galicia natal, haciendo caso omiso de sus demás creaciones, v. gr.: ese delicioso relato, tan bueno como el mejor Maupassant, “Insolación”, donde Madrid cobra una de sus facetas más castizas y surge un encantador tipo de mujer.

El estilo de doña Emilia es directo, terso, claro. Su manera de contar, siendo desigual, hábil y divertida. Cuando es necesario sabe presentar directamente una escena, y cuando no halla el esguince, el rodeo necesario para lograr el efecto apetecido: Treta femenina de buena ley. Sus diálogos son directos, sus descripciones, vivas. Sabe dar interés y producir sorpresas, amontonar los objetos necesarios para crear el ambiente exacto.

Fáltale, para ser un novelista de primer orden, una meta más lejana que no la reproducción de lo real. Sus personajes son pequeños, muy apegados a lo terrenal. No cobran nunca ese hálito poético que se respira alrededor de las creaciones mayores. Pero sus seres son claros, jugosos, vivos, actuales, y uno no acaba de comprender el porqué del mayor éxito y renombre de Pereda, a menos que los montañeses sean más listos y mejor repartidos. Porque la calidad de Emilia Pardo-Bazán es superior a la del novelista montañés, sus personajes de más bulto, más humanos. Además calibra mejor paisaje y sentimientos, los conjuga y machihembra en una proporción que su tiempo —que tanta importancia concedió al ambiente— había desmedido.

Espéranle a la escritora gallega desagravios y glorias nuevas porque todavía no se asienta en su debido renombre.

Armando Palacio Valdés

Tal como la rama norteña del naturalismo llegará hasta el valenciano Blasco Ibáñez; la herencia andaluza, vagamente idealista, de Alarcón y Valera la recogerá un asturiano, como si los rebrotes necesitaran atravesar España de parte a parte para cobrar fuerzas.

Todo en Palacio Valdés es emoción dulce, un poco tristona y desacerbada. No existen aristas en sus novelas, todo sucede sin desgarrones y continuadamente. Las historias corren tersas a su término y su estilo ablanda cualquier dificultad. Ha perdido la fuerza y la picardía de Alarcón, el regusto humanístico de Valera; quédale el sentimiento y, a veces, la gracia. Una gracia monjil y el empalago redondo de una yema bien granada de azúcar. Es un escritor entretenido, sobre todo para los jóvenes y personas mayores que no quieren preocupaciones, novelista preferido de los púberes citadinos; bien visto por los padres de familia. No llega a la ñonería, lo cual explica el gusto de los adolescentes, a pesar de la aprobación de sus mayores. Como dice "Clarín" de "Riverita": "Destáquese o no, la he leído del principio al fin sin cansarme. . ."

Aun señalando las faltas e imperfecciones de la vida española siempre recurre a los paños calientes, prefiriendo perderse en anécdotas dulcemente optimistas. Sus obras están hábilmente construídas, su estilo es casi siempre correcto, no muy preciso, como si temiera, aun en el empleo de los vocablos, dejar las cosas demasiado sentadas. Prefiere cierta vaguedad no exenta de ternura. No se atreve a enfrentarse decididamente con la realidad de sus días, se queda corto. Se parece a su contemporáneo francés Alfonso Daudet. Al igual que éste no alcanza nunca "la profundidad, la grandeza de ideas que hacen reconocer al escritor de primer orden; su habilidad es suma; su prudencia jamás le consiente lucubraciones para él imposibles;

siempre trabaja en la tierra firme, y en lugares conocidos, y nadie haría mejor que él lo que él hace. Pero no cabe negar que otros escriben novelas de más importancia.”

Palacio Valdés consiguió tener un público adicto e intentó afinar sus relatos en los lugares más diversos. Le faltaba para lograrlo y librarse del cromo amable, la fuerza humana de Galdós; sólo cuando escribe de su natal tierra asturiana cobra cierto vigor, incambiable al marco de sus otras narraciones.

Jacinto Octavio Picón, y algún otro

Dentro de la línea en la cual desarrollaba su talento Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón escribió novelas un tanto más “osadas”. Atrevimientos afrancesados que tuvieron bastante éxito entre los padres de los lectores de “La Hermana San Sulpicio”. Mientras Felipe Trigo llegaba un poco más allá de lo permitido por la pudiente decencia de tales clientes, ya perdida —a veces— toda relación con la literatura. El Padre Coloma debió su renombre más a su sotana que a su pluma descuidada y vulgar, mientras el buen Ortega y Muni-lla no logró en sus novelas el éxito que su esposa, le proporcionó a medias. Pongamos aquí el nombre de José María Matheu, novelista gris que Azorín trató en vano de resucitar y el arte vulgar de Zamacois.

Años después Concha Espina procuró, sin resultado que valiera su pena, en su Montaña natal, aunar los prestigios de Pereda y Pardo-Bazán, en novelas correstas y sin relieve.

Otros escritores, Alejandro Sawa, Silverio Lanza, no lograban cuajar una obra suficiente para destacar su calidad un tanto fuera de lo normal. Pertenecen a esa cuadrilla de maestros y

acompañantes “raros” que suele preceder y luego abandonar, abandonados, generaciones con personalidad e impronta propia.

Vicente Blasco Ibáñez

Rompiendo con el discurso del tiempo traigo ahora a flor de estas páginas a Blasco Ibáñez porque fué ante todo un epígono del naturalismo, que con él acaba.

El desarrollo económico e industrial de la región valenciana es distinto del de las otras regiones costeras españolas, sobre todo de Cataluña y Vizcaya donde las industrias cobraban empuje. A fines del siglo XVIII y principios del XIX Valencia deja de ser industrial para trasformarse en una región predominantemente agrícola, bástale para ello el empobrecimiento de sus telares. Durante el siglo XIX desaparece del ámbito de la ciudad cierta distinción erudita de buen gusto con la que antes cobró nombre y lustre.

Blasco es valenciano, y esto es, para él, casi una definición. Representa perfectamente el nuevo modo de ser, más mercantil que industrial de la ciudad del Turia, más fuerte que delicado, más amigo de la luz que de la discreta penumbra que había distinguido hasta entonces los jardines valencianos. El comercio mantiene relaciones frecuentes y directas con los centros importadores europeos; la influencia naturalista allí vencedora influye en el ardiente escritor.

Blasco retrata materialmente Valencia, sin otra finalidad. No existe en el novelista objetivos de tipo social, que reservaba a su exuberante faceta política. Blasco pinta con frenesí lo que se le alcanza y escribe —con los de “Clarín”— los mejores cuentos españoles del siglo XIX. Sin primores de estilo lleva al papel cuadros imborrables de su patria chica, y las subsiguientes no-

velas de ambiente valenciano son tan excelentes como las mejores del género.

Demasiado confiado en sus fuerzas (sin el dominio de un Pereda para encerrarse en sus posibles), con ímpetu que no correspondía a sus medios de expresión, Blasco Ibáñez se lanza a la conquista de España, como luego a la del mundo con el mismo adverso resultado que le dió un intento de colonización en Argentina. Pero todo en Blasco era con bombo y platillo, olor de pólvora en tracas, y rimbombantes aciertos parciales, como no deja de haberlos en la producción del novelista posterior a "La Bodega" (1905).

El problema fundamental de la falta de calidad de las producciones posteriores de Blasco reside, como la de todos en caso semejante, en la carencia de autenticidad. Tras la época de las novelas vernáculas le falta a Blasco sinceridad y gusto; siempre se le trasluce un cierto histrionismo y falta de información que redundan en perjuicio de cuanto escribe. La verdad que valoró sus primeras creaciones, falta en el resto de su obra. Improvisa, lo cual no sería daño en un escritor español, pero lo hace sobre datos recogidos de prisa y corriendo; no calibra, ni escoje sus materiales.

Su estilo es el común y corriente de los escritores naturalistas, no le concede importancia: sirve lo que ve y traiciona lo que imagina. Contemporáneo de los escritores de la generación del 98 ahí radica su diferencia fundamental con ellos.

Pero "Cañas y Barro", "Arroz y Tartana", "La Barraca" son títulos suficientes para su inmortalidad: una supervivencia de tipo regional, como la de Pereda, pero firme y brillantísima. No es novelista del pueblo (Todos los escritores somos unos señoritos, vendrá a decir Baroja), sino de la burguesía, como no podía dejar de serlo en una región de pequeños propietarios y

de vida relativamente fácil. No es novelista del campo, sino de la huerta; no es cantor del mar, sino de la pesca; no glorifica callejones silenciosos, sino la algarabía de los mercados. Bullanguero, estrepitoso, bataholero, alborota, grita, vulgar y natural. Pinta con los dedos y salenle los personajes rudos y de cuerpo entero, dionisiacos.

Cuando, un poco por casualidad, se convierte en objeto de curiosidad universal no sabrá esconder su condición de nuevo rico. Y esa sinceridad ostentosa no deja de salvarle en algún momento, si ya no estuviese asegurada su gloria con sus impulsos primeros.

2

Angel Ganivet y la generación del 98

Ganivet está prensado entre dos generaciones. Sus ideas, sus deseos pertenecen a la generación del 98, su estilo es todavía de la anterior. De ahí cierta dificultad y que muchos prefieran olvidarlo o recordar únicamente su “Idearium español”, al cual le sucede algo de lo mismo, aunque en el orden ideológico sea más fácil encasillarlo, que no por su novela.

“Lo que pasó fué —escribe Gavinet en el primer tomo de “Los trabajos del infatigable Pío Cid”— que yo estaba entonces sugestionado por la novela naturalista; para mí una novela debía tener fisiología, mucha fisiología y muchos detalles descriptivos, y de los héroes huir como el diablo de la cruz.” Ahí está dicho, para quien sepa ver, la clave del cambio fundamental de la novela realista a la que iba a servir de vehículo a la generación del 98.

La novela anterior es el relato de lo sucedido a un conjunto de personas, en un ambiente bien determinado, relacionadas entre si por sucesos plausibles. De aquí en adelante pasará a ser la envoltura de las reacciones personales del protagonista, que se convierte en héroe centralísimo de la relación, y que, las más veces, tiene muchísimo que ver con el propio autor del libro.

No se debe este cambio a otro de la sociedad española, sino a influencia extranjera, unas veces directa, otras a través de la Institución Libre de Enseñanza. Las influencias extranjeras

son varias y la misma; sus representantes más egregios: Ibsen, Dostoyewski y sobre todo Nietzsche, que forjan sin suponerlo la corriente que había de arrastrar a Europa hacia oscuros designios de autodestrucción. Ellos alzarán el hombre, el hombre solo y desnudo, el hombre por encima de todo lo demás, y su indestructible soledad, y la falla de toda moral. Inventarán un lugar más allá del bien y del mal, nueva torre de marfil “au dessus de la mêlée”, donde se salve toda obra con tal de tener calidad, sin importar su influencia nefasta o bienhechora. Ciérrase con ello la burguesía en una posición semejante a la adoptada por Luis XV: —Après moi le déluge”— y se lo dieron bueno.

Nacían por entonces en España los primeros brotes anarquistas, mientras se ponía en duda la idea del progreso, y cobraba fuerza en Europa una filosofía irracionalista, que no haría acto de presencia en Madrid sino muchos años más tarde.

Situado en el gozne de esta puerta abierta a un callejón sin salida, Ganivet, desconocido o ensalzado en demasía (Navarro Ledesma) escribió una novela bastante absurda, falsa, sin estilo propio. Pío Cid es un personaje que fluctúa entre Don Juan y Don Quijote (nada menos); todas las mujeres guapas que aparecen, y no son pocas, se enamoran de su desgarbo, de su inteligencia. Intercalando versos y narraciones, quiso Ganivet remedar a Cervantes. Así le fué. Sin embargo Pío Cid es ya el héroe de una novela del 98:

—Es que yo me muevo por dentro, —dice el tal.

Por fuera nos lo pinta Ganivet sin interés, mientras los demás personajes no son sino fantoches que se mueven a su alrededor. Lo que cuenta es la vida interior de su héroe. Porque héroe tenemos, aunque le falte la fe. Es ya, casi, un personaje de su homónimo Baroja.

“En el período de 1898 a 1900 nos encontramos de pronto reunidos en Madrid una porción de gentes que tenían como norma pensar que el pasado reciente no existía para ellos”, cuenta Pío Baroja que es el que se ha opuesto más reiteradamente a la denominación inventada por “Azorín”. Sin embargo los mismos que niegan la existencia de la *generación del 98* emplean el término para negarla. Ha querido verse reunido en esa fecha el cúmulo de desgracias exteriores de España y relacionarlo como denominador común de los escritores a quienes se pretende unir. Sin negar la importancia que pudo tener la pérdida de las últimas colonias de Ultramar, ya he dicho que son razones de otro orden las que pueden justificar la denominación, que el grito de Unamuno —“¡Adentro!”— puede definir transitoriamente.

Otro de los lugares comunes que suelen citarse para darle unidad a la generación es el aprecio y ditirambo del paisaje de Castilla, como si, de pronto, Antonio Machado, “Azorín”, Unamuno y algunos otros hubiesen salido a la paramera y caído de rodillas ante ella. Tengamos en cuenta que ninguno de los novelistas de la generación anterior era natural de la meseta.

Lo que sucede es otro fenómeno extraño: con la generación del 98 renace el patriotismo. Posiblemente los reveses contribuyeron a ello, y el nacionalismo alemán. Y un suizo, Paul Schmitz, escritor que pasó por aquél entonces tres años en Madrid, reponiéndose. Schmitz era anarquista, fué muy amigo de Baroja y, es de suponer, de “Azorín” y de todos. Schmitz era un andarín —costumbre centroeuropea por entonces— y se llevó a sus amigos por los alrededores de Madrid, por los campos de Castilla. *La meseta, con su regusto de desierto, es buen paisaje para anarquistas.** Baroja cuenta cómo el escritor suizo les habló de Nietzsche, de Schopenhauer. Quizá de estas con-

* Existen en Aben Jaldún algunas páginas extraordinarias a este respecto.

versaciones nació la admiración por los colores y las lejanías castellanas.

La nueva generación no quería nada con la anterior, le molestaba lo castizo (los realistas españoles —dice Baroja— son para mí el colmo de lo desagradable.) Le roen los zancajos a Galdós, aborrecen a Pereda; sucede algo idéntico en música, donde Barbieri, Chueca, Bretón, Chapí son echados al cesto del olvido. En pintura tienen la suerte de poder reivindicar un genio: El Greco. Ayúdalos en esa barrida la Institución. Sus maestros conocen el extranjero y al aplicar su falsilla a España demuestran las razones de su pesimismo. Quieren una España nueva, desligada de su tradición (Costa). La Institución es puritana y atea, con ella entran nuevos modos de enjuiciar la historia y de pensar en el porvenir, y aun nuevas maneras de escribir. El casticismo viene a representar lo sórdido de la vida española. Ese menosprecio, se transformará, años después en el desprecio que por ella siente Ortega y Gasset. La voz poderosa de Menéndez y Pelayo se pierde ante el empuje del severo movimiento de la Institución.

El estilo de los novelistas anteriores fué, hasta cierto punto, intercambiable. Un trozo de Galdós puede, a lo mejor, confundirse con uno de “Clarín” o de Pereda; o uno de Pardo-Bazán parecer de Valera. En cambio sus tramas, sus ideologías son dispares. Con los escritores de la generación del 98 sucede lo contrario. Existe, entre ellos, aunque no quieran, cierta unidad ideológica: el —¡Pobre España!, de “Azorín”. Pero sus estilos son fundamentalmente distintos y nadie —por lego que sea— puede confundir una frase de “Azorín” con otra de Unamuno, ni una descripción de Valle Inclán con otra de Baroja. Ello se debe a que ahora la literatura se ha vuelto subjetiva, personal, interior. Ya no interesa describir conflictos imaginados u obser-

vados; ahora los novelistas hablan de si mismo; y sus héroes serán: Antonio Azorín, el marqués de Bradomin, el propio Unamuno con distintos ropajes, y aún sin ellos, el auténtico Baroja. La diferencia fundamental entre la generación del 68 y la que ahora nace reside ante todo en un problema de retórica. No parezca fútil el enunciado. Ya lo aseguramos antes: cada época tiene su manera de hablar. Los naturalistas habían hablado y hecho hablar la burguesía triunfante; los escritores del 98 (no olvidemos que coinciden con el auge intelectual del anarquismo), emplearán el lenguaje para exteriorizar sus propios sentimientos, sin cuidarse del ambiente, antes bien, felices de desafiarlo. Unicamente el modernismo iba a tender un barniz que pronto se resquebrajaría, tanto en verso como en prosa.

Por otra parte, la nueva generación no sólo cambia el ángulo del interés enfocando hacia los adentros del autor, sino que rasga también la vestidura propiamente dicha. Declara insoportable el párrafo largo, tradicional y castizo en la prosa española y proclama la superioridad despreciativa de la frase corta e impresionista. La revolución es completa.

De verdad, de verdad y si las palabras quisiesen decir exactamente lo que uno quisiera, podríamos atrevernos a asegurar que entre los hombres del 98 no hay ningún novelista verdadero: todos son pura y sencillamente: escritores.

La influencia filosófica es alemana, la estilística varía según el temperamento de cada cual. Nunca hubo en España tal diversidad de estilos. Influencia italiana y americana en Valle, francesa en "Azorín," inglesa y rusa en Baroja, española del XVII, bíblica, pascaliana en Unamuno. Nietzsche había marcado con su impronta toda la generación. Tras el flujo, hasta cierto punto clásico, del realismo naturalista resurgía, magnífica y personal, la reacción romántica no sólo del yo, sino del super

yo; y frente a la disgregación provincial de la novela costumbrista, la absorción y afirmación castellana.

La vida corre pareja con una época de renacimiento industrial y de marasmo político, sólo entrecortado por las convulsiones sangrientas de la guerra de Marruecos y las explosiones anarquistas, hasta la huelga general de 1917. Los componentes de la generación del 98 tienen tiempo para sacar al sol lo que les reconcome por los adentros.

Miguel de Unamuno

Unamuno ha recurrido a todos los medios de expresión para clamar su soledad y su ansia de sobrevivir. Teatro, verso, novela, ensayo, le han servido indistintamente para verse y mirarse, esculpiendo su propio monumento, gritando como condenado a cada golpe de cincel que se propinaba, para mayor gloria de las letras españolas. A tanto llega su cuerpo que le identifica con la península ibérica, a tanto su sangre que la siente correr por los ríos, a tanto sus canas que suya es la nieve del Maladetta o del Moncayo (En esa amalgama sólo otro español de su generación llegará a tanto: Antonio Machado). Y España, su España, resuena en él solitaria y eterna con todas sus voces. Es el único, con Galdós, en quien Cataluña, Portugal, Salamanca o Soria dan su nota natural, idéntica y distinta a la de su Bilbao natal. Tanto puede el genio.

Unamuno, ¿novelista? Sin duda. Pero novelista en quién el subjetivismo de la generación del 98 se torna esencial y militante. A tal punto que todos sus protagonistas son Miguel de Unamuno. No en balde su primera novela era, ya, sus memorias. Las siguió escribiendo a lo largo de su vida dándoles formas fantasmagóricas y de sueños encerrados en laberintos de espejos.

Cuando habla de sus personajes, y no deja de hacerlo a menudo, dice siempre: “*mi* San Manuel”, “*mi* tía Tula”, etc., porque no acaba de soltarlos a la voracidad del público, guardándolos entrañadamente para sí, celosamente, como que son él mismo, uña y carne de *su* don Miguel de Unamuno.

Esta compenetración, esta identificación, esa unidad con su obra lo lleva naturalmente a dialogar con sus criaturas, que nunca acaba de parir; y ese ser uno mismo, él y sus personajes, pudo inducir a algunos a compararle con Pirandello. Grave error. Lo que es en el italiano manera y duda de la existencia de sus personajes —lo cual a veces los desdibuja misteriosamente— es en don Miguel modo de explayarse, de discutirse, de querer acabar sabiendo de qué, cómo y para qué estaba hecho.

Todo el impulso que había faltado a la generación anterior para introducir entraña propia a sus creaciones sóbrale por todas partes al vasco. Y llevado por tanto ímpetu se cierra, a veces, a banda, no aceptando de la realidad más que lo que le conviene para hacerlo rebotar en la pared escalofriada de su yo. Bástale un canto, un río, un paisaje, una línea para envolverse en su capa —de la cual hace siempre un sayo— y dogmatizar proféticamente. Y su castellano resurte de eco en eco hasta formar un idioma propio, interior, todo el también laberinto de espejos. ¡Ah!, eso sí, ombligo y mentor de su España.

La influencia formal más clara que se percibe en Unamuno es la inglesa, sobre todo en sus ensayos, y la más honda la de los místicos heterodoxos —De San Pablo a Kierkegard—; “su mística —dijo Rubén Darío— está llena de poesía, como la de Novalis. Su pegaso, gima o relinche, no anda entre lo miserable cotidiano, sino que se lanza siempre en vuelo de trascendencia.” En contraposición Unamuno escojerá, como corteza de sus personajes, gentes vulgares y cualesquiera posesionándose inmediata-

mente de su alma y moldeándola a su imagen y semejanza. Su empeño en asegurar que le es imposible domeñarles —y que a cada momento se le rebelan y tiran por donde quieren—, sin que pueda hacerlos comportarse a su antojo creador es prueba de su contumacia, de su búsqueda desesperada de imposible solución al nacer y al morir. “Sed de principios supremos, exaltación a lo absoluto, hambre de Dios, desmelenamiento del espíritu sobre lo insondable. . .”, sigue escribiendo Rubén, que asegura líneas antes: “Miguel de Unamuno es ante todo un poeta y quizá solo eso.”

No importará pues la servidumbre utilitaria de sus personas novelescas, su vida pequeña y de corto vuelo, sus vacuas ocupaciones sin importancia, sino el fuego eterno en el que se consumen adentro. Ni lo externo, ni la música, ni la hermosura, sino el pensamiento:

*Peso necesitan, en las alas, peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pasada solo queda.*

“Algo que no es música es la poesía;” por el mismo cauce discurre la justificación de la desnudez de su arte de novelar:

“Fácil me hubiera sido distribuir entre mis novelas las descripciones de tierras y villas, de montañas, valles y poblados. . . pero no lo he hecho por darles ligereza y a la vez densidad. El que lee una novela, como el que presencia la representación de un drama, está pendiente del progreso del argumento, del juego de las acciones y pasiones de los personajes y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes por muy hermosos que en sí sean, como no sea que el campo llegue a ser un verdadero personaje de la acción o de la pasión, lo que ocurre pocas veces.”

Así se enfrenta, de una manera decisiva con la estética anterior, que no quería separar el ambiente de la acción, y explica su pasión —no su gusto— por adentrarse sin circunloquios en el espíritu de sus héroes. Hemos visto que éstos sienten, se alegran, gimen al peso de las preocupaciones eternas y personales de su autor: ahí radica la grandeza y la limitación de las creaciones novelescas de Miguel de Unamuno.

Para un esfuerzo poético de esta naturaleza el autor se forja, para su mayor comodidad, al igual que los demás de su generación, un idioma propio. Acuña neologismos, recurre a cierta armonía de reminiscencias bíblicas, insiste en el valor propio del vocablo (ayudado por su condición erudita), lo retuerce, lo disea tras haberle sacado todo el jugo posible. Toda música es en él grave, por el sólo hecho de ser interior, con cierto carácter religioso y aun eclesiástico y un lejano perfil de Júpiter tonante.

“Y en el fondo de esto no es más que una concepción, un sentimiento de la vida, que no me atrevo a llamar pesimista porque sé que esta palabra no le gustaba a don Miguel. Es su idea fija, monomaniaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las de los demás hombres y aun de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada, ni hay esfuerzo que merezca la pena”, escribe Unamuno en el prólogo de “Niebla”. Páginas sedicentemente escritas por un personaje de la novela; recurso al cual se acogerá cien veces el autor para procurar un cierto humorismo e intentar quitarle seriedad externa a sus agónicas afirmaciones en busca de un estira y afloja tragicómico muy de su gusto y quizá sajón en su esencia. De ahí su especial preferencia por Shakespeare y Cervantes, el único humorista español, según don Miguel. (“No

hay nada menos humorístico que la sátira áspera, pero clara y trasparente, de Quevedo, en la que se ve el sermón enseguida.”)

La técnica de Unamuno no tiene secreto: consiste en forjar un personaje y seguirle hasta su muerte, escamoteo o trasfiguración. Las complicaciones externas son pocas y vulgares, todo el interés reside en el alma del héroe atormentado, muchas veces indeciso, inseguro de su existencia y de sus apetencias y de sus sueños. Otras veces mártir de sus quehaceres, con tal de que permanezcan los sueños de los demás.

“Antes de haberme puesto a soñar a Augusto Pérez y su nivola —dice en su “Historia de Niebla”— había reseñado la guerra carlista de que fui, en parte, testigo en mi niñez, y escribí mi “Paz en la Guerra”, una novela histórica, o mejor historia anovelada, conforme a los preceptos académicos del género. A lo que se llama realismo. Lo que viví a los diez años lo volví a vivir, lo reviví a mis treinta, al escribir esa novela. Y lo sigo reviviendo al vivir la historia actual, la que está de paso. De paso y de queda. Soñé después mi “Amor y pedagogía” —aparecido en 1902, otra tragedia torturadora. A mi me torturó, por lo menos. Escribiéndola creí librarme de su tortura y trasladársela al lector. En esta “Niebla” volvió a aparecer aquél trágico y nebuloso novelesco don Avito Carrascal que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando. Siguió, en 1905, “Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada.” Pero no así, sino reseñada, revivida, rehecha. ¿Qué mi Don Quijote y mi Sancho no son los de Cervantes? ¿Y qué? Los Don Quijotes y Sanchos viven en la eternidad —que está dentro del tiempo y no fuera de él; toda la eternidad en todo el tiempo y toda ella en cada momento de éste— no son exclusivamente de Cervantes ni míos, no de ningún soñador que los sueñe, sino que cada uno les hace revivir. Y creo por mi parte que Don Quijote me ha revelado íntimos secretos suyos que no reveló a Cervan-

tes, especialmente de su amor a Aldonza Lorenzo. En 1913, antes que mi “Niebla”, aparecieron las novelas cortas que reuní bajo el título de una de ellas: “El espejo de la muerte”. Después de “Niebla”, en 1917, mi “Abel Sanchez, una historia de una pasión”, el más doloroso experimento que haya yo llevado a cabo al hundir mi bisturí en el más terrible tumor comunal de nuestra casta española. En 1921 di a luz mi novela “La tía Tula”, que últimamente ha hallado acogida y hueco —gracias a las traducciones alemana, holandesa y sueca—, en los círculos freudianos de la Europa central. En 1927 apareció en Buenos Aires mi novela autobiográfica “Cómo se hace una novela,” que hizo que mi buen amigo Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, agudo y todo como era, cayera en otro lazo como el de la nivola y manifestase que esperaba escribiese la novela de cómo se la hace. Por fin, en 1933, se publicaron mi “San Manuel Bueno, mártir y tres historias más.” Todo en la seguida del mismo sueño nebuloso.”

(Escribió lo anterior Unamuno en Salamanca, y en 1935. Con todo y todo se dejaba títulos noveleros en su tintero, por ejemplo: “Tres novelas ejemplares y un prólogo”, publicadas en 1921.

Para el futuro historiador de esta generación el trabajo será fácil: se pasaron su vida hablando de sí mismos, de sus libros, de los juicios que las críticas de sus libros les merecían.)

“El quijotesco amor a la gloria, la ambición, la verdadera ambición, no la codicia, no la vanidad del pedante, no el deseo de obtener pasajeros aplausos como un histrión, sino la alta ambición quijotesca de dejar fama perdurable y honrada, le movía.” Estas líneas de Miguel de Unamuno referentes a Bolívar podrían serle aplicadas si nos fijamos, además, en otro aspecto de su personalidad. Unamuno escritor y hombre, poeta y

político, dramaturgo, forma un solo bloque granítico, inamovible en la historia contemporánea española; esta unidad hace difícil el calibrar su sola obra novelesca, tan desnuda, y que tanto tiene de interrogante al destino como de narración. En esa unidad y en su ligazón poética reside su gloria.

José Martínez Ruiz, "Azorín"

Hablo de "Azorín" a continuación de Unamuno porque alguna observación hecha para el vasco es válida para el alicantino: siendo sus estilos tan desemejantes, les une esa disimilitud que viene a ser ligazón de la generación del 98, la de un estilo rigurosamente personal, mientras sus libros se apartan del concepto tradicional de la novela, aunque sea en una dirección del todo contraria.

Ese hombre con cara de bobo, naricilla respingona, se forjó, como sus coetáneos un estilo peculiar. Si Unamuno retuerce, diseca, anatomiza las palabras de uso corriente para dar con el olor quintañón de la etimología y su cauda emocional de mito y misterio, "Azorín", en cambio, juega al herbolario y cazador de mariposas. Lector concienzudo de los escritores españoles de todas las épocas, entresaca y ficha palabras en desuso, brillantes y eufónicas enzarzándolas luego con tino y cuidado en su prosa atildada. "Azorín" rompe más claramente que ningún otro, con el período largo, normal y corriente en la manera española; y esta mezcolanza de novedad francesa y palabras añejas produjo sorpresa y discusión. No le faltaron, desde el primer momento, valedores, panegiristas y émulos.

El estilo de "Azorín" es un revoco de sencillez y primitivismo. Una vez inventado su estilo, le fué fácil aplicarlo a cuanto hería su superficial emotividad. Se dedicó a pintar apuntes poéticos en los que pronto adquirió fácil maestría. Medite-

rráneo hasta las cachas es un descriptor brillante por acumulación de toques de luz; sus sombras siempre lo son por interposición de un objeto con el sol, nunca por falta de éste. Rompió con el cuadro de historia —la novela— para dedicarse al impresionismo no ya de caballete sino de cartoncillo. Su arte puntillista consiguió resultados apasionantes comparables a la de los pintores franceses descollantes por entonces. La pincelada corta de Azorín —artista instintivo y nato— es sencilla, consiste generalmente en un sujeto, un verbo, un complemento directo. V. gr.: La casa es blanca. El campo está verde.

Estas afirmaciones aisladas dejan gran margen al lector para interponer su propia fantasía entre frase y frase. “Azorín” no suele relacionar sus predicados; forma un “puzzle” a ojos vistas. Lo que es para su frase sigue siendo verdad para su creación total. La poesía no está tanto en lo que dice como en lo que vagamente insinúa con sus frases breves y contundentes. Todo va surgiendo de enumeraciones, de una suma de pequeñas cantidades, de trozos pegados los unos a los otros. Este arte menor llega a dar un ambiente, mas falla en cuanto el escritor se tiene que enfrentar no sólo con un carácter, sino con las ligazones de varios para lograr el interés de una novela.

“Azorín” describe; en esto está en las antípodas de Unamuno. Quiere llegar a lo interior describiendo exclusivamente lo externo. Le parece suficiente para que el lector se forje el personaje vivo; del mismo modo, sino que al revés, Unamuno se contenta con dar las ideas, sentimientos y reacciones, suponiéndolos bastante para que su lector se forje lo externo de su creación.

“Azorín” es, en la mejor acepción de la palabra, un escritor superficial, un crítico ligero y sentimental (de ahí su incomprensión de la obra de Menéndez y Pelayo, y que ninguna de sus pretendidas revalorizaciones literarias tuvieran éxito). Su fragmentarismo lo lleva al gusto por lo quieto, lo escondido, los

placeres sencillos. Su manera le impide aunar conflictos, ni aun reflejarlos. Los caracteres de sus personajes discurren iguales del principio al final de sus volúmenes. "Azorín" parece un escritor sordo; describe con morosidad y amor el mundo pequeño que ve. Cualquier cosa le hace pararse y extasiarse ante el genio de la creación, incapaz de aquilatar valores vivos, movientes, que se le escapan en su complejidad, sin poderlos abarcar en su limitación.

Un hombre tan ingrátido estaba llamado a revisar continuamente su posición. Pasó de anarquista a conservador sin más razón, es de suponer, que la de sentir mejor protegidas sus espaldas de paseante en huertos literarios.

Su ligereza puede explicar algunas de sus absurdas colaboraciones, algunos de sus juicios atrabiliarios. No se entera más que de los detalles. Lo hace con un arte encantador, sencillo y tierno. Pero nada más —o nada menos para quien guste de ello—; de pronto se detiene, parece perder la memoria, ida la vista nos deja, solos, continuar el camino.

"Azorín" se figuró, de buena fe, haber coincidido con una escuela literaria que marcó el punto culminante de la desviación antirreal de los espíritus de entre las dos guerras, y aun tituló, con candor, "Superrealismo" un libro suyo publicado en 1929. Ejemplo fehaciente de su no enterarse o lo que es más a su manera, enterarse a medias de lo que sucede.

En sus últimas novelas, la vejez ayudando, el estilo de "Azorín" se ha trabucado, ya no lima su prosa; se le escapan trasposiciones hirientes, y un lector avisado puede colegir sin dificultad como embute más palabras desusadas en los primeros capítulos que no en los últimos, ya desinteresado del libro (v.gr. "El enfermo", 1943).

“Poeta del pasado”, le llamó Ortega. No, sino de su presente, de un presente chiquito en el espacio y en el tiempo. Poeta de lo que ve y alcanza. Ahora bien: se puede uno representar sin dificultad a “Azorín” con anteojerías. Un poeta, casi un novelista. . . Don Luis, Don Pedro, Don Vicente, Inés, Clara, Isabel van, vienen, andan sin apresurarse, viven despacio, calmamente, sin vida interior que les empuje a nada grande. “Azorín” nos va repitiendo el ritmo apagado de esas vidas provincianas donde la costumbre sube a rito, y los ritos a costumbre.

Mucho se ha insistido en el primitivismo del arte de “Azorín”, viene a recaer en él la confluencia del prerrafaelismo y el modo oscuro y callado del primer Maeterlink, más el peso de los primeros escritores castellanos que en los tiempos de su juventud empiezan a valorarse debidamente.

Dejando aparte algún chiste cursi de petimetre, que no suele faltar nunca en la literatura del gran ensayista, el estudio de Ortega acerca de “Azorín” es primoroso, suyas son estas líneas:

“*Un pueblecito*” —casi no nos es necesario leer este libro; nos bastaría con el título. En él está todo “Azorín”.

Los que hayan tratado de antiguo las obras de este escritor no pueden leer tal título sin un peculiar enternecimiento. *Un pueblecito*. . . Es decir algo minúsculo, sencillo, lindo, luminoso y lejano. ¡Qué encanto! Mas por lo mismo algo débil, pobre, angosto, perdido, lamentable y pretérito. ¡Qué pena!

¿Habéis analizado alguna vez esta emoción que llamamos ternura? ¿Es alegre, es triste la ternura? ¿No parece más bien la ternura una semilla de sonrisa que da el fruto de una lágrima? En el enternecimiento sentimos angustia precisamente por aquello mismo que nos causa placer.”

“Azorín” es un descriptor tierno; tierno y no muy inteligente. Con gusto, *fina* sensibilidad: como muchos de sus per-

sonajes, tal como tenía que suceder en una generación de escritores tan subjetivos. . . Don Pedro, Don Luis, Don Alfonso, Don Antonio Azorín. . .

Una técnica tan sencilla y tan nueva en la prosa castellana hubo, forzosamente, de arrastrar muchos jóvenes en edad de merecer. Así sucedió y fueron numerosos los mozalbetes provincianos que empezaron a escribir al estilo de "Azorín". Además de la sencillez y la facilidad del remedo, el propio maestro se complacía en describir preferentemente la quietud de las ciudades provincianas.

José Sánchez Rojas, discípulo que se decía de Unamuno, murió demasiado pronto para saber lo que hubiese dado de sí. "El tratado de la perfecta novia", es un libro melancólico y sentimental que tuvo cierto éxito.

Ramón María del Valle-Inclán

Fué hombre de gran lengua, y aún dos; que se forjó una para cumplir con la necesidad de expresar lo americano y luego se le quedó cierto dejo cortante, achulapado, con el que envolvió su "Ruedo Ibérico". Este desdoblamiento de estilos es muy español, corriente en muchos de los mejores y aún, a veces, fundamental en su manera de ver, entender y explicar el mundo.

Al igual que sus contemporáneos "fué un gran prosista más que un gran novelista", al exacto decir de Manuel Bueno. Le echó teatro a la prosa, que viene a quedar muy en primer término en la totalidad de su obra, que puede, a la luz de sus estilos, como dijimos, dividirse en dos: el grupo que podemos llamar de "Las Sonatas" y que reúne su obra anterior a la guerra eu-

ropea, y el de los “Esperpentos” que comprende su obra posterior. Como trazo que los une, aun perteneciendo a su primera época, pueden agavillarse las “Comedias Bárbaras”.

Valle encabezó la reacción romántica contra el naturalismo, y la lleva a cabo aprovechando los materiales que le proporciona lo que hemos dado en llamar “modernismo”, con Rubén Darío a la cabeza, bajo el manto prosopopéico de Gabielle d’Annunzio.

El modernismo español reúne las escuelas francesas del momento, y las abrillanta. “El modernista —explicó el propio Valle-Inclán—, es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y entender.” Topamos enseguida con lo que une y diferencia Valle de los demás escritores españoles de su tiempo: únelos la emoción (que viene a ser el “¡Adentro!” de Unamuno), apártese el gallego de los demás con “gesto misterioso”. Todo además de esta clase ha de llevar aparejado cierto simbolismo, no le faltaba a Valle verdad y mentira con que adornarse. “La emoción —dice luego— no es el sentimentalismo.” Aseguraba Azaña que Valle era un sentimental. Fuéralo o no procuró apartar de sí todo tufo a lloriqueo adargándose tras un estilo brillante y cadencioso, en su primera época; impar, cortante y desgarrado desde “Farsa y licencia de la Reina Castiza”. Se publicó este esperpento en 1920, pero ya en 1910 Valle había dicho, adelantándose a tantos que rastreaban nuevos modos a orillas del Sena: “Rafael descomponía rítmicamente una imagen y así debe procederse en literatura, con palabras equivocadas, conscientemente equivocadas, buscando nuevos valores en imágenes nuevas.” *

*. Es curioso contraponer esta teoría con la de los primeros cubistas. Aunque lo que, conscientemente, buscaba Valle-Inclán era la unión estafalaria de sustantivo y adjetivo. E importante tener en cuenta que lo que luego llevará a los surrealistas a su estética será el paso de “palabras equivocadas,

“El modernismo —dice Valle— consiste en que da sensaciones, que es lo verdaderamente personal, mientras las otras literaturas sólo daban ideas, cosas propias del ambiente.” El querer plasmar sensaciones propias lleva al escritor, necesariamente, a recubrirse o encubrirse en un manto inconfundible, mientras que la descripción —sea de ideas, sea de costumbres— se aviene con gusto a un estilo impersonal. “Casar por primera vez un adjetivo con un sustantivo era para él la suprema perfección. Sobre quién ejerció una influencia decisiva fué sobre Rubén, a quien agitó como una bandera. ¡Sin Valle-Inclán, Rubén Darío no hubiera sido quién fué!” Muy arbitraria y falsa me parece la afirmación; dejó la responsabilidad a su malhadado autor, Ramiro de Maeztu, que sin embargo conoció de cerca a ambos. Mas si Valle influyó en Rubén, no influyó éste menos en don Ramón. “Valle-Inclán —dice “Azorín”— en aquella primera época estaba rodeado de príncipes exóticos, “d’annunzianos”, que también alucinaron a Benavente. . . Pero Valle se libró antes de ellos: Valle tuvo un fondo sarcástico procedente del Arcipreste de Hita.” Dejando aparte la afirmación, cuanto menos divertida del escritor alicantino referente a que uno es sarcástico o no según los autores que lee, venimos de nuevo a dar con la influencia que corresponde en Europa al gusto general por los primitivos.

De “gestos misteriosos” está llena la obra de Valle, es decir, de teatro. Toda su obra da siempre la impresión de algo teatral, montado en tablas, como si sus personajes anduvieran siempre con su careta auestas, que les marcara indeleblemente su carácter. “La capacidad del español es para el teatro, por lo que tiene de plástico”, dijo Valle, en 1932. Algo semejante se podría decir de toda su producción. Siempre hay en Valle algo

conscientemente equivocadas”, a lo inconsciente. Aunque ninguno de ellos oyera a Valle en Buenos Aires, en 1910, se ve qué honda trabazón tienen entre sí todos los movimientos estéticos nacidos del repudio del naturalismo europeo.

de carnaval, al igual que en las ediciones, de falso valor tradicional, en las que gustaba ver impresas sus obras; item más su posición política, tan de bambalina y escenario. Feo, católico y sentimental, se describió a gusto. No era ninguna de las tres cosas. Su prestancia borraba la primera al igual que su muerte vino a confirmar la falsedad de lo segundo y, en cuanto a lo último, si lo fué, ya hemos visto que su credo poético le impidió dejarlo en claro.

“Sin héroes no hay historia”, escribió siguiendo el curso del aire de su tiempo (“Lo que importa es la historia, no los héroes,” había enseñado la generación anterior). Mas no queriendo ser su propio protagonista, como sin engaño vinieron a serlo los personajes mayores de sus contemporáneos, inventa el Marqués de Bradomin. Quizá le viniera este pudor de su primer viaje a México, tierra de silencios acerca del propio sentir.

“Hasta el siglo XV el castellano escrito y el hablado tenían los mismos ritmos, el mismo sentido de la respiración. Vino el renacimiento y por una moda se apartó el castellano escrito del castellano hablado. La generación del 98 quiso volver a unirlos, huyendo del párrafo largo que venía desde Cervantes a Ricardo León. A los del 98 nos llamaban modernistas porque no seguíamos el castellano del siglo XIX. Rubén Darío y yo quisimos volver el castellano a las normas tradicionales que estaban detrás de la feliz pareja de los Reyes Católicos.” Algo, y aún mucho, hay de verdad en esas afirmaciones un tanto estrambóticas y tertulianáceas de Valle-Inclán. Prosa para ser leída en alta voz vemos, en las Sonatas, al marqués de Bradomin imponerse a su autor, portarse como héroe; mas nuevos viajes a América, el desprecio hacia la política y su evidente genio burlón cambiaron la manera y el estilo de Valle. La influencia americana está naturalmente más clara en “Tirano Banderas”. Refe-

rente a su lengua él mismo lo declara: “En “Tirano Banderas” no he tenido más principio que éste: incorporar a la lengua de Castilla todos los modos de hablar de la lengua española en América.” Tentativa de la cual no podemos juzgar todavía, pero realización importantísima para él y para los demás.

“Ramón del Valle-Inclán, primer fablista de España —dice Juan Ramón Jiménez—, intentó, en su obra de madurez, sobre todo, una lengua total española que expresara la suma de modismos de las regiones más agrias de España (con hispano-americanismos también), una lengua de sintaxis sintética que fuese como la que se hubiese formado en Galicia si hubiese estado en Galicia la presidencia de las Españas, la presidencia de la República inmensa española. (De la cual él hubiese sido. . . el Rey o el Presidente).”

Con su nuevo idioma en los revuelos de su pluma Valle-Inclán tuvo forzosamente que cambiar su manera de enfrentarse con los personajes. “El autor, dijo entonces, es superior a sus personajes y los contempla como Dios a sus criaturas. Goya pintó a sus personajes como seres inferiores a él. Como Quevedo. . . Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiera con sus personajes a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persiste aun a través de la literatura española, naturalmente. Yo considero también mis personajes inferiores a mí. Mi obra es un intento de lo que quise hacer.”

Cambio radical: ya no se trata de emocionar, ni de cantar héroes. Valle, al abandonar su reducto subjetivo cambia diametralmente de posición volviendo, en cierto modo al realismo. Ahora bien: a un realismo que podríamos decir muy particular. Piensa y construye sus novelas de modo natural y las realiza y viste con su estilo personal. Valle abre nuevas fronteras, al igual que señaló rumbos con su prosa.

Las novelas de su plenitud ya no tienen protagonista esen-

cial: “Yo escribo la novela de un pueblo” —dijo. Sus descripciones vinieron a acotación en su afán de teatralizarlo todo: “Que todo sea la acción misma”. Pero no acaba nunca de desnudar a sus creaciones —como Unamuno—; bástale un inciso, una chulapería, un adjetivo para pintarlos sin duda. Su estilo ha venido a ser arte cisoria, cortante, y por otro lado de rebuajo y alzar sandunguero de faralaes, esguince y hombría, desparpajo y exclamaciones despreciativas. Castra, esquila, poda, saja, y planta un clavel en el ojal de la americana del cadáver, chulo que es. Escribe con escoplo, dando filo a las frases. Bañado en un aura popular y populachera (otro pago del realismo). “En el habla del labriego de Castilla —dijo— está el espíritu de nuestra lengua y no en los clásicos que vivieron latinizando e italianizando”.

¡Qué cambio! Sus criaturas palidecen un tanto revestidas de tan prodigiosos arreos. A veces, bajo tal peso, semejan marionetas sin más voluntad ni capricho que los de su autor. El marqués de Bradomín, sin tanta gala, era quizá más humano. Pero cuando, como en “Tirano Banderas” se acoplan tema y lenguaje, ahí se queda don Ramón del Valle-Inclán sin temer a nadie, barba y capa al viento, en espera de los que han de venir.

Pío Baroja

“Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmos y de vanidades”, escribe Baroja al final de su vida, afirmando una idea que procuró confirmar a lo largo de su vida. Evidentemente él se tiene por distinto y bastante buena persona e incapaz de mentir, lo cual resta valor a sus afirmaciones, si bien no les quita un adarme de su divertimento. Baroja es un escritor atrabiliario y simpático que cree

cantarle la verdad a quien sea. Se pasó rezongando la mayor parte de su existencia para entretenimiento de sus contemporáneos. Este partidario de la acción ante toda cosa escribe en "Silvestre Paradox": "Cansancio eterno de la eterna imbecilidad de la vida." Así descrito el mundo, sigue: "En vano se buscará un sentido a la vida, como la voluntad que en ella se representa." Los conceptos de "voluntad y representación" nos llevan sin engaño a uno de los pensadores que más directamente influyeron en Baroja: Schopenhauer.

En Baroja más claramente que en ningún otro podemos rastrear las razones profundas que hicieron posible la eclosión de la generación del 98.*

La aparición de los primeros libros de Baroja (y la de sus coetáneos) coincide con las primeras huelgas obreras (La Coruña en 1901, Barcelona 1902), con el nacimiento del terrorismo (con sus dos ramas, obrera y patronal, en 1905). "La Busca" y "Aurora Roja" son de 1904. Tras el punto álgido de la "semana trágica" de 1909 la lucha social y política toma otro

* Ibsen, Nietzsche y Dostoyewski influyen en todas las literaturas europeas, pero las reacciones nacionales fueron muy diversas. En Francia, Alemania e Italia pocas veces se conoció período más confuso. Coinciden los discípulos de Mallarmé con Rostand, Maeterlink, Courteline, France, Gide y Bourget. Los veristas y d'Annunzio. La retórica decadente de Wedekind, las elucubraciones simbólicas de Hauptman, el melodramatismo de Suderman, con Schnitzler y Hofmanstal. Prevalece en el centro de Europa un revoltijo de ideas pesimistas, espejo de cierto masoquismo querido, engrandecedor de malos instintos, heraldo, en Francia, de una evidente decadencia moral igualmente reflejada en los académicos como en los independientes. Únicamente Inglaterra mantiene cierta unidad y aun condena a Wilde, atrayéndose los rayos, mas Kipling, Conrad, Meredith, Glasworthy, Hardy tienen una solidez moral que la historia no desmentirá, mientras Rusia aporta los nombres mayores de Dostoyewski a Gorki, pasando por Tolstoi y Tchekhov y diez más.

En España el pesimismo, el decadentismo, encontró en el realismo fundamental una valla poderosa. La realidad nacional, tan triste con la pérdida de Cuba y Filipinas, no permitía mayores plantos, ni la manera de ser española el perderse en amoralismos; siempre nos sostuvo cierto furor ético incompatible con el desentenderse del mundo: Nuestros místicos tenían bien puestos los pies en tierra.

cariz y Baroja parece desentenderse de la realidad inmediata y hundirse en sí mismo. “Matanzas de miles y de cientos de miles de hombres las ha habido siempre; “La Crítica de la Razón Pura” no se ha escrito más que una vez” —dice Baroja en “Juventud, egolatría” (1917). “Yo cultivo —sigue— con cariño este amor intelectual e inactual y esta sordera de lo presente.” Esa posición, esta valoración de lo intelectual más allá de la vida es una actitud poco española, reflejo, del tiempo, decadente. Es una postura cómoda que adoptarán años después muchos intelectuales v. gr. en Francia. Con ideas de esta calaña el país acaba hundiéndose. Claro está que nada de lo que dice Baroja se puede tomar muy en serio, porque como en cada momento dice “la verdad” y él mismo cree que no hay que enquistarse en una misma postura, resulta que, páginas más tarde, el mismo hombre que acaba de proclamarse situado más allá del bien y del mal, empieza a echar pestes de la realidad que le circunda.

La fuerza de Baroja es su fuerza. Lo arrolla todo con ímpetu un tanto salvaje; por eso lo que interesa en los libros de don Pío es, ante todo, Pío Baroja; y sus mejores libros, antes de que la edad lo anquilosara, son los libros donde habla de Pío Baroja. No ha creado ningún tipo que tenga la gracia, el humor —bueno y malo—, el genio melancólico, la amargura, la perspicacia atrabiliaria y divertida de este desencantado y profundamente simpático personaje que viene a ser a través de sus escritos Pío Baroja.

Baroja es un escritor de estirpe romántica. Por eso lo mejor de él son los apuntes, los bocetos, los esbozos. El carácter romántico se acomoda ante todo de las opiniones del autor acerca de lo divino y de lo humano. Las cartas, las confesiones, los diarios suelen ser buen vehículo para ello. Ninguno de estos

géneros ha sido tradicional en España —quizá por pudor varonil— y los escritores prefirieron explicar lo suyo tras el barniz de personajes facticios. Toda la obra de Baroja cobra un aspecto inconfundible tanto por las opiniones de sus gentes como por el estilo en que está explayadas. No hay más motivos que los propios del autor, tanto monta para él dejar en suspenso un episodio si el tiempo le parece conveniente para interponer sus opiniones acerca de la pesca, de la inmortalidad, de los novelistas rusos o de las casas de huéspedes. Es resentido, desconfiado y, si no es tacaño, tiene toda la pinta de serlo. Ha escrito mucho para defenderse de sí mismo, sin plan fijo, dejándose llevar por el humor de la mañana. Es un escritor deslabazado, deshilvanado, a la buena de Dios; y sin embargo es un escritor apasionante. El interés nace en el lector inmediatamente cogido por las rápidas descripciones, sin saber nunca a qué atenerse respecto a lo que va a suceder. En eso su arte tiene no poco de periodístico y aun de folletinesco. Se precipita el lector —página tras página— para enterarse —curiosidad, ansia—, pero no se relee.

Sus descripciones —generalmente cortas— suelen ser perfectas, su desaliñado amor por la naturaleza y por los objetos le lleva —en su afán de exactitud— a crear ambientes fugaces que quedan indelebles. Su misantropía y desprecio de lo humano lo empujan a desentenderse de los personajes cuando estos no expresan sus propios pensamientos. Baroja ha ido novelando su existencia rellenándola con la de su pariente Eugenio de Aviraneta, aventurero del siglo pasado que llevó una vida que le hubiese gustado vivir al sosegado de don Pío. Mientras tanto cuenta los avatares de su propia existencia: la panadería, la medicina, los negocios, la política, el país vasco, sus viajes a París y Londres, las correrías por la península, sus antipatías

personales, sus lecturas más bien tardías y —ante todo— su terror pánico de que venga alguien a advertirle: —Haga usted esto o lo otro. Y curarse en salud. Con los años vino a acomodarse en su burguesía, ya sin fuerzas para nada bueno.

Baroja es un escritor rápido, los sucesos corren, la acción o la digresión es continua, si no continuada, y si los personajes no alcanzan generalmente profunda personalidad, el lector nunca se aburre. Es difícil que libros de esta calaña se vuelvan a leer. Pero siempre habrá lectores nuevos, con lo que el éxito de Baroja no lleva trazas de acabar. Para que esto suceda es necesario que el novelista sea un gran escritor. Y Baroja lo es. El arte de Baroja está en su escritura y en él mismo, en su desgaire, en su personalidad. Y en su sinceridad cínica que por reflejar muchas veces el sentir común, mantenido mudo por el qué dirán, cosquillea la vanidad de todos. Y gracia: una gracia popular e incoherente de la que están sembradas las opiniones de Baroja.

“Me gusta siempre el autor que se expresa con mayor claridad, con mayor precisión, con más rapidez. . .” “Para los tradicionalistas, el casticismo es lo esencial de la buena literatura, un escritor que tenga cierto sabor a siglo XVII es un estilista: para los modernistas la gracia es el adorno, la prosa recargada de metáforas y de adjetivos con colorines es lo que significa el estilo. Para los unos y los otros el ideal, en el fondo, es la elocuencia.” Y Baroja le tiene un odio entrañable a la elocuencia, a la retórica, a la retórica y a los colores chillones, al sol, al Mediterráneo. A él le gusta la neblina, lo gris, los gabanes y las bufandas, la soledad. “Si el escribir bien —sigue diciendo— significara únicamente la elocuencia, sería fácil alcanzar este resultado; el estilo elocuente es el más conocido y el que tiene reglas más fijas.” A Baroja le parece la gramática una

cosa absurda y sin interés, con lo cual posiblemente ensalza la verdad. “Algunos han creído que yo no sabía escribir como la mayoría de los escritores de mi tiempo, con lugares comunes elocuentes. Lo que sucede es que no me hace gracia esa manera de escribir. Una prosa recargada y con pretensiones, siempre con el mismo ritmo, me aburre. Me gusta, en cambio, la forma directa, escueta y sencilla. Puede ser que aún no estemos preparados para ello.” Y por si fuera poco añade: “Cuando la riqueza del léxico es forzada, aprendida, vale poco, da una impresión artificiosa”. Es decir, que aprendan: “Azorín”, Valle, Ayala, Miró. . .

Baroja está convencido de que el párrafo largo no sirve para maldita la cosa y mucho menos si se emplea en la novela: “Yo —afirma— cuando leo obras excesivamente trabajadas pienso: Quizá si esto tuviera partes descuidadas y un poco abandonadas a la inspiración, se leyera con más facilidad.”

Baroja no cree en el poder mágico de la palabra, para él no es más que el vehículo de la acción. Pero ninguno de los de su generación se ha preocupado tanto del problema del estilo como él. Odia la retórica sin darse cuenta de que se fabrica una muy personal y particular. Odia el emperegilamiento; por eso quizá hay en toda su obra cierto odio hacia lo femenino y ninguna de sus mujeres llega a cobrar vida personal. Prefiere lo cotidiano y lo vulgar; el acordeón a cualquier orquesta, lo popular a lo culto. Eso le lleva, a veces, en un descuido —voluntario o no— a repeticiones que en otro serían enojosas; pero que en Baroja cobran cierta gracia popular que le empujan, en ciertos vuelos líricos que se permite, hacia la balada machacona y triste. “Todas las sollicitaciones del ambiente se le antojan como una hostilización, como unas pruebas para atentar a su independencia. Y opone a estas pruebas un no, sabiendo que, haciéndolo así, se condena a la soledad.” El mismo Baroja cita con gusto estas líneas de un alemán referente a su obra.

En efecto prefiere las afueras al centro, los barrios humildes, los solares, los descampados, los suburbios, la tristeza. Baroja encuentra su relativa felicidad en el desconsuelo, la amargura, la pesadumbre, la hipocondría. Creyendo que el mundo fué siempre así, no añora tiempos pasados, ni desea futuros mejores. Se limita a dolerse del presente, sin lágrimas ni lamentos, y burlarse —sin clamar a Dios—, y refunfuñar. Una ideología de este tipo tenía que llevarle al absurdo de ser un mustio anarquista conservador. Prefiere lo que tiene su casa, sus libros, la independencia de su juicio en un melancólico desprecio del mundo que, por él, puede acabarse mañana. Odia a cuantos quieran romper el ritmo murrio de su vida, mientras soterradamente le corre por las venas una profunda piedad por las criaturas. Insatisfecho, amargado receloso, una suceptibilidad enfermiza le obliga a retraerse protegido por un caparazón; puerco espín de la literatura española contemporánea. “Un animal —dice— me parece una desgracia viva, y si me dieran a elegir entre ser perro, gato, o un arroyo o una piedra, preferiría ser arroyo o piedra que animal.”

Los personajes de Baroja van, vienen, andan, regresan, duermen, comen al azar del tiempo sin que el autor parezca intervenir ni interesarse en los sucesos. Cuando le parece que el volumen tiene el número suficiente de páginas, lo deja estar. Si el hombre o el correr de las aventuras le parece interesante, escribe otro tomo. Y si no, lo deja. En esto Baroja, como novelista, no se parece a nadie. Su tragedia es saber que el único personaje que le interesa es Pío Baroja, un pícaro fracasado, agnóstico y epicúreo. Sulfurándose cuando se meten con él, o cuando cree que se meten con él, entonces escribe mejor, con más rabia y más sal. Pertenece a esta clase de escritores regañadores y moralistas que se crecen con el castigo. Cuando,

ya viejo, nadie se mete con él, se ha dedicado a insultar cadáveres.

Ahí queda para regocijo de muchos y enseñanza de nadie. Es un viejo liberal; ¿qué tienen que hacer hoy por el mundo los viejos liberales acoquinados y cobardones, como Baroja?

Otros

Las librerías aparecen infestadas por novelas de autores hasta ahora no citados, de edades diversas e inciertas. Ahí van al hilo, para tranquilidad de mi conciencia de historiador exhaustivo.

Mándalos el muy magnífico señor don Ricardo León, escritor con gola, bacinete, guardapapo, brigantina, peto volante y Dios sabe cuantas cosas más, bravos ademanes y muy reaccionario y vendedor de figurones de cartón. Síguenle por caminos mucho más ligeros Pedro Mata, Hoyos y Vinent, Alberto Insua (si a la postre resulta ser español); los hijos espirituales de Palacio Valdés: Pérez Lugin, Pérez y Pérez, José Mas y, a lo lejos revolcándose en su estiércol Joaquín Belda y en su ciénega y hez José María Carretero.

Por otra parte el periodismo se zampaba a Manuel Bueno y a Ciges Aparicio restándoles el tiempo necesario para luchar contra el olvido.

3

La generación confusa del año 14

“Desde el comienzo del siglo XX —escribe Baroja— irrumpen las masas en la vida social, masas cambiantes, formadas por conglomerados de individuos que en un momento se identifican y a veces se separan y se disgregan.

Con la guerra mundial, y a pesar de las etiquetas de unos y de otros, brotó la gran confusión entre todos. Nadie supo el motivo íntimo de la guerra y sus orígenes; nadie supo, cuando se peleaba con tesón, cómo iba a acabar la lucha. Los acontecimientos de esta guerra, a pesar de su vulgaridad y falta de genialidad, fueron una constante sorpresa. No se pudo ver claro. El conflicto sobrepasaba, por su extensión y su carácter complejo, la capacidad de las gentes doctas.”

Ahora puede vislumbrarse que, dejando aparte las razones económicas fundamentales que ahora no nos interesan, la guerra revalidó en el campo artístico un mayor distanciamiento entre las técnicas y el público. Nace el afán desbordante —a cualquier precio— de lo nuevo. El arte viene luego a pura forma, a pura técnica. Esto podrá defenderse en actividades como la pintura o la música, donde la forma lo es todo; pero en literatura donde “sólo lo conciente es literario”, como escribirá Baroja, la lucha prejuzga la derrota.

Tras el encerrarse en sí y la forja del estilo propio de la generación del 98, la confusión de la guerra acentúa el carril

de los caminos emprendidos. Puesto a marbetear sin remedio escojo la fecha del principio de la guerra para ligar los epígonos de la generación del 98.

En contra de lo corriente, no es una generación que hable mal de sus mayores. Ayuda a ello la falta de una estética clara que defender y la convivencia diaria; además era demasiado importante la ruptura estilística realizada por sus antecesores para que abominaran de ella. Aun prefiriendo el párrafo más largo, los escritores de esta generación no hacen más que seguir los cauces de la anterior. Sus aficiones son dispares, como si la mezcolanza de ideologías que prevalece en Europa los mantuviera separados y vacilantes. Este profundo desbarajuste interior llevó a los componentes de esta generación —muertos aparte— a no saber a qué carta quedarse cuando hubo que jugarlas de verdad, y preferir, a clavo pasado, engancharse tras el carro del vencedor para vergüenza de todos, a falta de la propia.

Ramón Pérez de Ayala

La guerra europea divide claramente la obra del novelista asturiano. “Tinieblas en las cumbres”, “A. M. D. G.”, “La Pata de la Raposa”, “Troteras y Danzaderas”, aparecen antes del año 14; “Belarmino y Apolonio”, “Luna de miel, Luna de hiel”, “Los Trabajos de Urbano y Simona”, “Tigre Juan”, “El Curandero de su Honra” de 1921 a 1926.

Distintos los temas y distintos, hasta cierto punto, los estilos. El primer grupo lo forman novelas de tipo más o menos autobiográfico, muy dentro de la manera de los escritores del 98; el segundo, novelas de tipo intelectual facticias. El estilo de Pérez de Ayala vuelve —¡quién lo había de decir!— al casticismo, poniendo en olvido los ejemplos diarios de Baroja, Azorín y Unamuno, lo condimenta con palabras arcaizantes, trabuca

la construcción y, amigo de la cultalatinicita, no deja de salpimentar sus obras de notas latinas, griegas, francesa e inglesas, muestras de cierta petulancia que nunca le abandona. Aún para sus ediciones busca, como Valle-Inclán, cierta reminiscencia clasicoides.

La más floja de sus creaciones (A.M.D.G.) tuvo buen éxito, debido a ciertas forzadas procacidades y a un anticlericalismo que —sus razones tiene— siempre divierte al pueblo español. En su obra posterior (“La pata de la raposa”, “Troteras”) se halla lo más granado que ha salido de su pluma, enlazado con “Prometeo”, “La luz de domingo”, etc., realizaciones menores, donde se afirma su mayor valor novelístico. Historias amargas, cantadas sin tanta prosopopeya ni pedantería.

Ayala quisiera ser un humorista y se queda en satírico obstinado, le falta gracia mientras le sobra pesimismo. En general le pierde la literatura, el no deslindar los géneros. Es defendible que introduzca en sus novelas sus poemas mejores, pero ya es más amargo que embuta capítulos enteros de crítica. Débese el fenómeno a que el ingenio de Ayala es, ante todo, crítico. Su corta imaginación tiene que apoyarse en sus propias experiencias o en la crítica o descubrimientos de los demás. Esta peculiaridad le lleva a colocar ensayos, vengan o no a cuento, en boca de sus personajes. Es un tipo de novela —las de su segunda época— para personas que se interesan por problemas estéticos y aun históricos, donde generalmente brilla el ingenio del autor, dejando los protagonistas en la penumbra. Un poco como si el autor tuviese celos de sus personajes y le estuviese haciendo falta —a cada momento— que el público lector dijera: —Pero ¡qué inteligente es este Ayala! Pontifica, seguirísimo de sí, con cuello duro, embutiendo incisos, triples y cuádruplos apódosis —entre guiones y batologías—, prolonga frases, transfiere oraciones, añade paréntesis, siempre fino y elegante, voluntariamente castizo, un poco chulo, otro tanto torero.

Existe en su segunda manera una curiosa influencia de Arniches: La de la concepción de la tragedia grotesca, a la que tanto había contribuído a enaltecer en sus críticas dramáticas. “Belarmino y Apolonio” es una tragedia grotesca. “En efecto —dice Pérez de Ayala en una crónica— el arte no siempre persigue la verosimilitud. A veces, la voluntad del artista se sobrepone a la realidad —que no es otra cosa es el estilo “el estilo es el hombre” —y deforma o trasforma las formas naturales; por ejemplo, en las artes decorativas, y dentro de la dramaturgia, en la farsa.” Habla luego del estoicismo ibérico, y sigue: “En la literatura española hay innumerables testimonios de inversión de lo patético en bufo.” Y luego, tratando de definir la tragedia grotesca, apunta: “Es, por lo tanto un procedimiento decorativo o de estilización, en que el designio del artista se sobrepone a la rutina de las formas naturales acostumbradas.” Topamos ya con la estilización (meta insalvable del “estilo” nacido con el 98) y, en suma, con el método novelero de Ayala desde “Belarmino” hasta las novelas “marañoñas” (“Tigre Juan y El Curandero”). Y traigo a colación el doctor famoso porque, aun siendo el enigma donjuanesco vieja preocupación en Pérez de Ayala, buena parte de las elucubraciones que aparecen en sus volúmenes están basadas en teorías del doctor; a menos que sucediera al revés.

Tras toda la obra novelística de Ayala corre una continua preocupación sexual incontenible que, a veces, le lleva a exageraciones ingratas. Suele bazuquearlas con su cultería; lo cual da a sus obras un aire decadente que las liga muy firmemente a su tiempo. Por otra parte es ya, en su segunda época, un escritor “deshumanizado”, bajo influencias de la, por entonces, última honrada de novelistas ensayistas ingleses, que tienen a Huxley por capitán.

Gabriel Miró

Frente por frente en el Mediterráneo, Levante se llama el oriente español, y Levante el occidente asiático. Gabriel Miró desde sus alicantinos montes azules, sentado, apacible y sereno mira Palestina, Arabia y el Líbano, relee la Biblia, entre idénticos paisajes, bajo la misma luz y una vegetación comparable, Esta vieja ligazón del mar interior remueve toda una parta de la literatura española, principalmente —por lo que hace ahora al caso— la de los poetas arábigo-andaluces. Trabazón de sangre y paisajes. En Andalucía la Baja, Juan Ramón Jiménez crea una criatura que puede vivir en el mismo universo: Platero. La prosa trabajada, reluciente, preciosa del autor de las “Figuras de la Pasión” tiene aire semita. Le abona su preferencia por lo pulido, reverberante, cerrado y bien hecho; su arte damasquinado, de taracería. Embute, pule, barniza una prosa descriptiva que se regodea renuente en la descripción de la maravilla cotidiana del mundo. Se hallan trozos en Fray Luis de Granada que resumen el ideal del arte de Gabriel Miró.

Miró está en las antípodas de Baroja: el vasco desconfía y llega a odiar a los hombres, mientras el bueno de Miró no logra dar crédito a sus ojos ante el prodigio de la creación; por la que se pasó la vida dando gracias al cielo. Baroja odia los animales, Miró se siente franciscano. Baroja soporta difícilmente la luz directa del sol, Miró la adora. Y sin embargo ambos rehuyen el contacto de los hombres; Miró vivió escondido, Baroja, encubilado.

“Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró —escribe Ortega y Gasset—. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo.”

Y sin embargo Miró venía a cumplir con los preceptos que Ortega difundiría en "Ideas acerca de la novela"... Sucede que Miró, con ser un magnífico escritor peca contra la ley esencial del arte narrativo español: en sus novelas no sucede nada, o casi nada, o lo que sucede no interesa a sus lectores. No será nunca un escritor popular, lo cual es grave para un novelista. No se achaque este demérito a su estilo, sino a la falta de acción, a su regusto por lo estático. Porque lo importante en el arte español es la acción, el movimiento: en el teatro, en la pintura y en la escultura, en la novela, en la vida. Aun lo místico es en España movimiento.* Las memorias, la filosofía no son artes españolas y aun en la música es más español el canto, el baile y su acompañamiento que no otra cosa. Españolas de nacimiento son las comedias de enredo, las novelas de caballerías, las novelas picarescas. Ninguna escuela pictórica de la importancia de la nuestra ha dado menos bodegones al mundo. (No que no supieran realizarlos, muestras hay de lo contrario, sino que no casan con el sentimiento. "Naturaleza muerta" llaman a eso los franceses y nos pirramos por lo natural, sin lograr dar con el interés aristocrático de lo inmóvil.) Sólo bajo la influencia gala los pintores de fines del XIX y principios del XX —sobre todo catalanes y vascos— realizan paisajes y bodegones. Cuando el éxito era de Maeterlink y D'Annunzio, la preferencia popular seguía afincada en Galdós, en el género chico y luego iba a Blasco, a Arniches, a los Quintero. Y también, de ahí, la popularidad de los novelistas rusos, en España; cuando en el resto de Europa eran, a lo sumo, objeto del interés de las minorías, el dramatismo, la construcción un tanto teatral de los episodios encajaban perfectamente con el gusto popular español.

* "Porqué no está el bien del hombre en la excelencia de las cosas, sino en el uso de ellas: para que con la participación y uso del bien se haga bueno el que no lo es." (Fray Luis de Granada.)

La perfección de cada frase obliga a Miró a ensamblarlas sin lograr jamás un discurrir perfecto. Por mucho que fuese su empeño (evidente en sus realizaciones últimas) no logró nunca llegar más allá de las antologías, de una serie de cuadros estáticos. Se queda en linterna mágica cuando todos estamos acostumbrados ya al cine. Es un miniaturista, un orfebre, la perfección pequeña. “La perfección de la prosa es en Miró impecable e implacable”, dirá Ortega. Es posible, pero no es eso lo que principalmente importa, sino su falta de fuerza para intrincar el lector en la historia o en la piel del personaje, otra vez en las antípodas de Baroja. Leyendo a Miró, siempre se sienten los brazos del sillón en el cual uno se sienta. En todo momento se sabe que aquel libro fué escrito por Gabriel Miró. Pero no a la manera interior de los del 98, sino únicamente por los materiales que emplea; sensación de estar frente a un bañil. . . Y esta continua confrontación cansa y adormece. Todos los personajes hablan con la misma brillantez, con la misma potencia poética. Miró ensarza a lo largo de sus libros ristras de poemas en prosa. Por eso el dulce levantino tiene asegurada su más larga vida a través de los florilegios.

Cúmplense en Pérez de Ayala y en Miró el giro empezado por la generación anterior referente al estilo. El escritor alicantino lleva, por otra parte la nueva y el mensaje del modernismo a su cumbre. Para él cuenta más el cómo que el porqué se escribe. En Miró y en Ramón Gómez de la Serna están ya en potencia las fuerzas negativas que producirán el vacío novelístico de la generación siguiente y, por si alguno intentara volver al camino tradicional, iba a aparecer Ortega, régulo español de la nueva escuela deshumanizante.

He aquí al monstruo de nuestros tiempos —gordo y lunático, con patillas y pipa. Que escribe desde la cuna, desordenada y vorazmente, amontonando libros, secretando prólogos y epílogos, hablando de lo que no sabe; lo cual no le importa porque todo es bueno para ir encadenando frases, colgándolas de los balcones de Madrid como si fuesen serpentinas y farolillos venecianos. Frase, y punto y aparte, y a otro borbollón y a otro. Escribe a borbotones; mana por mil ojos. Se da. No tiene tiempo de escoger, ni pulir, ni pensar. Allá va, bomba. Como si tuviera estilográficas en la punta de cada dedo y ninguna se enterara de lo que escribe su vecina. Una cierta fuerza de la naturaleza. No es poeta, aunque viva expeliendo imágenes. Ser extraño nacido en el Rastro, del Rastro, para el Rastro. En el Rastro de nuestra edad. Feliz entre residuos, hierros viejos, llaves, cerraduras, cubiertas dispares, cuadros a los cuales se transparenta la urdimbre, tomos desempastados, brújulas que ya no cumplen con su obligación, falsos telescopios, entre una gran cantidad de mirones. Su pasión: mirar el mundo como si nadie lo hubiese visto antes, pero verlo con mente de mercader del Rastro: como si todo valiese poco más o menos lo mismo y en dulce promiscuidad... Imagen de un mundo que se desguaza. Tanto monta... Ya lo dijo muy joven: “Estoy cansado de frases, de veneraciones y de trascendencias, no con el *taedium vitae* de Lucrecio, sino con un formidable optimismo por exacerbación.” “Hay que prodigarse en una labor de queja, de desamarre, de evidencia...” “Todo está involucrado y se involucra...” “Estas cosas justifican que se prepare el caos por lo menos...” “Sepamos dejar al barbado sin barbas, al mitrado sin mitra, al uniformado sin uniforme...” “Miremos las casas, los altos edificios bancarios, por encima del hombro, sobre los tejados...” “Termine nuestro afán de matafisismo...” Aunque

él no quiera, eran otras las fuerzas que le empujaban, introductor del Caos. Caos y realidad inmediata. Rastro, restos. Igualdad. Ramón se presenta como un autor anarquista, dispuesto a relacionar lo más pintado con lo más absurdo; pero siempre con un pie en tierra. Ramón no es un super o sur o sobrerrealista, basa su imagen, su pirueta, su ocurrencia, su metáfora, su comparación —es decir su greguería— en, sobre la realidad. No construye nunca en el aire. No huye ni rehuye lo humano, la realidad, construye sobre ella: cuelga los objetos más heterogéneos a toda clase de espantapájaros, más a condición de que estén bien plantados en tierra. Ahí radica su fundamental diferencia con todos los movimientos artísticos de su tiempo, que nunca se le pudieron incorporar, y su fuerza y su influencia. Capitán Araña de la literatura embarca a todos, quedándose en tierra.

Ramón es madrileño por los cuatro costados. Ahora bien, por el tejado no deja de correrle cierto relente montañés, socarrón y cuco. Maña para hablar con el diablo y contar las púas del peine.

Además: despreocupado, grandilocuente, populachero, aceptándole todo por bueno y, lo que es peor, dándolo. Por madrileño quizá es el más galdosiano de los escritores posteriores a don Benito y algunas de sus perogrulladas recuerdan a Campoamor. . .

¿Novelista? Novelista, como es ensayista, biógrafo, poeta, dramaturgo, periodista, cuentista: Ramón. Habla y habla. Escribe por los codos, ya lo hemos dicho, a borbotones. A como le salga, tanto le da. Ahora bien: se le ocurren cosas extraordinarias. Cronista y muchas veces cronista mentiroso —a él, ¿qué le importa?— de su tiempo. ¿Novelista? Novelista, novelista. . . lo que se dice novelista, quizá no. Pero ha escrito novelas

(¿qué no ha escrito?) pasando al biés del género, saliéndose por peteneras, como se sale del mundo (dejando un pie en él), haciéndolo pedazos, atomizado. Haciendo polvo la prosa y las historias.

Con él llegamos al nudo del drama vivo de la novela española contemporánea. Veremos enseguida cómo, para Ortega y Gasset, lo primordial vendrá a ser no el paisaje visto a través de una ventana, sino el propio cristal, es decir, si aceptamos la imagen, que lo que cuenta en el que cuenta es la manera, la forma y no el cuerpo. Con ello se cerrará la dramática afirmación subjetiva y estética planteada en España por la generación del 98. El estilo vendrá a ser el mundo y su representación. Con lo cual la realidad pierde definitivamente —por el momento— sus contornos para recrearse, no en la imaginación consciente, sino en la expresión, sin límites para lo arbitrario. Al perder todo contacto con la realidad el arte busca —y encuentra— valores nuevos, fuera del alcance de los más. Pero al no poder vivificarse con el contacto humano, imprescindible para toda creación, las obras venideras morirán sin sucesión, por muy inteligentes que sean.

Lo que distingue este arte decadente de otros similares en el vaivén de la historia es la calidad de sus ingredientes. Calidad querida y requerida como indispensable, pero calidad puramente formal. Comparados con lo mejor de sus literaturas nada tiene que envidiar la prosa de André Gide a la mejor francesa, ni la de Miró a la que más se precie en lo español: Mas sin urdimbre no hay tela posible pese a la excelencia del lino o a la finura de la seda.

El propio Ramón cita esta frase clave de Marcel Proust: “La calidad de la metáfora es lo único que da la medida de un artista y su estilo”, y añade por su cuenta: “Las ideas serán

verdaderas una temporada, las glosas serán aburridas, las tesis quedarán tontas; pero las acertadas metáforas serán florecillas de los siglos, así como de generaciones enteras desaparecidas sólo queda apenas una fíbula.” Sin querer ya se condena: ¿Qué es una fíbula frente al Partenón o Miguel Angel? Las fíbulas, para los eruditos.

Este concepto fragmentario y artístico de la literatura es corriente en las épocas de decadencia; él informó las fases finales de la lírica arábigo-andaluza, formó el halo mortal de la lengua de oc, veló el final de la gran época española con el gongorismo.

Concientemente lo presentía Ramón, pues escribe al intentar definir la greguería (trocillo de espejo roto del mundo de su tiempo): “La greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio...” Y sigue: “Todo eso (la greguería) ha esparcido su disolución por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, les ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico...” “La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria.” “Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrozando todos los tendones, los nervios, como despeñándose...”

Ramón dice exactamente lo que quiere decir: predice una literatura de andrajos, que ya no puede más, una literatura de evasión hacia abajo. “Antes se hacía un discurso vano con ocasión de cualquier cosa, se hacía una teoría moral, una hilada de conceptos; ahora sólo basta con una frase para revelar que se está más allá de los horizontes pasados.”

Y esa estética triunfa. Dan una partícula por el todo. La calidad es excelente, pero el lector se queda con hambre y el hambre —a lo que dicen— no es buena consejera. Ramón remacha: “La literatura se vuelve atómica por la misma razón de que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo, abandonadas más ampliamente abstracciones, buscando el misterio de la creación en el átomo.” Y ese falso cientifismo le lleva a asegurar que: “las cosas pequeñas tiene valor de cosas grandes, merecen la fijeza del escritor, que no pueden rechazar lo harmónico para dedicarse a lo supuesto o a lo abstracto.” “La verdad —asegura— es disolvencia.”

Es verdad para Ramón, pero el camino no tiene escape. Lo sutil reemplaza la fuerza, lo natural viene a invertido, el poema se reduce al verso. Tras las primeras escuelas de vanguardia acecha el irracionalismo. Es la época de los Ismos. Ramón descubre un nuevo mundo en París, en 1910, en una exposición de independientes. Y empieza la carrera de “Lo Nuevo”. Nace el mito de “Lo Nuevo”. “Lo nuevo, —escribe Ramón— no es más que lo nuevo.” Ya ni siquiera va a importar la calidad, sino la búsqueda desesperada de algo distinto, de lo desconocido. En el mismo terreno fructificará la literatura de evasión correspondiendo a un sentimiento paralelo.

“No debe dejarse nada en lo que es”, —escribe como niño con zapatos nuevos—, “yo diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre. . . la libertad idiota que, después de todo, es el colmo de la libertad.”

La literatura se ata al carro escandalizador de la pintura. Va a intentar —sin lograrlo— venir a ser pura forma. En Madrid, además de Ramón, copartícipe del nacimiento de las nuevas escuelas europeas, varios grupos se interesan por ellas. Desde la revista “España” Enrique Díez-Canedo, “Juan de la Encina” y Adolfo Salazar dan cuenta de estos movimientos; alrededor del estrafalario Cansinos-Assens se reúnen varios jó-

venes; el más destacado, Guillermo de Torre, publicará años después un claro resumen del movimiento. Se funda la "Revista de Occidente". Ortega va a dictaminar.

La influencia de Ramón es enorme. Influye en la prosa de Ortega y en la de sus novicios, influye en Bergamín y en varios jóvenes humoristas que a su sombra crean un tipo de humor por reducción al absurdo. Toda la prosa española se engalana con los gallardetes de la greguería.

4

FANTASMAS DE LA NOVELA Y HOYANCA DE LA GENERACION DEL 31

La culpa de Ortega

José Ortega y Gasset, escritor elegante, experto expositor de novedosas teorías extranjeras, muy dispuesto a confundir el mundo con su mundillo, husmeador europeo, confundiendo el olor de la cocina con el del tiempo, presuntuoso de su inteligencia de verdad superior, inconsciente de su autoridad por desprecio de los demás, ligero y juguetero porque así se lo mandaba la escuela, produjo graves males irreparables. No voy a alzarlo tanto como para reconcentrar en él todas las acusaciones, recogía los vientos y se dejó seducir, lo cual no amengua su culpa española.

Su primera equivocación fué afirmar su falta de influencia sobre el cuerpo español, llevado de la mano por la tradicional suposición del odio "popular" hacia el "intelectual", sin darse cuenta del cambio que sufría el pueblo español con la difusión de la cultura. Influyó evidentemente en su decisión su menosprecio por el siglo XIX: "—¡Siglo triste, agrio, incómodo!"—, tal como lo describe.

"En España es tradicional, inveterado, multiseccular el odio al ejercicio intelectual. . ." Lo cual es falso, y lo sabe Ortega; pero le ha gustado siempre el tono elegiaco, el darse por incom-

prendido, el buscar consolaciones en brazos caritativos, con ese “spleen” aristocrático que a veces chirría hacia lo cursi, tanto en su prosa como en sus ideas. Realidad sin importancia en otro país donde no contara tanto lo “intelectual” como en España.

“El odio puede quedar reducido al eco del odio, que es el desprecio (¡Mentira, Ortega, mentira! ¡Pobre de usted si odia cuanto desprecia!) La España de 1916— En esta fecha en que escribo, sépanlo los investigadores del año 2000, la palabra más desprestigiada de cuantas suenan en la península es la palabra ‘intelectual’.”

¿Qué país se batió más que España por razones “intelectuales”? ¿Qué país se desgarró más que España por motivos que menos tuvieran que ver, directamente, con sus intereses? ¡En ningún país alcanzaron los intelectuales la importancia decisiva para la vida de su patria como la que tuvieron por entonces y años después en España! Influencia honda de la Universidad, de los estudiantes y de los profesores. Influencia de la actitud personal de un escritor, de las peñas y tertulias, de las revistas y ateneos. ¿O es que se ofendía usted —José Ortega— de que los periódicos hablaran más de Joselito y Belmonte? ¡Mísero presupuesto de instrucción pública! ¡No se puede vivir de la pluma! Pero en ningún país pesaba menos el dinero que en España. Lo que sucedía es que al intelectual no le daban el trato zalamero que usted añoraba. Lo que usted sentía es que no le lamieran los zancajos, no le llamaran maestro, ni le hicieran tiernas caravanas académicas a lo francés, o porque faltara cierta rigidez profesoral germánica en las reuniones. Y es que —por la fuerza de las ideas—, aunque a veces resulte molesto, en España “Todos éramos unos”, y usted suspiraba por esa anti-humana división protestante de castas, razas y colores que tan perfectamente casaba con la filosofía que había usted aprendido en Alemania; donde los profesores no tenían influencia en la

vida nacional, sea por lo que fuere. En ningún país, sépanlo, pues ya no tiene remedio, los del año 2000, influyeron tanto los intelectuales en la vida pública como en España. Y usted es el mejor y el peor ejemplo, Don José.

No era Ortega el único que tenía este prejuicio. Aproximadamente en la misma época escribió Ramón Pérez de Ayala: “La España de hoy (el hoy en la historia de un pueblo puede abarcar media centuria) se estremece con la sola presunción de tener que afrontar en algún momento la verdad. Quiere ignorar. Lo quiere desesperadamente. Y como la función de patentizar la verdad corresponde a la inteligencia, España, que había comenzado por abdicar de la inteligencia, ha concluído por odiarla. El dicterio más apasionado es el de ‘intelectual’ ”.

Así pensaban, dándose por desgraciados, Ortega y Ayala, envueltos en la ola de pesimismo que había aclimatado en España la generación del 98. El aire venía de lejos.

Ya hemos visto que contra el pragmatismo y el materialismo que tendían a anular el hombre disolviéndole en el ambiente, haciéndole objeto de los vaivenes de la economía, se alza una corriente principalmente sustentada por ilustres filósofos judíos que tiende, en contraposición, a devolverle el poder de encerrarse en sí y valorar el mundo según sus apetencias. Scheler, Simmel, Heidegger, Bergson vendrán a ser portaestandartes de este nuevo misticismo sin trances, abriendo camino a un pesimismo que tuvo a Kierkegard y a Nietzche por iluminados, mientras Freud abría la espita del inconsciente intentando darle una apariencia científica, que pareció de perlas a quienes suponían que el irracionalismo venía —de nuevo— a señorear el mundo. Por donde resulta curioso el antisemitismo de Hitler, último vástago de la escuela. . .

Libróse don José de exponer claramente su posición perdiéndose un tanto en las de los demás, dándose a escribir ensayos, donde lo literario reñía batallas con la agudeza de su ingenio. La variedad le impidió adoptar una posición firme en lo capital y se dedicó a ganar —o perder— tiempo escribiendo ensayos más o menos históricos; pero la huella de la escuela es clara en lo que vino a engendrar.

Nada más opuesto a la novela que una filosofía de este tipo. Porque la novela florece en época de seguridad en el destino del hombre. La nebulosa irracional, que considera el progreso irónicamente puede producir poetas, ensayistas churriguerescos, no arquitectos de grandes construcciones realistas. Cervantes escribió el Quijote en la cumbre de la expresión española, a la luz de los últimos resplandores del Renacimiento y al del alba de la amargura de los nuevos horizontes sin remedio.

Los grandes novelistas del siglo XIX gozaron del impulso dado a las esperanzas del hombre por el siglo XVIII, y Rousseau fué, sin duda, el primer novelista moderno, cuyas cumbres habían de alcanzar Balzac, Tolstoi y Galdós.

A igual deducción se puede llegar por el idioma: La lengua de los grandes novelistas es sencilla, sin retorcimientos, ni rebuscamientos. La pintura de las costumbres, los sesgos de la imaginación conténtanse con el habla común y vulgar. Ninguno degenera en moralista y por consiguiente ninguno busca en la frase —en la forma— un brillo que el suceso le basta a alcanzar. Giraudoux, Joyce, Miró necesitan del rebuscamiento, en el método o en la frase, para lograr alcanzar su expresión; que vendrá a ser, en sus seguidores, lo que Ortega llame “arte nuevo” y que no es —para los novelistas— sino la fórmula de su suicidio.

“¿Por ventura —preguntará Ortega— perdida toda perspectiva, tornamos hoy de las acciones a la persona, de la función a la

substancia? Esto equivaldría a un síntoma de clasicismo emergente.” No le dieron mal clasicismo. . .

Porque, en España, el arte nunca ha sido clásico, —o cuando intentó serlo fué malo, sin interés, puro remedo gabacho—, sino popular. Y lo popular, como dice muy bien Ortega, nunca ha resultado clásico. Ni Velázquez, ni Goya, ni Cervantes, ni Lope, ni el Arcipreste, ni Santa Teresa, ni Galdós lo fueron, sino artistas populares y realistas que llevaron a cabo su obra para un público más amplio que el que generalmente disfrutaba del arte en el resto de Europa. Y quienquiera que vaya en contra de ello, en España o en cuanto España fecundó, fracasará sin remedio; a menos que se contente, de antemano, con un puestecillo polvoriento en bibliotecas o museos.

Posiblemente los impresionistas franceses —primero rompedores de la corteza de la realidad en busca de la costra de la apariencia— sin darse inteligiblemente cuenta de ello sentían lo podrido del mundo en el cual se apoyaban. Abierto el camino, precipitáronse cubistas, expresionistas, dadaístas, surrealistas. En la novedad al fin y al cabo —como en todo— lo único valedero es lo auténtico, traíanlo los creadores, y de la faramalla acompañante bien poco valía. Abierta la brecha de ruptura se precipitaron los acontecimientos y el último murió, como tenía que suceder, a manos de una realidad política encaminada a renovar la realidad social. Es decir: que en el momento en el cual los artistas vislumbraron un terreno que se les antojó firme para la sociedad —el comunismo— abandonaron en su mejor parte el “arte por el arte” (teoría que data del romanticismo) para dirigirse hacia un nuevo realismo que Aragón, una de las cabezas más destacadas del movimiento aludido, definió como socialista. Así daba la vuelta y venía a morir —no importa lo que duren todavía los estertores de los empecinados en sus artes muertas— el arte anti-

popular, que no fué sino reflejo de la tremenda crisis del mundo occidental desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

En España, donde el realismo forma en la sangre misma del lenguaje artístico, el movimiento fué de poca importancia. Los españoles que participaban activamente en él lo hicieron desde el extranjero, donde su aliento y su furia les hizo fácil el ocupar los primeros lugares, y las hondas raíces reales les permitieron, a través de lo impopular, expresar sentimientos que, venciendo la forma, iban a reunirse con las primeras manifestaciones de un nuevo realismo.*

Aseguró Ortega que el “arte nuevo” era arte para artistas: “Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales no sólo los que producen este arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos.” Teniendo en cuenta la ley inexorable de que el novelista responde siempre al impulso de un público, escaso o numeroso, real o imaginado, es evidente que un arte así concebido no podía recibir de los “artistas” (en el sentido orteguiano) más que incitaciones hacia un arte cada vez más artístico, es decir más hermetico, más solitario. Por ese camino se alejaban forzosamente cada día más de las formas populares: la novela y el teatro. Se deshumanizaban, pura bambolla, camino de la nada. “Todo lo exquisito —¡qué le vamos hacer!— es socialmente ineficaz”, sigue asegurando Ortega. Ceguera y narcisismo, porque el propio Ortega, con sus fracasos, es viva prueba de lo contrario. Los

* De como todo era cuestión de podredumbre histórica y geográfica lo demuestra el caso de los novelistas hispanoamericanos. No se dan, durante este período, en España novelistas de la fuerza y de la importancia de Rómulo Gallegos, Eustaquio Rivera, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán. De la misma manera que un Diego Rivera, un Rodríguez Lozano vuelven a una interpretación humana, trágica si queremos, abandonando otras que venían a ser insinceras en América.

“snobs” y “dilletantis” supusieron, fraguaron una imposibilidad de relación entre lo exquisito y el gusto de muchos. Lo hicieron por influencia romántica y por defensa propia, ya que en el momento en que su gusto se viera alcanzado por el de los más dejaban, perdían su condición. Así fueron abandonando posiciones dejando en olvido y desprecio lo pasado y se dedicaron frenéticamente a la búsqueda de “lo nuevo”, sin reparar ya en la calidad. De ahí nació, por ejemplo, su desprecio por Galdós a quien la joven generación ni siquiera leyó, renegando de oídas de un hombre que, decían todos, “olía a garbanzos y a casa de huéspedes.”

De ese despreciarse por lo exquisito nace en Ortega su desprecio, si lo interpretamos fielmente, su odio, por el hombre medio. “El hombre medio piensa, cree, estima, precisamente aquello que no se ve obligado a pensar, creer, estimar por sí mismo en esfuerzo original. Tiene el alma hueca y su única actividad es el eco.” No se le ocurre pensar que él puede ser un hombre medio. No, él es excepcional. Como si existiese una barrera de hecho entre él y sus amigos y el resto de la humanidad, como si fuese imposible que nadie le entendiera, como si no tuviese ninguna afinidad con los demás, como si hubiese sido engendrado por un Espíritu Santo malagueño, como si el mundo estuviese formado por compartimentos estancos.

De ese desprecio por los demás está empañada toda su obra y, lo que es peor, así castró a sus discípulos y reverenciadores que quizá no se sentían tan aparte como él. Mas por miedo de aparecer como tantos cercenaron y apagaron sus posibilidades noveleras en espera de no se sabe qué santo advenimiento y fueron recogiendo, gota a gota, la estilización preconcebida.

“En España —escribe Ortega— el problema político ha tomado caracteres tan perentorios, que no deja lugar en las almas

para la vacación a otras preocupaciones.” Suele ser esta el orden natural de lo humano; el hombre que se preocupa de su destino no se desliga, no se puede aislar, de los problemas políticos a lo sumo más que en época de dictadura, cuando un régimen no deja lugar a inquietudes de esta índole sino a los directamente interesados en la consecución del poder y dispuesto por ello a jugarse lo que sea necesario. Este juicio halla su razón en las líneas que siguen: “Mi amigo se llama Juan Español. No posee grande entendimiento, administra una moral reducidísima, no se conmueve ante una obra de arte, es incapaz de heroísmo, va viviendo hacia la muerte como una piedra hacia el centro de la tierra.” Con ese hiriente desprecio trágico hacia el pueblo, Ortega no podía —en un afán desesperado de superioridad— sino atarse a la cola de un arte para pocos y convertirse en su campeón español. Los acontecimientos posteriores, demostrándole que sus predicamentos eran falsos, le llevaron a lo único que decentemente podía hacer: callar.*

Evidentemente que no podemos culpar a Ortega de lo que fué torbellino europeo de aquél entonces. Prestóse a ello, en España, la dictadura de Primo de Rivera, calmosamente acogida por el grupo de industriales amigos del filósofo, y el tricentenario de Góngora, en quién se festejó casi exclusivamente al

* En este año académico Ortega —bajo la presidencia del agregado cultural adjunto de la embajada franquista— dictó un curso en la Facultad de Letras de Lisboa, ante su numeroso y heterogéneo público habitual. Título: “La razón histórica”, subtítulos: “Posición de la inteligencia”, “El terremoto de la inteligencia.” Tema, el de siempre: Posición del intelectual frente al mundo moderno. Es decir: sus reconocimientos. ¿Para qué copiar? La única variante es que ahora asegura que en el primer cuarto de este siglo los intelectuales tuvieron gran influencia, que hoy se les escapa. . . Y volvemos a la incompreensión del mundo, la bancarrota de la razón, y de la fe. “Que la fe procure inteligencia”, dice, citando a San Anselmo, para acabar hablando mal de los españoles: “El hombre peninsular hace imposible toda vida substancial en común. . .” ¡Qué lástima que no escriba novelas, o sus memorias! Desprecia que le aplaudan, pero no puede librarse de pertenecer a su público, y sigue haciendo de Jeremías tarteso. . .

autor de “Las Soledades”, que tan bien cuadraban con la estética minoritaria del momento. Igual sucedía en Europa. En Inglaterra los católicos “faisandés” se regodeaban con unción con Blake (“La poesía de Blake tiene esa cualidad de desagradable que distingue toda gran poesía.” —Escribe T. S. Eliot, en 1920). En Francia surge la gloria del postergado Maurice Scève, y un reaccionario (Thierry-Maunier) acabará publicando una antología de la poesía francesa, algunos meses antes de la declaración de la guerra, en la cual Víctor Hugo apenas está presente y donde todo va escogido a mayor gloria de la música del verso sin importar gran cosa el sentido, cerrando con ello el ciclo que abrió la pintoresca discusión, iniciada por un sacerdote, acerca del verso

La fille de Minos et de Pasiphée,

En 1924 surgió el primer manifiesto del surrealismo: “Dictado del pensar con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral.” Es curioso hacer resaltar que coincide, en el tiempo, con la germinación de “Mein Kampf”.

No llegó Ortega a apologista del surrealismo, cuya cabal expresión es más tardía. Mas ese movimiento iba empujado por idénticos motores que los que llevaron a Ortega a sus “Ideas sobre la novela” y “La deshumanización del arte”: El Romanticismo y el Modernismo. Realidades fáciles de advertir en los gustos de los dibujantes de la escuela.

“Hasta Rubén Darío —escribe Juan Larrea— coincidirá con el doble concepto de *evidencia* y de *superación*, que mueve a sus predecesores para hablar, refiriéndose a la poesía, de una “supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento”. “El surrealismo —escribe con toda pre-

cisión poética, Larrea— nunca ha pretendido ser. . . sino la expresión del designio pronunciado en Occidente de “practicar la poesía”, integrando la persona dentro del fenómeno poético; de adentrarse por los vericuetos del ser en busca de un nivel de consciencia que conjugue sueño y realidad; de revolucionar psicológicamente y socialmente, colectando las aguas subterráneas de la tradición y prolongando las experiencias individuales más atrevidas, el mundo de que es producto subversivo.”

Al fin y al cabo fenomenología poética. . . Y demos, como remate, estas frases de Hitler oídas directamente, de boca a oído: “Parezco un sonámbulo en la forma en que me dirijo hacia mi objetivo”. “Frecuentemente actúo instintivamente.” *

(Nadie puede suponer que insinue que los surrealistas fueran —antes o después— fascistas. No. Mas su motivación y engendro son contemporáneos, y la fecha de su muerte, o de su primera encarnación. Remachando; dos citas de Juan Larrea —autoridad sin tacha—:

“Forma (n) una entidad pluricelular o colectiva, obedeciendo a la tendencia operante últimamente en Europa a crear, en oposición al individualismo desordenado, entidades de esta índole. . .”

“Toma cuerpo en una trama de contradicciones correspondientes al estado de decadencia del mundo occidental y su voluntad de revolucionarlo, participando de no pocos defectos contra los que fulmina.”)

A esto nos llevó Ortega, volvamos atrás.

El arte nuevo de hacer novelas, según el oráculo

Ortega tuvo sobre los jóvenes que le rodeaban la fuerza sobrehumana del oráculo. Y dijo: “Creo que el género novela,

* Luis P. Lochner. Director de la A. P. en Berlín.

si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su último período y padece de tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.”

¡Muerto el tema, gloria al adobo! Si tenemos en cuenta que los que le seguían, de cerca o de lejos, formaban lo más granado de la juventud española del tiempo, fácil es de colegir que una lección de esta índole los hiciera prevenirse contra sí mismos, cuando no enmudecer o, a lo sumo, tartamudear.

Y Ortega sigue, con frivolidad desdeñosa: “La verdad es que, salvo uno o dos de sus libros, el gran Balzac nos parece hoy irresistible.” Si la frase es fruto de su convicción, y no de su ignorancia, lo absurdo es que se pusiera a dogmatizar acerca de la novela, habiendo tantos temas, tras recalcar: “Reconozco que soy un pésimo lector de novelas”. A menos que fuera coquetería.

Su inquina viene de lejos: escribió en 1910 lo que a continuación se copia: “La novela picaresca es en su forma externa una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada por un pesimismo preconcebido, que hace inventario escrupuloso de los males por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimidades. Es un arte, y aquí hallo su mayor defecto, que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica, de la que vive como carcoma de la madera. La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia.

Ahora bien; el rasgo distintivo de la alta poesía consiste en vivir de sí misma, no haber menester de tierra en que apoyarse,

constituir ella un íntegro universo. Sólo así es plenamente creación, poiesis.”

. . . no haber menester de tierra en que apoyarse. . . y allá van, perdidos por los aires, Don Quijote, Alejo Karamazov, Melibeia, Fortunata, Pickwick. . .

“En una larga novela de Emilia Pardo-Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer ninguna gracia ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos a lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos.”

¿Quién es este realista feroz que no sólo pide personajes, sino cadáveres? Don José Ortega, líneas después de negar a Balzac. “Es muy difícil —sigue— que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior.” Irrita tanta soberbia.

Se pronuncia por los caracteres en contra de la acción: “Hoy es y tiene que ser un género moroso.” Y todos hicieron historias morosas. “Cabe imaginar un Quijote de igual valor que el auténtico, donde acontezcan al caballero y al criado otras aventuras muy diferentes.” No era novedad, ya lo intentaron, y se vió con qué resultado. Pero renacieron otros héroes, Merlines y Narcisos neo-clásicos, con traje de sport, asépticos, como se decía, y completamente irreales; así nos fué. Sal en la tierra y páramo de la novela española de entonces.

“Queremos marchar con nuestras fuerzas y nuestra libertad, en nuestro ensueño y en nuestra poesía; no escucharemos otra voz que la que canta en nosotros; no seremos de ningún siglo, ni de ninguna escuela. *El arte no tiene nada de común con la masa de los hombres*, ni con la filosofía, ni con la política, ni con la moral. El arte es el arte, y no otra cosa”, dijeron los románticos,

cien años antes. “Todo el arte joven es impopular, más aun, antipopular”, asegura Ortega, confundiendo las naturales resistencias para admitir lo auténtico distinto (lo verdaderamente nuevo) con un arte hecho a priori en pugna, a espaldas del gusto de los más. ¿Cuánto tardaron en ser populares Debussy, Ravel, Strawinsky, García Lorca, Pirandello? Ortega inutiliza así toda una generación, no solamente la española sino parte de la americana. Únicamente los que tenían una honda raigambre popular o sus clásicos bien digeridos, se salvan en las tablas de un realismo por venir. Y hablo ahora de las artes en general, que de novela, ni rastro.

La misión de los jóvenes “consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos”, porque “lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no lo entiende*”. El subrayado es de Ortega. Estamos en 1927. Ortega no se da cuenta de que Valéry, Cocteau, tienen un público, un público cortesano que en España no existió nunca, ni puede llegar a formarse. Tan disparatados consejos sólo podían conducir a la atrofia de una generación —o, como es natural— de parte de ella. Se castraron recortándose, haciéndose más finos de lo que eran; buscando el alambique, se satisfacían con una imagen, una figura, un esbozo. Prosa menuda, invención pequeña, tiquismiquis pseudo-poéticos, y aun poéticos de verdad, arte muy menor. Jarnés, Salinas, Espina, Valentín Andrés Alvarez, y tantos más hubiesen llegado, quizá, a ser novelistas importantes si la ortopedia orteguiana no les hubiese recortado y talado.

La idea de Ortega, en aquellos años, es que el poder llegará a manos de una minoría de hombres egregios. “Todo el malestar de Europa —escribe en 1927— vendrá a desembocar en esa nueva y salvadora escisión.” “La masa cocea y no entiende.” Se refiere al público, confundiendo términos, porque hasta el día

la masa no ha dicho todavía esta boca es mía en cuestión de arte. El que manifiesta sus gustos es el público que compra libros o paga entradas. Y, aunque guste de los peores, difícilmente le pasa desapercibido lo bueno, estoy por decir que nunca. Y aquí del teatro. Pero hablo de la novela.

La estética del “arte nuevo” puede reducirse a la imagen del cristal y el jardín, de la que ya hablamos. Para Ortega lo importante no es lo que se ve, sino cómo. Es decir la retórica, la forma. Y llega a asegurar: “—Más aun: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética.” Que el cristal lo sea todo y al mundo —a la vida— que lo parta un rayo, o el kantismo a fortiori. . . “Quién en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmover en la medida en que se la tiene como realidad.”

Todo ello favorecía la eclosión de un arte de pastiche, fácilmente fabricable, de pegote, de fuera adentro. * Haciendo olvidar que el arte de novelar consistía en crear historias o personajes, de los cuales manara verdad y poesía.

Y don José profetiza: “Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos que dominaban en la producción romántica y naturalista.”

Lo curioso es que los iniciadores iban a cambiar radicalmente de postura, mientras Ortega porfiaba: “Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena. . . La empresa que acomete es fabulosa —quiere crear

* “El momento actual de la poesía española me recuerda a cada instante el momento del modernismo.” Juan Ramón Jiménez, *El Sol*, Madrid, 10 de mayo de 1936.

de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más”, concluye, equivocadamente, confundiendo el “arte nuevo” con el estertor de un mundo a la deriva. No podemos pasar por alto otro de los aspectos fundamentales del arte nuevo: “Para el hombre de la generación novísima —asegura Ortega— el arte es cosa sin trascendencia.” Es decir, sin importancia y sin facultad de pasar —y traspasar— a los demás. Cada individuo se forja, come y digiere su producción. El mundo acaba.

Los Nova Novorum o la Cagarrita Literaria

Considerada la creación como juego, pierde el escritor todo sentido de responsabilidad. “La no-responsabilidad —escribe Baroja— deja sin base la moral y convierte la sanción en una cosa utilitaria, de higiene colectiva. Con este criterio, al hombre culpable, considerado como no completamente responsable, se le podrá apartar de la circulación como a un animal enfermo o peligroso...” Ahí está, en germen, la clave de una época donde la policía —en su mal sentido— fué dueña y señora...

Además los jóvenes si tenían, de verdad, algo nuevo que expresar carecían de idioma propio en que hacerlo. Un halo vagamente poético se desprende de la prosa “limpia”, “fina” (son los adjetivos de moda), de Pedro Salinas, de la de Juan Chabás, de la de Antonio Espina. Pero fáltale lo primordial: Fuerza.

Nació lo que alguna tertulia madrileña se dió en llamar: la “cagarrita” literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor. Envolvíase la nueva generación

en un manto andrógino con tintes católicos, de poesía pura y ristas de comunismo, último jalón romántico del modernismo. ¡Qué camino desde que “Clarín” escribiera: “La letra mata, el espíritu vivifica... y el espíritu es el que siempre se les escapa a los sectarios tontos...”!

La aparición de Federico García Lorca fué —en muchos aspectos— un acontecimiento. Creó, para él, un estilo, un lenguaje personal. Se lo plagiaron inmediatamente, para mal de los imitadores. No traía Federico García, todavía, el mensaje de una nueva generación. Aportaba, eso sí, el renuevo de lo popular, la honda influencia de los romances de Lope; un sentido propio del teatro. Nada para la novela. Lo asesinaron vilmente porque era el peor enemigo de esa retórica agonizante que quiso avasallar Europa.*

* La generación del 98 vió todo este movimiento con cierto desprecio, menos el despistado José Martínez Ruiz. Baroja escribió lo que sigue en 1933:

“En el mundo artístico y estético, donde no hay dogmas firmes, ha nacido, por cierto paralelismo con las ideas sociales, una aspiración un tanto mística: la posibilidad de un arte nuevo. Se han querido dar varias razones, todas bastantes especiosas y sofisticadas, para creer en un arte nuevo. Ortega y Gasset en España, otros en el extranjero, sentaron como base la posible deshumanización del arte. Muchos artistas —que, en general, son gentes de sesos un tanto flúidos— han aceptado la teoría con entusiasmo, como una fórmula que pudiera legitimar sus fantasías.

A mí todo esto del arte nuevo se me antoja confusión y palabrería. La tesis de la deshumanización del arte es un teorema que no tiene confirmación ni comprobación en nada. Creer que el arte al deshumanizarse se sublima es indefendible. Yo veo todo lo contrario. Cuando el arte es humano, auténticamente humano, es cuando vale.

Claro que puede ser falsamente humano; pero entonces lo malo es su parte de falsedad, no su parte de humanidad, que está mixtificada. Lo que ocurre es que en estas cuestiones no hay piedra de toque, no hay manera de poder contrastar de un modo objetivo qué es lo humano auténtico o qué es lo que no lo es; qué lo que tiene vida, raíz psicológica, y qué es lo muerto, lo simulado.

.....

No hay arte nuevo, no puede haberlo, y menos fabricado de una manera deliberada. Es una petulancia de algunos pobres de espíritu que se las echan de audaces al decir: “Estamos haciendo un arte nuevo.”

Lo grave era que los jóvenes eran sinceros, su estilo, su parquedad morosa respondía a su manera de sentir lo artístico; despreciaban —de verdad— el éxito popular y quién lo consiguiera.

El mejor dotado era, quizá, Juan Chabás. (Es terrible tener que hablar de esta generación en pasado. Mas su obra futura tiene que ser —si es— distinta. Evidentemente este juicio es transitorio. Todos viven, y en edad de merecer más de lo que aquí se les dice.) “Sin velas, desvelada”, “Agor sin fin”, “Puerto de sombra”, reflejando en sus títulos el afán literario,

¡Que van a hacer un arte nuevo! Los que han hecho algo nuevo lo han hecho casi siempre sin proponérselo.

Hasta los genios fundadores de religiones y de las sectas han pensado siempre en ser continuadores y no inventores.

Lo nuevo tiene en el arte, en la filosofía y en la vida un carácter como de epidemia. Esa epidemia no es capaz de crearla nadie de una manera deliberada.

Esto del arte nuevo es algo así como lo que se cuenta del niño de colegio que explicaba el descubrimiento de América diciendo: “Cristóbal Colón entró en su carabela y advirtió a sus compañeros: Vamos a descubrir América.” O lo del general alemán que dijo: “Vamos a comenzar la guerra de los treinta años.”

Si hoy apareciera un arte nuevo, seguramente no sería en Europa ni en la América europeizada, sino en Asia o en Africa, en partes que tuvieran otra tradición y otras disciplinas artísticas que nosotros.

Por ahora siempre ha sucedido que una tendencia nueva en la civilización y en el arte ha venido con la influencia de un pueblo desconocido sobre otro.

En el principio de la civilización, sumerianos, elamitas y egipcios se hacen préstamos de dioses, de formas de escritura y de leyendas. Estos préstamos persisten durante la historia. Los griegos toman prestado a los egipcios; los romanos a los griegos y a los orientales; los germanos, a los romanos; los pueblos modernos de Europa, a los germanos y a los árabes. Todos los países, tarde o temprano, dan algún fruto a la civilización, pero la semilla viene de fuera.

“De nada no viene nada”, dijo Lucrecio. Llega un momento en que los pueblos se conocen relativamente bien y ya no se fecundan unos a otros.

Por eso yo creo que la única manifestación de arte nuevo en nuestro tiempo es la música negra de *jazz-band*, y que esta novedad suya se revela en su éxito y en el carácter eterno de manifestación, trasportada de otro país que pone a flote el sentimiento de un pueblo desconocido en su psicología como el pueblo negro. Todo lo que no tenga este carácter natural y espontáneo, como de epidemia, casi siempre venida de fuera, es una pobre manifestación de esnobismo de taller.”

obras de juventud, de estilo un tanto preciosista, a la manera de su paisano Gabriel Miró, sin gran fuerza, dejaba entrever claramente la posible erupción madura de un novelista importante.

Más preciso, más esquinado, más dueño de sus emociones (quizá demasiado, y por ello dado a la sátira con ciertos destintes de los esperpentos de Valle-Inclán), amargo, Antonio Espina se quedó preso en las pocas páginas de su "Pájaro pinto" y su "Luna de copas." Pedro Salinas nos dejó en "Vísperas del gozo", delicadas historias de estilo entre proust y giraudouxiano, de sube y baja, estira y afloja, de amagar y no dar, de juego, inteligente, eso sí, pero sin gran importancia. Claudio de la Torre, Valentín Andrés Alvarez, Francisco Ayala no dieron sino otras tantas muestrillas noveleras de su supuesta capacidad y evidente clase. El único que multiplicó volúmenes y parece fruto granado de la tendencia es y fué Benjamín Jarnés, sin alcanzar resultados mucho más brillantes. Dueño de una excelente retórica, el nuevo arte de novelar le prohibió los caminos naturales; cosa más de lamentar, teniendo en cuenta que la vida de Jarnés (seminarista, sargento íntimamente ligado a la frustada sublevación de las Juntas de Defensa), seguramente le hubiese dado buenos materiales y motivos de sobra. Sus propios títulos delatan ya su meta: "El profesor inútil", "Locura y muerte de nadie". Benjamín Jarnés se pierde en los vericuetos distinguidos del arte nuevo, sin alcanzar a más que bien decir cosas que ya no le interesan a nadie.

Algunos Heterodoxos

Fuera del alcance de la "Revista de Occidente" se mueven algunos escritores que publican, también, novelas. Juan José Domenchina se complace en adobar y rellenar "La Túnica de Neso" de palabras incorrientes, deteniendo a sus posibles

lectores a golpe de diccionario. Mauricio Bacarisse, logra el primer "Premio Nacional de Literatura", con una novela sin relieve, ayalesca en título y maneras, y muere. Ernestina de Champourcín, Rosa Chácel también hacen sus pinitos noveleros. Corpus Barga sigue el ejemplo, carcomido por el periodismo. José Díaz Fernández publicó un buen libro, "El blocao", narraciones de la guerra de Marruecos, que tuvo bastante éxito, y cayó luego en las alifafes de la "Revista de Occidente", tal como se puede ver en "La Venus Mecánica". Murió en el exilio. ¿Qué habrá escrito en la cárcel Cipriano Rivas Cherif, autor de "Un camarada más"?

¿Citar los ensayos novelescos de Valbuena Prat, Mario Verdaguer? Ya está.

Los Humoristas

El humor, si no es genial, es poca cosa. Sus cultivadores, Wenceslao Fernández Flores, Julio Camba, como antes Pérez Zúñiga o después, por los senderos de Gómez de la Serna Edgar Neville, Antonio Robles, Samuel Ros no llegaron a escribir verdaderas novelas, aunque sí a vender bastantes ejemplares de sus libros más o menos divertidos; sobre todo el mequetrefe prostituto de Jardiel Poncela.

5

Hacia un nuevo realismo

El 18 de julio de 1936 se sublevó la reacción y empezó la guerra que hoy acaba, oficialmente, en Europa. Orage y tajo de tal ferocidad influyó directamente en la producción literaria. Atentos a la propaganda de su justa causa —y todos los escritores jóvenes de alguna valía se encontraron, ni que decir tiene, en las filas republicanas —los posibles novelistas desparramaron su labor por periódicos, revistas, folletos. La emigración, amarga para los que se quedaron en Europa, amable para los acogidos fraternalmente en América, no ha permitido sino el albor de una obra que el profundo surco de la guerra hará necesariamente germinar.

En una España amordazada lo publicado ha sido insignificante y deleznable. Los supervivientes del 98 siguieron publicando libros que nada añadirán a su gloria. Pérez de Ayala calló, enredado en una posición traicionera. Ramón Gómez de la Serna no hizo sino reeditarse. España, sin honra, no dió un solo nombre nuevo. A última hora suena el de un joven, entre barojiano y jarnesista, Cela. Escribe mal, sin exactitud en la adjetivación; pero sabe contar. El día de mañana puede ser un novelista. Hoy debe su éxito al apoliticismo de su literatura, todavía en fáfara. Buscándose, cae, en “El Nuevo Lazarillo”, en el pastiche clasicoide, donde lo único que tiene

sabor es cierto regusto gallego y valleinclanesco de brujas y mendigos. *

Las escuelas parisinas necesitaron del derrumbamiento de Francia para darse cuenta de su propia muerte. Los escritores franceses que, en medio de tanto androginismo, traían un nuevo modo de enfrentarse con la vida, Malraux y Aragón, unidos a algunos novelistas norteamericanos, cuya barbarie técnica traía hálito directo de la calle y el campo, los novelistas soviéticos, de valer muy desigual, pero todos al servicio de la colectividad, y los novelistas iberoamericanos iban a consolidar los cauces de un nuevo realismo. (Los primores alfeñicados por mucho que se les quiera resguardar en alcoholes o algodón suavísimo, se van a morir. Les queda de vida lo que duren los ayes melancólicos de damas ya ajadillas, añorando perdidos salones).

Todo parece predecir el éxito de un realismo que un crítico mexicano, adjetivó trascendente, a mi juicio con acierto. No por la importancia sino por el hecho de ser un arte llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio. Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor como pudo acontecer en los tiempos del naturalismo. Subjetivismo y

* Uno de los últimos éxitos —dos ediciones en cortos meses— ha sido “Mariona Rebull”, de Ignacio Agustí, novela de la cual aseguran los forros que “Azorín” dijo: “El cuadro que el novelista describe está descrito (*sic*) magistralmente. Puede parangonarse con las descripciones (*sic*) de los grandes maestros de la novela moderna.” Si así escribe el maestro, bien puede el discípulo darse el lujo de escribir frases como las que siguen: “Diputado el más joven a Cortes por los conservadores.” (p. 16) “Las sirvientas de confianza eran las que acostumbraban a llorar en los bautizos.” (p. 12) “Dirigíase a las seis en punto a la fábrica, que ahora ocupaba enteramente el almacén más algunas derivaciones adheridas. Sin que mediara entre padre e hijo una sola palabra, casi ni los buenos días.” (p. 18) “La justeza de la temperatura.” (p. 21) “Se adormilaba tricotando.” (p. 42) ¿Para qué seguir? La novela da la impresión, en todo momento, de haber sido mal traducida. Otro crimen de este tiempo oscuro de España; porque las obras que los catalanes hubiesen escrito en su lengua ¿quién las salva?

objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística. “La Vorágine”, “Las uvas del rencor”, “Los de abajo”, “Les voyageurs de l’impériale”, “L’Espoir” tienen algo de vivido, de periodístico, de humano, de personal, de cotidiano; y nadie las podría confundir con las realizaciones del realismo del siglo XIX. Se han acercado al ambiente no con afán de describirlo, sino de comprenderlo y emitir juicio, y esta es la diferencia fundamental con el naturalismo pasado: el escritor, ateniéndose a la realidad, *toma partido*.

El estilo se asienta en busca de claridad. Igual que se posa en el fondo de un vaso el barro que la enturbiaba, la lengua camina hacia una recobrada sencillez, no exenta quizá del gusto hacia lo rotundo y definitivo, los refranes y los dichos, lo popular en lo que de mejor realizó.

Dos hombres parecen destacarse en la nueva novelística española: Ramón J. Sender y Paulino Masip.

Falla Sender por lo más: la autenticidad. Así cuente reales sucesos, algo hay en su expresión que los falsea. Se le escapan, grises, los tipos, los caracteres. Quizá porque su arte no cala lo suficiente. Presenta el caso extraño del escritor realista que se quiere apegar en todo momento a lo real, sin lograrlo. ¿Qué se le escapa? ¿Qué se le va, impalpable, de lo vivo a lo pintado? Se le desvanece ese caudal infinito que hace y deshace: lo auténtico ¿Por falta de talento? No. ¿Por propia determinación de presentar las cosas como las desea y no como fueron? Tampoco. Fáltale poesía. No esa poesía superpuesta y pegadiza que pedía el “arte nuevo”, colgada al azar, embutida a la buena de Dios como sucede con tanto falsificador y aun, a veces, con poetas de verdad. No. Le falta esa poesía interior que corre por cualquier obra de arte, si lo es. Esta es la razón por la que no logra arrastrar al lector tras el cúmulo de sucesos ingeniosamente referidos.

Hombre de mucho escribir, sólo dió una novela de la guerra “Contraataque”, sin alma, ni aliento.

Paulino Masip es, hasta el día, autor de una sola novela: “El Diario de Hamlet García”, donde se relata la vida de un burgués bastante estrafalario y muy real en los días primeros de la rebelión militar. “¿Qué me he propuesto con estas notas? ¿Decirme la verdad a mí mismo? ¿Por qué entonces, me callo cuanto transcurre en los bajos fondos de mi alma y de mi cuerpo?” Unas veces se las calla y otras no. Los personajes secundarios tienen vida propia, el suceso se desarrolla lentamente porque el protagonista es amigo de dar su opinión acerca de todo. El ambiente es justo, la realidad se impone al lector desde el primer momento. La frase es clara, el sustantivo exacto, el adjetivo cabal. Un estilo natural, siempre con la izquierda. Si el cine no se lo traga, Masip puede llegar a ser un claro exponente de la novela española de nuestros días.

José Herrera Petere maneja una pluma todavía insegura. Su acierto mejor “Cumbres de Extremadura” es fiel reflejo de la vida de los guerrilleros, mas cuando se fía del báculo de su imaginación vacila todavía en su expresión. Nada sabemos de la labor propia que haya podido llevar a cabo en Moscú César M. Arconada que manejaba bien su lenguaje.

Nuestra guerra espera todavía su novelista.

Más de un escritor atado a la teórica de lo exquisito abandonó el oscuro bajel al palpar la realidad de su pueblo. Es el caso de Alberti. Es el caso reciente de Jaime Torres Bodet que, no por mexicano, deja de ser muy significativo del correr de nuestro tiempo español.*

* Quizá parezca inútil advertir que en América han seguido apareciendo novelas de autores no influenciados por las escuelas europeas del tiempo. V. gr., y

“La manera castellana —había dicho Valle— es el realismo, que no es copia sino exaltación de formas y de modos espirituales.” Un arte en el cual la exposición de lo externo no deje de estar en concordancia con la imaginada realidad exterior. Un

por lo que a México respecta: Rafael Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Revueltas. . .

Torres Bodet en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana, tras reconocer con entereza su parte de culpa —expresada bajo palio parisiense y en olor deshumanizante a través de historias leves, graciosas y puras— dijo lo que sigue: “Precisamente porque existieron, durante lustros, muchas generaciones que creyeron poder servir a la inteligencia sin servir a la humanidad; precisamente porque existieron, durante lustros, muchos especialistas de la cultura que edificaron en el aire sus utopías y muchos oficientes del arte que declararon malsano para su obra cuanto excediese el espacio breve de lo que llamaron su “torre de marfil”, es por lo que llegó a establecerse, en gran parte de las naciones, un doloroso divorcio entre la vida y la inteligencia, entre la política y la cultura. . . Pero sucede que las metáforas son un momento no más de la realidad: el momento rápido y fotográfico en que la materia se vuelve signo, alusión, emblema. Y comprobamos por la experiencia de lo sufrido, que nuestro papel inmediato va a consistir en resucitar las figuras yacientes bajo los símbolos.

Si los artistas de antaño se complacieron viendo cómo se convertía Dafne en laurel y en estatua de sal la mujer de Lot, el deber exige que nuestra hora se singularize precisamente por lo contrario y que, al roce de nuestra vara poética o filosófica, vuelva a vivir la mujer de Lot, escapando a su cárcel salobre y rígida, vuelva el laurel a ser Dafne viva y hallemos, bajo los símbolos opresores, la carne trémula y vulnerable por cuyas arterias corra una sangre ya no ficticia, sino roja y ardiente como la nuestra, entre nervios y músculos de verdad.

Quiere ello decir, sin alegorías, que se impone a las nuevas generaciones una tarea, cuyos timbres más puros de gloria radicarán en vivificar la cultura, en humanizarla y en combatir contra las áridas abstracciones que estaban amenazando ahogar el arte, la ciencia y el pensamiento. . . A partir de Versalles no fueron pocos los libros que difundieron el odio y el miedo de la contienda. Barbusse y Duhamel, Arnold Zweig y Dorgelès, Remarque y Romain Rolland —para no mencionar sino a novelistas de éxito incuestionable— hicieron de sus obras requisitorias vehementes contra la guerra.

Más, a cambio de aquellas requisitorias ¿cuántos fueron los escritores que se atrevieron a cantar positivamente los méritos de la paz? Por tenebrosa que fuese la novelística de la guerra, la de la paz destilaba también acíbar y desaliento, pesimismo y desolación.

¿Qué ejemplos de humanidad proponían los literatos más celebrados a sus lectores? En Francia, el inmoralismo de “Los Monederos Falsos”, descritos con tan persuasivo talento por André Gide y la sociedad decadente que dió pretexto a los admirables análisis de Marcel Proust. En Alemania el culto de la muerte de Thomas Mann y las crueles indagaciones de Jakob Wassermann. En Italia,

arte, donde imaginación y realidad contrapesen sus valores. Un arte realista en su figura e imaginado por los adentros. *

Dije, hace muy pocos años, lo que sigue, y con ello acabo:

Los escritores que cumplen hoy sesenta años, la edad de mis padres, pudieron creer, un momento, que todo estaba resuelto; que la humanidad, de pronto, había dado con sus carriles. Pocos sobrevivieron al desengaño. El ejemplo: Stefan Zweig. Mas no sólo se muere muriendo.

Otros, alzándose de hombros, se autoerigieron un monumento en las nubes, como Romain Rolland, sin darse cuenta que les fallaba la tierra, y ellos a su deber. No me refiero al valor literario de sus creaciones, aunque generalmente al hombre que huye le es negada la autenticidad, meollo de lo mejor. En nuestra época, el pacifismo es el más cruel de los engaños. Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor.

los personajes nocturnos de Svevo y Pirandello. En Praga, las agónicas turbulencias de Kafka y en Inglaterra, cuando no las digresiones irónicas de Aldous Huxley, el exarcebado sensualismo enfermizo del "Amante de Lady Chatterley"...

...A fin de contrarrestar la sensiblería llorosa de ciertas horas de la literatura decimonónica, se exageraron las pretensiones de un intelectualismo geométrico y efectivista. Poetas, de angulosa prestancia, llegaron a declarar que el corazón había pasado de moda. . . Y, si restamos algunas obras excepcionales, la mayoría de la producción literaria esparcida por el mundo entre 1918 y 1940 puede clasificarse en dos largas series: la de los textos que tendían al idealismo, por evasión de la realidad, y la de aquellos que proporcionaban, como único realismo posible, la eliminación de los ideales.

¿Qué representaba tan seria antítesis, sino una dimisión moral de la inteligencia?"

"Desde estas Américas —escribe Juan Ramón Jiménez a Enrique Díez-Canedo, el 6 de agosto de 1943—, empecé a verme, y a ver a los demás, y a los demás, en los días de España; desde fuera y lejos, en el mismo tiempo y el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916. Más que nunca necesitaba la expresión sencilla, en la que creo haber escrito lo menos deleznable de mi obra, que tantas veces se me ha complicado con ese vicio barroco que es la locura última de toda la literatura española, como el purismo es la tontería final de toda la francesa."

Evidentemente, si nos comparamos con nuestros colegas inmediatamente anteriores a la Revolución Francesa nuestro papel ha venido a ser subalterno; razón por la que muchos, añorándola, no aceptan la que vivimos.

Porque ya no se lucha por la publicación y exaltación de los Derechos del Hombre, sino por su inmediata aplicación, y por su camino más corto y menos brillante: el de los más.

En esta lucha, nuestra posición resulta menos cómoda, menos airosa que la de nuestros antecesores del siglo XVIII, viviendo en palacios que denigraban. Y mucho menos agradable que la de los intelectuales del siglo XIX cuando la ideología liberal parecía traerles la Igualdad y la Libertad —remedos de la Justicia— por manos del librecambismo inglés.

No sólo han cambiado los tiempos. Ahora todos saben lo que tienen que perder, cosa que ignoraban nuestros abuelos, envueltos y apañados —y empeñados— por años de prosperidad. Así surgió en los países ricos a fines del siglo pasado una brillante intelectualidad reaccionaria, mortal muestra de su podredumbre.

Todo se hizo cuestión de “buena voluntad”. ¿Dónde quedan esos hombres? De buenas intenciones, o voluntades, que para el caso tanto monta, están agusanados los restos de sus patrias.

Surgió, por otra parte, en nuestro cielo de intelectuales, y por do más pecado había, un turbión metafísico apadrinado por dos, y aun tres, filósofos judíos, sustentador de irracionalismos con sus secuelas fenomenológicas, y por otra, en el bazuqueo parisino, una especie de gnosticismo superrealista, envuelto en prendas de buen estilo; divorciados del mundo pretendían arrastrarnos a viejas zonas ya deshabitadas, a —como dice el refrán— pasar noche mala y parir hija. O aun casar en fotomontajes, mejores o peores, irracionalismo y marxismo en desesperado afán de un dualismo impar.

Duro es nuestro porvenir, pero no por eso deja de serlo. Posiblemente nuestra misión no vaya más allá que la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta. Labor oscura de periodistas alumbradores. Nunca más lejana una época dorada de las letras. Llega al poder una nueva capa que no puede colegir de buenas a primeras la calidad o lo auténtico. Y, querámoslo o no, nos toca servirla.

No quiero defender, y quede claro, una poética política o al servicio de quien sea. No podríamos subsistir, y menos los escritores de lengua española, sin nuestros gemidos:

El barro, que me sirve, me aconseja. . .

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0552840 0



