

CLASICISMO Y MODERNISMO EN LA UTOPIA PENINSULAR

Por Stelio Cro

INTRODUCCIÓN: LA ISÓPOLIS¹ DEL '98

El ciclo que Unamuno y Ganivet iniciaran con *En torno al casticismo* (1895) e *Idearium español* (1897) se concluyó en 1938 con *El tema de nuestro tiempo* de Ortega y Gasset. Ganivet concibió una interpretación patriótica, desde una perspectiva europeísta. Su visión está relacionada también a su trabajo como diplomático español en países escandinavos. Para Ortega y Gasset, la clave de que ni Ganivet, ni Unamuno, dependan de modelos franceses, es que estudiaron las literaturas del norte de Europa:

Esta liberación de la servidumbre bajo el magisterio de Francia se debió a que ambos fueron los primeros en penetrar más allá y tomar contacto directo con la obra de las naciones del norte y centro de Europa. Inglaterra, Dinamarca, Escandinavia, Finlandia, Alemania, les ayudan a poner en su sitio, sitio de honor pero acotado, limitado, al espíritu francés que hasta entonces había gozado de un influjo exclusivo y, a fuer de tal, sin límites².

¹ En un trabajo anterior—*Utopía y romanticismo en Jovellanos*—he explicado en detalle lo que entiendo por este neologismo. Remito a este trabajo para una discusión detallada—en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 32, 2007, nota 3, págs. 273-274. Aquí sería suficiente recordar que por *isópolis* se entiende un concepto, a la vez, historicista y psicológico. Desde el punto de vista histórico, podemos entender por isópolis aquel organismo político-social contra el que el utopista concibe su sociedad ficticia y alternativa. La isópolis es lo que los sociólogos americanos denominarían “the establishment”. Desde el punto de vista psicológico, entendemos por isópolis una imagen interior, o interiorizada, en la mente del utopista que quiere reformarla, una idea comprensiva y totalizadora, como la utopía que debería sustituirla, o reformarla. Una isópolis es, en lenguaje cibernético, “a site under construction”. Como tal, la isópolis tiende a reconstituirse, aún después de haber sido reformada y a pesar de haber asimilado los elementos reformadores de la utopía concebida como su alternativa.

² Véase José Ortega y Gasset, “Prólogo” a Angel Ganivet, *Cartas Finlandesas y Hombres del Norte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1945, págs. 14-15. Referencias a esta obra con el número de páginas entre paréntesis.

Para Ganivet, que comparte este rasgo con los otros miembros del '98, la transformación de España debe llevarse a cabo partiendo de un conocimiento profundizado de Europa, especialmente Europa septentrional, germánica. Con la excepción notable de Unamuno, que tuvo un conocimiento profundo de Italia y de la literatura italiana, manteniendo correspondencia con Benedetto Croce y otros escritores italianos contemporáneos, la Generación del '98, incluyendo a Ortega y Gasset, tuvo como guía ideal al norte de Europa, sobre todo Alemania, Inglaterra y Francia y, con Ganivet, Escandinavia. De manera que es difícil comprender las limitaciones que se quieren imponer por algunos intérpretes de este movimiento que quieren verlo como algo insular y autónomo de España. La tesis de este trabajo es que la Generación del '98 concibió un nuevo utopismo cosmopolita, invirtiendo la tendencia del género al aislamiento y tratando de abrir fronteras y derrumbar barreras, desde Unamuno y Ganivet hasta Ortega y Gasset. *Clasicismo* y *Modernismo* son términos que no se oponen necesariamente, sino que se complementan³.

Hans Jeschke fue el primero con su obra *Die Generation von 1898 in Spanien* (Halle, 1934) en identificar el origen ideológico de la Generación del '98 y su esencia, aplicando a su estudio la teoría generacional elaborada por Dilthey y definiendo al grupo como

un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual y, por ello, transcurrida bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coatenidad interna), se congregan bajo la impresión de un acontecimiento y, gracias a sus predisposiciones creadoras, imprimen formas de vida y de arte, que son determinantes para el ambiente internamente coetáneo (masa) y características para la época respectiva como expresión temporal⁴.

Jeschke identifica los siguientes antecedentes comunes: el krausismo por obra de Sanz del Río, la polémica entre krausistas y Menéndez y Pelayo, el esfuerzo de conciliación entre los dos adversarios por parte de Valera y Clarín. Jeschke reprocha a Azorín por su imprecisión, ausencia de principios claros, escaso rigor y excluye del grupo a Unamuno, Maeztu, Ganivet y Rubén Darío, restringiéndolo a Benavente, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Antonio Machado (Granjel, 288). Sobre el movimiento decisivo fue para Jeschke el desastre colonial, que inspiró el sombrío pesimismo y la sensibilidad crítica. Jeschke da mucho relieve al estilo del gru-

³ Véase para la importancia del universalismo en Ganivet, Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, "Estudio Preliminar", Angel Ganivet, *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Granada: Fundación Caja de Granada, 2000, p. 22. n. 17.

⁴ Véase Luis Granjel, *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959, pág. 287. Referencias a esta obra con la abreviación *Granjel* y el número de páginas entre paréntesis.

po y selecciona textos de Benavente, Valle-Inclán, Azorín, Baroja y Antonio Machado, entre 1902-1903.

El mismo año de Jeschke, Pedro Salinas publica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid su curso sobre “La Generación del Noventa y Ocho”, que sale unos meses más tarde en la *Revista de Occidente* y vuelve a editarse en 1949, como parte del volumen *Literatura Española Siglo XX*, publicada en México. Las características señaladas por Salinas son la admiración por la obra de Nietzsche, la participación en la preocupación de las consecuencias del desastre en la guerra con Estados Unidos, la participación en grupos de redacción, tertulias y publicaciones periódicas y la crítica a la generación anterior. Salinas incluye en el grupo a Valle-Inclán, Benavente, Manuel y Antonio Machado, pero se corrige en un escrito posterior—*La literatura española moderna*—redactado en 1943 y publicado en inglés en *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, impreso en 1947, en el que incluye a Ganivet, Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Maeztu, deja a Benavente y Antonio Machado, pero quita a Valle-Inclán y a Manuel Machado, indicando a Ortega y Gasset y Pérez de Ayala como a los continuadores del espíritu del '98. En otro ensayo “Significación del esperpento: Valle Inclán hijo pródigo del '98”, Salinas hace una corrección ulterior y afirma que modernismo y '98 se complementan, lo que le justifica la readmisión de Valle-Inclán en el grupo.

En *La Generación del Noventa y Ocho* (Madrid, 1945), Laín Entralgo define al grupo que incluye a Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Pío Baroja, Valle-Inclán y Menéndez Pidal, con personalidades afines como Ganivet, Maeztu, Benavente, Manuel Machado, los hermanos Alvarez Quintero, Manuel Bueno y el pintor Darío de Regoyos, identificando cinco motivos que los une: geográfico, social, cronológico, temático y convivencial. Subraya la disparidad entre Modernistas y Noventayochistas, una diferencia que Díaz Plaja desarrolla con mayor amplitud. Para Laín Entralgo los rasgos individuales de la generación son: el apego a la tierra nativa, el anticatolicismo, el amor a España, la crítica a la psicología española. Los intereses artísticos de la generación del '98 incluyen el paisaje, poéticamente transfigurado, el hombre, figura idealizada, utópico y ucrónico, enmarcado en una España soñada, el pasado y el futuro de España:

Los hombres del 98 se evaden de su presente histórico por la vía del ensueño. Pronto se hastían y desengañan de hacer programas políticos, y sueñan (...) Los ensueños de los literatos del 98 deben ser calificados de semiutópicos y semiucrónicos⁵.

Guillermo Díaz Plaja concibe una oposición entre Modernismo y Noventa y Ocho, como reza el título de su estudio, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, en

⁵ Véase Pedro Laín Entralgo, *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe. Austral, 1967, pág. 234. Referencias a esta obra con las páginas entre paréntesis.

que afirma que el Noventa y Ocho es peninsular, mientras que el Modernismo es europeo e hispanoamericano. Al primero (1898) pertenecerían Unamuno, Ganivet, Baroja, Azorín, Maeztu y Antonio Machado; al segundo (1902), modernista, Benavente, Rubén Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado, Villaespesa, Marquina, Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra.

Para Eduardo Subirats, los escritores de la generación de fin de siglo

Realizaron una recepción de la crisis de la sociedad industrial europea, de la cultura de masa, y de sus manifestaciones artísticas y sociales, bajo la perspectiva de una anacrónica concepción de la creencia o una visión trascendente de la vida que sólo pueden comprenderse a partir de las tradicionalistas, y además primitivas formas culturales que constituían su inmediato entorno cultural y social⁶.

Según Granjel, el grupo se separó ya a partir de los años 1902 a 1905:

Entre 1902 y 1905 tiene lugar el proceso de disolución de la convivencia mantenida por los escritores noventayochistas durante los años que anteceden a la primera de las dos fechas mencionadas, cuyos lazos de unión fueron, según queda demostrado, preferentemente políticos, ligados o enraizados, a su vez, en una muy semejante formación ideológica y a una preocupación española en todos manifiesta (...) asimismo se conoce el desilusionado fracaso del empeño regenerador emprendido por los literatos noventayochistas y la historia novelada que de su desenlace escribió el futuro *Azorín* para incorporarla a su novela *La voluntad* (Granjel, 237).

Juicios dispares en cuanto a fechas, participación y propósitos, en los que el patriotismo se vuelve nacionalismo y exclusivismo hasta concebir modernismo y noventayochismo como movimientos separados. Pero hoy, con cierta justificación, se considera la Generación de 1898 como algo más o menos homogéneo que produjo en la literatura, el pensamiento y la cultura española una renovación, o, como dice Azorín, un renacimiento. Podemos adelantar algunas razones que pueden justificar en parte este apego a considerar como fenómeno único y en cierta medida aislado, el surgimiento de un grupo de jóvenes escritores hacia fines del siglo XIX:

1. La conexión hecha casi inmediatamente, y por algunos de sus miembros, sobre todo Azorín, con el así llamado “Desastre Nacional”, como consecuencia de la guerra hispano-americana que costó a España la pérdida de Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo y Filipinas y el fin de su presencia política en el hemisferio occidental.

⁶ Véase Eduardo Subirats, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de hoy, 1983, pág. 208.

2. La creencia que miembros de este grupo tuvieron de su originalidad.
3. La percepción de una cultura europea que se consideró importante para España y que supuestamente la generación anterior había ignorado.
4. Una simpatía en muchos y, en algunos, una adhesión a las tendencias anárquicas y anticlericales que caracterizaron a muchos miembros de esa generación, sobre todo en el sistema educativo.
5. El convencimiento que esta generación, única entre todos los grupos anteriormente identificados en la historia literaria española, había adquirido el sentido de la historia y se proyectaba hacia el futuro.
6. Estas ideas y afirmaciones teóricas, junto con otras que a ellas se acompañan, forman un sistema, más o menos coherente, que se yergue con una identidad bastante específica, y en momentos en que España acusa una de sus peores crisis morales y políticas de su historia. Ultimamente la isópolis contra la que la Generación del '98 opone sus ideas, transformada por el pensamiento utópico del '98, viene a ser parte de la herencia cultural de España y, a su vez, se transforma en la medida del gusto literario de toda una época, que de forma más o menos aproximativa, se identifica con el modernismo y que, de una manera u otra, llega hasta nuestros días, constituyéndose, después de los Siglos de Oro, en el movimiento literario español de más prestigio de los tiempos modernos, pues domina todo el siglo XX y, al comienzo del siglo XXI, convertida necesariamente en una nueva isópolis, domina la literatura, el pensamiento y el arte peninsular. Es este elemento teórico coagulado en torno de la noción del '98 utópico, apenas soslayado por Laín Entralgo, lo que permite superar las diferenciaciones un tanto arbitrarias y artificiales entre Modernismo y Noventa y Ocho, entre una cultura propiamente hispánica y otra prevalentemente europea, entre la cronología política y restringida a los primeros años del siglo XX y "el siglo de plata" al que dieron curso, y los lejanos antecedentes en los siglos XVIII y XIX.

El propósito de este ensayo es rastrear el proceso por el cual, desde los precursores como Jovellanos, se establecieron pautas ideológicas y culturales que lograron superar las grandes revueltas europeas, desde la Revolución Francesa, a las invasiones napoleónicas, a las dos guerras mundiales. Este estudio trata de responder a preguntas fundamentales, como ¿Existe una tradición crítica moderna peninsular y cuyas premisas teóricas se han echado a perder ya más de un siglo? ¿Cómo se explica la supervivencia de esa tradición en la España peninsular, mientras que en el resto de Europa las revueltas aludidas han echado abajo tradiciones y movimientos literarios? Y, finalmente, ¿Cómo se ha renovado esa tradición, sin perder su dinamismo hasta hoy? La tesis de este estudio es que la Generación del '98 produjo un pensamiento utópico que informó la literatura, el arte y las ciencias. La utopía

del '98 consiste en su oposición dinámica a la isópolis contemporánea. Este dualismo constituye la realidad cultural de la España moderna y ha resistido hasta nuestros días. Su actualidad es tanto más notable porque parece sobrevivir en el pensamiento histórico peninsular, como veremos.

Si se incluye a Jovellanos como su necesario precursor, habrá que ampliar la época del redescubrimiento de Castilla, darle la paternidad al político, historiador y polígrafo asturiano y considerar a la Generación del '98 como parte de esa isópolis cultural y política que rige aún hoy como modelo espiritual en España y que, de ser así, ya ha superado en continuidad y supervivencia a la primacía que hasta ahora se había dado a los Siglos de Oro. En su lugar oportuno consideraremos el tema de las dos Españas. Aquí, como anticipación, podemos adelantar que la Guerra Civil y sus aledaños políticos, que comprenden unas décadas del siglo XX, no hicieron mella en la primacía de los valores noventayochistas, sino que, pasada la tormenta, reafirmaron la validez del magisterio de Jovellanos en sus discípulos ideales que, como Unamuno, Azorín, Baroja y Menéndez Pidal, continuaron la labor noventayochista y la transmitieron a los jóvenes como Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Dámaso Alonso, Pedro Laín Entralgo y mi maestro Guillermo de Torre.

Desde unos decenios a esta parte, el concepto de Generación del '98 se ha refinado, pero no se ha abandonado. Tuvo razón David Gies en afirmar la necesidad de estudiar el papel que Jovellanos desempeñó en la formación de Larra y de los miembros de la Generación del '98 que consideraron a este último como uno de sus maestros.⁷ Por otra parte Reginald F. Brown ha argumentado con mucho tino la influencia de Jovellanos en Francisco Ginés de los Ríos por su concepción y realización de la Institución Libre de Enseñanza⁸.

En mi trabajo anterior he tenido ocasión de analizar las ideas de Jovellanos como utopísticas y pre-románticas. Ambas características confirman su "futurismo", su ansia de progreso firmemente anclado en la historia patria. Por eso, en ese mismo estudio, he puesto de relieve su renuncia al cargo de Ministro que se le había

⁷ Véase David Gies, "Dos preguntas regeneracionistas: '¿Qué se debe a España?' y '¿Qué es España?'. Identidad nacional en Forner, Moratín, Jovellanos y la Generación de 1898", *Dieciocho*, 22, 2, Fall, 1999.

⁸ Véase Reginald F. Brown, "Jovellanos and the Institución Libre de Enseñanza": "the Institución Libre de Enseñanza and its *Boletín* (...) were not, as some have supposed, a unique production without antecedents, but were rather an outburst of reforming, perhaps even revolutionary, zeal in the eighteenth and nineteenth century (...). It could also introduce an element of intermittence into the smooth flow of that 'intrahistoria' emphasized by Unamuno. Applied to literature or thought it could suggest to the researcher that at times he should not struggle to establish continuity. In the present case, the disjunction links the Real Instituto Asturiano founded by Jovellanos in 1793 and the Institución Libre of 1876. The similarities between them are quite as astonishing as the apparent historical fact that the later society ignored the earlier one", en *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 59, N. 3 (1982), pág. 257.

ofrecido por el gobierno de José Bonaparte, en abierto contraste con los otros afrancesados, como su amigo Cabarrús, que le instaba a aceptar. Y aquí debemos observar ya una división entre los afrancesados españoles: los que, como Cabarrús, creían que el progreso español estaba condicionado por una tiranía y una ocupación extranjera, y los que, como Jovellanos, pensaron ante todo en la libertad e independencia de su patria y se unieron a las Cortes de Cádiz para dar a España la primera constitución moderna y un gobierno nacional que guiase la lucha de liberación. Jovellanos, jefe moral reconocido de esa Junta, es un modelo claro y una elección señera, perfectamente coherente con su obra de historiador de las raíces del ser castellano. Menéndez y Pelayo le rinde homenaje al decir que Jovellanos tuvo un “alma heroica y hermosísima, quizás la más hermosa de la España moderna”⁹. El mismo polígrafo tomó a Jovellanos como modelo para su propio “interiorismo”, como observa Laín Entralgo, proponiendo al mismo Menéndez y Pelayo como modelo para la Generación del ‘98: “El interiorismo de Menéndez y Pelayo postula una reconquista de nuestro espíritu corrompido por la extranjerización de España en los siglos XVIII y XIX (...) Más o menos deliberadamente, en esta línea se sitúan los jóvenes del 98. Todos ellos van a ser interioristas, cada uno a su modo. Pero el interiorismo de la generación del ‘98, su tendencia a buscar la autenticidad de España dentro de España misma, tendrá un matiz original (...) ellos postularán otro [interiorismo] más íntimo aún, intrahistórico, por usar la consabida expresión unamuniana”¹⁰.

La autenticidad de Jovellanos se destaca entre los intelectuales de su tiempo por la coherencia de su historicismo, fundamento de su curiosidad por los avances en las disciplinas económicas, sociales y políticas de Europa, su preocupación por la educación, el aprendizaje de las lenguas y, sobre todo, su sincero patriotismo. En ese sentido, el Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer y Larra son deudores del pre-romanticismo de Jovellanos. Sobre la base de los estudios más recientes es posible postular el rol de precursor del Noventayocho para Jovellanos. Sin querer con esto minimizar el impacto del Desastre, que fue el catalizador de sentimientos y aspiraciones ya difundidos en el país, las fuerzas políticas, sociales, religiosas y económicas que se movían en España a lo largo de todo el siglo XIX constituían una isópolis, heredada del siglo anterior, y que el Noventayocho quiso modificar de forma radical y que el Desastre puso aún más de manifiesto.

Cada uno de los miembros de esta generación se remonta idealmente a Jovellanos, perseguido por esa isópolis y muerto en su lucha para combatirla. Esta perspectiva nos permite proponer que entre los intelectuales de las generaciones si-

⁹ Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Buenos Aires, Emecé, 1945, Tomo VI, p. 385.

¹⁰ Véase Pedro Laín Entralgo, *La generación del Noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1947, p. 185. De ahora citas con la abreviación *Entralgo*, con el número de páginas en paréntesis.

guientes, la percepción de la isópolis de España es aún tan sentida, al punto de solicitar interpretaciones radicales y, a veces, enconadamente opuestas, que se debaten en la primera mitad del siglo XX. El teatro y el romancero de García Lorca y el arte de Picasso debaten la tensión entre España y la modernidad, preocupación fundamental en Jovellanos. A su vez, *La casa de Bernarda Alba* anticipa en cierta medida *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Almodóvar, y *Bodas de sangre* a *La Familia de Pascual Duarte* de Delibes. La España visigótica de Sánchez Albornoz es aún la de Jovellanos y el estilo mudéjar de Américo Castro ya había encontrado su primera expresión unos 150 años antes en la crítica estética de Jovellanos.

Sobre la inclusión de los autores, este estudio no es selectivo y los autores seleccionados lo han sido, no porque sean más o menos importantes de otros no incluidos, sino por ofrecer mejor material para mi tesis.

1) MENÉNDEZ Y PELAYO Y LAS DOS ESPAÑAS

Para el rol decisivo de Menéndez y Pelayo hay que reafirmar su lugar entre los precursores, aclarando que su clericalismo, contrario al espíritu que informa la Generación del '98, no le restó fuerza para influir en los jóvenes que aprendieron a amar a los clásicos españoles. En este sentido debemos rechazar la crítica que Azorín le hiciera a Menéndez y Pelayo en su momento. Se ha tratado de limitar el alcance de su obra y ejemplo, haciéndole responsable de la dicotomía ideológica de "las dos Españas", tema que ha encontrado cierto favor hasta en la historiografía de años recientes. Lejos de provocar tal dicotomía, Menéndez y Pelayo tuvo el mérito de identificarla.

Comentando en la *Historia de los heterodoxos españoles* la Constitución de 1812, Menéndez y Pelayo concibió la metáfora tan feliz e influyente de las dos Españas, opinando que por "aquellas reformas, quedó España dividida en dos bandos iracundos e irreconciliables".¹¹

Es en cierto modo paradójal que esa constitución, en parte inspirada por Jovellanos, que murió meses antes de su promulgación en Cádiz, diera motivo a Menéndez y Pelayo para concebir esa metáfora que tanto ha persistido en los historiadores españoles hasta nuestros días¹². En mi trabajo anterior sobre Jovellanos¹³,

¹¹ Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Vol. VII, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 99. Referencias a esta obra en paréntesis.

¹² Véase Fidelino de Figueiredo, *Las dos Españas*. Santiago de Compostela: El eco de Santiago, 1933; Guillermo de Torre, *Menéndez y Pelayo y las dos Españas*. Buenos Aires: Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943; Pedro Laín Entralgo, *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid: Austral, 1947; Claudio Sánchez Albornoz, *España un enigma histórico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956; José María García Escudero, *Historia política de las dos Españas*. Madrid: Editora Nacional, 1976, 4 volúmenes; José María Garate Córdoba, *La Guerra de las dos*

había sido un punto firme del pensamiento histórico de este autor la identificación de la legislación visigoda como el patrón jurídico, lo que en términos modernos podríamos llamar el DNA del Condado de Castilla y del Fuero Juzgo. Esta perspectiva histórica se mantuvo, con variantes que analizaremos en el curso del presente estudio, entre los historiadores más influyentes y originales, incluyendo a Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz y José María García Escudero, para limitarnos a pocos nombres señeros.

El primer historiador que niega esa tradición es Américo Castro y con él algunos creen que se da “el más logrado intento de dar una explicación a la realidad histórica de España”¹⁴. Al promover, como elemento esencial y vital de la identidad de los Españoles, lo judaico y árabe, por encima de lo visigótico, Castro ha dado el paso más radical en la dirección opuesta al pensamiento histórico de Jovellanos. Es posible argumentar que la tesis de Castro es el resultado de su ideología liberal, pero de esta manera habría que impugnar el liberalismo de Jovellanos o de Claudio Sánchez Albornoz, el opositor más prestigioso de A. Castro. Se da el caso que ambos, Castro y Sánchez Albornoz, fueron antifranquistas y exilados por la Guerra Civil. La verdad es que la negación del pensamiento de Jovellanos con respecto a la importancia del elemento visigótico, y la afirmación de lo semítico, judaizante y árabe, coloca a Castro en una tradición inédita, una tradición que inclusive anticipa en algunos decenios la ideología historiográfica americana que quiere identificar en ciertas minorías el elemento esencial para desentrañar el sentido de su compleja historia multiracial y multicultural¹⁵.

Ya dijimos que Jovellanos concibió una historia fundada en la lectura de los textos fundacionales de Castilla, anticipando mucho del pensamiento noventayochista. Castro, en cambio, concibe un fragmentismo historiográfico en el que la literatura, la historia comparada y un liberalismo vago y anticlerical se combinan para producir una escritura historiográfica novedosa en la apariencia porque todo fenómeno histórico del pasado español se evalúa y juzga con criterios ideológicos modernos, entre los cuales cito, como ejemplo, el juicio sobre el cronista Andrés Bernáldez, que Castro define “un apasionado detractor del pueblo judío”¹⁶. Este cronista, contemporáneo de los Reyes Católicos, no hacía más que reflejar la mentalidad de su tiempo y de sus soberanos y sólo el desconocimiento intencional de

Españas. Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1976; José María García Escudero, *Historia breve de las dos Españas*. Madrid, Drácea, 1980.

¹³ Véase “Utopía y romanticismo en Jovellanos”, ob. cit., págs. 276-288.

¹⁴ Véase José Luis Gómez Martínez, *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*. Madrid: Gredos, 1975, p. 7. Referencias entre paréntesis con el número de páginas.

¹⁵ Véase *Cultural Diversity in the United States*. Edited by Larry L. Naylor. Westport, CT: Greenwood Publishing, 1997; George Eaton Simpson, *Racial and Cultural Minorities. An Analysis of Prejudice and Discrimination*. New York: Plenum Press, 1985.

¹⁶ Véase Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, 1971, p. 48.

esta realidad puede conducir a confundir un criterio moral, plenamente justificado después del holocausto hitleriano, con el rigor científico que el historiador debe observar. Hablar de “pueblo judío” en la España del siglo XV sería un anacronismo similar al que se utilizara en hablar del “pueblo amerindio” en la Manhattan del siglo XXI. Es esta interferencia de ideologías contemporáneas en la evaluación de fenómenos históricos de hace muchos siglos, la que produce el frecuente anacronismo en la obra de Castro. Sus adversarios han hecho hincapié en ello y sus partidarios han pretendido ignorarlo.

Lo importante es señalar que con Castro se interrumpe la tradición historiográfica peninsular inaugurada por Jovellanos. El debate estudiado por José Luis Gómez-Martínez revela la hondura de la metáfora de las dos Españas y su presencia en el pensamiento histórico contemporáneo peninsular. Volveremos a analizar esta metáfora en relación al pensamiento de A. Castro.

El primer escrito en que se caracteriza y se explica la metáfora de “las dos Españas” es en el Capítulo II del Libro Séptimo, Apartado IV de *Historia de los heterodoxos españoles*, que es la sección de la obra en la que Marcelino Menéndez y Pelayo resume los decretos de las Cortes de Cádiz de 1812, en particular los relativos a la “Expulsión del Nuncio, Proyectos de Desamortización, Reformas del clero regular y Concilio Nacional.” (89-100). Desde luego que, conociendo el pensamiento clerical y tradicionalista de Menéndez y Pelayo, podemos excusar ciertas expresiones apasionadas, pero no cabe duda de la sinceridad de su patriotismo, como cuando en el “Epílogo” del mismo volumen auspica un rescate espiritual para España, inspirado por la herencia de su historia más gloriosa “mientras [España] guarde alguna memoria de lo antiguo, y se contemple solidaria con las generaciones que la precedieron, aún puede esperarse su regeneración” (p. 559).

Esta misma esperanza de Menéndez y Pelayo era la que había animado la obra del ilustrado Jovellanos. Desde su discurso de 1780, pronunciado en ocasión de su ingreso en la Academia de la Historia, Jovellanos plantea la actualidad de la antigua legislación castellana, inspirada por las primitivas leyes de los Visigodos, un plan de los más utópicos, concebido por Jovellanos¹⁷, empeñado en reformar la isópolis ilustrada. La intención de esta reforma era la de dar a la Ilustración española un carácter nacional, capaz, al mismo tiempo, de renovar la vieja estructura gubernamental castellana y mantener una continuidad con el pasado español, con la Reconquista y los siglos de los triunfos nacionales. El liberal Jovellanos, aunque partiendo de presupuestos ideológicos y sociales opuestos, coincide con el clerical

¹⁷ Véase mi estudio “Utopía y romanticismo en Jovellanos”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, ob. cit. págs. 284-299. El discurso se puede leer en Gaspar Melchor de Jovellanos, “Discurso leído por el autor en su recepción a la Real Academia de la Historia, sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades,” en *Obras*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1951; Edición de Cándido Nocedal, Tomo I, páginas 269-290.

Menéndez y Pelayo en suponer que la búsqueda de la renovación espiritual debe centrarse en la conciencia histórica hispánica.

Aún arriesgando caer en simplificaciones, me parece que el problema de “las dos Españas” planteado por Menéndez y Pelayo en *Historia de los heterodoxos españoles*, aparecida entre 1880 y 1882, se reduce a este afán de recobrar la tradición, al mismo tiempo renovándola. Este proyecto, que ocupó en primer lugar un pensador, jurista, historiador y político de la talla de Jovellanos, tuvo, cien años después, en Menéndez y Pelayo, un continuador, a pesar de la aparente diferencia ideológica subrayada por páginas como la siguiente, en parte justificada a raíz de lo que podríamos definir un proceso político de aislamiento progresivo: “[Las Cortes] herederas de todas las tradiciones del antiguo regalismo jansenista, acabado de corromper y malear por la levadura volteriana (...) en su soberbia de utopistas e ideólogos solitarios [los diputados de las Cortes de Cádiz entronizaron] el ídolo de sus vagas lecturas y quiméricas meditaciones [en vez de] insistir en los vestigios de los pasados, y tomar luz y guía en la conciencia nacional” (*Heterodoxos*, I, 98-99). El remedio indicado por Menéndez y Pelayo es muy similar, si no es el mismo, que hemos visto en Jovellanos.

Podríamos definir como una *isópolis* la España identificada por Menéndez y Pelayo entre fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Para este autor esta *isópolis* no trae nada bueno:

llegó, en alas de la imprenta libre, hasta los últimos confines de la Península, la voz de sedición contra el orden sobrenatural, lanzada por los enciclopedistas franceses; dieron calor y fomento el periodismo y las sociedades secretas a todo linaje de ruines ambiciones y osado charlatanismo de histriones y sofistas; fuese anublando por días el criterio moral y creciendo el indiferentismo religioso, y a la larga, perdido en la lucha el prestigio del trono, socavado de mil maneras el orden religioso, constituidas y fundadas las agrupaciones políticas, no en principios, que generalmente no tenían, sino en odios y venganzas, o en intereses y miedos, llenas las cabezas de viento y los corazones de saña, comenzó esa interminable tela de acciones y reacciones, de anarquías y dictaduras, que llena la torpe y miserable historia de España en el siglo XIX (99).

Esta visión un tanto exacerbada de la *isópolis* de Menéndez y Pelayo se puede entender relativamente a la ideología clerical del autor; sin embargo, la dicotomía por él concebida fue retomada por historiadores y críticos literarios de distintas tendencias ideológicas, que la utilizaron para explicar la historia moderna de España. La distinción concebida por Menéndez y Pelayo dio origen, en la conciencia nacional, a lo que Unamuno llamará el “casticismo”, que ya implica un dualismo que será heredado por la Generación del '98.

2) LA ISÓPOLIS DE LAS DOS ESPAÑAS ENTRE JOVELLANOS Y A. CASTRO

Entre 1780, fecha en que Jovellanos pronuncia su discurso de ingreso en la Academia de la Historia y 1948, fecha de publicación de *España en su historia*¹⁸ de Américo Castro, se cumple la parábola de “las dos Españas” concebida por Menéndez y Pelayo. La perspectiva de Menéndez y Pelayo tuvo un éxito extraordinario, pues por casi un siglo después de su enunciación, historiadores y críticos la utilizaron para explicar la crisis de la modernidad. Jovellanos, que elige la legislación visigótica y Castro, que identifica en lo judaizante lo esencial hispánico, han tenido sus discípulos y adversarios. No es difícil asociar a Menéndez y Pelayo con Jovellanos, al que, como hemos visto, le dedica unas páginas elocuentes de clara admiración en su obra *Historia de los heterodoxos españoles*¹⁹. Además de la admiración por la integridad de Jovellanos, Menéndez y Pelayo debió admirar del escritor y político asturiano la sagacidad en ofrecer una perspectiva histórica coherente que desde la legislación visigótica hasta las reformas ilustradas constituían una alternativa al afrancesamiento. Sin duda Menéndez y Pelayo no aprobaría la legislación proyectada por Jovellanos para transformar las tierras bajo el privilegio de la mano muerta de la Iglesia en predios feraces para alimentar a los españoles necesitados. A pesar de estas diferencias importantes, ambos Jovellanos y Menéndez y Pelayo ven en la tradición el ancla del quehacer historiográfico.

Con Américo Castro el ancla de la tradición se ha eliminado. Al creer descubrir lo esencial hispánico en el momento del encuentro entre cristianos, moros y judíos, el historiador debe volver la espalda a la tradición y exigir una suspensión de juicio hasta que hayan pruebas suficientes que permitan fundamentar la nueva interpretación. Por la oposición y admiración que la tesis de Castro ha producido se puede colegir que las pruebas aún no se han exhibido y la polémica ha quedado donde había empezado.

a) Isópolis e identidad

Antes de analizar a esos autores y obras ya aludidos, debemos aclarar que la metáfora de las dos Españas caracteriza dos isópolis que, hacia mediados del siglo XX, se asoman decididamente en la ensayística peninsular, por obra de críticos e historiadores como Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz, en virtud de obras, entre otras, como *España en su historia* (1948) y *España un enigma histórico* (1956). Con estos autores, la identidad peninsular, que ambos proyectan a las culturas hispanoamericanas, se constituye en dos isópolis profundamente

¹⁸ Véase Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Lozada, 1948.

¹⁹ Véase Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Vol. VI, págs. 451-53.

distintas, con la incorporación del elemento judaico y musulmán en Castro y con la reafirmación de lo visigótico y románico en Sánchez Albornoz.

Antes de esta connotación etnocéntrica de Castro y de Sánchez Albornoz, con la cual la isópolis peninsular adquiere una nueva significación, la isópolis de *Las dos Españas*, fue asumiendo una significación política en relación al fenómeno del franquismo. Fidelino de Figueiredo utiliza la dicotomía de Menéndez y Pelayo, pero fechando su origen antes de 1812, a la labor de Feijóo: “Esta crisis de separación de la conciencia española en dos hemisferios reviste carácter polémico y se arrastra durante dos siglos (...) yo abriría la historia, rápidamente esbozada, de esa disputa secular, por el P. Benito Feijóo (1676-1764)”²⁰. Se puede apreciar la posición ideológica de Figueiredo, netamente liberal, al considerar el apodo del polígrafo español: “Llamaron a Feijóo el ‘Voltaire español’ y el honroso sobrenombre no le sienta mal” (158). El deseo de simplificar y esquematizar en Figueiredo tiene el efecto de reducir el alcance cultural de la obra de Menéndez y Pelayo. Según Figueiredo, el amor a la tradición en Menéndez y Pelayo de alguna manera se tradujo en una radicalización política y en “la designación parlamentaria de derechas e izquierdas” (209). En la reducción política de Figueiredo, el proceso majestuoso de la historia y su cristalización cultural, cuyas aportaciones España debió a progresistas y conservadores, se dejan en la sombra.

b) Anticlericalismo e Ilustración: la expulsión de los jesuitas y las dos Españas

Hemos estudiado cómo el utopismo hispánico es de raigambre histórica y hemos sugerido que sólo así podemos identificarlo. Además hemos visto en mi precedente estudio sobre “La utopía de las dos orillas”²¹, cómo ese utopismo desborda la península durante el período del descubrimiento y evangelización de las colonias americanas. Es opinión de muchos historiadores y críticos de la utopía que España nunca tuvo utopías, o, si las tuvo, se limitó al anarquismo socialista²². Pero el utopismo anarquista no nace de la nada. Durante ese período de la historia de España que se comprende entre fines del siglo XIX y primeros decenios del XX, se pierde la síntesis utópica de las dos orillas²³, y no sólo por la pérdida de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, como se ha querido explicar. Ese nuevo aislamiento,

²⁰ Véase Fidelino de Figueiredo, *Las dos Españas*. Santiago de Compostela: El eco de Santiago, 1933, págs. 157-158. Referencias a esta obra en paréntesis.

²¹ Véase Stelio Cro, “La utopía de las dos orillas”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 30, 2005, págs. 15-268.

²² Véase Manuel, Frank y Fritzie. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1984, Vol. I, p. 32.

²³ Véase Stelio Cro, “La utopía de las dos orillas”, ob. cit.

durante el cual se percibe lo que historiadores y críticos, desde Menéndez y Pelayo hasta nuestros días, han definido como “las dos Españas”, es anterior a la Constitución de 1812, al “Desastre” provocado por la guerra Hispano Americana de 1898 y, por supuesto, anterior al anarquismo, que es una consecuencia de esta polarización y no causa de ella. Esta polarización ayuda a explicar también la aparición del anarquismo. Ya vimos en “La utopía de las dos orillas” que este dualismo dio origen a dos tipos de utopismos: el ilustrado, que hemos identificado con el *Eusebio* de Montengón, y el teocrático, representado por la *Guaránica* del Padre Peramás. De allí en adelante tendremos dos interpretaciones de ese dualismo, definido por Menéndez y Pelayo como de “las dos Españas”, una de tendencia clerical, que quiere explicar la identidad peninsular con la Reconquista y los logros de los Reyes Católicos, y la otra laica, anticlerical, que pone su fe en el progreso, el modernismo, promovida por los ilustrados afrancesados²⁴.

Paradójicamente, aunque *Guaránica* haya representado el ejemplo más claro de utopía de las dos orillas, la expulsión de los jesuitas que la motivó marca el fin de esa utopía hispanoamericana. Los ilustrados afrancesados que por un lado promovían reformas económicas y políticas en la península, por el otro imponían en América un monopolio estricto, al que participaban los miembros del clero secular. Las contradicciones, que con motivo del estallido de la Revolución Francesa, ya hemos visto formarse en el pensamiento y en la acción de los afrancesados en el poder, como Campomanes y Floridablanca, lleva inevitablemente al fin de la utopía de las dos orillas. Mientras la Revolución Francesa termina indirectamente con los afrancesados en la península, en la América Hispana refuerza los lazos culturales y políticos con Francia. Entre lo que podríamos caracterizar como el afrancesamiento casticista de Jovellanos y Unamuno, por un lado, y la abierta rebelión afrancesada de las colonias americanas, la metáfora de las dos Españas constituye una dicotomía entre pensamiento reformador, que culmina en la Constitución de Cádiz de 1812, por un lado, y por la política colonial monopolista, por el otro. A pesar de las reformas ilustradas, las colonias americanas comienzan a sentir la injusticia del régimen que reserva para los gachupines los puestos del poder. Cuando José Bonaparte ocupa el trono de España en 1808, el proceso de las últimas décadas del siglo XVIII se acelera hasta la completa alienación de los hispanoamericanos. Es en estos años cuando un jefe como el venezolano Miranda, con su prestigio de general de la Revolución Francesa, establece contactos diplomáticos con sus amigos en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, para subvertir el poder español en el Caribe y en el resto de América.

Los estudios excelentes de Herr, Sarrailh y otros nos han aclarado el carácter revolucionario de la Ilustración, sobre todo en el aspecto político, religioso, eco-

²⁴ Véase “La utopía de las dos orillas”, págs. 185-198.

nómico y social. Sarrailh caracteriza así la condición de los campesinos españoles hacia 1750:

La masa rural sufre de una miseria espiritual más temible aún que su estrechez económica, y que hace más trágico su destino. En todas partes reina la ignorancia, la creencia en lo maravilloso y las supersticiones de toda índole²⁵.

Sarrailh describe los esfuerzos de los ilustrados para romper el cerco de la ignorancia y del atraso en la España ilustrada, en la que las víctimas más de compadecer son los niños, por “el abandono casi universal de los hijos del pueblo español” (Sarrailh, 56). También Herr subraya la oposición contra los ilustrados: “Todos los apologistas españoles estaban de acuerdo en que los nuevos filósofos eran peligrosos para el trono y el altar”²⁶. Cuando estalla la Revolución Francesa los ilustrados españoles terminan perseguidos por el poder y la Inquisición. Olavide, Jovellanos y Cabarrús terminan en la cárcel. Pero en la América hispana la situación evoluciona en un sentido opuesto. Herr considera la Revolución Francesa responsable por crear las condiciones históricas “que crearon dos Españas” (Herr, 372). Estas condiciones actúan en la América hispana, permitiendo la acción, primero de Miranda y luego de Bolívar, para organizar el movimiento emancipador. La contradicción de la España liberal de 1812 con su política económica es denunciada por Miranda que exige de España una acción coherente con esa Constitución. A esta contradicción me refiero como “sombra de las luces”. Recordemos la actitud tan diferente de Miranda y Menéndez y Pelayo ante la Constitución de 1812. Ambos se refieren a ella en un momento crucial de la historia de España y de Hispanoamérica, pero con una perspectiva opuesta. Menéndez y Pelayo se refiere a esa Constitución para rechazarla, como el comienzo de lo que él definió “las dos Españas” y muestra prominente de la “catástrofe” del siglo XIX. Sesenta años antes del juicio negativo de Menéndez y Pelayo, Miranda invoca la misma Constitución como punto de partida para una justa y honorable relación entre la Madre Patria y sus colonias americanas, y espera que esa relación lleve a la Independencia de las mismas.

Laín Entralgo asocia dos referencias importantes en su *La Generación del Noventa y ocho*. La primera es a las dos Españas que este crítico elabora como una condición psicológica:

Porque, no lo olvidemos, el problema íntimo de la España ochocentista, desde 1812, es la irreductible discrepancia entre unos ardorosos

²⁵ Véase Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 55. Referencias con la abreviación *Sarrailh* y el número de páginas en paréntesis.

²⁶ Véase Richard Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964, p. 181. Referencias con la abreviación *Herr* y el número de páginas en paréntesis.

tradicionalistas que no saben ser actuales y unos progresistas fervientes que no aciertan a hacerse españoles. Los españoles acordes con la historia de España no aciertan a vivir en su tiempo; los que pretenden vivir en su tiempo no saben afirmar la ambición ni la historia de España (48).

La segunda imagen es el paisaje, un tópico fundamental para la Generación del '98. El crítico se refiere al paisaje como "ensueño", indicándolo como un paisaje interior (*Entralgo*, 194, ss). Esta preferencia por la tierra española soñada, según Entralgo, es una compensación a su hastío de la Historia: "Tal hastío había de conducirles casi forzosamente a buscar en la naturaleza el apoyo de su existencia" (*Entralgo*, 194-195).

El ensueño de dos Españas aún lejanas de la unidad espiritual y el sentido de la confluencia de toda una generación en el otro ensueño, el paisaje español, que de una manera reconstituye la unidad quebrada, son dos momentos de la isópolis noventayochista, tan agudamente identificada por el crítico.

Figueiredo recuerda el juicio de Pedro Sáinz Rodríguez que juzga la labor de Menéndez y Pelayo inspirada por el "amor consciente a la tradición, [que] no estaba reñida con la afición más pura a la ciencia sin patria ni fronteras. Menéndez y Pelayo fue europeizante de veras, con sus obras y ejemplos, trabajando a la europea, estando al corriente del movimiento científico de su tiempo" (*Las dos Españas*, 213). Para Figueiredo la contraparte ideológica a la obra de Menéndez y Pelayo fue representada por el krausismo de Julián Sanz del Río, profesor de filosofía de la Universidad de Madrid, con lo cual "El hemisferio heterodoxo disponía de una doctrina" (*Las dos Españas*, 223). Los discípulos de Sanz del Río divulgaron la doctrina del maestro y, con Francisco Giner de los Ríos, fundador en 1876 de la Institución Libre de Enseñanza, lograron "uno de los primeros si no el primer centro educativo de España independiente del estado y de la iglesia"²⁷. Figueiredo afirma que el aporte de la "derecha", representada por Menéndez y Pelayo, y de la "izquierda", representada por el krausismo y la Generación del '98, constituyó la europeización de España: "Y todo esto—crítica pura de Menéndez y Pelayo, lección de la vida de Giner, gritos estentóreos de Costa—constituyó la 'europeización'" (*Las dos Españas*, 226). Al mismo tiempo, fue la obra de Giner de los Ríos que determinó el claro enfrentamiento de los dos bandos: "Naturalmente, este hombre pequeñito, de maneras suaves, ocultando con la sonrisa y las canas una gran tenacidad, fue tenido por los de la acera de enfrente como su mayor adversario (...) parecióles el fundador de una secta nueva, de un protestantismo exótico. Y como tal lo sentenciaron: descristianizador y despañolizador de España" (*Las dos Españas*, 230-31). Del Río define a Menéndez y Pelayo como "el enemigo más valioso" del krausismo (*del Río*, 159). El mismo crítico cree

²⁷ Véase Angel del Río, *Historia de la literatura española*. New York: The Dryden Press, 1948, Vol. II, p.158. Referencias entre paréntesis con la abreviación *del Río*.

que los “krausistas han sido llamados con razón los educadores de la España contemporánea” (*del Río*, 159). El mismo historiador da amplio espacio en su estudio al krausismo, justificando su posición crítica:

consideramos necesario dar noticia clara de este movimiento como antecedente de la literatura contemporánea (...) Del ambiente filosófico creado por el krausismo, aunque reaccione violentamente contra él, parte el pensamiento de Unamuno y consecuencia de él será la ida a Alemania de Ortega y Gasset en quien culmina el movimiento intelectual moderno (...) la labor educativa de los krausistas puede percibirse en el gusto de Azorín por lo menudo, por los pueblos y el paisaje o en el lirismo de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, ambos educados en la Institución, que siempre veneraron la memoria de Ginés de los Ríos (*del Río*, 159-160).

3) GANIVET: EL COSMOPOLITISMO DE LA GENERACIÓN DEL '98

En Ganivet, ya desde el comienzo de la generación, vemos una vocación elitista:

Con diez lectores, con cinco, menos, con uno basta si la obra surte el efecto y ese lector o esos cinco o diez lectores transforman la sensación inconscientemente recibida en algo que no sea lo que tenemos y lo que estamos ya hartos de ver y oler²⁸.

El *Idearium Español* es quizás el más claro documento de la isópolis de la Generación del '98. Ganivet no ve en la España de su tiempo ninguna institución capaz de resolver la crisis:

Sólo cuando las doctrinas decaen y pierden su fuerza creadora, se hace necesario introducir levadura fresca que las haga de nuevo fermentar (...) Nosotros hemos tocado el mal, pero no el bien. Se decía que la enseñanza católica nos condenaba a la atrofia intelectual; la libertad de enseñanza nos lleva a un rápido embrutecimiento²⁹.

La reforma debe ser total:

Las Universidades, como el Estado, como los Municipios, son organismos vacíos (...) rompamos el universal artificio en que vivimos, esperándolo todo de fuera y dando a la actividad una forma exterior también; y luego transformaremos la charlatanería en pensamientos sanos y útiles (162).

²⁸ “Angel Ganivet y Francisco Navarro Ledesma: Epistolario”, *Revista de Occidente*, 33 (1965), pág. 306, en Raúl Fernández Sánchez- Alarcos, en su “Estudio Preliminar” a la edición de Fernando García Lara de *La conquista del Reino de Maya*, Granada: Fundación Caja de Granada, 2000, págs. 18-19.

²⁹ Véase Angel Ganivet, *Idearium Español*, en *Obras Completas*, Vol. 1. Madrid: Victoriano Suárez, 1933, pág. 161. Referencias a esta obra con las páginas entre paréntesis.

El plan de Ganivet no es solamente el de renovar el país, sino la novela española con su primer novela, aparecida en 1897, lo cual exige la aparición de un nuevo tipo de lector, un lector más cosmopolita, que se interese de lo que ocurre fuera de España y que logre, con el contraste, hacer progresar su patria, tanto en la política como en la cultura, especialmente en la cultura literaria. En el “Prólogo” a *Cartas Finlandesas y Hombres del Norte* que hemos citado, Ortega subraya la importancia de la obra universalizadora para la cultura española hecha por Ganivet y Unamuno. En particular, considera el alcance del efecto patriótico que este conocimiento ha logrado para España y define *Los trabajos de Pío Cid*, *Idearium Español* y *Granada la Bella* como “tres grandes libros españoles”. *Hombres del Norte* y *Cartas Finlandesas* los considera “grandes libros europeos” (15).

En la primera sección de *Cartas Finlandesas (CF)* Ganivet declara su método que él hereda de los corresponsales diplomáticos italianos del Renacimiento, porque escribieron

sobre todas las cosas con la mayor libertad y desenfado y nos dejaron cuadros admirables de los países en que habitaban, mientras que los diplomáticos que se consideraban “seres superiores” escribían despachos apelmazados y huecos (88).

CF es un libro que, sin ser una utopía sistemática, contiene un sentido utópico que es el resultado de la actitud del escritor que en cada carta propone una comparación entre Finlandia y España, viendo en ésta una isópolis para reformar y en Finlandia un modelo para imitar. A este respecto dice Nil Santiáñez Tió:

Porque otro de los objetivos implícitos de las *CF* radica en la crítica o comentario de ciertos aspectos de la cultura española por su contraste con otros tantos de la finlandesa (55).

Como diplomático español, Ganivet ha vivido en Finlandia, ha recorrido el país y quiere dejar sentada su admiración por un pueblo exótico, que ha logrado evitar los vicios endémicos de la sociedad española, en un contraste crítico constante:

Así, la alusión a distintos componentes de la vida cotidiana y a las instituciones finlandesas le sirve a Ganivet para arremeter contra el proverbial pucherazo electoral en España [Carta IV, 117], la mala gestión de los ayuntamientos españoles [Carta XII, 213] o de los bienes inmuebles [Carta XIV, 230-231]. En otras ocasiones, la observación de aciertos finlandeses le lleva a sugerir su adaptación a España: es el caso de su propuesta de levantar en Sierra Nevada construcciones similares a las finlandesas para poder disfrutar de los placeres y las ventajas del invierno [Carta XV, 237] (55-56).

Tampoco se dejan marginados antecedentes y modelos literarios ilustres:

Toda esa gama de recursos guarda cierto parentesco con algunos empleados en *Cartas marruecas* (Marruecos y España) y en *Lettres persannes* (Persia y Francia) y, también, en *La conquista del reino de Maya*, novela en la que Ganivet satiriza algunas instituciones españolas al hacer que su personaje Pío Cid las imponga en el imaginario reino africano de Maya (56).

Otra lección presente en la obra de Ganivet es la del *Teatro Universal* de Feijóo, pues él también, como Feijóo, considera que el mundo es una escuela donde se pueden aprender nociones muy útiles:

el mundo es una Universidad donde hay cátedras y bancos de sobra y lo que faltan son maestros y discípulos: yo no soy maestro, lo reconozco; pero en caso de apuro puedo ejercer de suplente, auxiliar o supernumerario, no tan mal como muchos que he conocido en mi vida estudiantil, dicho sea sin ofensa de nadie (84).

La intención de asociar sus cartas con la literatura didáctica se declara explícitamente al anunciar que comenzará la publicación de las mismas el 1º de octubre:

...y formé el propósito de callarme hasta el día 1 de octubre, que es el de la apertura de los centros docentes, y ese día abrir mi cátedra, como el más pintado, y explicar un curso libre por medio de cartas dirigidas en particular a mis amigos y en general a todo el que quisiera matricularse en la administración de El Defensor de Granada. Ese día es el de hoy, y lo que pensé va a convertirse en hecho visible y palpable (84).

Además de ese espíritu utópico, en las *CF* percibimos una sensibilidad nueva, una idealización del pueblo, en su autenticidad, representado en el episodio del sombrerero granadino conocido en un burdel de Valencia, al que escucha durante su almuerzo, recitar elocuentemente el elogio de Granada, su ciudad natal:

Granada, de la grandeza mayestática de nuestra Sierra, de la hermosura de nuestra Vega y de la umbrosidad apacible de los bosques de la Alambra (85).

Ganivet y los presentes se quedaron admirados de la facundia del humilde sombrerero, de cómo hablaba de su Granada, lo cual le impele a comentar que hay en muchas partes de España otros granadinos, cantores humildes de sus bellezas (87).

Hasta este punto ya podemos resumir los tópicos que Ganivet ha ido ordenando en su obra: primero, la comparación entre un país exótico y España³⁰; segundo, la finalidad pedagógica y, tercero, el deseo de ser útil a su país:

³⁰ Véase, sobre el exotismo de lo nórdico en la España de fines de siglo, Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales de S. XIX*. Madrid: Taurus, 1986.

A fuer de hombre honrado he de declarar que el deseo de ser útil a mis conciudadanos no me ha forzado hasta el punto de obligarme a hacer cosas distintas de las que hubiera hecho en cualquier ocasión (89).

Además de este parentesco con el utopismo, Ganivet muestra una etapa temprana de la elaboración de ideas seminales que se constituirán en la savia de su generación: la importancia de la sabiduría popular³¹; la esperanza de lograr una identificación, un sentirse cercano a escritores cosmopolitas, como él, y más aún escandinavos, como Jonas Lie, de quien dice: “vive casi siempre fuera de su país, para verlo mejor” (313), y con Ibsen, de quien comenta:

Como el presbíta sólo ve bien a distancia, Ibsen comprendió a Noruega desde lejos: quizás si no hubiera salido nunca de su país, hubiera sido un autor mediocre, tal como nos lo muestran las obras de su juventud (345).

Su perspectiva fue tan amplia que la crítica le ha incluido en ambos bandos, el modernista y el noventayochista³². Su crítica del poema épico anónimo de Finlandia, el *Kalevala*, muestra una teoría literaria en que se dan la mano varias fuentes: la teoría climatológica de Taine, el historicismo, la literatura comparada. Sobre la influencia del clima en la cultura dice:

Las condiciones climatológicas, la situación geográfica, la topografía y vegetación del lugar son factores, para Taine, determinantes en la constitución de una cultura (72).

Ganivet aplica esta teoría para una comparación entre el Norte y el Sur en Europa:

Así las culturas del norte tienden a la tristeza y a la adustez y las del sur al color y a la alegría (72).

Junto con el clima, en el análisis del *Kalevala* se detectan otros elementos metodológicos, especialmente el método comparativo:

³¹ Véase para la psicología decimonónica en *Cartas Finlandesas* a H. Ramsden, *The 1898 Movement in Spain. Towards a Reinterpretation with Special Reference to En torno al casticismo and Idearium Español*. Manchester: The University Press, 1974; del mismo, *Angel Ganivet's Idearium español. A Critical Study*. Manchester: The University Press, 1967. Sobre “el espíritu del pueblo”, derivado del Volkgeist de Herder, véase G. Jurkevich, “Abulia. Nineteenth-Century Psychology and the Generation of 1898”, *Hispanic Review*, 60 (1992), págs. 181-194.

³² Véase, para las teorías literarias de Ganivet, Nil Santiañez-Tiό, “La poética modernista de Angel Ganivet”, *Hispanic Review*, 62 (1994), págs. 497-518; del mismo, *Angel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*. Madrid: Gredos, 1994; V. Fuentes, “Creación y estética en Ganivet”, *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), págs. 133-141; G. Láscaris Commeno, “Las ideas estéticas de A. Ganivet”, *Revista de Ideas Estéticas*, 9 (1951), págs. 59-73; W. H. Shuford, *Angel Ganivet as a Literary Critic* (Ann Arbor, 1963), Microfilm Section.

Rudo y enérgico, [el espíritu finlandés], obligado a vivir en lucha constante contra un clima inhumano, su obra capital, por no decir única, fue el relato poético de estos combates: el *Kalevala* (276)

Ganivet nos da un resumen detallado del poema en las páginas 276-289, al tiempo que observa similitudes entre los personajes del poema y los de la mitología y de la Biblia, con la particularidad que no siempre es fácil

descubrir las varias [conexiones] que contienen en sí los personajes del *Kalevala*, los cuales por ser muy pocos tienen fases múltiples y se prestan a numerosas interpretaciones (289).

En su juicio conclusivo, Ganivet hace resaltar la autenticidad del poema:

Hay que reconocer que el pueblo finlandés o el autor desconocido del *Kalevala* no son simples rapsodas y que la epopeya finlandesa es una verdadera creación: sus personajes son eflorescencias de este territorio, tal es la naturalidad con que en él viven y se mueven; y la acción está ajustada tan admirablemente a este suelo y a este cielo, a la vida, a las costumbres, a la historia de este país, que no hay modo de imaginarla en otros climas. Así pues el *Kalevala*, aparte sus bellezas y sus lunares, tiene un mérito fundamental: el de ser una creación étnica y territorial, esto es, una legítima epopeya (289-290).

4) LA UTOPIA LIBERAL: EL MAGISTERIO DE UNAMUNO

En 1902 Azorín, Baroja y Maeztu le escribieron una carta a Miguel de Unamuno, a la sazón Rector de la Universidad de Salamanca, llamándole “Amigo y maestro”. El propósito de la carta era comunicarle el “Suelto” en el que los tres firmantes denunciaban a las autoridades de Málaga por el atropello que ellos creían se había cometido contra el Señor Fernández de la Somera, director del *Noticiero Malagueño*. Le instaban a ofrecer su ayuda y adhesión a la “protesta contra las iniquidades de Málaga” declarándose “hartos de oír condenar la inmoralidad y de ver como las gentes se encierran en su egoísmo”³³. El episodio es simbólico de la prominencia que el perfil moral de Unamuno había adquirido sobre los miembros de la Generación del 98. Los firmantes de esa carta, muy distintos en sus temperamentos intelectuales y artísticos, se hallaron de acuerdo en reconocerle a Unamuno, en los albores del nuevo siglo, un magisterio sin par. Habían entendido esos jóvenes escritores que Unamuno ya había marcado un nuevo rumbo para la juventud del 98. Ese rumbo marcaba una serie de polaridades: casticismo y europeísmo, historia e intra-historia, España y América, Castilla y España, España y Europa. La

³³ Autógrafo incluido en la introducción de Inman Fox a su edición de *La voluntad* de Azorín (Madrid: Clásicos Castalia, 1989, págs. 84-85).

perspectiva abierta por Unamuno era tal que se intuía una verdadera revolución del pensamiento español, sin alcanzar a ver sus consecuencias. La obra que había afirmado el magisterio de Unamuno consistía en una serie de ensayos, todos fechados en 1895: “La tradición eterna”, “La casta histórica: Castilla”, “El espíritu castellano”, “De mística y humanismo”, reunidos luego en libro: *En torno al casticismo*, publicado en 1916, con la adición de otro, de la misma fecha, “Sobre el marasmo actual de España”.

Conciente de la dialéctica de los contrarios inherente a sus ensayos, ya en el primero Unamuno pide venia al lector en la espera que éste colabore con el autor “corrigiendo con su serenidad el mal que pueda encerrar tal procedimiento rítmico de contradicciones”³⁴. Una de esas contradicciones, o problemas, preferidos por Unamuno, es la actitud de los historiadores que parecen fijarse en algunos individuos y eventos y se olvidan de las muchedumbres que son las que realmente hacen marchar la historia: “sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros, y papeles, y monumentos, y piedras” (*Casticismo*, 28). A Unamuno no le interesa tanto resolver el problema de la responsabilidad del progreso, sino la de proyectar sobre un tema tan trabajado y conocido una nueva luz. Nos encandila con esa luz y nos deja absortos, sin solución. Las oposiciones se amontonan con siempre mayor intensidad y precisión. Después de haber dado el nombre de intrahistoria a lo incalculable y a lo decisivo, ensambla otras imágenes, de cierta eficacia poética: “En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición”. Y la consecuencia es que para tener una visión hay que saber encontrar la historia en esa tradición: “La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo conciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente, para guiarle así mejor” (*Casticismo*, 29). Unamuno defiende el vitalismo en todo: en la literatura y en la política. Si buceamos en nuestro pasado es para transformarlo en presente, y no en erudición muerta. Lo más difícil es conocer el presente, pero sin el pasado el presente no tiene sentido, sin entender lo castizo—la tradición—tampoco existe el presente—lo intrahistórico. Refugiarse en el pasado—como Unamuno cree que suceda con la erudición—es como vivir “en el presente como sonámbulos, calumniándolo y denigrándolo sin conocerlo, incapaces de descifrarlo con alma serena” (*Casticismo*, 33). Conocer el presente es saber concebir un ideal “que no es otra cosa que [la tradición eterna] ella misma reflejada en el futuro” (*Casticismo*, 34). Tiene razón el autor en anticipar la dificultad de sus ideas, evocadas con un juego intelectual de

³⁴ Véase Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1947, pág. 15. Citas con la abreviación *Casticismo* y el número de página en paréntesis.

opuestos, regidos por una tenue armazón de hilos de plata. La prosa y el método de Unamuno son intuitivos. Su objeto es totalizador: la intrahistoria es algo constante. La entendemos por intuición, pues desafía las posibilidades de nuestra razón y de nuestros órganos sensoriales. Es una hipótesis, aunque el autor no la considere tal. Podría también calificarse de utopía, en el sentido de una alternativa a lo que nos ha acostumbrado la percepción tradicional de la historia como acervo de eventos y personajes conocidos en la escuela y en los libros. Como tanteo personal del presente Unamuno estudia “la invasión europea de nuestra patria” y la protesta de algunos contra la misma, como ejemplo de no entender la intrahistoria. Unamuno recuerda que Menéndez y Pelayo, al que no se podía acusar de galicismo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, reservó la “parte más sentida, a presentarnos la cultura europea contemporánea” (*Casticismo*, 16) y que Quintana cantó “en clasicismo francés la guerra de la Independencia” (*Casticismo*, 17). Frente a las quejas de los puristas que no aceptan los galicismos y germanismos actuales Unamuno pregunta “¿no lo eran [barbarismos] acaso los hebraísmos de fray Luis de León, los italianismos de Cervantes, o el sinnúmero de latinismos de nuestros clásicos?” (*Casticismos*, 25). Pero, por encima de estas dificultades, Unamuno ve el futuro con optimismo, pues es precisamente la capacidad de aceptar el presente lo que nos permitirá “despojarnos de la carne individualmente, lanzarnos de la patria chica a la humanidad” (*Casticismo*, 26).

El tema de la europeización, introducido en “La tradición eterna”, aflora con mayor fuerza en “La casta histórica: Castilla”. El tópico fundamental es la patria. Unamuno se pregunta por el origen de la idea de patria y rastrea sus comienzos en los albores de la civilización. En esa búsqueda hipotética encuentra un ejemplo en el pacto social ideado por Rousseau. Interpreta ese pacto como intrahistórico: “Rousseau proyectó en los orígenes del género humano el término ideal de la sociedad de los hombres, el contrato social. Porque hay en formación, tal vez inacabable, un pacto inmanente, un verdadero contrato social intrahistórico, no formulado, que es la efectiva constitución interna de cada pueblo” (*Casticismo*, 41). El *Contrato Social* de Rousseau fue el término de una trilogía que, empezada con el *Discurso sobre la desigualdad* y enriquecida con el *Emile*, o sea su *Discurso sobre la Educación*, puso las bases de la doctrina de los derechos humanos. El comienzo del *Discurso sobre la igualdad* afirma la libertad natural del hombre que nace libre, pero la sociedad le encadena. Rousseau reconoce esa constitución interna de que habla Unamuno. Es la libertad natural que es amenazada por las convenciones sociales, que se basan en leyes injustas y tiránicas. Para preparar al hombre nuevo y educarlo a contacto de la naturaleza, libre de los prejuicios y de las supersticiones de la sociedad, Rousseau imagina un discípulo y un maestro ideales que, en el *Emile*, recorren las etapas de una educación natural, inspirada por el conocimiento de la naturaleza y lecturas selectas, entre las que campea el *Robinson Crusoe* de Defoe. Cuando el discípulo será maduro, podrá participar activamente en una sociedad

ideal, regida por el Contrato Social, un pacto espontáneo y natural entre los miembros de la comunidad que renuncian cada uno a una porción de su libertad individual en beneficio de la libertad colectiva. Rousseau concibió su utopía contra la isópolis de la sociedad europea de la Ilustración. Para Unamuno la importancia de la utopía rousseauiana estriba en su carácter intrahistórico, de constitución interna.

Lo intrahistórico social se enriquece de lo intrahistórico psicológico al enfrentar Unamuno el problema del lenguaje. La lengua, dice Unamuno, conserva lo más esencial del espíritu del pueblo en sus metáforas y el castellano ha heredado del pueblo romano su lenguaje: “donde sobre todo se nos ha transmitido el romanismo es en nuestros romances, porque en ellos descendió a las profundidades intrahistóricas de nuestro pueblo” (*Casticismo*, 42-43). La lengua, como el pacto social, pertenece al área colectiva, a la intrahistoria y sólo aflora si somos capaces de abrirnos a ese cauce inagotable de la savia popular conservada en la intrahistoria. En términos desaussurianos, el habla (*parole*) es mucho más auténtica que la lengua (*langue*), porque depende mucho más de la intrahistoria: “El que quiera juzgar de la romanización de España no tiene sino ver que el castellano, en el que pensamos y con el que pensamos, es un romance del latín casi puro; que estamos pensando con los conceptos que engendró el pueblo romano” (*Casticismo*, 43).

Entre los ejemplos de la intrahistoria en el castellano Unamuno cita el *Fuero Juzgo*. Nos recuerda que es el resultado de la fonética popular del *Forum Judicum* (literalmente “Fuero de los Jueces”), que dio en castellano esa frase que Unamuno recuerda por haber el Rey Fernando III ordenado “que se tradujera el *Forum Judicum* al romance castellano para darlo como fuero a Córdoba” (*Casticismo*, 43). También subraya como el pueblo de Castilla ya en el siglo XII había adaptado a su fonética palabras latinas, conservando su significado original, como se lee en la ley IV del título IX de la Segunda Partida de Alfonso el Sabio. El castellano fue la lengua de España, el español y, fue la vieja Castilla que “lavó la cruz castellana en Granada; poco después descubrieron un Nuevo Mundo galeras castellanas con dinero de Castilla, y se siguió todo lo que el lector conoce (...) *España que había expulsado a los judíos y que aún tenía el brazo teñido en sangre mora, se encontró a principios del siglo XVI enfrente de la Reforma, fiera recrudescencia de la barbarie septentrional*” (*Casticismo*, 48-49). He puesto en cursivo las palabras que Unamuno cita de otro historiador, del que no revela el nombre pero del que dice que era “uno de los españoles que más y mejor ha penetrado en el espíritu castellano, que más y mejor ha llegado a su intrahistoria” (*Casticismo*, 49). Unamuno comenta que a pesar de la oposición de Castilla “alienta y vive la barbarie septentrional y aún tendremos que renovar nuestra vida a su contacto” (*Casticismo*, 49). La misma intrahistoria que ha impulsado Castilla a cometer ciertas acciones la impulsará a hallar la justa senda de la bondad, como Don Quijote, al morir como Alonso Quijano el bueno “morirá abominando de las locuras de su campeonato, locuras grandes y heroicas, y morirá para renacer” (*Casticismo*, 49). El pueblo castellano

aún conserva su intrahistoria. Su vida, su historia “fue sueño espléndido en que se desató con generosa braveza, atropelló cuanto se le puso delante, [como el Segismundo de *La vida es sueño*] arrojó por el balcón a quienes no le daban gusto, y se vio luego otra vez en la caverna” (*Casticismo*, 50). De esta historia Castilla espera salir gracias a su intrahistoria. Para el lector de Unamuno lo importante es examinar ese dualismo y sacar de ello las consecuencias que fueran, pues la literatura castiza y clásica tiene “fondo histórico y fondo intrahistórico” (*Casticismo*, 51). Antes de emprender otro tema, Unamuno se refiere al “hilo central” de sus “divagaciones” (*Casticismo*, 51). Su actitud objetiva revela dos aspectos: el primero es la actitud abierta, como de alguien que ha tenido una intuición, pero no ha logrado aún darle forma acabada. Viene dado de pensar en lo que Miguel Angel pensaba de la forma interior del bloque de mármol a la espera del escultor que había de liberarla con su cincel. Para Unamuno una intuición similar es la de la intrahistoria, utopía subyacente a la historia, que podríamos definir la isópolis.

El paisaje, el tercer tópico de este ensayo, ofrece otro tema de especulación sobre la intrahistoria. Es además una aplicación de la intrahistoria europeísta, un ver el paisaje castellano con ojos nuevos. Unamuno escribe páginas fundamentales para la generación del ‘98. La apreciación lírica de la meseta castellana, su lente leopardiana y el hacerle parte substancial de la intrahistoria son los medios expresivos con los que cumple de forma sencilla y genial el propósito de ubicar en la creación artística, y con un lenguaje nuevo y renovador, el nuevo sentimiento del paisaje, poniéndolo al alcance de la juventud de su tiempo. Nunca como en estas páginas su magisterio fue más eficaz.

Su acercamiento a este paisaje es el del viajero que lo explora por primera vez: “Por cualquier costa que se penetre en la Península española, empieza el terreno a mostrarse al poco trecho accidentado; se entra luego en el intrincamiento de valles, gargantas, hoces y encañadas, y se llega, por fin, subiendo más o menos, a la meseta central, cruzadas por peladas sierras que forman las grandes cuencas de sus grandes ríos. En esta meseta se extiende Castilla, el país de los castillos” (*Casticismo*, 52). Pocas veces nos ofrece Unamuno una descripción tan escueta en una prosa al mismo tiempo tan sencilla y poética. La correspondencia del viajero que llega se expresa en el presente, como de cosa para descubrir y no sabida. Ese tiempo verbal que gobierna este pasaje nos permite ver el paisaje por primera vez, con ojos de viajeros, llegados a una tierra fabulosa, “el país de los castillos”. Unamuno había sentido la correspondencia entre paisaje y literatura, entre medio ambiente y arte, en unas líneas anteriores a la descripción que estamos analizando, al considerar la complejidad de la idea castellana: “La idea castellana, que de encarnar en la acción pasó a revelarse en el verbo literario, engendró nuestra literatura castiza clásica, decimos. Castiza y clásica, con fondo histórico y fondo intrahistórico, el uno temporal y pasajero, eterno y permanente el otro” (*Casticismo*, 51). En el paisaje adusto, solitario y majestuoso de la meseta el viajero fija su atención en la

pobre vegetación, “el cardo rudo y la retama desnuda y olorosa, la pobre *ginestra contenta dei deserti* que cantó Leopardi”³⁵ (*Casticismo*, 53). La intrahistoria, libre del casticismo miope y sospechoso, da alas a la contemplación estética que alcanza valor ético. Reconfortado con el recuerdo de la sublime poesía de Leopardi, el viajero se abandona a la descripción extremada del paisaje de la meseta:

¡Qué hermosura la de una puesta de sol en estas solemnes soledades! Se hincha al tocar el horizonte como si quisiera gozar de más tierra y se hunde, dejando polvo de oro en el cielo y en la tierra sangre de su luz. Va luego blanqueando la bóveda infinita, se oscurece de prisa, y cae encima, tras fugitivo crepúsculo, una noche profunda, en que tiritan las estrellas (*Casticismo*, 53-54).

La sensualidad de esta descripción, revelada en el sol que se hincha a la vista de la tierra en la que penetra en medio de polvo de oro y sangre, seguido del fugitivo crepúsculo, que se asocia al conato del coito cósmico, reposado en la noche profunda, amantada por estrellas que tiritan, corresponde a la mejor tradición de la lírica castellana, incluyendo la inspiración itálica del casto Leopardi, cuya imagen la fantasía ibérica de Unamuno ha metamorfoseado en un acoplamiento cósmico primordial. La transposición de la meditación ética sobre el casticismo al plano estético, logra dar a la “divagación” de Unamuno sustancia semántica, permitiéndole hallar “el hilo central” con la guía de Leopardi, convertido en su Virgilio en esta peregrinación por la meseta: “El mismo profundo estado de ánimo que este paisaje me produce aquel canto en que el alma atormentada de Leopardi nos presenta al pastor errante³⁶ que, en las estepas asiáticas, interroga a la luna por su destino” (*Casticismo*, 54-55). La contemplación de la naturaleza, clave de las composiciones de Leopardi citadas por Unamuno, es la misma que concluye esta “divagación” sobre la meseta, con la connotación histórica que supone la intrahistórica: “Siempre que contemplo la llanura castellana recuerdo dos cuadros. Es el uno un campo escueto, seco y caliente, bajo un cielo intenso, en que llena largo espacio inmensa muchedumbre de moros arrodillados, con las espingardas en el suelo, hundidas las cabezas entre las manos apoyadas en tierra, y al frente de ellos, de pie, un caudillo tostado, con los brazos tensos al azul infinito y la vista perdida en él como diciendo: ‘¡Sólo Dios es Dios!’ En el otro cuadro se presentaban en el inmenso páramo muerto, a la luz derretida del crepúsculo, un cardo quebrando la imponente monotonía en el primer término, y en lontananza las siluetas de Don Quijote y Sancho sobre el cielo agonizante” (*Casticismo*, 55). Lo estético de la

³⁵ Unamuno se refiere a la poesía *La ginestra o il fiore del deserto*, compuesta por Leopardi en 1836, pocos meses antes de morir, en 1837, a los 39 años de edad.

³⁶ Unamuno se refiere a la poesía *Canto notturno di un pastore errante in un deserto dell'Asia*, compuesta por Leopardi entre el 22 de octubre de 1829 y el 9 de abril de 1830.

evocación aspira a la connotación filosófica, tema subyacente de este libro y de tantas obras de Unamuno. Al mencionar el alma atormentada de Leopardi, Unamuno no deja de advertir que el sufrimiento del poeta es el que le permite ver más allá de los demás mortales y que esa capacidad divinadora es la que Unamuno busca en sus divagaciones. De paso notamos cómo esos dos cuadros han tenido repercusiones en la cultura y el arte hispánicos. El primero prepara las investigaciones de Américo Castro sobre la esencia semítica de España y el segundo parece un esbozo de un famoso dibujo de Picasso, representando a Don Quijote y a Sancho.

La intuición, tan importante en Unamuno, descubre en este ensayo los pliegues más ocultos de la percepción. Unamuno cree que los estímulos sensoriales siguen una sucesión que él llama

nimbo que envuelve a lo precedente con lo subsiguiente; la vida de la mente es como un mar eterno sobre que ruedan y se suceden las olas, un eterno crepúsculo que envuelve días y noches, en que se funden las puestas y las auroras de las ideas. Hay un verdadero tejido conjuntivo intelectual, un fondo intraconciente (*Casticismo*, 60).

Sobre esta última palabra Unamuno cree necesario hacer una aclaración para rechazar los términos de inconsciente y sub-conciente, por parecerle inexactos: “Lo que se suele llamar inconsciente es de ordinario el contenido de lo conciente, sus entrañas, y está más bien dentro que debajo de él” (*Casticismo*, 60). Como lo intrahistórico, que constituye ese tejido antropológico sobre el que se yergue lo castizo, que Unamuno cree llegado a su término, lo intraconciente permite la súbita revelación de una intuición, o de una asociación, como las que hemos visto en el caso de Leopardi, Cervantes y Calderón y que, a su vez, servirán de pauta a los otros miembros del ‘98. El lenguaje con el que el autor describe la vida mental es poético, es poesía filosófica:

En nuestro mundo mental flotan grandes nebulosas, sistemas planetarios de ideas entre ellas, con sus soles y sus planetas y satélites y aerolitos y cometas erráticos también; hay en él mundos en formación y en disolución otros, todo ello en un inmenso mar etéreo, de donde brotan los mundos y a donde al cabo vuelven. El conjunto de todos estos mundos, el universo mental, forma la conciencia, de cuyas entrañas arranca el rumor de la continuidad; el hondo sentimiento de nuestra personalidad. En lo hondo, el reino del silencio vivo, la entraña de la conciencia; en lo alto, la resultante en formación, el yo conciente, la idea que tenemos de nosotros mismos (*Casticismo*, 61).

Unamuno define el espíritu castellano como el más católico: “De todos los países católicos, acaso haya sido el más católico nuestra España castiza (...) El catolicismo dominicano y el jesuítico son tan castellanos como italiano el cristianismo franciscano” (*Casticismo*, 94). Las guerras religiosas también son castizas: “Que

las castizas guerras de nuestra edad de oro fueron de religión” lo explica Unamuno por el carácter social y político de esas guerras:

Para demarcar, por vía de remoción, la unidad nacional, se expulsó judíos y moriscos y se cerró la puerta a luteranos (...) Órdenes militares religiosas se fundaron en España para la cruzada interior que reconquistara el propio suelo (...) La religión cubría y solemnizaba. Para que les enseñaran ‘las cosas de nuestra santa fe católica’ *encomendaban* indios a los aventureros de América. ¡Extraña justificación de la esclavitud! (*Casticismo*, 94-95).

América ocupa la meditación de Unamuno en el ensayo sobre “De mística y humanismo”, al considerar el fracaso de España en no abrirse intelectualmente a América, dejando caer la expansión mental que hubiera seguido la conquista: “Cuando España se recogió en sí entrando en el período llamado de decadencia, el de crisálida, la expansión de nuestro pueblo había creado una vigorosa vida periférica, exterior e interior (...) Es incalculable el efecto sobre nuestra cultura de haber activado la vida periférica de las costas el descubrimiento de América” (*Casticismo*, 121).

El último ensayo de este libro seminal, “Sobre el marasmo actual de España”, apunta a la Inquisición, real o latente, que se opone con todas sus fuerzas a la europeización (modernización) de España. La mentalidad inquisitorial siempre se ha inspirado a un “proteccionismo casticista” en perjuicio del progreso alcanzado en otros países europeos, allende los Pirineos, sobre todo como consecuencia de “la riquísima floración de los países reformados donde brotaban y rebrotan sectas y más sectas, diferenciándose en opulentísima multiformidad” (*Casticismo*, 140). La solución vendrá del pueblo, repositorio de la intrahistoria, despertado por las novedades que vienen de Europa: “España está por descubrir, y sólo la descubrirán españoles europeizados” (*Casticismo*, 141). El deseo, expresado en el párrafo final, es que la juventud española se europeice cuanto antes, para hacer que España salga de su marasmo actual:

¡Ojalá una verdadera juventud, animosa y libre, rompiendo la malla que nos ahoga y la monotonía uniforme en que estamos alineados, se vuelva con amor a estudiar el pueblo que nos sustenta a todos, y abriendo el pecho y los ojos a las corrientes todas ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas, jugo seco y muerto del gusano histórico, ni en diferenciaciones nacionales excluyentes, avive con la ducha reconfortante de los jóvenes ideales cosmopolitas el espíritu colectivo intracastizo que duerme esperando un redentor! (*Casticismo*, 145-146).

La confianza en el pueblo confirma la teoría de la intrahistoria, la creación más original y duradera de Unamuno³⁷.

³⁷ Véase Meter G. Earle, “Unamuno: historia and intrahistoria”: “The ‘marasmo’ of Spanish cul-

a) Poesía filosófica: el “otro”

Sobre su poesía Unamuno, en una carta fechada el 2 de noviembre de 1906, al poeta uruguayano Juan Zorrilla de San Martín, decía: “Lo que sobre todo gusto es de la filosofía poética o la poesía filosófica, no de la simple mezcla de la poesía y filosofía, no de los versos conceptuales en que el esqueleto lógico asoma sus apófisis y costillas por entre la flaca carne poética, no, sino de aquellos otros en que poesía y filosofía se funden en uno como en compuesto químico. Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente. Y, ante todo y sobre todo, religiosamente”³⁸.

Las *Poesías* responden, como hemos visto, a la fibra íntima de Unamuno, poeta-filósofo hasta cuando escribe en prosa. Además, en la poesía muestra otra dimensión de su “otredad” al traducir a varios poetas: Carducci (XIII, 477-478; 494-496), Leopardi (XIII, 479-488), Coleridge (XIII, 489-492), Maragall (XIII, 493), Wordsworth (XIV, 141), Tennyson (XIV, 142), Quental (XIV, 143; XIV, 929-930), Whitman (XIV, 931-933). La actividad poética le acompañó durante buena parte de su vida, desde 1899 hasta 1936, fecha de su muerte.

Por su correspondencia con su vida de catedrático de Griego y luego Rector en Salamanca me parece oportuno analizar una de sus poesías más famosas, “Salamanca”, publicada por primera vez en *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid, el 30 de diciembre de 1904. Historia, educación y vida se combinan en esta poesía. El paso del tiempo no ha cambiado lo permanente, lo intrahistórico, alegóricamente representado por la piedra sillar: “Al pie de tus sillares, Salamanca, // de las cosechas del pensar tranquilo // que año tras año maduró en tus aula, // duerme el recuerdo.” (XIII, 217). En la evocación de fray Luis de León, luchador y deseoso de comunicar su verdad, el poeta confiesa su afinidad, mientras “los troncos vivos de los árboles // de las aulas” expresan, con una sintaxis poética que desafía la lógica (porque los bancos deberían ser “los muertos troncos” mencionados en el verso siguiente), esa intrahistoria alusiva que se hace sangre y nervio en la poesía filosófica. El anhelo de llegar a ser “pedernoso”, ese neologismo que Unamuno forja de “pedernal”, introduce la parte autobiográfica, el deseo de que el nombre del poeta se asimile a la piedra de los edificios y que después de haber recibido “fe, paz y fuerza” el espíritu y el nombre del poeta “de los tiempos la roña resistiendo, // y por encima al tráfago del mundo // resuene limpio” (XIII, 219). La

ture at the end of the 19th century, the crisis of values produced by Kant, Hegel and Schopenhauer in philosophy, and by Darwin in biology, and a childhood faith which persisted in the form of continuing reminiscences were the three factors which most influenced Unamuno’s deepest and most enduring creation: *intrahistoria*”, en *Pensamiento y letras en la España del Siglo XX*, Editores Germán Bleiberg y E. Inman Fox. Nashville: Vanderbilt University Press, 1966, pág. 182.

³⁸ Miguel de Unamuno, *Poesías*, I, en *Obras Completas*, Edición de Manuel García Blanco, Barcelona, Vergara, Tomo XIII, 1958, pág. 64. Todas las *Poesías* están incluidas en los Tomos XIII-XV de esta edición. Referencias con el Tomo y las páginas en paréntesis.

sinestesia de colores, sonidos y evocaciones mnemónicas hace de esta composición un ejemplo que ha quedado como dechado de la poética noventayochista.

En el “Salmo II” el poeta expresa la naturaleza de su fe, que debe dudar para ser viva: “La vida es duda, // y la fe sin la duda e sólo muerte. // Y es la muerte el sustento de la vida, // y de la fe la duda” (XIII, 287).

En “Duerme, alma mía” el poeta esgrime su metafísica “intraconciente”, destellando idea y sentimientos en un flujo analógico, capaz de evocar en el lector la paz de la religión, ante el misterio del sueño, tan parecido a la muerte: “Duerme, que Él con su mano, // que engendra y mata // cuna tu pobre cuna // desvencijada; // ¡duerme!” (XIII, 308). En estas poesías alienta el sentimiento bíblico del creyente que busca la salvación, sin saber el camino, aunque confiese su entrega al Señor, como en “La hora de Dios”, en que el poeta pondera el misterio de la culpa: “Voy, perdido, Señor, ¿cómo encontrarme? // De tu mano el castigo es quien me enseña // que pequé, mas ¿en qué, dime en qué estriba // Señor, mi culpa? // Soy culpable, lo sé, mas no conozco // la culpa que me aflige y a que debo // este castigo tuyo que bendigo // por ser mi vida” (XIII, 297).

b) El *Quijote*, Biblia profana

Contemporáneo de estas poesías es su ensayo *Vida de Don Quijote y de Sancho* (1905). Los personajes cervantinos ya son parte de la intrahistoria del pueblo español. Unamuno trata de documentar su vida intrahistórica. Los capítulos XXV – LV de la “Segunda Parte” de esta biografía comentada, se abren y cierran con la referencia al episodio de los rebuznos. Hacia el final del capítulo XXV el autor se refiere a la burla como algo demoníaco, entendiéndose que Don Quijote es para Unamuno una metáfora de Cristo y, por ende, los que se burlan de él, lo hacen inspirados por Satanás, porque “en la burla se conoce la maldad humana, y el demonio es el gran burlador, el emperador y padre de los burladores todos. Y si la risa puede llegar a ser santa y libertadora, y, en fin, buena, no es ella risa de burla, sino risa de contento”³⁹.

Unamuno distingue entre burla y risa, antes del cuento del “relato de los alcaldes rebuznantes” y de la llegada de Maese Pedro, es decir Unamuno introduce dos emblecos en que hombres imitan a animales para burlarse unos de otros y un animal, el mono de Maese Pedro, se humaniza, también a fin de burlarse de los presentes y con miras a obtener una ganancia. El lector que no sabe, o no se interesa por la simbología unamuniana, se ríe de contento. A Unamuno no le problematiza esta risa, sino la intención burlona de ambos episodios, concebidos, el uno, para que “el diablo, que nunca duerme (...), ordenó e hizo que las gentes de los otros

³⁹ Véase M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y de Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1964. Referencias a esta edición, con la abreviación *Vida* y con el número de la página en paréntesis.

pueblos, en viendo a alguno de nuestra aldea, rebuznase, como dándoles en rostro con el rebuzno de nuestros regidores”⁴⁰. De esta burla han nacido verdaderas batallas: “y ha llegado a tanto la desgracia de esta burla, que muchas veces con mano armada y formado escuadrón han salido contra los burladores los burlados a darse la batalla, sin poderlo remediar rey ni roque, ni temor ni vergüenza” (II, 25, 771).

En cuanto el armero termina el cuento del rebuzno, llega Maese Pedro: “entró por la puerta de la venta un hombre todo vestido de camuza, medias, greguescos y jubón, y con voz levantada dijo: ‘Señor huésped ¿hay posada? Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra’” (II, 25, 772). Ésta del mono adivino es otra burla que Unamuno considera, como la del rebuzno, un comentario sobre la “maldad humana”, comparada con la consideración que “en la bondad del hombre está la raíz del heroísmo del Caballero” (*Vida*, 140).

Después de la burla del mono, Unamuno se detiene en la reprehensión de Don Quijote por parte del eclesiástico, al llamarle don Tonto. Este episodio fue concebido por Cervantes para resaltar la ignorancia y arrogancia de algunos eclesiásticos, aspecto que el mismo Unamuno aprueba y relaciona a los otros episodios de esta parte de la novela como la lucha del caballero en búsqueda de la verdad. En el episodio del retablo de Maese Pedro Unamuno quiere demostrar y actualizar el valor moral y, por ende, cívico y político, de la lección cervantina. Después de aplaudir la destrucción de los títeres de Maese Pedro, Unamuno concluye:

Arman los maeses Pedros sus retablos de farándula y pretenden que por ser las de ellos figurillas de pasta, declaradas tales, se les respete. Y lo que el Caballero andante debe derribar, descabezar y estropear es lo que, a título de ficción, hace más daño que el error mismo. Porque es más respetable el error creído que no la verdad en que no se cree” (*Vida*, 141).

Unamuno concibe este episodio como una lucha contra la mentira y una defensa de la verdad. A ésta le atacan los maeses Pedros, los faranduleros que pretenden que todos se conformen con el engaño: “Todos estamos en el secreto, secreto a voces; todos sabemos, y nos lo decimos al oído los unos a los otros, que el tal Don Gaíferos no es Don Gaíferos, ni hay tal libertad de Melisendra” (*Vida*, 141). El remedio es “limpiar el mundo de comedias y retablos” (*Vida*, 141). A maese Pedro que grita: “Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda”, Unamuno respondería: “Trabaja y no armes retablos (...) ¡Muera la farándula! Hay que acabar con los retablos todos, con las ficciones sancionadas. Don Quijote, tomando en serio la comedia, sólo puede parecer ridí-

⁴⁰ Véase Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en *Obras Completas*, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, I, Barcelona: Editorial Planeta, 1962, II, 25, 771. Indico en esta edición la Parte, seguida del capítulo y de las páginas en paréntesis.

culo a los que toman en cómico la seriedad y hacen de la vida teatro” (*Vida*, 141). Las apariencias, las ceremonias que esconden el vacío moral son las farándulas que ignoran la seriedad de la vida:

Porque habréis observado, buenos lectores, que nada hay más insoportable que la exigencia de que se guarden estrechamente los ritos, etiquetas y rúbricas de las cosas de pura representación, y que sean los que se dan de maestros de ceremonias los que menos respetan la verdadera seriedad de la vida (*Vida*, 142).

Las convenciones atentan a la verdad porque el subjetivismo del así llamado “buen gusto” está en contra de la universalidad de la verdad:

Cuando amamos a la verdad sobre todas las cosas, debemos concertarnos para ignorar las premáticas y mandamientos de ese dichoso buen gusto con que se la disfraza, y para pisotear las buenas formas y dejar que nos llamen cursis y querer que nos tengan por tales (*Vida*, 142).

La perspectiva cívica e ideológica de Unamuno en este capítulo sobre el retablo es uno de los aspectos fundamentales de la *Vida*. Se percibe claramente su intención de hacer de la obra cervantina una biblia profana que debe renovar la conciencia hispánica. Este pasaje es el que mejor ilustra la utopía y la isópolis de Unamuno:

Hay una gavilla suelta de faranduleros que llevan prendido en la boca el amomado credo, herencia de sus bisabuelos (...) y esa gavilla de farsantes ha declarado cursilería todo lo que es pasión y arranque y brío y de mal gusto los tajos y mandobles a las titereras y los guiñoles todos que tienen armados (*Vida*, 142-143).

Unamuno ve reflejado en el retablo de maese Pedro nada menos que la isópolis del Parlamento español:

Volvamos al retablo. Un retablo hay en la capital de mi patria y la de Don Quijote, donde se representa la libertad de Melisendra o la regeneración de España o la revolución desde arriba, y se mueven allí, en el Parlamento, las figurillas de pasta según les tira de los hilos maese Pedro. Y hace falta que entre en él un loco caballero andante, y sin hacer caso de voces derribe, descabece y estropee a cuantos allí manotean, y destruya y eche a perder la hacienda de maese Pedro (*Vida*, 144).

Al recordar como Don Quijote le pagó a maese Pedro por el destrozo causado, Unamuno considera que sería conveniente pagar lo mismo con tal de eliminar el “retablo parlamentario” (*Vida*, 144). El papel de guía moral que Unamuno asigna a Don Quijote se recalca en la consideración de las consecuencias del rebuzno de

Sancho en el Cap. XXVII y el tener que retirarse Don Quijote ante la furia “del pueblo de rebuznadores” (*Vida*, 144). Unamuno ve en este episodio la interpretación de Cervantes de la sandez de la masa:

La manera de expresarse colectivamente un pueblo es un a modo de rebuzno, aunque cada uno de los que lo componen use de lenguaje articulado para sus menesteres individuales, pues sabido es cuán a menudo ocurre que al juntarse hombres racionales, o semirracionales si quiera, formen un pueblo asno (*Vida*, 145).

Sancho que rebuzna ante los rebuznadores es para Unamuno la representación del egoísmo de Sancho que, acto seguido, vuelve a pedir lo del salario, por lo cual Don Quijote le apostrofa de “asno”. Ante el arrepentimiento de Sancho Don Quijote le perdona. El episodio para Unamuno representa simbólicamente el liderazgo moral de Don Quijote:

Y fue y es uno de los más señalados beneficios que Sancho debió y debe a Don Quijote el de que éste le convenciera y le convenga de que para ser asno del todo no le faltaba sino la cola. Cola que no le brotará ni le crecerá mientras siga y sirva a Don Quijote (*Vida*, 145).

La aventura del rebuzno, la del retablo de maese Pedro y la del barco encantado, que comprenden los capítulos XXV a XXIX de la “Segunda Parte”, se conciben como tantos hitos que revelan la calidad moral del liderazgo de Don Quijote, verdadero dechado de virtudes cívicas y cristianas, capaz siempre de ir en contra de las convenciones. Esta sección constituye la primera parte de la tesis de Unamuno, donde se insiste en el significado de Don Quijote como el héroe español venido a regenerar la isópolis hispánica. Desde el capítulo XXX comienza la segunda parte de la tesis, la documentación de la sensatez del loco-cuerdo y de la locura humana, de los que no reconocen en Don Quijote una de las caras de Cristo, su sublime locura. Por eso el Cap. XXX, el del encuentro con la Duquesa, se considera el comienzo de “las tristes aventuras de Don Quijote en casa de los Duques” (*Vida*, 147), al toparse “con la bella cazadora, la Duquesa, que le llevó a su morada a regocijarse con él y burlarse de su heroísmo” (*Vida*, 147). Es el momento de “la pasión del Caballero en poder de sus burladores” quienes “a su magnanimidad y discreción responden [con] la bellaquería y sandez de aquellos próceres que creían, sin duda, nacidos los héroes para divertirlos y servirles de juguetes y zarandillos” (*Vida*, 147). No sin cierto simbolismo anticlerical, el primer personaje que se atreve a insultar a Don Quijote es el eclesiástico del Cap. XXXI, “llamándole Don Tonto” y “recomendándole se volviese a su casa a criar a sus hijos si los tenía, y a curar de su hacienda, dejando de andar vagando por el mundo y dando que reír a cuantos le conocían y no conocían” (*Vida*, 147-148).

Unamuno lamenta la persistencia, en España, de “la ralea de estos graves y sedudos eclesiásticos (...) cifra y compendio de la verdadera tontería humana” (*Vida*, 148). Unamuno llega a suponer que

si Cristo Nuestro Señor hubiese en tiempo de Don Quijote vuelto al mundo, o si hoy volviese a él, formaría aquel grave eclesiástico entonces o formarían hoy sus sucesores entre los fariseos, que le reputaría por loco o dañino agitador y le buscarían nueva muerte afrentosa (*Vida*, 148).

En el Cap. XXXII Unamuno expresa su anticlericalismo por boca del mismo Don Quijote:

Si me tuvieran por tonto los caballeros, los magníficos, los generosos, los altamente nacidos, tuviéralo por afrenta irreparable; pero de que me tengan por sandío los estudiantes que nunca entraron ni pisaron las sendas de la caballería no se me da un ardite (*Vida*, 149).

Se reafirma en este episodio el rol de Don Quijote, de guía y maestro como reconoce el mismo Sancho contestando al eclesiástico que le había preguntado por si acaso era él “¿aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula?” (*Quijote*, II, 32, 823). En la respuesta de Sancho Unamuno identifica la honradez de Sancho:

“soy quien júntate a los buenos, y serás uno de ellos ..., yo me he arriado a buen señor y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo”. Y lo querrá Dios, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano, lo querrá Dios. ¡Tú lo dijiste: júntate a los buenos! Porque tu amo fue y es y será bueno, ante todo y sobre todo bueno, y en pura fuerza de bondad loco, y su locura le ha merecido gloria en el mundo mientras éste dure, y gloria también en la eternidad. ¡Oh Don Quijote, mi San Quijote! (*Vida*, 149-150).

En este comentario Unamuno establece un paralelo entre Don Quijote y San Ignacio de Loyola. Antes, al recordar la conclusión del episodio, Unamuno se refiere al “historiador”: “Y sin decir más ni comer más, se fue”, dice el *historiador* refiriéndose al grave eclesiástico” (*Vida*, 150). Este término “historiador”, usado por Unamuno en su comentario, cada vez que se refiere a Cide Hamete Benengeli, subraya la dimensión histórica, o mejor dicho, intrahistórica, del *Quijote* que alude nuevamente a la simbología de Don Quijote “figura Christi” y a su historiador como evangelista. En la comparación con San Ignacio de Loyola, Unamuno recuerda un episodio de la vida del Santo y se refiere al historiador:

Recordemos aquí, lector, que esta reprimenda del grave eclesiástico a Don Quijote no deja de tener parentesco con la reprimenda que el vi-

cario del convento de dominicos de San Esteban, de Salamanca, de esta Salamanca en que escribo y en que se graduó el bachiller Sansón Carrasco, enderezó a Iñigo de Loyola según nos cuenta su *historiador* en el capítulo XV del libro I de su *Vida* (*Vida*, 150).

Unamuno recuerda que el vicario, después de oír al Santo, le denostó:

“Vosotros sois unos simples idiotas, y hombres sin letras, como vos mismo confesáis; pues cómo podéis hablar seguramente de las virtudes y de los vicios?” Y luego encerraron a Ignacio y a sus compañeros, y de allí los llevaron a la cárcel. Loyola, por su parte, “en más de treinta años nunca llamó a nadie bobo, ni dijo otra palabra de que se pudiera agraviar”, según su biógrafo en capítulo VI del Libro V de su *Vida* (*Vida*, 150).

Unamuno critica el dogmatismo mezquino y estrecho con el que los mismos jesuitas interpretan hoy las enseñanzas de su fundador: “¡Sólo en el carril hay orden! Y lo estupendo es que sea ésta hoy la doctrina de los que se dicen hijos del reprendido en el convento de San Esteban y herederos de su espíritu” (*Vida*, 151). Hay, en este mismo capítulo del *Quijote*, una parte de la respuesta de Sancho que Unamuno no ha comentado. Es la que se refiere al gobierno de la ínsula, como prometido por su amo:

Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo: que ni a él faltarán imperios que mandar, ni a mí ínsulas que gobernar.

—No, por cierto, Sancho amigo—dijo a esta sazón el duque—; que yo, en nombre del señor don Quijote, os mando el gobierno de una que tengo de nones, de no pequeña calidad” (*Quijote*, II, 32, 823).

Esta declaración del duque constituye quizás el momento culminante de la sección de los Duques, verdadera novela en la novela, que comprende desde el Cap. XXX hasta el Cap. LIII de la “Segunda Parte”. Porque en esta intervención de otro personaje para modificar la historia se garantiza la seriedad de los dos personajes principales que siempre han sostenido, el uno, que hallaría una ínsula para su escudero y, el otro, que alcanzaría su gobierno. Aunque todo sea una burla, la inocencia misma del escudero y del amo, su bondad, trastruecan el plan de los duques, haciéndolos aparecer como cortesanos maliciosos y decadentes y provocando la admiración del lector por la sabiduría de Don Quijote en asuntos de gobierno y la sagacidad de Sancho en saber gobernar mejor que muchos gobernadores de verdad. Aquí sería el caso de sugerir la presencia de la intrahistoria en el buen gobierno de Sancho y de la historia en el mal gobierno de los duques. En la súbita multiplicación de los planos del relato se nos despliega el nacimiento de la novela moderna.

El mismo Unamuno subraya la dimensión paradójica del plan de los Duques, al comentar en el Cap. XXXIII la conversación entre Sancho y la Duquesa. Unamuno comenta la confesión de Sancho que declara:

...yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que, a mi parecer, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mismo Satanás no las podría decir mejores; pero, con todo esto, verdaderamente y sin escrúpulo, a mí se me ha asentado que es un mentecato (*Quijote*, II, 33, 836).

La Duquesa le pide que le explique su deseo de gobernar la isla mientras siga a un loco y Sancho, al responder, revela lo esencial de su carácter, su fidelidad a Don Quijote:

Pero ésta fue su suerte, y ésta mi malandanza; no puedo más; seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel” (*Quijote*, II, 33, 837).

Además de mostrar la calidad de su carácter, la conversación con la Duquesa muestra el ingenio natural y el buen sentido de Sancho, refrendado por la acostumbrada serie de refranes:

Y torno a decir que si vuestra señoría no me quisiese dar la ínsula por tonto, yo sabré no dárseme nada por discreto; y yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce” (*Quijote*, II, 33, 838).

La Duquesa se quedó admirada “en oír las razones y refranes de Sancho” (*Quijote*, II, 33, 838). Su reacción anticipa la de los consejeros y cortesanos que asisten sorprendidos por la prudencia y habilidad de Sancho como gobernador. Este aspecto paradójico es el que Unamuno quiere destacar en la parte central de su comentario, pero referido a Don Quijote y no a Sancho, para contradecir la opinión del historiador que había dicho que los duques hurdiaron muchas burlas contra Don Quijote “tan propias y discretas”. Unamuno lo niega y afirma decididamente:

¡No, no, y mil veces no! Las tales burlas no fueron ni propias, ni menos discretas, sino torpísimas, y si ellas sirvieron para poner a mayor luz el insondable espíritu de nuestro hidalgo y alumbrar el abismo de la bondad de su locura, débese tan sólo a que la grandeza de Don Quijote y su heroísmo eran tales que convertían en veras las más bajas y torpes burlas (*Vida*, 152).

¿Es éste un desacuerdo de Unamuno con el historiador o con Cervantes? Unas

líneas antes, Unamuno, refiriéndose a la respuesta de Sancho a la Duquesa sobre la locura de don Quijote afirma: “Sí, y tu fidelidad te salvará, Sancho bueno, Sancho cristiano. Estabas y estás qui jotizado” (*Vida*, 152). Al superponer, como dos transparencias, los perfiles de Sancho y de Don Quijote, Unamuno quiere decir que, al tratar de mofarse de Don Quijote, los Duques en realidad quedan burlados ellos mismos, pues, incapaces de entender el heroísmo de Don Quijote, no logran entender el alcance de la novedad del gobierno de Sancho; su isópolis, hecha de apariencia y superficialidad, de ceremonias exteriores y de tradiciones huecas, ha dado lugar, gracias al heroísmo y fidelidad de Don Quijote y de Sancho, a una utopía revolucionaria que sólo la violencia suprimirá.

La discrepancia entre Unamuno y el historiador/autor se acentúa en el comentario a los capítulos XL, XLI, XLII y XLIII, “De la venida de Clavileño y de otras cosas”, en que Unamuno discrepa con la relación de la visión en la Cueva de Montesinos. Al comentar el episodio de Clavileño, Unamuno recuerda las afirmaciones de Sancho sobre lo que vio durante el vuelo en Clavileño, todo lo cual Unamuno considera “mentiras”, al referirse a la reacción de Don Quijote ante las afirmaciones de Sancho y al decirle a éste: “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos y no digo más” (*Quijote*, II, 41, 895). Unamuno ve una diferencia entre los personajes:

...y es que Don Quijote vio de veras lo que dijo había visto en la cueva de Montesinos—a pesar de las maliciosas insinuaciones de Cervantes en contrario—y Sancho no vio lo que dijo haber visto en las esferas celestes yendo en lomos de Clavileño, sino que lo inventó mintiendo” (*Vida*, 155-156).

He puesto en cursivo el tajante juicio de Unamuno que, a mi parecer, apunta a una declaración ideológica por parte de Unamuno. Al creer firmemente en el contenido intrahistórico del *Quijote*, como una biblia profana de los españoles, sólo Don Quijote puede ser “figura Christi”, mientras Sancho, aunque qui jotizado, es “figura discipuli”, es el primer evangelista de su señor y, como los discípulos de Jesús, duda del Maestro y de sus enseñanzas.

Creo que esta interpretación halla confirmación en el comentario al Cap. XLIV, sobre la soledad de Don Quijote por la ida de Sancho como gobernador de la ínsula. Para Unamuno la soledad y tristeza de Don Quijote en esa ocasión es por no tener a quien amar, pues “Sancho era el linaje humano para él y en cabeza de Sancho amaba a los hombres todos” (*Vida*, 158). Esta interpretación parece confirmar el aspecto cristológico de Don Quijote.

En el comentario a los capítulos XLVII, XLIX, LI, LIII y LV, “Del fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza”, Unamuno subraya la utopía de Barataria, que debe entenderse según la interpretación paulina citada por Unamu-

no: “Nadie se engañe a sí mismo; si alguno entre vosotros parece ser sabio en este siglo, hágase simple para ser de veras sabio” (*Vida*, 166). Unamuno recuerda la paradoja observada por el mayordomo del Duque: “Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados” (*Quijote*, II, 49, 949). Y al final de la aventura de Sancho gobernador de la ínsula, vuelve el tópico que, en el cap. XXV, había dado origen a esta novela en la novela, con el rebuzno del rucio de Sancho:

Y rebuznó el rucio, y al oírlo comprendió Don Quijote que no se trataba de alma en pena, sino de su escudero, que le acompañaba. Y es la señal muy cierta, pues cuando de las cosas que nos parecen del otro mundo salen rebuznos, es que no se trata sino de cosas del mundo éste (*Vida*, 170-171).

Don Quijote, que se preparaba a su duelo de honor en defensa del buen nombre de la hija de Doña Rodríguez, llega al mismo lugar donde Sancho estaba buscando la salida de la cueva donde había caído la noche anterior con su rucio (*Quijote*, II, 55). Al oír las voces de Sancho, Don Quijote se imagina que sea el alma en pena de su escudero, pero el rebuzno del rucio le saca de dudas: “¡Famoso testigo!—dijo don Quijote—. El rebuzno conozco, como si le pariera, y tu voz oigo, Sancho mío” (*Quijote*, II, 55, 1003). De manera que entre rebuznos comienza y termina la novela en la novela de la aventura de Sancho gobernador de la ínsula. En el epílogo de esta aventura, le suceden dos cosas a Sancho: la primera es su encuentro con su amigo y vecino el morisco Ricote y la segunda es la caída en la sima de la que le rescata su señor Don Quijote. Ambos sucesos tienen una significación simbólica. En ellos se acentúa la intrahistoria del *Quijote*. El morisco Ricote explica las razones de la expulsión de los moriscos y, aunque lamentando su suerte, reconoce que sus cofrades estaban tramando contra el rey:

...y forzábame a creer esta verdad saber yo los ruines y disparatados intentos que los nuestros [moriscos] tenían, y tales, que me parece que fue inspiración divina la que movió a Su Majestad a poner en efecto tan gallarda resolución, no porque todos fuésemos culpados, que algunos había cristianos firmes y verdaderos; pero eran tan pocos, que no se podían oponer a los que no lo eran, y no era bien criar la sierpe en el seno, teniendo los enemigos dentro de casa” (*Quijote*, II, 54, 994).

La salvación de Sancho, sepultado vivo en la sima, por obra de Don Quijote, también adquiere una significación simbólica. La primera impresión de Don Quijote es que Sancho sea un alma en pena: “Conjúrote por todo aquello que puedo conjurarte como católico cristiano, que me digas quién eres; y si eres alma en pena, dime qué quieres que haga por ti” (*Quijote*, II, 55, 1002). El acto de sacar a

Sancho de la sima, creída sepultura por ambos personajes, adquiere connotaciones bíblicas en relación al milagro de Lázaro.

Unamuno trata a Cervantes como “scriba poiesis”. La inspiración viene de afuera y el “scriba” puede equivocarse, no entender al personaje que ha ido adquiriendo una dimensión autónoma. Por ello el escriba no se percata siempre de esa autonomía, o se distrae de su obligación de registrar fielmente lo imponderable y misterioso de su personaje, mucho más grande de su escriba. Cuando Cervantes interfiere con sus opiniones, traiciona su misión de escriba, renuncia a su cometido de ser la conexión de un designio providencial en el que la intrahistoria, este magma informe y misterioso en el que se juega el destino de un país, de una civilización, despliega un papel prominente. Toda la obra de Unamuno, desde *En torno al casticismo*, gira alrededor de esta intuición fundamental de España en la intrahistoria, una adaptación de la Weltanschauung alemana, que a su vez era una adaptación del romanticismo alemán. Más que el personaje histórico del Cid, que es su prefiguración hierática y mítica, el personaje de Don Quijote representa el meollo espiritual de la intrahistoria, subyacente a través de los siglos, punto luminoso de una búsqueda sorda y silenciosa durante la cual el casticismo se borró en costumbre y tradición, en formalismos y convenciones. El personaje de Don Quijote vino a remozar ese formalismo y a superar esas convenciones. El “scriba poiesis”, al obedecer los dictados de la intrahistoria, hizo posible la analogía Cid/Don Quijote para la generación del ‘98, aún abrumada por el Desastre, sin dirección, ni programas. El “scriba” reveló al mundo a Don Quijote y Unamuno lo interpretó como “figura Christi”. Por eso Sancho, aunque qui jotizado, nunca puede alcanzar a su señor, como el discípulo no puede igualar al Maestro.

En *Vida de Don Quijote y de Sancho*, Unamuno logra identificar la isópolis contra la que se yergue el caballero de la Triste Figura. Es una isópolis profunda y articulada que desafía la intrahistoria, tan esfumada y evasiva. A Ortega le cupo la misión de completar el cuadro filosófico que su ilustre referente había esbozado. Para que la intrahistoria de Unamuno pudiera comprenderse en toda su dimensión y originalidad fue necesaria la racionalización que del qui jotismo aristocrático de Unamuno, el mismo que qui jotizara a Sancho, hiciera Ortega en *La rebelión de las masas*. Esta obra fundamental no se entiende sin el antecedente unamuniano. En la obra de Ortega Sancho se ha olvidado de su lección, ha abandonado su señor y maestro y ha vuelto al estado natural, sin guía ni propósito. Sancho se ha multiplicado en una multitud uniforme que no reconoce autoridad, ni tradición. El escenario de Ortega es la contraparte negativa y anárquica de la intrahistoria aristocrática de Unamuno. Ambos escenarios se entienden mejor si leídos teniendo en cuenta el otro, como dos caras de una misma moneda. Pero, como veremos, Ortega llegó a la *Rebelión* después de *Las meditaciones del Quijote*, donde ya utiliza el concepto de intrahistoria unamuniano.

c) España y Europa

Unamuno se pregunta por el valor de “los tópicos regenerativos, que venimos repitiendo casi todos”⁴¹, y se detiene en dos términos: *uropeo* y *moderno*, que, según el autor, representan ideas muy vagas: “El término *uropeo* expresa una idea vaga, muy vaga, excesivamente vaga; pero es mucho más vaga la idea que se expresa con el término *moderno*” (113). Unamuno alude al prejuicio contra los españoles “que [sutilizan] sin utilidad alguna” y que lo mismo se había dicho de San Agustín que “fue un gongorino y un conceptista a la vez”, al que Unamuno define “El gran africano”, el “africano antiguo” que puede contraponerse a la de “uropeo moderno”, que también Tertuliano es otro “africano”. Como alternativa a la europeización Unamuno propone: “hay que africanizarse a la antigua” (114).

Unamuno se pregunta si se siente uropeo y moderno y concluye que no, que no se siente ni uropeo, ni moderno, por “la íntima repugnancia que mi espíritu siente hacia todo lo que pasa por principios directores del espíritu uropeo moderno, hacia la ortodoxia científica de hoy, hacia sus métodos, hacia sus tendencias” (114). Para Unamuno, más que la ciencia cuenta la sabiduría porque “se oponen; la ciencia quita sabiduría a los hombres” (115). ¿Cuándo, según Unamuno, empezó España a perder su identidad? Unamuno sugiere que fue con los Reyes Católicos:

Se ha dicho que con los Reyes Católicos y la unidad nacional se torció acaso el curso de nuestra historia. Lo cierto es que, desde ellos, y, mejor aún, después de ellos, con el descubrimiento de América y nuestro entronamiento en los negocios europeos, nos vimos arrastrados en la corriente de los demás pueblos. Y entró en España la poderosa corriente del Renacimiento, y nos fue borrando el alma medieval. Y el Renacimiento era en el fondo todo eso: ciencia, en forma sobre todo de humanidades, y vida. Y se pensó menos en la muerte, y se fue disipando la sabiduría mística” (117).

Unamuno quiere distinguir, de forma intuitiva y apasionada, lo permanente de lo transitorio. El mejor ejemplo de esta oposición es el dicho que sintió de adolescente por “un sujeto que decía: ‘aunque todos los bilbaínos nos hiciéramos carlistas, Bilbao seguirá siendo liberal’. Paradoja, es decir, profunda verdad” (124). En otras palabras, mientras la opinión puede ser carlista, la ciudad, como entidad espiritual que preexistió y continuará a existir después del carlismo, será liberal, como siempre lo fue. Por ello puede haber un político de éxito que conozca a los españoles sin conocer a España: “...todos los pensadores vulgares, comprenden a sus compatriotas, pero no a su patria” (124). Esa esencialidad tan difícil de conocer e

⁴¹ Véase M. de Unamuno, “Sobre la europeización” [1906], *Algunas consideraciones sobre la Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1968, pág. 113. Referencias con el número de páginas entre paréntesis.

identificar por encima y más allá de las opiniones que mudan con el tiempo, es el alma de España, en la que

viven, obran, además de nuestras almas, las de los que hoy vivimos, y, aún más que éstas, las almas de todos nuestros antepasados. Nuestras propias almas, las de los hoy vivos, son los que menos viven en ella, porque nuestra alma no entra en la de nuestra patria hasta que nosotros no la hayamos soltado, hasta después de nuestra muerte temporal (125).

¿Quién puede identificarse con este espíritu de España, tan difícil de aprehender para los españoles contemporáneos? Según Unamuno, a veces alguien que está identificado con una cultura extranjera es el que puede llegar más cerca de “las raíces de los que hicieron el alma española” (125). Pero no se puede entender ese espíritu hispánico sin rechazar lo afrancesado: “Nada más insoportable que la literatura española afrancesada; nada más falso y más vano y más desagradable que los escritores españoles formados en la imitación de la literatura francesa” (127). Es más, para Unamuno en España, para recuperar el espíritu auténtico, se debe no sólo rechazar lo francés, sino todo lo que ese espíritu trae, como lo sensual y lo lógico, como características contrarias al ser español:

No sé qué francés ha dicho que la literatura francesa es la que expresa elocuentemente los grandes lugares comunes humanos; pero lo que yo diría es que en esa literatura, que tantos estragos ha hecho y sigue haciendo en España, se expresan y hallan su forma adecuada todos los sentimientos medios y todas las ideas medias, y no caben bien en ella ni las ideas ni los sentimientos extremos. Es una literatura sensual y lógica y, por lo tanto, luminosa y alegre. Y nosotros los españoles somos, en general, más apasionados que sensuales y más arbitrarios que lógicos. Lo somos y debemos seguir siéndolo. Es decir, debemos volver a serlo, porque acaso no lo somos tanto, ni mucho menos, como en otros tiempos lo fuimos (125).

Si lo francés es así por su ascendencia latina, Unamuno prefiere declararse no latino: “¡Latinos! ¿Latinos? ¿Y por qué, si somos berberiscos, no hemos de sentirnos y proclamarnos tales, y cuando de cantar nuestras penas y nuestros consuelos se trate, cantarlos conforme a la estética berberisca?” (130).

Finalmente se le presenta la solución a Unamuno y es la de españolizar a Europa:

la verdadera y honda europeización de España, es decir, nuestra digestión de aquella parte de espíritu europeo que pueda hacerse espíritu nuestro, no empezará hasta que no tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerles tragar lo nuestro, lo genuinamente nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que no tratemos de españolizar a Europa (131).

d) El problema de España antes de Américo Castro

En “Sobre la tumba de Costa” [1911], en la misma colección de ensayos *Algunas consideraciones sobre la Literatura Hispanoamericana*, Unamuno llama a Costa “mi buen amigo y en no pocas cosas maestro” (139) y subraya que, a pesar de lo que apareció en los diarios con ocasión de su muerte, Costa, lejos de ser un europeizante, fue “uno de los españoles más antieuropeizantes” (141). En su discusión, Unamuno compara la obra de Costa a la de Menéndez y Pelayo. De éste, al que define “el español contemporáneo de quien he aprendido más” (143), recuerda un juicio sobre la obra de Costa “que me parece acertadísimo, y es que [el libro de Costa] abunda en hipótesis ingeniosas, pero no aceptables” (143).

Entre los dos ensayos—“Sobre la europeización” y “Sobre la tumba de Costa”—Unamuno ofrece algunos antecedentes para Américo Castro. Recordemos lo que Unamuno dice de la natural asimilación de San Agustín, “africano antiguo”, al gongorismo y al conceptismo, y como la africanización de España sería más natural que la europeización. El segundo punto es el rechazo del lugar común de España como país latino y el tercero es la crítica a la filología de Menéndez Pidal. En resumidas cuentas, la herencia africana, el mito latino, y la duda sobre la filología de Menéndez Pidal, el mayor historiador de la reconstrucción de una España medieval “a lo gótico” y de una Reconquista monolítica desde un punto de vista cultural, constituye un pensamiento utópico, por lo radical. Américo Castro debe haber meditado en estos tres puntos, al elaborar su teoría de la España musulmana y judía que se levanta frente a la España cristiana, en sus obras *La realidad histórica de España* (1947), reeditada en 1983, y *España en su historia* (1971).

e) Lo intrahistórico como utopía

En *Del sentimiento trágico de la vida* [1912] Unamuno abarca toda España en su concepción de la intrahistoria y de los datos sensoriales de la historia pasa a las impresiones mentales o psicológicas: “Solo anduvo Don Quijote, solo con Sancho, solo con su soledad. ¿No andaremos también solos sus enamorados, forjándonos una España quijotesca que sólo en nuestro magín existe?”⁴² La España quijotesca y medieval, heredera de la Reconquista, es la España auténtica, la que en esa lucha, ofreció un modelo original, del que es heredero Don Quijote, que se convierte para Unamuno en símbolo de progreso, no el racional, tecnológico, sino el más importante, el espiritual:

Convertid el campo de batalla de Don Quijote a su propia alma,
ponedle luchando en ella por salvar a la Edad Media del Renacimiento,

⁴² Véase Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1967, pág. 238. Referencias a esta edición con las páginas entre paréntesis.

por no perder su tesoro de la infancia; haced de él un Don Quijote interior—con su Sancho, un Sancho también interior y también heroico, al lado (236).

Este qui jotismo utópico para Unamuno es un símbolo del alma de España y esa alma es medieval:

Siéntome con un alma medieval, y se me antoja que es medieval el alma de mi patria; que ha atravesado ésta, a la fuerza, por el Renacimiento, la Reforma y la Revolución, aprendiendo, sí, de ellas, pero sin dejarse tocar el alma, conservando la herencia espiritual de aquellos tiempos que llamamos caliginosos. Y el qui jotismo no es sino lo más desesperado de la lucha de la Edad Media contra el Renacimiento, que salió de ella (236).

En esta evaluación se ve como Unamuno considera la pasada Edad Media española como utopía reformadora de lo moderno, del que Renacimiento, Reforma y Revolución (francesa), no son más que etapas de la misma isópolis. Utiliza a Windelband para definir la filosofía como “ciencia crítica de los valores de validez universal” (232), pero observa que en el sistema de Windelband, heredero de Kant y compañero de los neokantianos, no hay sino tres categorías normativas: lo verdadero o falso; lo bello o lo feo; y lo bueno o lo malo moral. Según Unamuno queda fuera otra categoría, lo hedónico. Remontándose a Benedetto Croce, a quien asigna el mérito de haber descubierto el “valor normativo del grado económico que busca lo hedónico” (233), Unamuno define la esencia de lo religioso como economía a lo divino:

Lo religioso es lo económico o hedónico trascendental. La religión es una economía o una hedonística trascendental. Lo que el hombre busca en la religión, en la fe religiosa, es salvar su propia individualidad, eternizarla, lo que no se consigue ni con la ciencia, ni con el arte, ni con la moral. Ni ciencia, ni arte, ni moral nos exigen a Dios; lo que nos exige a Dios es la religión. Y con muy genial acierto hablan nuestros jesuitas del gran negocio de nuestra salvación. Negocio, sí, negocio, algo de género económico, hedonístico, aunque trascendente. Y a Dios no le necesitamos ni para que nos enseñe la verdad de las cosas, ni su belleza, ni nos asegure la moralidad con penas y castigos, sino para que nos salve, para que no nos deje morir del todo (234).

El grado económico que busca lo hedónico, según Unamuno, es “el principio del religioso y que la esencia de nuestra religión, de nuestro catolicismo español, es precisamente el ser, no una ciencia, ni un arte, ni una moral, sino una economía a lo eterno, o sea a lo divino” (235). Unamuno se declara a favor de una conciencia del pasado, pasado utópico e impreciso, que esa conciencia representa el porvenir, pues para Unamuno “los únicos reaccionarios son los que se encuentran bien en el pre-

sente” (235) y “Toda restauración del pasado es hacer porvenir, y si el pasado ése es un ensueño, algo mal conocido.... mejor que mejor” (235-236).

Dos generaciones antes de la de Unamuno, John Ruskin (1819-1900) había hecho una defensa del gótico, que echó las bases de una revaluación de ese estilo arquitectónico que había decaído en la retórica neoclásica que substituyó la romántica. Unamuno ve a Europa y a España como dos caras de una misma moneda, identificando a Europa con “el Renacimiento, la Reforma y la Revolución... [por lo cual] ahora nos hablan de Cultura y de Europa” (222) y además ve en esa cultura el germen de una nueva intolerancia intelectual, que desconoce la contribución de España:

Y cuando me pongo a escudriñar lo que llaman Europa nuestros europeizantes, paréceme a las veces que queda fuera de ella mucho de lo periférico—España desde luego, Inglaterra, Italia, Escandinavia, Rusia...—y que se reduce a lo central, a Franco-Alemania con sus anejos y dependencias ... Todo eso nos han traído el Renacimiento y la Reforma, y luego la Revolución, su hija, y nos han traído también una nueva Inquisición: la de la ciencia o la cultura, que usa por armas el ridículo y el desprecio para los que no se rinden a su ortodoxia (222).

John Ruskin defendió lo gótico en la época en que Jacob Burckhardt (1818-1897) fundaba la disciplina que definió por varias generaciones el estudio del Renacimiento Italiano en su obra *The Civilization of the Renaissance in Italy*, publicada en 1860. En esta obra Burckhardt definió la civilización del Renacimiento como una nueva cultura encarnada en un nuevo individuo, liberado de la hipoteca ideológica religiosa y dogmática. Esa libertad individual se ve en todas las realizaciones artísticas, arquitectónicas y culturales. Para Burckhardt lo esencial del Renacimiento italiano es, además de la cultura clásica, el relativismo con el que el individuo, en contacto con la cultura musulmana, concibe su herencia cristiana:

Further, the close and frequent relations of Italy with Byzantium and the Mohammedan peoples had produced a dispassionate tolerance which weakened the ethnographical conception of a privileged Christendom. And when, finally, classical antiquity with its men and institutions became an ideal of life, because it was the greatest Italian memory, ancient speculation and skepticism sometimes obtained a complete mastery over the minds of the Italians⁴³.

Para Ruskin, el Renacimiento, en arquitectura, fue el resultado de la corrupción del estilo gótico: “The forms of building which must be classed generally under the

⁴³ Véase Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Transl. by S.G.C. Middlemore, Edited by Irene Gordon. New York: A Mentor Book, 1960, pág. 345. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

term Early Renaissance are, in many cases, only the extravagances and corruptions of the languid Gothic”⁴⁴. Para Ruskin, el estilo gótico es el que mejor identifica, desde el punto de vista arquitectónico, el sentimiento cristiano. Ruskin pasa reseña a la historia de la palabra y subraya su connotación negativa:

Gothic was first generally applied to the architecture of the North... it was intended to imply reproach, and express the barbaric character of the nations among whom that architecture arose ... it did imply that they and their buildings together exhibited a degree of sternness and rudness, which, in contra-distinction to the character of Southern and Eastern nations, appeared like a perpetual reflection of the contrast between the Goth and the Roman in their first encounter. And when that fallen Roman, in the utmost impotence of his luxury, and insolence of his guilt, became the model for the imitation of civilized Europe, at the close of the so-called Dark Ages, the word Gothic became a word of unmitigated contempt, not unmingled with aversion (161).

Ruskin observa la connotación negativa de la palabra en su utilización primitiva, pero luego esa misma palabra cambió de significado y terminó denotando un cierto estilo arquitectónico, capaz de identificar para los cristianos una expresión de lo más sagrado del cristianismo:

perhaps some among us, in our admiration of the magnificent science of its structure, and sacredness of its expression, might desire that the term of ancient reproach [Gótico] should be withdrawn, and some other, of more apparent honourableness, adopted in its place (161).

Esta recuperación del gótico en Ruskin es análoga a la que Unamuno defiende para España, que él ve como el país que mejor y más auténticamente ha encarnado la Edad Media y, entre sus protagonistas, descuella Don Quijote, personaje anacrónico y de ficción, definido por Unamuno como “el héroe de nuestro pensamiento” (230), capaz de ser sublime por tener el coraje de ser ridículo:

El más alto heroísmo para un individuo, como para un pueblo, es saber afrontar el ridículo; es, mejor aún, saber ponerse en ridículo y no acobardarse en él (231).

Su lucha fue exitosa, pues Dulcinea es viva, más viva que una mujer real:

¿Por qué peleó Don Quijote? Por Dulcinea, por la gloria, por vivir, por sobrevivir. No por Iseo, que es la carne eterna, no por Beatriz, que

⁴⁴ Véase John Ruskin, *The Stones of Venice*, publicado por primera vez en 1853, Editor J. G. Links. Cambridge, Mass., Da Capo Press, 1960, pág. 226. Referencias a esta obra con las páginas en paréntesis.

es la teología; no por Margarita, que es el pueblo; no por Helena, que es la cultura. Peleó por Dulcinea, y la logró, pues que vive (238).

f) Unamuno y Cervantes: la *nívola*

En 1914 Unamuno se descubre como personaje, un desarrollo que no debería sorprendernos, pues el autor, tan familiarizado con la técnica novelística de Cervantes y acostumbrado a ver a los personajes cervantinos en busca de autores que cuenten más historias y de lectores que las comenten, dio con *Niebla*, novela-*nívola*. Al contar uno de los personajes, Víctor, a su amigo Augusto, el personaje principal, la historia del casamiento de Álvarez de Castro y su intención de incorporar esa historia en su novela, ante la afirmación de Víctor que afirma “en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere”, Augusto observa “Pues acabará no siendo una novela”, a lo que Víctor responde “No será... será...*nívola*”⁴⁵. Los personajes de esta novela son autores de cuentos, o novela en la novela, y uno de ellos es Unamuno, que aparece al principio, mencionado por el autor del “Prólogo”, Víctor Goti, otro personaje, amigo de Augusto Pérez, el personaje principal, y al final, en su conversación como autor, con su personaje Augusto Pérez. En una de las conversaciones de los dos amigos sobre el proceso novelesco de Víctor, éste confía a su amigo que duda “lo que les he de hacer decir o hacer a los personajes de mi *nívola*” y en este punto el autor interviene con un “a parte”, como en una comedia pirandelliana, para decirnos a nosotros los lectores:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de este *nívola*, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos” (130-131).

La multiplicación de escenas y situaciones en *Niebla* sigue la estructura cervantina a espiral. Ya mencionamos a Víctor que cuenta el casamiento de otro personaje y quiere escribir una novela sobre ese relato; luego Víctor, personaje-autor, es el que inventa la *nívola* hasta que el autor lo desmiente al reclamar su obra. Así procede la estructura cervantina de novela en la novela con Don Antonio, conocido de Augusto, que a su vez le cuenta su vida, en la que hay una trama que nos recuerda a los *Seis personajes* de Pirandello: don Antonio vive con la mujer del que le quitó

⁴⁵ Véase Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968, pág. 92. Referencias a esta edición con la página en paréntesis.

su mujer legítima. Con la segunda mujer ha tenido cuatro hijos y esta segunda unión se ha producido por el deseo de don Antonio de conocer a la mujer del amante de su mujer:

La fui a ver. Figúrese usted aquella nuestra primera entrevista. Lloramos nuestras sendas desgracias, que eran una desgracia común ... Me prendé no ya de ella, sino de su hija, de la desdichada hija del amante de mi mujer; la cobré un amor de padre...Y fue que un día, estando los dos con la niña, la tenía yo sobre mis rodillas y estaba contándole cuentos y besándola y diciéndole bobadas, se acercó su madre y empezó a acariciarla también... nos pusimos a besuquear a la niña, y alguno de estos besos cambió de rumbo. Aquella noche, entre lágrimas y furores de celos, engendramos al primer hermanito de la hija del ladrón de mi dicha (110-111).

Hacia el final de la obra, la novela se ha convertido decididamente en drama, en el sentido que los muchos elementos dramáticos del relato han confluído en la aparición del autor que debate su creación con su personaje Augusto Pérez. Esta metamorfosis de la novela en drama naturalmente hace pensar en la *Celestina*. Cervantes y Rojas se convierten en las dos fuentes principales de esta obra que tiene las apariencias de una creación pirandelliana y que, sin embargo es profundamente hispánica. El suicidio de Augusto Pérez es tema de discusión entre Unamuno y su personaje, ya casado con Eugenia y futuro padre. Augusto, que se ha enamorado de varias muchachas y ha tenido un amorío con Rosario, la lavandera, se va a casar con Eugenia, la mujer que le ha encendido la imaginación desde el primer día que la vio, pero de la que aún sospecha. Y, pocos días antes de la boda Eugenia se escapa con Mauricio, su antiguo novio, dejando a Augusto en la más negra infelicidad y vergüenza. Piensa en suicidarse, pero decide consultarlo con el autor que le trata como ente autónomo, representando dramáticamente el tópico cervantino de la autonomía de Don Quijote y Sancho en la Segunda Parte. La decisión de Augusto, según el autor, no puede ejecutarse porque el personaje no existe:

...no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nívola*, o como quieras llamarle (149).

Pero Augusto le recuerda a Unamuno que en más de una ocasión “ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes” (150) y que, por lo tanto, él, Augusto, sería más real que Unamuno y que, acaso es éste “el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado” (150). Hay leyes que rigen el comportamiento de un personaje: “un

novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese” (150-151).

En *Niebla* Unamuno alegóricamente plantea el problema del límite de los géneros literarios, al transformar una *novela/nívola* en drama y viceversa. La interacción entre los distintos niveles de la ficción y el simulacro de la realidad llega a su punto más alto con la presencia en la acción del autor mismo, Unamuno, cuya intervención coincide con la estructura dramática de la obra. En su primera intervención el autor deslinda el relato en dos planos y contempla su *nívola*, invitando la participación del lector: “yo, el autor de esta *nívola*, que tienes, lector, en la mano” (130), estableciendo una partición entre la escena en que se mueven sus personajes y el autor que los contempla, a la par del lector. Durante la discusión entre Augusto y su amigo Víctor llegamos a una definición de *nívola*, un género que los dos amigos derivan de Cervantes y de la *Celestina*, pues Víctor califica a la historia del casamiento de Álvarez de Castro “tragicomedia” y quiere imitar a Cervantes que “metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran” (91). La *nívola* es “una novela sin argumento”, dice Víctor, salida de su

ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, [y] me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco (91).

Víctor menciona la *nívola* varias veces, hasta que el autor mismo, Unamuno, interviene en la escena y reclama su autoría y Víctor sugiere que la *nívola* es mezcla de novela y drama, al separar la escena del autor que representa la acción, que no es otra cosa sino un diálogo entre los dos personajes, aunque parezca sin acción. Pero la acción en la escena sin la palabra es pantomima:

¡Pantomima! ¡Pantomima! ¡Hablan demasiado!, dicen [los espectadores] otras veces. Como si el hablar no fuese hacer. En el principio fue la Palabra y por la Palabra se hizo todo. Si ahora, por ejemplo, algún ... novelista oculto ahí, tras ese armario, tomase nota taquigráfica de cuanto estamos aquí diciendo y lo reprodujese, es fácil que dijeran los lectores que no pasa nada, y, sin embargo... (146)

La perspectiva en la *nívola* involucra tanto al autor como al lector. Víctor dice, hablando del personaje, o sea de sí y de su amigo Augusto: “El alma de un personaje de drama, de novela o de *nívola* no tiene más interior que el de la...” (146), a lo que Augusto sugiere “Sí, [de] su autor”, pero Víctor corrige “No, [del] lector” (146). Augusto describe su formación de personaje: “Empecé, Víctor, como una

sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla..., pero ahora... me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real” (146). Para Víctor, el drama hace posible la duda del lector-espectador, que puede identificarse con Hamlet, con “esa pregunta. *¿Ser o no ser!*..., que dijo Hamlet, uno de los que inventaron a Shakespeare” (147). Unamuno, en su segunda aparición como personaje-autor, le dice a Augusto que es un personaje de su *nóvola* (149).

No hay tiempo, ni espacio, para discutir el rol de Pirandello en la concepción de la *nóvola*, pero la importancia de estos pasajes de *Niebla* estriba en la conciencia que tuvo Unamuno que además del género novelesco y dramático había una tercera posibilidad que permitía un ensanche sin precedentes del contorno escénico con la superación de ese diafragma ideal que durante siglos había separado el espectador de la acción escénica, concepción que Pirandello llevó a su forma más acabada en *Seis personajes en busca de autor*, como el mismo Unamuno reconociera⁴⁶.

La palabra *nóvola* representa la flexibilidad del género. La primera vez aparece en la conversación entre Víctor y Augusto sobre la *novela/nóvola* que el primero está planeando. El trabajo está inspirado en el *Quijote*, por la estructura de novelas cortas dentro de la novela más larga. Después de contarle a Augusto la historia de Don Eloino Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro, Víctor quiere incluirla en su novela que “no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace solo” (91). Sobre sus personajes dice: “Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen... Yo me dejo llevar” (91). El énfasis en esta obra es el diálogo. A la pregunta de Augusto “¿Y hay psicología? ¿Descripciones?” (92), Víctor contesta “Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo” (92). Otra característica de estos personajes es su relativa autonomía del autor:

- Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...
- Tal vez, pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.
- Pues acabará no siendo novela.
- No, será... será...*nóvola*...
- Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! (92)

⁴⁶ Véase Miguel de Unamuno, “Pirandello y yo”, *Obras Completas*, Vol. VIII. Madrid: Escelicer, 1966, págs. 501 y siguientes; Manuel García Blanco, “Unamuno y Pirandello”, en *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965, págs. 410-414; Américo Castro, “Cervantes y Pirandello”, *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, págs. 477-485; Stelio Cro, “Pirandello lettore di *Don Quijote*”, *Teatro contemporaneo*, Anno VI, N. 13, Sept., 1986, págs. 1-20.

Esta invención de Unamuno, la *nívola*, es un referente alegórico a un topos de la Generación del '98, la tradición de Castilla. Hay múltiples referencias a obras capitales en la elaboración de la *nívola*: la *Celestina*, el *Quijote*, *La Vida es sueño*, pero también Shakespeare, Leopardi, Pirandello, es decir lo europeo, tema fundamental para Unamuno y para su generación. Podríamos considerar la *nívola* como un símbolo y una referencia autobiográfica en el momento de la búsqueda de la renovación espiritual de España. Las obras que preparan esta invención son varias, y van desde la *Vida de Don Quijote y de Sancho*, al *Sentimiento trágico de la vida*, al *Cristo de Velázquez*, comenzado en 1914, y las que mantienen esa estructura y ese núcleo temático, son *Abel Sánchez* hasta *San Manuel Bueno, mártir*. Cada una de estas obras aporta a la alegoría fundamental, que se configura ya madura en *Niebla*, los hallazgos anteriores, que luego confluyen, con *Niebla*, en la elaboración de obras más tardías, entre las que *San Manuel Bueno, mártir* incluye una clave autobiográfica.

Analicemos *Niebla* como punto culminante de esa autobiografía porque es en esta obra donde hallamos las indicaciones más claras de las etapas de su recorrido espiritual, etapas que son fundamentales para entender la formación de la Generación del '98.

La calidad artística de *Niebla* se percibe en la maestría con la que el autor ha fundido, con la habilidad de un orfebre renacentista, el referente ideológico nacional con el tejido narrativo, constituyendo su *nívola*. Por empezar, Augusto/Calisto se enamora de Eugenia/Melibea y adquiere conocimiento de la señorita a través de Margarita/Celestina. Los otros personajes (Ludovina y Domingo, sirvientes de Augusto, Rosario, la lavandera, Mauricio, el amante de Eugenia, Don Fermín y Doña Ermelinda, tíos de Eugenia, Víctor, el amigo, Orfeo, el perro y Unamuno, el autor) enriquecen la trama, aumentando el aire de suspenso y misterio que envuelve la pareja Augusto y Eugenia desde el primer momento hasta el final, cuando Eugenia se escapa con Mauricio en la vigilia de la boda con Augusto. La variedad de los personajes sirve para proyectar la semblanza de novela/drama, una *nívola*, que sea, al mismo tiempo, obra de creación y ensayo social. Detrás del novelista de *Niebla* se siente el ensayista de *Vida de Don Quijote y de Sancho* y del *Sentimiento trágico de la vida*. De la interacción entre los dos surge el drama, cuyo referente ideológico es, desde las primeras páginas, la *Celestina*, cuya identidad como obra colectiva se insinúa repetidamente a lo largo de la obra. La escena de la muerte/suicidio de Augusto, representada en un halo ambiguo, sugerido por el título, como ensueño, reduce al personaje a entidad lúdica, en sentido pirandelliano, a actuar como personaje entre los otros, él también pieza de ese engranaje misterioso que el autor define jungianamente como la colectividad⁴⁷.

⁴⁷ Carl Jung concibió el "inconsciente colectivo" para explicar la aparición de los arquetipos: "Whereas the personal unconscious consists for the most part of *complexes*, the content of the collec-

En la primera frase de su prólogo “Historia de *Niebla*”, de 1935, el autor alude a una autoría múltiple: “La primera edición de esta mi obra—¿mía sólo? —apareció en 1914” (19). Continúa aclarando que ésta de 1935 es una obra muy diferente del original: “...al ofrecérseme en 1935 coyuntura de reeditar mi *Niebla*, la he revisado, y al revisarla la he rehecho íntimamente, la he vuelto a hacer” (19). De manera que *Niebla*, en su reedición de 1935, sintetiza todos los topoi de esa autobiografía intelectual a la que nos hemos referido.

Hay un personaje, Antolín S. Paparrigópulos, por demás ridículo, pero que, a pesar de ello, como un medallón que nos ofrece sus dos caras, en la “cruz”, o sea en el reverso, representa un topos familiar al pensamiento unamuniano, la intrahistoria. En este personaje el topos intrahistórico se asimila a otro que se le parece, el tema del subconsciente colectivo español, tema jungiano, como hemos visto, pues el personaje en cuestión es un erudito que se dedica a desentrañar en “trabajos de índole al parecer insignificante” (118), lo que, por ejemplo, *Calila y Dimna* ha logrado influir en la Edad Media española, o, en otra obra, “una historia de los escritores oscuros españoles” (119) y, entre sus planes, había una obra histórica “de aquellos otros [escritores españoles] que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo” (119).

Al protagonista Augusto Pérez que, desesperado por su fracaso amoroso, le pide consejo, Don Antolín le explica su método, basado en la convicción intrahistórica:

Pero yo, ya lo sabe usted, soy un modesto, modestísimo obrero del pensamiento, que acopio y ordeno materiales para que otros que vengan detrás de mí sepan aprovecharlo. La obra humana es colectiva; nada que no sea colectivo es ni sólido ni durable...” (121).

Unamuno no deja dudas sobre el alcance de la intrahistoria, del inconsciente colectivo. A eso se refieren las preguntas de Augusto:

—¿Y las obras de los grandes genios? La *Divina Comedia*, la *Eneida*, una tragedia de Shakespeare, un cuadro de Velázquez...

—Todo eso es colectivo, mucho más colectivo de lo que se cree. *La Divina Comedia*, por ejemplo, fue preparada por toda una serie... (121).

En esta intrahistoria se hacen referencias a algunas obras maestras en castellano, como la *Celestina* y el *Quijote*. Las referencias directas o indirectas a la *Celestina* menudean a través de toda la obra. Ya vimos la correspondencia de las parejas Augusto/Calisto y Eugenia/Melíbea. Pero quizás más importantes sean las referencias a la *nívola*, concebida como la estructura de la *Celestina*, como si ésta fuera el

tive unconscious is made up essentially of *archetypes*”; véase *The Portable Jung*, Editor Joseph Campbell. New York: Viking Penguin, 1971, pág. 60.

prototipo de ambos, el *Quijote* y *Niebla*. Por empezar, la historia del manuscrito original remeda el comienzo de ambas obras, la de Fernando de Rojas y la de Cervantes. Este arranque subraya el anonimato que se acredita al inconsciente colectivo. El carácter fundacional de la obra de Rojas se subraya si pensamos en la importancia que Unamuno daba al sonido, a la estructura sonora de la palabra:

La palabra, el verbo, el sentido, y con él, inseparable, el son, el soplo, el espíritu. Que espíritu quiere decir respiro, soplo, son. Y la inspiración—la mejor es respiración del alma—es son. ¿Qué sería del Verbo, del Logos, sin el Espíritu Santo, el Pneuma? Y hay versos que crean por el son. Tal aquel: ‘tan callando...’ que sigue al: ‘como se viene la muerte...’⁴⁸.

Unamuno cita el verso de Manrique como prueba cabal del valor fónico. En la *Celestina*, los sonidos originales del español medieval, con su *ceceo*, /ç/, en palabras como *criança* y *tsetseo*, /ts/, en palabras como *razón*, y la pronuncia de palabras como *linaje* con /ž/, y de *conoscido* con /š/ y de *halló* con /l/, tan importante en el primer encuentro entre Celestina y Melibea. Durante esa entrevista fatal, Celestina gradualmente pervierte a Melibea que muestra cierta vanidad. Esta escena se inspira en el *Génesis*, 3, 1-6, en la que la serpiente corrompe a Eva. Al despedirse Alicia de Celestina, le pide a su hija Melibea que atienda a la vieja y ésta, agradeciéndole, se queja a Melibea de su vejez: “*Alicia*: Pues, Melibea, contenta a la vezina en todo lo que razón fuere darle por el hilado. E tú, madre, perdóname, que otro día se verná en que mas nos veamos”⁴⁹. A lo cual Celestina contesta:

Señora, el perdón sobraría donde el yerro falta. De Dios seas perdonada, que buena compañía me queda. Dios la dexa gozar su noble juventud é florida mocedad, que es el tiempo en que las mas plazer es é mayores deleytes se alcanzarán. Que, á la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa contínua, llaga incurable, manzilla de lo passado, pena de lo presente, cuydado triste de lo por venir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbres, que con poca carga se doblega (I, Acto IV, págs. 164-165).

Si transcribiéramos fonéticamente las líneas que Celestina dirige a Alicia, veríamos la intensidad de sonidos interdental / palatales, que evocan eficazmente la serpiente, pues las palabras de Celestina, dirigidas a Alicia, se refieren a la juven-

⁴⁸ Véase Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1940, pág. 20. La cita se refiere a las *Coplas que hizo por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (siglo XV).

⁴⁹ Véase Fernando de Rojas, *La Celestina*, Edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Clásicos Castellanos, 1913, I, pág. 164. Referencias con el tomo y la página en paréntesis.

tud de Melibea, con promesas implícitas de placeres y gozos interminables, opuestos a los sufrimientos inherentes a la vejez:

/Diós la déše gotsar su nówle žuuwentúþ e floríða moçeđáþ, ke:s el
tjémpo en ke más plaθéres é majorez deléites se alkanđarán/

Las interdentales, apicoalveolares y las palatales, sordas y sonoras, del español medieval dominan los sonidos emitidos por Celestina, como en el *Génesis*, cuando la serpiente quiere convencer a Eva a que coja y coma la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal. Para Unamuno *Niebla* constituye un título y un símbolo. *Niebla* puede ser lo inconsciente colectivo, la intrahistoria de la que Unamuno y su generación lograron sacar la inspiración para la regeneración espiritual de España.

g) Intrahistoria del Génesis en la modernidad: *Abel Sánchez* (1917)

La intrahistoria bíblica, entretejida en filigrana en *Niebla*, se declara sin ambages en *Abel Sánchez* (1917). Unamuno finge editar unas *Confesiones* de un médico, Joaquín Monego, en que éste registra su odio por su amigo Abel Sánchez. En el prólogo el autor aclara que encontró “entre sus papeles una especie de Memoria de la sombría pasión que le hubo devorado en vida”⁵⁰. Y *Memoria* o *Confesión* llama a menudo esos papeles, citándolos entre comillas. Al mismo tiempo Unamuno declara su paternidad de la novela al responder a un “joven norteamericano que prepara una tesis de doctorado sobre mi obra literaria” que todos “los personajes que crea un autor, si los crea con vida, todas las criaturas de un poeta, aún las más contradictorias entre sí—y contradictorias en sí mismas—, son hijas naturales y legítimas de su autor—¡feliz si autor de sus siglos!—son partes de él” (10).

Desde la rivalidad juvenil se percibe la contraposición entre Abel Sánchez y Joaquín/Caín: “Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos” (14). Abel se dedicó a ser artista, Joaquín a la medicina. Abel era un talento natural, mientras que Joaquín, siempre obsesionado, se empeñaba “en probarle a Abel que la Medicina era también un arte, y hasta un arte bello, en que cabía inspiración poética” (15).

Un elemento más, y el que dominará la vida de los dos amigos, es la rivalidad exacerbada por la bella Helena, prima de Joaquín, pero que detesta a éste, que está enamorado de ella, y en cambio se enamora de su rival y amigo Abel, quien pinta el retrato de Helena. El pintor hasta llega a facilitar los encuentros entre Helena y Joaquín, dejando que éste asista a las sesiones, pero Joaquín se siente incómodo y,

⁵⁰ Véase Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1967, pág. 9. Referencias a esta edición, con el número de página en paréntesis.

después de dos sesiones, la tercera vez deja de ir (21). Cuando, poco después, Abel y Helena salen de novios, Joaquín está convencido que los dos se han puesto de acuerdo para mortificarle. Después de un enfrentamiento con Abel, durante el cual le acusa de querer darle celos, Joaquín concibe un odio mortal: "... empecé a odiar a Abel con toda mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio... Aquella noche nací al infierno de mi vida" (28). En una ocasión, estando Abel muy enfermo, y a punto de morir, Joaquín, a quien Helena llama para que cure a Abel, se da cuenta que podría dejar morir a su rival, pero decide salvarle la vida porque "Estaba allí comprometido mi honor de médico, mi honor de hombre, y estaba comprometida mi salud mental, mi razón. Comprendí que me agitaba bajo las garras de la locura... Y vencí. Salvé a Abel de la muerte" (36).

Para encontrar consuelo, Joaquín se casa con Antonia, hija de una viuda enferma, una paciente de Joaquín (39). Después de la muerte de la viuda, Antonia y Joaquín confían uno en otro sus temores ante la soledad:

A la pobre huérfana, la compunción de piedad que entonces sintió por el médico aquel le hizo olvidar por un momento la muerte de su madre (...) Usted es un desgraciado, un hombre que sufre... Derritiósele a Joaquín el hielo y asomáronsele unas lágrimas a los ojos. Y volvió a temblar hasta las raíces del alma. Poco después Joaquín y la huérfana formalizaban sus relaciones, dispuestos a casarse luego que pasase el año de luto de ella (40-41).

Después de casarse, Joaquín escribió en su *Confesión* su falta de amor por su mujer, a quien reconocía virtud y santidad de alma:

Se casó conmigo como se habría casado con un leproso, no me cabe duda de ello, por divina piedad, por espíritu de abnegación y de sacrificio cristianos, para salvar mi alma y así salvar la suya, por heroísmo de santidad. ¡Y fue una santa! ¡Pero no me curó de Helena, no me curó de Abel! Su santidad fue para mí un remordimiento más (41).

De Antonia dice Joaquín: "Tomaba por marido a un enfermo, acaso a un inválido incurable del alma; su misión era la de una enfermera" (47). El niño que Helena espera de Abel acucia los celos de Joaquín. Antonia se da cuenta y le exige una confesión. Joaquín admite sus celos y el hecho de que el futuro hijo de Helena y Abel le da ojeriza (51). Antonia intenta tranquilizarle prometiéndole que ellos también tendrán a un hijo, rogándole a la "Santísima Virgen, a quien se lo pido todos los días... Y el agua bendita de Lourdes..." (51)

Cuando Abel decide pintar la muerte narrada en *Génesis*, 4, 8, lo comenta con Joaquín y éste se sobrecoje por la similitud de los dos personajes con su propia obsesión: el primer fratricidio, la lectura de la Biblia y del *Caín* de Byron le inducen a comentar la envidia de Caín con Abel concluyendo, con una identificación

con el personaje bíblico: “Entonces es que le había hecho envidioso...” (55). El comentario de Joaquín es una defensa de Caín, visto como víctima:

Porque no me cabe duda de que Abel restregaría a los hocicos de Caín su gracia, le azuzaría con el humo de sus ovejas sacrificadas a Dios. Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir a los otros con la ostentación de su justicia. Ya dijo quien lo dijera que no hay canalla mayor que las personas honradas...” (57).

En vez de la Biblia, es la obra de Byron, la obra literaria la que convierte a Joaquín:

El relato de la muerte de Abel, tal y como aquel terrible poeta del demonio nos lo expone, me cegó. Al leerlo sentí que se me iban las cosas y hasta creo que sufrí un mareo. Y desde aquel día, gracias al impío Byron, empecé a creer (62).

El triunfo del cuadro de Abel y Caín, que logra la medalla de honor, conmueve a Joaquín que decide honrar a su amigo con un banquete, durante el cual Joaquín teje el elogio de Abel:

Él [Abel] ha hecho en su arte lo que yo habría querido hacer en el mío, y por eso es uno de mis modelos; su gloria es un acicate para mi trabajo y es un consuelo de la gloria que no he podido adquirir. Él es nuestro, de todos; él es mío sobre todo, y yo, gozando de su obra, la hago tan mía como él la hizo suya creándola. Y me consuelo de verme sujeto a mi medianía (...) Y ved la figura de Caín... del trágico Caín, del labrador errante, del primero que fundó ciudades, del padre de la industria, de la envidia y de la vida civil, ¡vedla! Ved con qué cariño, con qué compasión, con qué amor al desgraciado está pintada. ¡Pobre Caín! Nuestro Abel Sánchez admira a Caín como Milton admiraba a Satán, está enamorado de su Caín como Milton lo estuvo de su Satán (...) ¡Este cuadro es un acto de amor! (68-69).

El efecto del discurso acelera la conversión de Joaquín: “Y entonces fue cuando empecé a creer: de los efectos de aquel discurso provino mi conversión” (72). Al pintar Abel a la Virgen con el niño tomando como modelo a Helena, Joaquín le critica al observar que Helena no es virgen, pero Abel le contesta que toda madre es virgen y, ante la ironía de Joaquín, le acusa de “reaccionarismo” y “gazmoñería”, agregando: “Todo eso me parece que no nace sino de la envidia (...) El origen de toda ortodoxia, lo mismo en religión que en arte, es la envidia” (76).

Abelín, el hijo de Abel y Helena, quiere ser médico y su padre le pide a Joaquín que lo tome de ayudante. Abelín admira a Joaquín y llega a quererle como a un padre y éste llega a quererle como a su propio hijo: “Y así fue que Joaquín y el hijo de Abel sintieronse atrídos el uno al otro” (101). Su trabajo de equipo, por sugerencia

cia de Abelín, termina por crear un tratado de medicina, obra escrita por ambos. Pero Joaquín ve esta nueva realización como un medio para vengarse de Abel: “Él [Abel] me quitó a Helena, yo les quitaré el hijo” (103).

Joaquín quiere que su hija Joaquina se case con Abelín; la niña, en un principio, resiste, pero luego, conmovida por el dolor paterno ante su negativa, accede: “Pues bien, sí, me sacrificaré por ti, ¡Dispón de mí!” (115). Es en la ocasión de la boda de los dos jóvenes que Joaquín comienza sus *Memorias* y, ante la duda de ser ya demasiado entrado en años para comenzar, por tener cincuenta y cinco años, se consuela pensando en Cervantes que empezó “su *Quijote* a los cincuenta y siete de su edad” (130).

Al nacer el nieto de Joaquín, es el mismo Abel que quiere que el niño se llame como el abuelo materno, Joaquín. El niño crece admirando al abuelo paterno que lo entretiene con sus dibujos. El abuelo Joaquín sospecha y desconfía, temiendo que Abel quiera quitarle el cariño del nieto. En la discusión que sigue Joaquín acogota a Abel que muere de un ataque al corazón (147). Al poco tiempo también Joaquín muere, no sin antes haberse confesado con todos de ser el culpable de la muerte de Abel (149-152).

h) *San Manuel Bueno, mártir: la intrahistoria de los orígenes medievales (1931)*

Si bien es cierto que uno de los temas fundamentales de esta obra es “el problema de la personalidad”, como nos dice el autor en el “Prólogo” de 1932⁵¹, el substratum de la novela es, de nuevo, el humus intrahistórico que apunta a la Edad Media. La historia viene de un testigo ocular, Angela Carballino, feligresa de la parroquia de Valverde de Lucerna, ocupada por los sarracenos y asediada por Carlo Magno, según una de las varias leyendas asociadas con este lugar ficticio⁵². Angela es, a la vez, testigo y difusora de la historia del cura, al que llama, ya desde las primeras frases, refiriéndose “al proceso para la beatificación de nuestro Don Manuel, o mejor San Manuel Bueno” (61). La naturaleza evangélica y exegética del relato ha sido puesta de relieve por Gullón: “Si Manuel participa de la naturaleza de Emmanuel, quien recoge y comunica su pasión y muerte es bueno figure con nombre angélico, de simbólica resonancia”⁵³. El relato establece una tensión entre el personaje del cura reputado santo por el pueblo y su cronista, que también lo

⁵¹ Véase Miguel de Unamuno, “Prólogo”, *San Manuel Bueno, mártir*. Edición de Joaquín Rubio Tovar. Madrid, Castalia, 1987, pág. 56. Todas las referencias a esta edición, con el número de página en paréntesis.

⁵² Véase Martín de Riquer, *Los cantares de gesta franceses*. Madrid, Gredos, 1952, págs. 249-250.

⁵³ Véase Ricardo Gullón, “Relectura de San Manuel Bueno”, en Francisco Rico, editor, *Historia y crítica de la literatura española*, VI, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 271.

crea santo, pero también cree que debe referir todo lo que sabe acerca de Padre Manuel. Siempre que éste aparece en el relato, la cronista recuerda un hecho ejemplar. Así el relato constituye una especie de colección de dichos y hechos memorables y ejemplares sobre Padre Manuel. Por ejemplo, la gente, al creerle santo, se espera de él curas milagrosas para los enfermos. Don Manuel, que por este aspecto nos recuerda el Nazarín galdosiano, se disculpa, diciendo a una madre que le pedía que hiciera un milagro en su hijo: “No tengo licencia del señor obispo para hacer milagros” (65). Don Manuel ofrece un dechado de vida de cura consagrado a sus feligreses, hasta ayudándoles en sus labores manuales. Otro episodio ejemplar es el del payaso cuya mujer se muere mientras él recita. Don Manuel asiste a la mujer y cuando el payaso le agradece diciéndole “Bien se dice, señor cura, que es usted todo un santo”, Don Manuel no le permite besarle la mano, sino que tomándosela en las suyas le contesta:

El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar y comprendí que no sólo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros, y yo te digo que tu mujer, la madre de tus hijos, a quien he despedido a Dios mientras trabajabas y alegrabas, descansa en el Señor, y que tú irás a juntarte con ella y a que te paguen riendo los ángeles a los que haces reír en el cielo de contento (72).

Cuando Lázaro, el hermano de Ángela, vuelve desde América, rico y convencido del poder del dinero y del progreso material, se produce en el recién llegado un sentimiento hostil a Don Manuel:

[mi hermano] se irritó contra éste [Don Manuel]. Le pareció un ejemplo de la oscura teocracia en que él suponía hundida España. Y empezó a barbotar sin descanso todos los viejos lugares comunes anticlericales y hasta antirreligiosos y progresistas que había traído renovados del Nuevo Mundo (77).

Entre los adjetivos de connotación negativa Lázaro considera que los peores son “feudal y medieval (...) que [él] prodigaba cuando quería condenar algo” (77). Pero, a la muerte de su madre y al ver con cuánta dedicación Don Manuel se entrega a su misión de consolarla, Lorenzo se convierte en un admirador de Don Manuel, al punto que quiere convertirse. El bautismo de Lázaro es un acontecimiento compartido por el pueblo todo (80-81). En ocasión de la comunión de Lázaro, Ángela describe al pueblo como una comunidad de cristianos primitivos, refrendada por referencias bíblicas:

Y llegó el día de su comunión, ante el pueblo todo, con el pueblo todo. Cuando llegó la vez a mi hermano pude ver que Don Manuel, tan blanco como la nieve de enero en la montaña y temblando como tiembla el lago cuando le hostiga el cierzo, se le acercó con la sagrada forma en

la mano, y de tal modo le temblaba ésta al arrimarla a la boca de Lázaro, que se le cayó la forma al tiempo que le daba un vahído. Y fue mi hermano mismo quien recogió la hostia y se la llevó a la boca. Y el pueblo, al ver llorar a Don Manuel, lloró diciéndose: “¡Cómo le quiere!” Y entonces, pues era la madrugada, cantó un gallo (81).

Estas palabras recuerdan las reacciones de los presentes que ven llorar a Cristo cuando se entera de la muerte de Lázaro, en *San Juan*, 11, 35-37 y las tres veces que San Pedro negó a Jesús, antes de que el gallo cantara, según la profecía de Jesús, en *San Mateo*, 26, 74-75. Después de este episodio ejemplar, Ángela nos comunica la noticia más inesperada y es que su propio hermano le confía que Don Manuel le ha recomendado fingir creer:

Don Manuel le había venido trabajando, sobre todo en aquellos paseos a las ruinas de la vieja abadía cisterciense, para que no escandalizase, para que diese buen ejemplo, para que se incorporase a la vida religiosa del pueblo, para que fingiese creer si no creía (...) Toma agua bendita, que dijo alguien, y acabarás creyendo (...) Entonces comprendí sus móviles, y con esto comprendí su santidad (...) No trataba al emprender ganarme para su santa causa—porque es una causa santa, santísima—, arrogarse un triunfo, sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión si quieres, de los que le están encomendados (81-82).

Lázaro, discípulo predilecto de Don Manuel, le pregunta sobre la verdad: “Pero Don Manuel, la verdad, la verdad ante todo”, a lo cual el cura responde con palabras reveladoras:

¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal, la gente sencilla no podría vivir con ella (...) Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles (82-83).

Don Manuel comunica su visión relativa y, al mismo tiempo, absoluta de la religión, porque cree que una religión sea verdadera en la medida que hace vivir espiritualmente al pueblo que la profesa, porque le consuela de haber tenido que nacer para morir. En cuanto al pueblo, Lorenzo piensa que:

Cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo. ¡Bienaventurados los pobres de espíritu! (84).

Con estas última palabras Lorenzo se refiere al pasaje de *San Mateo*, 5, 3. Verdad, razón y fe constituyen el triángulo teológico de la novela. Según esto, el creyente puede buscar la verdad con la razón, pero la felicidad está en la fe, no en la verdad. Este dilema de la vida feliz en la fe frente a la verdad se plantea en la con-

versación ente Don Manuel y Ángela. El padre vuelve a instarle a que crea “como a los diez años” (85) y a la pregunta de Ángela si él cree, el sacerdote repite varias veces “hay que vivir” (85). Antes de terminar la entrevista, Don Manuel le pide a Ángela que le absuelva y la joven, “penetrada de un misterioso sacerdocio”, lo absuelve (86). A Lázaro Don Manuel confía su continua lucha contra el deseo de suicidarse (87). Ante la razón que niega, y que afirma una especie de religión de la nada, está la fe. Si la vida, no la verdad de la razón, es la justificación para la fe, el suicidio es la alternativa, o sea la verdad contra la vida, o sea contra la fe. Antes de morir el cura le aclara a Lázaro que al pueblo hay que dejarle ciertas supersticiones, como parte de su herencia, sin interferir:

¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aun cosas contradictorias entre sí, a no que no crean nada. Eso de que el que cree demasiado acaba por no creer nada, es cosa de protestantes. No protestemos. La protesta mata el contento (88).

Cuando Lázaro piensa fundar un sindicato católico agrario, Don Manuel le reafirma la despreocupación por lo material, repitiendo la frase de Jesús a Pilato: “Mi reino no es de este mundo” (*San Juan*, 18, 36, pág. 89). Además declara que “la religión no es para resolver los conflictos económicos o políticos de este mundo que Dios entregó a las disputas de los hombres” (89). Su opinión sobre el papel del cura es la de tratar a todos por igual:

Yo no he venido a someter los pobres a los ricos, ni a predicar a éstos que se sometan a aquéllos. Resignación y caridad en todos y para todos. Porque también el rico tiene que resignarse a su riqueza, y a la vida, y también el pobre tiene que tener caridad para con el rico (89-90).

Don Manuel declara caduco al socialismo por ser ajeno al rol de la Iglesia. Socialismo se equivale a materialismo:

¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne. Que traen una nueva sociedad, en que no haya ya ricos ni pobres, en que esté justamente repartida la riqueza, en que todo sea de todos, ¿y qué? ¿Y no crees que del bienestar general resurgirá más fuerte el tedio de la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo. Opio... opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe. Yo mismo con esta mi loca actividad me estoy administrando opio. Y no logro dormir bien y menos soñar bien. ¡Esta terrible pesadilla! Y yo también puedo decir con el Divino Maestro: “Mi alma está triste hasta la muerte”⁵⁴. No, Lázaro, no;

⁵⁴ Son las palabras de Jesús en el Getsémani; *San Mateo*, 26, 38; *San Marcos*, 14, 34.

nada de sindicatos por nuestra parte. Si lo forman ellos me parecerá bien, pues que así se distraen. Que jueguen al sindicato, si eso les contenta (90).

En la novela el tema de la naturaleza se asocia con los paseos de Don Manuel, durante los cuales el cura conversa con Lázaro. En uno de ellos observa a una zagalabrera y se la señala a Lázaro:

Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala hubiese estado ahí siempre, y como está, y cantando como está, y como si hubiera de seguir estando así siempre, como estuvo cuando no empezó mi conciencia, como estará cuando se me acabe. Esa zagala forma parte, con las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la naturaleza y no de la historia (87-88).

La historia se identifica con la conciencia racional, frente a la naturaleza, a la intrahistoria. Se perfilan los conceptos que constituyen la trabazón ideal de la novela:

naturaleza = intrahistoria
 contra racionalismo = socialismo
 vitalismo = fe
 historia = verdad
 protestantismo = muerte de la felicidad

A la muerte de Don Manuel el pueblo quiso conservar todo lo que encontró en su casa como reliquia de santo. Lázaro se volvió en un discípulo, un evangelizador, al continuar “la tradición del santo y empezó a redactar lo que había oído, notas de que me he servido para esta mi memoria” (96).

Ángela concluye su crónica con el relato de la muerte de su hermano Lázaro y confiesa la determinación de mantener secreto el manuscrito. En el “Epílogo” Unamuno se pregunta como “vino a parar a mis manos” el manuscrito de Ángela Carballino y reafirma la autenticidad de la autora de la memoria. Lo esencial es lo auténtico del relato: “De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me le ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar” (103).

En esta tradición Unamuno imita una serie ilustre de la literatura castellana, desde *La Celestina*, el *Quijote*, *Nazarín*, hasta el Evangelio: “la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que no me explico que haya quien se indigna de que se llame novela al Evangelio, lo que es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera” (104).

Unamuno ha construido una utopía evangélica en Valvede de Lucerna, contrapuesta a la isópolis falsa, materialista y conformista de su tiempo. Valverde de Lucerna, con su montaña y su lago, alude a lugares bíblicos: el Monte Sinaí, desde donde Moisés descendió con los 10 mandamientos, la ley del Antiguo Testamento,

y el Lago Tiberíades donde Jesús caminó y desafió la razón de sus discípulos aterrados por la tempestad. Esta utopía evangélica desafía la razón, la verdad perseguida por la sociedad moderna, con sus teorías materialistas. La fe y la razón no parecen capaces de coexistir, hay que elegir a la una o a la otra. La fe, según Unamuno, nos hace vivir, nos impone la regla del vitalismo contra la verdad buscada por la razón. No hay verdad más importante de la vida, hasta de la vida como sueño de la cual nos despertaremos al morir, según la lógica calderoniana. Toda la tradición de la literatura castellana, desde *La Celestina* hasta *Nazarín*, apunta al vitalismo evangélico y la superación del materialismo y del socialismo materialista. Éste nos lleva al tedio y al suicidio. La fe en la novela evangélica de la intrahistoria nos lleva a la única felicidad posible: la fe en el más allá, en la inmortalidad. Este hallazgo requiere el sacrificio de un mártir, dispuesto a la “Imitatio Christi” y de testimonios y discípulos, los evangelizadores, como los hermanos Lázaro y Ángela. La utopía de Unamuno requiere una lucha continua entre razón y fe, toma inspiración del pasado castizo y se proyecta hacia la renovación vital de la fe.

5) AZORÍN Y LA UTOPIA LÍRICA

El momento de la utopía modernista en España se verifica con la Generación del ‘98. El que mejor explica esa relación es Azorín. En un artículo sobre el catalán Gabriel Alomar, Azorín confiesa su propia desazón entre el ideal estético de contemplar el pasado y el presente tal cual son y el ideal ético, que él define “futurista”, como interpretación de un progreso y mejoramiento, percibido como deber moral. La lucha entre estos dos ideales se percibe en Azorín como un desgarramiento:

este ambiente físico y moral, de hombres, de cosas, de ciudades, de paisajes, ha de desaparecer, se ha de esfumar en el tiempo; su aniquilamiento lo percibimos, lo vemos, lo ansiamos en aras de un ideal de justicia, de fraternidad y de bienestar... Y sin embargo, ¡oh contrastes!, esta marcha inexorable del tiempo, este desfile eterno hacia el ideal, esta corriente en busca de una verdad en que nosotros firmemente creemos, produce en nuestro espíritu una honda melancolía. Nuestro ideal ético, como decíamos antes, entra en pugna con nuestro ideal estético⁵⁵.

Con esta conciencia progresista, que supera su anarquismo juvenil, Azorín echa las bases de la utopía de la Generación del ‘98, ese anhelo de reforma templado por la sensibilidad estética. Ética y estética se dan la mano en esa generación y constituyen la esencia de la utopía en Azorín, Unamuno, Baroja, Machado y, en cierta

⁵⁵ Citado en José María Valverde, *Azorín*. Barcelona, Planeta, 1971, pág. 312. Referencias a esta obra con la abreviación *Valverde-Azorín* y el número de página entre paréntesis.

medida, en el heredero espiritual de esa generación: Ortega y Gasset. Paisaje y hombres, para la Generación del 98, adquieren esencia utópica:

Toda la tierra de España ha sido poéticamente transfigurada en el ensueño de la generación del 98. La tierra de España es una y diversa; uno y diverso es también su trasunto literario. Le dan unidad y centro los llanos y las sierras de Castilla, a la que todos cantan: la Castilla áspera y delicada que han elevado a mito español los hombres del 98 (...) el tema del hombre español—el español como tipo humano peculiar—es uno de los fundamentales temas del 98. Es, en suma, un español semiutópico y semiucrónico. Semiutópico porque, aun siendo soñado, tiene su topos, su lugar propio en el transfigurado paisaje de España que estos literatos han visto y cantado; semiucrónico, también, porque sus descriptores confían en ser ellos mismos, con sus adivinaciones y sus prédicas, los llamados a iniciar el período de su existencia real. Son los soñadores del 98 milenaristas seculares: sueñan un advenimiento que esperan, y piensan hallarse en su víspera. Dicen lo que por todos ellos dijo Antonio Machado: “El hoy es malo, pero el mañana...es mío”⁵⁶.

Federico de Onís habla del lirismo en Azorín:

Entre las tendencias de la nueva época quizá la esencial y de la que nacen todas las demás es el individualismo, que en términos estéticos llamaríamos lirismo. Si los autores realistas aspiraron a escribir, como ellos decían, impersonalmente, es decir, esforzándose por dar una impresión objetiva y no subjetiva de la realidad exterior, los autores nuevos, como Azorín, aspiraron a todo lo contrario, es decir, a ser personales siempre, llevando a sus novelas lo más íntimo de sus almas y viendo la realidad exterior a través de su emoción individual⁵⁷.

Sobre el contenido nos explica:

Las obras de Azorín están hechas con todo lo que es vulgar e insignificante y sin embargo nos producen la impresión de los grandes descubrimientos, que consisten siempre en descubrir algo muy sencillo y evidente, que teníamos delante de los ojos y que sin embargo no éramos capaces de ver. Azorín ha abierto nuestros ojos a una visión nueva de los paisajes de Levante y de Castilla, de los pueblos y ciudades españolas y de las gentes que en ellos encontramos todos los días; y hemos tenido la sensación de que todo eso que estábamos viendo siempre lo veíamos por primera vez. De esta manera al tratar de descubrir lo que había en el fondo de su alma, ha descubierto Azorín la realidad española. Es-

⁵⁶ Véase Pedro Lain Entralgo, *La Generación del Noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, págs. 208-209. Referencias con la abreviación *Entralgo* y el número de página entre paréntesis.

⁵⁷ Véase Federico de Onís, “Critical Introduction”, Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Edición de Louis Imbert, New York: D.C. Heath and Co. Publishers, 1923, págs. vii-viii. Referencias con la abreviación *Onís* y el número de página entre paréntesis.

tas dos cosas—su alma y la realidad española—resultan coincidir esencialmente (*Onís*, x).

También aclara con mayor detalle:

lo pequeño, lo vulgar e insignificante adquiere en el mundo poético de Azorín un valor superior a lo grande y extraordinario; porque Azorín ha encontrado en ello un carácter que no había encontrado en nada: la permanencia. Todo pasa y acaba en la vida: los grandes hombres, las grandes acciones, las grandes pasiones; en cambio el tejido oscuro de pequeñeces y vulgaridades que forma el fondo de la vida diaria, se repite constantemente igual y sólo en él encontramos el lazo permanente que une a los hombres de todos los tiempos. Escritores antiguos habían notado ya esto y Quevedo recoge en uno de sus sonetos esta idea que otros clásicos habían expresado: las obras de los hombres, aun aquellas más sólidas y duraderas, envejecen y se deshacen con el tiempo; de la antigua grandeza de Roma, sólo una cosa queda igual e incambiable, el Tíber, que la vio nacer, crecer y desaparecer: “sólo lo fugitivo permanece y dura”. Y ésta es también la idea esencial de Azorín a través de toda su obra: la sensación del tiempo (*Onís*, xi).

Sobre el tema del tiempo Onís aclara que

sus emociones personales están formadas de estos dos elementos confluyentes: el presente y el pasado. Puede predominar uno de los dos; pero aquellos momentos en que ambos aparecen perfectamente fundidos y armonizados son los momentos superiores de la obra de Azorín. Esta fusión aparece en algunos pasajes de *Las confesiones*, en algunos artículos de *Los pueblos* (1905), aumenta en *España* (1909) y *Lecturas españolas* (1912), y llega a su perfección en *Castilla* (1912), la obra maestra de Azorín y una de las mejores obras que se han escrito en lengua castellana (*Onís*, xii).

a) Escritos anarquistas (1894-1904)

J. Martínez Ruiz es autor de artículos que como periodista publicó en varios periódicos españoles entre 1894 y 1904⁵⁸. En ellos, el que será Azorín, muestra un tipo de anarquismo “cultural” que, a más de hacerse eco del anarquismo paneuropeo de esos años, componente de esa corriente multifacética que generalmente se denomina como “Modernismo”, muestra algunas posiciones personales.

J. Martínez Ruiz fue periodista de tendencia progresista, conoció y se hizo amigo de Baroja y Maeztu, todos admiradores de Unamuno y Galdós, sobre todo en

⁵⁸ Véase *Artículos anarquistas*. J. Martínez Ruiz “Azorín”. Prólogo, selección y notas de José María Valverde. Barcelona: Editorial Lumen, 1992. Referencias a esta obra con la abreviación *Valverde* y el número de páginas entre paréntesis.

ocasión del estreno de la *Electra* de Galdós en 1901, pieza anticlerical. Sin embargo, el artículo “Ciencia y fe”, publicado en el *Madrid Cómico* el 9 de febrero de 1901, ya deja ver el escritor no completamente satisfecho con su anticlericalismo. El mismo mes, en ocasión del aniversario de la muerte de Larra, hubo un homenaje en el que “el escritor romántico fue adoptado por la que luego se llamaría ‘generación del 98’ como su antepasado ideal” (Valverde, 15).

Sobre el éxito de la *Electra* de Galdós, J. Martínez Ruiz modificó su opinión al considerar la verdadera naturaleza del éxito de la obra. Después de alabarla a los cuatro vientos en *El País*, al día siguiente del estreno, como “el símbolo de la España rediviva y moderna” (Valverde, 111), unos días después, en un artículo dedicado a Clarín, publicado en *Madrid Cómico*, “Ciencia y Fe”, el 9 de febrero de 1901, J. Martínez Ruiz lamenta el éxito “ruidoso y triunfador” de *Electra*. (Valverde, 111), deplora que “todos, jóvenes y viejos, intelectuales e iletrados, gacetilleros y ex ministros, decadentes y tradicionalistas, todos han aplaudido en este drama de Galdós el antipático manifiesto progresista, la antipática arenga anticonventual y redentora” (Valverde, 112). Para J. Martínez Ruiz, el público no entendió el propósito de Galdós. El público aplaudió “un anticlericalismo superficial y postizo” (Valverde, 112). En *Electra*, Galdós ha logrado enfrentar la vida espontánea y natural con la pasión mística dominada por la culpa y anhelante al sacrificio. Para Martínez Ruiz “las dos soluciones son indiferentes, y que las dos—la Ciencia y la Fe—son bellas supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias” (Valverde, 114).

Enviado por *El Imparcial*, publicó la serie “La Andalucía trágica” que terminó por “agravar el asunto, con un par de artículos contando una visita al gran cacique político Romero Robledo en su finca andaluza” (Valverde, 17). Casi en seguida J. Martínez Ruiz abandona *El Imparcial* y pasa a escribir por el *ABC* “transplantado en Madrid después de ser semanario en Sevilla” (Valverde, 18). El simpatizante de los campesinos revolucionarios acompaña, como corresponsal de *ABC*, al rey Alfonso XIII a Londres y envía sus artículos desde Inglaterra, lo que constituyó el primer caso de este nuevo medio de comunicación en el periodismo español, por medio del telégrafo. Valverde cree que desde entonces J. Martínez Ruiz “será un escritor en definitiva conservador, con ráfagas de crítico reformista, consolado con su fina lectura de los clásicos” (Valverde, 18).

En “Hidalgos y Ginoveses”, del 19 de mayo de 1900, publicado en *Madrid Cómico*, J.M. Ruiz había defendido la herencia artística de Castilla como no inferior a la industrial y económica de Cataluña:

En la vida, el corazón lo es todo, y todo lo es el corazón en el arte. Los pueblos no son grandes por sus fábricas y por sus bancos; son grandes por su generosidad y por su fe. Frente a Cataluña burguesa, regateadora del céntimo, sórdida, sin ideales, sin robustas tradiciones artísticas; frente al noble descuidado, el mercader cuidadoso; frente al hidalgo

desprendido, el ginovés que lo explota y vilipendia (*Valverde*, 109).

Este idealismo, que no titubea en usar la demagogia xenófoba (la tradición del “ginovés” codicioso y embaucador), alterna con un pesimismo poético, más que filosófico, inspirado en Leopardi, sobre todo sus *Operette Morali*, aunque se citen sólo a Parménides y Schopenhauer. En “El fin de un mundo” J.M.R. describe el fin de la raza humana como consecuencia de la realización de la utopía en la edad dorada auspiciada por filósofos y poetas:

Los hombres eran muertos. Poco a poco los mató el hastío de las bienandanzas que la ciencia, la industria y el arte realizaron al trocar en realidad presente el ensueño de pensadores prehistóricos (*Valverde*, 115).

Leopardi se cita en “Interviu con Rinconete” para demostrar la ilusión de la honra y de la gloria:

Rinconete: ¡La honra! ¡La gloria! Ahora me va a permitir usted que yo me sonría, y luego no se opondrá usted a que yo saque mi poquito de erudición selecta. ¿Ha leído usted *Il Parini*, de Leopardi? Yo: He leído *Il Parini*, maestro.

Rinconete: Pues bien; ese estudio soberbio del desconsolado poeta de Recanati—¿se dice así?—es para curar de fantasmagorías y quimeras al más entusiasmado y romántico de todos los jóvenes que cada mañana entran en Madrid con un mazo de cuartillas... No hay gloria, ni fama, ni popularidad para el artista original y profundo. Leopardi lo prueba matemáticamente. Y si no, ahí está Stendhal, despreciado por sus contemporáneos; ahí está nuestro pintor Theotocopuli, llamado loco por la crítica, desde Pacheco hasta el insípido Madrazo; ahí está, descendiendo ya a cosa palpitante, Silverio Lanza, a quien nadie conoce y que vegeta allá en Getafe (*Valverde*, 119).

El personaje de Rinconete, resabio cervantino, utiliza la metáfora de “patio de Monipodio” para significar corrupción y negociados políticos, transacciones de baja ralea en que los principios de verdad y justicia se comprometen para lograr ventajas materiales (*Valverde*, 120). La corrupción es general y nada parece contrarrestarla, de acuerdo a la lógica picaresca, imperante en la política:

Rinconete: Resumiendo: Primero. El ser ladrón es un deber social. Porque así se libra a la humanidad de mendigos—vea usted cómo yo resuelvo de paso el problema de pauperismo. Segundo. El espectáculo de un hombre honrado en una sociedad de ladrones es inmoral. Tercero. No hay derecho a ser inmoral donde todos son ladrones. Ya dijo Kant que el deber es *el reconocimiento del derecho de los demás*. Luego si todos tienen derecho a ser ladrones, tenemos el deber de reconocer sus derechos y de ser también ladrones (*Valverde*, 121).

En su homenaje a Pi y Margall—“El 11 de febrero”—J.M.R. alaba la revolución anarquista, y define a Pi y Margall “la figura del más grande de los republicanos españoles” (125):

En el mismo libro, *La Reacción y la Revolución*, en que abomina de los hombres, [Pi y Margall] asienta las más románticas profesiones de idealismo. Ama, sobre todas las cosas, la Revolución, en palabras que cuarenta años más tarde repetirá el anarquismo intelectual. La Revolución “es en religión *atea*, en política *anarquista*: anarquista, en el sentido de que no considera el poder sino como una necesidad muy pasajera”... Ama la libertad sin límites (*Valverde*, 130).

En estos artículos hay varias citas de Leopardi, como en “La educación y el medio”, en que aparece una cita al final del artículo, interpretada como anticlerical e inspirada a Rousseau, que es la fuente del mismo Leopardi: “¡Ah! Decía Leopardi, el triste y desventurado poeta de Recanati, que la educación era l’abolizione della gioventù” (*Valverde*, 143).

La compleja y ecléctica posición ideológica de J.M.R., que deja entrever al futuro Azorín, se ve en “Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid”, donde J.M.R. se identifica con corrientes filosóficas contrapuestas: “Yo conozco y tengo grato comercio con el grupo de filósofos que componen la institución de enseñanza libre; yo tengo también cordiales relaciones con varias órdenes religiosas” (*Valverde*, 151). Una impresión afín se siente en “Los buenos maestros: Montaigne”, en que dice: “¡Yo amo a este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida, frente a la concepción abstracta y absoluta de los viejos protestantes y de los modernos, hórridos kantianos” (176). Montaigne y Leopardi, ambos admirados por J.M.R., elaboraron concepciones afines al primitivismo, una forma de utopismo, si se quiere. En la evolución del personaje Azorín que culmina en su papel de escritor, no pocos elementos de la transformación de identidad pueden rastrearse a esa afinidad de J.M.R. con Montaigne y Leopardi.

Su identificación con el anarquismo se manifiesta claramente en “Crónica”, artículo publicado en *El País*, del 1º de enero de 1897. Reivindica a las víctimas de la rebelión en Novelda e identifica el fracaso de esa revolución en los

mil falsos republicanos, que están interesados en que no se mueva nadie ni cambie nada; mientras el labriego, que se levanta con el alba se va con el azadón a cuesta a la tierra, a pasar allí en ruda labor los fríos del invierno y las llamaradas del verano; mientras el labriego, que no sabe derecho político ni lee los periódicos, espera pacientemente el día de la señal y acaba por renegar de los *señoritos* de la ciudad, que le engañan con sus palabras (*Valverde*, 37).

Esta hipocresía que contagia todo el poder, la política, las finanzas, la magistratura, en las provincias y en Madrid, no se podría vencer sin una verdadera revolución:

Que vengan los bárbaros y arrasen con todo esto, con la doblez, con la hipocresía, con la injusticia; que arrasen con la mentira en el arte, con la falsedad en la ciencia, con la cobardía en el hombre. “Antiguamente—dicen los Goncourt—, cuando los pueblos degeneraban, caían sobre ellos bárbaros gigantes, que vigorizaban la raza; hoy ya no hay bárbaros de esos. Los obreros son los que en una cincuentena de años realizarán la misma obra”. ¡Que vengan esos bárbaros! (Valverde, 38).

Un tono aún más sombrío recorre las páginas de “La nochebuena del obrero” en las que J.M.R. evoca con una prosa algo melodramática, pero eficaz, la imagen del obrero víctima de la explotación sistemática. El personaje evocado por el autor ha quedado huérfano porque sus padres han muerto “aplastados por el hundimiento, que enterró en las profundidades de las galerías a un centenar de obreros, asesinados por la negligencia de ingenieros sin conciencia” (Valverde, 32). ¿Qué otra escapatoria, sino la revolución anárquica? Sin estudios, con la ayuda de su conocimiento de la naturaleza, su filosofía se resume en dos palabras: “injusticia, violencia” (Valverde, 33). Esta cultura tan propicia al odio de clase rematará, según el articulista, en un terrorismo elemental, en la Noche de Navidad, que este obrero ha elegido para hacer un gesto extremo, una acción terrorista individual, dictada por una fría desesperación, y hará saltar en el aire la máquina que lo esclaviza a él y a miles de trabajadores como él.

De este período son dos cuentos, recogidos por Lily Litvak: *La prehistoria y El Cristo Nuevo* (1902)⁵⁹. En el primero, un discípulo hace preguntas al maestro sobre una obra de historia que este último está completando y, llegado a la era de la electricidad, ha tomado este descubrimiento como el fin de la prehistoria y el comienzo de la “profunda transformación que los historiadores conocen, es decir, comienza la era del verdadero hombre civilizado” (55). Al preguntarle el discípulo algunos ejemplos de la vida de ese hombre prehistórico, el maestro habla de ciudades apiñadas de gente, desigualdad de condiciones de vida, ricos y pobres, gobiernos que utilizaban la policía y la fuerza para imponer la observancia de las leyes hasta que llegados al concepto de “honor” ni el maestro puede explicarlo, pero sospecha que en su nombre se produjo lo “que más locuras y disparates hacía cometer a los hombres” (58). En el segundo, Cristo habla a un creyente, después de descender de la cruz. Su tono es de reproche porque ha observado que, a pesar de sus enseñanzas, los hombres siguen odiándose y obedecen a gobiernos tiránicos. Su mensaje es un

⁵⁹ Ambos cuentos de J. Martínez Ruiz están incluidos en *El cuento anarquista*, Editado por Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1982, págs. 55-58 y 82-84. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

mensaje de lucha, no de plegaria: “Levántate, levántate, hijo mío. No es de los tiempos que corren la oración; no es de esta época de lucha la resignación mística. Me habéis injuriado gravemente; habéis disfrazado mis doctrinas. No legitiméis con mi nombre la explotación. Los que mantienen gobiernos y soldados no son mis discípulos. ¡Levántate y lucha!” (84).

Ambas prosas están inspiradas al anarquismo de la época que coloreaba toda la actividad intelectual de algunos miembros de la Generación del '98, antes de que J. Martínez Ruiz moderara su posición y encontrara su vocación auténtica de escritor clásico, definitivamente identificado, al asumir como nombre de pluma el de su personaje más famoso: Azorín.

b) *La voluntad* (1902): la coartada clásica y la búsqueda de un Don Quijote moderno

Por primera vez aparece el personaje de Azorín, acompañado por su maestro Yuste, filósofo anarquista. Se diría que en esta novela J. Martínez Ruiz haya querido intentar la representación poética de su generación, con un trasfondo autobiográfico. La evocación de las raíces paganas de Elo, antigua “espléndida ciudad fundada por egipcios y griegos”, localizada al noroeste de Yecla, evoca cierta afinidad con Carducci y D’Annunzio, sin la oratoria anticristiana del primero ni el paganismo sensual del segundo. A diferencia de los dos poetas italianos, J. M. R. se siente atraído por los hallazgos arqueológicos y la continuidad de tradiciones que mezclan lo ancestral y lo moderno en las manifestaciones populares locales. La antigua colonia griega de Elo celebraba ceremonias que despiertan en el joven Azorín asociaciones etnográficas actuales:

El templo dominaba la ciudad entera. En su recinto, guarnecido de las rígidas estatuas que hoy reposan fríamente en los museos, los hierofantes macilentos tenían, como nosotros, sus ayunos, sus procesiones, sus rosarios, sus letanías, sus melopeas llorosas; celebraban, como nosotros, la consagración del pan y el vino, la Navidad, en el nacimiento de Agni, la semana Mayor, en la muerte de Adonis. Y la multitud acongojada, eternamente ansiosa, acudía con sus ungüentos y sus aceites olorosos, a implorar consuelo y piedad, como hoy, en esta iglesia por otra multitud levantada, imploramos nosotros fêrvidamente: *Ungüento pietatis tuae medere contritis corde; et oleo misericordiae tuae refove dolores nostros*⁶⁰.

Se diría que en la novela J. Martínez Ruiz luche por hallar un sentido a la apatía y a sus consecuencias. El mismo año de la publicación de la novela J. Martínez

⁶⁰ Véase, J. Martínez Ruiz, *La voluntad*. Edición de E. Inman Fox. Madrid, Clásicos Castalia, 1989, págs. 59-60. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

Ruiz, junto con Baroja y Maeztu, habían firmado una carta a Unamuno en la que habían denunciado los desmanes de las autoridades en el escándalo de la corrupción en Málaga, instando al “amigo y maestro” a autorizarles “para incluir su firma en una protesta contra las iniquidades de Málaga” y firmaban “de Ud. amigos y admiradores” (84-85). Explicando el personaje principal de la novela, en una carta a Pío Baroja, la tercera que, junto con otras dos, constituye el “Epílogo” de la novela y quiere dar a la misma un sentido de autenticidad, escribe J. M. R.:

hoy he comido en casa de Azorín (...) yo sospecho que esta Yecla es un pueblo de una rara mentalidad (...) será acaso el único pueblo donde se ha construido una catedral en pleno siglo XIX; es decir, que se ha construido, como se construía en la Edad Media (...) Bien es verdad que la dejaron sin acabar (...) No es extraño, pues, que nuestro amigo Azorín, que ha nacido aquí y aquí se ha educado, sea un lamentable caso de abulia; es un hombre sin acabar, cosa nada rara en este pueblo, según queda consignado (295-297).

En Azorín y su maestro Yuste percibimos una pareja moderna de personajes con connotaciones simbólicas. En su “Introducción” Inman Fox indica un tipo de lectura simbólica: “Hasta podríamos decir que los personajes principales leen libros u otros autores: Yuste, Schopenhauer, Martínez los anarquistas; Lasalde, las utopías de Tomás Moro y Campanella y Gracián; y Pulche la Biblia” (34). Pero me parece que en esta lista de fuentes se ha omitido a Cervantes, autor de personajes-autores, ambos actuando juntos y creando por su mutua interacción. En este sentido podríamos pensar en el personaje de Azorín de *La voluntad* como un Don Quijote “sin acabar” y a Yuste como un Sancho ya educado y evolucionado, capaz de guiar a su joven discípulo y gracias a cuyas enseñanzas el joven Azorín madurará en el escritor, dándole la “persona” que J. Martínez Ruiz estaba necesitando para su creación artística, su utopía literaria, contrapuesta a la isópolis histórica del “Desastre”. ¿Puede pensarse en un plan más utópico que el de adaptar la creación original de Cervantes a la necesidad sentida tan urgente de la regeneración espiritual de España, como la sintió J. Martínez Ruiz, en esa década de fin de siglo, primeros años del siglo XX, y que este plan necesitaba de un joven Don Quijote “sin acabar” y de un maduro Sancho, recorriendo el paisaje milenario del Levante, como sus modelos habían recorrido los caminos de La Mancha? En *La voluntad* se cumple el ciclo cervantino, iniciado con la *quijotización* de Sancho, por medio de la *yustificación* de Azorín. Y así como para Sancho la fe cristiana se manifestaba de forma natural y popular, e inspiraba al pobre labrador su impecable gobierno de Barataria, en Yuste el anarquismo, la utopía de fin de siglo, le inspira los dictámenes que él hace llover sobre la cabeza “sin acabar” de su discípulo:

—Azorín, la propiedad es el mal...En ella está basada la sociedad actual.
Y puesto que a su vez la propiedad está basada en la fuerza y tiene

su origen en la fuerza, nada más natural, nada más justo, nada más humano que destruir la propiedad... (80).

Este motivo, en los mismos términos, se halla expuesto por primera vez en las *Décadas* de Pedro Mártir y se repite en varias versiones en el género utópico, desde Tomás Moro hasta Campanella y la *Sinapia* y su versión más famosa es el discurso de Don Quijote a los cabreros en que se evoca el estado natural de la Edad de Oro (*Quijote*, I, 11, 113-115). Y aunque Fox en sus notas dé el crédito de las ideas utópicas de Yuste a sus lecturas de Schopenhauer, Kropotkine y Faure (notas 22, pág. 81, nota 23, pág. 84), esto no impide notar cómo esta idea sobre la propiedad nace de la tradición hispánica y se remonta a la literatura clásica del descubrimiento.

La concepción del país de Nirvania como isópolis de España subraya la corrupción política, evocada en la novela por medio de un artículo del mismo J. Martínez Ruiz que Yuste lee a Azorín. Este artículo, del imaginario periódico *La Protesta*, apareció en *El Correo Español* el 7 de febrero de 1902. El artículo cuenta el plan de reforma de tres amigos, Pedro, Juan y Pablo, quienes, entusiasmados por el hecho de que “en aquel tiempo en la deliciosa tierra de Nirvania todos los habitantes se sintieron tocados de un grande y ferviente deseo de regeneración nacional”, al leer en un periódico “la noticia de unos escándalos estupendos”, se dijeron:

Puesto que todo el país protesta de los agios, depredaciones y chanchullos, vamos nosotros, ante este caso, a iniciar una serie de protestas concretas, definidas, prácticas; y vamos a intentar que bajen ya a la realidad, que al fin encarnen las bellas generalizaciones de monografías y discursos (88).

Los tres amigos redactan un plan de acción para reformar a Nirvania:

Independientemente de toda cuestión política, manifestamos nuestra adhesión a la campaña que D. Antonio Honrado ha emprendido contra la inmoralidad administrativa, y expresamos nuestro deseo de que campañas de tal índole se promuevan en toda Nirvania (88).

Al estar convencidos que todos los intelectuales, “los conspicuos... egregios... excelsos” de Nirvania firmarían su protesta, los tres amigos empezaron por un sabio, ex ministro, “filósofo amado de la juventud por su bondad, por sus virtudes, por su inteligencia clara y penetrante” (88-89). Pero la reacción inesperada del sabio filósofo fue rechazar la protesta, y preferir “la indiferencia piadosa a la acusación implacable” (89) y aconsejarles que

una campaña de moralidad, de regeneración, de renovación eficaz y total, sólo puede tener garantías de éxito; sólo debe tenerlas, en tanto que sea genérica, no específica, comprensora de todos los fenómenos sociales, no determinadora de uno solo de ellos... (89).

Los tres utopistas modifican el documento:

Independientemente de toda cuestión política, manifestamos nuestra adhesión a toda campaña que tienda a moralizar la Administración pública, y expresamos nuestro deseo de que campañas de tal índole se promuevan en Nirvania (89).

Después de redactar de nuevo el documento los tres utopistas buscan el apoyo de un jefe de un partido político importante que, sin embargo, les presenta más objeciones:

aunque aplaudo, desde luego, la noble campaña por ustedes emprendida, y a ello les aliento, creo que hay que respetar, como base social indiscutible, aquello que constituye lo fundamental en el engranaje social, o sea los derechos adquiridos (90).

Ante estas nuevas objeciones los tres utopistas redactan un nuevo manifiesto:

Independientemente de toda cuestión política, y sin ánimo de atentar a los derechos adquiridos, que juzgamos respetables, ni de subvertir en absoluto un estado de cosas que tiene su razón de ser en la historia, manifestamos nuestro deseo de que los ciudadanos de Nirvania trabajen en favor de la moralidad administrativa (90).

Con esta nueva versión se fueron a ver a un sociólogo, “hombre prudente, discreto, un poco escéptico” que juzgó el documento inaceptable por atentar al caciquismo, con consecuencias perniciosas para la sociedad española,

amenazada de disolución, ha creado el cacique que, si por una parte intenta el poder para favorecer intereses particulares, no puede negarse que en cambio subordina, reprime, concilia estos mismos intereses. Obsérvese a los caciques de acción, y se les verá conciliar, armonizar los más opuestos intereses particulares. Suprímase el cacique y esos intereses entrarán en la lucha violenta, y las elecciones, por citar un ejemplo, serán verdaderas y sangrientas batallas (90-91).

Ante esa nueva objeción los tres utopistas modifican por tercera vez su documento:

Respetando y admirando profundamente, tanto en su conjunto como en sus detalles, el actual estado de cosas, nos permitimos, sin embargo, hacer votos por que en futuras edades mejore la suerte del pueblo de Nirvania, sin que por eso se atente a las tradiciones ni a los derechos adquiridos (91).

Escrito el documento final, los tres reformadores, transformados de utopistas en isopolistas, se fueron a sus casas convencidos de la bondad y perfección de Nirva-

nia, entregándose “al sueño tranquilos, satisfechos, plenamente convencidos de que vivían en el más excelente de los mundos, y de que en particular era Nirvania el más admirable de todos los países” (91).

Terminada la lectura del artículo, Yuste reafirma su radicalismo y declara que no se podrá reformar la sociedad si no se reforma todo, para ayudar a los labriegos, como los que él conoce en Yecla, lo mejor de España:

amo a Yecla, a este buen pueblo de labriegos... Los veo sufrir... Los veo amar, amar la tierra... Y son ingenuos y sencillos, como mujiks rusos... y tienen una Fe enorme... la Fe de los antiguos místicos... Yo me siento conmovido cuando los oigo cantar su rosario en las madrugadas... Algunos, viejos ya, encorvados, vienen los sábados, a pie, de campos que distan seis u ocho leguas... Luego, cuando han cantado, retornan otra vez a pie a sus casas... Esa es la vieja España... legendaria, heroica (92).

Inman Fox recuerda que la ocasión del artículo que J. M. R. publicó en *El Correo Español* fue la prisión sentenciada contra el redactor en jefe del diario *Noticiero Malagueño*, Fernández de la Lomera, porque éste había denunciado la existencia de casas de juego toleradas por el gobernador Cristino Martos⁶¹. Los tres amigos Pedro, Juan y Pablo, corresponden al mismo J. Martínez Ruiz, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu; D. Antonio Honrado podría ser Joaquín Costa; el ex-ministro, Pi y Margall y el jefe del partido, Nicolás Salmerón; a estas mismas entrevistas se refiere Pío Baroja en *Fin del siglo XIX y principios del XX (Obras Completas)*, Madrid: Caro Raggio, 1952, Tomo VII, págs. 758-59).

En *La voluntad* los personajes adquieren connotaciones simbólicas y autobiográficas. El haber elegido el nombre de su personaje como autor de su obra confirma este autobiografismo. Lo notable es que, aunque evidentemente influido por Cervantes, este artificio no desdice su autenticidad. El paso del autor personaje a personaje autor se cumple de forma gradual, a medida que el utopismo anárquico cobra dimensiones líricas, permitiéndole a Azorín desplegar su estilo, su intensa capacidad evocativa y liberándolo de la hipoteca ideológica. La dimensión ética de su obra no pierde intensidad, pues los puntos de contacto con el anarquismo son ocasionales y nunca forzados. El escritor va descubriendo su personalidad aristocrática y comenta el precio que hay que pagar por ser original: “Y es que la originalidad, que es lo más alto de la vida, la más alta manifestación de vida, es lo que más difícilmente perdona el vulgo” (96). Aún así, la originalidad exige un precio personal de misterio a veces sobrecogedor y esto genera angustia: “Y como Azorín viese que se iba poniendo triste y que el escepticismo amable del amigo Montaigne [autor de los *Essais*] era, amable y todo, un violento nihilismo, dejó el libro y se

⁶¹ Véase *La voluntad*, nota 25, pág. 87.

dispuso a ir a ver al maestro—que era como salir de un hoyo para caer en una fosa” (97).

Ya hemos visto, en el artículo *La protesta*, que J. M. R. se plagia a sí mismo. En el cap. VIII de *La voluntad* el procedimiento se repite: la discusión sobre la sociología sigue palabra por palabra el artículo “Los juguetes”, aparecido en *Madrid Cómico*, el 5 de mayo de 1900. La diferencia entre el artículo y la novela es que el primero termina citando el escepticismo de Montaigne, mientras en *La voluntad* el autor introduce un cuento alegórico, concebido por Yuste, para representar artísticamente el dualismo entre conciencia y misterio, entre fenómeno y noúmeno. Los dos personajes que debaten la cuestión son “un filósofo kantiano” y un “empresario de barracas de feria” (102). Después de relatar el cuento de los dos filósofos, Yuste comenta la diferencia entre lo que fue España en los siglos pasados y lo que es en la modernidad:

en estas lomas de la Magdalena, vivieron centenares de siglos antes unos buenos hombres que se llamaron los celtas, y muchos siglos después otros buenos hombres que se decían hijos de San Francisco, y que precisamente en estos parajes unos y otros pasearon su Fe ingenua y creadora, mientras ellos, hombres modernos, hombres degenerados, paseaban sus ironías infecundas (102).

Sobre el estilo, Yuste le confía a Azorín que una cosa es novedad y otra originalidad en el periodismo y en la literatura. De la literatura se pasa al tema de la anarquía. La recomendación de Tolstoi, de adoptar la resignación cristiana como más eficaz que la violencia es rechazada por Azorín, que medita la acción (116-119).

Otro ejemplo de autoplagiarismo es la discusión sobre la invención de un cohete con aletas por Manuel Daza, para cuya descripción el artículo de Azorín utiliza textualmente otro artículo de J. M. R.—“El inventor Daza”—publicado en *La Correspondencia de España* del 5 de agosto de 1901, lo cual da el sesgo para proclamar que “España volverá a ser poderosa; Gibraltar será nuestro; las grandes potencias solicitarán nuestra alianza. Y la vieja águila bifronte tornará a revolar majestuosa por Europa” (124).

Maestro y discípulo discuten los hallazgos arqueológicos en Elo por parte del padre Lasalde, profesor de J.M.R. en el Colegio de Escuelas Pías de Yecla. Yuste contempla una estatua y cree identificar en ella un escéptico de Elo, en otras ve otras personalidades: una creyente y dos mujeres que se parecen mucho a dos campesinas yeclanas “que vienen con sus mantillas de la novena y acaban de pedir a un santo de su predilección que este año haya buena cosecha...” (143-144). En esta discusión se destaca el tema de la utopía, al apuntar el Padre Lasalde una estatua que “tiene cierto aire pedagógico” (144), a lo cual Yuste observa que es posible que haya compuesto “un voluminoso y sabio tratado sobre algún Estado ideal—como Platón y Tomás Moro” (144). La comparación con Platón se extiende a Re-

nan y Flaubert que, como Platón, afirma Yuste, “también querían un Estado regido por intelectuales, hubieran sido unos tiranos adorables” (145). Pero el Padre Lasalde considera la utopía como “fantasía desenfrenada”, hasta en Platón, “una persona digna de ser cristiana” (145). Platón modernizado es el que desearía el anárquico Yuste:

Platón suprime la propiedad, con lo cual se adelanta un poco a Proudhon; e iguala a las mujeres y a los hombres en derechos y deberes, con lo cual merece la gratitud de los feministas contemporáneos. ¿Cómo no han de ser iguales las mujeres a los hombres—dice él—si sabemos que las perras sirven tan perfectamente como los perros para la caza y para la guarda de las casas? (145).

El interés del anarquismo se mantiene vivo en esta discusión, porque paulatinamente se aclara que estos grandes utopistas se perciben, con o sin razón, como los padres del pensamiento anárquico. Para el Padre Lasalde Tomás Moro es más idealista que Platón, por lo cual Yuste resume el sistema de gobierno y las leyes de la isla de Utopía “la mejor de las islas imaginadas” (146). Para el Padre Lasalde Campanella es el mejor de todos y Yuste lo considera esencial:

Campanella no quiere que en su ciudad del Sol tenga nadie nada. Todo es de todos; todos viven como en un cuartel inmenso, y todo se hace uniformemente, geoméricamente. La ciudad se compone de siete círculos concéntricos; el supremo magistrado se llama Hoh, los subalternos o ministros, Pon, Sin, Mor... Hasta los nombres son breves, rápidos. ¡Fuera lo inútil, fuera el arte, fuera la voluptuosidad! Hasta hay un médico, llamado magister generationis, encargado de velar por el estricto, pero muy estricto, cumplimiento del precepto bíblico... (147).

Al Padre Lasalde estas utopías le parecen ensueños porque en ellas el hombre “se esfuerza vanamente por hacer un paraíso de la tierra... ¡Y la tierra es un breve tránsito!” (148). Yuste insiste citando al filósofo iluminista y materialista Condorcet que “el hombre es perfectible”, que un español de ahora no es igual a un romano de la decadencia. A esto el Padre Lasalde opone el cuento del *Criticón* de Gracián en que

castigaron a un malhechor metiéndole en una cueva llena de fieras. Las fieras no le hicieron nada a este hombre, y él daba gritos para que algún pasajero acudiese en su auxilio. Pasó efectivamente uno, y al oír los gritos se acercó a la cueva y quitó la piedra que la cerraba. Inmediatamente salió un león, y con gran sorpresa del viajero, en vez de abalanzarse a él y destrozarlo, se le acercó y le lamió las manos. Luego salió un tigre y también hizo lo mismo; después salieron las demás fieras y todas le fueron acariciando...Hasta que por último salió el hombre y se arrojó a él, le robó y le quitó la vida. “Juzga tú ahora—creo que termina Gracián diciendo—cuáles son más crueles: los hombres o las fieras” (...) Esto

quiere decir, amigo Yuste, que como habrá siempre ricos y pobres sobre la tierra, habrá siempre buenos y malos, y que no está aquí nuestro paraíso (148-149).

La discusión termina en el redescubrimiento de la fe, la única consolación de los sufrimientos de la vida. El Padre Lasalde, con quien Yuste se halla en pleno acuerdo, concluye:

tengamos fe. Y consideremos como un crimen muy grande el quitar la fe... ¡que es la vida!... a una pobre mujer, a un labriego, a un niño... Ellos son felices porque creen; ellos soportan el dolor porque esperan... Yo también creo como ellos, y me considero el último de ellos... porque la ciencia no es nada al lado de la humildad sincera... (149-150).

Junto a la defensa de la fe, *La voluntad* nos ofrece cuadros de costumbres en que superstición, mística y satanismo se contraponen como fuerzas tradicionales de la sociedad española. En el Cap. XVII J.M.R. ensaya el tratamiento irónico del demonio y la sátira mesurada de la mística como superstición. Justina, novia de Azorín, no logra liberarse de los prejuicios del pecado e interpreta sus deseos sensuales como motivos de perdición y su supresión en el convento como un camino de perfección. Debe ser el demonio que “le pone ante los ojos la figura gallarda de un hombre fuerte que la abraza, que pasa sus manos sobre sus cabellos finos, sobre su cuerpo sedoso, que la besa en los labios con un beso largo, muy largo, apasionado, muy apasionado” (152). La pobre Justina

vencida, anonadada bajo la caricia enervadora, solloza, rompe en un largo gemido, se abandona en voluptuosidad incomparable, mientras que el demonio—que habremos de confesar que es una buena persona, puesto que tales cosas logra—, mientras que el demonio la mira con sus ojos fulgurantes y sonríe irónico... (152-153).

Las tribulaciones de Justina nos envuelven en una atmósfera medieval de atavismos supersticiosos y vidas aherrojadas incapaces de florecer. Casi enseguida, la mirada del autor es atraída por la imagen de la industria pujante que no puede esperar que las Justinas de este mundo hagan las paces con sus hormonas y continúa su marcha hacia la transformación de la sociedad española. El cap. XIX nos introduce en el tema de un inventor, Val, que ha inventado una máquina trituradora que, a pesar de sus ventajas, no ha logrado el apoyo de los labradores manuales de Yecla:

A su trituradora se le hace cruda guerra; los labradores no transigen con el nuevo aparato. Y el nuevo aparato, económico, fuerte, fácilmente manejable, hace inútiles los enormes trujales antiguos y ahorra trabajo en la molienda. La trituradora sería en otro país un negocio excelente: en Yecla, con sus inmensos olivares, con sus mil lóbragas almazaras que funcionan de Diciembre a Mayo, apenas si se construyen cuatro o

seis ejemplares. “Sale la pasta muy cernida”, dicen. “Hace el aceite malo”. No, no, lo malo es la rutina del labrador hostil a toda innovación beneficiosa... (156-157).

Al misticismo supersticioso de Justina, que le impide gozar de la vida, corresponde la mente reaccionaria del campesino, incapaz de entender que la industrialización del campo permitiría multiplicar la producción y beneficiar a un número siempre mayor de labriegos. El inventor trabaja a otro invento, un torpedo eléctrico, del que Ortuño, un joven clérigo, habla con mucho entusiasmo. El cuadro de la fragua de Val es como una estampa de los comienzos de la industria:

Mientras, en el hogaril de la fragua, una enorme barra de hierro se caldea al rojo blanco. El fuelle resopla infatigable. La barra pasa al yunque; sobre la roja mácula un muchacho pone la tajadera. Y un fornido mozo va dando sobre la tajadera, espaciados, recios golpazos con el macho (157).

Justina se hará franciscana. El autor la describe como una “avecilla”, que se enmarca en la historia de la orden de las clarisas, fundadas por Santa Clara en el siglo XIII. De nuevo, nos enfrentamos con un personaje que parece como predestinado a una vida conventual, para quien la tradición no le permite otra alternativa. Justina será sepultada viva en la isópolis anacrónica del convento medieval. En la economía farragosa de *La voluntad*—suerte de diario autobiográfico, de tratado pedagógico, de denuncia del atraso de España, de su corrupción, de confesión y contemplación lírica del universo—son frecuentes los momentos contemplativos en que la atención de los personajes se deja llevar por las esferas celestiales, como por las menudencias de la vida de los insectos, por lo que puedan tener de simbólico, de lección edificante. Al contemplar a los insectos de una balsa, Yuste ha observado: “Decididamente, querido Azorín... yo creo que los insectos ... son los seres más felices de la tierra... ¡Ellos son más dichosos que el hombre!” (161-162). La mirada, que un momento antes se había fijado inquisitivamente en los girinos deslizándose en el agua de la balsa, se eleva hacia el firmamento:

Y en este suave crepúsculo de verano, mientras las estrellas comienzan a parpadear y cantan en inmenso y dulce coro los grillos, el maestro y Azorín han vuelto a la ciudad silenciosos, acaso un poco mohínos, tal vez un poco humillados por la soberbia felicidad de tantos insignificantes seres (163).

Son éstos los momentos más felices de *La voluntad*, cuando J. M. R. se olvida de su programa utópico, de su veleidad de reformador fracasado, cuando deja que su voluntad de artista se sobreponga a la del ideólogo de café. La utopía socialista aflora con lujos de detalles en el Cap. XXIV. La describe Yuste: industrialización del campo, obreros organizados casi militarmente para explotarlo, sistema educati-

vo utilitario, influjo del positivismo francés. El precio de “esta terrible palingenesia, que será fecunda en otras cosas, también muy altas, y muy humanas, y muy justas” es el rechazo del arte por el arte, lo que Ortega llamará la “deshumanización del arte”. J. Martínez Ruiz se declaró contra el arte por el arte en “Arte y utilidad”, publicado en *Alma Española*, del 1º de marzo de 1904. El programa socialista esbozado por Yuste se enuncia en el escenario del paisaje castellano que lo enmarca, una “planada silenciosa” que expresa “el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes tétricos—como Alba—; de los pintores tormentarios—como Theotocópuli—; de las almas tumultuosas y desasosegadas—como Palafox, Teresa de Jesús, Larra” (173). La percepción del paisaje es sensorial, un logro de pintor logrado:

El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas grises, remotas siluetas azules cierran el horizonte. El viento ruge a intervalos. El silencio es solemne. Y la llanura solitaria, tétrica, suscita las meditaciones desoladoras, los éxtasis, los raptos, los anonadamientos de la energía, las exaltaciones de la fe ardiente... (173).

Al socialismo futurista se superpone la nota refinada de dos escritores, Montaigne y Leopardi, que supieron como pocos integrar el paisaje en sus meditaciones:

Y en esta soledad, en este sosiego sedante, [Yuste] lee una página de Montaigne, unos versos de Leopardi, mientras el agua canta y la tierra—la madre tierra—calla en sus infinitos verdes sembrados, en sus infinitos olivos seculares (174).

La insistencia en la idea de “infinito” repiquetea el recuerdo del poeta que ha escrito un breve poema en que el infinito se percibe como dimensión del paisaje, una dimensión psicológica y estética en que las sensaciones se disuelven: “e il naufragar m'è dolce in questo mare”. J. Martínez Ruiz no llega al éxtasis de Leopardi, porque para el escritor levantino el elemento social, la isópolis, es una constante, una compensación al percibido avance del socialismo que se espera resolverá las injusticias sociales en favor del trabajador y del campesinado oprimido. Mientras Yuste perora el futuro socialista un personaje, al que los dos amigos han ido a visitar, el Abuelo, un campesino que cuida de su nieta y pasa el tiempo en menudas labores de casa, escucha complacido: “El Abuelo calla: sus manos se mueven incesantemente tejiendo el esparto. Sus ojuelos brilladores miran de cuando en cuando a Yuste, y una ligera sonrisa asoma a sus labios” (176).

Yuste-Sancho, habiendo, como Don Quijote, logrado imprimir en su discípulo Azorín-Don Quijote, los principios anárquicos de reforma radical y, al mismo tiempo, de compasión y conmoción del paisaje castellano, se prepara a dejar este mundo, no sin antes confiar a su discípulo su testamento espiritual:

Azorín, hijo mío, en estos momentos supremos, yo declaro que no puedo afirmar nada sobre la realidad del universo... he buscado un consuelo en el arte... El arte es triste. El arte sintetiza el desencanto del esfuerzo baldío.. o el más terrible desencanto del esfuerzo realizado... del deseo satisfecho... ¡Ah, la inteligencia es el mal! Comprender es entristecerse: observar es sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada..." (179-180).

Éstas son las últimas palabras de Yuste que en su lecho de muerte declara sin ambages su adhesión a la filosofía a la "religión de la nada" de Leopardi, el poeta filósofo que creía que todo lo físico y visible representaba "l'infinita vanità del tutto"⁶².

A la tristeza en que Azorín se ve sumido por la muerte de su amigo y maestro Yuste, la partida del Padre Lasalde, su otro maestro, al Colegio de Getafe y la entrada de Justina en el convento, se impone la presencia pletórica y vital de Iluminada, "una fuerza libre de la Naturaleza, como el agua que salta y susurra, como la luz, como el aire" (184). Incapaz de vivir plenamente su vida, Azorín especula sobre qué porcentaje de su vida él vive y se imagina que en realidad no vive más que la mitad de su vida y que si se casara con una mujer enérgica y mandona como Iluminada, llena de la voluntad que a él le falta, se llegaría a una vida equilibrada:

vivo media vida, y es probable que sea Iluminada quien vive una y media, es decir, una suya y media que me corresponde a mí... Así, me explico la sugestión que ejerce sobre mí... y si yo me casara con ella la unidad psicológica estaría completa: yo continuaría viviendo media vida, como hasta aquí, y ella me continuaría haciendo este favor inmenso, el más alto que puede darse, de ayudarme a vivir, de vivir por mí (185).

Justina muere en estado de éxtasis mística. J. M. R. describe su muerte como una oleografía medieval. Al anochecer, después de arrepentirse de sus pecados y de orar por los pecadores, siguiendo la liturgia que incluye el tormento de la carne

⁶² Se entiende por esta frase una contradicción, inherente al pensamiento leopardiano, de negación y afirmación, al mismo tiempo. Con su intelecto precoz, Leopardi expresó su pesimismo ya a los 22 años, en 1816, en la poesía que dedicó a Angelo Mai, en que dice: "A noi presso la culla // Immoto siede e su la tomba il nulla" [Al lado de nuestra cuna y sobre nuestra tumba campea la nada inamovible]. Francesco de Sanctis, entre 1876 y 1883, preparó su *Studio su Giacomo Leopardi*, que se publicó póstumo en 1885. En este estudio el crítico afirma "In quella canzone [Para Angelo Mai] è affermata in forma di sentenza la nullità delle cose... Leopardi rigetta fede e scienza, nega teologia e filosofia, rimane nel nulla, l'infinita vanità del tutto. Perciò la sua teoria è morte di ogni teologia, di ogni poesia e di ogni filosofia; il nulla universale...", en *Leopardi*, editor Carlo Muscetta. Torino: Einaudi, 1960, págs 261, 268. En el mismo estudio, De Sanctis observa que, a pesar de su pesimismo, Leopardi mantiene un sentimiento religioso, "Perché Leopardi a quell'età era già un essere morale compiuto. Non era più religioso nel senso volgare di questa parola, non aveva più fede in certi dogmi; ma aveva un sentimento vivo dell'infinito e dell'eterno e del mistero delle cose, ciò che è appunto il sentimento religioso", pág. 128.

pecadora, castigada con “las cimbreantes varas de mimbre” que “golpean las suaves encarnaduras, y hacen correr sobre el marfil palpitante rojas gotas de sangre”, Justina se desploma en su celda: “Extenuada, ansiosa, jadeante, su mirada se enturbia y su cuerpo cae desplomado” (188-189). La visión del paraíso que se abre ante sus ojos incluye a la Trinidad, la Virgen, los santos y a Jesús:

Justina se va marchando lentamente por el camino de las vírgenes (...) Justina se va acercando a la puerta del reino de los cielos. Jesús la mira sonriendo amorosamente. Justina escala el montecillo suspirando. Jesús la coge de la mano. Justina franquea la puerta de la Gloria. Y en el mismo instante su envoltura terrena gime blandamente y se agita en convulsión postrera (189-190).

A la muerte de Justina “en olor de santidad” sigue el último capítulo de la Primera Parte de *La voluntad*, que nos lleva al Pulpillo, la granja del Abuelo en las afueras de Yecla, donde Yuste había meditado sobre el futuro socialista para el campo manchego. Azorín cumple con su visita, como una despedida, ante su decisión de irse a Madrid por la muerte de Justina. La última imagen del Abuelo se enmarca en el paisaje manchego, contemplado por Azorín, reposando en su aposento: “Fuera el campo reposa. En las cercanas pedrizas de las Moratillas las zorras gañen desesperadamente. Y en el silencio de la noche, sus largos gritos repercuten a través de la llanura solitaria como gemidos angustiosos” (194).

La Segunda Parte narra, “a raíz de la muerte de Justina”, la estada de Azorín en Madrid, lo cual le permite ver, a primera vista, y tocar con mano, “la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras”, la abyección por la política:

No hay cosa más abyecta que un político: un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin saber que las hace, que estrecha manos de personas a quienes no conoce, que sonríe siempre con estúpida sonrisa automática (197).

Aparte los motivos sociales a los que nos hemos acostumbrado en *La voluntad*, esta parte sobre Madrid actualiza un motivo tradicional en la literatura clásica española, el de “la corte y la aldea”, con Madrid y Yecla como términos de referencia de ese dualismo. En “la corte” hay otra plaga que no se conoce en “la aldea”: el periodismo:

El periodismo ha creado un tipo frívolamente enciclopédico, de estilo brillante, de suficiencia abrumadora (...) hoy se escribe para el periódico, y el periódico exige que se hable de todo. Dentro de treinta años todos seremos periodistas, es decir, nadie sabrá nada de nada (195-196).

Azorín, que no puede adaptarse a ser ni frívolo, ni superficial, en Madrid consolida su pesimismo porque no logra acomodarse ni con los revolucionarios ni con los conservadores:

Ha sido periodista revolucionario, y ha visto a los revolucionarios en secreta y provechosa concordia con los explotadores. Ha tenido luego la humorada de escribir en periódicos reaccionarios, y ha visto que estos pobres reaccionarios tienen un horror invencible al arte y a la vida (195).

Entre tantos estímulos negativos, Azorín, como nuevo moderno Don Quijote en busca de aventuras, y secretamente enamorado de su mística Dulcinea/Justina, muerta, como muertos están los ideales de Castilla,

anda ávido y perplejo de una parte a otra: no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas (196).

c) El Don Quijote de Azorín

Como Don Quijote, Azorín comparte estas características:

Va en busca de un ideal anacrónico, pero aún válido, amén de ser desconocido.

Tiene una dama de quien enamorarse: Justina, la belleza que muere monja, virgen mística en pos de un éxtasis, en los brazos de Jesús. Pero, como un Don Quijote moderno, se acomoda con Iluminada la voluntariosa que vive la vida de Azorín que él es incapaz de vivir.

Es, como Don Quijote, personaje-autor, del que se leen sus aventuras en varias partes de *La voluntad*.

No se ha hecho para la generación del 98 la crítica de las fuentes italianas, con la excepción de Unamuno⁶³. Una de las razones posibles fue la popularidad de D'Annunzio, pero su afinidad al fascismo de Mussolini es de fecha posterior al Noventa y ocho, aunque la crítica posterior no ha visto de buen ojo la popularidad dannunziana en el modernismo hispánico, que se orientaba hacia el liberalismo y el socialismo. Otra razón posible fue la germanofilia del Noventa y ocho que toca su zenith con Ortega y Gasset y, durante la Guerra Civil, la francofilia de los republicanos.

Azorín, como Leopardi, fue sobre todo artista. No es que los artistas no tengan filosofía, pero en ellos prima, por encima de todo otro quehacer y preocupación, el

⁶³ Véase Manuel García Blanco, "Italia y Unamuno", *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965, págs. 388-467.

hecho estético. El artista pinta, compone, escribe y así haciendo da una interpretación, al mismo tiempo, poética y filosófica. El Greco y Bosch, para limitarnos a dos grandes artistas con los que Azorín tiene mucho en común, nos han dejado retablos profundos en los que se puede ver una cosmogonía.

d) Ut pictura poesis

El Cap. II de la “Segunda Parte” de *La voluntad* es quizás uno de los mejores cuadros de Azorín, lleno de imágenes que llenan el lienzo madrileño, movimiento de coches y tranvías, actividades en el barrio de las Ventas, niños, obreros, carros, ovejas pastando, todo, personas, objetos y paisajes en una enumeración aparentemente caótica pero que en el conjunto nos da una impresión de orden, de selección de elementos de una obra de arte que el mismo personaje ha compuesto en su paseo por Madrid. Cuando por fin vuelve al centro, está “rendido, anonadado, postrado de la emoción tremenda de esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte” (200). En su paseo ha dejado un cuadro y una alegoría de Madrid en la que Lujuria, Dolor y Muerte se yerguen como personificaciones de sendas etapas en este microcosmos que es Madrid, elevado a alegoría por Azorín de “la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada” (200).

El viaje de Azorín a Toledo es el tema del Cap. IV de la “Segunda Parte”. Se basa en recuerdos del viaje a la misma ciudad en compañía de Pío Baroja, viaje que le sirvió al mismo Baroja para el material de *Camino de perfección*, novela publicada el mismo año de *La voluntad*. La evocación de la ciudad culmina con el recuerdo del Greco, asimilado al paisaje toledano, todos elementos que integran arte y literatura, aglutinados por la percepción del paisaje castellano:

Ver el adusto y duro panorama de los cigarales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco ... Entre una página de Quevedo y un lienzo de Zurbarán y una estatua de Alonso Cano, la correspondencia es solidaria. Y entre esas páginas, esos lienzos, esas estatuas y el paisaje castellano de quebradas bruscas y páramos inmensos, la afinidad es lógica y perfecta (211-213).

En el Cap. V, J. M. R. recuerda el banquete dado por los amigos a Baroja, con ocasión de la publicación de *Camino de perfección*, el 25 de marzo de 1902, en el Parador de Barcelona. J. M. R. no nombra ni el autor ni la obra, escamoteando al primero bajo el pseudónimo de Olariz y la segunda bajo el apócrifo *Retiro espiritual*. Azorín, que estaba presente en el banquete, lee en el *Imparcial* la noticia del banquete y se entera que el autor no le ha mencionado. Ésta es otra alusión autobiográfica, pues el artículo en cuestión, “Banquete a Pío Baroja”, de *El Liberal* del 26 de marzo 1902, no menciona J. M. R. entre los que asistieron. De este descuido Azorín hilvana sus consideraciones sobre el ambiente literario de Madrid:

en Madrid es raro el literato de corazón ancho. Se vive en un ambiente de dimes y diretes, de pequeños odios, de minúsculas adulaciones, de referencias insidiosas, de sonrisas falsas, de saludos equívocos (217).

e) Una amistad generacional: ¿isópolis o utopía?

El Cap. VIII, con el discurso político de Olariz/Baroja, significa un homenaje de J. M. R. a la amistad que lo liga a Baroja y a la afinidad de sus ideas. Se declara contra la democracia porque

los dogmas de la Revolución, *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, contienen una contradicción, una blasfemia en contra de la naturaleza eterna (...) la libertad llevada a sus últimas consecuencias, repugna ... Sólo pensando que la doctrina anarquista supone como premisa la bondad innata del hombre ... y otras cosas muy bellas, se comprende la imposibilidad de este sueño de Arcadia venturosa, de esa Jerusalén Nueva de hombres sin malas pasiones, sin vicios, sordideces, ni miserias ... Y yo creo que desgraciadamente, hoy el hombre es malo (236-240).

El Cap. IX, que evoca el peregrinaje a la tumba de Larra, por parte de Azorín y unos amigos “jóvenes y artistas”, se basa en recuerdos del que el mismo J. M. R., Baroja y un grupo de amigos literatos y artistas hicieron el 13 de febrero de 1901, en ocasión del aniversario de la muerte de Fígaro. El texto de *La voluntad* reproduce en la sustancia la descripción que de la visita hiciera Baroja en *Larra (1809-1837)*, *Aniversario del 13 de febrero de 1901* (Madrid: Imprenta de Felipe Marqués) y del discurso de J. M. R., también resumido por Baroja. En su texto, J. M. R. insiste en la asociación del hombre y del artista en Larra: “Es algo como un símbolo de toda una época ... En tan breve y percedero término, pasó por el dolor de la pasión intensa y por el placer de la creación artística” (241, 245). La asociación con El Greco surge espontánea: “Azorín mira una fotografía del Entierro del Conde de Orgaz, en que la ringla de píos hidalgos, escualidos, espiritualizados, extienden sus manos suplicantes y alzan estáticos sus ojos” (244). Porque Larra, como El Greco, fue para Azorín, y para la generación del ‘98, ante todo, artista, del estilo, de la palabra y del pensamiento:

Larra trae antes que nadie al arte la impresión íntima de la vida, y con Larra antes que con nadie llega a la literatura el personalismo conmovedor y artístico. La lengua toda se renueva bajo su pluma: usado y fatigado el viejo idioma castellano por investigadores y eruditos en el siglo XVIII, aparece vivaz y esplendoroso, pintoresco y ameno en las páginas del gran satírico (245-246).

Esta actitud iconoclasta hacia el siglo XVIII denota un deseo de romper con la tradición. ¿Cuál tradición? No ciertamente la de Cervantes, inspirador de Azorín, Baroja y Unamuno, sino la que injustamente este pasaje condena en total, por el

deseo de quemar puentes, típico del utopismo. De manera que las afirmaciones críticas referentes a la historia literaria de *La voluntad* reflejan el desasosiego de una generación que no se conforma con el pasado.

J. M. R., como los otros miembros de su generación, son neo-afrancesados, o germanófilos y su posición ideológica es menos estable y segura. El ataque contra el siglo XVIII español tiene el sabor de una toma de posición *apriori*, que no puede prescindir del afrancesamiento del mismo Larra, ni protestar contra Voltaire o Rousseau, padres del anticlericalismo español, punto fundamental del liberalismo de la generación del '98. Es esta falta de coherencia ideológica la que da al utopismo del '98 un contenido vago y contradictorio y al pensamiento de J. M. R. / Azorín una oscilación entre anarquismo y tradición medieval. Se entiende que este escritor se refugiase en su estilo, tarea en la que descolló por encima de sus coetáneos, igualado en ello sólo por Ortega y Gasset, que se enfrentó con el mismo dilema, multiplicado por su afinidad con Alemania y su liberalismo conservador.

Había otra dimensión en Larra que le convertía en adalid del '98: el factor tiempo. Larra trascendió su tiempo y se irguió en modelo de un grupo de jóvenes llegados a la madurez sesenta años después, es decir, pasadas dos generaciones, precisamente la época condenada por Menéndez y Pelayo. Larra consiguió romper esa valla invisible, y al mismo tiempo difícil de franquear, que es el tiempo. Para Azorín el sentimiento del tiempo es una dimensión fundamental. Toda obra de arte desafía esa valla y es, en cierto sentido, el crisol que centellea entre dos polos opuestos: la época en que el escritor vive y que le suministra los datos necesarios para representarla, y el sentido del tiempo indeterminado que constituye su desafío permanente. La generación del '98 tuvo en Larra su maestro porque en él vio un hombre y un artista que superó su tiempo.

El tema del tiempo sigue a la evocación de Larra. La ocasión es la tristeza ocasionada en el protagonista por la caducidad de la prensa. La lectura de diarios viejos, de la década de 1890, le procura un sentimiento desolador:

nada hay más desolador que una colección de periódicos. Y es cierto. En ella parece como que quedan momificados los instantes fugitivos de una emoción, como que cristaliza este breve término de una alegría o de una amargura, ¡este breve término que es toda la vida!... Además, se ve en las viejas páginas cómo son ridículas muchas cosas que juzgábamos sublimes, cómo muchos de nuestros fervorosos entusiasmos son cómicas gesticulaciones, como han envejecido en diez o doce años escritores, artistas, hombres de multitudes que creíamos fuertes y eternos (248).

En estos diarios Azorín elige cinco retratos: el del arzobispo Antonio Claret y Clará, arzobispo de Santiago de Cuba, confesor de Isabel II, que J. M. R. toma como símbolo de la Voluptuosidad: "de él dice uno de sus biógrafos que llegó a enloquecer por una joven con quien ensayó y gustó refinamientos que se imaginan

pero nunca se escriben...” (252). El segundo retrato es el de Antonio Cánovas del Castillo, y simboliza la Fuerza porque domina “a las muchedumbres, se impuso a los reyes, hizo y deshizo en un Estado que se movía a su antojo” (252). El tercer retrato es de Julián Romera, actor y literato, símbolo de la Elegancia; el cuarto es el de José de Salamanca, símbolo del Dinero; el quinto y último es el de Gustavo Adolfo Bécquer, que J. M. R. define “el más grande poeta de nuestro siglo XIX” y que simboliza la Poesía. Ante todos estos retratos tan simbólicos, Azorín, convencido de su fracaso, abandona Madrid, rumbo a un lugar diferente, pero sin idea de su futuro intelectual, espiritual y moral. Después de la energía romántica del siglo XIX, representada por esos cinco retratos, Azorín siente un vacío de una “generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta ... Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien; acaso para una síntesis futura—más o menos próxima—sea preciso este feroz análisis de todo” (255). Se perfila en estas palabras la conciencia de la crisis de la generación del ‘98, cuyo aglutinante crítico acaba de enunciar el personaje de Azorín. Su metamorfosis de personaje a autor, siguiendo un guión aprendido de Cervantes, dio identidad clara y definida a lo que hasta ese momento había sido una conciencia vaga e indecisa.

La “Tercera Parte” de *La voluntad* consta de notas sueltas del mismo Azorín, escritas en los varios lugares de su retiro: primero en Blanca, un pueblito cerca de Murcia, luego en Santa Ana, un convento donde medita sobre lecturas edificantes, como el libro de la religiosa alemana Catalina Emmerich (1774-1824). Azorín confiesa que este libro, junto con la *Educación sentimental* de Flaubert y las *Poesías* de Leopardi “son los que encajan más en mi temperamento” (265). En estos lugares Azorín se siente un outsider, no comparte con los del lugar gustos, lecturas, entretenimientos. Ignora las obras de teatro populares y a sus autores, no se interesa de política, vuelve a su cuarto después de sus visitas al Casino o a casa de unos conocidos “fatigado, anonadado, oprimido el cerebro por un penoso círculo de hierro.. [con su] nueva vida... [el que había sido viejo] admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; del viejo bohemio amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza” (273).

La idea del tiempo relativo que aparece en estas notas recuerda una idea similar de Leopardi. Dice Azorín en sus apuntes:

Porque el tiempo está en relación con nuestra receptividad de sensaciones; un insecto que vive un mes, vive tanto, a su juicio, como nosotros que vivimos cincuenta años. Y estos cincuenta años pudieran ser un segundo para un ser superior o distinto del hombre (275).

Leopardi, en su anotación del *Zibaldone*, fechada el 24 de septiembre 1823, cree que sea necesario observar

para los animales que viven menos del hombre por su naturaleza ... algunos meses, un solo mes, algunos días solamente ... una cualquier porción de tiempo es verdaderamente más larga y dura más que para el hombre (...) y la idea que cada uno de ellos se forma y adquiere naturalmente de la duración y cantidad de cualquier porción de tiempo, es absolutamente mayor de la concebida por el hombre (...) Y de verdad media hora dura para ellos infinitamente más que para nosotros, considerando la rapidez de sus acciones, sensaciones, pasiones⁶⁴.

Entre las anotaciones de Azorín, que siguen también la estructura libre e informal del *Zibaldone* leopardiano, se registran el motivo familiar del anarquismo, la revolución necesaria para libertar al labriego oprimido, para contrarrestar la propaganda clerical y Azorín vislumbra una reacción violenta contra estas injusticias que quitará el poder de estas manos tan codiciosas y crueles:

Dentro de quince, de veinte años, todo el odio acumulado durante cuarenta años, acaso estalle en una insurrección instintiva, irresistible, tan fatal como la rotación de un astro. Y entonces de Murcia, de Alicante, como de las Castillas y de Andalucía, el labrador se alzarán con sus hoces y sus legones, y comenzará la más fecunda de las revoluciones españolas ... Estos labriegos son sencillos, ingenuos, confiados; pero yo no he visto hombres más brutales, más grandiosamente brutales, cuando se les llega a exasperar; son como un muelle que va cediendo, cediendo, cediendo suavemente, hasta que de pronto se distiende en un violento arranque incontrastable. Hoy el labriego está ya muy cansado: la fe le contiene aún en la resignación. Dentro de algunos años—los que sean—, cuando la propaganda irreligiosa haya matado en él la fe, el labriego afilará su hoz y entrará en las ciudades. Y las ciudades, debilitadas por el alcoholismo, por la sífilis y por la ociosidad, sucumbirán ante la formidable irrupción de los nuevos bárbaros (280).

Es el párrafo más utopístico de la generación del '98, que Ortega debió leer con cierta aprensión y cuya raíz ideológica rechazó, con su tesis de *La rebelión de las masas*, que viene a ser la contraparte filosófica liberal conservadora, del pensamiento revolucionario de la generación del '98, que aquí esgrime Azorín.

⁶⁴ “agli animali i quali vivono meno dell’uomo per lor natura (...) alcuni mesi, un solo mese, alcuni giorni soltanto... una data porzione di tempo è veramente più lunga e dura più che all’uomo (...) e l’idea che ciascun d’essi si forma ed acquista naturalmente della durata e quantità di una tal porzione qualunque di tempo, è assolutamente maggiore di quella che l’uomo concepisce (...). E veramente una mezz’ora dura per essi indefinibilmente più che per noi, stante la rapidità delle loro azioni, sensazioni, passioni..”; véase Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, II, págs. 490-491, *Tutte le opere di G.L.*, editor Francesco Flora. Milán: Mondadori, 1961. La primera edición de esta colección de pensamientos de Leopardi, a la que él mismo tituló *Zibaldone*—mezcla, farrago—, se publicó, en siete volúmenes entre 1898 y 1900, con el título de *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (Florencia: Le Monnier), y su editor fue Giosué Carducci, poeta conocido y admirado por Unamuno, que tradujo algunas de sus poesías más famosas.

Vuelto a Yecla, Azorín sale con Iluminada que se convierte en su compañera. En el *Epílogo* hay tres cartas escritas por J. M. R. a Pío Baroja sobre el amigo Azorín. En la primera de ellas J. M. R. cuenta su viaje de visita a Azorín en Yecla, su llegada a la casa donde Azorín vive, con su mujer y sus dos hijos. Azorín no parece el mismo. Se ocupa de unos trastos viejos y cuando llega Martínez Ruiz, le enseña el estandarte del Santísimo Sacramento, el pendón de Las Navas. Mientras tanto J.M.R. no deja de pensar en su amigo

en este antiguo amigo nuestro, de tan bella inteligencia, de tan independiente juicio, hoy sumido en un pueblo manchego, con el traje usado, con la barba sin afeitarse, con pañales encima de su mesa, con una mujer desgreñada que cree que es preferible arreglar el estandarte a dar un paseo con un compañero querido (290).

En la segunda carta se da el ejemplo más claro de isópolis: Yecla, microcosmos de España, con sus terratenientes ignorantes, dominados por la educación clerical, empobrecidos y endeudados en el curso de dos generaciones de mala administración, representa al país entero: “Lo que sucede en Yecla es el caso de España” (292). En comparación, Inglaterra ofrece el modelo opuesto:

Inglaterra práctica, realista, educando a sus hijos para la vida (...) ha colonizado medio planeta y ha logrado que el sajón sea un tipo seguro de sí mismo, en consonancia perfecta con la realidad, inalterable ante lo inesperado, audaz, fuerte (292-293).

La tercera y última carta describe una comida en casa de Azorín, con la anécdota del cura que se exalta al hablar del torpedo eléctrico inventado por un herrero de Yecla e Iluminada que exige la restitución, con intereses, del préstamo de 500 pesetas a un pobre hombre a quien, no habiendo pagado el préstamo en el plazo fijado, le han quitado el carro y la mula, reduciéndole en miseria. J. M. R. alimenta la esperanza que Azorín salga de Yecla, que reaccione y dé el material para que J. M. R. pueda un día escribir *La segunda vida de Antonio Azorín*, un presentimiento que habrá una nueva vida para este personaje, símbolo de toda una generación.

f) La identificación del personaje-autor

La segunda novela de J. M. R. —*Antonio Azorín*—, publicada al año siguiente, es la que marca el momento en que el autor J. M. R. y su personaje Azorín se identifican en el mismo. Azorín ha dicho de esta novela que la escribió para sí mismo y que por eso tuvo éxito:

El manuscrito [de *Antonio Azorín*] lo metí en un cajón, el cajón de una cómoda, revuelto con ropas y adminículos, y allí durmió durante mucho tiempo. No le daba yo importancia. Y hoy creo que esta novela,

una de mis primeras dos novelas—la otra es *La Voluntad*—, tiene una vida singular. En las reediciones posteriores, el público ha gustado—y sigue gustando—de este libro que escribí yo para mí mismo. El tiempo lo ha fortalecido. Y es que lo que el artista hace para sí y no para el público, acaba por imponerse al público y ser lo preferido⁶⁵.

Del anarquismo pre—‘98 y que aún aparece a ratos en *La voluntad*, impotente y dispersivo, cosmopolita y europeísta, J. M. R., frente al Desastre y sus consecuencias, experimenta una crisis profunda, que tiene en *La voluntad* su reflejo autobiográfico, sublimado en el personaje de Azorín, y de la que *Antonio Azorín* es la secuela. En la primera novela Azorín redescubre Larra, en la segunda redescubre el costumbrismo, las tradiciones de los pueblos de Castilla, incluyendo la Zarzuela y la cultura clerical popular, la que el clérigo de Monóvar esgrime haciéndole leer *Del deísmo refutado*. Desde esta novela J. M. R. se identifica con su personaje, es su personaje. Don Quijote vive para Cervantes como Azorín para J. M. R. La obra posterior está fuertemente condicionada por los hitos de este descubrimiento que consta de un microcosmos, Castilla y sus pueblos, que prepara la nueva utopía noventayochista, compartida por la generación, capaz de renovar la isópolis de fines de siglo, no con la revolución, sino con la conciencia de haber adquirido una nueva dignidad artística y ética. Los dos polos que el joven J. M. Ruiz había concebido como opuestos, se han acomodado a una coexistencia orgánica y dinámica en el nuevo Azorín.

El Cap. I incluye la descripción del valle de Elda desde Collado de Salinas:

A lo lejos una torrentera rojiza rasga los montes; la torrentera se ensancha y forma un barranco; el barranco se abre y forma una amena cañada. Refulge en la campiña el sol de agosto. Resalta, al frente, en el azul intenso, el perfil hosco de las Lometas; los altozanos hinchan sus lomos; bajan las laderas en suave enarcadura hasta las viñas⁶⁶.

La descripción detallada tiene un dinamismo modernista, como de una escena de una documental que se desliza ante nuestros ojos. Los verbos en el presente, que se refieren a la topografía y la orografía del terreno, son dinámicos, indican un paisaje cambiante: “rasga”, “se ensancha”, “se abre y forma”, “refulge”. Los capítulos II y III contienen más descripciones: la casa y el estudio de Azorín, los cuartos de su rutina diaria, los objetos, como los cuadros en su estudio, incluyen-

⁶⁵ Véase Azorín, *Madrid*. Buenos Aires: Losada, 1952, pág. 15. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis.

⁶⁶ Véase J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Edición de E. Inman Fox, Madrid: Clásicos Castalia, 1992, pág. 49. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis. Comentando este pasaje, el editor dice en nota: “describe el valle de Elda desde el Collado de Salinas donde pasaba largas temporadas leyendo y escribiendo en una casa de campo perteneciente a la familia de su madre” (49, nota 1).

do reproducciones de El Greco y de Las Meninas de Velázquez y cuatro fotografías de los tapices de Goya, de los tres pintores clásicos de España, que encarnan tres épocas: Renacimiento, Barroco y Edad Moderna y que representan el espíritu que se renueva siempre en el arte, ese arte que el joven Azorín, personaje en *La voluntad* y en *Antonio Azorín*, saliendo de la escena como un personaje pirandelliano y mezclándose con el público con su “primera obra” *Las confesiones de un pequeño filósofo*, consigue lo que Federico de Onís ha llamado “la educación sentimental de Martínez Ruiz o de un joven español a fines del siglo XIX”⁶⁷. Entre lecturas y paseos Azorín medita sobre la naturaleza, también a la luz de *La voluntad de la naturaleza* de Schopenhauer, obra traducida por Unamuno, que la había publicado en los números 1-2—marzo / abril 1901—de *Arte Joven*, revista en que colaboró J. M. R.

Entre las observaciones de esta novela está la de tres arañas, que J.M.R. define “animales nietzscheanos” (69), por su crueldad y eficiencia. Es una larga descripción, de unas cinco páginas que ya había publicado en artículos sobre insectos en *El Globo* del 17 de febrero 1903, y que publicará en breve en *España* en 1904. Las andanzas de la primera parte comprenden la casa materna de J. M. R., en el Collado de Salinas y la casa natalicia del mismo J.M.R. en Monóvar. La descripción del teatro de este pueblo y de su viejo empresario equivale a una reconsideración de una manifestación de cultura popular, la Zarzuela, que constituye una referencia obligada en la novela. Parece ser un cliché utilizado por J. M. R. para coagular lo teatral popular, la tradición del pueblo en su expresión más representativa. Este fragmento, junto con otros que integran los capítulos X y XI, ya se había publicado como artículo—“Viejos de pueblo”—, en *La Lectura*, de febrero 1903.

Creo que el pasaje siguiente indica una toma de conciencia de la permanencia de la tradición católica por parte del representante de una generación que había tomado posiciones anticlericales, anarquistas e iconoclastas:

En la iglesia los monaguillos y el clérigo estaban delante de una pilastra; los devotos los rodeaban de rodillas. El sacristán, también arrodillado, invita a los fieles con voz plañidera a que consideren el lugar “donde unas piadosas mujeres, viendo al Señor que le llevaban a crucificar, lloraron amargamente de verle injuriado”. Luego rezan todos un padrenuestro y una avemaría; y después, sacristán y fieles, a coro, dicen: “Bendita y alabada sea la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo y los Dolores de su afligida Madre. Amén” (93).

Esta autobiografía novelada incluye el reconocimiento de nombres que se sugieren como antecedentes reformistas, hombres capaces de tener una visión de la his-

⁶⁷ Véase la “Introducción” de Federico de Onís a Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Editor Louis Imbert, Introducción de Federico de Onís. New York: D. C. Heath & Co., 1923, pág. x.

toria y de predecir el “Desastre”, como Juan Pedro Muchada y Juan Manuel Montalbán y Herrera. De ambos se dice que “no hicieron mucho ruido, y que, sin embargo, tenía[n] un mérito positivo (...) Eran otros hombres aquellos. Ante todo, había menos palabrería que ahora. Ya predijeron algunos lo que iba a suceder luego: muchas de las cosas que aquellos hombres recomendaban, luego se han tenido que realizar” (96).

La biografía del tío Pascual Verdú reproduce la del tío materno de J. M. R., Miguel Amat y Maestre (1837-1896) y consta de textos que éste mismo había enviado al sobrino como parte de una introducción biográfica a la obra literaria del mismo, encargo que el sobrino no cumplió. Su inclusión en *Antonio Azorín* podría ser una indicación de una “conversión” ideológica, que corre paralela a la de la identidad literaria—de J. M. R. a Azorín y de anarquista anticlerical a una posición más moderada. Este capítulo XVIII, con la inclusión de un pariente que fue intelectual y político prominente que se batió públicamente por medidas desamortizadoras y, al mismo tiempo, se expresó claramente en favor de la religión católica, inclusive en sus poesías sagradas a la Virgen, definidas por J. M. R. “páginas de nuestra historia contemporánea, un fragmento vivo, auténtico, con detalles vulgares, con rasgos épicos—¡en la realidad todo va junto!—de nuestra vida de provincia literaria y política” (117).

A Azorín le cabe representar el papel de maestro, heredado de Yuste, ante unos obreros que en Eldo le piden que hable al grupo. Azorín les cuenta una parábola en que un hombre pobre y enfermo le pide ayuda a un amigo periodista. Éste pone en el periódico un suelto pidiendo ayuda para su amigo. Tres individuos responden por separado y se presentan ante la demora del pobre enfermo. Cada uno tiene una solución distinta: uno cree en la resignación y caridad, otro en los derechos humanos, el tercero en la nacionalización de la tierra. Pero el pueblo, enterado de la llegada de estos tres los echa diciendo: “No, no queremos a nuestro lado falsos doctores; no queremos palabras seductoras; no queremos bellos proyectos. Nosotros somos pobres y nos bastamos a nosotros mismos. En nosotros está la salud, y nosotros curaremos a este hombre” (120). Azorín aboga por un sentimiento de solidaridad, para cuyo logro, más que de medidas “arbitristas”, se necesita una regeneración espiritual, con el concurso popular y no simplemente de unas instituciones. Es éste otro hito en el camino recorrido por J. M. R. hacia su identificación con el personaje Azorín, hacia el abandono del anarquismo y el redescubrimiento de valores tradicionales.

Su visita a su tío Pascual Verdú, que en punto de muerte pronuncia palabras meditadas sobre la crisis actual, vale como testamento espiritual:

Yo no quiero creer, Azorín, que esto sea todo perecedero, que esto sea todo mortal y deleznable, que esto sea todo materia. Yo oigo decir... yo leo... yo observo ... por todas partes, todos los días, que las ideas

consoladoras se disgregan, se pierden, huyen de las Universidades y las Academias, desertan de los libros y de los periódicos, se refugian— ¡único refugio!—en las almas de los labriegos y de las mujeres sencillas... Yo siento cómo desaparece de una sociedad nueva todo lo que yo más amo, todo lo que ha sido mi vida, mis ilusiones, mi fe, mis esperanzas... Y no puedo creer que aquí remate todo, que la sustancia sea única, que la causa primera sea inmanente... Y, sin embargo, todo lo dice ya en el mundo.. por todas partes, a pesar de todo, contra todo, estas ideas se van filtrando..., estas ideas inspiran el arte, impulsan las ciencias, rigen los Estados, informan los tratos y contratos de los hombres... No, no, Azorín; todo no es perecedero, todo no muere... ¡El espíritu es inmortal! ¡El espíritu es indestructible! (126).

Esta es otra etapa en el proceso de la conversión de J. M. R., del anarquismo rojo a una posición más moderada, en pos de una isópolis reformada, no de una utopía anarquista y revolucionaria, en que puede haber cabida un pensamiento socialista que, rechazando anarquismo y revolución, alcance una posición más moderada, en pos de una reforma para España en la que se salve la tradición histórica y cultural de Castilla, savia y médula espiritual del '98. En boca de un cristiano auténtico como el tío Verdú, hasta un teólogo reaccionario como el cardenal Bellarmino (1542-1621) puede citarse sin menoscabo de su rol de Miembro de la Congregación del Santo Oficio, por su imagen del agua que “lava y quita las manchas, apaga el fuego, refrigera y templá el ardor de la sed, une muchas cosas y las hace un cuerpo, y últimamente, cuanto baja, tanto sube y se levanta después” (130). Sobre esta imagen evocada por el cardenal Bellarmino, el tío Verdú elabora una interpretación poética del agua y la sal porque el agua ama la sal con “un amor apasionado y eterno. Cuando se encuentran se abrazan estrechamente; el agua llama hacia sí la sal, y la sal, toda llena de ternura, se deshace en los brazos del agua” (130).

Sobre la cuestión estética el tío Verdú es partidario del modernismo entre los jóvenes, porque las innovaciones en arte son inevitables y los clásicos no imitaron a sus antecesores, por eso fueron clásicos. Por eso no es justo reprochar “a los jóvenes poetas americanos de lengua castellana que vayan a buscar a Francia su inspiración” (136). La muerte del tío Verdú es la de un buen cristiano, confesado y ungido por el óleo santo del sacerdote que lee en latín la plegaria de los difuntos (142).

La identificación entre Azorín y Don Quijote es una consecuencia directa de ese viraje tradicionalista de J. M. R., pues el hidalgo manchego, tan rebelde a las convenciones sociales, es sin embargo dechado de creencias tradicionales ya consideradas caducas por los hombres de su tiempo:

Nosotros, como el Hidalgo Manchego, tenemos algo de soñadores; una ilusión nos vivifica. Vivimos pobres; gastamos año tras año nuestras fuerzas sobre los libros; la muerte sorprende nuestros cuerpos fati-

gados en plena vida; si trasponemos la juventud, nuestra vejez es misera y achacosa; vemos aupados por las multitudes a hombres fatuos, mientras nosotros, que damos a la Humanidad lo mas preciado, la belleza, permanecemos desamparados... Y un día, en nuestra soledad y en nuestra pobreza, un desconocido se acerca a nosotros y nos estrecha con entusiasmo la mano. Y entonces nos creemos felices y consideramos compensados con este minuto de satisfacción nuestros largos trabajos. Esto me sucede a mí ahora, querido Sarrio; y por eso este apretón de manos ha puesto en mi tonta ufanía como en Alonso Quijano la liberación de los galeotes o la conquista del yelmo (149-150).

En "Orihuela", que constituye el Cap. XIII y XIV, J. M. R. nos cuenta la visita de Azorín a esta ciudad en compañía de su amigo Sarrio. Al contemplar los patos del río, Azorín compara el obispo "un poco sabio un poco artista" que los protege y alimenta, como San Bernardo. El modelo para este Obispo es Juan Mauro y Gelabert, que fue obispo de Orihuela de 1886 a 1910. Fue "obispo estudioso, colaborador en varios periódicos y autor de muchos libros en que muestra interés en problemas ético-sociales" (151, nota 105). El almuerzo con el obispo es una ocasión más para que J. M. R. ponga a Azorín frente a la moderación y el respeto por la tradición: "Luis Vives escribe que los jóvenes deben, ante todo, procurar cautela y recelo en resolver y juzgar las cosas, por pequeñas que sean. Todo tiene su razón de ser en la vida. No podemos hacer tabla rasa del pasado" (153). Ante estas sabias palabras Azorín piensa: "Todo es respetable; pero si lo respetásemos todo, nuestra vida quedaría petrificada, mejor dicho, desaparecería la vida. La vida nace de la muerte" (153). Es decir, respetar la tradición no quiere decir no reformarla para mantener el paso con los tiempos.

En "Origen de los políticos" Azorín cuenta una ficción sobre el género humano que, cansado de sufrir, pidió a Dios que le quitara la inteligencia, origen del dolor. Dios, en vez de quitársela, le dio la libertad de traerla o dejarla guardada en casa. Los únicos que no la tenían, decidieron aprovecharse y, al pedírsela, respondían que la habían dejado en casa. Con el tiempo, la gente, impresionada por su modestia, les confió los oficios más importantes y los nombró políticos. Pero con el tiempo descubrieron el engaño, quisieron quitarle el mando, pero ya era tarde, "la tradición estaba creada; el prejuicio se había consolidado y los políticos llenaban los parlamentos y los ministerios" (159). Esta fabulilla la publicó J. M. R. en *El Globo*, el 27 de mayo 1903, como muestra de su novela *Antonio Azorín*.

Azorín decide irse a París y se despide de Pepita, hija de su amigo Sarrio, con quien ha trabado amistad. Pepita le pide que le escriba. Al prepararse a la partida lee un pasaje de Montaigne en que este escritor francés confía que su preocupación mayor desde hace años es estudiarse: "Il y a plusieurs années que ie n'ay que moi pour visée à mes pensées, que ie ne contreroolle et n'estudie que moi" (164). La "Tercera Parte" son las cartas que Azorín escribe a Pepita, con su decisión de no ir a París, sino a Madrid. Le confía su insatisfacción de su actividad de periodista,

porque no puede ser sincero. Lee libros sin gusto y, peor aún, escribe sobre ellos. Le dice que es “un periodista político terrible” (169) y le da como ejemplo su crónica de la crisis ministerial que “consiste en que los que mandan se quitan para que manden otros” (169). También le dice a Pepita que escribió sobre esta crisis sin saber “nada de ello” (170) y que su artículo ha provocado “comentarios muy vivos” (170). Esta sección, con las confidencias entre Azorín y Pepita constituye la sección más unificada de esta novela fragmentaria, interpolada con los artículos de J. M. R., publicados en varios periódicos un año antes, o casi al mismo tiempo de la publicación de la novela, y con los recuerdos de sus lecturas. Los artículos ya publicados forman una parte notable. De los 18 capítulos, el 7, 8, 9, 10, 12 y 13 son sendos artículos publicados anteriormente. A pesar de ello, Pepita Sarrió es la destinataria de las cartas, su lectora ideal, símbolo de la joven española del '98, a quien Azorín quiso dejar su ideal de renovación espiritual.

g) El lirismo de *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)

Ante el dualismo de JMR/Azorin, personaje-autor, la primer solución de Azorín es confesarse, buscar las razones de esa aporía, de ese dualismo que es al mismo tiempo el de su patria, anárquica y clerical, monárquica y republicana. Que ese dualismo exista y que Azorin fuera consciente de ello no hay duda. Le permitía momentos anárquicos y revolucionarios, bajo la personalidad de J. M. R. académico, periodista y político, y momentos en que lo estético prevalecía, aunque la vena moral nunca le abandonara. Así, las dos caras del personaje-autor se vuelven a confundir en los momentos de la lírica en *Las confesiones*, pero no es un estado de ánimo continuo, el poeta se retrae y deja paso al prosista engagé.

El Collado de Salinas, que aparece ya al comienzo de *Antonio Azorín*, es el que el autor nos describe al abrir el libro. En esta primera página topográfica, en que se nos da una descripción detallada de la casa donde se escribió este libro, Azorín quiere dejar sentada la continuidad entre la obra de J. M. R., la de sus primeras dos novelas y este libro que abre un nuevo capítulo en la historia personal de J. M. R. y que inaugura la carrera del personaje autor Azorín. Éste nos dice que ha escrito la obra

en una casa del campo alicantino castizo. El verdadero Alicante, el castizo, no es el de la parte que linda con Murcia, ni el que está cabe los aledaños de Valencia; es la parte alta, la montañosa, la que abarca los términos y jurisdicciones de Villena, Biar, Petrel, Monóvar, Pinoso. En uno de estos términos está la casa en que yo escribí este libro⁶⁸.

⁶⁸ Véase Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1956, pág. 9. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis.

Se diría que el paisaje se constituye en parte integrante de la obra, le presta su luz, sus noches estrelladas, su luna, el titileo de una estrella, los grillos que cantan en coro y es el paisaje que acompaña la tarea, perseguida con humilde tesón por Azorín, de querer evocar su vida. Para ello ha decidido quedarse en la casa donde ha nacido, para revivir las mismas sensaciones de antaño, para que, al dejar la pluma y al salir al balcón, sienta casi una punzada dolorosa, la sensibilidad aguda de algo ya percibido, como “el aullido plañidero y persistente de un perro” (16).

Al leer estas primeras páginas, nos encontramos con una prosa lírica, y no sólo por la sencillez del estilo, sino por la efusión del alma del escritor, su autobiografía espiritual, en la que involucra también sus lecturas. En la descripción del cuarto donde escribe, “en la pequeña biblioteca del Collado de Salinas”, se citan a los autores preferidos: Cervantes, Garcilaso, Gracián, Montaigne, Leopardi, Mariana, Vives, Taine, La Fontaine. La obra de Azorín tiene un lirismo que sólo Leopardi puede igualar de todos los autores aquí citados. Y las analogías con Leopardi, no sólo en ésta, sino en otras obras de Azorín, no son difíciles de rastrear. No es el caso ahora de demostrar un parecido entre estos dos grandes escritores, sino el de establecer la naturaleza lírica del arte de Azorín, personaje autor, nacido para ser poeta en prosa. Comparte con Leopardi la ingenuidad auténtica del pequeño filósofo, sobrecogido de vivir “en un grano de arena perdido en lo infinito” (16). Además, el lirismo del infinito como misterio insondable, la naturaleza engalanada de noches plácidas y solemnes, la adolescencia como etapa del pequeño filósofo, son todos rasgos eminentemente líricos.

La escuela se describe como lugar aciago y desagradable, con sus ambientes lóbregos y sus litografías bíblicas. Todo lo que el escritor puede recordar de las tablas de Moisés es “la imagen de un anciano de barbas blancas que asoma, encima de un monte, por entre nubes, y le entrega a otro anciano dos tablas formidables, llenas de garabatos, largas y con las puntas superiores redondas” (20-21). Es la descripción sencilla y directa hecha por un niño, un adolescente, sensible al efecto visual, y aún no totalmente compenetrado del contenido teológico y sacramental del gran episodio. El estilo predomina sobre la materia y la amolda a la percepción del niño filósofo.

La descripción del maestro, hecha con el criterio del niño que, como todos los niños, no se encuentran a gusto en la escuela, no deja dudas sobre la repulsión que le causaba:

este maestro que me inculcó las primeras luces era un hombre seco, alto, huesudo, áspero de condición, brusco de palabras, con unos bigotes cerdosos lacios, que yo sentía raspear en mis mejillas cuando se inclinaba sobre el catón para adoctrinarme con más ahínco (19).

No se deja pasar por alto que, a pesar de todo, le “inculcó las primeras luces”. Para la criada, como suele ocurrir con los adolescentes que se enamoran de las

criadas bonitas, el autor recuerda imágenes seductoras: “era la mujer más estupenda que he conocido” que en las noches de luna llena le llevaba a él y a su compañero de juegos “a una de las eras próximas, y nos revolcábamos, bañados por la luz de la luna, en estas noches serenas de Levante, sobre la blanda y cálida paja”, y los niños experimentaban, además de su admiración, “una intensa ternura hacia esta mujer única, extraordinaria, que nos regalaba la alegría” (21).

El comienzo de clases le deparaba un disgusto: “entonces se apoderaba de mí una angustia indecible; sentía como si me hubieran arrancado de pronto de un paraíso delicioso y me sepultaran en una caverna lóbrega” (30). A pesar de este trauma, el autor recuerda una experiencia positiva que influyó sobre el resto de su vida, la vista al campo desde la ventana del estudio: “esta visión continua ha puesto en mí el amor a la Naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas, y surte hilo a hilo en los hontanares” (42).

Las lecciones son aburridas, menos las del Padre Carlos, el antropólogo, que, por otra parte, no duró mucho en Yecla. El estudiante prefiere, a las lecciones, las noticias de actualidad que recorta de los diarios. Pero la contemplación de la luna con el telescopio le produce una impresión profunda, llena de connotaciones poéticas:

vi un gran claror suave, con puntos negros, que son los crateres extinguidos; con manchas blancas, que son los mares congelados. Y entonces, en esta noche tranquila, sobre el reposo de la huerta y de la ciudad dormida, yo sentí que por primera vez entraba en mi alma una ráfaga de honda poesía y de anhelo inefable (50).

Yecla, definido “pueblo terrible” exhibe un aire de tristeza y devoción resignada que domina al pueblo, especialmente en Semana Santa, cuando “toda esta melancolía congénita llega a su estado agudo” (52). El fatalismo que Azorín ve en Yecla le impide a la población local participar en “las luchas vibrantes de la vida” (52).

Recuerdos de la infancia se mezclan con su vida de adulto y su juicio demuestra humildad en afirmar “en haber comenzado haciendo un discurso a los ocho años, para acabar siendo un pobre hombre que no ha podido lograr un acto de diputado” (56). Figuras grotescas, caricaturas pueblan *Las confesiones*. El Padre Peña, que dictaba clases de francés, era un cura de apariencia grotesca, con “el pelo emplastado con una recia costra de cosméticos” (62). Mientras Azorín lee francés y traduce mal, el cura está enfrascado en su periódico *El Siglo Futuro* y repite de vez en cuando “¡Muchachico! ¡Muchachico!”. Otro escolapio, el Padre Miranda, profesor de historia, se distingue porque se duerme mientras dicta su clase: “su voz se iba apagando, apagando, hasta que su cabeza se inclinaba un poco sobre el pecho y se quedaba dormido”. Su actuación más memorable fue durante los dos años de su rectorado: “durante este tiempo, el padre Miranda iba diezmado las palomas del

palomar del colegio” (66). Otro escolapio, descrito como tirano, decretó el secuestro de todas las arquillas en que los estudiantes guardaban sus pocos haberes y chucherías: “todavía hoy me siento indignado ante aquel despojo de mi propiedad, sagrada e inviolable” (70). Pero el Padre Joaquín, que lee *El Imparcial*, “periódico liberal”, se gana el afecto de Azorín por decirle, como un vaticinio, “¡Cuando Azorín vaya por Madrid hecho un *silbantillo!*” (77).

La obra está sembrada de descripciones pintorescas, como la de “Las Tenerías”, en el Cap. XXIV:

en la tenería se oía de rato en rato el bullicio de los zurradores; el viento arremolinaba ante la puerta los montoncillos de cerdas y lanas; y sobre los tejados pardos y bajos, a lo lejos, se escapaba de una pequeña chimenea el humo tenue de las almonas o del sosegado alambique (82).

La descripción de la sequía es un cuadro de costumbre, en la que la aparición de personas y objetos tiene el dinamismo de una documental en colores:

Yo veo en este instante una calle ancha, larga, de Yecla; el sol reverbera en las blancas fachadas, y contemplo cómo marca en las paredes esas fajas diagonales de luz del alborar o del atardecer. El arroyo está cubierto de una espesa capa de polvo que se levanta por el aire ardiente y forma nubes abrasadoras. Y entre estas nubes parecen las capas negras de los clérigos, con rameados gualdos, las cotas rojas de los monagos, una alta cruz de plata que irradiaba lumbre, dos largas ringlas de labriegos que caminan despacio y cantan, en coro fervoroso, una salmodia plañidera... (83-84).

La técnica impresionista de la prosa azoriniana combina memoria, descripción y filosofía. En “El abuelo Azorín” la evocación parte de un retrato, cuidadosamente dibujado en los más nimios detalles. El personaje del “viejecito” que sin afectación parece indicar con su mano unas hojas manuscritas, ha dejado una impresión profunda en el biznieto anticlerical. Teólogo católico, se indignó por unas palabras que “allá en Francia, Talleyrand, que ya no se acordaba que había sido obispo, profirió” (93) en una carta y que constituían “tremendas impiedades” (93). En Yecla, “una ciudad lejana de España”, el bisabuelo se hirguió, sintiendo el deber de oponerse a esa impiedad y creyendo que, como buen católico, “In communi causa omnes homo miles”⁶⁹, y escribió un tratado en el que hay “una página soberbia, inquietadora, sobre la idea de tiempo y la eternidad perdurable” (94).

Los recuerdos a menudo se asocian al ritmo de una prosa poética; recordando su tío Antonio dice Azorín:

⁶⁹ Debería decir “omnis”, nominativo masculino singular.

*Y si cierro un momento los ojos
en el cambio de cuartilla a cuartilla
se me aparece el buen anciano
orondo después de la comida
repantigado en su sillón
dando con el acero sobre el pedernal unos
golpecitos menudos y rítmicos
que hacen temblar su sotabarba (96).*

Los versos en cursivo son todos decasílabos, menos el segundo, un perfecto endecasílabo. De la misma forma natural y sin afectación la modernidad de la prosa azoriniana estriba en la revelación del alma infantil que el gesto cristaliza en un símbolo universal, como su reacción a las palabras de su tía Águeda, en punto de muerte:

“Antoñito, Antoñito—decía suspirando—, yo quiero que seas muy bueno”. Y estas palabras, henchidas de una suave melancolía, impregnaban mi alma de un dejo de tristeza. Y permanecía silencioso, embargado, sin saber qué decir, mirando a las paredes con esos ojos atontados de los niños cuando pasa a su lado algo que ellos presienten que es muy grave, pero que no se explican... (104).

El paso a la inmortalidad de deudos queridos es un tópico recurrente. También el tío Anonio muere ejemplarmente. Aunque padeció atrozmente hasta el día de su muerte, logró sin embargo conservar su serena bondad y lucidez:

... por la trade, tuvo unas palabras consoladoras para todos, y cesó de vivir... Si hay un mundo mejor para los hombres que han paseado sobre la tierra una sonrisa de bondad, allí estará mi tío Antonio, con su larga cadena de oro al cuello, con su eslabón y su pedernal, oyendo eternamente música de Rossini (106).

Su deseo de rescatar la Castilla “de los ganapanes” mencionados por Machado, se ve en su alegoría de Menchirón, el hidalgo de Yecla que Azorín conoció de niño y que andaba taciturno y solitario, llevando a rastras una manta y una gorra y que, cuando murió, lo enterraron con una inscripción que rendía justicia a su alcurnia. La inscripción, nos dice Azorín, “rezaba una porción de títulos y sinecuras modernísimos” (110-111). Azorín hubiera puesto otra:

Aquí yace don Joaquín Menchirón. Nació en 1590; murió en 1650. Peleó en Flandes, en Italia y en Francia; asistió con Spínola a la toma de Ostende; se halló en la rendición de Breda. Cuando se sintió viejo se retiró a su casa de Madrid; con los años adoleció de gota. Un día, estando dormido en el sillón, de donde no podía moverse, oyó los clarines de una tropa que se marchaba a la guerra; quiso levantarse súbitamente, cayó al suelo y murió (111).

Esta inscripción anticipa otras obras de Azorín, en que, documentos a la mano, nuestro escritor nos trae ante los ojos una Castilla viva y vibrante, la Castilla de los Siglos de Oro, con sus hazañas y sus escritores y artistas. Del mismo estilo son las evocaciones de la España tradicional:

Hay en las viejas ciudades españolas calles estrechas... tal vez en el ábside de una vetusta iglesia en el fondo—, donde todos estos mercaderes tienen sus tiendecillas, y hay una hora profunda, una hora única en que todas estas tiendas irradian su alma verdadera (120).

Yecla, “pueblo terrible” encierra el meollo de la vocación artística de Azorín, que a ella vuelve y cuyo trayecto de escritor se evoca en estas páginas. También en esta relación poética con su pueblo natal Azorín ofrece una analogía con Leopardi, crítico de Recanati, “natio borgo selvaggio”, pero donde halló la inspiración para componer sus “Canti”, el terruño que, abandonado varias veces por Florencia, Roma, Milán y Nápoles, mantuvo la raíz de su auténtica vocación de poeta. A Recanati volvía Leopardi después de sus escapatorias, para reencontrar su musa lírica. En Recanati compuso sus mejores poesías, desde “L’infinto” al “Canto notturno”, desde “A Silvia” a “Il sabato del villaggio”, desde “Alla luna” a “La quiete dopo la tempesta”, desde “Il passero solitario” hasta “Il risorgimento”.

La evocación final de Yecla nos da esa impresión del reconocimiento de donde empezó todo, de una visita espiritual, que es en realidad un peregrinaje y una revelación:

Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante ... he sentido ... esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable (135).

En *Las confesiones* Azorín nos confía que en su madurez de escritor volvió a recorrer los pasos perdidos de Cervantes, en ese “Epílogo de los canes”, con el que concluye su obra. El primer perro elogia el estado de los perros que ha mejorado gracias a “las estaciones de ferrocarriles” (141).⁷⁰ El diálogo entre esos tres perros surte un doble efecto. Por un lado cierra la obra como había comenzado, con una referencia implícita a un clásico y, por el otro, medita sobre el individualismo moderno, que se refleja en los tres perros. El primero, un vagabundo que prefiere las estaciones de ferrocarriles; el segundo, un residente de Madrid que prefiere su condición de perro aburguesado; y el tercero, un perro campesino que ama su vida al aire libre. Son tres alegorías de tres tipos humanos; cada uno tiene sus razones para

⁷⁰ La referencia es al “Diálogo de los perros”, una de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes.

creer que su estilo de vida es el mejor: “Cada can es un mundo. Se ha dicho esto de los hombres. Con más razón se puede decir de los canes” (146).

h) Los pasos perdidos de Don Quijote: utopía y ucronía en *La ruta de Don Quijote* (1905)

Como un Sócrates periodista y viajero, Azorín comienza su diario de viaje confesando no saber nada, pero su comedido es el de ir en pos de la ruta de don Alonso Quijano, el Bueno, “esa figura dolorosa que es nuestro símbolo y nuestro espejo... Lector: perdóname; yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que sabe algo, pero que en realidad no sabe nada”⁷¹. Y comienza su viaje, desde Madrid, hacia Argamasilla de Alba, cuyo nombre es ahora Cinco Casas. El viaje en tren sirve de medio de observación. La salida, a la mañana temprano, descubre el paisaje: “ya es día claro; ya una luz clara, limpia, diáfana, llena la inmensa llanura amarillenta” (20). Durante el viaje, el paisaje, visto en la dinámica de la carrera del tren, adquiere la belleza de los cuadros vistos por primera vez, una pintura en movimiento:

Se perfilan en la lejanía radiante las lomas azules; acaso se columbra el chapitel negro de un campanario; una picaza revuela sobre los surcos rojizos o amarillentos; van lentas, lentas por el llano inmenso las yuntas que arrastran el arado. Y de pronto surge en la línea del horizonte un molino que mueve locamente sus cuatro aspas (20).

Con la misma dinámica, al paisaje se sobrepone una asociación quijotesca, antes que, al llegar a Argamasilla, un segundo topos sacude la imaginación del periodista. Un coche, esperando la llegada de los viajeros, despierta su curiosidad. Le dicen que es el coche “de la Pacheca”. A este anuncio sigue la aparición de una

dama fina, elegante, majestuosa, enlutada [que] sale de la estación y sube en este coche. Ya estamos en pleno ensueño. ¿No os ha desatado la fantasía, la figura esbelta y silenciosa de esta dama, tan española, tan castiza, a quien tan española y castizamente se le acaba de llamar la Pacheca? (21).

Pues el periodista, a quien la dama ha desatado la fantasía, ya solicitada por los molinos surgidos al encuentro del tren, está ensimismado en redactar las cuartillas para el periódico que le ha encargado el reportaje, en ocasión del tercer centenario de la publicación del *Quijote* de Cervantes y, comenzando a tener hambre, pide un

⁷¹ Véase Azorín, *La ruta de Don Quijote*. Buenos Aires: Losada, 1938, p. 14. Referencias a esta edición, con el número de página entre paréntesis.

almuerzo a las mujeres de la fonda de Xantipa en Argamasilla. Le sale un fárrago quijotesco en que se vierte la descripción del alimento de Don Quijote:

Señoras mías, escuchadme un momento. Yo les agradecería a vuestras mercedes un poco de salpicón, un poco de duelos y quebrantos, algo acaso de alguna olla modesta, en que haya “más vaca que carnero” (21).

El personaje de Don Alonso Quijano, el Bueno, aún vive en Argamasilla, pues, si un personaje puede ir a visitarle en cualidad de periodista, ¿Por qué no puede hallar otro personaje que ha tenido mucho más tiempo para crecer, madurar y convencer al prójimo que está vivo, que no es ente de ficción? Y a la inversa: si Don Alonso Quijano es ente de ficción, el periodista este de Madrid que se llama Azorín, con todo el respeto que se le debe, no es nada, ni nadie. Por eso el periodista escribe en el presente y nos dice que

Don Alonso Quijano, el Bueno, está sentado ante una recia y oscura mesa de nogal; sus codos puntiagudos, huesudos, se apoyan con energía sobre el duro tablero; sus miradas ávidas se clavan en los blancos folios, llenos de letras pequeñitas, de un inmenso volumen. Y, de cuando en cuando, el busto amojamado de don Alonso se yergue; suspira hondamente el caballero; se remueve nervioso y afanoso en el ancho asiento. Y sus miradas, de las blancas hojas del libro pasan, súbitas y llameantes, a la vieja y mohosa espada que pende en la pared. Estamos, lector, en Argamasilla de Alba, y en 1570, en 1572 o en 1575 (26).

A esta noticia biográfica sigue una breve historia de Argamasilla, para desentrañar la relación entre Argamasilla y el “más grande de los caballeros andantes”. El personaje periodista adelanta su descubrimiento, y es que Argamasilla es “un pueblo andante” (26), porque, fundado en 1555, por don Diego de Toledo, prior de San Juan, de la casa de Alba, padeció una pestilencia que despobló el poblado original, que huyó al cerro de Boñigal para formar un nuevo poblado. Pero a los pocos años otra epidemia les hizo abandonar sus casas para tomar refugio en la localidad de Argamasilla, hacia 1575. Por eso, esta población, entre 1555 y 1575 ha dado origen a “la mentalidad de una nueva generación”, la de don Alonso Quijano, conciudadano de “un pueblo andante”, razón por la cual “aquí había de nacer el mayor de los caballeros andantes” (28). El periodista, viviendo en una Argamasilla utópica, logra convencerse que en ella se ha verificado la ucronía:

¿Cuánto tiempo hace que estoy en Argamasilla de Alba? ¿Dos, tres, cuatro, seis años? He perdido la noción del tiempo y la del espacio; ya no se me ocurre nada ni sé escribir (33).

La escena, digna de una comedia, está suspendida, sin nociones de espacio o tiempo, además de las que el lector sabe imaginarse, sugeridas por el autor que nos

lleva en su recorrido habitual, incansable, a la búsqueda de lo castizo de la realidad menuda, vibrante de vida, de Castilla, a comenzar por estas casas que tienen

este aire de vetustez, de inmovilidad, de reposo profundo, de resignación secular—tan castizos, tan españoles—que se percibe en todas las casas manchegas... ¿No es éste el medio en que han nacido y se han desarrollado las grandes voluntades, fuertes, poderosas, tremendas, pero solitarias, anárquicas, de aventureros, navegantes, conquistadores? ¿Cabrá aquí, en estos pueblos, el concierto íntimo, tácito, de voluntades y de inteligencias, que hace la prosperidad sólida y duradera de una nación? ... ¿no es éste el medio en que florecen las voluntades solitarias, libres, llenas de ideal—como la de Alonso Quijano, el Bueno—; pero ensimismadas, soñadoras, incapaces, en definitiva, de concentrarse en los prosaicos, vulgares, pacientes pactos que la marcha de los pueblos exige? (34-38).

Azorín plantea preguntas, sin dar respuestas, y en esto no se diferencia de otros miembros de su generación, como por ejemplo Unamuno, Machado y Baroja, todos más interesados en denunciar defectos, faltas, vicios, que en propiciar modelos saludables que evidentemente no vieron y que el modernismo, y el postmodernismo no han sabido identificar.

En una escena de gran eficacia dramática Azorín encuentra a los miembros de la Academia de Argamasilla, todos convencidos que Don Quijote era del lugar, y que le sirvió de modelo un don Rodrigo de Pacheco, retratado en la iglesia de Argamasilla. Azorín, personaje autor inexistente les dice a los académicos que él no cree que Don Quijote haya vivido allí, ni que Cervantes estuvo en la cárcel en Argamasilla. Ante la consternación de los académicos, Azorín admite que él ha hablado en broma. En su defensa, don Luis, uno de los académicos explica a los otros que

yo estoy ya convencido de que Don Quijote vivió en Argamasilla, y todos entonces me miran con una profunda gratitud... Don Carlos lee y relee a todas horas el *Quijote*; don Juan Alfonso ... ha escudriñado, en busca de datos sobre Cervantes, los más diminutos papeles del archivo; don Luis cita, con menudos detalles, los más insignificantes parajes que recorriera el caballero insigne. Y don Cándido y don Francisco traen a cada momento a colación largos párrafos del gran libro. Un hálito de arte, de patriotismo, se cierne en esta clara estancia en esta hora, entre estas viejas figuras de hidalgos castellanos (45).

Para Azorín, que puede actuar a veces como personaje, a veces como autor, no es nada difícil adaptarse a las diferentes versiones de la verdad: la verdad histórica que descubre el dolor y la verdad poética que ayuda el buen vivir, el amor patrio y las virtudes de regeneración espiritual, la búsqueda de la utopía quijotesca y castellana. Los ideales de Don Quijote son imperecederos, y Cervantes nunca los condenó:

no aquel amor al ideal, no aquella ilusión, no aquella ingenuidad, no aquella audacia, no aquella confianza en nosotros mismos, no aquella vena ensoñadora, que tanto admira el pueblo inglés en nuestro Hidalgo, que tan indispensables son para la realización de todas las grandes y generosas empresas humanas, y sin las cuales los pueblos y los individuos fatalmente van a la decadencia... (126-127).

Ese mismo ideal es el que transforma el personaje Azorín en autor, en criatura real, libre del lastre político y periodístico que debió sentir J. M. R., hasta que se resolvió a dejar que su personaje iluminara la escena espiritual española con su humanidad idealista y conflictiva.

i) Isópolis y utopía: *Los valores literarios* (1913) y *Clásicos y Modernos* (1912)

El conflicto planteado en *La ruta de Don Quijote* suscita nuevas inquisiciones en Azorín, que se enfrenta con los valores de su época en *Los valores* (1913) que dedica a Ortega y Gasset. En esa dedicatoria Azorín cita a un breve diálogo de Stendhal, de su libro *Racine y Shakespeare*:

El viejo: —Continuemos.
El joven: —Examinemos.
He aquí todo el siglo XIX...

Identificándose con Stendhal, Azorín también quiere para España la misma certeza para el siglo XX y le consta que

en España, un grupo de pensadores, catedráticos, literatos—todavía muy reducido—pretende, al fin y dichosamente, crear. “Continuemos...”, nos dice la generación anterior, nos dicen los partidarios de todo lo viejo, todo lo carcomido, todo lo podrido, en arte, en política, en moral. “Examinemos...”, comienza a contestar un núcleo de gente nueva. No sigamos admitiendo a ciegas, supersticiosamente, los viejos valores; no cubramos con palabras decorativas y pomposas las seculares máculas; no nos prestemos a que, con la brillante algazara, con el ruido de los discursos grandilocuentes, continúe dominando y prevaleciendo lo viejo nocivo (...) Acepte usted, querido Ortega y Gasset, la dedicatoria de este libro (...) He intentado examinar en él algunos valores literarios. Es usted inspirador de un grupo de gente joven que se moldea en la crítica de los valores tradicionales, y a nadie mejor que a usted pueden ir dirigidas estas páginas, trazadas por su cordial amigo Azorín. Madrid, noviembre, 1913⁷².

⁷² Véase Azorín, *Los valores literarios*. Madrid: Renacimiento, 1913, pág. 1. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

Hay aquí una clara identificación de la isópolis, la España de los “viejos”, contrapuesta a la España de los jóvenes, entre los cuales Azorín reconoce como a su jefe a Ortega y Gasset. Hablando de Gabriel Alomar y de su idealismo futurista, Azorín cree identificar una lucha constante:

En todo artista verdadero existirá siempre una lucha íntima, más o menos dolorosa, entre la contemplación de la realidad tal como es y el anhelo de ver esa misma realidad transformada con arreglo a un ideal de progreso. Se tratará, en suma, de un combate interior entre la delectación estética y la idea ética. Claro está que todo nuevo ideal ético lleva implícita una nueva estética. Pero ¿cómo el *futurista* más entusiasta logrará desprenderse de un amor, de una simpatía (todo lo tenue que se quiera, pero al fin amor y simpatía) por una realidad presente, cuya desaparición considera necesaria, indispensable? Este ambiente de ahora, en el que nosotros vivimos, formado por lo pretérito—la historia—y por lo actual; este ambiente físico y moral, de hombres, de cosas, de ciudades, de paisajes, ha de desaparecer, se ha de esfumar en el tiempo; su aniquilamiento lo percibimos, lo vemos, lo ansiamos en aras de un ideal de justicia, de fraternidad y de bienestar. Todo se va transformando y destruyendo en la corriente eterna y universal de las cosas... Pensamos largamente en nuestras soledades sobre tal fatal necesidad; imponemos a nuestra sensibilidad de hombres nuevos tal norma. Y sin embargo—¡oh contraste!—, esta marcha inexorable del tiempo, este desfile eterno hacia el ideal, esta corriente en busca de una verdad en que nosotros firmemente creemos, produce en nuestro espíritu una honda melancolía. Nuestro ideal ético—como decíamos antes—entra en pugna con nuestro ideal estético (179-180).

La isópolis de España es lo viejo y la utopía ansiada, como producto de la reforma y de la justicia social, es lo nuevo. En este dualismo, tan claramente identificado por Azorín, mejor que por algún otro de su generación, estriba la lucha de la generación del '98 con el ambiente que la rodea. Es quizás útil al respecto mencionar referentes de este desgarramiento sentido por Azorín y que él considera necesario. Pues, al mismo tiempo cree necesario criticar esos intelectuales en los que no se da el desgarramiento, como en su crítica a Menéndez y Pelayo, que Azorín considera crítico erudito, pero que carece de facultades interpretativas: “...lo que nosotros pedimos y lo que no se ha hecho todavía en España... es, no una crítica erudita, sino una crítica psicológica; no una enumeración, sino una interpretación”⁷³. Para Azorín, Menéndez y Pelayo no dejó una interpretación, sino una enumeración. Es un juicio extraño, que no honra al crítico Azorín, pues su vaguedad le resta peso. Quizás debido a la cercanía con Menéndez y Pelayo, por haber vivido en la misma época, aunque fuera más joven, Azorín no supo captar su grandeza. Lo importante

⁷³ Véase Azorín, *Clásicos y modernos*. Buenos Aires, Losada, 1958, pág. 171. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis.

es señalar que Azorín creyó que la labor crítica interpretativa aún estaba por hacerse en España, y nos cita a Sainte-Beuve y Taine como ejemplos para imitar. Yo diría que el tiempo ha confirmado la modernidad de Menéndez y Pelayo que hoy se lee con mucho más provecho que los dos críticos franceses citados por Azorín.

La identificación de una generación, en parte mencionada en la dedicatoria de *Los valores literarios* a Ortega y Gasset, se reafirma con mayor claridad en “La generación de 1898”, ensayo incluido en *Clásicos y Modernos* (1912). Anticipando las ideas que ya hemos citado en relación al ensayo sobre Alomar, Azorín afirma que “la obra artística tiene dos aspectos transcendentales: uno es su valor técnico, estético; otro, su alcance y su influencia sociales” (177). Reconoce antecedentes para esta generación y los nombra:

Unid, pues, el grito de pasión de Echegaray al sentimentalismo subversivo de Campoamor y a la visión de realidad de Galdós, y tendréis los factores de un estado de conciencia que había de encarnar en la generación de 1898. Ya antes de esa fecha, esas derivaciones de la literatura habían de comenzar a manifestarse en la crítica social. El Desastre precipitó la floración revolucionaria; la protesta adquirió caracteres de clamor nacional, parlamentarios y publicistas lanzaron al viento las más violentas imprecaciones (180).

Es interesante lo que dice Azorín sobre lo que constituye una generación y cuál es el criterio para identificarla y justificarla. Según Azorín, la generación del ‘98 representa un renacimiento que él define como “la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero” (186).

La generación del ‘98 es una antología editada por Angel Cruz Rueda en que se reúnen la gran mayoría de escritos de Azorín sobre la Generación del ‘98, comenzando por el ensayo ya comentado e incluido en *Clásicos y Modernos*. Azorín volvió repetidas veces sobre este tema en artículos de periódicos y revistas y en ensayos publicados en otros volúmenes. En “Aquella generación”, artículo publicado por primera vez en *La Esfera* de Madrid, el 25 de abril 1914, Azorín describe las reuniones en casa de Luis Ruiz Contreras que Azorín define “el patriarca, el organizador de las huestes de 1898”⁷⁴, con su biblioteca fornida y llena de libros franceses, ingleses e italianos. Ruiz Contreras fundó la *Revista Nueva*, en la que publicaron, entre otros, Azorín, Rubén Darío, Unamuno, Baroja y Maeztu. Escribe sobre Baroja citando a Ruiz Contreras que solía decir “A Baroja lo descubrí yo. Yo hice que Baroja escribiera; sin mí, a estas horas no sería más que panadero” (45), a lo cual Azorín agrega: “Y tiene algo de razón Ruiz Contreras; tiene razón al decir que él hizo que Baroja escribiera las primeras páginas. Fue en la *Revista Nueva*” (45).

⁷⁴ Véase Azorín, *La generación del 98*, Editor Angel Cruz Rueda. Salamanca: Biblioteca Anaya, 1969, pág. 44. Referencias a esta obra con el número de página entre paréntesis.

También habla del influjo de Nietzsche y de los pensadores anarquistas. Incluido en esta colección está “Dos generaciones”, artículo que Azorín escribiera en 1910 en *ABC*, en el que nos dice que el grupo integrante de esa generación tenía “un profundo amor al arte y un hondo prurito de protesta” (50). A pesar del transcurso de los años y

por encima de todas estas diferencias queda siempre, sobresale y perdura, respeto de aquella generación, como su rasgo distintivo, el desinterés, la idealidad, la ambición y la lucha por algo que no es lo material y bajo, por algo elevado, por algo que en parte o en política representa pura objetividad, deseo de cambio, de mejoría, de perfeccionamiento, de altruismo (50).

La tensión entre isópolis y utopía es inherente a la obra de Azorín, por cuanto su posición filosófica le exige una preocupación social no siempre presente a nivel artístico, sea desde el punto de vista de la creación, sea desde el punto de vista crítico. *Al margen de los clásicos* (1915) nos da una muestra de esa dicotomía intelectual y anímica de Azorín. De Cervantes dice que “es el primero que en nuestras letras nos ofrece una impresión de cosmopolitismo y de civilización densa y moderna”⁷⁵. En el *Persiles* Cervantes ha anticipado el interés de los modernos por el Norte: “comienza a tener este libro para los modernos un sentido que no ha tenido jamás. Principiamos a salir del estrecho y ahogador ambiente de los eruditos y los profesores de retórica. En el *Persiles*, la visión que nos ofrece el poeta es la de las tierras y mares tenebrosos del Norte” (212). Diríamos que Azorín esté pensando en Ganivet, escritor que nos ha dejado hondas páginas sobre los países nórdicos, en los que transcurrió varios años como representante diplomático de España y que, al escribir *Idearium español*, obra que puede considerarse como el manifiesto del ‘98, nos comunica ese cosmopolitismo que Azorín considera un elemento esencial de Renacimiento representado por la generación del ‘98.

A Azorín le interesa en particular el estilo del *Persiles*, que él contrapone al de Tirso y Lope: “En Cervantes todo es sencillez, limpieza, diafanidad; en Tirso y Lope, todo enmarañamiento, profusión, palabrería vacua y bambolla. No se puede parangonar esta prosa postrera de Cervantes sino a los últimos e insuperables cuadros de Velázquez” (212). El método interdisciplinar de comparar las distintas artes—en este caso una novela con un cuadro—es también la nota original de Azorín crítico, que nos recuerda al novelista de *La voluntad*, donde Yuste y Azorín solían comentar la música de Rossini, la poesía de Leopardi, o la prosa de Montaigne, comparándolos al pensamiento de Schopenhauer. El mérito de Cervantes, ignorado por los críticos aludidos por Azorín, es que, ya en siglo XVII,

⁷⁵ Véase Azorín, *Al margen de los clásicos*. Edición de Santiago Riopérez y Milá. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pág. 211. Referencias a esta obra con el número de página en paréntesis.

pinta, por ejemplo, los países de eternas noches, las islas misteriosas, las llanuras inmensas de hielo, el divagar de las naves por mares desconocidos y procelosos, pensamos en estos viajes temerarios y abnegados que modernamente han realizado un Nordenskjöld, un Nansen, un Charcot. Todo esto que leemos en Cervantes, para nosotros no es—como se juzga en los manuales—absurdo y deslabonado; todo esto, escrito en el siglo XVII, tiene una trascendencia moderna, actual. Al recorrer estas páginas vamos gozando de la impresión que un gran artista de hace tres siglos tenía de esta realidad que ahora tanto nos apasiona a nosotros (213).

En las consideraciones de Azorín, que asocia los sucesos de ficción del *Persiles*, con los viajes actuales de exploración, podemos ver un pensamiento utópico, ese futurismo al que se refiere repetidamente Azorín, aunque no lo bastante sistemáticamente. La modernidad del *Persiles* estriba en la sencillez de su estilo y en la fluidez de sus episodios:

El *Persiles* es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida que se va desenvolviendo con sus incoherencias aparentes. Otros libros nos dan la impresión de un plano en que se muestran los acontecimientos y las figuras en una visión simultánea. En el *Persiles*, todo es sucesivo, evolutivo; pocos libros tan vivos y tan modernos como éste (246).

El método interdisciplinar se emplea también en el ensayo sobre *La vida es sueño*:

Lo cuenta el poeta en los primeros lances de *La vida es sueño*. La escena parece un grabado de Dürero; hay en ella una ansiedad, un misterio, una melancolía, una vaga inquietud que nos estremece el espíritu. Una dama—disfrazada de varón—anda descarriada por un monte; la acompaña un fiel escudero. Al dar vuelta a un recodo del vericuetto descubren una salida torre; son los últimos momentos del crepúsculo vespertino; se inflama el cielo con los resplandores de un ocaso sangriento; una nube de nácar acaso camina lentamente hacia Oriente (273).

En este ensayo-ficción Azorín continúa el drama de Calderón, faena a la que se siente naturalmente atraído por ser el mismo Azorín personaje ficticio y autor, para el cual es imperativo mantener abierta la salida de la realidad a la fantasía y viceversa, como un diafragma permeable y fluido. Hará lo mismo en *Castilla*, con “La ilustre fregona”, como veremos. Así continúa el drama donde Calderón lo había dejado. Imagina al joven Rey Segismundo, después que “el pueblo había ido a sacarle de la esquividad y apartamiento de los montes. Le querían por su rey; a lo largo de los sinuosos y empinados caminos, en tumulto, estruendosamente, había ido la muchedumbre a traer a este hombre sencillo y bueno” (278). Pero la bondad de Segismundo no puede sobrevivir entre la corrupción de los cortesanos. Azorín

no comparte el optimismo de Calderón: “Hay en los hombres que han pasado ya la mayor parte de su vida en la soledad y en el silencio, una sensibilidad exquisita y mórbida que se estremece a la menor violencia o discordancia” (278-279). Este rey sencillo y bueno, no se siente a sus anchas en la corte y suele “evadirse calladamente del Palacio y vagar a la ventura por las callejas de la ciudad” (279). En el pueblo habla con sus súbditos sin que le reconozcan, pues “vestía como el más modesto de sus súbditos” (279). Pero su honestidad choca con la corrupción de la corte. Entonces, con su franqueza y honestidad habitual, pone mano “en la formidable máquina de las seculares máculas y corruptelas que gangrenaban su reino. Nadie había osado jamás tal cosa” (279). Finalmente los enemigos de la bondad y de la justicia “acuchillaron al rey de los ojos azules y lanzaron su cuerpo al mar desde el balcón” (280). La mujer que le había visto encerrado en su castillo al principio del drama, aún le ama y ahora, ya vieja, después de muchos años, se ha hecho construir un palacio cerca de la demora solitaria enclavada en las rocas, donde Segismundo había soñado su otra vida. Ahora es la anciana que se pregunta si todo ha sido un sueño: ¿Es un sueño la vida? ¿Ha sido un sueño su amor, largo, delicado y silencioso? ¿Fue un sueño aquella sangre que, en el día trágico, ella vio rojear sobre el blanco mármol? ¿Fue un sueño aquel instante en que ella, por esta ventanita, junto a la que está sentada ahora, contempló por primera vez al hombre de los ojos azules y luminosos? (281).

j) Castilla: Tradición y Modernismo (1939)

Al reseñar dos obras que aclaman la innovación del ferrocarril en España y en Europa—*Railways; their rise, progress and construction; with remarks on railway accidents and proposals for their prevention*, por Robert Ritchie, publicado en Londres en 1846 y *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, por Mesonero Romanos, en 1841—como la panacea para resolver los conflictos internacionales, Azorín recuerda que ambos autores presentan el ferrocarril como un medio de comunicación capaz de borrar fronteras y conflictos internacionales y de intensificar el intercambio de ideas: “A los caminos de hierro—dice el autor [Robert Ritchie]—debemos lo que hasta aquí no han podido conseguir ni los más profundos filósofos ni los diplomáticos más hábiles”⁷⁶. El interés de Azorín por estas obras estriba en notar su originalidad y, al mismo tiempo, la paradoja de una coincidencia: que el proletariado también ha llegado a creer en el poder pacifista de los ferrocarriles, pero por su habilidad en pararlos:

No podían sospechar el ingeniero inglés y el escritor español—así

⁷⁶ Véase, Azorín, *Castilla*. Buenos Aires: Losada, 1939, pág. 21. Referencias a esta edición, con el número de página entre paréntesis.

como todos los que hablaron en el mismo sentido allá en el alborar de los caminos de hierro—, no podían sospechar, al hacer a los ferrocarriles propagadores de la paz universal, el alcance de sus palabras: alcance en sentido opuesto, negativo. Cuando ante el amago de una guerra—dice hoy el proletariado internacional—podamos hacer que cesen de marchar los trenes, la paz del mundo será un hecho. Los ferrocarriles serán la paz (22).

Entre los héroes de este Modernismo tecnológico y político—que podríamos considerar otra especie de utopía—Azorín pone en primer plano al ingeniero inglés George Stephenson (1781-1848), inventor de la locomotora, al que define “uno de los más grandes del mundo moderno” (34). La llegada de Stephenson a España, para proyectar el ferrocarril entre España y Francia, constituyó para Azorín un hecho trascendental y los que lo opusieron, el senador y general Seoane y el senador González Castejón, lo hicieron por un malentendido nacionalismo.

Azorín se pregunta: “¿Estaba aún demasiado vivo el recuerdo de las dos invasiones, la de 1808 y la de 1823?” (31). Esto determinó que hasta 1860 “no se construyó (...) el camino de hierro que había de unir a España con el resto de Europa” (32). Como antes Ganivet y, al mismo tiempo de Baroja y Unamuno, también Azorín, como más tarde Ortega y Gasset, volvía su mirada hacia el norte de Europa, en busca de la redención moderna de España. También este anhelo modernista hace parte de la utopía noventayochista y es algo que subsiste aún hoy en la intelectualidad y la formación de la juventud española.

Una nota significativa sobre el ferrocarril de Cuba nos hace ver la atención con la que Azorín captaba la simbología de ciertos fenómenos epocales: “En 1840, cuando [Modesto] Lafuente y Mesonero [Romanos] observaban los ferrocarriles extranjeros, ya corría un tren en Cuba, entre La Habana y Güines”. Esta observación de un viajero a Cuba se colorea de ironía:

Al llegar Salas y Quiroga a Cuba, y al contemplar el destartalamiento de las fondas y la incomodidad de las ciudades, junto con el camino de hierro, en extraño y clamador contraste, recordó una frase de un famoso amigo suyo: “Vino naturalmente a la memoria—escribe—aquele célebre dicho de mi amigo Larra: En esta casa se sirve café antes que la sopa” (15-16).

Al hablar de las ventas y fondas—en “Ventas, posadas y fondas”—, Azorín recuerda la importancia del tema para la literatura peninsular y expresa cierta nostalgia por una institución que el progreso del ferrocarril va eliminando de los caminos tradicionales: “Muchas de estas ventas han sido ha largo tiempo abandonadas, están cercanas a caminos y travesías que han sido hecho inútiles por carreteras nuevas y ferrocarriles” (37). Después de recordar las descripciones de ventas y fondas en el Duque de Rivas, Clarín, Benito Pérez Galdós y Antonio María Segovia, Azo-

rín concluye nostálgicamente añorando las viejas ventas: “¡Oh ventas, posadas y fonditas estruendosas y sórdidas, de mi vieja España!” (44).

En “Una ciudad y un balcón” el autor describe, con una técnica fotográfica, tres secuencias vistas a través de un catalejo, y referentes, la primera, al período comprendido entre fines del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. La primera es una clara referencia a *La Celestina* y al descubrimiento de América. La segunda se refiere a la Revolución Francesa y la tercera a la era industrial, con una nueva referencia a los ferrocarriles y concluye que, aún ante el progreso, el hombre no renuncia a su “dolorido sentir” (65).

En “La Catedral” Azorín recuerda la toma de Santiago de Compostela por parte de Almanzor en 996:

El año 996, Almanzor entró en la ciudad: hizo estragos su bárbara gente. Destruyeron el caserío, arrasaron las murallas, demolieron el templo. A Córdoba regresó el caudillo cargado con las lámparas de la iglesia. Reedificó la iglesia en el año 1002 el obispo Fruminio (...) Hasta fines del siglo XII duró la nueva edificación (...) (68).

La técnica impresionista anima la catedral con el movimiento de los elementos atmosféricos y la luz cambiante del día que resaltan la majestad de la catedral, su significado espiritual:

La catedral es fina, frágil y sensitiva. La dañan los vendavales, las sequedades ardorosas, las lluvias, las nieves. Las piedras areniscas van deshaciéndose poco a poco; los recios pilares se van desviando; las goteras aran en los muros huellas hondas y comen la argamasa que une los sillares. La catedral es una y varia a través de los siglos; aparece distinta en las diversas horas del día; se nos muestra con distintos aspectos en las varias estaciones. En los días de espesas nevadas, los nítidos copos cubren los pináculos, arbotantes, gárgolas, cresterías, florones; se levanta la catedral entonces, blanca, sobre la ciudad blanca. En los días de lluvia, cuando los canales de las casas hacen un ruido continuado en las callejas, vemos vagamente la catedral a través de una cortina de agua. En las noches de luna, desde las lejanas lomas que rodean la ciudad, divisamos la torre de la catedral destacándose en el cielo diáfano y claro. Muchos días de verano, en las horas abrasadoras del mediodía, hemos venido con un libro a los claustros silenciosos que rodean el patio: el patio con su ciprés y sus rosales (74-75).

Diría que esta prosa de Azorín constituye uno de esos momentos en que el pensador, el historiador, el artista se han identificado en un núcleo espiritual, un meollo noventayochista que trasciende su época y representa la herencia cultural de toda una generación empeñada en la renovación espiritual de España, capaz de decir claramente lo que piensa y sin temor a identificarse con su tradición. Es una página de identidad nacional, que ha identificado el símbolo que mejor la represen-

ta en la catedral majestuosa, símbolo de Castilla y de España, en su personalidad airosa y humilde al mismo tiempo, fuerte y acogedora, dominadora del paisaje por obra del indomable espíritu de Castilla.

Esta obra de Azorín, personaje-autor, incluye algunas ficciones que el autor ha querido seleccionar por su importancia histórica y su simbolismo. En “Las nubes”, el autor evoca a *La Celestina*, en la que el autor-personaje Azorín se imagina ver a Calisto y Melibea como pareja feliz, casada y padres de una hermosa niña, Alisa. En el marco idílico de su jardín “lleno de silencio, [en que] se escucha el chinar de las rápidas golondrinas” (91), Alisa está leyendo. Su padre Calisto la contempla. De pronto, esta escena tan reposada y tranquila, se altera: “un halcón aparece revolando rápida y violentamente por entre los árboles. Tras él, persiguiéndole, todo agitado y descompuesto, surge un mancebo. Al llegar frente a Alisa, se detiene absorto, sonríe y comienza a hablarla” (91-92). Las nubes, mudos testimonios de la ficción de Azorín, “redondas, blancas, pasan lentamente, sobre el cielo azul, en la lejanía” (92).

Algo similar, una ficción del autor-personaje Azorín, leemos en “Lo fatal”, en que el hidalgo toledano del *Lazarillo de Tormes*, en vez de ser pobre, logra hacerse de una fortuna en Valladolid. Lo único que le aqueja es su estado de salud, tan lamentable que llega a producirle una gran melancolía, viendo como su riqueza no le sirve de nada y los médicos no aciertan a remediar su mal. Decide ir a visitar a su antiguo criado Lázaro, circunstancia en que el pintor Domenico Theotocopuli, el Greco, le hace un retrato que el mismo Azorín describe de la manera siguiente:

El hidalgo aparece en el retrato con la cara buida, alargada; una barbilla rala le corre por las mandíbulas y viene a acabar en punta sobre la nítida gorguera; en lo alto de la frente tiene unos mechoncillos cenicientos. Sus ojos están hundidos, cavernosos, y en ellos hay—como en quien ve la muerte cercana—un fulgor de eternidad (100).

De esta manera Azorín revitaliza la gran herencia del arte de España, la actualiza en dos direcciones: hacia el pasado, recuperando la proyección del *Lazarillo*, obra maestra que comienza el género de la picaresca, y hacia el presente, dando al retrato pintado por el Greco una actualidad permanente que se proyecta en la modernidad, con una identidad tangible para un personaje de ficción de la obra anónima. En esta descripción, la sinestesia, tan practicada por simbolistas y modernistas, en las manos de Azorín se ha transformado en una confluencia de crítica de arte y de historia literaria. Lo interesante de este retrato, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y que el Greco pintó entre 1595 y 1600, y que explicaría también el interés de Azorín en el mismo, es que tiene una historia compleja. Por mucho tiempo se creyó que era un autorretrato del artista. Esta opinión prevalentemente se fundaba en el hecho que este retrato se parece a

otros que también se consideran posibles autorretratos. De todas formas, es un retrato de gran expresividad, captada por Azorín de forma magistral.

Cervantes y sus personajes no podían faltar en esta galería dedicada a la tradición cultural de Castilla, contemplada con una técnica futurista. En “La fragancia del vaso” Azorín nos cuenta la historia de lo que le pasó a Costanza—la ilustre fregona de Cervantes—después de casarse con don Tomás de Avendaño. Azorín nos recuerda que Cervantes dice que Costancica, por su honestidad y su hermosura gozaba de la “admiración y el respeto que los huéspedes sentían por ella [lo cual] era motivo de la envidia de las demás criadas” (103). Azorín recuerda otro personaje del cuento de Cervantes, la Argüello, superintendente de las camas, “una moza recia y cuarentona”, que le tenía ojeriza a Costancica, organizando “en retozos con los huéspedes, trapisondas y rebullicios”, participando ella misma y haciendo participar las demás criadas. Azorín concibe su “continuación” del cuento de Cervantes como si hubieran ya transcurrido veinticinco años, desde que el personaje quedó retratado en el cuento de Cervantes: “Quince años tenía Costanza cuando salió del mesón; cuarenta tiene ahora. Dos hijos le han nacido del matrimonio; uno de ellos está en Nápoles sirviendo en la casa del virrey; el otro se halla en Madrid gestionando un cargo para América” (104). Azorín deja deslizarse aquí una alusión a la vida de Cervantes que también quiso lograr un cargo para América, pero sin éxito. Pero el hijo de Costanza lo logra. Antes de que él salga para su nueva destinación, la madre quiere despedirle. A su paso por Toledo, desde Burgos, se acuerda del mesón del *Sevillano*, donde había pasado su adolescencia: “Antes de llegar a Madrid Costanza decide pasar por Toledo para visitar el Mesón” (106). En su cuento Cervantes introduce a la Ilustre Fregona por boca de un mozo de mulas que la describe de esta manera, mientras los dos amigos, Avendaño y Carriazo, están escuchando escondidos:

Ya le dejo yo en señal un pellizco, y me llevo en contracambio un gran torniscón. Es dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año; en una mejilla tiene el sol, y en la otra, la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines⁷⁷.

Costanza, ya matrona, pasa por Toledo y pide por la Argüello y la ve, vieja, ciega y enferma, que llega a pedir limosna, mientras Costanza platica con el nuevo mesonero y su mujer, pues los viejos dueños ya habían muerto. De todos los personajes ella pide por la Argüello, la única que vive aún: “Es ésta la única persona,

⁷⁷ Miguel De Cervantes, “La Ilustre Fregona”, *Novelas ejemplares, Obras Completas*, Tomo II; Barcelona: Editorial Juventud, 1964, pág. 310. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

entre la antigua servidumbre, de quienes los nuevos dueños pueden dar razón” (107). Más de una página dedica Azorín, de las siete de que consta esta novelita, a este personaje, que ahora aparece como “una vieja encorvada, apoyada en un palo, vestida con unas tocas negras. Camina esta viejecita a tientas, dando con el cayado en el suelo, extendiendo de cuando en cuando la mano izquierda” (107-108). ¿Por qué esta atención por la Argüello? Después de todo es un personaje secundario en la obra de Cervantes. Pero en la Argüello Azorín debió ver un rasgo típico de Cervantes. Sus personajes siempre comparten la vida y los pensamientos de su creador, aunque sean los más humildes. Hacia el final de la Primera Parte, cuando Sancho le habla a solas a su mujer Juana Panza, y al preguntarle ésta si trae regalos de sus “escuderías”, Sancho contesta: “No traigo nada deso, mujer mía, aunque tengo otras cosas de más momento y consideración”. Y ante la insistencia de su mujer le confía que “siendo Dios servido de que otra vez salgamos de viaje a buscar aventuras, vos me veréis presto conde, o gobernador de una ínsula...” (*Quijote*, I, 52, 556). Juana insiste que le dé más detalles de esta extraordinaria nueva, pero Sancho corta la conversación diciendo “No es la miel para la boca del asno” (*Quijote*, I, 52, 556).

En la *Ilustre Fregona*, escrita ocho años después, Cervantes pone en boca de la Argüello el mismo dicho de Sancho, al ser rechazada en sus intentos amorosos por los dos mozos:

Ellas, que se vieron responder tan acerbamente y tan fuera de aquello que primero se imaginaron, temieron la furia del Asturiano, y defraudadas sus esperanzas y borrados sus designios se volvieron tristes y malaventuradas a sus lechos; aunque ante de apartarse de la puerta dijo la Argüello, poniendo los hocijos por el agujero de la llave: “No es la miel para la boca del asno” (*Novelas ejemplares, Obras Completas*, Barcelona, Juventud, 1965, II, 334).

Estamos en 1613 y Cervantes ya está escribiendo la tercera salida del hidalgo, la que constituye la “Segunda Parte” del *Quijote* de 1615, ya anunciada por Sancho en esa plática con su mujer Juana. Esta técnica de rastrear detalles esparcidos y darle nuevo sentido con evocaciones actuales es lo que caracteriza la relación única entre Cervantes y la Generación del ’98, sobre todo en Azorín y Unamuno, que a su vez se constituyeron en modelo para Ortega y Gasset, el adalid de la generación siguiente. En el personaje de Argüello, la vieja ciega y sorda que se adelanta con el báculo, Azorín ha concebido la alegoría del tiempo, que repite ciclos y avanza inexorable.

En “Cerrera, Cerrera” Azorín retoma un tema cervantino, aunque su fuente haya sido negada por Marcelino Menéndez y Pelayo. Es la historia de un estudiante de Salamanca que se casa con una moza de dudosa moral y recuerda que el tema “se halla menudamente en *La tía fingida*” (115). Menéndez y Pelayo descrea de la

autoría cervantina de *La tía fingida*⁷⁸. Sin entrar en polémica con el polígrafo santederino, Azorín sugiere una hipótesis que él relaciona con el pasaje del *Quijote*, I, 50, en que aparece el cabrero Eugenio persiguiendo a su cabra Manchada. Azorín cita del texto del *Quijote*:

¡Ah, cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis estos días vos de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? Mas; qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! (*Quijote*, I, 50, 542; Azorín, *Castilla*, 117).

A las palabras del cabrero el grupo compuesto por Don Quijote, Sancho, el cura, el canónigo, el barbero y los mozos de mula, que están comiendo, suspenden la comida y el canónigo le dice al cabrero: “Por vida vuestra, hermano, que os sosegáis un poco y no os acuciéis en volver tan presto esa cabra a su rebaño; que pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural instinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo” (*Quijote*, I, 50, 542; Azorín, *Castilla*, 116-117). Palabras que Azorín subraya—ha de seguir su natural instinto—comentando y preguntando por el simbolismo de ese episodio:

El paisaje referido del Quijote ha sido señalado por comentaristas que ven en tal episodio algo de simbolismo y de misterio. ¿Qué perdurable emblema hay en esta cabra, cerrera y triscadora, que va por el valle, o de peña en peña, llevada de su impulso, siguiendo sus instintos? (117).

Nada más nos dice Azorín sobre la posible relación con *La tía fingida*, o sobre la autoría de Cervantes de la obrita citada. A él le basta con continuar tramas cervantinas, auténticas o apócrifas no interesa, pues del libro que es una biblia profana, salen, como de un manantial generoso, tantos ríos y riachuelos que descienden al valle de la literatura universal multiplicando tramas, sueños y símbolos. Siguiendo el relato de Azorín, nos enteramos que el hidalgo ha desaparecido sin dejar señas, su casa ha quedado cerrada. Diez años más tarde “un soldado que regresó de Italia al pueblo, dijo que le pareció verle de lejos; no pudo añadir otra cosa” (119).

Estos fragmentos azorinianos inspirados en Cervantes suelen carecer de conclusión. En ello Azorín imita el modelo, pero no repite la estructura narrativa, sino que logra dejar la narración en suspenso, como si esperara que otro narrador habría de retomar el hilo de la narración donde él lo dejó, como él mismo hizo con el que Cervantes había dejado.

⁷⁸ Véase Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Tomo III, Buenos Aires, Emecé, págs. 462-463.

Otro ejemplo de esta técnica en apariencia fragmentaria es el cuento *Una lucecita roja*, en que Azorín utiliza el tren como símbolo de una dimensión del tiempo. Ese tren que pasa todas las noches a la misma hora—“Alguna vez se retrasa dos o tres minutos” (133)—es el término temporal de los tres personajes, los padres y la niña, que se han acostumbrado a la breve aparición / desaparición de la lucecita roja del último vagón. Alguien la interpreta:

Para mí tiene un atractivo que casi no sabré definir. Es esa lucecita como algo fatal, perdurable. Haga el tiempo que haga, invierno, verano, llueva o nieve, la lucecita aparece todas las noches a su hora, brilla un momento y luego se oculta. Lo mismo da que los que la contemplan desde alguna parte estén alegres o tristes. Lo mismo da que sean los seres más felices de la tierra o los más desgraciados: la lucecita roja aparece a su hora y después desaparece (133-134).

Pero una noche la madre y la niña, vestidas de luto, se acercan al tren en la estación y suben. Por la muerte del padre, madre e hija deben dejar la casa que ahora se queda cerrada y abandonada, a pesar de que “la lucecita roja aparece y luego, al igual que todas las noches, todos los meses, todos los años, brilla un momento y luego se oculta” (135).

6) PÍO BAROJA: LA NUEVA PICARESCA

En su estudio sobre Baroja, Ortega y Gasset afirma que, casi inconscientemente, Baroja ha recreado una obra picaresca:

Esta crítica [de Baroja] de las costumbres vigentes, esta flagelación de la sociedad que yace en los secretos últimos de la inspiración de Baroja, le han inducido a componer novelas que son del género picaresco. Sí, Baroja prolonga una tradición muy honda de nuestra literatura, y es más entrañablemente castizo que la Real Academia Española. No ha leído apenas otra cosa que libros extranjeros, su idioma es rebelde a la gramática normal, siente un desdén de indio nuevo hacia nuestra vieja excelencia literaria, y, sin embargo, es castizo hasta más no poder⁷⁹.

En la picaresca, identificada como género castizo por Ortega y Gasset, hallamos los elementos esenciales de la isópolis hispánica: la hipocresía de la sociedad que quiere ostentar riqueza y poder, la corrupción del clero, la valoración del ingenio, el realismo artístico, capaz de divertir al lector. El pícaro es un vagabundo, capaz de engañar al prójimo con mil ardites y de ser engañado por alguien más listo que

⁷⁹ Véase José Ortega y Gasset, “Ideas sobre Pío Baroja”, en Pío Baroja, *Obras*, Barcelona: Vergara, 1962, pág. 805. Referencias a esta edición, con la abreviación *Ideas* y el número de página entre paréntesis.

él. Para Baroja el género debió representar esa “lucha por la vida” que encabeza su trilogía: *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja*. La limitación de este esquema de Ortega y Gasset es que no tiene en cuenta la diferencia entre la picaresca del siglo de oro y la de Baroja. En la primera el narrador, casi siempre en primera persona, suele contar, ya viejo, sus aventuras, indicando un final negativo, como castigo a su vida pecaminosa. En Baroja en cambio, el momento picaresco se rescata en la solidaridad entre humildes, como en el caso de Manuel y Custodio, el trapero, en *La busca*.

a) *Camino de perfección: la utopía doméstica (1902)*

Fernando Ossorio es un personaje original, es un pícaro donjuanesco. Claro que esta descripción requiere una explicación. El sarcasmo de Baroja, que utiliza alusiones y símbolos de la religión católica y hace asumir a Fernando actitudes de místico, mientras se acuesta con la tía que lo había acogido en casa y transcurre unos días como huésped del tío político, el doctor Vicente, y acaba casándose con su prima Dolores, es quizás uno de los personajes mejor logrados de Baroja. Esta novela también ofrece bellísimas descripciones de paisajes que crean un contrapunto psicológico para los personajes y se introducen como diafragmas melódicos en un relato de ritmo encabalgado y tamboril. La afición a la pintura, la admiración por el Greco y por Goya se traducen en visiones de paisajes yermos y desolados, o lujuriantes y fértiles. A esta gama prodigiosa de colores y tonalidades, corresponde la explosión sensual del personaje, arrebatado por los extremos de la mística y del sexo, cuya sacerdotisa es la tía Laura, quizás el personaje más logrado de la novela, homosexual y capaz de despertar los instintos más elementales del hombre, cuya apariencia no puede pasar desapercibida a un cazador donjuanesco como Fernando:

Laura tenía de treinta a treinta y cinco años. Era morena, de ojos algo claros, el pelo muy negro, la nariz gruesa, los labios abultados; la voz fuerte, hombruna, que a veces se hacía opaca, como en sus hermanas; gangueaba algo, por haberse educado en un colegio de monjas de París, una sucursal de Lesbos, en donde se rendía culto a la *joie imparfaite*⁸⁰.

Fernando ha espiado a la tía que en su cuarto se entretiene con su joven criada:

[Fernando] oyó la voz de la tía Laura y la de su doncella, y luego, gritos, risas, estallidos de besos; después lamentos, súplicas, gritos voluptuosos... (28).

⁸⁰ Véase Pío Baroja, *Camino de perfección (Pasión mística)*. New York: las Américas Publishing Co., 1952, pág. 28. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis.

Fernando se resiste y siente un fuerte deseo de pureza, ha estado concibiendo “ideas ascéticas” (29). En medio de este proceso de identificación con su ser auténtico, Fernando, una noche de Carnaval, se halla solo con la tía Laura y, de repente, todos sus planes ascéticos desaparecen ante el erotismo exasperante de la tía:

Laura era una mujer incitante, y en aquella hora aún más. Estaba despechugada; por entre la abertura de su bata se veía un pecho blanco, pequeño y poco abultado, con una vena azul que lo cruzaba; en el cuello tenía una cinta roja con un lazo (30).

Fernando la observa, como si viera a su tía por primera vez, y ante su mirada descarada la tía le pregunta qué es lo que quiere y su respuesta es cogerla de la bata y besarle el pecho blanco con la vena azul. La tía se resiste débilmente y luego lo acompaña a su cuarto donde, desnudándose, le muestra su cuerpo:

Desnudo, alto, esbelto, moreno, iluminado por la luz del techo y por las llamaradas rojas de la chimenea. La cinta que rodeaba su cuello parecía una línea de sangre que separaba su cabeza del tronco. Fernando la cogió en sus brazos y la estrechó convulsivamente, y sintió en la cara, en los párpados, en el cuello los labios de Laura, y oyó su voz áspera y opaca por el deseo (30-31).

Estos pasajes de pasión desenfrenada que suelen arrebatar a Fernando, a pesar de su deseo de ascetismo, deseo que nunca se cumple, suelen alternarse a los momentos en que el paisaje se impone por su majestuosa belleza, hasta en su simple luz matinal, lleno de promesas, vagas e indeterminadas imágenes capaces de ofrecer en su escueta pureza y silencioso color, un remanso lírico que hace de contrapunto al erotismo encabalgado de la novela:

Empezaba apuntar el alba; enfrente se veía Madrid envuelto en una neblina de color de acero. Los faroles de la ciudad ya no resplandecían con brillo; sólo algunos focos eléctricos, agrupados en la plaza de la Armería, desafiaban con su luz blanca y cruda la suave claridad del amanecer (41-42).

Es un primer encuentro con el paisaje, una experiencia que Fernando atesora. Cuando, días más tarde, acosado por la pasión insaciable de la tía Laura y ya harto de ese estilo de vida, decide abandonar a Madrid y sale en busca de su destino, como un moderno pícaro, preguntando por las direcciones y decidiendo sobre el momento cuál seguir, Fernando, sin saberlo, ha emprendido su camino de descubrimiento de sí mismo y del mundo. A cada posada el paisaje le espera, seguro y prometedor, a veces amenazador por el vendaval y la obscuridad que se ciñe en derredor, a veces apacible y protector. El paisaje, en el peregrinaje de Fernando, es una parte fundamental del camino recorrido en busca de sí mismo:

Nubarrones grises y pálidos celajes llenaban el cielo: algunos rebaños pacían en la llanura. La carretera se extendía llena de polvo y de carriles hechos por los carros entre los arbolillos enclenques. El paisaje tenía la enorme desolación de las llanuras manchegas (47).

El paisaje puede variar y asumir un aspecto tradicional, con evocaciones de historia del arte, como en esta descripción:

Al ocultarse el sol se hizo más violácea la muralla de la sierra; aún iluminaban los últimos rayos un pico lejano del poniente, y las demás montañas quedaban envueltas en una bruma rosada y espléndida, de carmín y de oro, que parecía arrancada de alguna apoteosis de Ticiano (11).

El camino de Fernando completa una tríade tradicional: pícaro, donjuanesco, cultura clerical y educación deficiente, exhibida en las supersticiones de los escolapios de Yécora “que gracias a mi educación han hecho de mí un degenerado” (8). Su infancia ha sido difícil. Rechazado por sus padres que no le quieren ha ido a vivir con un abuelo volteriano, y su vieja criada católica, una beata que insiste que el chico tenga una educación religiosa, pero Fernando prefiere las ideas del abuelo. Al terminar el bachillerato se inscribe en la facultad de medicina, pero abandona la carrera para dedicarse a la pintura. El primer cuadro de Fernando se titula *Horas de silencio* y representa a una familia de un barrio de obreros. Por la ventana se ven las chimeneas que despiden el humo. El narrador percibe en el cuadro “una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso, que afligía el alma” (9).

Fernando comenta su cuadro con su amigo, el narrador, que lo alaba, pero el jurado de la Exposición de Bellas Artes lo ha puesto arriba, entre las obras de menos valor. Fernando justifica este juicio por la ignorancia del jurado:

Esta gente no entiende nada de nada. No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuloaga, ni a Regoyos (9).

Estos nombres son de artistas contemporáneos, vinculados al modernismo, sobre todo Zuloaga (1870-1945) que representa en pintura la generación del '98. Regoyos fue gran amigo de Baroja. Fue pintor impresionista, discípulo de Pissarro, Sisley y Monet. Acompañó a Baroja en algunos de sus viajes. Según Fernando el arte debe ser “el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre” (10).

Fernando sigue hablando al narrador de sus desgracias familiares. La histeria es endémica en su familia: “La hermana de mi padre, loca; un primo, suicida; un hermano de mi madre, imbecil, en un manicomio; un tío, alcoholizado” (13).

Después de la discusión con Fernando el narrador, también estudiante de medicina y máscara del mismo Baroja, medita mientras contempla el paisaje de Madrid.

La técnica impresionista de los pintores mencionados por Fernando es adaptada por el narrador:

Veía la calle de Alcalá iluminada con sus focos eléctricos, que nadaban en una penumbra luminosa. En el cielo, enfrente, muy lejos, sobre una claridad cobriza del horizonte, se destacaba la silueta aguda de un campanario. Veíanse por la ancha calle en cuesta correr y deslizarse los tranvías eléctricos con sus brillantes reflectores y sus farolillos de color; trazaban zigzag las luces de los coches (...) el cielo, de un azul negro, iba estrellándose. Volvía la gente a pie por las dos aceras, como un rebaño oscuro, apelonándose, subiendo hacia el centro de la ciudad (14-15).

El contrapunto de la conversación y la descripción da al relato un dinamismo, un color que le rescata de cierta monotonía un tanto obsesiva del autor por diagnosticar supuestas taras heredadas de la educación clerical. Son pausas que permiten recobrar la objetividad, bocanadas de oxígeno en un aire pesado e inerte, que la descripción borra como una brisa fresca:

El centro del paseo estaba repleto de coches; los veíamos cruzar por entre los troncos negros de los árboles; era una procesión interminable de caballos blancos, negros, rojizos, que piafaban impacientes; de coches charolados con ruedas rojas y amarillas, apretados en cuatro o cinco hileras, que no se interrumpían; los cocheros y lacayos sentados en los pescantes con una tiesura de muñecos de madera. Dentro de los carruajes, señoras con trajes blancos en posturas perezosas de sultanas indolentes, niñas llenas de lazos con vestidos llamativos, jóvenes sportsman vestidos a la inglesa y caballeros ancianos, mostrando la pechera resaltante de blancura. Por los lados, a pie, paseaba gente atildada, esa gente de una elegancia enfermiza que constituye la burguesía madrileña pobre. Todo aquel conjunto de personas y de coches parecía moverse, dirigido por una batuta invisible (13).

El anticlericalismo es siempre presente. Una muchacha tiene aspecto místico porque “se acostaba con un obispo” (25). España no escapa a la crítica de Baroja, por boca de algunos personajes. Un amigo de Fernando, Paco Sánchez de Ulloa, expresa a Fernando su desprecio por España: “Te digo que no dejaría ni una mosca, una piedra sobre otra”. El narrador comenta que en Ulloa “se traducían todos los malos instintos del aristócrata arruinado” (58).

Acuciado por dolores, zumbidos y vértigos, Fernando decide abandonar Madrid y decide escabullirse de la casa de la tía Laura, de noche y sin saludar a nadie. Durante su peregrinaje por España encuentra gente humilde, siempre dispuesta a prestarle ayuda. Su meta final es la casa del tío político Vicente, padre de Dolores de quien Fernando se enamora y con quien se casa. Para Fernando, la conquista de la madurez, esa perfección imperfecta, esa utopía que se llama la edad adulta, es un

camino, una andanza, durante y en virtud de la cual ha conocido toda clase de gente y ha hecho experiencias valiosas. Al nacer su hijo (una hijita ha muerto al nacer), Fernando concibe su plan para su educación, evitarle todas las experiencias negativas que él ha tenido; hacerle viajar, hacerle conocer la Naturaleza, aplicar los principios del *Emile* de Rousseau, ése será el camino de perfección para su hijo, su utopía doméstica:

...no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes; no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna (208).

Mientras él contempla embelesado ese sueño, su suegra desliza una hoja doblada del Evangelio en la faja que ciñe el cuerpo del niño:

Y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio (208).

Con este final humilde y doméstico, la novela nos propone nuevamente el dualismo de la isópolis de las dos Españas.

b) *La busca* (1903): Azorín, entre Unamuno y Baroja

En *Ante Baroja*, escrito en 1946, Azorín rinde homenaje al amigo y escritor que representó “todo un mundo de sensaciones que no me habían hecho vibrar nunca”⁸¹. Azorín identifica el paisaje de Baroja, paisaje que Azorín desconocía, como elemento indispensable para mejor entender su arte:

Y en un viaje, lento viaje, en el pescante de una diligencia, en una mañana de verano, cubierto el cielo, cielo gris, verde el campo, con verdura extendida por todo el panorama, fui absorbiendo ávidamente, ansiosamente, voluptuosamente, este medio físico que se me iba revelando. La tierra completaba el arte: el arte de Pío Baroja (8).

Para Azorín el descubrimiento de Baroja representó el de los valores del Norte, que permitía “una síntesis entre el Norte y el Mediodía, entre lo circunscrito y lo indeterminado” (9) En los años decisivos de posguerra, la necesidad urgente de unificar sentimientos y fuerzas, que Azorín justamente debió sentir como prioridad, le dictó probablemente este elogio, tan merecido, como oportuno, con el que Azorín fortalecía los lazos espirituales de España, entre el Norte y el Mediodía. Con Unamuno y Machado ya muertos, Azorín y Baroja representaban los valores de la Generación del '98. Azorín lo vio así y lo menos que se puede hacer hoy es leer

⁸¹ Véase Azorín, *Ante Baroja*. Zaragoza: Librería General, 1946, pág. 7. Referencias a esta edición, con el número de página en paréntesis.

entre líneas las ansias con las que los dos amigos se percibieron, y el ideal de renovación que siguieron persiguiendo en el período crucial de la crisis mundial. Este reconocimiento de Azorín estableció el liderazgo de España en el concierto espiritual de Europa, a pesar de la situación dramática que el país atravesaba por la dictadura franquista. “Complemento”, “síntesis” también significan “hermandad”, entre líneas, la hermandad de la Generación del '98 que en este momento ofrece el ejemplo de renovación espiritual para España y el mundo.

Azorín define el arte de Baroja como “lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone” (7-8). La misma definición se podría adaptar a la picaresca, mejor aún, agregando a la definición de Azorín la búsqueda, que puede entenderse como complemento de lo indeterminado y misterioso de personajes y situaciones del género. *La busca* de Baroja es la primera de una trilogía que comprende dos otras novelas del ciclo *La lucha por la vida: Mala hierba y Aurora roja*. Sobre *La busca*, al momento de salir en 1903, Azorín, en un artículo publicado el 27 de diciembre del mismo año de *Alma española*, creyó ver la descripción del hampa madrileña, hecha con un estilo tan peculiar al escritor: “la visión sugestiva, la rareza del detalle, la intensidad, la fuerza, la sencillez” (36). “Pesimista irreductible” (38), llama Azorín a Baroja, definiéndolo “el más fuerte y fecundo de los novelistas jóvenes españoles” (37), en un artículo sobre “La filosofía de Pío Baroja”, aparecido en *España*, el 28 de abril de 1904, a poco de aparecer *Mala hierba*. Para Azorín el pesimismo de Baroja es de carácter filosófico, no tiene mucho que ver con la situación objetiva, que un lector de Baroja podría interpretar como la reacción del escritor por la injusticia social:

La injusticia reina en el mundo—dirá acaso un lector candoroso—; haced que la paz, la concordia, el bienestar, la solidaridad regulen los tratos y contratos humanos, y habrá desaparecido esta amargura, que un observador fiel de las cosas ha de hacer reflejar en sus libros. Y, sin embargo, nada más falso, si se investiga el origen del pesimismo de Baroja (...) la inteligencia está en razón inversa de la dicha, y que a mayor plenitud y penetración mental corresponde una mayor capacidad para el dolor, puesto que más claramente vemos y percibimos el desconcierto universal y su irremediabilidad perdurable. “l'altra cosa che mi fa infelice è il pensiero”, decía tristemente Leopardi; y añadía a continuación estas palabras terribles: “E m'uccidirà” (39-40).

Azorín le reconoce a Baroja la impasibilidad del observador imparcial:

Todos los acontecimientos, buenos o malos, tristes o regocijados, están puestos en un mismo plano, a un mismo nivel, sin jerarquías sentimentales ni efusiones filantrópicas: son páginas éstas que parecen de un código o de un álgebra; el mismo valor tiene tal artículo que tal otro, o este o el otro teorema (42-43).

En la descripción de la casa de doña Casiana se percibe el modelo de *Nazarín* de Galdós, pero es una realidad cultivada con otra perspectiva que en Galdós, con menos simpatía y más crueldad. Doña Casiana recuerda la Señá Chanfa galdosiana, pero con más aspereza. Su encanallamiento es tal que no puede más que soñar un burdel más lujoso y que le de más ganancias. También hay un atisbo galdosiano en la advertencia del autor, de su obligación “a decir la verdad” (293). La historia de la Petra, la criada de doña Casiana, precede la introducción de Manuel, el hijo mayor. Al morirle el marido, Manuel Alcázar, un maquinista de tren, doña Petra había decidido abrir una pensión, pero el negocio había ido mal y, después de vender sus muebles, se había metido de criada de doña Casiana. Esperaba que sus dos hijos varones entraran en el seminario y estudiaran para cura, pero una carta del cuñado le anunciaba la vuelta de Manuel, dejándola dudosa de lo que Manuel hubiera podido cometer para hacer decidir al tío a tomar una medida tan drástica. Le encuentra en la estación de Atocha, le lleva a casa y le hace acostar en el suelo en su cuartucho oscuro, sin ventana. El miedo le impide dormir al chico. Para sobrevivir, Manuel se vuelve un pícaro moderno en una nueva versión de la picaresca, que es lo que es substancialmente *La busca*. Un buen ejemplo del tema de la novela son Doña Violante y sus niñas, Celia e Irene, que pasan por hermanas, pero que en realidad son madre e hija, ambas llevadas a la prostitución por la abuela. Irene, la hija de Celia, queda preñada y tiene un aborto, todo lo cual constituye la educación de Manuel que aprende de “las escenas que diariamente ocurrían en la casa”⁸². En la casa Manuel conoce y se hace amigo de un estudiante, Roberto Hastings, de quien el autor nos anticipa una biografía en la que se incluyen alusiones a la posible herencia de una familia rica. Pero de resultas de su riña con el comisionista Manuel debe irse y se va a trabajar en casa del tío Ignacio, zapatero de profesión. Allí se encuentra rodeado de liberales y, al mismo tiempo, gracias a Vidal, el hijo menor de don Ignacio, de su misma edad, conoce la banda de los “Piratas”, llamados así en una famosa pedrea con otros chicos del paseo de las Acacias que “se habían formado con palos” (339).

La busca presenta el ambiente popular del sub-proletariado de Madrid, que lucha para sobrevivir, gente destinada a sufrir su pobreza sin remedio, que vive en hogares sucios, cuyos hijos están rodeados de otros niños pobres, harapientos, que crecen en la calle, sin escuela, ni educación y que aprenden de sus padres el anticlericalismo. Los curas de *La busca* son todos ignorantes, codiciosos y vulgares. Cuando no son propietarios de burdeles, viven en casas equívocas, compartiendo su morada con prostitutas y contando chistes soeces⁸³. Hasta en la lengua Baroja

⁸² Véase Pío Baroja, *La busca*, en *Obras*. Barcelona: Vergara, 1962, pág. 311. Referencias a esta edición, con el número de página entre paréntesis.

⁸³ En *El árbol de la ciencia* Baroja le hace decir a Andrés: “Entre los dueños de las casas de le-nocinio había personas decentes: un cura tenía dos, y las explotaba con una ciencia evangélica com-

recrea la germanía de la Edad de Oro, con palabras como *quien*, por *quieren* (357), *mare* por *madre* (357), *tien* por *tienen* (357), *jierro* por *fierro* (357).

La isópolis de *La busca* es el Corralón, también llamado la Corrala, donde Manuel va a vivir, en casa del tío Rilo, una verdadera madriguera, como la define el narrador (345). El Corralón es una síntesis de lo que *La busca* quiere representar: “Era la Corrala un mundo en pequeño (...) [donde] se prostituían mujeres” (346-347). “Era la Corrala un microcosmos” (347). En este microcosmos encontramos residentes pasajeros, o ambulantes, que se turnan con las estaciones, mientras los del lugar viven como pueden. Manuel descubre, gracias a Roberto, otro ambiente, el de la Doctrina, “donde se reúnen los viernes muchos mendigos” (352). Roberto ha venido en busca de “dos mujeres; una, pobre, que puede hacerme rico; otra, rica, que quizá me hiciera pobre”, y le explica a Manuel que su plan es conseguir “una fortuna enorme” y que si Manuel le ayuda en su intención saldrá recompensado. El consejo de Roberto a Manuel nos recuerda los consejos de los pícaros: “Si quieres hacer algo en la vida, no creas en la palabra imposible. Nada hay imposible para una voluntad enérgica. Si tratas de disparar una flecha, apunta muy alto, lo más alto que puedas; cuanto más alto apuntes, más lejos irá” (358-359). Fanny, la prima de Roberto, es una artista deseosa de ver el hampa de Madrid. Roberto, Manuel y Leandro, el hijo mayor de don Ignacio, le hacen de guías y escoltas. Mientras observa embelesada los tipos más estafalarios, Fanny se droga con esencias. Ante sus ojos afiebrados por el estupefaciente desfilan los personajes del hampa: el Valencia, dueño de la taberna, las prostitutas con sus crías, niños enfermos y deformes, un curandero al que le dicen “apóstol”, borracho de aguardiente. Esta estructura propone al lector una actualización más compleja del realismo tradicional, como en Dickens, Zola o Mark Twain. Baroja comparte con sus modelos la afición al realismo, la prosa esencial y directa, pero, además de la representación, evoca la ubicuidad del observador externo, el artista, reflejo del mismo Baroja, para quien esas criaturas no son simplemente objeto de entretenimiento como en la picaresca, sino comentario social.

El artificio del cuento en el cuento, tan familiar a Cervantes, se da con el personaje de Alonso [una alusión a Alonso Quijano, el bueno], el hombre boa que, en respuesta a una pregunta de Roberto que busca a una Rosita Buenavida, le cuenta su vida y sus viajes por Europa y América. París, La Habana, Jamaica, Nueva Orleans, Nueva York desfilan en estas páginas, y configuran una novela ejemplar. Los pícaros del hampa gozan del cuento de don Alonso y de sus viajes, como el del desembarque en la isla con el cangrejo grande como un oso y los mosquitos como murciélagos.

pleta. ¡Qué labor más católica, más conservadora podía haber que dirigir una casa de prostitución!” (255).

Los pícaros de Baroja son románticos, sentimentales. Manuel se conmueve ante el paisaje:

Al paso de las nubes la llanura cambiaba de color; era sucesivamente morada, plomiza, amarilla, de cobre; la carretera de Extremadura trazaba una línea quebrada, con sus dos filas de casas grises y sucias. Aquel severo, aquel triste paisaje de los alrededores madrileños, con su hosquedad torva y fría, le llegaba a Manuel al alma (416).

Manuel se entera que Leandro ha asesinado a Milagros, su novia infiel y luego se ha suicidado (417). Con la muerte de Leandro, Manuel se aleja de la casa del zapatero. La madre Petra le coloca con el tío Patas, otro personaje que tiene una historia digna del género picaresco. A la muerte de su mujer, él, cincuentón, se casó con una joven de 20 años que le engañaba con su hijo. Al cabo de un tiempo su mujer trajo una hermana y “entre la mujer y el hijo del tío Patas se la empujaron al viejo, y éste concluyó amontonándose con su cuñada. Desde entonces los cuatro vivieron con una tranquilidad completa. Se entendían admirablemente” (423). Los episodios contados también representan el desafío de Baroja a las convenciones sociales. Cuando el tío Patas le niega el jornal a Manuel, la madre le quita de allí y le coloca en un horno para aprendiz de panadero, pero es una vida dura y pronto Manuel se encuentra con sus compinches Vidal y el Bizco. Para los pícaros el trabajo es inconcebible:

Vivían Vidal y el Bizco de randas; aquí cogiendo una manta de un caballo, allá llevándose las lamparillas eléctricas de una escalera o robando alambres del teléfono; lo que se terciaba. No iban al centro de Madrid porque no se consideraban todavía bastante diestros (432).

Después de la muerte de su madre, Manuel se junta a los golfos cerca de la estación de mediodía, donde toma parte en otras aventuras. La realidad sórdida de la golfería contrasta con el paisaje que Baroja pinta como marco majestuoso y solemne de la bajeza de la golfería. Se diría que al misticismo del Greco Baroja ha substituido el realismo del hampa, pero el cuidado de los detalles y la profundidad de matices y pliegues no es menor:

Cuando despertó [Manuel] sintió el frío, que le penetraba hasta los huesos. Alboreaba la mañana, ya no llovía; el cielo, aún oscuro, se llenaba de nubes negruzcas. Por encima de un seto de evónimos brillaba una estrella, en medio de la pálida franja del horizonte, y sobre aquella claridad de ópalo se destacaban entrecruzadas las ramas de los árboles, todavía sin hojas. Se oían silbidos de locomotoras en la estación prima; hacia Carabanchel palidecían las luces de los faroles en el campo oscuro entrevisto a la vaga luminosidad del día naciente. Madrid, plano, blanquecino, bañado por la humedad, brotaba de la noche con sus tejados, que cortaban en una línea recta el cielo; sus torrecillas, sus altas chime-

neas de fábrica y, en el silencio del amanecer, el pueblo y el paisaje lejano tenían algo de lo irreal y de lo inmóvil de una pintura (445).

Roberto le cuenta a Manuel su historia, que comienza durante la visita al encuadernador donde descubrió el documento que le acreditaba heredero de una gran fortuna. En sus aventuras Manuel conoce al Custodio, el traperero, que le ofrece trabajar por él. Con el traperero Manuel conoce por primera vez el trabajo honrado y el horario. Su vida mejora al punto que espera lograr la misma posición de su amo:

Manuel pensó que si con el tiempo llegaba a tener una casucha igual a la del señor Custodio, y su carro, y sus borricos, y sus gallinas, y su perro, y además una mujer que lo quisiera, sería uno de los hombres casi felices de este mundo (492).

En casa de Custodio se valúa la educación y, aunque él sea analfabeta, aconseja a Manuel que lea periódicos y “novelas por entregas que había dejado su hija y Manuel comenzó a leerlos en voz alta” (493). Custodio comentaba las lecturas con “sensatez y buen sentido”, corrigiendo la tendencia de Manuel a defender “una tesis romántica e inmoral” (493). Custodio es un utopista. Uno de sus planes es la utilización de la basura:

Solía decir a Manuel:

—¿Tú te figuras el dinero que vale toda la basura que sale de Madrid?

—Yo, no.

—Pues has la cuenta. A sesenta céntimos la arroba, los millones de arrobas que saldrán al año (...) Extiende eso por los alrededores y haz que el agua del Manzanares y la del Lozoya rieguen estos terrenos, y verás tú huertas y más huertas (494).

Otro plan es el reciclaje del material descartado:

Creía que se debía de poder sacar la cal y la arena de los cascotes de mortero, el yeso vivo del ya viejo y apagado, y suponía que esta regeneración daría una gran cantidad de dinero (494).

En Custodio, nombre simbólico, que alude al que conserva celosamente, por primera vez, Manuel conoce los valores tradicionales:

Manuel, que solía hablar mucho con el señor Custodio, pudo notar pronto que el traperero era, aunque comprendiendo lo ínfimo de su condición, de un orgullo extraordinario, y que tenía acerca del honor y de la virtud las ideas de un señor noble de la Edad Media (494).

Se enamora de la hija de Custodio, Justa, a la que había conocido años antes, sin saber que era la hija de Custodio. Descubre el amor, que el autor expresa escuetamente:

mente, al irse la muchacha que ha venido a visitar a los padres: “Cuando se fue la hija del señor Custodio, Manuel se quedó como si le hubieran dejado a oscuras” (496). Baroja, que en esto sigue el naturalismo, no tarda en representar el idilio entre dos seres que saben expresar sus instintos naturales, no sin cierta gracia de actitudes y reacciones, propias de jóvenes enamorados:

La muchacha tenía una libertad absoluta de palabra y un conocimiento completo y acabado de todas las frases y timos madrileños. Manuel, al principio, se mostraba respetuoso; pero viendo que ella no se incomodaba, se iba atreviendo cada vez más y la abrazaba a traición. La Justa se deshacía con facilidad y se reía al ver al mozo con su cara seria y la mirada brillante de deseo” (499).

Pero la Justa no está enamorada de Manuel y un día se aparece con un novio, el hijo del carnicero, apodado, en tono de escarnio, Carnicerín por Manuel. En su desilusión y celos de la nueva pareja, Manuel piensa marcharse, pero no se unirá a los golfos porque el influjo benéfico de Custodio le ha hecho madurar. La visita a la corrida, invitado por la familia de Custodio, deja a Manuel muy decepcionado por el espectáculo de la crueldad ensañada contra los animales. No veía ni heroísmo del torero, ni la armonía que se había imaginado por esa especie de rito tan antiguo:

Él suponía que los toros era una cosa completamente distinta a lo que acababa de ver; que se advertiría siempre el dominio del hombre sobre la fiera, que las estocadas serían como rayos y que en todos los momentos de la lidia habría algo interesante y sugestivo; y en vez de un espectáculo como él soñaba, en vez de una apoteosis sangrienta del valor y de la fuerza, veía una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos; una fiesta en donde no se notaba más que el miedo del torero y la crueldad cobarde del público recreándose en sentir la pulsación de aquel miedo (508).

Se enfrenta al Carnicerín que no quiere que la Justa se vuelva a casa con Manuel y los amigos del Carnicerín le pegan y echan de la boda de la amiga de Justa. Manuel vuelve a Madrid y su transformación se consume. Llegado a Madrid a noche alta, espera hasta que llegue la madrugada, cuando los trasnochadores vuelven a sus guaridas:

El Madrid trabajador y honrado se preparaba para su ruda faena diaria (...) [Manuel] comprendía que las de los noctámbulos y las de los trabajadores [eran] vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra (516).

Entre las fuentes de Baroja para esta novela, además de la picaresca, se pueden mencionar *Los misterios de París* (1842-43) y *El judío errante* (1844-45) de Eugène Sue (1804-1857) y *Los miserables* (1862) de Victor Hugo. La diferencia fundamental con la picaresca es la concepción de la solidaridad entre las clases más humildes, la dignidad del hombre prescindiendo de su poder y riqueza, la formación de la juventud fuera de las convenciones y de la escuela, la escuela de la vida, donde, a pesar de las insidias que acechan a un joven como Manuel, el encuentro fortuito con un hombre honrado como Custodio puede enderezarlo en la senda del bien.

c) Baroja y la isópolis de Ortega

En su interpretación de Baroja, Ortega advertía que “es siempre la lectura una colaboración”, aludiendo a la capacidad de Baroja por “ser el [entre los escritores de nuestro tiempo] que mayor actividad exige a sus lectores” (*Ideas*, 721). Agregaba Ortega y Gasset que la misión primaria de la crítica literaria no es la de “evaluar los méritos de una obra, sino definir su carácter” (*Ideas*, 723). Para aclarar esa definición, el crítico identificaba en la obra de Baroja dos temas, el del vagabundo y el del aventurero y encontraba extraña esa predilección, por no conformarse a la realidad española actual, porque

es la España actual una sociedad donde el vagabundo apenas existe. Antes al contrario, suele tener aquí la vida una estabilidad plúmbea y una monotonía aldeana. Cada cual entra en el carril de su oficio, atrozmente rígido y preestablecido, y suele, hasta la muerte, seguir en él, sin ensayar usos nuevos, sin protesta ni brinco. Y no obstante ser eso lo que Baroja encuentra dondequiera que mueve sus ojos, no es eso lo que ve, sino todo lo contrario. Ve criaturas errabundas e indóciles decididas a no disolver sus instintos en las formas convencionales de vida que la sociedad ofrece e impone. Temperamentos tales tienen que fracasar en una época como la nuestra, tiranizada por principios de hipocresía (...) Buscando, buscando en torno suyo seres reales donde algo dinámico se manifestara, ha tenido que ir al margen de la sociedad actual, y precisamente en eso que suele considerarse como el escombros social—los golfos, los tahures, los extravagantes, los vividores, los suicidas—, creyó encontrar su asunto (...) En el transcurso de diez años escribe Baroja veinte tomos de vagabundaje (*Ideas*, 725-727).

Paréceme que las observaciones de Ortega y Gasset podrían adaptarse al género picaresco y, más aún, con la identificación del crítico de otro tema frecuente en Baroja, el tema del aventurero. Pero para Ortega y Gasset, la importancia de Baroja estriba en su originalidad, en no seguir modelos; por eso, a pesar de la similitud de tipos, no encontramos la apreciación de la obra de Baroja comparada con el género picaresco. Sin embargo, hemos visto en Unamuno y en Azorín, la idea de interpre-

tar las obras clásicas como el *Quijote*, las *Novelas Ejemplares*, la *Celestina*. ¿Por qué no la picaresca en Baroja? Para Ortega y Gasset, Baroja representa lo auténtico. El crítico escribió estos juicios críticos sobre Baroja en la época de la Primera Guerra Mundial, circunstancia que creo condicionó su percepción de la obra de Baroja:

El sentimiento de la insuficiencia que padecen las ideas y valores de la cultura contemporánea es el resorte que mueve el alma entera de Baroja. La guerra presente ha revelado a los menos perspicaces no pocas hipocresías, falacias, deslealtades, torpes utopismos y patéticos engaños en que vivíamos (*Ideas*, 747).

Son palabras que, a pesar de querer interpretar el estado mental de Baroja, podrían servir para entender la crisis que la guerra debió desencadenar en el mismo Ortega y Gasset, quizás el más visible germanófilo español de su tiempo. Baroja representa, en ese contexto, el “alter ego” de Ortega, el escritor que, fiel a sí mismo, no se compromete con nada, ni nadie, que denuncia en su obra la farsa:

Hay una palabra que en todas sus posibles complicaciones aparece, con insistencia a menudo fastidiosa, en los escritos y en la conversación de Baroja. Ninguna simboliza mejor su actitud íntima ante la vida. La palabra es ésta: farsa (...) Ese carácter de ficción, de cosa insinceramente vivida y a la que no presta su espontánea anuencia nuestro fondo insobornable, cree Baroja descubrir en las ideas de nuestra época, en sus juicios y estimaciones sobre arte y sobre moral, sobre política y sobre religión. Una repugnancia indomable a ser cómplice en esa farsa, a repetir en sí mismo—en su vida y en su obra—esos estériles lugares comunes, cuya única fuerza proviene precisamente de su repetición, le obliga a adoptar una táctica nihilista (*Ideas*, 749-751).

La importancia del pensamiento de Baroja estriba, para Ortega y Gasset, en su identidad con el nihilismo nietzschiano, la filosofía que mejor representa la decadencia de occidente, que exige un renacimiento, una vez que los valores actuales se hayan derrumbado porque profundamente falsos. Para sufragar su tesis, Ortega y Gasset cita de *El tablado de Arlequín*:

No creo que haya nada tan hermosamente expresado como esta teoría de Darwin, a la que denominó él, con una brutalidad shakespeariana, *struggle for life*: lucha por la vida (...) El animal emplea todos sus recursos en el combate; el hombre, no; está envuelto en una trama espesa de leyes, de costumbres, de prejuicios. Hay que romper esa trama. No hay que respetar nada, no hay que aceptar tradiciones que tanto pesan y entristecen. Hay que olvidar para siempre los nombres de los teólogos, de los poetas, de todos los filósofos, de todos los apóstoles, de todos los mistificadores que nos han entristecido la vida sometiéndola a una moral absurda (*Ideas*, 751-752).

Ortega y Gasset ubica a Baroja en la línea nietzschiana, de la acción que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, ha hecho la apología de la acción. Asocia la *passion* de Stendhal a la *acción* de Baroja y a *Macht* (poderío) de Nietzsche, en una utopía que debería modificar el mundo de fin de siècle e inaugurar una nueva era:

Baroja presume la felicidad bajo la fisonomía de la acción. Condenado a una existencia inerte en la atmósfera inmóvil de España, sin nada actual que le atraiga, sin goces, sin satisfacciones de ningún género, ni siquiera las que proporciona la consideración pública a un escritor que ha dado ya cima a buena parte de su obra, Baroja se dedica desde su rincón a soñar la vida de un hombre de acción (...) Acción es la vida entera de nuestra conciencia cuando está ocupada en la transformación de la realidad (...) Todos los pensadores y artistas que pueden considerarse como autores de la transición entre el siglo XIX y este siglo XX que en las venas nuestras va fluyendo, han coincidido en la apología del activismo (*Ideas*, 756-758).

El estilo de Baroja, lleno de palabras groseras, de impropiedades le lleva a Ortega a creer que Baroja no escribía por amor estético, “sino las novelas sirven a Baroja para satisfacer una necesidad psicológica suya (...) Baroja no escribe como artista, sino como podía organizar una familia, poner una bomba, tomar bicarbonato o aherrrojarse en la Trapa” (*Ideas*, 782).

d) *Aurora roja*, o la cultura de la anarquía

En el “Prólogo—Como Juan dejó de ser seminarista”, el autor nos informa, por boca de su personaje Juan, que entre las razones por las que ha dejado de creer, y por ende ha decidido salir del seminario, están sus lecturas y cita tres obras: *Los misterios de París*, *El judío errante* y *Los miserables*⁸⁴.

En el “Prólogo” de *Aurora roja* nos enteramos que estas lecturas persuaden a Juan a abandonar el seminario. Además de Sue y Hugo, lee obras de Marcos Aurelio y los *Comentarios* de César. Con otro seminarista, Juan comenta sus lecturas y concluye que no han vivido y que Santo Tomás no es el único metafísico, como Horacio no es el único lírico: “¿Cuánto tiempo hace que escribió Horacio? Hace cerca de dos mil años; pues bien, los Horacio de ahora se conocerán en los seminarios dentro de dos mil años”⁸⁵. En un barrio de las afueras de Madrid, Juan conoce a un electricista, Rebolledo y su hijo Perico. El paisaje desolador enmarca la vida de estos obreros:

⁸⁴ Las primeras dos escritas por Eugene Sue (1804-1857), la última por Victor Hugo (1802-1855).

⁸⁵ Véase Pío Baroja, *Aurora roja*. Barcelona. Editorial Planeta, 1961, pág. 12. Referencias a esta edición, con la página entre paréntesis.

Manuel se acercó a mirar por la ventana. El cielo estaba nublado, el ambiente gris; el humo de una fábrica salía de la lata chimenea y envolvía la torre de ladrillo y la cúpula pizarrosa de una iglesia cercana. El lodo cubría el raso de la parroquia de los Dolores, y en la calle de Magallanes, el camino, roto por la lluvia y por las ruedas de los carros, tenía profundos surcos llenos de agua (34).

Hasta el humo es parte de este paisaje industrial de Madrid de fines de siglo:

Manuel seguía con la vista los cambios de forma del humo negrísimo espirado por la chimenea de la fábrica: unas veces subía a borbotones oblicuamente en el aire gris; otras era una humareda tenue que rebasaba los bordes del tubo como el agua en un surtidor sin fuerza y se derramaba por las paredes de la chimenea; otras subía como una columna recta al cielo, y cuando venía una ráfaga huracanada, el viento parecía arrancar violentamente pedazos de humo y escamotearlos en la extensión del espacio (35).

El humo aparece cargado de símbolos misteriosos y amenazadores, un ser animado, como un intruso en la naturaleza, al que ésta, por medio del viento, quisiera de alguna manera neutralizar, pero el humo persiste, impasible y cambiante, multiforme como un nuevo Proteo, en los albores de la sociedad industrial, listo para hacer sus primeros estragos. Juan llega a la casa de su hermano Manuel Alcázar. Con Manuel viven su hermana viuda Ignacia y Salvadora, una joven que se fue a vivir con ellos para librarse de Jesús, amigo de Manuel, que la quería y “no la dejaba ni a sol ni a sombra, empeñado en convencerla de que tenía que amontonarse con él” (41). La promiscuidad es una constante de la clase pobre representada en las novelas de Baroja. Con Manuel y la Ignacia, la Salvadora ha hecho un arreglo para que se reparta el dinero que se gane. La muchacha es muy trabajadora y emprendedora:

Con el objeto de librarse de la explotación de los camiseros, la Salvadora y la Fea habían puesto entre las dos una tienda de confecciones de ropas para niños en la calle del Pez. La Salvadora iba todas las mañanas a la tiendecilla, y por la tarde trabajaba en casa. Luego se le ocurrió que podría aprovechar estas horas dando lecciones de bordado y no se descuidó; puso su muestra en el balcón, y al cabo de los cuatro o cinco meses iban por la tarde cerca de veinte chiquillas con sus bastidores a aprender a bordar (42).

Su apariencia agradable y pulcra ha movido la sensibilidad de Manuel a quien le halagaba que la gente supusiera que la Salvadora era su novia. La vida de la familia se afianza con la llegada de Rebolledo el jorobado con su hijo Perico, un genio electricista, que alquilan el piso bajo de la casa de Manuel para poner una barbería para el padre y un taller de electricista para el hijo. Los cinco ocupantes de la casa comparten veladas:

Muchas veces, la Ignacia, la Salvadora y Manuel, después de acostar el chico [de la Ignacia], bajaban al taller. Manuel hablaba de la imprenta y de las luchas de los obreros; la Salvadora, de su taller y de las chicas de su escuela; Perico explicaba sus proyectos, y el jorobado jugaba al tute con la Ignacia o dejaba volar su imaginación (45).

A los residentes de la casa de Manuel se unía, de vez en cuando, el señor Canuto, veterinario anárquico. En “sus paseos solitarios [encontraba] soluciones a todos los problemas humanos, aun los más trascendentales y abstrusos. Su individualismo era tan feroz, que hasta el lenguaje lo había transformado para uso particular” (46). Esta descripción de Canuto raya en el grotesco, estilo frecuente en Baroja, pero nos da la clara impresión de un utopista, hasta en su uso de un lenguaje especial que, detrás del retorcimiento de las palabras castellanas, ofrece una reforma ideológica, como en estos ejemplos: *teorías*, *alegorías*, *chapucerías*, son para él sinónimos de *cosa desdichada* y *absurda* (46). El verbo *reunir* significaba una cosa bien acabada: “Eso reúne..., pero reúne mucho” (46); *echar el sello* y *va coayugando* significaba lograr el mejor resultado posible e imaginable (46). La síncopa, o el retorcimiento de las palabras corrientes daba a las cosas una connotación nueva: *galli* por *gallina*; a *galli* el sufijo *-menta* daba *gallimenta*, que ampliaba y abstraía todo lo relativo al apetitoso volátil. Lo mismo con *coci* por *cocido*, que originaba *cocimento*, *burgués* en *burgante*, *depen* para *dependiente*, que también se transformaba en *dependista* (46-47). Estos neologismos de Canuto encajan en la concepción anarco-utopística de *Aurora roja*, porque para crear una utopía se necesita un lenguaje utópico, según el modelo de Tomás Moro. En este ambiente amistoso y pacífico “la vida de las dos familias transcurría tranquilamente, sin disputas, sin grandes satisfacciones; pero también sin grandes dolores” (47).

Una de las primeras impresiones que Juan dio a su familia fue la de ser un artista moderno:

Habló de Rodin y de Meunier, con un fuego que contrastaba con la frialdad con que era escuchado por la Ignacia y Manuel; después expuso sus ideas artísticas; quería producir ese arte nuevo, exuberante, lleno de vida, que ha modernizado la escultura en las manos de un genio francés y de un gran artista belga; quería emancipar el arte de la fórmula clásica, severa y majestuosa de la antigüedad, quería calentarlo con la pasión, soñaba con hacer un arte racial para las masas, un arte fecundo para todos, no una cosa mezquina para unos pocos (49).

La vida de Juan, después del seminario, se parece a la del proverbial pícaro: seminarista, luego miembro de una compañía de cómicos, vagabundo y retratista con otro pícaro, de pueblo en pueblo, sobreviviendo lo mejor que puedan, hasta llegar a Barcelona y de allí a París, para estudiar dibujo. Juan le hace un retrato de mármol a Salvadora. Este retrato, llevado a la Exposición, logra un gran éxito y Juan obtie-

ne varios encargos. Juan invita a su familia a una merienda, pero el encuentro con la Justa y los golfos que insultan a Rebolledo por su joroba casi degenera en una riña. Manuel sale con su familia y Juan, al quedar solo, contempla el paisaje del barrio de Manuel, donde de nuevo campea el humo como entidad animada y amenazadora, una premonición de su muerte prematura:

En el final del paseo, Juan se despidió de todos. Luego, solo, se detuvo un momento a mirar el campo. Enfrente se veía la torre de ladrillo del Hospital de Clérigos; más lejos, una cúpula plomiza y los cipreses del cementerio de San Martín destacándose en el horizonte. De la chimenea de la fábrica de electricidad salía el humo a borbotones densos, y en el aire pesado del crepúsculo iba extendiéndose paralelamente a la tierra como un escuadrón de caballos salvajes (79).

Al ganar Juan una medalla por el retrato de Salvadora y mil pesetas, Manuel se las pide a Juan para comprar un solar e instalar una imprenta. Juan, como buen anarquista, se opone a la idea de Manuel como propietario, afirmando: “para mí ese instinto de propiedad es el más repugnante del mundo. Todo debía ser de todos” (81). Ante el idealismo de Juan, Manuel declara que “entre explotado y explotador, prefiero ser explotador, porque eso de que se pase uno la vida trabajando y que se imposibilite uno y se muera de hambre...” (82), pero Juan no le deja terminar y sentencia: “No tiene uno derecho al porvenir. La vida viene como viene, y sujetarla es una vileza” (82). Ni Manuel, ni la Salvadora, ni la Ignacia comparten las ideas de Juan, “al revés, sentían de un manera enérgica el instinto de propiedad” (82).

Ayudado por su amigo Roberto, Manuel logra adquirir la imprenta. Roberto es socio capitalista, con la mitad de las ganancias. El plan de Roberto es el de poner, dentro de unos años, “una gran casa editorial para ir descristianizando España” (85). Jesús, que trabaja en la imprenta, se aprovecha de la ausencia de Manuel para divertirse con los obreros y mofarse del bautismo y del rey. Cuando Manuel los sorprende y les ordena que vuelvan al trabajo, Jesús le dice “Eres un cochino burgués, que no piensas más que en el dinero. No tienes alegría” (94).

Juan conoce a Libertario, un pintor y decorador anarquista que le hace conocer otros anarquistas. Se citan en una taberna, la “Aurora”. Allí Libertario explica su ideal: “Para él, lo principal en el anarquismo era la protesta del individuo contra el Estado (...) Él no quería obedecer; quería que si él se asociaba con alguien fuese por su voluntad, no por la fuerza de la ley” (103). Juan le escuchaba con interés. Su experiencia con los artistas de Madrid había sido negativa, por la envidia y las intrigas que los dominaban. Prefería el obrero: “El obrero, para él, era un artista con dignidad, sin la egolatría del nombre y sin envidia” (103).

Jesús, un participante activo de estas reuniones, insta a Manuel para que vaya con él, pero éste tiene sus dudas: “Le están haciendo la pascua a Juan, metiéndole en estas cosas de anarquismo, que no son más que memadas” (105). Pero finalmen-

te se deja convencer. El día de la reunión, Juan bautiza la taberna la “Aurora Roja” y César Maldonado toma la palabra para proponer que se constituya una asociación anárquica, para tener más impacto en su actuación. Juan y el Libertario caldean la idea de dejar que cada uno actúe como piensa y que venga a las reuniones de los domingos en la Aurora Roja por su voluntad y no por obligación. Manuel, atraído por los discursos, participa de las reuniones donde se perfilan tres tendencias: la de Juan, lector y admirador de Tolstoi e Ibsen, sostenedor de un anarquismo “humanitario y artístico” (111); la del Libertario, sostenedor de un individualismo rebelde, hosco y huraño y la de Maldonado, anarquista y republicano radical, con cierta tendencia parlamentaria. Otra tendencia era la del señor Canuto, que se había declarado por Bakunin en la escisión entre Marx y Bakunin y “había saludado con entusiasmo la Commune [de París], creyendo que venía con ella la revolución social” (112).

En las discusiones entre las distintas facciones Baroja hace uso de la ironía y del buen sentido popular, como en el Cap. II de la “Segunda Parte”, en que los presentes en la Aurora Roja discuten del derecho, la ley y la esclavitud, entre otras cosas. A Maldonado que proclama “el derecho al bienestar de todos” (115), Rebolledo contesta “Para mí, tener derecho y no poder es como no tener derecho” (115). A la pregunta del mismo Maldonado “¿es que usted no cree que todo el que nace tiene derecho a vivir?”, Rebolledo contesta “No sé. Las vacas también nacen y deben tener derecho a vivir, pero, a pesar de esto, las matamos y nos las comemos en *bistecs*; es decir, se las comen los que tienen dinero” (117).

Roberto, que no cree en el anarquismo, le explica a Manuel que hay cosas en el mundo y en la sociedad que nunca cambian, como los que mandan y los que obedecen. Para Roberto es una ley de la vida que haya explotadores y explotados:

Viviendo en sociedad, o es uno acreedor o es uno deudor. No hay término medio. Actualmente, todo hombre que no trabaja, que no produce, vive de la labor de otro o de otros ciento; es indudable; cuanto más rico es, más esclavos tiene; esclavos que él no conoce, pero que existen. Y mañana sucederá igual; siempre habrá suplementos de hombres que suden por el sabio, por la mujer bonita, por el artista (138).

Manuel, que asiste a las discusiones anarquistas de Juan y a las socialistas de Morales, se va haciendo más ecléctico. Frente a la idea de que la “autoridad era todo lo malo; la rebeldía, todo lo bueno; la autoridad era la imposición, la ley, la fórmula, el dogma, la restricción; la rebeldía era el amor, la libre inclinación, la simpatía, el altruismo, la bondad” (206), Manuel sentía que el procedimiento anarquista era absurdo y estúpido, pero tampoco le impresionaba bien el socialismo defendido por Morales: “le resultaba antipático el plan y su sistema de organización del trabajo por el Estado” (209).

El Libertario acusa el gobierno de terrorismo de estado por haber arrestado y

asesinado a muchos anarquistas durante la restauración y más tarde, durante los sucesos de Jaén, además de agarrotar a anarquistas que no tenían nada que ver con los asesinatos. Al describir la reacción de Manuel, que está entre los presentes, Baroja deja entrever la duda: “Manuel no podía comprobar si esta versión era cierta o no; tenía bastante confianza en el Libertario, pero podía estar engañado por sus entusiasmos de fanático” (227). De sus amigos anarquistas piensa: “Hay algo de loco en todos ellos. Habrá que separarse de esta gente” (231). El discurso de Juan está precedido por otros que despotrican contra el capital, la iglesia y la Biblia, haciendo chistes sobre “los siete días del Génesis, de la creación de la luz antes del sol y de otra porción de historias (...) el arca aquella no era un chapuza (...) cuarenta días y cuarenta noches en un sitio cerrado y sin ventilación, con todos los animales de la tierra habría que ver la peste” (244-245).

El discurso de Juan es el más utópico de la novela. Afirma que la anarquía “no era odio, era cariño, era amor” (246). Quería que “los hombres luchasen para salir del antro oscuro de sus miserias y de sus odios a otras regiones más puras y serenas (...) quería que el Estado desapareciera (...) que desapareciera la ley (...) que desapareciera el juez, el militar, el cura, cuervos que viven de sangre humana, microbios de la humanidad (...) afirmaba que el hombre es bueno y libre por naturaleza (...) no quería una organización comunista y reglamentada, sino la organización libre basada en el parentesco espiritual y en el amor” (246).

La reunión de Juan, Manuel y el Libertario en casa de un señor acaudalado anarquista termina en un desentendimiento. En la casa del señor, los recién llegados conocen a varios exponentes anarquistas, cada uno con una idea distinta del anarquismo y no se pueden poner de acuerdo. En una de las páginas más originales y barojianas se nos da una interpretación de la sociedad española en términos contrapuestos:

Al católico no se le convence de que la masonería es algo así como una sociedad de baile, ni el republicano puede creer que los jesuitas son unos frailucos vanidosillos, ignorantuelos, que se las echan de poetas y escriben versos detestables y se las echan de sabios y confunden un microscopio con un barómetro (269).

El anticlericalismo de Baroja, típico de la Generación del '98, le impedía ver la intrahistoria española, que la iglesia había forjado como nación en el periodo visigótico y después durante la Reconquista y que el pueblo español no se iba a olvidar de ello, aunque no hubiese ido a la universidad, o no hubiese obtenido un diploma profesional. Manuel y su familia, con los vecinos Rebolledo, constituyen el lado bueno del pueblo, lleno de sentido común, capaz de ver el peligro de los extremismos. Roberto visita a Manuel y los dos mantienen una conversación sobre el tema de la anarquía y de las reformas. Roberto no cree que la revolución violenta pueda

producir reformas estables, que la sociedad puede mejorar con una mejor legislación, pero que nunca se logrará la utopía anárquica:

El remedio está en la misma lucha, el remedio está en hacer que la sociedad se rija por las leyes naturales de la concurrencia. Lo que en castellano quiere decir: “Que a quien Dios se lo da, San Pedro se lo bendiga”. Y para esto, lo mejor sería echar todos los estorbos; quitar la herencia, quitar toda protección comercial, todo arancel: romper con las reglamentaciones del matrimonio y de la familia: quitar la reglamentación del trabajo; quitar la religión del Estado; que todo se rija por la libre concurrencia (295).

La verdad dicha tan brutalmente por Roberto cuadra con el espíritu de la “lucha por la vida”, tema de estas tres novelas de las que *Aurora roja* es la tercera, después de *La busca* y *Malahierba*. Manuel, aprensivo de la dureza de las palabras de Roberto, le llama “duro” y “pesimista”. Roberto le explica que eso es relativo, que lo absoluto en la vida no es el pesimismo o el optimismo, sino la acción necesaria para la lucha:

En el fondo no hay más que un remedio y un remedio individual: la acción. Todos los animales, y el hombre no es más que uno de ellos, se encuentran en un estado permanente de lucha; el alimento tuyo, tu mujer, tu gloria, tú se la disputas a los demás; ellos te lo disputan a ti. Ya que nuestra ley es la lucha, aceptémosla, pero no con tristeza, con alegría. La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la vida estática en vida dinámica; éste es el problema. La lucha siempre, hasta el último momento, ¿Por qué? Por cualquier cosa (296).

Al despedirse, Roberto le regala a Manuel su parte de la imprenta y le aconseja que se case con Salvadora. Conmovidos con su regalo Manuel y Salvadora se besan y la metáfora de Baroja destella la utopía del anarquismo bonachón y pacífico al decirle Manuel a su novia: “Te besaré como si besara la bandera roja” (299).

Siguen los rumores de un golpe anárquico en ocasión de la coronación, rumores difundidos adrede por Silvio Fernández Trascanejo, el falso anárquico que es una espía de la policía para atrapar a los cabecillas. Pero el Libertario lo desenmascara y le echa. Juan no vuelve a casa y Manuel sale a buscarle a todas partes. Mientras se desenvuelve la parada de la coronación del rey, Manuel busca a Juan, preocupado que no esté preparando un atentado. Lo encuentra, pero está muy enfermo, le lleva a casa ya medio agonizante. Juan rehúsa confesarse y muere rodeado del afecto y de la admiración de la familia y de sus compañeros anárquicos (314). Al entierro de Juan, el Libertario teje su elogio:

Compañeros: guardemos en nuestros corazones la memoria del amigo que acabamos de enterrar. Era un hombre, un hombre fuerte con un alma de niño (...) Pudo alcanzar la gloria de un artista, de un gran ar-

tista, y prefirió la gloria de ser humano. Pudo asombrar a los demás, y prefirió ayudarlos (...) Entre nosotros, llenos de odio, él sólo tuvo cariños; entre nosotros, desalentados, él sólo tuvo esperanzas. Tenía la serenidad de los que han nacido para afrontar las grandes tempestades. Fue un gran corazón, noble y leal (...); fue un rebelde, porque quiso ser un justo. Conservemos todos en la memoria el recuerdo del amigo que acabamos de enterrar (...) y nada más. Ahora, compañeros, volvamos a nuestras casas a seguir trabajando (319).

Esta página, con la que termina la novela, suena como un canto a la anarquía utópica, con la que el mismo autor se siente identificado. Es una utopía, en el sentido pleno de lugar imposible, y Baroja lo sabe muy bien, pero que en el relato nos presenta nobleza de almas, y la madurez de un muchacho, Manuel, que, a pesar de haberse rozado con los golfos de su edad, supo entender los valores, la tradición, querer al hermano por encima de las diferencias ideológicas, empeñarse, a su manera, en la lucha por la vida.

e) *El árbol de la ciencia*, o la isópolis de Alcolea (1911)

En los dos estudiantes, Andrés Hurtado y Montaner, el autor ha identificado a las dos Españas:

Hurtado era republicano, Montaner defensor de la familia real; Hurtado era enemigo de la burguesía, Montaner partidario de la clase rica y de la aristocracia⁸⁶.

Es posible que *El árbol de la ciencia*, novela publicada por primera vez en 1911, se refiera a la última década del siglo XIX. En una nota a su edición, Inman Fox identifica al personaje del profesor de química con Ramón Torres Muñoz de Luna “hijo de cómicos según Baroja, explicaba química general en el año preparatorio de Medicina en 1887” (35, n. 3). Desde las primeras páginas el autor critica a la sociedad madrileña y a los estudiantes de la universidad, inmaduros en sus bromas y en su actitud hacia el profesor de química. La ignorancia y el atraso de España es el tema dominante de esta parte introductoria (39). En este ambiente no puede florecer la ciencia y el personaje principal—Andrés Hurtado—, que se perfila con rasgos autobiográficos, “no puede ser más desdichado” (41). Este dualismo se refleja también en el seno de la familia de Andrés. El chico y su padre, don Pedro Hurtado, no coinciden en nada: “Entre padre e hijo... generalmente el motivo de las discusiones era político” y ese dualismo se repite en otra familia del piso de

⁸⁶ Véase Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*. Edición de Pío Caro Baroja, con notas de Inman Fox. Madrid: Editorial Caro Raggio/Cátedra, 2003, pág. 37. Referencias a esta edición, con el número de página entre paréntesis.

arriba (44-47). Andrés expresa un concepto negativo y oscuro de la vida: “La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable” (60)⁸⁷. Otro dualismo se percibe en la opinión que flota alrededor de Julio Aracil, otro estudiante, en el que el tío de Andrés, el doctor Iturrioz, parece identificar el dualismo ibero-semítico de España: “Julio era un verdadero fenicio, procedía de Mallorca” (64), opinión que el mismo narrador amplifica:

[Julio Aracil] miraba los bienes de la tierra con ojos de tasador judío. Si se convencía de que una cosa de treinta céntimos la había comprado por veinte, sentía un verdadero disgusto (65).

Otro punto importante de esta primera parte es la formación intelectual de Andrés, alimentada por lecturas de autores alemanes, franceses, ingleses e italianos. Sus preferencias eran por Kant, por encima de Fichte, Schopenhauer, Lombroso, Ferri, Fouillée y Janet (70-72). Gradualmente, en su cuarto año de medicina, Andrés se acerca al anarquismo, pero con un dejo romántico, por su pesimismo, alimentado por la lectura de Schopenhauer, su experiencia de estudiante de medicina y el espectáculo “nada noble” (81) de la política española: “Se iba inclinando a un anarquismo espiritual” que no excluía una actitud “compasiva y piadosa” (81). Es una curiosa amistad la que le liga a Julio Aracil, que él detesta, como se colige por este pasaje, comentando las vacaciones, cuando Julio vuelve a su casa y los otros dos amigos, Andrés y Montaner,

hablaban casi siempre mal de Julio; estaban de acuerdo en considerarle egoísta, mezquino, sórdido, incapaz de hacer nada por nadie. Sin embargo, cuando Aracil llegaba a Madrid, los dos se reunían siempre con él (66).

Podríamos ver en esta relación de Andrés una atracción ambigua, resultado de la misma inseguridad, de cierta pasividad de Andrés ante la vida. Indicios certeros de esta personalidad pasiva y algo perezosa de Andrés, son sus pedidos de recomendación al tío, el doctor Iturrioz, antes de unos exámenes; el primero para aprobar el examen de Química (51-52) y el segundo, para ingresar de interno en el Hospital General (82). Al reaccionar contra la actitud de Julio, que no tiene escrúpulos en comprometer a una chica, aprovechándose de la pobreza de su familia, Andrés muestra un aspecto más decente de Julio, pero quizás algo hipócrita: “A Hurtado no le parecía bien este egoísmo [de Julio]; pero tenía curiosidad por conocer a la familia, y fue una tarde con Julio a verla” (92). Luego se confiesa avergonzado de la acción de su amigo por “tener la seguridad de que un día los amores de

⁸⁷ Fox la identifica como propia de Baroja: “Se ha visto en esta serie de adjetivos—tres notas descriptivas y una coda filosófica—un auténtico compendio de la visión barojiana de la existencia” (60, n. 19)

su amigo acabarían con una pequeña tragedia de lloros y lamentos” (94) y, sin embargo, al invitarle Julio a una fiesta en la misma casa, no tiene inconveniente en aceptar (95).

En la fiesta conoce a Lulú, hermana menor de Niní, la novia de Julio. Lulú le confía a Andrés que ya sabe las intenciones de Julio de abandonar a Niní, en cuanto termine la carrera. Los dos jóvenes se hacen amigos. La experiencia con Julio y Niní no hace sino confirmar su pesimismo. El personaje de Lulú ofrece un tipo de mujer no convencional: no es bonita, según la descripción del narrador: “Tenía los ojos desnivelados” (105). Su afición es abandonarse a considerar lo desagradable y deforme en la vida (107-108). De niña solía comer el yeso de las paredes y los periódicos y por eso le pegaban (109). El médico Baroja ensaya como escritor un diagnóstico de Lulú, haciendo depender su desequilibrio emocional de sus defectos físicos (109-110). Este pasaje del *Árbol de la ciencia* corresponde a una circunstancia autobiográfica, por haber Baroja defendido una tesis doctoral que se titulaba *El dolor. Estudio de psico-física*, que se ha vuelto a publicar con un prólogo de Luis S. Granjel, en Salamanca, en 1980. Andrés admira a Lulú por su sinceridad, su falta de hipocresía, su desafío de las convenciones sociales en la actitud de la muchacha. Lulú quiere vivir en plenitud, con olvido total de las convenciones y enseñanzas católicas. Al preguntarle Andrés de qué haría cuando se acabara su amor, Lulú le contesta: “Luego seguiría trabajando como ahora, o me envenenaría” (111).

No es que no sea posible que Baroja haya encontrado a una mujer como Lulú. Lo interesante del caso es que, antes de Baroja, no hay nada en la literatura española que se le parezca: una mujer decidida como la Celestina, honesta como la Laurencia de *Fuenteovejuna*, y totalmente libre de creencias y supersticiones religiosas, como si hubiera vivido en una región inexplorada de América. El episodio de la amenaza violenta de Manolo de Chafardín que quiere darle un garrotazo a Lulú, por haber defendido a su suegra Venancia, le muestra a Lulú la valentía y caballerosidad de Andrés que obliga al chulo a salir corriendo de la casa de Lulú, donde había venido esgrimiendo el garrote para Lulú. Se trata de un episodio que proyecta en plan grotesco una Lulú/Dulcinea, un Andrés/Don Quijote y un chulo Chafardín, como prueba de la hidalguía de Andrés. Lulú, agradecida, al despedirse de Andrés, aquella noche “le estrechó la mano entre las suyas con más fuerza que de ordinario” (115).

En el Cap. VII, de la “Segunda Parte”, dedicado al personaje de Venancia, asistimos a las visitas de Andrés, acompañado por Lulú. Ambos escuchan ensimismados los recuerdos de la vieja planchadora, sobre todo los vicios y abusos de la clase aristocrática, desde los miembros de la corte hasta la misma reina Isabel II (118). Venancia cree que un aristócrata tiene derecho a cometer abusos, pero Andrés trata de explicarle la inmoralidad de la injusticia social. Venancia muestra una resignación cristiana ante la misma injusticia social y acepta su destino, es capaz de sobre-

llevar una vida de sufrimiento, gracias a una moral que no responde a planes políticos. Andrés, aunque denuncie el vicio, es incapaz de actuar para remediarlo. Quizás la atracción de Venancia para los dos jóvenes estriba en ese cristianismo resignado que ellos no comprenden.

El Cap. VIII de la “Segunda Parte”, titulado “Otros tipos de la casa”, constituye un verdadero retablo de personajes caricaturescos, que recuerdan los residentes que vivían en la casa de huéspedes en *Nazarín* de Galdós, pero sin el rescate del sentimiento cristiano, caritativo y ejemplar del Padre Nazarín. Estamos en presencia de tipos, observados por Lulú, con frialdad de cámara fotográfica, criaturas ensimismadas en la supervivencia y sin otro rumbo que el de seres dominados por el instinto animal: viejas borrachas, hombres violentos y resentidos, niños haraposos, mujeres fáciles, pícaros que surgen como protagonistas, como Victorio, el sobrino del prestamista “dueño de una chirlata de la calle del Olivar, donde se jugaba a juegos prohibidos, y de una taberna de la calle del León” (123).

Al comentarle Andrés al tío Iturrioz estos personajes, el narrador introduce el comentario del joven sobrino con esta frase: “Tenía Andrés un gran deseo de comentar filosóficamente las vidas de los vecinos de la casa de Lulú”. Se trata de una estructura compleja, de teatro en el teatro, remedo soslayado del *Quijote*, en que unos personajes hablan de otros personajes, de forma que la ficción es obra de los mismos. Al preguntarle Andrés a su tío por el sentido “de todas estas vidas”, el tío Iturrioz contesta que “la vida es una lucha constante, una cacería cruel en que nos vamos devorando los unos a los otros. Plantas, microbios, animales” (125). Para Andrés se pone el problema moral de la justicia y del sentido de la lucha, pues según el tío médico la naturaleza tiene sus leyes biológicas en que el concepto de moral no existe (126-127). La cuestión se debate entre tío positivista y sobrino anarquista y el médico explica al joven la teoría darwiniana como la única explicación de la vida humana, mero remedo del reino animal, sin quijetismos nobles y altruistas (127). El hombre en su actuación remeda la biología: “Así se encuentran en el hombre todas las formas de la explotación y de lucha” (128-129). Para conveniencia del hombre, para vivir bien, según Iturrioz, hay que destruir lo natural (129). El final de este capítulo, con la imagen de los dos jardines—el del colegio de niños y el del convento de frailes—contemplados desde la terraza de Iturrioz, propone una realidad alternativa en que el orden substituye el caos de la ley biológica. Ambos jardines son dos versiones distintas de la vida: “Vida es lo uno y vida es lo otro”, es decir, en la opinión del médico que ha estudiado el darwinismo y que se ha convencido de la crueldad biológica de la naturaleza, el único remedio es un eclecticismo compromisorio que nos permita vivir decorosamente, sin pensar en utopías universalizadoras, sin el quijetismo típico de la historia de España. Para Andrés, que es incapaz de abandonar su quijetismo, la misma escena le confunde y, yéndose a la calle, aún se pregunta “¿Qué hacer? ¿Qué dirección dar a la vida?” (130).

Si sobre la ciencia asistimos a una conversación de alto vuelo entre dos médicos, sobre la política la discusión es de naturaleza popular y los participantes aparecen en forma extemporánea y son personajes del pueblo, a veces borrachos y siempre en ambientes de poco prestigio, como, por ejemplo la casa donde vive Lulú. Allí se hospeda la tía Negra, “una verdulera ya vieja. La pobre mujer se emborrachaba y padecía un delirio alcohólico político, que consistía en vitorear a la República y en insultar a las autoridades, a los ministros y a los ricos” (119). En Valencia Andrés “solía ir al café de la plaza, se enteraba de los conflictos que había en el pueblo entre la música del Casino republicano y la del Casino carlista, y el Mercaer, un obrero republicano, le explicaba de una manera pintoresca lo que había sido la Revolución Francesa y los tormentos de la Inquisición” (143). En la opinión popular se desliza la cultura europea que, en lo científico y en lo filosófico, predomina sobre lo español. Los nombres de Spallanzani, Koch, Kant, Schopenhauer, Darwin, Haeckel, Müller, Hobbes, Lombroso, Ferri, Fouillée, Shakespeare recurren a menudo en las discusiones y lecturas de Andrés.

La ignorancia del pueblo se representa en el episodio de la criada valenciana que apenas entiende el castellano y que cree que Andrés, que le habla de los microbios, debe estar loco (147). A pesar de sentir “una serenidad y una alegría desconocidas para él” (152) en la aldea de la provincia de Burgos donde practica medicina, le sorprende un día el dolor imprevisto de la muerte de su hermanito Luisito. El tema del atraso de España en relación a Francia, Inglaterra y Alemania se asoma con más claridad en “Plan filosófico”, título del Cap. I de la “Cuarta Parte”, subtitulada “Inquisiciones”. Discurriendo con el tío Iturrioz, Andrés confiesa su falta de preparación científica para lograr un reconocimiento en el campo médico. El tío cree que el problema más urgente es la implantación de buenos profesores en la Universidad porque al presente “los profesores no sirven más que para el embrutecimiento” (158). Al preguntarle el tío acerca de su plan filosófico, Andrés enuncia un designio algo utópico:

Yo busco una filosofía que sea primeramente una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo; después, una explicación biológica del origen de la vida y del hombre (159).

El tío trata de aclarar el pensamiento del sobrino:

Tú quieres una síntesis que complete la cosmología y la biología, una explicación del Universo físico y moral (159).

Al preguntarle el tío por las fuentes de esa búsqueda Andrés cita a Kant y a Schopenhauer y el tío le aconseja leer a los ingleses, sobre todo al *Leviatán* de Hobbes, pero para Andrés lo que vale no es el empirismo inglés, sino la metafísica alemana. ¿Cuál ha sido el mérito de Kant? Un poco pedantemente, Andrés explica

que la filosofía antigua “nos daba la magnífica fachada” del conocimiento (160), pero Kant “prueba que son indemostrables (...) Dios y la libertad” (160). Las consecuencias de este descubrimiento son “terribles”, como “la idea de un trozo de madera hecho de hierro” (160). El efecto de Kant sobre el conocimiento es que “Después de Kant el mundo es ciego” porque los hombres pueden creer “que pueden no existir” (160). La filosofía de Kant, sobre todo la que trata del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*, le ofrece a Andrés la solución sobre los límites del conocimiento, por la identificación del noúmeno, que es un fundamento de la filosofía de Schopenhauer. Estos principios se debaten en el diálogo filosófico entre tío y sobrino, que constituye el contenido de esta “Cuarta Parte”, en que se discute el conocimiento de la verdad.

La tesis de Andrés es creer que la cultura germánica deshizo la mitología greco-semítica y permitió así el triunfo de la ciencia. Este pensamiento apunta a la reforma radical del mundo, a la utopía. El tío le pregunta: “¿Y para qué descomponer la sociedad? ¿Es que se va a construir un mundo nuevo mejor que el actual?” (176). Andrés contesta afirmativamente, pero Iturrioz no cree que se puedan modificar los instintos del hombre. Egoísmo y crueldad no han desaparecido; si desaparecieran “desaparecería la humanidad” (177). Por eso los “semitas inventaron un paraíso materialista (en el mal sentido) en el principio del hombre” (177). Este género humano sumido en estas creencias “semíticas” para Andrés es un género humano infantil. Hay que creer, hay que dejar de ser niños, “mirar a nuestro alrededor con serenidad. ¡Cuántos terrores no nos ha quitado de encima el análisis! Ya no hay monstruos en el seno de la noche, ya nadie nos acecha. Con nuestras fuerzas vamos siendo dueños del mundo” (177). Andrés interpreta a Don Quijote en sentido negativo, como un símbolo negativo de quien vive engañado en un mundo de ilusiones. De aquí hay que comenzar una nueva cultura para España, renunciando a Don Quijote. El tío Iturrioz compara el mito de Don Quijote con los dos árboles del Génesis: “el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal” (167).

El tener conciencia es un sentimiento contrario a la vida. El conocimiento, el intelectualismo es contrario al vitalismo: “¡Sí, es la claridad la que hace la vida actual completamente vulgar! (...) ya no hay sorpresas” (178). Iturrioz insiste en el idealismo, la ilusión que dé a los hombres un motivo para vivir, una fe, se necesita una nueva milicia “como la que inventó Loyola, con un carácter puramente humano: la Compañía del Hombre” que “tendría la misión de enseñar el valor, la serenidad, el reposo; de arrancar toda tendencia a la humildad, a la renunciación, a la tristeza, al engaño, a la rapacidad, al sentimentalismo” (179). Una escuela de “hidalgos ibéricos, naturalmente. Nada de semitismo (...) un hidalgo limpio de semitismo; es decir, de espíritu cristiano” (179). Y Andrés en esto está de acuerdo con el tío. Para Baroja lo científico es incompatible con la médula espiritual de España. El capítulo termina con la descripción de un paisaje idílico, en claro contraste con el tono didáctico del debate entre tío y sobrino. El escritor, en estado contemplativo, se ha

puesto fuera del debate, dejando a sus personajes la libertad necesaria para presentar sus argumentos críticos contra una cultura envejecida y contrapuesta a la nueva cultura y ciencia europeas.

El Cap. I de la “Quinta Parte” presenta una situación autobiográfica, típica del *Árbol de la ciencia*. Andrés es nombrado médico titular de Alcolea [léase como anagrama de “lea local”] del Campo, que corresponde, a pesar del nombre ficticio de esta aldea manchega, al médico Pío Baroja, titular en Cestona en 1894, en la provincia de Guipúzcoa, corazón de los países vascos. Este capítulo contiene varias situaciones y experiencias autobiográficas⁸⁸. A pesar de este vaivén entre narración y autobiografía que hemos observado a lo largo de la novela, el autor siempre se reserva un lugar privilegiado para hacernos sentir su alejamiento de los personajes en una estructura artística en la que la autobiografía novelada le permite una libertad de acción que la biografía historiada podría restringir.

El episodio del americano que en el tren hacia Alcolea insulta a España llamándola “un país sin civilización, sin cultura” (184), provoca la reacción de otro pasajero, un joven que resueltamente le advierte: “No le permito hablar así de España” (195). Andrés, asombrado de la decisión del joven, admite que “realmente aquel joven había estado bien” (185). El episodio podría significar el comentario de Baroja al intelectualismo teórico desplegado por Andrés en sus conversaciones con el tío Iturrioz y que, a la prueba del sentimiento patriótico del joven viajero, se esfuma inmediatamente.

Alcolea, el pueblo donde Andrés Hurtado ejerce su oficio de médico titular, adquiere connotaciones alegóricas en el párrafo conclusivo, en que el autor la describe como un símbolo de muerte (191). La idea de que la tradición se suponga superada contradice la evaluación de su profesión de médico, pues Andrés debe reconocer que sólo la experiencia le hará buen clínico (201). En su opinión, Alcolea representa en chico a España; la falta de sentido social, de organización de la comunidad para prever las fluctuaciones económicas con un programa productivo racional, los latrocinios de los alcaldes, liberales o conservadores por igual, los métodos de producción anticuados y sin eficacia, la falta de higiene. Todo parece absurdo: “Las costumbres de Alcolea eran españolas puras, es decir, de un absurdo completo” (203). La explicación de la causa de este atraso social es la indiferencia por el bien de la comunidad. Esta falta se subraya en una discusión entre Andrés y Dorotea, la patrona del mesón que hospeda a Andrés. La cuestión es de dirimir si es peor robarle a la comunidad, o al individuo. Andrés opina que es peor el robo contra la comunidad cometido por los alcaldes y por la mayoría de los alcoleanos, mientras Dorotea piensa lo contrario. La conclusión de Andrés es que se necesitaría una revolución contra la moral católica (206). Frente al atraso del fatalismo que permite

⁸⁸ Véase la extensa nota n. 75, en la pág. 83 de Inman Fox, con las referencias autobiográficas aludidas.

el estancamiento de Alcolea, Andrés propone la poesía de la mecánica, para oponer la falsedad de los poetas que cantan una poesía campesina que no existe (210).

Baroja muestra en el personaje de Andrés una afinidad al anarquismo difuso en España en las últimas décadas del siglo XIX y primera del siglo XX. La consecuencia cultural de este atraso es la asimilación a una cultura inferior, que Baroja identifica con la cultura de Don Quijote. Uno de los personajes que llegan a ser amigos de Andrés, un hidalgo de “aspecto marcial”, don Blas Carreño, “entre bur-las y veras hablaba con el alambicamiento de los personajes de Feliciano de Silva, que tanto encantaba a Don Quijote” (212). Es de notar que este autor de la primera mitad del siglo XVI, muy prolífico, utiliza en sus novelas a personajes clásicos de la literatura, como la Celestina y el Amadís de Gaula. Cervantes lo cita como uno de los autores favoritos de Don Quijote. Esta cultura se expresa en un estilo altiso-nante y vacuo, del que Baroja nos da varios ejemplos: “Tenían [ambos amigos, el pianista del casino de Alcolea y el hidalgo, don Blas] frases hechas, que las em-pleaban a cada paso: el ascua de la inteligencia, la flecha de la sabiduría, el collar de perlas de las observaciones juiciosas, el jardín del buen decir” (212). Esta cultu-ra que Baroja condena es la que impediría, según una óptica muy mezquina, ver la injusticia social, que estos personajes verían con anteojos retóricos, como si fueran acontecimientos de ningún interés, ya juzgados suficientemente por autores clási-cos. El lenguaje de don Blas, fruto de lecturas, termina dando un sentido reacciona-rio a su trato de los trabajadores que “don Blas llamaba galopines, bellacos, follo-nes, casi siempre sin motivo, sólo por el gusto de emplear estas palabras quijotes-cas” (212). Don Blas se muestra incapaz de apreciar el progreso científico que él juzga una ficción (214).

El juicio sobre “Sexualidad y pornografía” muestra una comparación entre Es-paña e Inglaterra que es más bien fruto de apriorismo y preconcepción, sin respaldo en la realidad. Baroja comenta la difusión de libros pornográficos “torpes, con cier-to barniz psicológico hechos para uso de militares, estudiantes y gente de poca mentalidad” (216), debido a la moral conservadora de España, comparada con la supuesta salud mental de Inglaterra:

Todo esto era lógico. En Londres, al agrandarse la vida sexual por la libertad de costumbres, se achicaba la pornografía; en Alcolea, al achicarse la vida sexual, se agrandaba la pornografía (217).

Alcolea se revela lugar inhóspito para Andrés. Se le consideraba con “mala re-putación; se le consideraba hombre violento, orgulloso, mal intencionado, que se atraía la antipatía de todos” (218). Con arranque anárquico, Andrés siente el deseo de “pegarle fuego al pueblo o reconstruirlo” (218). El remedio a su alienación de Alcolea son las lecturas, desde la filosofía a la astronomía. El abstraerse en la vas-tedad del cosmos por momentos ofrece una compensación a su soledad. Hubiera

preferido vivir, pero su deber de médico le imponía obligaciones: “Llegar a la abstracción pura, completa, en la pequeña vida social de Alcolea le parecía la perfección” (218).

Sus dolencias físicas las diagnostica como consecuencia de la castidad. El único remedio era casarse, pero éste era un dilema que “le horrorizaba” (220). La decisión de alejarse de Alcolea llega a madurez después del episodio de la muerte de la mujer de Garrota, causada por su caída a la calle desde la ventana de su casa. Hecha la autopsia, Andrés explica que la mujer se suicidó, pero la impresión popular es que el marido la mató. En la encuesta prevalece la evidencia científica de Andrés y el juez deja a Garrota en libertad, pero el pueblo de Alcolea recela y, convencido que se ha dejado en libertad al asesino, se resiente contra Andrés. La salida de Alcolea se verifica al día siguiente de su cita adúltera con Dorotea, la propietaria del mesón, noche de amor que el autor explica por el estado turbado de ambos, protestando para Andrés un estado de completa inconsciencia: “Andrés apagó la luz y se acercó a ella. Dorotea no resistió: Andrés estaba en aquel momento en plena inconsciencia” (231).

La “Sexta Parte” comienza con las noticias del Desastre del '98, el optimismo injustificado de muchos españoles, la demagogia de los políticos y de los medios de comunicación que difundían falsedades y optimismo sin fundamento. Andrés recuerda la canción de la vieja criada de Dorotea:

Parece mentira que por unos mulatos
Estemos pasando tan malitos ratos.
A Cuba se llevan la flor de la España
Y aquí no se queda más que la morralla (213).

Opinión con la que Andrés está completamente de acuerdo. Lo que le sorprende es la indiferencia de los madrileños. Discurriendo de Alcolea con el tío Inturrioz se llega a la conclusión que “el hombre en su estado natural es un canalla, idiota y egoísta” (238). Para Andrés, Alcolea es la mejor prueba que el egoísmo, el individualismo, y no el idealismo, es el motor del progreso (238). Los capítulos II—Los amigos— y III—Fermín Ibarra—constituyen dos episodios dedicados a representar a España y a los españoles como atrasados, haraganes, holgazanes, llenos de ínfulas y codiciosos. En el primero de estos dos capítulos Andrés encuentra a los viejos compañeros de la facultad, como Montaner y Julio. El primero, aunque se haya graduado como médico, está sin empleo. Le dice a Andrés que ha trabajado por un tiempo para Julio Aracil, dueño de una clínica, organizada con el dinero de un joven médico que Julio ha atraído usando a su propia esposa, una mujer muy guapa. Andrés siente lástima por su amigo Julio: “por mucho que subiera su compañero no era cosa de envidiarle” (246). Fermín Ibarra, otro compañero, también graduado de médico, inventor, ha decidido irse de España a Bélgica, pues en España no se aprecia el ingenio y no hay medios para adelantar en la medicina:

¿Dónde se va a estudiar a España el proceso evolutivo de un descubrimiento? ¿Con qué medios? ¿En qué talleres? ¿En qué laboratorios? (...) quiero convencerme de que nuestro país no está muerto para la civilización, que aquí se discurre y se piensa, pero cojo un periódico español y me da asco; no habla más que de políticos y de toreros. Es una vergüenza (248).

El personaje de Lulú adquiere importancia en esta parte final. Se enfrenta con Julio Aracil para saber si se quiere casar con su hermana Niní y, al enterarse que no, arregla el casamiento entre Niní y don Prudencio, un hombre adinerado que, además de casarse con Niní, le compra a Lulú una tienda (252).

La descripción de la miseria humana en Madrid se acentúa cuando Andrés es nombrado médico de higiene. Su crítica se endurece:

Entre los dueños de las casas de lenocinio había personas decentes: un cura tenía dos, y las explotaba con una ciencia evangélica completa. ¡Qué labor más católica, más conservadora podía haber que dirigir una casa de prostitución! (255).

Esta experiencia fortalece en Andrés la convicción de la injusticia social (256). Con Lulú se confía descargando sus reflexiones amargas, fruto de su experiencia de médico de higiene, viendo lenones y dueñas ir a “caza de muchachas” (261). Su crítica vuelve a señalar una consideración de tipo étnico, ya aludida en la novela, el problema del semitismo en España: “Todo esto es lo que queda de moro y de judío” (262).

Lulú, que Andrés considera “su única amiga”, en su tienda conversa a menudo con él hasta que “un día de otoño por la mañana”, al sentir “esa melancolía, un poco ridícula, del solterón”, pensó en Lulú y primero le dijo que estaba muy guapa, luego le pregunta si le odia y al final le pide que se siente a su lado y le besa en la boca. Lulú le confía que esa locura, “ese engaño que dice usted que es el amor, lo he sentido yo por usted desde que le vi” (273). Después de casarse con Lulú, Andrés deja su puesto de médico de higiene y se dedica a traducir artículos científicos del francés y del inglés. Las cosas parecen encaminadas hacia un período feliz y de prosperidad, pero Lulú muere de parto y el niño nace muerto (290-291). Al día siguiente Andrés se envenena. Según el tío Iturrioz Andrés “no tenía fuerzas para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata” (292).

f) Paradox Rey (1906)

Hay una obra de Pio Baroja, *Paradox Rey* (1906), que se puede leer como una utopía y que presenta, desde el punto de vista estructural, una microutopía y, desde el punto de vista del contenido, la sátira literaria del progreso. Otro elemento es la presencia de América en esta obra. Por empezar hay una intención clara de recha-

zar todo lo americano. Cuando el general le dice a Paradox: “Créame, mi amigo, en todo está América por encima de Europa; hay que americanizar el mundo”, Paradox le contesta: “Yo creo que hay que africanizarlo”⁸⁹ Pero en una obra que incluye una microutopía, hay muchas fuentes y no es difícil identificar las fuentes americanas. Paradox y su amigo Diz deciden ir a visitar la tierra de Cananí en el Golfo de Guinea. El mismo nombre de la región, Cananí evoca la tierra bíblica de Canaan, una alusión que indica ya una posible fuente. Además, antes de embarcarse Paradox y Diz discuten sobre el proyecto de Abraham Wolf, banquero de Londres, de fundar un estado judío en Africa. Ya en Marruecos, en Tanger, Paradox y Diz se encuentran con Wolf y otros turistas europeos. Los europeos cometen un acto de crueldad contra un gallo, al que el Médico y el General cogen, abren el pico a la fuerza y le hacen tragar un vaso de whisky para reírse de sus movimientos. El Gallo que habla dice: “¿Qué horrible veneno me han dado estos extranjeros?... ¡Qué extrañas ideas cruzan por mi mente! Siento locos impulsos, deseos estrambóticos... ¡Qué Dios castigue a estos desconocidos, que así turban el reposo espiritual de un buen padre de familia!” (41-42). No es difícil para un lector avezado al material de Indias identificar este acto y las palabras del gallo como una proyección poética de las crueldades perpetradas por los españoles contra el buen salvaje, representado por el gallo. Las palabras de Paradox que condena esta acción confirman este trasfondo americano: “Sólo la Naturaleza es recta: sólo la Naturaleza es justa y honrada. ¡Oh! ¡Tierras misteriosas! ¡Tierras lejanas y desconocidas! Estoy anhelando pisar vuestro suelo. Allí, donde se viva naturalmente; allí. Donde no haya generales americanos; allí, donde no se emborrache a los gallos, yo quiero vivir” (42). Este tipo de alusiones abundan en este trabajo, estructurado como un drama, pero dividido en tres partes, cada una subdividida en varios capítulos (I, 1-11; II, 1-15; III, 1-12). Los viajeros a Cananí sufren un naufragio y, siguiendo el modelo del *Robinson Crusoe* de Defoe, arriban a una región, Uganga, habitada por un pueblo de negros que, para huir su tirano, se junta con los europeos que establecen, bajo la guía de Paradox, elegido rey, una utopía. Antes, a imitación de la *Utopía* de Moro, uno de los pasajeros, el ingeniero Thonelgeben, por medio de túneles y obras de drenaje, crea un lago artificial, de manera que la tierra habitada por los naufragos y sus nuevos amigos se convierta en una isla, a la que llaman Isla Afortunada.

En el capítulo VII, “La justicia de Sipson”, Sipson, el marinero inglés que hace de juez en la isla, muestra su buen sentido, como Sancho en el episodio de la isla Barataria (*Quijote*, II, 43-54). Y, como Barataria, también la Utopía de Uganga termina en forma violenta, atacada por un cuerpo expedicionario francés, que destruye la utopía porque se la considera peligrosa para la civilización. Después de tres años, la isla que estaba libre de enfermedades, adolece de todas las enfermedades

⁸⁹ Véase Pío Baroja, *Paradox Rey*. Madrid. Editorial Caro Raggio, 1973, pág. 45. Referencias con el número de páginas entre paréntesis.

europas. El ayudante del doctor francés le dice: “Antes no había aquí enfermedades, pero las hemos traído nosotros. Le hemos obsequiado a estos buenos negros con la viruela, la tuberculosis, la sífilis y el alcohol. Ellos no están, como nosotros, vacunados para todas estas calamidades y, claro, revientan” (314). El autor aquí se hace eco de innumerables memoriales donde se leen las consecuencias de las enfermedades traídas al Nuevo Mundo por los europeos y contra las que el indio no estaba inmunizado, resultando en la muerte de millones de aquellos infelices. La obra se cierra con la predicación del abate francés que, al terminar la misa en la capital de la isla, Bu-Tata, afirma: “Demos gracias a Dios, hermanos míos, porque la civilización verdadera, la civilización de paz y de concordia de Cristo, ha entrado definitivamente en el reino de Uganga” (318).

En este texto de Baroja la concepción de una microutopía subversiva incluye el desenlace antiutópico. Otros autores del '98 nos han dejado obras en las que se puede identificar un sentimiento utópico, sin la estructura formal de la obra ya citada de Baroja y en las que las referencias a América no son tan evidentes.

7) AMÉRICO CASTRO: LA ISÓPOLIS CONTRA JOVELLANOS

Varios historiadores han tomado la fecha del Desastre como el comienzo de una nueva concepción de la historia. La fecha ha adquirido significación de hito cronológico, la pérdida de las últimas colonias, sobre todo Cuba, y de punto de referencia para una concepción renovadora de la historia peninsular. Varios autores, desde esta perspectiva, pueden asociarse bajo el signo del Noventa y ocho. Me parecen significativas a este respecto las palabras iniciales del estudio de José Luis Gómez-Martínez:

La independencia de Cuba representó para España algo más que la pérdida de uno de los últimos vestigios de un inmenso imperio colonial. Fue la sacudida bienhechora destinada a despertar al pueblo español del sopor en que venía sumergido, y por consiguiente, el principio de un proceso de interiorización sistemático en el ser español. Se hizo más patente la agónica inquietud ante el problema de España, como parte inherente de los intelectuales de las primeras generaciones posteriores al desastre colonial⁹⁰.

El autor, después de identificar a Ganivet como el inspirador de toda una generación y de los discípulos de ésta, enumera a los principales pensadores e historiadores que pueden considerarse dentro del movimiento noventayochista:

⁹⁰ Véase José Luis Gómez-Martínez, *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*. Madrid: Gredos, 1975, pág. 13. Referencias con el número de página entre paréntesis.

Esta posición [de Ganivet, representada por *Idearium español*] llega a ser luego la característica que une las opiniones tan dispares de Unamuno y Maeztu, de Ortega y Gasset y Menéndez Pidal, de Américo Castro y Sánchez Albornoz, por citar sólo a los más sobresalientes (18).

Esta unificación de tópico, autores y obras, en los que cada uno de nosotros podría agregar o substraer nombres y títulos, tiende a subordinar el estudio de la interdisciplinariedad de las fuerzas sociales, religiosas, culturales y políticas y su interpretación, a un fenómeno tan visible como la guerra Hispano-Americana y sus consecuencias.

De hecho, el enfrentamiento con el problema de España, tan estudiado por los autores del '98, se verifica por primera vez durante la Ilustración y tiene a su mejor representante en Jovellanos. Este enfrentamiento se da en varias obras de este eminente escritor, economista y educador, además de magistrado y ministro de varios reyes, desde Carlos III hasta Carlos IV. De hecho, ningún escritor español que se enfrentó con este tópico, tuvo como Jovellanos la oportunidad de encontrarse en el centro del poder y de imprimir a la historia una dirección que perdura aún hoy⁹¹.

Pocos historiadores han buscado la solución a este tópico como Américo Castro, a riesgo de simplificar excesivamente su compleja multiculturalidad. Al definir el genio español por lo trascendente y su identificación de la época de los Reyes Católicos, afirma:

Vivir significaba para el pueblo rendir culto al cielo, a la tradición gloriosa y a la propia tierra, que era otra forma de tradición. España nunca planeó su existencia con vista a un futuro de realizaciones materiales, sino con la mira puesta en una eternidad celestial o de forma impercedera. Vivir fue igual a sentirse fluyendo dentro de una tradición que ha prejuzgado lo que uno ha de ser: "Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar". Hubo un momento en que el pueblo, muy dentro del mesianismo islámico-judaico, creyó que los tiempos habían llegado, y que los Reyes Católicos significaban el logro de todos los sueños, la libertad de toda traba y tiranía⁹².

Para Castro la intuición de la verdad que la "estancia [de los judíos] en España y su ulterior destierro trazaron una de las coordenadas de la historia ibérica", podría adquirir una dimensión utópica:

Durante largos siglos la vida hispano-cristiana descansó sobre

⁹¹ La ideología que marca y define el puente entre la Ilustración y el '98 es el anticlericalismo liberal. La expulsión de los jesuitas en 1767 es el comienzo de la España liberal, un proceso que llega a su culminación con las guerras religiosas del siglo XIX y se renueva en la Guerra Civil del siglo XX.

⁹² Véase Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948, págs. 275-276. Referencias con la fecha y la página entre paréntesis.

aquel extraño pueblo [judío], yedra y a la vez tronco de su historia. Si la lógica de la razón interviniese en las peripecias humanas, España habría debido ser lugar dilecto para el entrelace armónico de dos pueblos tan desafines. Mas pensar en ello sería una utópica ociosidad (1948, 472-473).

A pesar de esta salvedad, Castro identifica varios acontecimientos históricos en los que se da ese “entrelace armónico”. Uno de los más importantes, sino el más importante, es la presencia e influjo de los judíos en la corte de Alfonso el Sabio. Castro cree que ese influjo llegó hasta la decisión del Rey de utilizar el castellano en vez del latín para sus grandes obras históricas:

La súbita aparición en la corte de Alfonso X el Sabio de magnas obras históricas, jurídicas y astronómicas, escritas en castellano y no en latín, es un fenómeno insuficientemente explicado, si nos limitamos a decir que un monarca docto quiso expresar en lengua accesible a todos grandes conjuntos de sabiduría enciclopédica (...). En ninguna corte de la Europa del Siglo XIII podía ocurrírsele a nadie redactar en idioma vulgar obras como la *Grande e General Estoria*, los *Libros del saber de astronomía* o las *Siete Partidas*” (1948, 478).

¿Cómo explica Castro esta producción súbita de obras enciclopédicas en castellano? Según este historiador se dieron varias circunstancias que convergen en la personalidad y la vida de Alfonso el Sabio y explican la aparición de esas obras en castellano: en primer lugar Castro subraya que Alfonso X heredó de su padre Fernando III una situación política ventajosa que él quiso aumentar “más con habilidad diplomática que con ímpetu guerrero” (1948, 480). Al rey guerrero sucede el sabio: “Por vez primera la ciencia y la poesía tomaban posesión del aula regia, y el saber y el ensueño se incluían en el juego de la política” (1948, 480). Castro observa también que Alfonso el Sabio “no dejó una sola línea acerca de su persona interior” (1948, 480-481), pero evidenció una

visión magnificada del humano destino en conexión con las fuerzas estelares, en el tiempo histórico y en la totalidad de la vida social (...), fundió la grandeza de su concepción cristiano-oriental del mundo con la grandiosidad de su propia existencia, y soñó con alzarse hasta las cimas de su tiempo—en el trono del Sacro Romano Imperio—, un sueño sólo realizado en las fórmulas pomposas de su cancillería (1948, 481).

Esta ambición de Alfonso el Sabio encontró, según Castro, una cooperación valiosa en los judíos cuya “aguda mente” percibe el “designio imperial” del Rey. Según Castro, los judíos deciden hacer de Castilla “el horizonte del hispano-hebreo” (1948, 481): “El judío, que antes se sintió atraído por la estrella fulgente de Saladino, en cuya corte fue a vivir Maimónides, se vuelve ahora hacia la corte castellana” (1948, 481), con una diferencia lingüística y cultural; mientras el árabe

representaba una cultura refinada y superior, independiente de los judíos, el castellano era la lengua de un reino, Castilla, donde “el saber era escaso” (1948, 482). En estas circunstancias fue suficiente “que el judío dijera o escribiera algo de la cultura islámico-judía en castellano (una lengua tan suya como el árabe), para colocarse en una situación dominante” (1948, 482). Castro concluye que “Los judíos muy doctos de la corte de Alfonso X” adularon al Rey hasta hacer comenzar la nueva era histórica del reinado de este Rey (1948, 482-83). Castro explica esta actividad con “el intento de rotular los nuevos tiempos que el judío esperaba hacer suyos en alguna forma” (1948, 484). Según Castro los judíos utilizaron el castellano para desplazar el latín, que representaba “la unidad cristiana de occidente” (1948, 486).

Es bien conocida la polémica que suscitó esta interpretación de Castro. Aquí me limito simplemente a recordar la percepción que críticos y seguidores de Castro tuvieron que se trataba de lo que he definido en este estudio una isópolis, o sea, de una concepción totalizadora que tenía como finalidad reescribir la historia de España ex-novo. Comencemos por la autocrítica del mismo Castro. En 1971 reedita su obra, profundamente alterada y con un nuevo título: *La realidad histórica de España*⁹³. En esta revisión Castro omitió el capítulo sobre el influjo de los judíos y su afirmación de su intención de desplazar el latín con el castellano como parte de un plan de dominio mundial. Los años entre 1948 y 1971 marcan el comienzo de la polémica, que no ha terminado aún.

En su reseña a la obra *España, un enigma histórico*⁹⁴ de Claudio Sánchez Albornoz, Guillermo de Torre apuntaba la peculiaridad histórica de España, aludiendo a la frase de Nietzsche sobre España como “el país que quiso (o quiso ser) demasiado”⁹⁵. Guillermo de Torre subraya que este tipo de polémica es anterior a las interpretaciones opuestas de Américo Castro y Sánchez Albornoz, y que son anteriores hasta al Noventa y ocho y se remontan a varios siglos antes:

La preocupación de los españoles por su forma de ser hincó las raíces en el mismo humus elemental de España como nación, si nos atenemos al testimonio—revelado por Américo Castro—de Alonso de Cartagena, quien en un discurso de 1434 adelanta la primera descripción sobre la íntima realidad española (*La Nación*, 2).

⁹³ Véase A. Castro, *La realidad histórica de España*. México: Editorial Parrúa, 1971. Referencias a esta obra con la abreviación *Realidad* y el número de página entre paréntesis.

⁹⁴ Véase Claudio Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*. Buenos Aires, Sudamericana, 1956. Nuevas ediciones de 1962 y 1971. Referencias con la abreviación *Enigma*, seguida del volumen y la página entre paréntesis.

⁹⁵ Véase Guillermo de Torre, “Sánchez Albornoz y su interpretación de España”, *La Nación*, “Artes-Letras-Bibliografía”, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1957, pág. 2. Referencias a este artículo con la abreviación *La Nación* y el número de página entre paréntesis.

De Torre observa que, a pesar de esta tradición, se ha observado una frecuencia mayor de estudios sobre el tema de la naturaleza de España y los españoles “en los últimos años, tanto en la España territorial como en la exilada” y piensa que las de mejor calidad “pertenecen a la segunda”, agregando como explicación:

Nada hay de extraño en esta superioridad: sobre ser mayor la soltura de movimientos y pensamientos que gozan siempre quienes escriben, y más hoy, a distancia del modelo, esta misma lejanía aumenta la acuidad y profundidad de visión (*La Nación*, 2).

De Torre ve la obra de Sánchez Albornoz como la antítesis de la de Castro:

España, un enigma histórico (...) de Claudio Sánchez Albornoz, concebido como una [refutación] del anterior [libro de Castro, *España en su historia*]. Por esta circunstancia, por el hecho de consagrar numerosas páginas a refutar las posiciones centrales de Américo Castro, pudiera considerarse como su antítesis” (*La Nación*, 2).

Para de Torre, los dos estudios se complementan y la diferencia es más bien de estilo y método:

El tono de Américo Castro es resuelto, arrogante, seguro de sus afirmaciones, sin miedo a incurrir en fórmulas de una sola cara (...) Opuestamente, el tono de Sánchez Albornoz es mesurado, inclusive cauteloso; de suerte que aun expresando sus puntos de vista con no menor convicción y un deslumbrante despliegue erudito, deja siempre abiertas las puertas a otras hipótesis y perspectivas (...). He ahí, en definitiva, la clave esencialmente temperamental de un antagonismo profundo, que en lo particular, quienes admiramos parejamente a los dos protagonistas del encuentro, podremos lamentar. Pero del que con mirada más general hemos de felicitarnos, ya que merced a este choque polémico nuestra visión del tema capital en litigio—la averiguación de lo español—sale considerablemente enriquecido (*La Nación*, 2).

La diferencia teórica entre los dos historiadores es que mientras para Castro todo lo que antecede al año 711, fecha de la invasión musulmana, “no cuenta, puesto que para Américo Castro los visigodos no fueron españoles”, para Sánchez Albornoz “la España anterior al desembarco de Tarik cuenta positivamente, puesto que ya en los siglos anteriores se había forjado una disposición nacional” (*La Nación*, 2). De Torre identifica el límite de la interpretación de Sánchez Albornoz en su teoría de los tres desembarcos como perturbadores de la historia española: “el del berberisco Tarik, que desde el Magreb cruzó el estrecho de Gibraltar el 27 de abril de 711; el de Cristóbal Colón, en Guanahani, el 12 de octubre de 1492, y el de un príncipe flamenco, que luego será Carlos V, junto a Villaviciosa de Asturias, el 19 de septiembre de 1517” (*La Nación*, 2). El más decisivo, según Sánchez Albornoz,

fue el de Colón, por sus consecuencias: “sin paradoja puede decirse que el nacer aquende el mar un mundo nuevo y una España nueva, y como resultado de su mismo alumbramiento, se debilitó y anquilosó la nueva España que en Europa había nacido poco antes” (*La Nación*, 2). Según Sánchez Albornoz el mayor responsable de la decadencia española fue el Rey Felipe II, con su política inquisitorial de aislamiento: “Felipe II cortó el cordón umbilical que nos unía a Europa. Levantó murallas en torno a España y encerró a los españoles cultos en lo que llegó a ser como una gran prisión” (*La Nación*, 2). Este juicio se extiende al “poder paralizante del Santo Oficio cuya acción fue tan difusa y capilar al punto que España sufrió sus consecuencias hasta el siglo XIX: “No tuvimos [en España] guerras religiosas en el siglo XVI; las hemos tenido en el XIX” (*La Nación*, 2).

Al comparar la obra de Castro con la suya sobre *Erasmus y España*, Marcel Bataillon explica que, mientras el estudio de Castro tiene una dimensión vertical, el suyo la tiene horizontal:

Cette histoire d'époque [*Erasmus y España*] étant dite horizontale, il faut appeler verticale votre histoire à vous, qui traverse de nombreux étages de siècles pour ressaisir dans son unité l'histoire hispanique. A cette condition seulement, pensez-vous, les phénomènes hispaniques pourront être aperçus dans leur physionomie originale⁹⁶.

Por lo tanto, mientras él ve su obra *Erasmus y España* como una historia horizontal de Europa, la de Castro le parece limitada a España: “Votre thèse, très forte, est que l'histoire hispanique ne peut s'inclure sans plus dans l'histoire de l'Occident” (9).

Para Eugenio Asensio, en su obra *España en su historia*, Castro

amalgama tres elementos dispares: una reconstrucción del pasado, una teoría filosófica de la historia, y una polémica permanente (...) con los historiadores para quienes la monarquía de Fernando e Isabel constituía la gloriosa culminación de largos siglos de Reconquista⁹⁷.

Asensio piensa que Castro se enfrenta a tradicionalistas como Menéndez y Pelayo (8) y

magnifica el desastre moral que supone la escisión de las tres castas religiosas que juntas habían integrado la España medieval (...) Surge la más extraña paradoja: los judíos, ya ahora conversos, siguen siendo la escondida savia que vivifica la literatura y crea los grandes géneros lite-

⁹⁶ Véase Marcel Bataillon, “L'Espagne religieuse dans son histoire”, *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), pág. 7. Referencias a esta obra con el número de página entre paréntesis.

⁹⁷ Véase Eugenio Asensio, *La España imaginada de A. Castro*. Barcelona: Ediciones El Albir, 1976, págs. 7-8. Referencias con el número de página entre paréntesis.

rarios, es decir, la novela, la mística y el teatro (...) Castro se queja del olvido a que los españoles condenaron su deuda con moros y judíos. Por su parte, sin embargo, rebaja y aniquila la aportación de los pueblos que nos legaron religión, lenguaje, leyes e instituciones, es decir, los romanos y los germanos (8-9).

Asensio identifica la afinidad de Castro con la generación del '98 y hasta la oposición a Menéndez y Pelayo:

De la generación del '98 hereda desde el problema de España hasta las manías del ensayo como forma literaria; desde los gérmenes de numerosas ideas hasta el adversario electivo respetado y combatido: Menéndez y Pelayo (26).

Entre los autores del '98 identifica a Unamuno como el influjo más importante y su idea de la "morada vital" como superación de la dialéctica unamuniana entre historia e intrahistoria (28-29). Según Asensio, Castro sigue el concepto de seudomorfosis de Spengler para explicar que "numerosas formas de vida, de lenguaje, instituciones hispanas cuya apariencia es latina, cristiana, europea, son íntimamente orientales, son seudomorfosis de lo árabe y lo judaico" (36). Otro modelo de Castro, siempre según Asensio, es Toynbee, para quien si una civilización cambia, cesa de ser ella misma y nace una nueva civilización. Para Toynbee

la génesis de las civilizaciones se explican mediante el juego de reto y réplica: el desafío que el ambiente o el grupo adverso plantean a una sociedad humana, y de la respuesta con que ésta supera el peligro. Este juego se repite hasta que, perdida la capacidad de réplica, la sociedad se desintegra (38).

Esto explica cómo la vida española "se incubó y desarrolló al conquistar a la gente islámica y al tener que dejarse conquistar por ella, por su manera de vida" (1948, 134-135). Así, para Castro, "Santiago es la respuesta a Mahoma y las Órdenes Militares la respuesta a los monjes guerreros del Islam" (39). Por eso, para Castro, el ser español y "la conciencia de ser español y de estar obrando como tal comienza a hacerse sentir entre los siglos X y XI" (*Realidad*, 139). Asensio cree que para Castro la "génesis de España se debe a su lucha contra el moro; el reto de una cultura superior se enfrenta gracias a una creencia ultraterrena surgida como réplica heroica a otra creencia enemiga" (39).

Para Asensio la obra de Castro, más que obra histórica es obra literaria. Más aún, el crítico identifica la interpretación de España como obra dramática:

Podríamos, con un esfuerzo imaginativo, reducirla a tres actos, igual que una comedia clásica, en los que la nueva Hispania se enfrentaría sucesivamente con el europeo peregrino de Santiago, con el moro y el morisco; con el hebreo y el converso (...) El único Adán hispano na-

da tiene que ver con sus supuestos antepasados: el cuatrero de Iberia, el legionario de Roma, el filósofo de Córdoba, el poeta latino de los martirios, el obispo o el noble visigodo” (40-41).

Esta asimilación de Asensio a un género literario es justificable por lo que el mismo crítico define como creación artística:

El brusco nacimiento de España, muy oportuno desde una perspectiva estética, violenta la realidad. La radical mutación del protagonista hispano que entre 711 y 1000 se metamorfosea en ente nuevo, es una conveniencia artística más que una evidencia, y a una creación artística se asemeja la unificación de un material tan heteróclito (41).

Castro ya encuentra en Menéndez y Pelayo la tesis de una España dividida entre tradición e innovación. Asensio identifica en la reducción de Castro de la historia de España a Castilla el influjo del '98: “[Castro] practica un eclecticismo vacilante, aunque igual que los escritores del '98, propende a sacrificar la riqueza y variedad del mundo hispánico, a reducirlo al horizonte de Castilla” (43). El pensamiento liberal de Unamuno y Ortega no hizo más que acentuar esa dicotomía latente y el deseo de buscar una explicación para la esencia española, esencia que Unamuno resuelve brillantemente en *En torno al casticismo* con el dualismo *historia / intrahistoria* y que Ortega interpreta filosóficamente con su pareja de conceptos del “yo y mi circunstancia”, como catalistas de una reflexión sobre la modernidad surgida de la Revolución Francesa. Esta tendencia a ver a España como un todo ya se ha definido en este estudio como “isópolis”. La respuesta del reformador o crítico de la isópolis es necesariamente utópica, porque, para reformar una isópolis (la totalidad de una sociedad y un país) se necesita una utopía, o sea, una abstracción capaz de ofrecer una alternativa plausible a una visión de conjunto que rechaza la tradición. En este sentido la obra de Castro se puede justificar y en parte explicar como un intento original de renovar la tradición histórica española. Castro esgrime una actitud utópica, de reforma total de la tradición histórica española, reforma que, a pesar del interés y las polémicas que ha generado, no ha aún obtenido resultados fundados en descubrimientos probantes. Por esto la de Castro es una isópolis.

La hipótesis arabizante más importante de Castro, la que, según Asensio, constituye “la piedra sillar” de su tesis, es la interpretación del *Libro de Buen Amor*. Para Castro no se trata de semejanzas o coincidencias entre la obra del Arcipreste de Hita y la literatura árabe, sino que el motivo central del libro, que trata la experiencia erótica en su doble vertiente de impulso sensual y arrepentimiento ascético, viene del Islam. Asensio cita a Castro quien afirma que “La narración seguida de glosa moral, la incansable reiteración de temas análogos, el doble y reversible sentido de cuanto se dice, todo eso se halla en *El collar de la paloma* y en otros tratados árabes de ascética y mística” (47). La tesis de Castro que Alfonso X eligió el

castellano por influjo de los hebreos es infundada. Asensio cita el ejemplo de los notarios italianos empleados en la corte de Alfonso el Sabio y que éste “dotó y encauzó la Universidad de Salamanca donde los sabios mimados fueron los romanistas y canonistas es decir los representantes de dos saberes apegados al latín, ajenos y hostiles a los hebreos” (52-53).

Sin embargo, Castro convierte en cristianos nuevos a varios autores de los siglos de oro, en su obra *La Celestina como contienda literaria*, en la que “sin demostración, hace de la casta hispano-hebrea a Miguel de Cervantes, Gil Vicente, Miguel Servet, Juan del Encina y otros menores” (64). Asensio recuerda la opinión de Sánchez Albornoz, sobre la cólera popular contra los cobradores de impuestos judíos y los usureros o prestamistas judíos que provocó el decreto de expulsión (*Enigma*, II, 198-206). En su trabajo Asensio identifica en las “fantasías derrotistas del 98 y sus epígonos” la semilla “acaso inconsciente, de muchas elucubraciones de Castro” (125). En estos antecesores de Castro, Asensio ve un “anhelo de sustituir la versión oficiosa, si no oficial, de la historia de España vista como una continuación del espíritu romano y cristiano, por otra interpretación en que los semitas—árabes o judíos—ofreciesen la clave de ciertos fenómenos oscuros y absurdos” (125).

8) MAEZTU Y LA ISÓPOLIS DE MENÉNDEZ PIDAL

En enero de 1905 Maeztu abandona España para cumplir su compromiso periodístico en Londres, como corresponsal extranjero de *La Correspondencia de España*. Se casa en Londres y permanece allí hasta 1919. Cuando vuelve a España es muy diferente del anarquista que la había dejado. Trabaja por periódicos de Madrid, como *El Imparcial* y *La Correspondencia*. Es más conservador. Antes de su salida para Londres, había participado en el vivo de las polémicas entre defensores y adversarios del Modernismo. Clarín (Leopoldo Alas), director del *Madrid Cómic*, había expulsado a Benavente. Maeztu defendió a Benavente en su artículo “Clarín, Madrid Cómic and Co. Ltd.”, publicado en *Revista Nueva*, N. XXV del 15 de octubre de 1899, afirmando que Benavente y sus amigos eran “decadentes, regeneradores, esteticistas, jóvenes párvulos de las letras azules” y acusaba a Clarín de haber condenado el *Madrid Cómic* a la golfería, palabra que en Madrid en esa época se utilizaba para desprestigiar a la generación anterior a la del Noventa y ocho. Pero a su vuelta encuentra una situación política muy distinta. Con el pronunciamiento del general Primo de Rivera de 1923, caducó la Constitución de 1876. Unos años antes, el Ministro Romanones había destituido a Unamuno de su cargo de Rector de Salamanca. Maeztu adhirió al nuevo régimen y, desde 1927 a 1930, fue embajador de España en Buenos Aires. Colaboró en el prestigioso diario *La Prensa* de Buenos Aires, con varios artículos, inclusive los que luego recogió en un volumen al que dio el título de *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, publicado

en 1925. En la “Dedicatoria” a Ezequiel Paz, Director de *La Prensa*, Maeztu le agradece haber tenido la oportunidad de haber publicado “estos intentos de interpretación” en las páginas de *La Prensa*, refiriéndose a “los muchos años de trabajo en su casa”. *La Prensa* los publicó en 1925, el mismo año en que salieron en forma de libro. Siempre en *La Prensa* Maeztu publicó en 1931 una reseña de *La España del Cid* de Menéndez Pidal. Hay una correspondencia de motivos entre el libro y esta reseña. En el volumen de 1925 Maeztu define la espiritualidad de la España del siglo XVII, la España del *Quijote*, por intermedio del arte del Greco:

Lo que eran los españoles de aquel tiempo lo sabemos por los cuadros del Greco. Un español no habría sabido quizá verlos. El cretense percibió que aquellos hombres, que en lo físico no eran extraordinarios, estaban animados por una espiritualidad excepcional, que sólo podía expresarse pictóricamente por excepcionales procedimientos. El Greco simbolizó, en luz, el ideal que encendía aquellos cuerpos. Concibió la luz como una sustancia que en el éter vibra y en el aire se rompe, rodea los cuerpos, disuelve los límites, aligera los pesos, convierte la gravedad en ascensión y transforma a los hombres en llamas, que en su propio fuego se divinizan y consumen⁹⁸.

Maeztu, como Azorín, como Baroja y como otros miembros del Noventa y ocho, admirador del Greco, porque en él se puede entender el espíritu de una época, de la época de Don Quijote, arquetipo del “hombre débil, pero de gran temple de alma, en lucha contra los obstáculos que se oponen a la felicidad común” (48). Maeztu ve en el personaje de Don Quijote un reflejo del autor, del mismo Cervantes, soldado y escritor, que nos ha dejado él también un recuerdo heroico:

En el soldado de Lepanto se producen al mismo tiempo los impulsos de acción y los ideales generosos. He aquí uno de esos hombres privilegiados que no son sólo acción, sino palabras: que no son sólo palabras, sino acción. Cuando soldado, ha debido de soñar en batallas ciclópeas; cuando amante, en amores de infinita ternura; cuando escritor, en libros inmortales; cuando patriota, en el imperio universal. Hechos y sueños y palabras se enlazan en los recuerdos y en las realidades de su vida como en las aventuras de su héroe (48).

Maeztu, hombre del Noventa y ocho, sigue trabajando para la regeneración de España. Cervantes y el Greco proyectan de forma espiritual el alma de Don Quijote, el arquetipo que dio identidad a España:

Esto es lo que hizo España, y en este sentido tiene completa razón Ganivet cuando dice que España es la obra del soldado cautivo, como

⁹⁸ Véase Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1972, pag. 42. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis.

Italia la de Dante o Alemania la de Goethe. Aunque en el momento actual el problema de España consiste en recobrar la iniciativa histórica, es natural que en el siglo XVII la perdiéramos e innegable que Cervantes realizó una obra benéfica preparando los ánimos para resignarse a dejar de avanzar (61).

Los españoles del tiempo de Cervantes debían desengañarse, debían comprender que, como Don Quijote en pos de los molinos de viento, fuera inútil luchar por un ideal superado. Pero en la voluntad del héroe los españoles pueden consolarse y sacar nuevas fuerzas para un nuevo ideal:

Los sueños de Don Quijote nos harán pensar en los de Cervantes cuando joven, y como el soldado de Lepanto es representativo del siglo XVI, en los de toda España, en el ápice de su grandeza. Esta perspectiva histórica nos inmunizará contra la sugestión de desencanto que quiere infiltrarnos el *Quijote*. Comprenderemos que había que desengañar, por su propio bien, a los españoles de aquel tiempo. Y advertimos, a la vez, que lo que el nuestro necesita no es desencantarse y desilusionarse, sino, al contrario, volver a sentir un ideal. Ello nos hará mirar con otros ojos las obras fundamentales de nuestro siglo de oro. Comprenderemos que la esencia del arte barroco, que es como decir la esencia de nuestro siglo XVII, consiste en una voluntad de ideal y de creencia que se sobrepone a la realidad, a la evidencia de los sentidos y al natural discurso, como en los cuadros del Greco hay una espiritualidad que no tienen graciosamente las figuras, sino que quieren tenerla, y por eso la alcanzan (66).

En *La España del Cid* de Menéndez Pidal, Maeztu ve otro ejemplo de voluntad de heroísmo, lograda a través de la investigación histórica. Esta obra define un nuevo protagonista de la historia de España:

A partir de este libro, tendrá que ser el Cid una de las figuras centrales de la historia de España. Y esto es lo que no era hasta ahora. No lo era. Era más una figura de leyenda que de historia (...) la figura histórica del Cid Campeador es substancialmente la misma que aparece en el *Poema del mio Cid*, sólo que tiene una significación histórica todavía más profunda que la que el juglar autor del poema había podido vislumbrar desde su limitada perspectiva (...) Y así va surgiendo de su libro una figura, que no había sido objeto de la fervorosa admiración de los poetas medievales, de no haber sido representativa no sólo del ideal del caballero, tal como entonces se concebía, sino de las aspiraciones colectivas de los pueblos hispánicos, tanto en su lucha común contra el Islam como en su propósito particular de mantener cada uno de ellos su propia independencia⁹⁹.

⁹⁹ Véase Ramiro de Maeztu, "Menéndez Pidal y *La España del Cid*", *La Prensa*, Segunda Sección, Buenos Aires, Junio 14 de 1931.

Maeztu identifica en ambos héroes, el de la ficción y el de la historia, la inspiración del ideal para España, un ideal que debe salir de la mente y del corazón de los españoles, un ideal renovador, aunque sea sufrido y difícil de alcanzar, como en los cuadros del Greco. Maeztu se detiene en reseñar las noticias históricas contenidas en la obra de Menéndez Pidal para subrayar las cualidades de soldado, gobernador y fiel vasallo del monarca español, a pesar de la grave afrenta sufrida, todos hechos que elevan su figura histórica y justifican el lugar de privilegio que goza como figura protagónica de la epopeya nacional.

9) ORTEGA Y GASSET

a) España y el inconsciente colectivo (1914)

Con Ortega y Gasset la generación del '98 alcanza un pensamiento y una teoría de la historia que supera el ámbito nacional e imprime un curso nuevo al pensamiento europeo, anticipando en dos décadas las ideas de Carl Jung sobre arquetipos e inconciencia colectiva. Influidos por Unamuno, Ganivet, de quien se interesó, como hemos visto, Azorín y Baroja, de quien estudió la obra narrativa, admirado por Azorín, que le dedicó su *Los valores literarios*, también Ortega comienza por el *Quijote*, símbolo de la generación del '98. Y así como la generación del '98 había sentido en el Greco el espíritu de la nación en su apogeo, Ortega concibe una nueva interpretación de Goya para identificar en él una constante de la cultura española: una cultura y un arte impresionista, en el sentido de no dejar que nada modifique la intuición original, que ninguna escuela sea capaz de torcer, o traicionar:

Cada genial impresionista vuelve a tomar el mundo de la nada, no allí donde otro genial antecesor lo dejó. ¿No es ésta la historia de la cultura española? Todo genio español ha vuelto a partir del caos, como si nada hubiera sido antes. Es indudable que a esto se debe el carácter bronco, originario, áspero de nuestros grandes artistas y hombres de acción. Sería incomprensivo desdeñar esta virtud; sería necio, tan necio como creer que con esa virtud basta, que esa virtud es toda la virtud. Nuestros grandes hombres se caracterizan por una psicología de Adanes. Goya es Adán—un primer hombre¹⁰⁰.

Ortega ha hecho un primer descubrimiento, que el arte en España no sigue escuelas y, en segundo lugar, que a través del arte, se puede uno remontar a la raíz de lo hispánico, a la Weltanschauung de España. El filósofo ha elegido un campo—la

¹⁰⁰ Véase José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1970, pág. 79. Referencias a esta edición con el número de página entre paréntesis. La primera edición de esta obra es de 1914.

crítica de arte— en que la intuición juega un papel más importante de la razón, más aún, la intuición le permite al filósofo enfrentarse con el noúmeno kantiano y luego, en un segundo momento, estudiarlo con la razón. Por eso, ya en su primer libro, el joven Ortega ha alcanzado nivel europeo y, dentro de poco, se constituirá en uno de los pensadores más importantes de Europa. Su método es claro y esencial, como su estilo, otra cualidad que hará de sus escritos modelos de prosa clásica. Sigamos su pensamiento sobre Goya:

Hombre sin edad ni historia, Goya representa—como acaso España—una forma paradójica de la cultura: la cultura salvaje, la cultura sin ayer, sin progresión, sin seguridad; la cultura en perpetua lucha con lo elemental, disputando todos los días la posesión del terreno que ocupa sus plantas. En suma, cultura fronteriza (...) es un hecho que los productos mejores de nuestra cultura contienen un equívoco, una peculiar inseguridad (80-81).

Ese caos creador, logrado por un artista de la talla de Goya, lo que lo hace genial y único, necesita el esclarecimiento conceptual, porque, si es cierto que el arte es sobre todo producto de la intuición creadora, sólo la razón puede explicarla, conocerla, difundirla y, lo que más cuenta, puede transformarla en el mejor método educativo. Un pueblo que conoce su arte no es una masa ignorante, es un pueblo que puede arremeter cualquier situación y salir airoso de ella. La reflexión en el arte lleva a la conciencia de una identidad. Ortega descubre su estilo y nos deja imágenes imperecederas:

Bajo las formas más diversas, todo gran estilo encierra un fulgor de mediodía y es serenidad vertida sobre la borrasca (86).

Observa Ortega que este aspecto crítico, racional, de meditación para esclarecer el caos de la creación, no ha acompañado la literatura castiza:

Esto ha solido faltar en nuestras producciones castizas. Nos encontramos ante ella como ante la vida (...) Representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominante de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento (86).

El filósofo siente la necesidad de integrar “la enérgica afirmación de impresionismo yacente en nuestro pasado” con una seria y profunda meditación que nos revele cómo el artista “se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital” (85). La intuición sobre el arte de Goya prepara la parte central del ensayo, la esencia del *Quijote*. Para Ortega el estudio del *Quijote* debería lograr, como último resultado crítico y filosófico, la respuesta a la pregunta sobre la esencia española. En cierto sentido lo más difícil España ya lo ha logrado, pues no hay nada que supere en un país la conciencia de haber logrado un resultado

único, inigualable. Lo difícil es explicarlo y persuadir al pueblo de su importancia, comenzando por una minoría selecta. Debería resultar claro que en este libro juvenil ya está *in nuce*, la tesis de su obra más difusa y celebrada, *La rebelión de las masas*. Ortega se pregunta por la esencia del *Quijote*:

¿Habría un libro más profundo que esta humilde novela de aire burlesco? (...) Es, por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el *Quijote* la magna pregunta: Dios mío, ¿Qué es España? (87-88).

Ortega siente esta meditación como urgencia intelectual y moral:

¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta, que no se hace un problema de su propia intimidad; que no siente la heroica necesidad de justificar su destino, de volcar claridades sobre su misión en la historia! (89).

Ortega comienza por rechazar la tradición, pues ve en ella una confusión, una falta de discriminación entre lo auténtico y lo falso. La labor es importante y urgente:

Nada, en mi opinión, nos importa hoy tanto como aguzar nuestra sensibilidad para el problema de la cultura española, es decir, sentir a España como contradicción (...) Conviene que nuestra meditación penetre hasta la última capa de conciencia étnica (...) Un pueblo es un estilo de vida (...) Causas exteriores desvían a lo mejor de su ideal trayectoria este movimiento de organización creadora en que se va desarrollando el estilo de un pueblo, y el resultado es el más monstruoso y lamentable que cabe imaginar (...) Como éste es el caso de España, tiene que parecernos perverso un patriotismo sin perspectiva, sin jerarquías, que acepta como español cuanto ha tenido a bien producirse en nuestras tierras, confundiendo las más ineptas degeneraciones con lo que es la España esencial (90-91).

Para Ortega, la tradición ha llegado a un callejón sin salida, no ofrece los instrumentos, ni las ideas aptas para renovar la meditación necesaria y urgente sobre el problema de España:

No, no podemos seguir la tradición. Español significa para mí una altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida. No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición (92).

Para renovar la tradición Ortega comienza de lo fundamental, del *Quijote*, con la esperanza de descubrir “la manera cervantina de acercarse a las cosas (...) un estilo poético [que] lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una polí-

tica (92-93) y lograr despertar España a nueva vida¹⁰¹. Ortega analiza el género de la novela y establece una diferencia entre novela y épica:

Novela y épica son justamente lo contrario. El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasenos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto (...) El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad (...) [lo] poético estrictamente era para Grecia sólo lo antiguo (...) para el griego fue belleza un atributo íntimo de las cosas esenciales: lo accidental y momentáneo le parecía exento de ella (102-105).

La relación entre el folklore y el mito en la épica es esencial, es la obra colectiva, lo que Jung llamará, veinte años después, el inconsciente colectivo¹⁰² y es lo que Ortega identifica en Homero:

A diferencia del poeta moderno, no vive aquejado por el ansia de originalidad. Sabe que su canto no es suyo sólo. La conciencia histórica, forjadora del mito, ha cumplido, antes que él naciera, el trabajo principal: ha creado los objetos bellos. Su papel queda reducido a la escrupulosidad del artifice (109).

El concepto de novela de Ortega parece estar directamente inspirado en Baroja, cuando nos dice que la novela, contrariamente a la épica, no se interesa por lo estético, sino más bien por el documento, por la actualidad directamente conocida por el escritor. Contrariamente a la épica, en la novela el tema:

Es la actualidad como tal actualidad (...) los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos; tómanse, no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector (111).

Pero la búsqueda de la esencia del *Quijote* no se puede limitar a una alusión a la novela contemporánea. Ortega ha excluido lo estético como valor heredado en la épica, gracias al inconsciente colectivo que lo ha generado anónimamente y lo ha puesto al alcance del poeta en mitos y leyendas, pero la novela de Cervantes contiene poesía en grado sumo. ¿Dónde halla Ortega la fuente de esa nueva poesía?

¹⁰¹ En *Rebelión de las masas* Ortega afirma la importancia de la continuidad de la tradición en el presente. Véase *La rebelión de las masas*, Edición de Thomas Mermall, Madrid: Clásicos Castalia, 1998, págs. 124-125.

¹⁰² Véase Carl Jung, "The Concept of the Collective Unconscious", *The Portable Jung*, Editor Joseph Campbell. New York: Penguin Books, 1971, págs. 59-69. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis. Esta sección es parte de *Archetypes and the Collective Unconscious* de 1934.

Paradójalmente, y con genial intuición, Ortega recupera el dogma, no en su esencia teológica o política, sino en su esencia estética:

Mas descargados los motivos épicos, las simientes míticas de todo valor dogmático no sólo perduran como espléndidos fantasmas insubstituíbles, sino que ganan en agilidad y poder plástico. Hacinados en la memoria literaria, escondidos en el subsuelo de la reminiscencia popular, constituyen una levadura poética de incalculable energía (212).

Es en esta parte de las *Meditaciones del Quijote* donde me parece ver la presencia de Unamuno, de su intrahistoria, que el Rector de Salamanca había concebido para explicar la naturaleza conflictiva del casticismo y que ahora Ortega modifica para recuperar la dinámica castiza e incorporarla, sin esfuerzo visible, a su estudio del *Quijote*. Sin decirlo claramente, Ortega identifica un estilo, al distinguir, en los libros de caballerías, el elemento novelesco como la excepción, la descripción dentro de la narración:

... el instrumento poético en el libro de caballerías es, como en la épica, la narración (...) El libro de imaginación narra; pero la novela describe (...) en la novela nos interesa la descripción (...) Desatendemos a los objetos que se nos ponen delante para atender a la manera como nos son presentados (114-115).

La estructura del episodio de Maese Pedro, en el que hay una acción que ocurre en el tinglado de títeres y otra entre los espectadores y el todo en un libro que es otro escenario, contemplado por el lector es lo que Ortega entiende subrayar con su observación que en la novela todo depende de cómo se cuenta, lo que he referido como el estilo. Y en esto Cervantes es maestro, pues Quijote, arrebatado por su ideal, sigue a don Gaiferos:

Y allá va volteando, arrebatada en el vórtice ilusorio, el alma de Don Quijote, ingrávida como un vilano, como una hoja seca. Y allá irá siempre en su seguimiento cuanto quede en el mundo de ingenuo y de doliente (118).

Esta multiplicidad de escenarios, que Ortega llama continentes, cuyas fronteras son los bastidores, permiten una contaminación de “efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de ésta a aquél. Diríase que lo importante es precisamente la ósmosis y endósmosis entre ambos” (119). Queda sentado en *Las meditaciones del Quijote* que la búsqueda de lo esencial español requiere una total dedicación, un gran espíritu de sacrificio, un gran patriotismo y una gran claridad de pensamiento. Es un llamado a las armas de la inteligencia y de la verdad, una afirmación de una filosofía de la vida y de la cultura en la que el arte se constituye en poderoso móvil de acción.

b) La vocación al elitismo

La obra más conocida de Ortega y la que ha tenido influjo perdurable hasta nuestros días es *La rebelión de las masas* (1930). Es un salto radical del análisis de lo hispánico al estudio del hombre contemporáneo. Es un pensamiento español para la modernidad mundial. Ya hemos señalado algunas anticipaciones en *Meditaciones del Quijote*, como la exigencia al conocimiento del rol del propio país, de su destino histórico. Ahora, el pensador emprende una tarea más difícil, como es revelar el destino de varios países, o por lo menos de los que Ortega considera como los que guían la humanidad en la senda de la civilización. La identificación del hombre-masa requiere una discusión agresiva, sin cuartel. Para Ortega el hombre-masa es una dimensión siempre creciente de nuestra sociedad y su estado anímico no contempla un interés elevado por la cultura o por la civilización. Esta isópolis mundial requiere un gobierno mundial. En su obra Ortega dio una interpretación de la edad moderna en sentido “politically incorrect”. Aunque deudora de varios antecedentes, su obra se distingue por su posición antidemagógica. El filósofo critica los organismos que, en vez de buscar la verdad, tratan de ocultarla por conveniencia o interés. Desde los políticos a los medios de comunicación, desde la educación a la literatura y el arte, todo pasa por el atento análisis de Ortega, sin concesiones diplomáticas o dictadas por el compromiso o el interés. De resultas sale una obra vigorosa en sus afirmaciones en pro de la cultura y de la civilización y profética en indicar las consecuencias de la negligencia a la que el hombre-masa ha sometido a las dos. Es posible prever los resultados de décadas de negligencia: “Es falso decir que la historia no es previsible. Innumerables veces ha sido profetizada”¹⁰³. La falta de educación que ya lamentaba Ortega entonces, daría, como consecuencia, una irresponsabilidad cultural, típica del que Ortega llama “el hombre vulgar”:

Porque, en efecto, el hombre vulgar, al encontrarse con ese mundo técnica y socialmente tan perfecto, cree que lo ha producido la Naturaleza, y no piensa nunca en los esfuerzos geniales de individuos excelentes que supone su creación (172).

La obra de Ortega es una de las defensas más enérgicas y autoritativas del individuo que descuella sobre la masa, un tipo humano excepcional que beneficia la humanidad con su capacidad creadora, sobre todo en el campo político, científico y tecnológico, beneficios que el hombre vulgar toma gratuitamente sin preocuparse ni de la historia detrás de esos logros, ni de su perfeccionamiento o conservación:

La perfección misma con que el siglo XIX ha dado una organiza-

¹⁰³ Véase José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Edición de Thomas Mermall. Madrid: Clásicos Castalia, 1998, pág. 168. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

ción a ciertos órdenes de la vida es origen de que las masas beneficiarias no la considera como organización, sino como naturaleza. Así se explica y define el absurdo estado de ánimo que esas masas revelan: no les preocupa más que su bienestar (...) cual si fuesen derechos nativos (...) las masas populares [suelen] buscar pan, y el medio que emplean suele ser destruir las panaderías. Esto puede servir como símbolo del comportamiento que en más vastas y sutiles proporciones usan las masas actuales frente a la civilización que las nutre (173).

La naturaleza del hombre-masa tiende a la demagogia y ésta produce inevitablemente una “hiperdemocracia”:

Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente sin ley, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos (...) Cree la masa que tiene derecho a imponer y dar vigor de ley a sus tópicos de café (135).

Un aspecto original del pensamiento orteguiano es la interpretación de la americanización de Europa. Según Ortega, esa confluencia de niveles de vida se debe, más que a un reflujo, a una nivelación de la vida humana:

Eso, que el nivel medio de la vida sea el de las antiguas minorías, es un hecho nuevo en Europa; pero era el hecho nativo, constitucional, de América (142).

Después de desarrollar un análisis de lo que comúnmente se llama “americanización”, llega a identificar los elementos de esa intrahistoria europea como factores esenciales en el origen de la masa europea:

El triunfo de las masas y la consiguiente magnífica ascensión de nivel vital ha acontecido en Europa por razones internas, después de dos siglos de educación progresista de las muchedumbres y de un paralelo enriquecimiento económico de la sociedad. Pero ello es que el resultado coincide con el rasgo más decisivo de la existencia americana; y por eso (...) por primera vez el europeo entiende la vida americana (...) No se trata, pues, de un influjo (...) que sería un reflujo, sino de lo que menos se sospecha aún: se trata de una nivelación (143).

Ortega concibe su isópolis, habiendo asimilado el pensamiento de Unamuno, su intuición y concepto de la intrahistoria y su hábito, afinado en la composición de *Meditaciones del Quijote*, de esbozar teorías y esquemas abarcando naciones, englobando regiones y países, antes desde España, ahora hacia el mundo todo. La esencia de la masa es una nueva intrahistoria que erróneamente se creyó exclusivamente americana, pero que es la esencia de la masa:

Vivimos en sazón de nivelaciones: se nivelan las fortunas, se nivela

la cultura entre las distintas clases sociales, se nivelan los sexos (144).

Contra esta nivelación Ortega parte de la intrahistoria unamuniana para llegar a su pareja de conceptos del “yo y mi circunstancia”, por lo cual la cultura y la civilización son un reactivo a la acción del hombre, a su voluntad. El hombre excelente es el que se exige mucho a sí mismo, y el vulgar el que no se exige nada, sino que se contenta con lo que es y está satisfecho consigo mismo. La nobleza se define por la exigencia y la responsabilidad, por las obligaciones, no por los derechos. Con la Revolución Francesa el destino del hombre moderno es menos seguro, pero depende más de su nobleza, de su capacidad de servir, de exigirse:

Todo destino es dramático y trágico en su profunda dimensión. Quien no haya sentido en la mano palpar el peligro del tiempo, no ha llegado a la entraña del destino, no ha hecho más que acariciar su mórvida mejilla (139).

La cuestión de la cultura y de la civilización ha dominado los escritos de Ortega desde el comienzo. No nos olvidemos que el tema fundamental de *Meditaciones del Quijote* era la búsqueda de lo esencial hispánico a través del arte. El destino de España sirvió de base como un banco de prueba para enfrentarse con la cuestión del destino de Europa y del mundo. La pregunta “¿Es el hombre-masa contrario a la cultura y a la civilización?” debe contestarse con un estudio de la naturaleza de ese hombre-masa:

Cualquiera diría que esas dos cosas—la civilización y la cultura—no son para mí cuestión. La verdad es que ellas son precisamente lo que pongo en cuestión casi desde mis primeros escritos (128).

La razón del desinterés del hombre-masa por la cultura y la civilización es el materialismo:

El hombre masa se siente perfecto. Un hombre de selección, para sentirse perfecto, necesita ser especialmente vanidoso, y la creencia en su perfección no está consustancialmente unida a él, ni es ingenua, sino que le llega de su vanidad, y aún para él mismo tiene un carácter ficticio, imaginario y problemático. Por eso el vanidoso necesita de los demás (183).

El efecto de este narcisismo es una anarquía que amenaza la civilización. Hoy el mundo se ha convertido en un pueblo, más aún con las comunicaciones que se han desarrollado a un grado tal que Ortega no pudo prever. Sin embargo Ortega previó la globalización ya en su tiempo, y gracias a ella se puede concebir una utopía capaz de oponerse a la isópolis del hombre-masa:

El imperio de las masas y el ascenso de nivel, la altitud del tiempo que él anuncia, no son a su vez más que síntomas de un hecho más completo y general. Este hecho es casi grotesco e increíble en su misma y simple evidencia. Es, sencillamente, que el mundo, de pronto, ha crecido, y con él y en él, la vida. Por lo pronto, ésta se ha mundializado efectivamente; quiero decir que el contenido de la vida en el hombre de tipo medio es hoy todo el planeta; que cada individuo vive habitualmente todo el mundo (154).

Ortega llega a la utopía porque frente a la posibilidad de la destrucción de la cultura y de la civilización por el materialismo del hombre-masa, queda una sola alternativa, un gobierno mundial, capaz de poner en acto esas medidas que el filósofo con tanta lúcida pasión ha enumerado.

c) Utopía científica y contra-utopía política

En *El tema de nuestro tiempo* (1938) Ortega da una definición de la utopía:

Una idea forjada sin otra intención que la de hacerla perfecta como idea, cualquiera que sea su incongruencia con la realidad, es precisamente lo que llamamos utopía ¹⁰⁴.

Luego distingue entre ciencia y política y aún si admite el pensamiento utópico en la ciencia, lo excluye de la política:

Racionalismo, radicalismo, pensar *more geometrico* son utopismos. Tal vez en la ciencia, que es una función contemplativa, tenga el utopismo una misión necesaria y perdurable. Mas la política es realización. ¡Cómo no ha de resultar contradictorio con ella el espíritu utopista! (124)

Ortega sintió en este momento el problema de la ciencia moderna, sobre todo con la publicación de la teoría de la relatividad de Einstein. Esta teoría para Ortega, aparte de su importancia científica, tiene una dimensión histórica:

Y como un edificio científico de esta importancia no es obra de un solo hombre, sino resultado de la colaboración indeliberada de muchos, precisamente de los mejores, la orientación que revelan esas tendencias marcará el rumbo de la historia occidental (140).

La teoría de la relatividad es ante todo revolucionaria por cuanto se levanta como fruto de una sensibilidad nueva “antagónica de la reinante en los últimos si-

¹⁰⁴ Véase José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968, pág. 124. Referencias a esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

glos” (141). La teoría de la relatividad no toma en cuenta las dimensiones absolutas de espacio, tiempo y movimiento: “El relativismo de Einstein es estrictamente inverso al de Galileo y Newton” (141) que creían en el absolutismo de espacio, tiempo y movimiento y podía así llegar a determinaciones empíricas de duración, colocación y movimiento relativas a ese absolutismo. Lo único absoluto para Einstein es nuestro conocimiento, mientras que la realidad es relativa. La geometría euclidiana parte del principio antropomórfico que el hombre es el centro del universo “cuando es sólo un rincón. Y éste es el error que la teoría de Einstein viene a corregir” (144). Otro punto importante de la teoría de Einstein es el perspectivismo:

La perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla. Si varía el lugar que el contemplador ocupa, varía también la perspectiva (...) Tiempo y espacio vuelven, contra la tesis kantiana, a ser formas de lo real (147-148).

Ortega persigue su tesis que la teoría de Einstein tiene consecuencias históricas, es decir, además de su valor científico, deberá influir sobre el sistema de valores de la cultura occidental:

La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida (148).

Esta teoría nos hará más tolerantes de otras culturas. En el campo internacional mejorará lo que hoy llamamos los derechos humanos:

Lo propio acontece con los pueblos. En lugar de tener por bárbaras las culturas no europeas, empezaremos a respetarlas como estilos de enfrentamiento con el cosmos equivalentes al nuestro. Hay una perspectiva china tan justificada como la perspectiva occidental (148-149).

Ortega supone que otra consecuencia de la teoría de la relatividad será su antiutopismo porque Ortega ve la utopía demasiado indeterminada, sin locación fija, demasiado abstracta y ha sido la tendencia más destacada “en la mente europea durante toda la época moderna; en ciencia, en moral, en religión, en arte” (149). La teoría de la relatividad rechaza el apriorismo de la utopía, fruto del racionalismo occidental: “La desviación utopista de la inteligencia humana comienza en Grecia y se produce dondequiera llegue a exacerbación el racionalismo” (150). En suma, para Ortega, gracias a Einstein la cultura y la vida están en una relación más delicada y justa (154).

Desde *En torno al casticismo* a *Idearium español* hasta *El tema de nuestro tiempo*, la Generación del '98 reconstituyó una unidad espiritual en la que la lección del *Quijote*, Biblia profana de Unamuno, y la picaresca, quizás las dos creaciones

que expresan más y mejor el genio del pueblo español, se constituyen en tema de estudio y meditación en la mayoría de los miembros de esa generación.

Ortega completa la renovación filosófica de España con una de las primeras, sino la primera, interpretación filosófica de la teoría de la relatividad de Einstein, y de sus implicaciones históricas. De la isópolis de España a la isópolis filosófica resuelta por el genio de Einstein, Ortega ha hecho un recorrido imponente, ofreciendo en los hitos de sus hallazgos nuevas perspectivas y una presencia del pensamiento español alimentado por anhelos noventayochistas y capaz, por esa misma conciencia de renovación, de superar esa crisis y abrir a España una renovada historia intelectual, una herencia de suma importancia, en el umbral de la Guerra Civil. Gracias a esta herencia, la España actual ha superado la etapa difícil que en varios momentos se ha designado como “las dos Españas”.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Asensio, Eugenio. *La España imaginada de A. Castro*. Barcelona: Ediciones El Albir, 1976.
- Azorín [J. Martínez Ruiz]. *Al margen de los clásicos*. Ed. Santiago Riopérez y Milá. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- _____. *Ante Baroja*. Zaragoza: Librería General, 1946.
- _____. *Antonio Azorín*. Ed. E. Inman Fox. Madrid: Clásicos Castalia, 1992.
- _____. *Artículos anarquistas*. Ed. José María Valverde. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.
- _____. *Castilla*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- _____. *Clásicos Modernos*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- _____. *La generación del '98*. Ed. Angel Cruz Rueda. Salamanca: Biblioteca Anaya, 1969.
- _____. *La ruta de Don Quijote*. Buenos Aires: Losada, 1938.
- _____. *La voluntad*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- _____. *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1956.
- _____. *Los valores literarios*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- _____. *Madrid*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- Baroja, Pío. *Aurora roja*. Barcelona: Editorial Planeta, 1961.
- _____. *Camino de perfección (Pasión mística)*. New York: Las Américas Publishing Co., 1952.
- _____. *El árbol de la ciencia*. Ed. Pío Caro Baroja, notas de Inman Fox. Madrid: Editorial Caro Raggio / Cátedra, 2003.
- _____. *Fin de siglo XIX y principios del XX. Obras Completas*. Tomo VII,

- Madrid: Caro Raggio, 1952.
- _____. *La busca. Obras*. Barcelona: Vergara, 1962.
- _____. *Paradox Rey*. Madrid: Caro Raggio, 1973.
- Bataillon, Marcel. "L'Espagne religieuse dans son histoire", *Bulletin Hispanique*, 52, 1950.
- Battlori, Miguel, S. I. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsados*. Madrid: Gredos, 1966.
- Brown, Reginald F. "Jovellanos and the Institución Libre de Enseñanza", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 59, N. 3 (1982).
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Trad. de S. G. C. Middlemore. Ed. por Irene Garden. New York: A Mentor Book, 1960.
- Castro, Américo. "Cervantes y Pirandello", *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, págs. 477-485.
- _____. *España en su historia*. Buenos Aires: Losada, 1948. Reeditada por Editorial Crítica, Barcelona, 1983.
- _____. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1971.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, Obras Completas*. Edición de Martín de Riquer, I, Barcelona: Editorial Planeta, 1962.
- Cro, Stelio. "La utopía de las dos orillas", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 30, 2005, págs. 15-268.
- _____. "Pirandello lettore di Don Quijote", *Teatro Contemporaneo*, Anno VI, N. 13, Sept. 1986, págs. 1-20.
- _____. "Utopía y romanticismo en Jovellanos", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, N. 32, 2007, págs. 271-308.
- De Sanctis, Francesco. *Leopardi*. Ed. de Carlo Muscetta. Torino: Einaudi, 1960.
- Earle, Peter G. "Unamuno: historia and intrahistoria", *Pensamiento y letras en la España del Siglo XX*. Editores Germán Bleiberg y E. Inman Fox. Nashville: Vanderbilt University Press, 1966.
- Eaton Simpson, George. *Racial and Cultural Minorities. An Analysis of Prejudice and Discrimination*. New York: Plenum Press, 1985.
- Figueiredo, Fidelino de. *Las dos Españas*. Santiago de Compostela: El Eco de España, 1933.
- Fuentes. V. "Creación y estética en Ganivet", *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), págs. 133-141.
- Ganivet, Angel. *Cartas Finlandesas y Hombres del Norte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1945.
- _____. *Idearium Español. Obras Completas*. Madrid: Victoriano Suárez, 1933.
- _____. *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Granada: Fundación Caja de Granada, 2000.
- Garate Córdoba, José María. *La guerra de las dos Españas*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1976.

- García Blanco, Manuel. "Italia y Unamuno", *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus, 1965, págs. 388-467.
- García Escudero, José María. *Historia breve de las dos Españas*. Madrid: Drácona, 1980.
- _____. *Historia política de las dos Españas*. Madrid: Editora Nacional, 1976, 4 volúmenes.
- Gies, David, "Dos preguntas regeneracionistas: '¿Qué se debe a España? y ¿Qué es España?' Identidad nacional en Forner, Moratín, Jovellanos y la Generación de 1898", *Dieciocho*, 22, 2, Fall, 1999, págs. 307-330.
- Gómez Martínez, José Luis. *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*. Madrid: Gredos, 1975.
- Granjel, Luis. *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959.
- Gullón, Ricardo, "Relectura de San Manuel Bueno", en Francisco Rico, editor, *Historia y crítica de la literatura española*, VI, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 271 y siguientes.
- Herr, Richard. *España y la Revolución del Siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1973.
- Jung, Carl. *The Portable Jung*. Ed. Joseph Campbell. New York: Viking Penguin, 1971.
- Jurkevich, G., "Abulia, Nineteenth-Century Psychology and the Generation of 1898", *Hispanic Review*, 60 (1992), págs. 181-194.
- Lain Entralgo, Pedro. *la Generación del Noventayochó*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1947.
- Láscaris Commeno, G. "Las ideas estéticas de A. Ganivet", *Revista de Ideas Estéticas*, 9 (1957), págs. 59-73.
- Leopardi, Giacomo. *Tutte le opere*. Ed. Walter Binni. Firenze: Sansoni Editore, 1969, 2 vol.
- _____. *Zibaldone, Tutte le opere*. Ed. Francesco Flora. Milano: Mondadori, 1961, 2 vol.
- Litvak, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del S. XIX*. Madrid: Taurus, 1986.
- Manuel, Frank y Fritzie. *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1984, 2 vol.
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1972.
- _____. "Menéndez Pidal y *La España del Cid*", *La Prensa*, Segunda Sección, Buenos Aires, Junio 14 de 1931.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Buenos Aires: Emecé, 1945. 8 tomos.
- _____. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Emecé, 1945, 4 tomos.
- Naylor, Larry, Ed. *Cultural Diversity in the United States*. Westport, CT: Green-

- wood Publishing, 1997.
- Onís, Federico de. "Critical Introduction", Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Edición de Louis Imbert, New York: D.C. Heath and Co. Publishers, 1923.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968.
- _____. "Ideas sobre Pío Baroja", en Pío Baroja, *Obras*. Barcelona: Vergara, 1962.
- _____. *La rebelión de las masas*. Ed. Thomas Mermall. Madrid: Clásicos Castilla, 1998.
- _____. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- _____. "Prólogo", en Angel Ganivet, *Cartas Finlandesas y Hombres del Norte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1945.
- Ramsden, H. *The 1898 Movement in Spain. Towards a Reinterpretation with Special Reference to En torno al casticismo and Idearium Español*. Manchester: The University Press, 1974.
- _____. *Angel Ganivet's Idearium Español. A Critical Study*. Manchester: The University Press, 1967.
- Río, Angel del. *Historia de la literatura española*. New York: The Dryden Press, 1948, 2 vol.
- Riquer, Martín de. *Los cantares de gesta franceses*. Madrid: Gredos, 1952.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Clásicos Castellanos, 1913, 2 tomos.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. Ed. J. G. Links. Cambridge, Mass.: Da Capo Press, 1960.
- Sánchez Albornoz, Claudio. *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956. 2 volúmenes.
- Santiáñez-Tió, Nil. "La poética modernista de Angel Ganivet", *Hispanic Review*, 62 (1964), págs. 497-518.
- _____. *Angel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*. Madrid: Gredos, 1994.
- Sarrailh, Jean. *La España Ilustrada de la segunda mitad del Siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Shuford, W. H. *Angel Ganivet as a Literary Critic* (Ann Arbor, 1963). Microfilm Section.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de hoy, 1983.
- Torre, Guillermo de. *Menéndez y Pelayo y las dos Españas*. Buenos Aires: Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943.
- _____. "Sánchez Albornoz y su interpretación de España", *La Nación*, Artes-Letras-Bibliografía, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1957.

- Unamuno, Miguel de. *Abel Sánchez*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1967.
- _____. *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968.
- _____. *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1940.
- _____. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1967.
- _____. *En torno al casticismo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Austral, 1947.
- _____. *Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968.
- _____. "Pirandello y yo", *Obras Completas*, Vol VIII. Madrid: Escelicer, 1966, págs. 501 y siguientes.
- _____. *Poesías, Obras Completas*. Ed. Manuel García Blanco. Barcelona: Vergara, 1958, Tomos XIII-XV.
- _____. *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. *Vida de Don Quijote y de Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1964.
- Valverde, José María. *Azorín*. Barcelona: Planeta, 1971.