CLÁSICOS MODERNOS

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA

FRANCISCO YNDURÁIN

CAMPO ABIERTO

CLÁSICOS MODERNOS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

VII. CAMPO ABIERTO

FRANCISCO YNDURÁIN

CLÁSICOS MODERNOS

ESTUDIOS DE CRÍTICA LITERARIA

EDITORIAL GREDOS, S. A.

© FRANCISCO YNDURÁIN, 1969.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 18563 - 1969.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1969. — 3363.

Págs.

Explicación 7
Menéndez Pelayo, crítico literario 9
Afinidades electivas: Unamuno y Holmes 28
Unamuno en su poética y como poeta 59
El ruedo ibérico, de Valle-Inclán 126
Imaginería en *El ruedo ibérico,* de Valle-Inclán 136
Valle-Inclán y Galdós: un estudio de imágenes 170
De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón 185
Sobre el arte de Ramón 192
Sobre "madrileñismos" 202
La novela desde la segunda persona: análisis estructural. 215

EXPLICACIÓN

Se recogen aquí diversos estudios de crítica literaria, con la nota común de tratar sobre autores contemporáneos. No es excepción la presencia del estudio sobre Menéndez Pelayo, pues se le ha querido traer no por espíritu de escuela, sino por estimar que la mejor crítica no es la que se hace mediante aplicación de fórmulas de última hora, sino aquella que nace de un gran amor por la literatura y por un trato amplio y profundo con la misma. Se trata de un ideal para un punto de partida.

No se han desdeñado, sin embargo, distintas técnicas de análisis para intentar atrapar el siempre elusivo fenómeno literario, y como otras tantas aproximaciones a aspectos parciales, pero significantes, en busca de un sentido integrado. No se aspira a establecer dogmas, pero se ha querido superar en lo posible un subjetivismo suficiente para ver de alcanzar algún grado de certidumbre.

En suma, se espera haber contribuido a una lectura, si no mejor, con más evidencias al menos, que den cuenta de la inexcusable respuesta individual.

* * *

Los trabajos aquí incluidos tienen esta procedencia:

N.° 1, publicado en BBMP, Santander, XXXV, n.° 2 (1959). Es, en rigor, el texto de una lección encargada por la Universidad de Salamanca dentro de un ciclo sobre Menéndez Pelayo. Queda tal como se dijo, en 1937.

N.° 2, publicado en *Rom. Jahr.*, XV, Hamburg (1964).

N.° 3, es refundición muy ampliada de dos trabajos aparecidos en *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century*, Symposium, Vanderbilt University, Nashville, 1966; y en *Elementos formales en la lírica actual*, Madrid, 1966.

Números 4, 5 y 6, también reelaborados, aparecieron, respectivamente, en *Ínsula*, n.° 236-237, 1966; en *Cuad. Hispamer.* n.° 199-200, Madrid, 1966, y en *Papeles de Son Armadans*, CLI (1968).

N.° 7, en *Ínsula*, n.° 128-129 (1957).

N.° 8, *Rev. de Ideas Estéticas*, Madrid (1965).

N.° 9, *Fil. Moderna*, Madrid, 27-28; 1967.

N.° 10, en *Prosa novelesca actual*, Madrid, 1968.

MENÉNDEZ PELAYO, CRÍTICO LITERARIO

En el año de 1911 preparaba don Marcelino Menéndez Pelayo la edición de sus *Obras completas*, a sus cincuenta y cinco años de edad y a uno escaso de su muerte. Su labor, desde 1872, en que opta a algunos premios en la Universidad de Barcelona, ha cubierto una variadísima temática, con copiosa riqueza de frutos. Los temas de Historia literaria, de Historia de la Filosofía, y erudición clásica y moderna, de crítica y bibliografía, además de ejercitarle en tan diversos campos del saber, le habían dado por añadidura un depurado sentido artístico de la forma y la visión trascendental de lo bello. Su ideal de belleza consistió en fundir las formas clásicas con el espíritu cristiano, del que es modelo no superado nuestro Fray Luis de León, que "pulsa la lira de Horacio para expresar los anhelos místicos y parafrasea la estética de Platón para describir los efectos que provoca en su alma la música religiosa de Salinas". Por otra parte y al mismo tiempo, el crítico quería apoyar sus apreciaciones no sólo en preferencias de gusto, no en solas impresiones subjetivas, sino en una base de sólidos principios filosóficos, pues opina que "hasta hoy no se ha entendido bien la historia de nuestra literatura, por no haberse estudiado bien a nuestros teólogos y filósofos" (*La Ciencia española*). He aquí un programa y un propósito iniciales en la vida del maestro. Veámoslo en su curso, desarrollándose en los pocos años de vida que le fueron dados.

Creemos que hay una fecha crítica en la orientación de los trabajos del montañés, y es la de 1890, coincidiendo con la

muerte de Gumersindo Laverde: desde ahora sus estudios se van a ir limitando más a la historia de la literatura y a la crítica literaria. Esta transición se inicia con el planteamiento de la *Historia de las ideas estéticas* y se va afirmando en el decurso de su publicación, según espero mostrar más adelante.

No es momento de recordar lo ya sabido acerca de la formación de Menéndez Pelayo, ni es mi intención aportar nuevos datos a tan interesante capítulo. Por ahora nos bastará con recordar algunos de su época formativa, los que se consideran de más utilidad en nuestro estudio. Para ello nos conviene recordar que en la Facultad de Letras de Barcelona tuvo por maestros a Lloréns, catedrático de Filosofía, y a Milá y Fontanals, "castellanista fervoroso y convencido a quien se debe principalmente en España la implantación de los modernos métodos críticos de investigación, que preparó con esfuerzo casi aislado la sustitución de un tipo de erudición inexacta y estéril". Esta escuela fue decisiva en su formación, tanto en el campo de la crítica histórica como en el de la filosofía, como reconoce él mismo: "Debí en tiempos verdaderamente críticos para la juventud española el no ser ni krausista, ni escolástico, cuando estos dos verbalismos, menos distantes de lo que parece, se dividían el campo filosófico [...] Allí aprendí lo que vale el testimonio de la conciencia y conforme a qué leyes debe ser interpretado [...], allí contemplé, en ejercicio, un modo de pensar histórico, relativo y condicionado, que me llevó no al positivismo, tan temerario como el idealismo absoluto, sino a la prudente cautela del *ars nesciendi*". Historicismo y tendencia a síntesis ecléctica, buscando la armonía, evitando posiciones extremas, son las notas que encontramos ya en sus estudios primeros, serán las que encontraremos sucesivamente. Claro que aquí se habla de su obra en el aspecto de ciencia humana.

Frente al derrotismo o la negación de una Filosofía y de una Ciencia españolas, negadas ambas por kantianos y neoescolásticos, apremiaba la reconstrucción de nuestra cultura tradicional y tomar ésta como base y arranque de una regenera-

ción para el futuro. Don Marcelino echó sobre sus hombros la descomunal tarea de hacer la historia de las manifestaciones del espíritu español en arte, en filosofía, en el sentimiento y en el pensamiento religiosos, porque "donde no se conserva piadosamente la herencia del pasado, pobre o rica, no esperemos que brote un pensamiento original, ni una idea dominadora. Un pueblo puede improvisarlo todo, menos la cultura intelectual".

Si recapitulamos estas someras catas en el pensamiento de Menéndez Pelayo, bien se advierte que nos da estas dos notas dominantes:

1) Independencia de juicio, con aspiración a síntesis armónica.

2) Amor a las tradiciones culturales españolas, con fines operativos, en lo cual vemos su deuda con el historicismo característico de su tiempo.

Pero no vamos a ocuparnos de otra cosa que de mostrar la línea del desenvolvimiento de la crítica literaria en nuestro autor. Si se ha hecho una ligera incursión en su ideario filosófico, y si se vuelve a él, habrá de ser por exigencias de ilustrar el tema y hasta por necesidad objetiva, pues de otra manera quedaría mutilado su sistema de principios. Por lo demás, qué rara es la obra de Menéndez Pelayo que, aun sin proponerse tratar temas literarios, no se relacione con éstos en algún modo, como si no quisiere o no pudiese resistir a la inclinación de sus gustos. Ahí están, por ejemplo, el retrato del Abate Marchena, en los *Heterodoxos,* o su Discurso de *La Historia considerada como obra de arte,* o sus estudios sobre nuestros místicos y sobre la mística. Menéndez Pelayo tendía a ver las cosas más bien como *sub specie venustatis.*

Cierto es que también puede afirmarse que desde lo literario saltó a otros campos, al político, al de la interpretación historicista. Pero hemos de limitar ese paso a su juventud, casi siempre: el estudio *Calderón y su teatro,* en la conmemoración centenaria y en el famoso brindis del banquete del Retiro, en la misma ocasión. Lo que se olvida demasiadas veces es que no fue ésta precisamente su postura en años de madurez y ple-

nitud, como, pongo por caso más notorio, en la contestación al Discurso de don Benito Pérez Galdós, al ser recibido de académico en la Española. Cuál sea el verdadero Menéndez Pelayo, el del epílogo a los *Heterodoxos* o el amigo de Galdós, es cuestión que no debe resolverse en forma unilateral: fue los dos y otros más, como suele ocurrir con las más de las personas, nunca tan simples ni monolíticas como quiere la conveniencia interpretativa. Pero no debo desviarme del camino propuesto.

El estudio de las obras de historia y crítica literarias del gran montañés puede muy bien hacerse a partir de su ambiciosa *Historia de las ideas estéticas*, que es, según se ha dicho, obra de marcada transición desde lo primerizo a lo ya granado, no menos que exponente de su afán por sistematizar armónicamente saber histórico-literario y valoración crítica. Ya en 1876, con sólo veinte años de edad, hablaba a Laverde en una carta del plan que iba elaborando para *nuestro trabajo*. El cual lo hubo de llevar adelante sin ayudas. En cuanto a su finalidad y para ver cómo se articula dentro de sus propias ideas, nada mejor que transcribir sus mismas palabras: "Este trabajo tiene un triple carácter: en primer lugar es la Historia, o una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones o ramas secundarias de la Filosofía, sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, a lo menos en parte, como un capítulo de la Historia de la Filosofía en nuestra península, que está todavía por escribir y que yo escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos. Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la Historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos [...] Han pasado los años en que era lícito tejer la Historia de la literatura por un método exclusivamente cronológico [...], así como tampoco bastan meras generalidades históricas o sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho,

o más bien en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética y, a veces, una teoría completa, de la cual el artista se da cuenta o no; pero que impera y rige su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las ideas filosóficas de su tiempo".

Acaso puede percibirse en el trasfondo de este programa el eco de sistemas positivistas en cuanto se habla de causas determinantes de la obra artística; pero no se olvide que no habla de un determinismo fatal y exclusivo, pues se reconoce su parte a la personalidad, a la intuición, a la espontaneidad. Las causas que entran en juego, por otra parte, no son las causas de orden material, como la raza, el medio y la herencia. Por unas u otras razones Menéndez Pelayo supera el punto de vista del positivismo que, hasta cierto punto, le había orientado en cuanto a la necesidad de determinar y buscar motivaciones del fenómeno estético.

Para tan ingente labor como la emprendida no había nada firme en que apoyarse y, de hecho, había que partir del cero. Apenas unas dudosas páginas del Abate Marchena o la traducción de Schiller hecha por Aribau en 1829. Sólo un asombroso lector como fue don Marcelino y una mente capaz de tan valientes síntesis pudo cumplir con lo más de la formidable empresa. "De la fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante lectura por árida que fuese", nos dice y hemos de creerle. Como otros leen libros, él se leyó bibliotecas enteras, según se ponderó del gran crítico y erudito inglés, Johnson.

El plan de la *Historia de las ideas estéticas* se iba cumpliendo con bastante regularidad: entre 1883 y 1886 había llegado hasta el siglo XVIII, inclusive: tomo primero, desde griegos, latinos, cristianos, hispano-romanos, Padres de la Iglesia, árabes y judíos hispánicos, hasta Raimundo Lulio; tomo segundo, si-

glo XVI, neoplatonismo, y en el volumen segundo, hasta el siglo XVII. La parte más original, aunque la menos extensa, es la dedicada a resumir cuanto especularon sobre la belleza Lulio y los teólogos, escritores místicos, poetas platónicos y los preceptistas post-aristotélicos. Y, en opinión de Benedetto Croce, tan distante de nuestro historiador en supuestos e ideas, "para las tradiciones de las ideas platónicas y neoplatónicas en la Edad Media y en el Renacimiento, más ampliamente y mejor que nadie, Menéndez Pelayo" *(Estética)*.

En el examen de las ideas estéticas no se limita al campo literario, sino que en cada caso se ocupa de las artes plásticas y de la música.

En el tomo tercero —volúmenes primero y segundo— sigue con el siglo XVII y un excelente extracto de Kant (1887). Hasta aquí la obra es quizá demasiado expositiva, extracto de ideas ajenas, ordenadas en una secuencia histórica, y es lo más personal puesto por el autor. En adelante, la exposición se va haciendo más animada y vivaz, con tono polémico a ratos y, en definitiva, con acento más propio. Justamente entre 1890 y 1891, y a partir del tomo cuarto, es cuando la obra se hace más apasionada y apasionante, aunque —escribe— "mi libro no puede tener más originalidad que mi juicio y gusto propios, buenos o malos, la de mi impresión personal y directa, después de leídos todos los autores de que voy a hablar y algunos más que no cito". Pero también, a partir de aquí, por la mayor abundancia de materiales, por el creciente gusto con que toma la obra, ésta se le acrece con alarmante amplitud. No, no es un círculo, circunferencia, mejor, lo que representaría figurativamente la línea del desarrollo de esa obra: más bien nos la imaginamos como una espiral, creciendo en cada giro y abarcando más y más. Breve, lamentablemente breve, fue la vida del gran crítico, pero ni la más larga concedida a los humanos hubiera bastado para cumplir planes de tanta ambición, nunca limitada.

Viene luego como introducción el estudio de las ideas estéticas del siglo XIX, en cuatro volúmenes, de los cuales tres se han publicado y comprenden la historia estética en Alemania,

a partir de Kant, en Inglaterra y en Francia; dedicando el tomo quinto al Romanticismo en Francia. (Por cierto que de aquél ha escrito Ferdinand Brunetière que es la mejor exposición de la estética francesa en el siglo XIX: que lo fuera entonces, no es pequeño mérito). Y todavía tenía en preparación un nuevo tomo que iba dedicado a Italia para, por fin del largo camino, llegar al siglo XIX español. Uno de los discípulos de Menéndez Pelayo, Bonilla San Martín, nos ha transmitido el plan de la obra completa, con lo que faltaba aún por hacer:

1.° El Romanticismo: su influencia en la filosofía del arte y en la preceptiva de las diversas artes.

2.° La estética general en España en el siglo XIX.

3.° Vicisitudes de la preceptiva literaria desde la época romántica hasta nuestros días.

4.° Estética de las bellas artes del diseño.

5.° Estética musical. Otras artes secundarias.

6.° Estado actual de la ciencia. Principios fundamentales de ella que pueden tenerse por ciertos y seguros. Esperanzas de una futura construcción sistemática de la Teoría de lo bello.

Del capítulo primero nos queda una detallada explanación. "Con esto quedará abierto el camino para discernir, en nuestra producción filosófica y artística de este siglo, los numerosos elementos de importación extranjera y la parte de originalidad que contiene [...]" Nada menos. Al historiador no se le escaparon las dificultades de la tarea, su desmesura, pero ni le asustaron ni le arredraron, "porque cierta superfluidad y despilfarro ha sido siempre muy de autores españoles, algo díscolos y rebeldes contra ciertas prudentísimas leyes de parsimonia y equilibrio". En último término, todo hacía falta, y a la postre, la aparente falta de proporción habría de quedar integrada en la unidad de conjunto, que borraría los aparentes defectos.

Tal como nos ha llegado la *Historia de las ideas estéticas* tiene un valor inestimable, desigual sin duda, aunque no suscribamos la censura de Croce en su *Estética como ciencia de la expresión:* "Menéndez Pelayo se inclina al idealismo metafísico; parece acogerse a las veces a otros sistemas, hasta en las

teorías empíricas; la obra se resiente de la incertidumbre teórica del autor". Cuando Croce, por su parte, hace historia de las ideas estéticas en su obra citada, procede más que como historiador, como filósofo, más que como expositor de ideas ajenas, como poseedor de la única verdadera, a la cual somete las de los otros, no siempre con la objetividad requerida en un historiador. Para el italiano, todo lo que de algún modo no coincida con sus principios estéticos, es inadmisible. El nuestro no iba a formular, de momento al menos, una teoría estética personal, sino a exponer honradamente las de los otros, intentando comprenderlas desde dentro y en lo que eran. Lo cual no quiere decir que no tuviera sus ideas personales, no tan innovadoras, desde luego, como las de Croce.

Con todo, no están siempre distantes el italiano y el español. No es que yo trate de aproximarlos, que cada uno tiene su gloria legítimamente ganada. Croce, al final de su libro, postula para la Estética el que esté circundada y dilatada por una vigorosa y vigilante crítica, que, derivando de aquélla, constituya a su vez la salvaguardia y la fuerza de la misma. Menéndez Pelayo opina que "paralelamente a la historia del arte, va la historia de la estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos y los modelos, ampliando el arte sus formas para albergar concepciones más vastas y más sintéticas y, ensanchando la ciencia sus moldes, preparar la entrada a las nuevas formas del arte incesantemente creadas". Aunque haya divergencias, ¿no comparten una misma concepción estética, equidistante del empirismo impresionista y del idealismo dogmático y apriorístico? Ambos quieren vincular la especulación ideal con la observación de los fenómenos artísticos.

Hemos de tomar la *Historia* por lo que su autor quiso que fuera, precisamente, historia de las ideas estéticas. De la cual un juez tan calificado como Georges Saintsbury ha escrito: "No es pequeño honor para el señor Menéndez, y también para su lengua y para su patria, que el libro que ocupa absolutamente el primer lugar en la materia sea obra de un español" (en el capítulo "The Later Nineteenth Century" de su admira-

ble *History of Criticism*, 1900-1904). El elogio, que nos confirma en algo que ya pensábamos, viene de pluma autorizada y no precisamente parcial, y se aplica con más precisión a la última parte de la obra, a los volúmenes desde Kant, en que decididamente toma la iniciativa el crítico literario en esos magistrales análisis de las grandes figuras del romanticismo francés, Hugo, Lamartine, Musset, como en los estudios de los románticos ingleses, Shelley en particular, o de los alemanes, como el dedicado a Heine, sobre quien volvió a escribir páginas inolvidables en su interpretación de *Intermezzo* o de la *Nueva primavera*. El crítico literario ha ganado la partida al historiador de ideas. Con lo cual llegamos, como de la mano del maestro y por el sesgo que su obra toma, al nudo de nuestra exposición: Menéndez Pelayo, crítico literario.

Pero antes de pasar adelante conviene preguntar qué era la crítica literaria en la segunda mitad del siglo XIX, por los años en que el joven erudito empezaba a escribir; conviene considerar cuál era el panorama que tuvo ante sus ojos y los principios en que pudo formarse. Por de pronto, lo cierto es que en esos años la crítica literaria alcanza un predicamento sin precedentes y se convierte en un género literario. Ya no satisfacían las teorías de Hume en demanda de un "standard of taste" que fuera remedio para el relativismo del gusto, ni las diametralmente opuestas de Muratori, que aspiraba a resolver el problema de la apreciación crítica por un criterio normativo, por un bello universal dado de antemano. Quedaban no pocos resabios de la crítica romántica, sobre todo de la que con Herder y Grimm había venido a justificar y dar por válidas las opiniones individuales, las reacciones particulares de cada uno ante la obra de arte. Ahora se quiere más, se pretende que la crítica tenga un valor sustantivo, incluso que compita y, si puede, oscurezca la misma obra juzgada. Se trata de recrear las obras literarias proyectando sobre ellas y el ambiente en que se han producido tal inundación de luz, que haga visibles nuevas y peregrinas calidades que ni su autor vio ni llegó a sospechar. Dos momentos se ofrecen en esta especie de nueva crí-

tica: en el primero, una escrupulosa labor de orden histórico procura la mayor cantidad de datos en relación con el hecho artístico, rodeándolo de un aparato filológico lo más denso posible. El segundo momento es algo más complejo, ya que hace de aquellos datos una construcción coherente, no sin aspiraciones de belleza expositiva. Por último, naturalmente, hay siempre un juicio de valor, digamos el veredicto después del laborioso proceso. Evidentemente se conjugan métodos y disciplinas, que son de carácter científico, con la libertad de la creación en el arte. Algo así como la fórmula de Carducci: "Hemos hecho de la crítica algo entre la ciencia y el arte: un arte nuevo que se mantiene de sí y por sí".

Ahora bien, en toda crítica que lo sea, por definición, lo decisivo es el juicio —parece ingenuo recordar el étimo de *crítica*—, el cual juicio resulta de comparar una obra de arte determinada con el ideal de belleza que cada uno tenga o, como se habría de decir más tarde, de aplicar una tabla de valores. Pues bien, en la tabla de valores de la época en que se formó Menéndez Pelayo, el lugar más alto lo ocupaba el *realismo* (luego volveremos sobre esto para mejor ver las limitaciones y la originalidad de don Marcelino). Tenemos que atender todavía a precisar algunas notas de la manera de entender y hacer la Historia, pues aquel primer momento de acopio de material histórico venía ordenado a explicar las causas determinantes que habían hecho posibles los hechos artísticos. No olvidemos que hacia 1870 domina, informando las ciencias históricas, un positivismo que se cree capaz de buscar y encontrar causas. En el fondo es la emulación con las ciencias de la naturaleza, en pleno triunfo, lo que ha contagiado a las ciencias del espíritu a sujetarse a la severa disciplina del determinismo riguroso de causa a efecto. Habría de pasar tiempo antes de que tal empeño se desacreditara, en esa crisis del positivismo de finales del siglo pasado, y antes de que un Rickert, por ejemplo, deslindase con nitidez las fronteras entre ciencia natural y ciencia cultural, en el libro de ese mismo título. Verdad es que el viejo Aristóteles había visto de una vez para siempre que hay dis-

tintos grados de certeza en las distintas esferas del saber, sin menoscabo de ninguna de ellas, pues cada una tiene el que le conviene. Pero el caso fue que los críticos aspiraron a demostrar la necesidad de que tal obra se hubiese producido de tal modo. El nombre de Hipólito Taine ocurre, inevitable, en esta caracterización de la crítica, y fue con ese filósofo del arte con quien Menéndez Pelayo hubo de encontrarse al hacer sus primeras armas: en él halló un estímulo y un motivo de disentimiento; reconoce sus cualidades y se defiende de sus defectos. En el tomo cuarto, volumen segundo de la *Historia de las ideas estéticas,* escribe: "Hay en Taine una doble personalidad. La una revela un espíritu riguroso, inflexible. Es el Taine de la mecánica psicológica, que no ve en la historia sino hechos y leyes que aplicar, tales como la ley de "dependencias mutuas" y la de las influencias proporcionales. Los documentos históricos son indicios por los que se puede reconstruir el hombre invisible. Aun del visible se puede llegar al invisible. Y todo ello con una psicología determinista y fatal". De este modo, "dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte, una clase de artes, ¿cuál es el estado moral que la produce, cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más adecuadas para producir tal estado moral? Por este mecanismo se puede pasar indistintamente del arte al medio en que se ha producido, y viceversa. Así en sus famosos entonces, *Histoire de la littérature anglaise* (1864), *Essais de critique et d'histoire,* anteriores, o en su *Filosofía del arte.*

Pero Taine no era sólo el rígido determinista de estas obras, estimables en muchos puntos a pesar de todo, sino, y seguimos citando a Menéndez Pelayo, que "tenía otra faceta en su personalidad [...], la del crítico inspirador y sugerente, la del artista que con sus descripciones vuelve a crear las obras de arte y les da, en ocasiones, vida más duradera e intensa de la que lograron en su primer artífice". Taine es "el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos o novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de los dramas modernos. De este últi-

mo Taine somos apasionados, como lo es toda la juventud de nuestros días". Y como resumen, que también comprendía su propio caso, concluye: "Si por un lado el pensamiento filosófico de Taine propende al empirismo de la escuela positivista inglesa del siglo XVIII, hay constantemente en él una aspiración metafísica".

Si añadimos ahora los nombres de Villemain, de Brunetière y, más que éstos, el de Sainte-Beuve, tendremos la relación de las admiraciones de Menéndez Pelayo (pienso más en el Sainte-Beuve de esa gran síntesis de historia de ideas y de apreciaciones literarias que es *Port-Royal*, que en la ágil y momentánea crítica de las *Causeries du Lundi*), de sus orientadores también, de los que discrepa cada vez que siente detenido en su busca de la libertad del espíritu creador. Añadamos que al famoso causalismo de "el medio, el momento y la raza", hacían competencia en el problema de determinar externamente la obra de arte, bien la crítica de base psicológica y aun la de enfoque sociológico, a la manera de Guyau, quien todavía en 1889 y en su pronto olvidada obra, *L'art au point de vue sociologique*, aún se resiente del determinismo positivista: "No queremos decir que la formación del genio no obedezca a leyes científicas perfectamente fijas", leyes que habrían de buscarse en la herencia, el medio y la educación.

Tales eran los principios que dominaban la crítica donde se formó Menéndez Pelayo. No se diga que había voces que disentían, como disintió nuestro crítico, pues siempre son las excepciones las que confirman la regla.

La confirmarán, egregiamente por cierto, el Baudelaire de la crítica del arte de los Salones de París; la confirma con su fina ironía nuestro gran crítico del siglo XIX —tan próximo a Menéndez Pelayo—, Juan Valera; la confirman estas palabras de Flaubert, que denuncian certeramente los defectos de más bulto: "Me habláis de la crítica diciéndome que desaparecerá en breve. Yo creo, por el contrario, que la crítica despunta apenas en el horizonte. En los tiempos de La Harpe, el crítico era gramático, en los de Sainte-Beuve y Taine es historiador.

¿Cuándo será artista, nada más que artista, pero verdaderamente artista? Se analiza con mucha finura el ambiente histórico en que surge la obra y las causas que la han producido. Pero ¿y la poética inconsciente? ¿Dónde la composición y el estilo? ¿Y el punto de vista del autor? De todo esto, nada. Para una crítica de tal clase se requieren gran imaginación y gran bondad, quiero decir una facultad de entusiasmo siempre pronta, y luego, gusto, cualidad rara hasta en los mejores; tanto que ni se habla de ella" (Carta a la Sand, 1884). En todo lo cual abunda nuestro crítico, pues no otra cosa ha dicho al hablar del "arranque espontáneo y la intuición soberana del artista", que ha de tenerse en cuenta además del "ambiente intelectual que respira, de las ideas de cuya savia vive".

Aquí, como en tantas otras ocasiones, la posición de Menéndez Pelayo es ecléctica, fluctuante. En el programa de sus oposiciones a la cátedra de Literatura española, que la diligencia de Artigas dio a la estampa con acierto, el opositor razonaba así su punto de vista: "El crítico tiene que analizar, describir, clasificar y, finalmente, juzgar". Distingue la crítica histórica y la filosófica: las dos han de aplicarse. Los inconvenientes del método exclusivamente histórico son que se paga de relaciones accidentales entre la historia y el arte, y que niega la grandeza del genio y atribuye todo a la sociedad. La ciencia histórica es en gran parte ciencia de hechos y de observación, tiene que emplear con frecuencia procedimientos análogos a los de las ciencias naturales y no puede sintetizar sin antes haber analizado, ni generalizar sin conocer los hechos particulares. Si el positivismo representa algo, eso representa. Hoy se sacrifica lo estético a lo histórico: P. Meyer, Gaston Paris, Mussafia, Comparetti. La crítica histórica tiene el inconveniente de anular demasiado la personalidad del escritor y convertirlo en reflejo y espejo de una civilización: "Yo —sigue— he procurado evitar los inconvenientes de todos estos sistemas, tengo principios, procuro poner lo literario dentro de lo social; pero no traigo sistema a priori". Y aporta dos citas elocuentes: "Caecus non judicat de coloribus", y los versos dantescos:

Chi me vede e non s'innamora,
d'amore non averá mai l'intelleto.

Con una curiosa observación, no muy felizmente formulada, aun cuando encierre su grano de verdad: "Para producir un buen poeta son necesarios cien poetas malos". Se trata de un apunte, en todo caso.

Y yo diría que es más cierta la inversa: de un poeta bueno suelen salir cien malos.

En resumen, la impregnación positivista es indudable, aun cuando se resista contra ella. Su originalidad consistirá en sustituir las determinantes positivistas por el "ambiente intelectual, las ideas filosóficas y estéticas", aunque "siempre quedará la incógnita, lo individual, el genio entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica ni con la teoría de la raza, ni con la del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas".

Hasta este momento me he fijado con preferencia en el ideario crítico que se encuentra en la *Historia de las ideas estéticas* y en su *programa* de opositor. Tendríamos que repasar sus escritos de crítica literaria, que no nos harían variar las conclusiones. Eso sí, nos encontraremos con un extenso ejemplario de sus grandes dotes de crítico en ejercicio. Variedad de gusto, capacidad para entender modos de arte diversos y aun opuestos, trato de los más grandes escritores con novedad de visión y, lo que no es menos difícil, juicios certeros sobre autores del momento, a los que todavía nadie había clasificado. Porque si bien es verdad que rehuyó la crítica al día, cuando la practicó, como en el caso de sus escritos sobre Pereda, Núñez de Arce, Milá, Galdós, y sobre autores de menos cuenta, como Bustillo, Polo y Peyrolón, Casimiro del Collado, el marqués de Molíns y otros, su generosa pluma y su despierta facultad estimativa nos han dejado otros tantos hallazgos de finura y justeza en el juicio. En esta clase de escritos, de menos empaque y sin tantas pretensiones, se pone en juego aquella condición de artista, exigible al crítico, ya que "nadie que no sea de una manera

o de otra artista, puede juzgar ni entender la belleza". En lo que insiste Menéndez Pelayo: "El crítico ha de tener, si no facultades artísticas, por lo menos análogas a las artísticas; debe penetrar en la génesis de la obra y ponerse, hasta cierto punto, en la situación del autor analizado".

Probablemente, Valera opinó más como amigo que como crítico de nuestro autor, cuando dijo de él que "es poeta lírico, no así como quiera, sino de los mejores". Desde nuestro punto de vista se nos hace un poco arduo aceptar la excelencia de esa poesía entre las mejores. Tanto las composiciones originales, de un peinado neoclasicismo, como las felices traducciones de las Odas y Epístolas horacianas, su gran modelo, al que trasladó con difícil propiedad en el *Carmen saeculare* o en la bellísima oda, *Diffugere nives;* tanto aquí como en las traducciones de Chénier y de Fóscolo se nos muestra su limitación a un ideal poético de corte clásico o, más bien, clasicista. Hoy no estamos en esa línea de gusto y sentido de lo lírico y, sin embargo, hemos de reconocer en las poesías de don Marcelino un entusiasmo y una severa disciplina formal, bebida en las mejores fuentes. Antes de que muriese nuestro poeta, ya la poesía iba por otros rumbos que los del ideal clasicista, y si él no los siguió fue, sin duda, por deliberada preferencia, y aquí tocamos una de las fronteras de sus portentosas cualidades, por humanas, limitadas, aun en su grandeza. Pero aún nos queda por ver, siquiera sea brevemente, una buena parte de sus trabajos. Entre los estudios que se han mencionado antes, no deben olvidarse los magistrales sobre *La cultura literaria de Cervantes y la elaboración del Quijote,* el dedicado a la poesía mística en España (para el estudio que proyectaba sobre este tema, anunció que necesitaba leer varios miles de libros, y, en buena parte, lo tenía ya hecho), o los estudios sobre la *Celestina,* sobre Torres Naharro..., en los que la erudición más rica no estorba la fruición de las bellezas, y siempre con una elegancia expositiva, a ratos elocuente, sin alardes de pedantería, siempre con mesura y decoro en el tono, cualidades indeficientes en sus escritos. Todo esto mientras iba cumpliendo los planes gran-

diosos de sus obras, las citadas y las que nos quedan por ver, con una generosidad al mismo tiempo, que no escatimó el suyo para un prólogo de ocasión o para una colaboración rogada. Si miramos hacia atrás, parece que vemos un ciclo ya concluso; pero la verdad es que en su mente apenas si había llegado a los prolegómenos de lo que habría de ser su obra cumbre y definitiva, la pieza última que cerraría aquel soñado círculo de sus trabajos. La cual no era otra que una Historia general de la Literatura española. Todo, hasta este momento, no habían sido más que preliminares: con las ideas estéticas se daba el fundamento filosófico, los estudios parciales llenaban las numerosas lagunas de nuestra historia, los estudios sobre *Horacio en España*, la *Bibliografía hispano-latina* y otros copiosos materiales —hoy enteramente editados— eran otros tantos fragmentos que consideraba indispensables para determinar el alcance de la huella clásica de nuestros escritores. En su programa de oposiciones incluye dentro del ámbito y concepto de Literatura española todos los escritores peninsulares, aunque no hayan escrito en romance, ni en castellano, ni en español: por eso incluye a los autores hispano-latinos, judíos y árabes españoles, más los escritores de todas las lenguas vernáculas hispánicas, gallegos, portugueses bilingües, catalanes, mallorquines y valencianos. Una vez más su amplitud de concepción le lleva más allá de las posibilidades individuales. Después, cuando tuviera dispuesta la apoyatura estética, cumplido el plan de monografías, hechas las ediciones indispensables para suplir fallos en la bibliografía, podría acometer la obra final, y sólo entonces. Acaso creyó que podría llevarla a cabo en 1898, cuando se hizo cargo de la Dirección de la Biblioteca Nacional, puesto al que acababa de ser promovido. Desde allí, con los fondos de esa Biblioteca, más los de la suya propia, selectísima, y los de otras grandes colecciones madrileñas, tenía a la mano los materiales necesarios. En carta a la duquesa de Alba, de este año, dice: "No puedo entrar con mejores auspicios en esta dirección que se abre a mi vida y en que creo poder prestar más útiles servicios que en la enseñanza, cuyo mecanismo

me ha sido siempre antipático, al paso que el vivir entre libros ha sido siempre mi mayor alegría".

Si repasamos lo que había en historiografía de la literatura española antes de Menéndez Pelayo no nos encontraremos con el mismo desierto que en materia de estética. Sin contar las grandes aportaciones de la erudición dieciochesca, la obra de Ticknor, la de Amador de los Ríos, la de Gallardo, las ediciones con los prólogos de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra, por no mencionar más, eran caudal considerable, aunque no siempre limpio. Menéndez Pelayo se propuso rehacer todo de punta a cabo, completando y revisando, resolviendo problemas de toda índole: erudita, bibliográfica, textual, etcétera. Pero él, que era un erudito de vastísimo saber, encuentra insuficiente la erudición. En su Discurso de ingreso en la Academia de la Historia (1883), sostiene una tesis semejante a la que expone en la sesión de la Española, en 1907: "La historia literaria, lo mismo que cualquier otro género de historia, tiene que ser una creación viva y orgánica. La ciencia es su punto de partida, pero el arte es su término, y sólo un espíritu magnánimo puede abarcar la amplitud de tal conjunto y hacer brotar de él la centella estética. Para enseñorearse del reino de lo pasado, es preciso que la inteligencia pida al amor sus alas".

Esto no nos suena a nuevo. Es el motivo recurrente en toda su obra. Todavía insiste en la inexcusable obligación de ver y analizar todos y cada uno de los monumentos literarios, antes de emprender la síntesis: "Yo creo, sin jactancia, haber visto tanto número de libros españoles raros como el que más haya visto en esta generación, y así y todo tiemblo antes de escribir la Historia, y cuando la haga, lo haré a pedazos". Estos pedazos, cada uno de volumen ciclópeo y ninguno concluso, los vamos a considerar seguidamente.

Su buen amigo, Teófilo Braga, autor de una *Historia de la literatura portuguesa*, en treinta y dos volúmenes, le estimulaba a hacer algo semejante con la española; pero Menéndez Pelayo advertía las precipitaciones de algunos puntos en aquella Historia y no quería incurrir en pareja falta. De haber empe-

zado esta obra por los años en que hizo la primera edición de los *Heterodoxos,* posiblemente la hubiese llevado a feliz término. Más adelante se le iban acreciendo los materiales, al paso que surgían problemas nuevos en textos, fechas, atribuciones, y cada vez se fue haciendo más exigente consigo mismo y menos inclinado a seguir atajos ni a síntesis prematuras. Entonces adoptó el sistema de las monografías, a la manera de las escuelas alemanas, y emprendió el estudio, por separado, de los distintos géneros literarios. Ahí están la *Antología de poetas líricos castellanos,* planeada "desde la formación del idioma hasta nuestros días", pero que sólo pudo llevar hasta Boscán, dejándonos a las puertas del primer gran poeta renacentista, Garcilaso, con la miel en los labios, como se dice; seguida de la traducción ampliada de *Primavera y Flor de romances,* con el *Tratado de los romances viejos.* Ahí están la *Antología de poetas hispano-americanos, Los orígenes de la novela,* que no pasó del siglo XVI; los estudios sobre el teatro de Lope de Vega, también inconclusos; el monstruo de la naturaleza había encontrado al monstruo de la crítica, con la misma poderosa capacidad. Lástima que sólo haya llegado a las comedias novelescas y no haya podido entrar en la comedia urbana, acaso la más genial creación del Fénix, y género en que, sin haber de acudir a la copiosa erudición que había puesto a contribución en la crítica de las comedias históricas y legendarias, hubiéramos visto la flexibilidad del talento crítico de nuestro historiador. Pero se deja llevar de su irrestañable caudal de saber. Algunos le han reprochado que dedicase más atención a lo que hay en la comedia lopesca de historia, tradiciones y leyendas, que a la comedia en sí. Aun sin dejar de reconocer cierta parte de razón en esta censura, no echemos en olvido que el teatro de Lope requería tal despliegue, ya que en él se reúne y recrea toda, o poco menos, nuestra materia mítica y mitificable.

Con estos ambiciosos trabajos todavía pensaba Menéndez Pelayo que no había puesto más que los cimientos del edificio. Una vez más se nos patentiza su grandeza en el concebir y ejecutar, y esa trayectoria en espiral que aumenta la amplitud

de su radio en cada giro y encierra más y más espacio. Después de esto, ¿quién se atreverá y con qué títulos a la censura del pormenor, del detalle menudo? Y, también, ¿quién osará ejercer la crítica sin las exigencias que consigo tuvo Menéndez Pelayo? Pero no debe desanimarnos su caso, pues si no nos puede servir de ejemplar la capacidad del maestro, que sólo raras veces se dan tan excepcionales facultades en un hombre, sí nos es ejemplo su honradez intelectual, su amor a la inteligencia, su generosa comprensión y la entrega apasionada a una labor. Pero además creo que la vida y la obra de Menéndez Pelayo nos enseña con su falta de vanidad y de orgullo, con su inteligente espiritualidad de católico y por el amor a su tierra, a la próxima y local, y a la nacional, de su tiempo y del pasado. En la carta que hemos trascrito parcialmente más arriba, al hablar de su puesto en la Biblioteca Nacional, don Marcelino se muestra satisfecho porque desde allí va a poder prestar más útiles servicios a la patria. En 1910, al ser honrado con una medalla de bronce ofrecida por suscripción entre más de setecientos españoles de diversas y aun opuestas escuelas y opiniones, pero unidos en el amor común a la ciencia y a la patria, al recibir desde la cumbre de su gloria el testimonio de un homenaje tan sentido, don Marcelino contestó: "Lo que honráis en mí no es mi persona, no es mi labor, sino el pensamiento capital que la informa y que desde las indecisiones y tanteos de mi mocedad me han ido llevando a una comprensión cada vez menos incompleta del genio nacional y de los inmortales destinos de España. Ningún pueblo se salva ni emancipa sino por su propio esfuerzo intelectual, y éste no se concibe sin la plena conciencia de sí mismo, que sólo puede formarse con el estudio recto y severo de la Historia".

AFINIDADES ELECTIVAS: UNAMUNO Y HOLMES

Me propongo en estas páginas rastrear las huellas de la obra y pensamiento del escritor americano Oliver Wendell Holmes en nuestro don Miguel de Unamuno. Para lo cual he acudido al camino más directo, primero, es decir, a la recogida y sistematización de cuantas referencias concretas al americano he encontrado en la obra del español; siguiendo, después, con la indagación de posibles recuerdos, de afinidades conjeturables, cuando la carencia de la mención o cita, no escasas como veremos, permitían tal supuesto. Y en ambos casos he acudido a los mismos ejemplares que utilizó don Miguel, y que hoy se pueden consultar, junto con todos sus restantes libros y papeles, en la Casa Rectoral salmantina donde se alberga el legado inestimable de Unamuno, entre recuerdos familiares y caseros que guardan su memoria con piadosa y fiel vigilancia.

Tenía nuestro autor, como tantos otros lectores, la costumbre de anotar cuidada y minuciosamente sus lecturas, ya en llamadas al margen, ya en subrayados, ya en índices personales, al final del volumen, remitiendo a página y, a las veces, indicando asunto. Tal ocurre con los únicos tres libros de Holmes que se conservan en la biblioteca de Unamuno, los tres prolijamente anotados. Los tres son de la colección que editó J. M. Dent and Co. en Londres: *The Autocrat of the Breakfast Table* (1908), *The Professor at the Breakfast Table* (1906) y *The Poet at the Breakfast Table* (1906) (llevan las *sig.* 973, 972 y 971, respectivamente). Como hemos de ver, la frecuentación de

estos tres tomitos no fue escasa, y de la simple observación de los índices personales, puestos a lápiz en las últimas páginas en blanco, se deduce que Unamuno leyó y releyó, hasta tres veces, por lo menos, pues las series de páginas a que remite se agrupan en tres tiradas, más numerosa la primera, menos la segunda, y ya más rala la última, aunque alguna vez repite referencias anteriores. No se advierte una mayor insistencia en la anotación de ninguno de los tres libros: numéricamente son semejantes. Las cifras de página llevan, en ocasiones, un subrayado simple o múltiple, y, en otras, van enmarcadas total o parcialmente. Hay también algunas palabras trascritas, generalmente dificultades de interpretación. Nos queda, pues, un abundante repertorio de indicios para reconstruir la lectura de don Miguel.

Ahora bien, he de advertir que no me hago la ilusión de ir a determinar una influencia, si a esta palabra, de que tanto hemos abusado en la historia y crítica literarias, se le da un sentido causal y necesario. Uno piensa que las más de las llamadas influencias son revelaciones, confirmaciones de algo que más o menos oscuramente había sido intuido, y, por otro lado, la elección de la influencia supone un acto libre y no menos positivo que el repudio de otras tan al alcance. En cualquier caso, he de procurar avanzar con la mayor cautela en este terreno, sin olvidar la frecuencia con que Unamuno vivió entre libros, ni su rebusca de compañeros de meditación entre sus autores, en los que más parece buscar un eco que otra voz distinta de la suya. Valga por otras muchas citas ésta de un artículo suyo: "¿No os ha parecido alguna vez leyendo alguna página de algún escritor, acaso de muy pretéritos siglos, que la habíais escrito vosotros, que os la había plagiado? ¿No os ha ocurrido en tal caso exclamar: ¡pero si esto lo escribí yo!?" (*Conversación*, OC XI, 747). Tampoco podría hablarse de posibles o reales influencias sin antes partir de una idea clara de la personalidad de cada escritor y, por supuesto, del conocimiento suficiente de sus obras, pues sólo contra ese fondo valdría una estimación de aquellas relaciones. El lector habrá

de hacerse cargo que por razones de espacio, y de tiempo, no puedo aducir aquí y ahora más pruebas que la afirmación seca, de que mis juicios van a ir respaldados en el mínimo conocimiento que he postulado y en su contexto tienen la última justificación.

Por de pronto, hemos de dejar constancia de que Unamuno se quedó, al parecer, sin noticia directa de los otros libros de Holmes, uno de los cuales, *Over the Tea Cups*, tiene alguna afinidad con los tres mencionados en cuanto que es un conjunto de reflexiones, observaciones y poemas ligados como al azar de una charla de sobremesa. Ni tampoco parece que leyera novelas, de las que *Elsie Venner* ha tenido un renovado interés en nuestros días [1]. No deja de ser extraña esta limitada curiosidad hacia un autor que tanto trató, aunque esa curiosidad fuera excepcional en España y en su tiempo. Fue probablemente Unamuno el escritor español de su época más informado de la literatura norteamericana, como lo prueban sus citas de Melville, Poe, Thoreau, Emerson, William James, Hawthorne, Whitman, Longfellow, entre otros.

La primera observación de bulto que salta a la vista es que Unamuno sólo haya citado expresamente pasajes de una de las tres obras arriba citadas, *The Autocrat* (las citaré, en adelante, *Autocrat, Poet* y *Professor*), aunque todas tres aparezcan tan trilladas y, como veremos, haya posibles reminiscencias de las otras dos en la obra unamuniana. La verdad es que precisamente *Autocrat* ha logrado muchas más ediciones en Inglaterra

[1] Oliver Wendell Holmes (1809-1894) empezó a escribir en *The New England Magazine*, en 1831; luego siguió, veinticinco años después, en *The Atlantic Monthly*. Su primera colección en libro data de 1858, *The Autocrat of the Breakfast Table*. Siguen *The Professor* (1860), *The Poet* (1872) y *Over the Tea Cups* (1891). Edición completa: *The Works of O. W. H.*, 15 vols., Boston-New York, 1892-1896. Recientemente se ha publicado *A Bibliography of O. W. H.*, por Thomas Franklin Currier, editada por Eleanor M. Tilton, New-York, Univ. Press., London, Cumberlege, 1953.

Una nota sobre Holmes y Unamuno, por el que suscribe, en *Atlántico*, Madrid, n.º 4, 1957.

y USA que sus compañeros, y ello parece dar fe de una superior calidad a su favor, que no estoy dispuesto a rechazar por mi parte.

También sale de ojo que la primera mención que Unamuno hace de Holmes sea anterior a la fecha del ejemplar que se conserva en su biblioteca. Pudo haber tenido acceso a otra edición o pudo llegar a la noticia del americano por un tercero. Veamos. En un artículo fechado en diciembre de 1902, *El individualismo español* (puede verse en *Ensayos*, Aguilar, 1942, I, 423, y antes, en la col. de la Residencia de Estudiantes, t. IV) se lee: "El humorista americano Wendell Holmes habla en una de sus obras de los tres Juanes: de Juan tal cual él se cree ser, de Juan tal cual le creen los demás y de Juan tal cual es en realidad. Y como para cada individuo hay para cada pueblo sus tres Juanes. Hay el pueblo español tal y como nosotros los españoles creemos que es, hay el pueblo español tal como le creen los extranjeros y hay el pueblo español tal y como es". La cita es un tanto imprecisa, aún, y tiene todo el aspecto de ser de segunda mano, si no de apresurada lectura. El artículo es para comentar el libro de Martín S. Hume, *The Spanish People* (London, 1901) y a Unamuno, por el momento, le interesa más el diagnóstico de la colectividad, y aprovecha la sugestión para insistir en que "conviene cotejarlos [los tres pueblos] y vernos desde fuera".

Pocos años más tarde, 1906, nueva cita: "Antes de ahora he tenido ocasión de citar aquella ingeniosísima ocurrencia del humorista yanqui Wendell Holmes respecto a los tres Juanes. Cada uno de nosotros lleva en sí tres Juanes... Y sobre las mutuas acciones y reacciones de estos tres Juanes, cabe muy sutil indagación. Somos, en efecto, de un modo; creemos ser de otro, y los demás nos creen de otro" *(Sobre la consecuencia, la sinceridad,* Aguilar, I, p. 829 y ss.). Ahora se va a detener algo más sobre la "ocurrencia", y especula por su propia cuenta sobre los efectos de la sociedad en nuestra idea de nosotros: "Juan tal cual es, el Juan primitivo y radical, podrá vivir preso de Juan tal cual él se cree ser; pero vive mucho más preso

del Juan que los demás se han forjado". Unamuno deriva hacia el yo social: "Los conceptos que de cada uno de nosotros se forjan los prójimos que nos tratan vienen a caer sobre nuestro espíritu y acaban por envolverle en una especie de caparazón, en un duro dermatoesqueleto espiritual, en una recia corteza. Es la corteza de la consecuencia, bajo la cual se agita y revuelve un pobre espíritu que no puede romper con la sinceridad la consecuencia. Antes de hacer o decir algo, reflexiona si es lo que de él esperaban los demás, y para seguir siendo como los demás le creen, se hace traición a sí mismo: es insincero". Este pasaje parece ligado con su preocupación constante por la sinceridad, por su ser fiel a sí mismo, pese a lo que pensaran los demás. Y como en ayuda de su postura evoca, en el mismo artículo, dos textos que le corroboren: el de Whitman, "cuyo desdén a la consecuencia es bien conocido", y el de Emerson: "Supón que tengas que contradecirte. ¿Y qué?... Un alma grande sencillamente no tiene nada que hacer con la consecuencia". Unamuno justifica su aparente falta de consecuencia, de que solía ser inculpado y lo siguió siendo, con notoria ligereza e impropiedad, por cierto.

Pero volviendo a nuestro tema, tampoco en este pasaje se advierte una lectura directa o demorada. Todavía yo me inclinaría por una cita de segunda mano, en que el texto de Holmes le ha llegado mutilado. Porque hasta 1916 no encuentro la cita plena del pasaje aludido. Primero en un artículo publicado en *Nuevo Mundo* (7-VII), *El morillo al rojo, Confesiones cínicas al lector amigo,* donde recuerda sus anteriores citas de la "ocurrencia" de Holmes, y una mejor referencia del pasaje correspondiente, pues se mencionan a *Juan* y *Tomás,* como formando un diálogo entre seis personajes. Y de nuevo Unamuno vuelve a su preocupación por el que la sociedad nos quiere hacer: "Pero hay en sociedad otro más terrible y es aquel que la colectividad nos cree y nos hace. Para el escritor, el que le cree el público" (*Obras completas,* t. X, p. 376 —en adelante citaré *OC* y el vol.—). Pero la más honda problematicidad a que puede apuntar el planteamiento de Holmes no está encarada

hasta la redacción del Prólogo a *Tres novelas ejemplares* (1916), en que discurriendo sobre el ser real de la persona, cita, ahora con precisión, traduciendo: "Aquí tengo que referirme, una vez más, a aquella ingeniosísima teoría de Oliver Wendell Holmes —en su *Autocrat of the Breakfast Table,* III— sobre los tres Juanes y los tres Tomases. Y es que cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación, que son:

1. El Juan real; conocido sólo para su Hacedor.
2. El Juan ideal de Juan; nunca el real y a menudo otro Juan... muy desemejante de él.
3. El Juan ideal de Tomás; nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.

1. El Tomás real.
2. El Tomás ideal de Tomás.
3. El Tomás ideal de Juan".

lo que corresponde, efectivamente, al planteamiento de Holmes, del cual se separa Unamuno, añadiendo un cuarto interlocutor, mejor dicho dos nuevos, con los que Juan y Tomás "quisieran ser". Y para Unamuno, a diferencia de Holmes que considera la cuestión ceñida a esos términos, el nuevo Juan o Tomás es el más real, "el creador", y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le castigará a uno a que sea toda la eternidad lo que quiso ser". (¿No parece que hay como una adaptación de la *ewige Wiederkunft* de Nietzsche?) Ahora creo, es cuando por primera vez Unamuno se enfrenta de veras con el tema, y surge su posición voluntarista alumbrando el nuevo personaje. Pero el planteamiento del americano tiene más posibles implicaciones, que Unamuno ha de explicar más adelante, mientras su mentor deriva a la amena salida ingeniosa del caso contándonos cómo uno de los comensales, que respondía al nombre de Juan, se apresuró a comerse los tres melocotones que quedaban en el cestillo del postre, notando que había exactamente una pieza para cada una de sus tres personas. "Yo, sigue el autor, le de-

mostré que su inferencia práctica era apresurada e ilógica, pero mientras tanto se había comido los melocotones".

En un artículo, *Autenticidad (Visiones y comentarios,* Austral, pág. 27) se refiere Unamuno al Prólogo antes citado, y recuerda la teoría de Holmes allí glosada, que de nuevo vuelve a explanar, aplicada al escritor y a su público, para preguntarse, "¿Cuáles los auténticos? ¡El auténtico!, el Juan, conocido sólo por su Hacedor —'known only to his Maker'—". Y se acuerda del loco que quiso verle a él, a don Miguel, pero "al auténtico", y que tan desconcertado le dejó con su pregunta. Ahora Unamuno se va hasta San Pablo, "que tanto sabía de locura —de la locura de la Cruz—" y que nos dejó dicho que "si alguien ama a Dios, es conocido por Él"... "¡Ser conocido por Dios, por el Hacedor, ser soñado por el Supremo Soñador, ser el Juan real, el Juan ideal, el Juan arquetípico, el Juan auténtico! ¿Y no será este Juan ideal y real a la vez, de la realidad ideal, este Juan íntimo y auténtico un matador de sí mismo?" [2].

Parece muy improbable que Unamuno, de haber conocido desde sus primeras citas el texto completo, no hubiera dado o más precisa referencia, o no hubiera obtenido aplicaciones más en consonancia con su propia inquietud trascendental, aunque si tenemos en cuenta la evolución de la personalidad unamunesca, podemos ver cómo el mismo pasaje se le adensa y carga de nuevos sentidos. En un momento hemos visto que Unamuno está más atento al hombre en su situación pública, en re-

[2] Una aplicación menos personal de la teoría del americano, trasladada al ámbito de los libros, encontramos en la opinión de don Miguel sobre su obra *Del sentimiento trágico,* a propósito del cual escribe: "Más de una vez he recordado lo del humorista norteamericano Oliver Wendell Holmes de los tres Juanes: Juan según es, Juan según él mismo cree ser y Juan según le creen los demás. Mi libro para mí podría ser otro —no digo que lo sea—, pero para los demás parece ser ese que anda ya por ahí en francés y en italiano y que lo están vertiendo en alemán y en inglés..." *(Mi libro,* al discutir la frase de Vaz Ferreira, calificando a *Del sentimiento* como "su libro". En *OC,* VIII, 586. Art.° de *La Nación,* 25-XI-1919).

lación con los demás, y se preocupa por cómo los demás nos ven, nos creen y nos hacen, resistiendo enterizo a esa deformación. Luego ha descubierto el yo que queremos ser, en virtud de cuyo obrar o haber querido obrar recibirá el oportuno premio o castigo. Finalmente, ni el yo social, ni el yo ético-religioso, sino el puro yo-para-Dios es el que le atrae y centra su atención y anhelo en "ser conocido... soñado por el Supremo Soñador". Se diría que ha ido pasando de un plano de psicología a otros sucesivos de sociología, de moral y de puro impulso religioso. La reiteración de la cita es todo menos monótona y repetida: son otros tantos asaltos al esquivo problema del ser y de Dios, dos aspectos de una misma cuestión, en la mente de Unamuno.

Pero no es sólo en las citas del pasaje donde hallamos ecos de la tesis allí apuntada. Y creo que, aun antes de habérsele presentado con la evidencia de lo impreso, había en Unamuno atisbos que le llevaban por camino paralelo. No puedo ahora reconstruir, como sería preciso, el proceso evolutivo en don Miguel, quiero decir de cómo se fue haciendo a sí mismo, creándose año tras año ante los hombres y ante Dios; pero sí voy a mostrar algunos textos en que se nos ofrece su problema de su ser personal. Ya en la primera novela de don Miguel, en *Paz en la guerra,* donde a sus recuerdos infantiles puso un largo esfuerzo de reconstrucción documental, que le llevó doce años, en esa obra que es mucho más que una novela histórica, pues allí encontramos muchos momentos en que Unamuno ha dado cuerpo novelesco a sus preocupaciones más radicales, allí aflora ya el motivo de la personalidad relativa al otro, la idea que cada uno se hace del prójimo. Así, hacia el final del capítulo IV, don Joaquín y su sobrino viven "impenetrables el uno al otro, diferentísimos cada uno de ellos de como el otro se lo representaba, mas unidos por nexo de infinitos hábitos, por la sutil trama de una larga convivencia". No hace falta recalcar esa atención a la persona en el reflejo del otro, en la imagen que el otro se forja, ni en el resultado de la relación en el individuo. En 1905, por ejemplo, y en un artículo nobilísimo, *El primer*

firmante. Voto explicado, donde puntualiza sus razones al oponerse a Echegaray (y más tarde rectificaría aún más), cavilando sobre si es joven o viejo, lo que juzga necesario plantearse es si "quiero ser una cosa u otra, ya que abrigo la profundísima convicción de que ser no es más sino querer ser" (*OC,* X, 132-138, de *Heraldo de Madrid,* 20-II-1905). Aquí, sin recuerdo expreso del americano, encontramos a Unamuno con su problema personal de la determinación de su persona, en este caso por la voluntad que es la que se la hace. Y, por otra parte, en la querella motivadora del acto contra Echegaray, el conflicto entre jóvenes y viejos, pasadistas y futuristas, Unamuno piensa y siente que "no debemos querer vivir ni en el pasado ni en el porvenir, sino en la eternidad" (*ib. id.*).

Esta misma problemática la vamos a encontrar trasferida por Unamuno a sus personajes de ficción, por ejemplo en sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* donde se nos dice que "sus agonistas, es decir luchadores —o si queréis los llamaremos personajes—, son seres reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos en puro querer ser o en puro no querer ser". Y antes había especulado con las cuatro posibilidades, dos negativas y dos positivas, que entraña la fórmula de la persona como resultado del querer ser, y que resultan: las positivas: querer ser o querer no ser; y las negativas: no querer ser y no querer no ser.

En una de las tres novelas, en *Nada menos que todo un hombre,* Alejandro ha seducido a Julia, "siendo el que cree que tiene que ser para los demás", notable efecto de la sociedad en el destino personal individual en este personaje que "ha limitado su existencia a ser para los otros, contra los otros". Con lo que bien se advierte que hacia ese año de 1916, en que publica la novela, y por los textos aducidos, desde el mismo prólogo, es cuando Unamuno ha extraído la mayor sustancia del texto americano. Y no será difícil hallar otras explicaciones del mismo origen, aunque con diversa acomodación, a otros personajes novelescos. Tal sucede cuando Emeterio dice a Celedonio, en *Un pobre rico o el sentimiento cómico de la vida:*

"—Sí, a menudo me pongo a pensar cómo habría sido Clotilde si hubiese sido yo su padre verdadero... —¡Bah!, acaso pasó a ella lo mejor tuyo, la idea que de ti tenía Rosita..." (espaciamos nosotros). Es el caso, también, del don Sandalio de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez,* del que escribe Unamuno: "Este don Sandalio, no el que juega al ajedrez en el casino, sino el otro, el que él me ha metido en el hondón del alma, el mío, me sigue a todas partes"; y vuelve sobre ello más tarde insistiendo en que "tengo que mantener puro, incontaminado, a mi don Sandalio, al mío". La teoría se ha vuelto acción, y ahí están los personajes siendo idea de otros, siendo para-otros.

Con estas obras nos hemos adelantado hasta 1930, pero aún debemos volver atrás para tomar nuevos datos del mismo tema. En la obra *Cómo se hace una novela,* empezada en 1924, y reelaborada en 1927 [3] y uno de los nódulos de la obra unamuniana, don Miguel da vueltas a su yo en su devenir, "al que hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo". Su doble de ficción (¿de ficción?), U. Jugo de la Raza, habla del "Unamuno de mi leyenda". Pero por encima de esa especie de perspectivismo en *trompe-l'oeil* a que somete su doble novelesco y a su yo histórico, don Miguel no pierde de consideración al profundo: "¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debe ser, al yo histórico, al que se mueve en su historia y con su historia?" (*OC,* X, 864 y 832).

Con motivo ha escrito Julián Marías que la novela en Unamuno es un método de conocimiento, precisamente de la persona, o al menos de una de sus facetas [4]. El planteamiento de

---

[3] Sobre este escrito de Unamuno, debe consultarse la excelente tesis de Armando F. Zubizarreta, *Unamuno en su "Nivola"*, ed. Taurus, Madrid, 1960.

[4] Julián Marías, *Miguel de Unamuno,* Austral, Madrid, 1943. Interesan los capítulos dedicados a la novela y a la "persona". Son también dignos de conocerse los estudios sobre la novela unamuniana de F. Ayala, *El arte de novelar en Unamuno,* incluido en *Realidad y En-*

Holmes ha sido como un estimulante para Unamuno en la concepción de sus personajes novelescos.

Si bien el pasaje de los "tres Juanes" es el más reiteradamente citado por Unamuno, tampoco es el único. Como suele ocurrir, nuestro escritor ha buscado refuerzo a sus propios puntos de vista y opiniones en los del americano, en cuya varia minerva encuentra los más diversos motivos. Y, claro es, tampoco faltan los del ámbito religioso, que Unamuno se apresura a utilizar. Así, aquel en que Holmes expone "La conocida paradoja —¡no se asusten los tontos!—... de que como los predicadores religiosos, no oyendo cada uno de ellos más que sus propios sermones, acaban por saber menos religión que los que oyen muchos de ellos, ha de completarse diciendo que el predicador no oye ni su propio ni el que recita" (*Para qué escribir, Nuevo Mundo,* 18-vii-1919, luego en *De esto y de aquello,* III, p. 431). En rigor no es traducción exacta del texto inglés, que reza: "The clergy however, rarely hear any sermons except what they preach themselves. A dull preacher might be conceived, therefore, to lapse into state of *quasi* heathenism, simply for want of religious instruction" (pág. 29, *ed. cit.*). Hay una aplicación un tanto libre, como se advertirá.

El tema religioso provoca nuevas menciones del americano, como cuando escribe Unamuno que "no andaba del todo descaminado el humorista yanqui... al hacer decir a uno de los personajes de sus ingeniosas conversaciones que se formaba mejor idea de los que estaban encerrados en un manicomio por monomanía religiosa que no de los que, profesando los mismos principios religiosos, andan sueltos y sin enloquecer" (*Del sentimiento trágico de la vida,* cap. X), que corresponde al pasaje "I confess that I think better of them [*asilados por* religious mental disturbances] than of many who hold the same notions,

---

sueño, ed. Gredos, Madrid, 1963, L. Livingstone, *Unamuno and the Aesthetic of the Novel,* en Hispcal. XXIV, 1941, págs. 442 y sigs. No recoge el indicio del origen en Holmes, Agnes Money, en su folleto *La creación del personaje en las novelas de Unamuno,* La Isla de los Ratones, Santander, 1963.

and keep their wits and appear to enjoy life very well, outside of the asylums" (pág. 41, *ed. cit.*). El mismo pasaje está, y más literalmente traducido, en un artículo posterior a la obra antes citada, pero en esta nueva ocasión Unamuno aplica a una situación civil la observación del yanqui: "De donde se deduce que un español que no acabe hoy por volverse loco, de una u otra locura, es tonto de remate, o tiene el corazón de corcho, o ha perdido la vergüenza civil" (*De esto y de aquello*, IV, 204, en *Nuevo Mundo*, 6-v-19). Otro recuerdo, y muy concreto, es el del pasaje en que Holmes escribe: "When one of us who has been lead by native vanity or senseless flattery to think himself or herself possessed of talent arrives at the full and final conclusion that he or she is really dull, it is one of the most tranquilizing and blessed convictions that can enter a mortal's mind. All our failures, our short-comings, our strange disappointments in effect of our efforts are lifted from our bruised shoulders, and fall, like Christian's pack, at the feet of that Omnipotence which has been fit to deny us the pleasant gift of high intelligence" (pág. 60, *ed. cit.*). En dos escritos no muy próximos Unamuno cita al yanqui: "Y el tonto que se descubre tonto, que llega a comprender su propia tontería, que llega a expresar la personalidad de la impersonalidad, ha realizado una profunda obra. Ya lo dijo, aunque de otra manera, el humorista norteamericano O. W. H.: '¡Qué descanso debe de ser para un hombre que se cree perseguido por la suerte, que fracasa en sus propósitos, que no logra realizar sus ideales, el descubrir un día que ello se debe a su falta de personalidad mental, a su tontería! Ese día se ve libre de la pesadísima carga de la responsabilidad; ese día averigua que sus fracasos no se deben a él, sino a que Dios no le dotó con la inteligencia suficiente para llevar a cabo su misión, la que él creía su misión'. Ese día puede exclamar con el tonto de don Juan Tenorio: '¡de mis pasos en la tierra, — responda el cielo y no yo!' ". Supongo que es el texto arriba copiado al que Unamuno hace referencia, pues no he encontrado ningún otro más congruente con su cita, que, como se ve, está muy lejos de ser literal, pese

a la aparente trascripción insinuada por las comillas. Curiosamente, nueve años después, repite casi las mismas palabras: "Cuenta O. W. H. en... —¿pero cuándo se traducirá esto al español?— de un pobre hombre a quien todo le salía mal y se desesperaba por ello hasta que un buen día cayó en la cuenta de que era porque andaba muy escaso de entendimiento y aquel día sintió un soberano alivio, un gran gozo de liberación al comprender que no era la culpa de él sino de Dios que no le dotó de más inteligencia. Descargó su responsabilidad y pudo, aunque en otro sentido —y esto añado yo a lo de Holmes—, decir lo de don Juan Tenorio: '¡de mis pasos en la tierra — responda el cielo y no yo!' " (El primer art.º, en *Los lunes de El Imparcial,* 23-iv-1923, recogido en *De esto y de aquello,* IV, 625; el segundo, en *Ahora,* 9-vi-1933, *Los hombres de cada día).*

Esta notoria repetición, y no es el único caso como puede suponerse en un escritor que se prodigó en la colaboración periodística constante, debe entenderse como costumbre de Unamuno, autor nada versátil, antes insistente hasta la machaconería en algunos temas. Recuerdo a este propósito que Ernst Robert Curtius llamó a don Miguel "excitator Hispaniae", y si es cierto que le conviene ese dictado, pues actuó de despertador y de incitador del país, la verdad completa me parece que está en su calidad de *predicador,* de predicador laico, y ya se sabe que una de las armas más características de la predicación es la reiteración, medio tal vez el más eficaz para impresionar en las mentes de los oyentes o lectores lo que uno predique. En el contexto de esta actitud de prédica ha de situarse, creo, igualmente la utilización por Unamuno de la paradoja, pues con su aparente absurdo excita y llama la atención. Unamuno era muy consciente de sus repeticiones, y no las evitaba, desde luego, y, aunque no la necesitara, acude a la ayuda de un pasaje del yanqui para justificación: "En aquel tan sugestivo libro [*Autócrata*] —¡y qué extraño que no se haya traducido ya!—, le hacía decir su autor... al monopolizador conversacionista: 'No supondrá usted que las observaciones que hago en esta

mesa son como otros tantos sellos de correos, cada uno de los cuales se usa una vez. Y si así supone, se equivoca. Tiene que ser un pobre hombre el que no se repite a sí mismo a menudo... Porque las verdades que un hombre lleva consigo son sus herramientas... Jamás repetiré una conversación; pero una idea, a menudo... Un pensamiento es muchas veces original, aunque lo haya uno expresado cien veces. Se le ha ocurrido por nuevo camino, por un nuevo y expreso curso de asociaciones" (*El Sol,* Madrid, 14-I-1932, recogido en *España y los españoles,* Aguado, Madrid, 1955, pág. 234). El humorista bostoniano apura más el análisis, y lo aplica con gracia a un cuentecillo, oportunamente traído. Pero Unamuno es menos ameno en este caso y también más grave, como puede verse en el citado artículo, *Somnia Dei per Hispanos.* La verdad es que en esta ocasión la cita parece traducida con el texto a la vista. Por cierto que el mismo pasaje (cap. I, *op. cit.*) del americano había sido utilizado muchos años antes, en un artículo de *La Nación* (11-VI-1910), donde tratando de las repeticiones, y al suponer que un lector le achaca a Unamuno su gusto por repetirse, éste: "—Oiga, oiga lo que dice al respecto el gran humorista yanqui (o yanqués, si usted quiere) O. W. H. en su libro... Fui, cogí el libro de un estante, lo abrí por uno de los pasajes que en él tengo señalados, y lo traduje...". Y sigue la traducción. (El artículo puede verse en *OC,* III, pág. 959.)

Esta manera de apuntalar las propias opiniones con ajenas, y escritas, no deja de ser un hábito profesional del universitario, que Unamuno ha utilizado muy habitualmente, aunque no pocas veces le haya servido la "autoridad" para discrepancias, como hemos tenido ya ocasión de advertir antes.

Siguiendo con las huellas de Holmes, notaré, por fin, entre citas expresas, algunas relativas a materias de lenguaje, otra esfera de interés común a ambos escritores. En el último artículo citado vuelve a su humorista para traerlo a colación con motivo de justificar y defender su estilo coloquial, pues escribe: "esto de hablar así con el lector tiene otra ventaja que señaló nuestro ya conocido... y es que moldea para nosotros mismos

nuestro propio pensamiento. Hay quien piensa en voz alta, y yo uno de ellos. Cuando estoy callado, sueño, pero no pienso. Yo hablo lo mismo con la lengua que con la pluma en la mano". Hasta aquí don Miguel, que cita seguidamente al yanqui: "El lenguaje hablado es tan plástico que se puede retocarlo, extenderlo, alisarlo, quitarle y ponerle y heñirle tan fácilmente trabajando este blando material, y así resulta que no hay nada como él para modelar. De él se sacan los bocetos que se trasladan luego al mármol o al bronce de libros inmortales, si es que uno llega a escribirlos". Y termina Unamuno: "Ya conocéis, pues, el origen y finalidad de estas conversaciones". (Son, como se supondrá, unos artículos, que llevan el título genérico de *Conversación.*) El pasaje es por demás suculento, pues no sólo nos da una clave para el estilo de Unamuno, sino que nos apunta una posible pista de iniciación, o de refuerzo. La voluntad de estilo manifestada por Unamuno en contra de la solemnidad enfática, el engolamiento, la rigidez de una sintaxis por él calificada de "involutiva", y la busca, por contraste de una sintaxis más laxa, menos estricta, más ágil y llana, al mismo tiempo que la utilización del léxico vivo, estos y otros rasgos peculiares del estilo incorporado por Unamuno a la nueva literatura, tienen aquí un apoyo y una formulación de extraordinaria relevancia. Pero no puedo detenerme en este aspecto [5].

[5] La nueva orientación de los escritores de la llamada generación del 98 hacia la frase ágil, breve, puede documentarse en Unamuno, entre otros lugares, en sus *Ensayos,* t. III, pág. 93: "El viejo castellano, acompasado y enfático, lengua de oradores más que de escritores... el viejo castellano, que por su índole misma oscilaba entre el gongorismo y el conceptismo, dos fases de una misma dolencia, por opuestas que a primera vista parezcan, el viejo castellano, necesita refundición. Necesita, para europeizarse a la moderna, más ligereza y más precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la anquilosis, hacerlo más desgranado, de una sintaxis menos involutiva, de una notación más rápida". Claro que, en su momento, también se hace la defensa de la prosa amplia, y se censura la de notación menuda: "el estilo conversacional, coloquial, se debe a que los

El juicio de Holmes le venía tan a su cauce, que no dejó de beneficiarlo en otra ocasión: "El lenguaje es una materia —y, por lo tanto, una forma— y resiste a otra forma. Lo mismo si el escritor hiñe o modela que si esculpe. Porque hay escritor que modela, y modela hablando —o hablándose—, y luego vacía en escrito, y hay escritor que esculpe o talla. Sobre lo que hay un admirable pasaje en *El Autócrata de la mesa redonda,* de O. W. H. (Y siento no tenerlo a mano para traducirlo y dároslo traducido y rellenar así este ensayito)" *(Al rededor del estilo,* XXIII, *Los lunes de El Imparcial,* 28-IX-1924, y en *De esto y de aquello,* IV, pág. 605). Unamuno no tiene, en efecto, el libro a mano, pues está en el destierro, en Fuerteventura. En el escrito anterior, que hemos trascrito arriba, sí ha citado la traducción, y es un pasaje en que Unamuno puso cuidada atención, anotando al margen del libro la traducción de algunas palabras, no tan obvias y que, por ser más bien tecnicismos del modelado, ofrecían cierta dificultad, no del todo superada [6]. Pero entre el modelado, "hiñendo" (palabra grata a Unamuno, de la misma raíz, pero en fase de vulgarismo, que "fingir") y la talla a golpe de cincel hay una muy notable diferencia que Unamuno advierte en otro lugar, y es que tal vez al tallar la materia salta caprichosamente y brinda al artista una posibilidad casual y tal vez fecunda, que compara con la sorpresa que la rima depara al poeta *(OC,* XI, pág. 717). Lo cual se aleja cada vez más de las ideas expuestas por el bostoniano.

Todavía hemos de registrar otra referencia de Unamuno a su autor, y también sobre el lenguaje, en la "conclusión" a su

---

jóvenes de hoy... tienen el pecho encogido y para poco huelgo", en *OC,* XI, pág. 778, *Sintaxis mecánica.*

[6] Doy el texto inglés para que pueda compararse: "I rough out my thoughts in talk as an artist models in clay. Spoken language is so plastic, —you can pat and coax, and spread and shave, and rub out, and fill up, and stick on so easily, when you work that soft material, that there is nothing like it for modelling. Out of it come to the shapes which you turn into marble or bronze in your inmortal books, if you happen to write such" (pág. 28, *op. cit.).*

Del sentimiento trágico, donde leemos que "La representación es, pues, como el lenguaje, como la razón misma... un producto social y racial, y la raza, la sangre del espíritu, es la lengua, como ya lo dejó dicho, y yo muy repetido, Oliver Wendell Holmes, el yanqui". La lengua como "sangre del espíritu", con toda su peligrosa ambigüedad, aparece en el autor americano, pero, hasta donde he podido cerciorarme, no precisamente en *Autocrat,* sino en otro de los libros que Unamuno anotó y nunca mencionó en sus escritos, en *The Professor.* En efecto, "Language! —the blood of the soul, Sir!, into which our thoughts run and out of which they grow!", dice el joven contertulio John, y añade que en Boston, "We never make a new word till we have made a new thing or a new thought, Sir!" (página 38, *op. cit.*). Para la imagen, "lengua, sangre del espíritu", y su formación en la mente de Unamuno, con la ayuda de Holmes, tenemos aún otros textos de nuestro escritor, que nos orientan en la maduración primero de la idea trasformada en imagen (sea metafórica, sea comparativamente) y en el arraigo y recurrencia, más tarde, con esa peculiar tenacidad unamuniana en ciertas ideas clave.

Creo que antes de leer nada del americano, en un escrito sobre el gaucho *Martín Fierro,* de José Hernández, del que sostiene la honda españolidad, dice: "cuando oigan los gauchos, conmovidos, la poesía de sus pampas, sentirán sin saberlo ni poder de ello darse cuenta que les brotan del lecho inconsciente del espíritu ecos inextinguibles de la madre España, ecos que con la sangre y el alma, les legaron sus padres" (en *Revista Española,* 5-III-1894, y en *OC,* VIII, págs. 47-63). Aquí tenemos, sin fundir en la imagen metafórica, los elementos dispersos: lengua, sangre, espíritu.

Todavía en 1889 y en un artículo, *The English-Speaking People* (*La vida literaria,* 11-III-1899, y en *OC,* VI, pág. 694) hay una primera síntesis, sin llegar a la formulación final, pues ahora al tratar de la unidad que la lengua inglesa supone entre sus habitantes, por encima de la diversidad de razas, Unamuno afirma que "la lengua es, en efecto, la raza del espíritu".

Ahora se comprende mejor la revelación que le fue leer en letra impresa la frase de Holmes. Cada vez, casi, que ocurra en sus escritos el tema de la lengua y el pueblo, con incansable reiteración se nos dirá: "Una de mis metáforas favoritas, una de las que más prodigo, es que la lengua es la sangre del espíritu... Una lengua lleva consigo, no ya una manera especial de concebir la realidad, sino hasta una manera de sentirla" (*Pequeñeces lingüísticas,* en *OC,* VI, pág. 507, de 1910, y nótese, de paso, el posible origen humboldtiano de la lengua como manera de concebir la realidad). De ese mismo año, 1910, es el soneto *La sangre del espíritu,* es decir, la lengua, cuyo primer verso dice:

La sangre de mi espíritu es mi lengua
(*Son.* LXVII, en *OC,* XIII, pág. 574).

Tenemos, por fin y sin agotar la mina, varios textos de circunstancias, y de circunstancias análogas, de la Fiesta de la Raza y sobre ella, en que muy obviamente se le ofrece a Unamuno ocasión para remachar su tesis. Ejemplos: "Y como para mí raza tiene un sentido histórico, espiritual y no antropológico, no material, y la sangre del espíritu —ya os lo tengo dicho— es la lengua, con todo lo que ella consigo lleva" (*Una celebración,* 3-XII-1922, *OC,* VIII, pág. 635). O: "El lenguaje, instrumento de la acción espiritual, es la sangre del espíritu, y son de nuestra raza espiritual humana los que piensan y por tanto sienten y obran en español... También fue de nuestra raza espiritual, de nuestra sangre del espíritu, de nuestra lengua española, aquel heroico filipino que fue José Rizal[7], aunque su sangre material fuese entre tagala y china" (*La fiesta de la Raza,* en *El Liberal,* 12-X-1923, *OC,* VI, págs. 905 y 906).

---

[7] Es muy de notar la preocupación de Unamuno por Rizal, a quien admiró. En su última intervención en público, el 12 de octubre del 36, Fiesta de la Raza, y en el Paraninfo de su Universidad, dedicó un recuerdo al héroe tagalo, en mala hora fusilado.

Y ya cada vez que ha de escribir con motivo de la conmemoración del 12 de Octubre, nos dirá las mismas o muy parecidas palabras: "El año próximo pasado... en ocasión del día de la llamada Fiesta de la Raza ... publiqué un artículo titulado, *La raza es la lengua,* en que procuraba denunciar el aspecto materialista que suele darse al concepto antropológico de raza... No acepto ese sentido material, ni político, ni eclesiástico; y sólo: 'raza espiritual encarnada en el lenguaje' " *(OC,* VI, págs. 908-911; del 12-X-1933). No es difícil conjeturar por qué Unamuno insiste ahora con nueva vehemencia sobre su sentido de la raza. Todavía en una conferencia radiada en 1935, bajo el título, *Comunidad de la lengua hispánica,* recalcó: "El habla, que es la sangre del espíritu... [es] algo espiritual, psicológico, incruento", y opone esa concepción de la raza a la "barbarie antropológica" *(OC,* VI, pág. 917).

La trayectoria se ve ahora clara, desde un tanteo en torno a la expresión feliz, hasta encontrarla en Holmes más precisamente acuñada, y luego una aplicación extensiva desde lo individual hacia lo colectivo con particular acomodo a la definición de la raza. A esto le ha traído primero la realidad de la lengua española en dos y aun tres continentes y la formación de una idea colectiva, denominador común de lo que con el término afortunado de Maeztu se ha venido a denominar "hispanidad". Luego, la urgencia de ciertas teorías racistas de los años treinta, le ha hecho insistir en el lado antimaterialista de la raza, figurado en la lengua. Creo que es un buen ejemplo de confluencia, de influencia y de readaptación de un motivo.

Pero he faltado a mi método propuesto, que consistía en ver de primera intención los pasajes en que Unamuno menciona una obra determinada de Holmes, antes de señalar las posibles remembranzas o identidades. Y todavía no he terminado con las citas expresas a pasajes del *Autocrat,* aunque sólo me queda una sola ya. Ahora se trata de otro orden de cuestiones, sobre los modos de operar la inteligencia, en lo que están bastante de acuerdo en la cita que sigue, y en otros pasajes de ambos autores. Recuerda don Miguel al yanqui a cuenta de los

espíritus lógicos y su capacidad de hallar con su lógica la verdad: "If a logical mind ever found out anything with its logic — I should say that its most frequent work was to build a *pons asinorum* over chasms which shrewd people can bestride without such a structure. You can hire logic, in the shape of a lawyer, to prove anything that you want to prove..." (páginas 16-17, *op. cit.*). Que Unamuno recoge con fruición: "la obra de un espíritu lógico es construir un *pons asinorum*, un puente para borricos, sobre congostos que la gente viva suele saltar sin necesidad de semejante estructura...". Y sigue comentando la manera de entender la verdad, de acuerdo con el "common sense" de cada uno. Lo que Unamuno aplica, sin más complicaciones, a "mis lectores que me honran dirigiéndome cartas firmadas" (*Soliloquios*, *OC*, III, pág. 965).

Entramos ahora en un terreno menos firme, abierto a la conjetura y sin más asidero que las anotaciones de Unamuno. La coincidencia entre esos pasajes y otros análogos en la obra de don Miguel no autoriza, me temo, a sacar conclusiones muy ceñidas, por muy plausible que parezca la notación de una influencia. Evitaremos, pues, toda afirmación menos fundada.

Como podría esperarse, los temas religiosos despertaron más la curiosidad del lector. Téngase en cuenta, sin embargo, que Holmes no fue un espíritu religioso atormentado como lo fue Unamuno, ni estuvo tan preocupado por su caso personal o por el de sus conciudadanos, aunque se propuso combatir, moderar más bien, el exceso de celo puritano en New England con su templada actitud de condescendencia y tolerancia. Esto confiere a sus temas religiosos, al modo de tratarlos, una amable nota de comprensión y comprensiva indulgencia, acaso de moderado escepticismo. Nada parecido a lo que Unamuno ofrece. Pero había en el vasco una capacidad de atención y de indulgencia mucho mayor y ejercitada con más frecuencia de lo que puede hacer suponer la imagen tópica del agónico creyente. Si, en ocasiones, el hombre de pasión oscureció al hombre que también fue de elevado juicio y penetrante razón, pocas veces la última palabra la tuvo aquél.

Las notas que ya hemos dado sobre temas religiosos en *Autocrat* son casi todas, digo, de las menciones expresas hechas por Unamuno. Queda una llamada sobre un pasaje que pide una doble atención. Leyendo Holmes un poema religioso en su *Christian Year,* lo elogia en estos términos: "that angelic poem, sweeter than anything I can remember since Xavier's *My God, I love Thee*". Que, evidentemente, se refiere al conocido soneto, atribuido a San Francisco Javier *No me mueve, mi Dios, para quererte* [8]. Pero la anotación de nuestro lector apunta a la continuación, en que se lee: "I am not a churchman, —I don't believe in planting oaks in flower pots" (*op. cit.*, pág. 298). Muy posiblemente sentía don Miguel que la religiosidad al uso era un simple tiesto para su ímpetu roblizo de buscador de Dios.

---

[8] Esta traducción al inglés parece no haber sido registrada en la tesis de la Sister Mary Cyrie Huff, *The sonnet* "No me mueve, mi Dios". *Its Theme in Spanish tradition,* The Catholic University of America Press, Washington, 1948. Las traducciones inglesas que se citan (págs. 8 y 9, y 118 y 119) no cuentan con ésta, aunque el estudio es muy estimable.

Holmes debió de conocer algo de nuestra literatura. Menciona, por supuesto, el *Quijote* entre los tres mejores libros de entretenimiento. Un par de citas del *Gil Blas,* de Santillana, aunque una está en el texto castellano, pudo haberle llegado por la edición francesa. La cita es ligeramente incorrecta: "Aquí yace enterrada el alma del licenciado Pedro Garcías" *(sic).* Cita también dos palabras en español, incidentalmente, "diablos" y "duennas" (con esta grafía). Y menciona al moralista hispano Tomás Sánchez, por su obra *De sancto matrimonio.*

Aunque Holmes fue un profesor de medicina, su curiosidad de humanista le llevó al trato de los clásicos y de otras literaturas. No me consta que tuviera relación con el círculo hispanizante que se formó en torno a Boston, con Ticknor el primero. Sobre esto la mejor información, en Stanley T. Williams, *The Spanish Background of American Literature,* Yale Univ. Press, 1955, 2 vols. Hay trad. española, en la Editorial Gredos. Véase mi contribución a *Washington Irving,* Universidad de Granada, 1960, para el surgir de lo hispano en Nueva Inglaterra.

Las demás acotaciones sobre asunto religioso las hemos de seguir en las otras dos obras a que me he referido antes, pues del *Autócrata* le ganaron la atención otros asuntos.

En el último punto comentado se advierte que los dos coinciden en oponer el punto de vista del creyente laico al eclesiástico. Y en la misma comunidad de pensar nos insiste la acotación de Unamuno a este pasaje de *Professor:* "A sermon by a lay-preacher may be worth listening to ... It gives the *parallax* of thought and feeling as they appear to the observers from two different points of view. If you wish to get the distance of a heavenly body, you know that you must take two observations from remote points of the earth's orbit... To take the parallax of heavenly truths, you must take an observation from the position of the laity as well as of clergy" (pág. 7). Como Unamuno se quejaba en ocasiones de la falta de interés en las conversaciones habituales por los temas de religión y política, al censurar, por ejemplo, la banalidad de las charlas de café y casinos, igualmente Holmes pide para "Religion and government" la mayor atención y la mayor libertad, como derecho sagrado a discutir la "verdad" (pág. 100).

Las llamadas más numerosas son las que apuntan a observaciones sobre la fe. Así (pág. 87) cuando el Profesor asusta a su interlocutora afirmando "that faith, as an intellectual state, was selfreliance, which, if you have a metaphysical turn of mind is not so much of a paradox as it sounds at first". Y más adelante: "Faith always implies the disbelief of a lesser fact in favour of a greater. A little mind often sees the unbelief without seeing the belief of a longer one" (pág. 114). Y con subrayado insistente: "Of course the *one* matter that a real human being cares for is what is going to become of them and of him" (pág. 117).

O esta otra nueva observación sobre la peculiaridad de la fe en cada uno: "Do you know that every man has a religious belief peculiar to himself? Smith is always a Smithite... and Brown has from time immemorial trying to burn him, be-

cause he did not take in Brown's worth of knowledge, truth, beauty, divinity" (pág. 280).

También son frecuentes las notas y llamadas en *Poet.* Así, cuando se opone la humildad de la ciencia a la autosuficiencia doctrinal del Papa o Calvino (pág. 179). Le ha llamado también la atención la noticia de Mr. Galton, sacada de biografías religiosas: "There is a frequent correlation between an unusually devout disposition and a weak health", que nos parece recordar la observación recogida por Unamuno en William James sobre la religiosidad, en el libro *The Varieties of Religious Experience.*

Nuevamente es la fe lo que le atrae: "we are all tattoed in our cradles with the beliefs of our tribe" (pág. 320). Y esa fe desde la cuna, que nos ha marcado indeleblemente, es la que Unamuno, con Holmes, parece pedir que se respete, aun en sus manifestaciones más populares. Así creo que podemos entender la anotación con que don Miguel señaló las palabras de Holmes, cuando advierte a los puritanos que han visto la adoración del *bambino* en una aldea italiana: "The true office of this *eidolon* is to fix the mind of the worshippers and that in virtute of the devotional thoughts it has called forth so often for so many years in the mind of that poor old woman who has undergone a transubstantiation as real as that of Eucharist" (página 301). Muchas veces escribió Unamuno de cómo la fe ha ido creando en torno a imágenes y lugares un como sedimento de esperanza, anhelos y aspiraciones; pero por todas, valga ahora el poema *En la Basílica del señor Santiago de Bilbao,* como muestra de algún modo acorde con el pasaje del americano, aunque con acento muchísimo más personal en el nuestro.

Son frecuentes las anotaciones de temas literarios, y entre éstos, sobre poesía. En Unamuno hay una constante preocupación por lo poético, mucho más de lo que habitualmente se acepta, como espero haber mostrado en otra parte [9] y puede

[9] En una comunicación para el Congreso celebrado en la Uni-

verse, por ejemplo, en el excelente estudio del Dr. Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías (Acta Salmanticensia,* Salamanca, 1954, *passim).* Así la poesía juvenil, como fenómeno casi biológico, se comenta por Holmes: "Is a young man in the habit of writing verses? Then the presumption is that he is an inferior person. For, look you, there are at least nine chances in ten that he writes poor verses. Now the habit of chewing on rhymes without sense and soul to match them is, like that of using any other narcotic, at once proof of feebleness and a debilitating agent..." (*Autocrat,* página 279). Parece que oímos las mismas ideas de Unamuno acerca de la poesía desprovista de peso y sólo fiada al adormecedor efecto de los elementos rítmicos, tal como las expresó a lo largo de su obra, especialmente por los años en que escribe su gran poema en verso blanco, dedicado al Cristo velazqueño. Desde su primer credo poético, aparecido en *Poesías* (1907), nuestro poeta se ha manifestado decidido partidario de una lírica densa y llena. Holmes diputa el verso como el vehículo ideal para revelar lo más oculto y secreto de su sentir, que pierde así lo demasiado desnudo de su mensaje en gracia al ritmo del lenguaje, a la musicalidad y a la imaginación (*Autocrat,* págs. 58-59), mientras Unamuno pide el verso para desnudarse mejor y comunicarse con los demás más directamente. Igualmente ha registrado Unamuno la experiencia de Holmes como poeta, aunque parece enunciada con ironía sobre uno de los contertulios: "The passion of poetry seizes him every spring, he says, —yet oftentimes he complains, that, when he feels most, he can sing least" (*Autocrat,* pág. 173). Dejando a un lado la broma sobre la crisis juvenil poética, aquí se apunta a uno de los problemas del crear poético en relación con las vivencias. Unamuno se mostró en esto tajante, cuando rechaza, casi con indignación, el gongorino "que se diga y no se sienta", pues "un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su

versidad de Vanderbilt (USA), en setiembre de 1964. Véase más adelante, en este volumen, donde recojo y reelaboro esa comunicación.

alma" (*Teresa, OC,* XIV, pág. 295). Este carácter romántico, en cierto modo, de la actitud en cuanto poeta, no es la suprema justificación del menester lírico en uno y otro, pues Holmes escribe y Unamuno asiente: "escribo para ayudar a los demás a descargar su propio corazón" (*Poet,* pág. 30). Ninguno lo hace por una pura efusión gratuita y superflua del yo, aunque en ambos la apelación a la fama es operante, más apremiadamente en el nuestro. En ambos la revelación de poesía y filosofía se dieron unidas y tempranas, aunque Unamuno haya tardado en publicar sus versos, que empezó a escribir mucho antes, en su época de amistad con Trueba. Parece sugestiva la anotación en este pasaje: "Philosophy and Poetry came to me before I knew their names...". Y cita: "Je fis mes premiers vers, sans savoir les écrire. Not verses so much as the stuff that verses are made of ... Y have got rid of something my mind could not keep to itself and rise as it was meant to into higher regions" (*Poet,* págs. 312-313). Esta necesidad de la expresión poética, adivinada antes que practicada, y ese oscuro sentir en ritmo poético son característicos de nuestro escritor, quien, por no dar ahora más pruebas, ha experimentado muchas veces la urgencia de trasladar a versos o prosa rítmica sus visiones de paisaje, por ejemplo, como puede verse en *Andanzas y visiones españolas.*

No quiero comparar la poesía de Holmes con la de Unamuno, pues me parecen más los rasgos que las diferencian que no los que las aproximan, pese a notas de semejanza nacidas, creo, de comunidad parcial de época y si se miran con una larga perspectiva. Más bien creo que las afinidades están en la raíz de la poesía, en su justificación como actividad y entrega. En Unamuno falta enteramente esa veta, tan sostenida, de la poesía de ocasión, que hallamos en Holmes. En cualquier caso, ni la personalidad del vasco, ni su apasionamiento tienen paralelo en la psicología del otro. Unamuno ha leído, al parecer, con gusto los poemas de su autor, y ha citado incidentalmente uno de ellos, aquel "sentidísimo... en que hablando de un anciano a quien conoció en Nueva York, anciano que vivía y

vestía a la antigua usanza, le compara con aquella última hoja amarilla y seca que sin acabar de desprenderse del árbol donde nació y de que vivió, llega a caer como en ese árbol nacen las nuevas hojas de primavera, llega a sentir su amarillez de pasado al toque del verdor de porvenir del nuevo follaje" (*La mosca bicentenaria, Caras y caretas,* 29-IV-1922). Esta clase de acierto poético, tan buscado y logrado por Holmes, la ingeniosa comparación en imágenes sensibles con aplicación moral, revela en la admiración manifestada por don Miguel una estética, afortunadamente no la que nos dio sus mejores versos. Digamos que Holmes tuvo como ideal poético a Pope.

Entre los poemas que animan los tres libros de Holmes hay pasajes anotados por Unamuno, y dejando los otros, me referiré al realmente hermoso, *Homesick in Heaven,* distinguido con cuádruple subrayado, y al pasaje:

> *For there we loved, and where we love is home,*
> *Home that our feet may leave, but not our hearts,*
> *Though o'er us shine the jasper-lighted dome:*
> *The chain may lengthen, but it never parts!*
> (*Poet,* págs. 30-33).

Y Unamuno, no sé a cuánto tiempo de esta lectura, recoge un texto de Malón de Chaide —que no precisa, ni he identificado— en que se dice la misma nostalgia de la tierra, sentida en la mansión de los cielos: "dice en alguna parte que hasta el día de la resurrección de la carne, los bienaventurados no son del todo felices, por el deseo que sienten de la carne que aquí abajo dejaron" (*OC,* X, pág. 613).

No lejos de estas ideas está el poema, apunte más bien, que encontramos en el *Cancionero* de Unamuno:

> *Lope de Vega, claro de improviso:*
> *"Si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,*
> *el alma quiere ser cielo en el cielo".*
> *Pero debe enmendársele el inciso:*

> "*Si el cuerpo quiere ser cielo en la tierra,*
> *el alma quiere ser tierra en el cielo*".

La anticipada nostalgia de la vida terrenal, aquí apuntada, toma, como en tantas otras ocasiones, la formulación paradójica y como disentimiento de otra, ajena. Cuántas veces don Miguel rehizo así conceptos y frases de otros, sería un jugoso campo de análisis, de muy curioso valor para el modo operativo del escritor.

Fuera de estos temas, de más recurrente aparición, las otras llamadas recogen motivos de diversa índole, entre las que recogeré algunas de las que me parecen más sugestivas. Así la escasa fe del americano en la razón a secas, que ya hemos tenido ocasión de comprobar en su referencia al *pons asinorum*, de nuevo repetida en este pasaje doblemente marcado por el lector: "A man's opinions, look you, are generally of much more value than his arguments. These last are made by his brain, and perhaps he does not believe the proposition they tend to prove, —as is often the case with paid lawyers; but opinions are formed by our whole nature, —brain, heart, instinct, brute life, everything all our experience has shaped for us by contact with the whole circle of our being" (*Professor*, página 109). Unamuno ha dicho innumerables veces estas mismas ideas, y su filosofía existencial y vitalista, del hombre concreto, de todo él, es un desarrollo de lo que Holmes formula. Hasta encontramos en don Miguel el mismo desdén hacia los abogados, que alquilan su lógica. Y en esa misma línea apuntaremos el recelo que siente Holmes —y Unamuno— hacia los intelectuales, pues el "intellectual man" está hecho de nueve décimas partes de lecturas de libros y de una décima de sí mismo (*Autocrat*, pág. 60). También esta anotación, remarcada, apunta a un pensamiento muy caro a Unamuno, "A Pseudoscience consists of a nomenclature with a self-adjusting arrangement, by which all positive evidence, or such as favours its doctrines, is admitted, and all negative evidence, or such as tells against it, is excluded. It is invariably connected with some

lucrative practical application". Coinciden en la denuncia de una de las manifestaciones de la necedad humana, con visión satírica de diferente temple.

Luego hay numerosos registros relativos a frases ingeniosas, en que Holmes fue particularmente feliz, sobre todo en comparaciones tomadas del campo de la naturaleza o de las ciencias, y sin asomo de pedantería. Esta suerte de pensar analógico me parece un rasgo muy propio también del nuestro, pero en modo alguno quiero decir que se trate de una influencia, pues creo que ambos están dentro de una corriente que les envuelve, la de su tiempo. Y siento tener que dejar una afirmación tan vasta con tan poca prueba: confío en el lector. En el fondo, pienso que se trata de ese racionalismo cientificista que ha penetrado en las mentes de los hombres del siglo XIX, incluso en las de quienes se mostraban menos ganados por esa filosofía. "I always believed in life rather than in books" (*Autocrat*, pág. 128), parece en el mismo registro que el Unamuno vitalista; pero ambos se apresuran a buscarle a la vida su ilustración en los libros, si bien sea en libros sobre la vida. Lo que les fue particularmente grato a nuestros dos autores —no se excluye por esto a tantos otros— fue la formulación analógica de rasgos morales y materiales, con un didactismo gráfico que constituye una de sus características comunes, pues no en vano fueron ambos profesores universitarios: ambos escriben para adoctrinar y se sirven de las técnicas más aptas, en este caso, las comparaciones y analogías a que me refiero. Entre las que Unamuno anota: "The mind of a bigot" es como "the pupil of the eye"... "the more light you pour on it, the more it contracts" (*Autocrat*, pág. 138). O las clases de poetas, comparadas con los tipos de rubias, por defecto o por exceso de pigmentación (*op. cit.*, pág. 176). O la curiosa paradoja hidrostática de la controversia, en que compara la controversia con dos vasos comunicantes de ramas desiguales: por más agua que se vierta, la nivelación es siempre por la más baja. "Controversy equalizes fools and wise men in the same way, —and the fools know it" (*op. cit.*, pág. 108). El riesgo de estas agu-

das comparaciones es que no pocas veces prueban demasiado, y arrastran más lejos de lo debido con sus analogías sorprendentemente ajustadas. Si se quiere un ejemplo, entre tantos, de Unamuno, recordaré uno de los capítulos de sus libros de viajes, *En la granja de Moreruela,* donde al oír a un acompañante que hasta en las aguas estancadas se crían flores, don Miguel aplicó, no hasta, sino sólo en las aguas estancadas, pues en las otras no florece nada, y sirven sólo para mover ingenios del hombre.

Finalmente, seguiré la pista a otra posible imitación, coincidencia curiosa en todo caso, en el uso de analogías ilustrativas. Unamuno diserta sobre dos tipos de escritores, "vivíparos y ovíparos", según produzcan sus obras. Se tiene por ovíparo, y así fue "incubada" su primera novela *Paz en la guerra,* a lo largo de doce años y desde una anécdota inicial. Esta clasificación de los escritores data de 1902 (*Escritor ovíparo,* en *Las Noticias,* Barcelona, 19-IV-1902, en *OC,* X, págs. 107-109). Reaparece luego en otro escrito, *Sobre el fragmentarismo, Los lunes de El Imparcial* (2-XII-1912; *OC,* XI, págs. 714 y siguientes): "Heme dado siempre muy mala maña para escritor ovíparo, de esos que ponen el huevo y se están empollándolo días, semanas, meses y aun años... Me fastidian los estilistas. Aparécenseme como una especie de aves o reptiles literarios, animales ovíparos que ponen sus huevos y se están luego días y días empollándolos en vez de dar a luz crías que ya desde nacer se tengan en sus pies, como hacen los escritores vivíparos". Como se ve, ha cambiado el concepto clasificatorio. El caso es que en Holmes encontramos la misma clasificación analógica de los escritores: "My friend the Professor, has been full of eggs lately", dice, con gran hilaridad por parte de sus contertulios, el Autócrata, estimulado por la lectura de un libro sobre las tortugas. La aplicación resulta distinta de la que hizo Unamuno, pues para Holmes se trata de hombres cuyos cerebros portan "ovarion eggs" de la próxima civilización, del siglo futuro. Esos huevos no están aún maduros para ser "puestos" en forma de libros. Y así tenemos los "producers of

thoughts, who are few, the 'jobbers' of thought, who are many, and the retailers of thought, who are numberless..." (*Autocrat*, página 188). En el americano falta la oposición ovíparo / vivíparo, y se aplica la analogía a distinto ámbito [10].

Entre las cualidades que les unen a estos dos autores, y claro que no se trata de influencia, sino de una identidad que explica la afición de Unamuno hacia el americano, está el amor proclamado a la verdad, de que he dado alguna muestra: "I love truth as chiefest among the virtues", dice por boca de su portavoz, el Autócrata de la mesa redonda, y condena la mentira como la raíz de todos los pecados: "sin has many tools, but a lie is the handle which fits them all", según uno de los "siete sabios de Boston", en la misma obra. De la lucha por la verdad, por su verdad, en Unamuno, nada diré, salvo que le costó mucho más que al confortable bostoniano el decirla y proclamarla. En cualquier caso, y por no citar otros pasajes en elogio de la veracidad, me remito al prólogo a la *Vida de Don Quijote y Sancho*, donde se urge y exalta la verdad en todo momento y ocasión, incluso cuando nos traiga daño.

No creo que valga la pena apurar aún más estas relaciones que, al menos, han mostrado un aspecto de la creación en Unamuno desde el cotejo de lecturas. Con ello sólo hemos iniciado un camino que deberá ser continuado en muchos otros autores para lo que la Biblioteca y Museo del Rector salmantino dan

[10] Una curiosa fusión de recuerdos del yanqui aparece en este texto: "Todo depende de si el parto es ovíparo o vivíparo. Hay quien es incapaz de retocar lo que una vez hizo; mejor que repasarlo, hacer obra de nuevo. En barro, se retoca, se quita, se pone, se cambia, se recorta, se redondea; pero en bronce no cabe sino refundir, y refundir es hacer de nuevo" (*Cartas a un poeta, Nuevo Mundo*, 10-X-1919, *OC*, VIII). La segunda parte, casi íntegra, es una traducción del ya mencionado pasaje de Holmes, aun cuando no se le cita. Supone una lectura muy reciente y fresca en ese año. Véase el excelente trabajo de Juan López-Morillas, "Unamuno y sus criaturas: 'Antolín S. Paparrigópulos'" (en *Intelectuales y espirituales*, ed. Rev. Occ., Madrid, 1961), donde analiza con fino ingenio las dos fases de producción unamunesca, la vivípara y la ovípara.

material abundante. Al legarnos esos libros no quiso hurtar una pista tan considerable para su estudio: estaba muy seguro y con seguridad cierta de que en su obra lo mejor fue lo que él dejó, su persona [11].

Los dichos, como los hijos, son más de quien los prohija que de quien los engendra, de quien los hace vivir y durar, que del que los puso en circulación. Unamuno pudo haber tomado a Holmes la cita de Donato, "Pereant illi qui ante nos nostra dixere".

[11] Las obras en que Unamuno utiliza ideas o sugestiones de Holmes tienen muy distinto carácter. Ya se sabe que escribió mucho con la urgencia de la colaboración periodística a plazo perentorio, a diferencia del mayor sosiego con que produjo Holmes, que escribía para una revista mensual. El apremio del escritor periodista ha de tenerse en cuenta al juzgar la obra de Unamuno. Es muy aceptable la distinción hecha por Juan López-Morillas entre los escritos unamunianos anteriores y posteriores a 1904. Hasta esa fecha tienen más rigor, están concebidos más en conjunto; mientras que en adelante se hacen más errátiles, menos preconcebidos. Véase *Intelectuales y espirituales*, Rev. Occ., Madrid, 1961, pág. 14.

UNAMUNO EN SU POÉTICA Y COMO POETA

"Le poème, hesitation prolongée entre le son et le sens." (P. Valéry.)

Trato de recoger y exponer con algún orden y sistema las ideas de Unamuno acerca de los elementos formales del verso, intentando reconstruir algo así como su poética, no sin pedir a sus poemas la información que puedan suministrarnos. La dificultad, más bien el riesgo de error, nace de la manera ocasional, nada sistemática, desde luego, con que nuestro poeta se ha expresado a éste, y a casi todos respectos en artículos de prensa, cartas y demás escritos volanderos. Pero hemos de intentar reconstruir el ideario unamuniano, seguido al hilo del tiempo.

Por otra parte, y como se ha insinuado, tanto en este orden de ideas como en otro cualquiera que se explorase en su obra, nos encontraríamos con planteamientos y formulaciones análogos, pues ya es bien sabido cómo evitó el sistema en sus escritos, dejándose llevar del caprichoso movimiento de su pensar y sentir, del *whim*, por decirlo con el término emersoniano que fue motor y guía de sus admirados Carlyle, Holmes, Hazlitt, Coleridge y, claro, el propio Emerson. Pero junto a esa arbitrariedad personalísima, tenemos como elemento de fijación y constancia la persistencia de una persona, de una personalidad que fue todo menos voluble.

La naturaleza de los escritos en que hemos de buscar los datos no es la más adecuada para formulaciones rigurosas, ni

parece que Unamuno haya empleado muchos de los términos, que parecen tecnicismos, con la estricta univocidad de tales, ni con una precisión que no sea intuitiva o, en ocasiones, con una arbitraria voluntariedad. Aquí reside una de las notas más peculiares de don Miguel, y ello le ha valido admiraciones y repulsas, según el temple del opinante. Por mi parte, quisiera no salirme de una mera actitud de analista, haciendo suspensión de todo motivo perturbador para la obtención de los datos más seguramente establecidos. Claro que ello no es incompatible, sino todo lo contrario, con la admiración y amor que uno siente hacia la obra y la figura —su obra maestra— del Unamuno que ya está en esa realidad más actual que es el mito y la leyenda.

METRO Y RIMA

Veamos ahora cómo Unamuno entendió la rima y las soluciones que trató de darle en la versificación. Puedo adelantar que no se planteó la cuestión con espíritu científico, como era de esperar en quien tuvo horror al dictado de sabio. Buscó, más bien, asentimientos de autoridad para sus intuiciones. Y no deja de ser notable que en un filólogo y buen conocedor de lenguas no haya habido curiosidad científica para algo sobre lo que ha pensado y repensado. Ni tuvo esa clase de curiosidad por el ritmo, pongo por fenómeno relevante en el verso, y ello pese a haberse ocupado con mucha frecuencia y haber opinado y polemizado sobre ello. Don Miguel opinaba, casi siempre, voluntariosamente, fiando en su propia intuición. Pero de esto nos ocuparemos más adelante.

Por lo menos desde 1802 hay un estudio considerable sobre la rima y sus efectos [1], y el libro de Grammont sobre el verso

[1] Me refiero al estudio de J. S. Schütz: *Versuch einer Theorie des Reimes nach Inhalt und Form*, Magdeburg, 1802. Ahora, recogido en *Physical Basis of Rime*, Stanford Univ. Press, 1931, de Henry Lanz.

francés, de 1913, abre un camino fecundo en el análisis del verso. Pero nada de esto parece haberle atraído. No es, pues, de extrañar que en algún momento de confusión teórica, y sin poder dar claridad a su postura, acuda al "yo me entiendo y bailo solo", que parece versión, en clave poética, del "Que inventen ellos". Pero todo ello no ha sido obstáculo para que Unamuno sea uno de los cuatro o cinco mayores poetas españoles de todos los tiempos, si se me tolera tan redonda formulación personal. Seguirle en sus contradicciones o en sus consecuencias poéticas nos ha de ser, espero, provechoso.

Hacia 1900, unos años antes de su primer libro de versos (*Poesías*, 1907) es particularmente duro en sus ataques a la rima: "Y digan lo que quieran, no veo que el consonante sea una excelencia artística, sino más bien un elemento que recuerda el tamboril de los negros africanos" (artículo en *El Correo*, Valencia, 1900). Y en el mismo año, en carta a Juan Arzadun, manifiesta su desdén por nuestra poesía, que no suele ser sino "huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata el ritmo. Sólo aquí puede pasar por gran poeta Zorrilla [2], encarnación de la vacuidad sonora y tarareante,

[2] Lo que a Unamuno le ocurrió con la poesía de Zorrilla es digno de nota. En *Recuerdos de niñez y mocedad* ha dejado constancia de la honda impresión que le dejó el descubrimiento del poeta en la clase de Retórica, allá por el año 76 y 77. Ese encanto, está desfigurado en la evocación que hace en *Paz en la guerra*, donde esa musicalidad es rechazada. Luego, cada vez que cita a Zorrilla es para abominar de él, de su poesía más bien: "Los versos que más detesto son los de Zorrilla; mi oído —el oído, ¿eh?— no los resiste; me dan sueño. Aquella canturria adormecedora me irrita porque quiero estar despierto" (en *Los lunes de El Imparcial*, 24-XI-13, y en *OC*, X-243). Menos tajante está en otra ocasión: "Es indudable que hay en la obra de Zorrilla algo de positivo valor, y son las leyendas históricas [...] en que pasa a las veces un aliento de nuestro romancero", pero observa que esto pasa pocas veces y todo queda en escenografía, lugares comunes, tradicionalismo vano. Y sigue: "Claro está que debemos estimar y estudiar a Zorrilla y leerle —aunque por mi parte... me cansa por lo mismo que al no exigirme esfuerzo de comprensión

con sus eternos lugares comunes y sus eternos versos agudos... Yo insisto en que nuestro pueblo está capacitado para gustar los *musings* a lo Wordsworth o a lo Coleridge; nuestro pueblo, entiéndase bien, no nuestros cultos, en cuyos oídos resuenan aún las oquedades de *El vértigo* o de *La última lamentación de Lord Byron*, o las soflamas rimadas de aquel buen patriota y mal poeta que se llamó Quintana". Tampoco sale mejor librado el modernismo que "gusta de la rima y las busca ricas; yo creo que ese bárbaro artificio, nacido de la decadencia romana, es un halago meramente sensual de oídos poco finos, y atenaza el pensamiento" (carta del 9-VIII-1907, xiii, pág. 92). Y pocos días después, "me repugna la rima, que me parece demasiado sensual. Además, la rima establece un elemento de asociación externa de ideas —*rima generatrice*— buena para quien hace la poesía de fuera a dentro... Pero a mí la rima me estorba" (carta 29-V-1907, xiii, pág. 94) [3].

No anda muy lejos aquí del juicio de Oliver Wendell Holmes, de quien tanto recordará: "Now the habit of chewing on rhymes without sense and soul to match them is like that of

---

estética (estética, ¿eh?) me da sueño— como debemos estimar y leer a Góngora; pero hay que huir del zorrillismo más aún que del gongorismo [...] Nos llevaría muy lejos el desarrollar algo sobre la técnica métrica y rítmica de Zorrilla. Baste decir que no son los versos cantables los mejores para el oído" ("Sobre un paisaje de Cobbett", en *La Nación*, 6-V-1917, y en *OC*, VIII, 764-5).

Por fin, para abreviar, recordando los cadenciosos versos, tan pegadizos, "Pasó un día y otro día, / un mes y otro mes pasó", etc., Unamuno expresaba su repulsa, a lo que José M.ª de Cossío le replicó: "¿Por qué los repite?". Y añade don Miguel: "Y tenía razón. Esos versos echaron raíces en mi memoria —y no sólo en ella— y agarraron allí, porque tienen estilo, porque son ellos, porque son música creadora [...] Recitad los versos a uno que no sepa español y los entenderá lo mismo".

Espero que la multiplicidad de citas no haya sido ociosa, ya que nos hemos ido encontrando con asertos contradictorios y perfectamente inteligibles dentro del sentir poético unamunesco.

[3] En adelante, números romanos, seguidos de arábigos, remiten a *Obras Completas*, ed. A. Aguado, a cargo de M. García Blanco.

using any other narcotic, at once a proof of feebleness and a debilitating agent" (*The Autocrat of the Breakfast Table*, página 298). Es que don Miguel ha solido gustar de presentarse como enemigo de blandenguerías y sensualismos, como un áspero asceta, bien que no falte en su obra la nota de ternura y delicadísima, de una ternura varonil y recia. Parece demasiado tajante la posición de don Miguel, aunque le hemos de ver cambiando a actitudes menos cerradas respecto de la rima. No habría leído por entonces la opinión, más afinada, de su admirado Leopardi: "Ne' versi per quanto la rima paia spontanea... possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima; e talvolta un terzo di quello e due di questa; talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque paiano stentati anzi nati della cosa" [4].

(Mientras tanto, Valera, en su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, y en su tomo IV, 1902, págs. 346 a 352, ha incluído cuatro poemas de Unamuno, de los que tres son sonetos y el cuarto, *Al sueño*, en estancias de bien trabados consonantes.)

La repulsa de Unamuno es clara y terminante al rechazar el tipo de poesía más en boga hacia fines del siglo, y muestra cómo su voluntad artística se ha forjado sobre todo en la contradicción. Busca, por el contrario, una versificación liberada de la constricción de la rima y, naturalmente, encuentra un apoyo en los poetas cultivadores del verso libre: Carducci, de quien ha citado sin aceptar demasiado su teoría de la *rima generatrice*, que acabamos de citar. En efecto, el italiano le parece "un poeta discursivo, ilativo. En sus cantos hay un argumento lírico... Por eso puede prescindir de la rima; porque la asociación poética de las imágenes y pensamientos es interna y robusta. Fijaos bien que hay poetas que necesitan de la rima para no perderse en la más absoluta incoherencia...". Y sigue

[4] En *Pensieri di Varia Filosofia e di Bella Letteratura*, di Giacomo Leopardi, 7 vols., Firenze, Le Monnier, 1898-1900.

con su censura a la poesía de Zorrilla, por vacío, para elogiar a Campoamor, aunque con reservas (en *Contra esto y aquello,* 1912; "A propósito de Josué Carducci"). Y la misma adhesión manifiesta a los versos libres de José Martí, que le hicieron vibrar "con la recia sacudida de aquellos ritmos selváticos, de selva brava..., poesía desgreñada, desmelenada, sin afeite, [que] nos traía viento libre de selva que barría el viento cargado de perfumes afeminados, de salón, de versos cantables, de vaivén de hamaca, de sonsonete dulzarrón, con que se recrean las señoritas que saben aporrear el piano". Como elogia el verso de Whitman, en el que el ritmo es una espuela para un pensamiento ya de suyo desbocado. Estos pasajes, del año 1914, coinciden con las tentativas de Unamuno por encontrar expresión en el verso blanco, y con sus primeros pasos en el largo poema que completaría seis años más tarde, *El Cristo de Velázquez* [5]. Así recoge en carta a un amigo la satisfacción por su éxito en la lectura pública que hizo en el Ateneo madrileño de mil quinientos versos de su poema, durante hora y cuarto, gracias, dice don Miguel y no sin causa, a que "soy excelente lector, y que dicen que algunos de mis versos sólo suenan a tales cuando los leo yo" (12-II-14, xiii, pág. 125). Lo que no hizo ya después es la defensa del verso libre, anunciada para el prólogo a la edición de *El Cristo de Velázquez,* en 1920.

Claro es que mientras tanto Unamuno había escrito muy numerosos poemas en metro y rima disciplinados, tradicionales, como el *Rosario de sonetos líricos,* de que luego trataremos. En 1911 anota que "desde hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar o condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase que me guste" (*La Nación,* 3-III-1911). Pero nuestro poeta opone al ritmo externo de mero cuento de sílabas y acentos el "ritmo

[5] Para una posible influencia, véase C. W. Cobb, "José Martí's influence on Unamuno's Blank Verse", *Kentucky Foreign Language Quarterly* —Lexington—, n.° XI (1964).

interior", aunque no aclara más de qué se trate ni en qué consista, anunciando que volverá sobre ello más adelante (*De vuelta en Madrid,* X, pág. 267, artículo publicado en *La Nación,* Buenos Aires, 14-III-1914). Porque tampoco aclara mucho la indicación, en el mismo artículo, de que "es menester que en versificación, como en música, se sienta el continuo recitado wagneriano", que opone a las "arias, cavatinas y demás *cantabili,* para tenores donizzetiescos". Esta curiosa comparación entre poesía y música, que luego volveremos a tomar, indica al menos su orientación a tonos de expresión poética más llenos, de huelgo más amplio y de más ambiciosa trascendencia. No deja de ser curiosa esta preferencia wagneriana, de cuya precisión no podemos hacernos ciertos, y que nos recuerda, por contraste, la ironía de Valle-Inclán, a cargo de su Marqués de Bradomín, sobre la música de ese teutón. El laborioso trabajo de poda y retoque, de ajuste y lima a que ha ido sometiendo su gran poema (carta de 6-V-1914, xiii, pág. 126) nos evidencia la autenticidad de estas observaciones, hechas sobre una experiencia muy exigente. Suponía don Miguel que mil quinientos versos no podían resistirse si no era dentro de la libertad de un ritmo flexible, adaptado a la andadura del idear y del imaginar: de ahí los numerosos encabalgamientos que una y otra vez evitan la monotonía. "Si en vez de mil quinientos endecasílabos libres les leo ciento cincuenta décimas o ciento ochenta y ocho octavas, no lo resisten", escribe aún, comentando su ya citada lectura en el Ateneo. Todavía por esos tiempos, y pese a haber publicado los sonetos ya citados, Unamuno considera esta forma como "algo forzado". Y no porque el ritmo y la rima sean "una bobada", sino porque "el oído castellano, por una larga mala educación, está deseducado, occidentado en vez de orientado al ritmo complejo y rico" (carta de 12-II-14, t. xiii, página 125). Por experiencia sabe, dice, que "para escribir décimas, octavas, etc., hay que ponerse a ello, es decir, hay que proponerse de antemano emplear una cualquiera de esas formas rítmicas, pero el que se pone a escribir porque el alma le pide versos, le demanda expresiones rítmicas de sentimientos fuga-

ces..., ese tal escribe, sin apenas darse cuenta de ello, endecasílabos libres" ("Los versos libres de Martí", en *De esto y de aquello*, 1914). Continuamos en el mismo círculo vicioso de afirmar que es malo lo que no le gusta y de que sólo le gusta lo que no es malo desde el punto de vista del ritmo; pero tampoco está más claro qué entendía por ritmo.

En el fondo, parece que Unamuno se debate entre los opuestos problemas de libertad y constricción, de anarquía y disciplina, y trata igualmente de superar los peligros de una monotonía que percibe en el esquema de ritmos, recurrencias quiero decir, demasiado fijas y sostenidas. Nos lo confirma, para estos años —seguimos en la altura de 1914—, otro pasaje del artículo citado en último lugar, cuando pone reparos a la asonancia, que no es *generatrice*, como la rima perfecta, pero "liga y ata lo bastante para embarazar los libres movimientos. Y como es de costumbre mantener una misma asonancia en una larga serie de versos, produce un efecto de machacante monotonía. Difícil se nos hace hoy aguantar un largo poema en artificio estrófico, en octavas reales, en décimas; pero más nos costaría en verso asonantado" [6]. Y sigue con su "convicción estética" de que "para escribir un largo poema el metro más acomodado hoy en castellano es el endecasílabo libre", justamente en el que está componiendo *El Cristo*. No es necesario recalcar la distorsión a que Unamuno somete las formas de que disiente, y la escasa beligerancia que les concede: empieza por ridiculizarlas y sin más base que una convicción.

De cualquier modo, no es sólo en el verso donde encuentra Unamuno motivos de insatisfacción con los moldes tradicionales y aun de su tiempo, pues le vamos a oír quejarse de la falta de flexibilidad de la lengua, de ese castellano que no tiene "formas contractas", lo que constituye "un grave tropiezo para la versificación", y de otras deficiencias en flexibilidad, apuntadas ya en 1899 (en *Revista Nueva*, xiii, pág. 26). Mucho más

[6] Por descuido supone que el duque de Rivas escribió en romance "El moro expósito", es decir, en romance tradicional.

tarde le veremos acudir a la fonética de la lengua hablada para remedio de tal tiesura, cuando escribe y mide "pa'a", en lugar de "para", o cuando toma formas vulgares, "dijistes", por ejemplo, para rimas. Su juicio acerca de nuestra lengua literaria se perfila todavía en uno de sus *Ensayos* (1916, iii, pág. 93), cuando lo encuentra "acompasado y enfático, lengua más de oradores que de escritores...", que "necesita para europeizarse a la moderna, más ligereza y precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la anquilosis, hacerlo más desgranado, de una sintaxis más involutiva, de una notación más rápida". En esto Unamuno coincide en la común empresa, común a los escritores de su generación, de apear la lengua literaria del enfatismo retórico de finales del XIX, y de sus ascendientes más o menos ilustres: en este nuevo gusto por la frase construida sin grandilocuencia, como en tono menor, evitando los acompasados efectos de contrastes obtenidos por las amplias ramas de prótasis y apódosis, con el consiguiente juego de engarces sintácticos. Así percibe Unamuno intuitivamente la alianza entre ritmos y estructuras sintácticas en dos tonos de modulación y articulación distintas y aun opuestas. Ahora comprenderemos mejor su antipatía a los versos a la manera de Zorrilla o Núñez de Arce, su escasa estima por la versificación del Siglo de Oro, especialmente en estos años en torno a la creación de su gran poema sobre el Cristo velazqueño, y cuando ya había ensayado diversos metros sin rimas en sus poemas anteriores, como puede verse en el tomo de *Poesías*, donde los sáficos de *Salamanca* alternan con endecasílabos libres tan hermosos como los de *La catedral de Barcelona*.

De una novedad estrófica se ha jactado, y es de la silva en verso libre, mezclando pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos, a la que ha llegado, dice, *a posteriori*, porque "yo hago los versos a oído y no a ojo", y expone un análisis, bastante elemental, de las combinaciones de tales versos. (Carta a Carlos Vaz Ferreira, 29-V-1927, xiii, págs. 27-29.) Allí se percata de cómo el endecasílabo combina, de modo muy normal, con dos subunidades rítmicas suyas, el penta y el heptasílabo, y asiente

con su corresponsal en que el verso simple más largo en español es el de nueve sílabas, ya que los demás son combinaciones.

Antes de pasar más adelante en la evolución de las ideas de nuestro autor sobre la versificación, recojamos que en 1911, poco antes de su mayor concentración en el endecasílabo libre para su poema mayor y más sostenido aliento, ha publicado su segundo libro de versos, *Rosario de sonetos líricos*. Con lo que ya está dicha su dedicación a tal esquema riguroso, del que antes abominara o poco menos. Ahora, como suele suceder, se acoge a la autoridad de sus predilectos, y aduce una cita de Carducci, tomada de su soneto *Al soneto*, la segunda composición de *Rime nuove* (1861-1887), libro que en el italiano corresponde a una etapa de singular insistencia en este esquema estrófico. La otra autoridad, en que apoya la validez del soneto, es la del crítico inglés William Hazlitt, menos frecuentado por Unamuno, en un pasaje tomado de *Table-Talk* (1821-1822), precisamente del ensayo *On Milton's Sonnets*. Se trata de una justificación del soneto y de su capacidad y aptitud expresivas, que parecen corresponder con lo que Unamuno ha hecho en los suyos: "The great object of the Sonnet seems to be to express in musical numbers and as it were with individual breath, some *occasional thought or personal feeling*, some grief due to the poet's breast. It is a sigh uttered from the *fulness of the heart*, an involuntary aspiration born and dying in the same moment". (Subrayamos para marcar no tanto la estructura del soneto aquí insinuada, como las raíces de lo poético en consonancia con las propias de Unamuno.) Claro es que podía haber tomado del mismo Hazlitt el elogio del "blank verse" de Milton, en las *Lectures on the English Poets*, y su explicación —de Hazlitt— de por qué Johnson "who modelled his ideas of versification on the regular sing-song of Pope, condemns *Paradise lost* as harsh and unequal". Pero se trata de otro módulo rítmico y bien ha sabido luego Unamuno acogerse, por afinidad de empeño, a "los largos párrafos miltonianos en verso blanco", en nota al verso 230 de su *Cristo de Velázquez*,

donde insiste en que: "Esto rimado, y sobre todo, estrófico, sería insoportable".

Parece claro que en el libro *Teresa* (1924) Unamuno se ha ido librando de su enemiga hacia la rima. Es, en efecto, en esta obra escrita "a más de la mitad del camino de la vida", y donde ha quedado sobreviviendo uno de los ex futuros Unamunos, el momento en que se nota una crisis hacia formas de versificar más sujetas a la disciplina del consonante. Al principio del libro todas las rimas son asonantadas, "influidas por Bécquer, flojo versificador. Pero se ve luego que, a medida que se adensa su sentido y pensamiento poético, acude al consonante" (acude, claro es, al personaje de ficción, Rafael), y en la *epístola* final nos sorprende con una nueva manera de considerar la rima y su poder:

Que lo eterno es la vuelta, la carrera
es el ritmo y la estrofa, y es la rima
la pasada y la futura primavera,
las aguas que del mar quedan encima;
es la canción eterna de la historia,
y el paso fiel que la quietud anima,
y deja espuma aquí y allí escoria.
En Del Amor, *dijo Stendhal que el verso*
fue inventado en favor de la memoria... [7].
¡No! es la memoria misma; el universo
late por él y en el latir perdura
y se retrata en él nítido y terso.

No sería abusivo ver en esta interpretación de la rima algo relacionado con el "eterno retorno" nietzscheano, un reparo al

---

[7] La cita de Stendhal la ha repetido en varias ocasiones. El texto original dice: "Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Plus tard on les conserva pour augmenter le plaisir par la vue de la difficulté vaincue. Les garder aujourd'hui dans l'art dramatique, reste barbarie". La misma idea, en otros. ("Fragments divers", núm. 26.)

incesante fluir del tiempo, fijado memoriosamente con lo que esa entidad rítmica cobra sentido más grave, trascendido. Lo cierto es que en los sucesivos libros de don Miguel, y muy singularmente en el último, en el *Cancionero,* vamos a encontrarnos con un insistente rebusco de la rima. Al publicar (1925) *De Fuerteventura a París,* libro formado por sonetos, justifica Unamuno esa preferencia así: "¡Qué intensidad de emoción alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas (en la *Dedicatoria,* op. cit.).

En el titulado *Romancero del destierro* (1927) son muchas más las composiciones en que ha utilizado la rima consonante y estrechamente trabada, pese al título, que no las de asonantadas en tiradas. Y de éstas se ha servido en las composiciones menos líricas, en las de tono satírico y panfletario. Y a medida que avanzamos por su obra nos encontramos con la marcada intensificación del empleo de rimas perfectas, como se advierte en el *Cancionero.* El propio autor lo notó en carta a Sáinz Rodríguez: "En un principio casi todo lo que hacía era asonantado; en los últimos meses de mi destierro fronterizo lo aconsonantaba procurando enfurtir la frase, no perder la línea... y que ello saliera denso pero fluido, pues el agua corriente pesa menos que los témpanos de hielo y además salta las presas" (2-III-1930). Es en el *Cancionero* donde podemos seguir y como sorprender al poeta en su juego de los recursos que la rima le brinda, precisamente de esa rima generadora que lleva desde la palabra a la idea. En los apuntes que son muchas de las composiciones, y que tal vez el autor hubiera eliminado, aunque ha dejado constancia de que quería publicarlo íntegro, por no fijarnos en poemas de más cuerpo, nos entrega Unamuno su clave de poeta desde la palabra:

Consonante que apiola
discordantes de la idea;

es la rima que recrea
y la lógica, una bola.
(Núm. 1.259, 18-IX-29.)

O:

Arrima palabras, rima;
ve soldando tetraedros;
ya vendrá el soplo que anima;
de cristales hará cedros.
(Núm. 1.212, 20-VII-34.)

Es decir —perdóneseme la obvia exégesis—, que Unamuno espera de lo formal, mineralizado en cristales, el salto a lo animado y espiritual; de lo muerto a lo vivo.

Fácil es entresacar del *Cancionero* otras composiciones de tipo entre gnómico y lúdico, en las que Unamuno juega los recursos de la rima:

Ir cazando con la rima
palabras que se perdieron
.....
(1.683, 20-VII-34.)

O:

¿Memoria?... escoria, victoria y gloria!
lo que enseña la rima, Dios divino.
Rima generatriz, fuente de historia;
que discurra la lengua es nuestro sino.
(168, 14-V-28.)

Y al azar de la asociación rimada:

Calle y aula
boga y toga

recia soga
triste jaula.

O:

Riman nubes con querubes,
y rima piedra con yedra;
canta verdura en la piedra,
cantan en azul las nubes.
(1.256, 13-IX-34.)

Y tantos otros, en que no falta la forzada ingeniosidad que hace ligar, por ejemplo, Jacob, Job y Sem Tob; o "album" con "salvum", curioso pareado en que el juguete se carga con la honda, densa, preocupación constante de Unamuno:

Cuando me piden pensar para un album
me acuerdo del Dómine, fac me salvum.

Es todo ello probatorio de un ejercicio constante en la doma de la rima, y mejor todavía, de la utilización del asociacionismo verbal para "fijar con ritmo y rima / el fluyente pensamiento". Qué lejos estamos de la servidumbre impuesta por esas

macizas ruedas en pesado carro
al eje fijas, rechinante rima
.....

de una composición de 1900 (*A la rima,* XIII, 463), y de las repulsas que más arriba hemos recogido. Ahora Unamuno se propone dificultades por el gusto de vencerlas, no sólo por ese gusto, claro, y se salva de tal banalidad aun en los escarceos más livianos por su persistente aspiración a cargar la expresión con materia densa.

¿Que de qué sirve la rima?
Unas veces de tarima
para alzarse; ya de lima;
cabos sueltos enracima;
ya nos eleva a la cima;
ya nos sumerge en la sima;
si hay poema que redima,
muchos más hay en que gima;
encadenada si mima
la vacuidad, mas si anima
a hurgar en la lengua opima
al vagabundear oprima,
que al fin nos encauza y prima
mejor libertad. Estima
lo que ley de forma ultima,
Quien a buen árbol se arrima...
(*Cancionero.* Unamuno, 129, 19-IV-28.)

En todo caso, y aun aceptando que este *Cancionero* [8] indiscriminado tenga apuntes y esbozos que son como ensayo y adiestramiento, "estudios" de que tanto abominó don Miguel, aparte la calidad que en ellos raras veces falta —y esto es ya muy subjetivo y de gusto personal—, la verdad es que nos suministran una pista inestimable para seguir al poeta en su doma de la palabra. Hay una composición en el *Cancionero*, la número 800, que lleva como título o motivo "Neunaugen = Lamprea", y dice:

Por ser la lamprea pauta
con sus siete trampantojos
y dos ojos, que le dan

[8] Sobre el *Cancionero*, además del libro fundamental de M. García Blanco, hay un estudio de Ricardo Gullón, que no he podido ver; y el reciente vol. de Gredos, *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*, por José de Kok, Madrid, 1968.

el aspecto de una flauta,
Neunaugen, esto es: nueve ojos,
se le llama en alemán.
(30-VIII-34.)

El pulcro editor ha cuidado de notar que al margen del texto manuscrito, Unamuno había anotado estas otras variantes del primer verso:

"*Lamprea que es pesca lauta*"
"*Por ser la lamprea nauta*"
"*Por ser la lamprea cauta*".

Parece como si el autor hubiera partido de las rimas, con su fuerte trabazón fónica, antes de orientar el rumbo de las asociaciones de imágenes e ideas en este caso; "pauta" asociada con "flauta" parece la más feliz de las apuntadas [9]. Pero no es tanto el acierto o desacierto de este u otros casos —lo cual tiene, claro es, no leve importancia— lo que me interesa ahora relevar, sino esa particular actitud o manera de hacer versos, que si se examinaran con detenimiento sus autógrafos, nos daría una habituación al camino que lleva de la rima a la generación. Y ocurre que la rima en Unamuno suele ser densa, y sólo raras veces, especialmente en su última obra y en los sonetos de cualquier tiempo, se sirve de la facilidad rimadora de elementos morfológicos. Por el contrario, se obliga a las funciones de términos no asociados habitualmente. Es un estudio al que podría aplicarse la estadística matemática, y que daría, sin duda, un alto porcentaje de hallazgos en el versificador. El que se advierta en Unamuno que la rima es un punto de partida, no tiene nada de exclusivo, por supuesto, y tal procedimiento nos lo testimonia Mallarmé —con quien en modo alguno quiero

[9] No parece casual que encontremos la misma rima años antes: "Marchas guerreras, entonad a flauta / brizadoras de cuna a clarinete; / volará libre el canto, roto el brete / que le liga las alas y es la pauta" (7-III-29).

relacionar a don Miguel— cuando explica a su amigo Henri Cazalis cómo un soneto de que le habla "es inverso, quiero decir que el sentido (si tiene alguno) está evocado por un espejismo interior de las palabras mismas" (carta de 18 julio de 1868). Y algo parecido ha sucedido con el famoso soneto *Ptyx*. Sabemos que en manuscrito original de *Igitur* figuran anotadas las palabras en rima, como trama previa y como guía sonora de unas relaciones aún no definidas. (Véase, por ejemplo, Henri Charpentier, *De Stéphane Mallarmé*, N. R. F., 1 nov. 1926, página 541, y *Le symbolisme*, Svend Johansen, Copenhague, 1945, págs. 181 y sigs.) Claro que no se trata de una idéntica creencia en la palabra, ni de unos mismos efectos buscados por uno y otro poeta —¡tan distintos en todo!—, sino de una semejanza de recursos, que tendrían su caso límite en la total entrega de Tristan Corbière al azar de la rima, sin más preocupación por el sentido, con felices resultados de imágenes inesperadas graciosas y extrañas. (Véase *Calembour et Création poétique chez Tristan Corbière*, Albert Sonnendeld, Actes du VIII Congrés de la F. I. des Langues et Litt. Modernes, París, 1963, págs. 392-393.) Estamos muy lejos de la etapa en que Unamuno ha sido entusiasta defensor del verso libre, y ahora se ejercita sin descanso,

A fijar con ritmo y rima
el fluyente pensamiento,
y bien contorneado a lima
a darle firme cimiento.
A sujetar todo el coro
de la humanidad al verso
y en un átomo sonoro
a encerrar el universo.
(1.654, 5-VIII-34.)

Este asociacionismo auditivo suele manifestarse también en las asociaciones de palabras derivadas, de la misma familia morfológica y aun de mera identidad fónica. Así, en este poemita del *Cancionero:*

Flor de sol
sed de paz;
sal de fe;
lid de Cid;
son de voz;
mar de ver;
fin de ser;
ley de grey;
hiel de cruz;
miel de luz.
(950, 25-III-29.)

donde la aliteración, la rima interna y las ligeras variaciones vocálicas alían estrechamente los monosílabos apareados. Pero bien se echa de ver, en el aparente jugueteo, cómo se carga de emoción trascendida en cada acoplamiento. Pero esto es fecto de un contexto, a que me referiré más adelante. Unamuno raras veces se quedaba en el escarceo, en el divertimiento, siempre sujeto de un destino sentido como trágico. Daré todavía un ejemplo más, por no ser prolijo, de un poema nacido de la motivación sonora inicialmente, sostenido como en un duermevela de canción de cuna, en un abandono a la magia de la sonoridad hipnoide, hasta que, de pronto, el juego se torna problema; el abandono, inquietud:

La rolla arrullaba al rorro,
que al runrún se adormecía
y a la rolla un abejorro
le rimaba melodía.
Al runrún y al tuntún,
adiós, sin ton ni son
mis sueños —sueños son—
al cielo de Larrún [10].

[10] Se trata del monte Larrún, que Unamuno, desterrado, contemplaba desde Hendaya.

Cosa clara, verdad, eh?
clara, sí, pero con yema;
dale con la misma tema!
pero y después?... yo qué sé...
(786, 5-III-29.)

Muy curiosa es una observación que debemos al mismo Unamuno sobre motivaciones de la rima, y es sobre los consonantes virtuales, tan fecundos como los actuales o reales. En *Teresa* (y volvemos de los años del *Cancionero,* a 1924) pone en boca de Rafael, su doble poético, esta explicación de uno de los poemas: "Mire, don Miguel, después del *importa,* escribí al margen del papel *recorta, corta* y otros varios consonantes en *orta,* entre ellos *vilorta.* No tuve que emplear éste, pero la vilorta me sugirió el arado y éste la metáfora de arar la mar con la lira. Por donde se ve que hasta los consonantes virtuales, posibles, pueden sugerir metáforas". El poema, en cuanto nos interesa ahora, dice:

El canto es largo, mas la vida es corta,
y hay que arar en el mar que se levanta
con sus olas al cielo,
y con mi lira
aro la mar.

El salto metafórico nos parece tanto más ágil, al no tener la apoyatura inmediata, que nos da la anotación. Y con ello podemos confirmar la anterior observación acerca del *modus versificandi* de don Miguel, más esta nueva, curiosísima, de las rimas virtuales. Su acomodación a los esquemas de rimas dadas parece más habitual en los años de composición de su *Cancionero,* y particularmente en aquellos poemas de carácter sentencioso, tan abundantes en esta obra última. La naturaleza de estas composiciones reclama, como bien sabía Unamuno, la máxima trabazón de sus elementos, como medio para fijar un sentido y grabarlo en el lector. Años antes, y en ocasión bien

ajena (en la dedicatoria de los sonetos de Fuerteventura) justificaba y exigía el verso para la poesía gnómica o sentenciosa, porque es "un medio de dar resistencia y permanencia a un pensamiento". Si he añadido por mi cuenta la virtud actuante que tiene el verso y más el más troquelado, es porque pienso en la muy constante nota que distingue la obra y la actitud de Unamuno, y no es otra cosa que la de predicador. A esa voluntad de predicador, como tal preocupado por penetrar y quedar en la mente de los demás obedecen éstas y otras peculiaridades formales de la obra unamuniana, como el uso de la paradoja, las antítesis, la vuelta de una frase hecha y otros tantos recursos para despertar la atención y retenerla.

Hemos visto a nuestro poeta evolucionar desde su entusiasmo por el verso libre a la intensa utilización de rimas perfectas y aun de las difíciles, y en cada momento se ha acompañado de autoridades que hicieran al caso, aunque, por supuesto, no de modo sistemático. He señalado como causas de la inclinación hacia el verso libre las positivas de admiración por Carducci o Whitman (es raro que no haya citado, que yo sepa, el terminante anatema de Milton en el prefacio de su *Lost Paradise*, "The verse", contra la rima; ni recuerdo que se haya acordado con mención precisa de Verlaine y su *Art Poétique*, donde hubiera encontrado, aunque por otros motivos, la misma condenación) y la negativa, de reacción contra unos usos tradicionales inadmitidos. La verdad es que un conflicto como este de las formas más o menos libres en el verso nunca podrá resolverse de una manera unilateral, por supuesto. Dejando aparte los excesos de cada técnica, si no tenemos en cuenta —no hay por qué— casos singulares de fallos en ambos modos, en los más altos poetas hallaremos la lucha entre solicitaciones alternas de uno y otro lado. Gide ha expuesto con gran lucidez este conflicto, en sus *Interviews imaginaires*, II (New York, 1943), donde aceptando la libertad de Whitman y de Claudel recuerda que los artistas "les plus audacieux, par imperieux amour de la lutte étaient aussi ceux que cherchaient la matière la plus dure, la plus genante limitation...". Y cita los sonetos de Miguel

Ángel, el gesto recogido de Moisés, los tercetos de Dante y los últimos cuartetos de Beethoven. Si se suprime la rima, se sacrifica "cet élément exquis de la joie poétique: la surprise" [11].

Pero cuando Unamuno ha dicho que la rima es la memoria misma, seguramente hemos de tomar con más seriedad esta afirmación, no como un juego de palabras para rehacer la frase tan citada por él de Stendhal, de que el verso, la rima, nació por exigencias de la memoria. Es muy extraño que don Miguel no haya traído a colación que Mnemosine es la madre de las Musas, aunque ya sabemos que aun leyendo habitualmente los grandes autores griegos, raras veces hizo uso de este material seudoclásico, digo usado como materia prestigiada literariamente de antemano. Lo que Unamuno ve en la rima, y lo que le pide, es su poder memorizador y algo como unas referencias de relativa fijeza dentro del curso irrestañable en el flujo del tiempo. Más que un recurso poético, un artificio, sería la rima un refugio vital.

Del tiempo en la corriente fugitiva
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras desde mis cantos prenden firmes
en la rocosa entraña de lo eterno.
(De "Id con Dios", *Poesías*, 1907.)

En el soneto XXV, "Buscando palabras para los sonetos", nos dice: "Sabido es lo que se llamó *rima engendradora*, y todo el que hace versos conoce el valor de sugestión de un consonante obligado, para colocar el cual surge una metáfora. Es el azar maestro de libertad encadenada. Así, en el soneto XVII, por ejemplo, la rima *venablo, establo, hablo* y *San Pablo*. O en

---

[11] Si se repasan los poemas de Unamuno, especialmente los sonetos, nos dan rimas nada fáciles. Ya en 1911, dos sonetos de "En la granja de Moreruela" arrancan sobre rimas de *arca* y *cargo;* y *zambulla* y *esponja*. Otros, posteriores: *roja* y *gualda; acezo* y *paraje; cuco, nuca*, etc.

el XII la rima *agua*[12]. Pero me temo que no en todos estos casos haya logrado un acierto más allá de la ingeniosa ligazón. (El pasaje está en la "Dedicatoria" de su libro *De Fuerteventura a París*, y al mismo libro se refieren las citas de los sonetos que se acaban de aducir.)

Muy notable es la confesión de cómo le vino la instigación para un soneto, leyendo a Shakespeare, "sweet silent thought", nos dice, "se me ocurrió este endecasílabo:

el dulce silencioso pensamiento

y creí que era un buen germen para un soneto. Y muchas veces cuando escribo el primer verso no se lo que voy a decir en el segundo. A lo que ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima [...] es una fuente de asociación de ideas, y una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone; es algo social; algo objetivo". Luego sigue con los "tremendos giros" el forcejeo de Dante que, como "estaba pletórico de ideas y de sentimientos, la rima se los sugería" [los giros]. "La rima representa el azar y el azar es la primera fuerza creadora." Estas ideas son de 1911 (*La Nación*, 3-III).

En las páginas precedentes, y como apoyo a mi análisis, he venido dando muestras de la poesía de Unamuno, más pensando en casos típicos y ejemplares de su peculiar manera de ser poeta y hacer poesía que en su valor o por su calidad superior. Es posible que se echen de menos citas de los más altos poemas, de los que son tenidos por tales, en un consenso general. Pero no quiero dejar de indicar que aun en aquellos momentos en que el verso de Unamuno es menos feliz, en los juegos de ingenioso palabrador, es ineludible una resonancia de los momentos mejores, y aun de algo más, de la obra toda y de la misma persona que la hizo y que se hizo una vida. Claro que

[12] Incluso "una errata es tan generadora como la rima" (*OC*, V, pág. 942).

esta resonancia alusiva y de retruque —del verso a la totalidad, de la totalidad al verso— no está ahí sino para quien posee la clave de la obra y la persona. Uno supone que la poesía, que cualquier forma artística, tienen un valor absoluto, con el cual nunca me he tropezado, aun buscándolo siempre.

También acepto, con sus limitaciones, esa suerte de crítica de poetas que ha estado tan en boga entre nosotros y que consiste principalmente en el hallazgo y extracción de uno o algunos versos milagrosos, de esos que no faltan en los poetas, y que se ofrecen a la admiración como perlas desengastadas. Pero he de confesar que no como principio, sino como resultado, el verso, un poema, cualquier parte de la obra de un poeta, no me entrega todo su mensaje ni me rinde su plenitud de belleza si no la sitúo en el contexto de la obra toda y de la persona histórica. Lo que en el vulgar suena vulgarmente, acaso vibra con un hondo resón en el selecto, que ha hecho propio lo que era antes lugar común. Finalmente, y para descubrir el punto de vista del expositor, diré que, estando dispuesto a admitir las más diversas formas poéticas y sin prejuicios contra estilos o escuelas, uno se halla más cerca, intelectual y sentimentalmente, de aquella poesía que más y más hondas zonas de nuestro yo mueve y conmueve. No es casual si los poetas que la opinión más extendida tiene por excelentes hayan hecho eso, precisamente.

No debo poner punto final sin evocar al Unamuno recitador de versos, ajenos y propios. Los que hemos tenido la fortuna de escucharle no podemos olvidar la profunda penetración de su voz, de su modo de decirlos. Ya hemos visto antes que se alababa de ser buen lector y recitador de poemas. Lo fue, en grado sumo. Pero es preciso añadir que su memoria estaba llena de versos, que gustaba de recitar y en diversas lenguas o dialectos. Una muestra de ese rebosar de formas poéticas se puede ver en su discurso en las Cortes españolas *Sobre la lengua española* y aquel alarde de citas improvisadas para mostrar su conocimiento y amor a las lenguas regionales, emocionadamente evocadas en poemas de vascos, catalanes, gallegos, va-

lencianos. Unamuno fue poeta activo y receptivo, creador y recreador [13].

[13] En la correspondencia con Ramón Pérez de Ayala, publicada en *Papeles de Son Armadans* (setbre. 1965, n.º CXIV) podemos seguir el intercambio de ideas sobre otro artificio de la rima, por ejemplo en el poema que Unamuno le envía, "La esperanza":

Es un espejo corredor la vida,
el tiempo su carrera;
lo que pasa y se olvida es un reflejo
de la esfera celeste que no muda,
y en este mundo
de la ruda batalla,
donde no se halla paz sino en la muerte
.....

(El poema también, en *OC*, XIV, págs. 801-803. Su fecha, 2-IV-1910).

Y dice Unamuno: "De la técnica nada le digo. Usted verá un intento en ella de disociar la rima del ritmo, empleando ambos elementos, pero no encadenados fijamente uno a otro". García Blanco ya advirtió en su excelente libro *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* (Salamanca, 1954) otros poemas con este artificio, que se encuentran en el tomo XIV de las *OC* (págs. 801 a 809). Ayala, en su respuesta, encuentra esta manera de "una naturalidad perfecta. Garcilaso ya ha disuelto, en una de sus rimas, la rima en el ritmo; pero la regularidad del procedimiento amenguaba la sugestión emotiva derivándola hacia la atención frívola con que el artificio formal de la dificultad vencida nos atrae. En sus versos de usted la rima está derretida tan cautamente, tan intensamente, entre las palabras, que es algo así como una música disuelta en el crepúsculo, la cual flota por donde quiera... de manera que nos enciende la afición del ánimo y lo exalta hasta darle esa acuidad y sutileza vibratoria, idónea para recibir todos los murmullos, y por la cual... nos hacemos un poco divinos". Ayala ha visto bien la diferencia entre la Égloga III de Garcilaso y su rima *al mezzo*, y la menos previsible de Unamuno. Lo que ya no se ve es la disociación de ritmo y rima, sino más bien el refuerzo de un ritmo, que no coincide con el verso impreso, mediante el refuerzo de la rima. Alguna vez la rima juega sobre la misma palabra, con un efecto de encadenamiento que liga más el eco de los sentidos e imágenes, cuando la palabra las crea. En suma, me temo que no mucho más que tecniquerías. (El artículo citado en la revista

EL RITMO

No pienso que haya palabra más recurrente en los escritos de Unamuno que la palabra "ritmo", digo cuando escribe de poesía. Lo cual no impide que no sea fácil entender claramente lo que haya significado con tal término. Cierto que si se repasan los tratadistas de su tiempo —de su tiempo de formación, sobre todo— tampoco vamos a encontrar más precisiones, ya que emplean la voz con imprecisa aproximación y al mismo tiempo como si se tratase de algo archisabido y fuera de discusión. Si no es una comparación inadecuada, recordaré, como ejemplo, el libro de Salvador Rueda *El ritmo,* publicado en 1893, donde el poeta malagueño agota todos sus tiros sin dar mucho en el blanco, del que anduvo más próximo con sus imágenes que con sus definiciones, como no podía menos de ocurrir en este autor. Cierto que, a diferencia de Rueda, Unamuno tenía una sólida formación de humanista, era profesor de Griego y hubo de enfrentarse con la métrica y sus elementos formales no como mero aficionado a la poesía. Cierto también que no necesitó de los estudios para llegar, intuitivamente, a percibir y buscar expresión a su sentido del verso. Ya sabemos que, pese a lo tardío de la publicación de su primer libro, *Poesías,* y aun reconociendo que Unamuno fue poeta de madurez en

---

de Cela es de García Blanco, "Unas cartas de Unamuno y de Pérez de Ayala".)

La admiración de Pérez de Ayala por la poesía de Unamuno data de muy antiguo, y probablemente es uno de los que primero se percataron de la altísima calidad de esa poesía, tan fríamente recibida, como que nacía a redropelo de gustos dominantes. En su novela *Troteras y danzaderas,* acabada en noviembre de 1912, leemos: "¿No te dice nada el ejemplo de Enrique de Mesa, de Antonio Machado y, sobre todo, de Unamuno, el mejor poeta que tenemos y uno de los más grandes que hemos tenido?" (ed. Pueyo, Madrid, 1930). Son palabras del portavoz del autor a Teófilo, poeta modernista lamentable, caricatura de Villaespesa. Y Ayala tuvo intención de dedicar su novela a don Miguel.

sus mejores hallazgos, contra la habitual precocidad en los líricos, sabemos, digo, de su temprana afición, estimulada y alentada por Trueba, el que dio pie a don Marcelino para hablar de "la honrada poesía vascongada", que tan mal aceptó Unamuno, hasta hacer injusta la frase del gran crítico. Antón "el de los cantares" publicó un poema juvenil de su paisano,

Árbol solitario
se alza en campo yermo
.....
(OC, X, 575) [14].

Para Unamuno no hay diferencia entre poesía y ritmo, belleza y ritmo. Digamos que llega a belleza y poesía por el ritmo. Así en su primer libro de versos, *Poesías*, y en la composición preliminar, "Id con Dios", confiesa que estas flores de otoño, sus versos logrados, han sobrevivido dejando en la sombra del no ser a otros muchos que:

Desfilaron como aves peregrinas
de su canto al compás llevando el vuelo,
y al querer enjaularlas yo en palabras,
del olvido a los montes se me fueron.
Por cada uno de estos cantos,
hijos del alma, que con ella os dejo,
¡cuántos en el primer vagido endeble,
faltos del aire de ritmo se murieron!

Luego hemos sabido que de estos primeros versos, "las hay de hace muchos años", aunque "57 son de este año". Así escribía a Pérez Galdós un año antes de publicar el libro, enviándole lo que hará como de prólogo, el poema de que hemos tras-

[14] En adelante, salvo advertencia expresa, citaré por las *Obras completas*, de A. Aguado, cuidadas con singular esmero por mi maestro y amigo entrañable el Dr. García Blanco.

crito [15]. Está muy claro que la poesía, antes de llegar a término de expresión es un ritmo interno, canción interior fraguada en la sensibilidad íntima, en imágenes cinéticas y auditivas, a falta de cuajar después en un cuerpo verbal. No es ningún descubrimiento, y la experiencia parece muy habitual en poetas, como es algo que igualmente han visto los críticos. Recientemente ha recordado Gabriel Celaya, en quien concurren en grado eminente las dotes de poeta y de crítico, que "los líricos más altos —Schiller, por ejemplo— han dado testimonio de que se encontraban en una disposición musical antes de saber ni qué iban a decir, ni qué palabras iban a emplear. Una música virtual precedía en ellos al sonido enunciado" [16]. Apresurémonos a añadir que en esa música hay un ritmo.

También es muy explícito en este aspecto otro gran poeta-crítico, T. S. Eliot, cuando escribe: "I know that a poem or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; and I do not believe that this is an experience peculiar to myself" [17]. La descripción no puede ser más iluminadora y coincidente con la experiencia de don Miguel. Como lo es la de otro poeta y crítico de excepción, Paul Valéry [18], de quien no me resisto a

---

15 Véase *Cartas del Archivo de Galdós*, S. de la Nuez y J. Schreibman, Taurus, Madrid, 1967, pág. 67. La palabra que nos interesa, "ritmo", aparece escrita sobre "vida", que ha tachado, para no repetirla. Antes publicó la carta Schreibman, en *Pensamiento y letras en la España del siglo XX*, Vanderbilt University, 1966.

16 En *Exploración de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1964, página 112.

17 En *On poetry and poets*, New-York, 1957, pág. 32.

18 Qué notable la serie de frustradas ocasiones de encuentro y conocimiento entre Unamuno y Valéry. Y cuánto es de lamentar ese distanciamiento; pero la vida está llena de exfuturos posibles. Acaso Valéry no hubiese estimado ni penetrado a fondo en la personalidad del nuestro. Mathilde Pomés ha contado estas anécdotas con inteligente comprensión para los dos. (Véase "Unamuno et Valéry", en *Cuadernos de la cátedra de Unamuno*, Salamanca, I, 1948, págs. 57-70.)

trascribir el fino análisis: "Je me suis trouvé un jour obsédé par un rhytme, qui se fit tout à coup sensible, très sensible à mon esprit, après un temps pendant lequel je n'avais qu'une demi-conscience de cette activité latérale. Ce rhytme s'imposait à moi, avec une sorte d'exigence. Il me semblait qu'il voulut prendre un corps, arriver à la perfection de l'être. Même il ne pouvait devenir plus net à ma conscience qu'en empruntant ou assimilant en quelque sorte des éléments *dicibles*, des syllabes, des mots, et ces syllabes et ces mots étaient sans doute, à ce point de la formation, déterminés par leur valeur et leurs attractions musicales" [19]. Para Mallarmé, "toute âme est un noeud rhythmique" (en *La musique et les lettres*). No hubiera sido difícil, ni tampoco hubiera resultado más iluminador, el seguir con citas de vivencias poéticas semejantes. Volvamos a nuestro poeta, y digamos que en muchas más ocasiones nos dirá una y otra vez algo parecido. Así, en 1923, aconseja y dictamina: "Busquemos la belleza que es ritmo" [20], que nos hace recordar a Poe y "The Poetic Principle", donde escribe: "I would define, in brief, the Poetry of words as the rhythmical creation of beauty". No hace falta pronunciarse sobre una posible influencia, por tentadora que sea la semejanza, pues la idea se había convertido casi en lugar común.

Que Unamuno la recoja y la repita no nos debe sorprender, aunque desearíamos que hubiera hecho algo más que la reiteración de algo que se daba por sabido, aunque a la hora de precisiones probablemente le ocurriera lo que a San Agustín con la definición del tiempo. En cuanto a la costumbre reite-

---

[19] Cito por Ullmann, *Language and style*, pág. 152. Pero acaso está más claro y explícito el escritor francés en *Souvenirs poetiques* (París, 1947), donde expone el nacimiento de "Le cimetière marin", "à partir d'un certain rhytme qui m'est venu à l'esprit" (págs. 19 y siguientes, *op. cit.*).

[20] En *Mi vida y otros recuerdos personales*, Buenos-Aires, 1959, II, pág. 111. Frase repetida, como tantas otras en Unamuno. Así, en el ensayo "Además...", dice: "Busquemos el reino de la Belleza, que es ritmo", *OC*, X, 557; el escrito es de 27-VII-1923.

rativa o de repetirse, don Miguel lo achacó en alguna ocasión a su naturaleza vascongada (OC, V, págs. 928-30). Habría que distinguir entre los temas recurrentes en nuestro escritor la importancia de los mismos, la ocasión de las repeticiones (acaso el apremio de escribir de prisa para los periódicos) y aun su frecuencia y tiempo. En cualquier caso, diré de pasada que la reiteración tiene una raíz positiva y actuante, la del talante del predicador que hay en don Miguel. Y ya se sabe que la insistencia es uno de los recursos más socorridos de la oratoria para obrar sobre oyentes o lectores.

Aunque había anunciado que nos iba a dar un tratado sobre el ritmo, lo que nos queda son meramente escritos ocasionales, juicios de pasada sin más que la aseveración o la repulsa. Con todo, no hay duda de que el ritmo poético fue tema de rumia y meditación. Desde muy pronto se manifestó contra los versos de sonsonete y tamborileo, según hemos indicado. En *Paz en la guerra* hay un personaje levemente tratado, "un tal Rafael", que "enjaretaba versos y más versos" de los poetas románticos, "versos de cadencias tamborilescas", que no dejaron de hacer efecto en Ignacio, a quien el recitado de Espronceda "habíale halagado su sonsonete" (cap. I). Este juicio, de los años juveniles de Unamuno, habría de perdurar a lo largo de su vida. Luego, en "Contra esto y aquello", y en el artículo que dedicó a la muerte de Carducci, uno de sus poetas más admirados, acaso en muchas ocasiones hasta su modelo (en el primer libro que Unamuno publica, *Poesías,* traduce dos poemas del Profesor italiano), se vuelve contra "esos juegos malabares, de versos vacíos de sentido, en que sólo se busca un fugitivo halago al oído carnal".

Recojamos, junto a la demanda de una carga de sentido, la de algo que no sea exterior, la demanda de un ritmo interiorizado, que brote necesario y junto con la idea. Cuando enumera a sus grandes poetas —y hay un curioso pasaje donde salva a Campoamor, a quien Unamuno leyó con asiduidad y gusto—, afirma que "es poética la forma interna de ellos", no sin haber lanzado su puntada contra Zorrilla. ¿A qué alude con esa ex-

presión de la forma y el ritmo internos? No tenemos indicios para suponer que a otro plano que el de la sensibilidad interior, al de las imágenes acústicas, aunque a las veces parece estar a punto de percibir y describir lo que llamamos ritmo semántico y ritmo de imágenes.

En todo caso, sí está claro que, además de la recurrencia regular de un fenómeno sonoro (acento, rima, pausa), a Unamuno le ha llamado la atención el tempo o andadura que resulta de aquellas unidades y sus combinaciones. Así el ritmo puede ser ágil o lento, rígido o flexible, curvo o zigzagueante. Sus preferencias están dichas y repetidas, por ejemplo en:

> *Se escapa a saltos el canguro; fluye*
> *ondulante la serpiente entre la yerba.*
> *¿Ritmo pedís? De salto en el desierto;*
> *de deslices malignos en la selva.*

Así escribe en el *Cancionero* (n.° 102, del 10-IV-1928).

El motivo del ritmo esquinudo opuesto al flexuoso lo reitera con aplicación también a la prosa: "Me molestan las redondeces, y cuando me sale un párrafo redondo, curvo, le doy un par de golpes para reducirlo a esquinas, a ángulos, para que pique" (OC, X-243, de 1913). Obedece, quizá, este prurito a una voluntad de llegar con más fuerza al lector evitándole el amodorramiento, y a un ascetismo un tanto bronco de nuestro autor. Citaré todavía otro pasaje: "Hay una música del período, de la estrofa, del párrafo [...] Sólo que esa música no es menester que sea bailable ni redonda; puede ser un recitado lleno de picos y hasta de pinchos. Un estilo esquinudo, picoso, hecho de ángulos y no de curvas [...] tiene su música" ("Alrededor del estilo", 1924, OC, II, pág. 823).

No podemos menos de asociar aquí el desierto, y el ritmo que tal paisaje pide, con la predilección de Unamuno por ese paisaje, lugar en que, decía, han brotado los más altos cantos a la inmortalidad; frente a la insinuada connotación sensual y pecaminosa de la selva y la serpiente. Lo que el poeta hace aquí tanto parece una defensa de limitaciones como una predi-

lección. Y lo suponemos aunque en ocasiones se haya mostrado muy capaz de mover sus versos en ondulante fluir, nada bruscos. Baste con notar en los dos primeros ahora aducidos ese expresionismo interior que resulta del abrupto corte fuera de la pausa normal en el endecasílabo: "Se escapa a saltos el canguro"; y el deslizante encabalgamiento que arrastra y prolonga desde las dos últimas sílabas hasta el final del segundo endecasílabo el movimiento de la serpiente. Cada uno de los miembros, no acomodados a esquemas de estructura previa, corresponden al brusco salto del canguro en el primero, al fluyente serpeo el segundo. Y todavía se puede reforzar la nota de los efectos si nos fijamos en que se sugieren dos movimientos con los juegos de aliteraciones en los sonidos de ambos miembros. He aquí ritmos internos, surgidos con la idea y la imagen, congruentes, no de receta, y funcionales.

Lo formulario, lo prefabricado será siempre objeto de los ataques de Unamuno. Su escasa simpatía hacia el romance, a esto se debe, aunque no nos convenza pues hay cierta mala fe burlesca cuando escribe:

¡Qué mortal monotonía
de redoble de tambor!
es que pasa el Romancero
en solemne procesión
.....
(*Cancionero*, n.° 200, 6-VI-28).

Ni nos convence su asociación del parche con "el pellejo / de la España que pasó", como causa para no percibir sino la monotonía del romancero. Y, sin embargo, entendemos perfectamente su visión, la asociación de formas sonoras y espíritu histórico. Otro caso más de interiorización en su sentir el ritmo.

Desde muy joven ha encontrado demasiado ceñido el ritmo de los romances. Por una parte nota que "desfilan los sucesos... perfectamente definidos y distintos", lo que le hace pensar en la "música de nuestro género chico, música de notas martilleantes, sin continuidad real, música en que el ritmo se sacri-

fica a la cadencia. Y así es el verso entre nosotros, tamborilesco, machacón, intermitente". A ello contribuye la condición, tan cortada, del castellano, que no admite la flexibilidad de las hablas regionales, por ejemplo los versos de Medina, en murciano (OC, VI, 434-437; del 5-VII-1899).

Ha probado muy diversas estructuras en el verso, y siempre con oído atento, si no siempre feliz. Del eneasílabo percibe:

Oh ritmo, cojo, roto, lento
de ocho más uno —está de más—
.....
Oh triste ritmo pachorrento!

Claro que se ha cuidado muy bien de hacerlo más lento, con la asíndeton del primer verso, prodigando sílabas larguísimas (ese interminable, "pachorrento") y con acentuación múltiple. No, el eneasílabo no es necesariamente tan pausado. Unamuno ha captado intuitivamente esa sílaba de más: ya sabemos que la unidad de entonación predominante en castellano es la de ocho sílabas, pero nadie lo había analizado con rigor estadístico hasta Navarro Tomás.

Si seguimos la obra poética de don Miguel hallaremos ritmos de muy vario módulo, por supuesto también ágiles y leves, aunque no sean éstos los dominantes. Quizá en sus últimos años obtuvo los más afortunados poemas en esta gama de lo impalpable (como llegó a su prosa más tenue y sugeridora). En el *Cancionero,* el Viernes Santo del 36 escribe este apunte:

Ay, quisiera asirte,
canción sin palabras,
y antes de partirte
recoger la labra
de tu puro son,
desnuda canción.
Ay, pero el sentido

que no logro darte
me quita el sentido;
del pecho me parte
todo el corazón
tu íntimo resón.

No hace falta que pensemos en un recuerdo de los *Romances sans paroles,* hacia donde nos llevaría además otro poema de sabor verlainiano, el número 1739 del mismo libro, escrito un mes antes, a su regreso de Londres y París. Me refiero al que empieza:

El cielo gris lloviendo hastío

y que no está muy lejos del conocido "Il pleure dans mon coeur", con su verso-lema, "Il pleut doucement sur la ville", del un tiempo gran amigo Rimbaud [21].

En estos, y en otros muchos poemas, no hay ritmos de salto de canguro, precisamente. Unamuno ejercitó con generosidad su derecho a contradecirse, como cuando después de haber puesto el tambor de los negros en parangón con los versos de sonsonete, se muestra muy certeramente perceptivo del especial encanto sonoro de la poesía afrocubana al contestar a Nicolás Guillén su *Sóngoro cosongo:* "Me penetraron sus versos como a poeta y como a lingüista. La lengua es poesía. Y más, que vengo sintiendo el sentido del ritmo, de la música verbal, de los negros y mulatos... Es el espíritu de la carne, el sentimiento de la vida directa, inmediata, terrenal. Es, en el fondo, toda una filosofía, y una religión" (carta de 8-IV-1932). Luego le

[21] Ya sabemos la poca simpatía de don Miguel por la literatura francesa. En esos últimos años tuvo ocasión de conocer más y mejor escritores franceses, en parte a causa de la incitación a su lectura por José María Quiroga Pla, su yerno y gran escritor en prosa y en verso.

manda una poesía, incorporada más tarde a una antología de la poesía negra [22]:

Melchor, Gaspar y Baltasar,
tres magos, Baltasar negro
.....
(OC, XV, págs. 882-3).

No pretendo apurar hasta el límite de otros efectos buscados y logrados por don Miguel en su expresión poética, pero vamos a espigar algunos gracias a los cuales vamos a reconstruir, espero, una teoría no formulada de esos ritmos internos asociados con imágenes e ideas.

Un juego de ritmos bastante frecuente creo que es el de vaivén, de movimiento alterno, unas veces por antítesis, por complemento otras, y en ambos casos como en mecimiento de cuna. No es necesario que nos remontemos a sus composiciones agrupadas bajo la rúbrica de "Brizadoras" (ya sabemos que "brizar" es una de las voces que Unamuno puso en circulación), podemos autorizar nuestro aserto con poemas de cualquier época. Por ejemplo, en el bello soneto incluido en *De Fuerteventura a París*, escrito en 1925:

Pleamar, bajamar; alza su pecho
y lo abate el Océano cada día;
hay horas encumbradas de osadía
y horas en que la fe rueda a su lecho
.....

El movimiento alterno del mar se asocia con la imagen de la alterna posición de Unamuno, creyente o dudoso, y a ese ritmo alterno corresponde reiteradamente la alterna estructura de las frases, de las ideas, de las imágenes, como anheloso huelgo, casi resuello.

---

22 *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos-Aires, Ed. Ballagas, 1946, pág. 295.

En obras más recientes y a lo largo del *Cancionero* hay también frecuentes casos de estructura análoga. Nótese el marcado ritmo acentual que refuerza y hace más expresivo el paralelismo de enunciados y sentidos en este poema de eneasílabos:

Al pié del molíno de viénto
hilába la viéja su ruéca
.....
Pasában las hóras de arréo
pasában las núbes a véla,
quedába tan sólo el sendéro,
hilába su cópo la viéja
.....
Hilában las áspas el viénto
molía la viéja su ruéca
(n.° 370, 4-IX-28).

A riesgo de dar una impresión excesiva, y no exacta, de la frecuencia de estos ritmos, aduciré un caso más, que seguramente le está sonando al lector:

La media luna es una cuna,
¿y quién la briza?
y el niño de la media luna,
¿qué sueños riza?
(n.° 1347, 24-XI-29).

Esta deliciosa nana, escrita con ocasión del bautizo de su nieto Miguel Quiroga, ha brotado de una asociación muy curiosa entre ese suceso familiar y la lectura que el abuelo hacía de Carl Sandburg, "el poeta de Chicago", de quien leyó: "Why do the cradles of the sky rock new babies?". Y anota Unamuno, "(Será luna nueva el 1.° de diciembre, dentro de seis días)". Afirmación, interrogación, versos largos y quebrados nos mecen con su canto alterno desde el aquí al más allá: la cuna se ha hecho trascendental.

La predisposición rítmica en Unamuno se advierte en cómo descubre unidades de verso en la prosa, especialmente en la memorizada, especialmente en las oraciones, en las más usuales, aprendidas en canturria escolar, sin duda. El Ave María le parece que está en verso, y así la embebe en una composición que luego pasa a *Teresa,* la Rima 71:

Ya que sabes de amor y de dolores
óyeme, tú, Señora...
y ruega por nosotros pecadores
ahora y en la hora
de nuestra muerte
.....

(Véase el artículo explicativo, con la Rima, en OC, X, páginas 558-562. Escrito en julio de 1923.)

Más tarde, en el *Cancionero* hay un poema sobre unidades rítmicas del Padrenuestro:

padrenuestro que estás en los cielos
(n.° 25, 13-III-28).

Hay una predisposición en la prosa de nuestro autor a organizarse en esquemas rítmicos de muy marcada andadura, en versos embebidos dentro del texto. Zubizarreta ha espigado, con buen tino, cuatro endecasílabos en la prosa de *Cómo se hace una novela* —en los trozos escritos en 1927— allí donde los motivos de paisaje y poesía de que trata levantan el tono: "entre mansas praderas de esmeralda"; "que a la dulzura de la dulce Francia"; "en un tiempo española y hoy francesa"; "en balbuceo de paz y de confianza".

Salinas, por su parte ha descubierto, embebida en la prosa de un libro doctrinal, *Del sentimiento trágico,* una breve poesía. "Mucho me extrañaría que el autor se diera cuenta de que está allí. La presento [sigue Salinas] sin quitar ni poner palabra ni signo, escrita en forma versificada:

Ser, ser siempre, ser sin término
Sed de ser, sed de ser más [23]
.....

La pasión de ser y sobrevivir ha nacido tan tensa que ha cuajado en ritmo para más segura permanencia. Y eso sin que su autor se percatara. Hasta tal punto hay una raíz rítmica en su idear:

El ritmo mismo te traerá la idea
(*Cancionero*, n.° 104).

Desde ese limbo de las imágenes acústicas afloran a zona de consciencia esbozos de canto, ritmos, acaso un verso entero [24], dado como graciosamente y que sirve luego para un poema. Otras veces son simples palabras, que "por su mente empezaban a revolotearle, a mariposearle... —¡palabras!— palabras en libertad, que luego se le mariposaban, se le posaban como a desovar" [25].

En Unamuno el movimiento asociativo suele partir siempre desde el plano del sonido, y muy frecuentemente de un sonido inserto en un molde rítmico más que melódico. En ese mismo artículo que acabo de utilizar, entre el revuelo de palabras le cantan las de un verso de Ausias March: "cuando dice: *foc crem ma carn!* O sea: 'fueg(o) quem(a) mi carn(e)' ". Es curioso, en la traducción, así escrita, no quiere desprenderse en-

[23] En "El palimpsesto poético de Unamuno", recogido en *Ensayos de literatura hispánica*, ed. y pról. de Juan Marichal, Aguilar, Madrid, 1958, pág. 322. Zubizarreta, en *Unamuno en su "nivola"*, páginas 260-261.

[24] En el artículo "Frente a los negrillos", de *Andanzas y visiones españolas*, dice: "Al pasar junto a este escaramujo, por este mismo sendero, y en vena de poesía, se me ocurrió aquel feliz verso que fue el arranque de todo un poema que, como de una bellota toda una copuda encina, brotó de él".

[25] En "Ensueños lingüísticos de madrugada", *OC*, VI, pág. 635, de mayo de 1934.

teramente del fuerte pulso que golpea en los cuatro monosílabos del valenciano. Como en otras ocasiones, aunque sin mayor elucidación ahora, Unamuno compara los valores fónicos del castellano con otros idiomas más flexibles, y lucha por quebrar el que llamaría dermatoesqueleto de las voces. Naturalmente, naturalmente en Unamuno el juego sonoro de las imágenes sonoras tan inseparables del verso, pues son su misma razón de vida y existencia, no se limita a lo más fácil ni trivial. Ha buscado y, sobre todo, ha creado figuras rítmicas dentro del poema. Como, por otra parte, ha visto en ese movimiento recurrente que es el ritmo un como reflejo de algo que rige el mundo y la naturaleza sometiéndolas a su juego. Del verso al universo, y a la inversa, si se me pasa el juego de palabras, parece ser el grado de máxima potenciación que don Miguel ha insuflado en el recurso poético, como en el poema:

Han vuelto los vencejos
(las cosas naturales vuelven siempre)
las hojas a los árboles;
a las cumbres las nieves.
.....

Aquí el ritmo ha nacido como necesidad íntima de la visión y con la insustituible expresión, no como adorno ni halago ni juego.

Finalmente, y sin haber llegado a una constatación de lo que entendiera Unamuno por ese ritmo tantas veces invocado y aludido, hagamos notar al menos que sí vio en ese fundamento del decir poético —y en prosa— algo apoyado en la naturaleza y en la misma vida humana. El pulso de la vida en la mar, el ritmo de la marea, el ritmo de nuestra sangre pulsando en la concha marina que aplicamos a la oreja son manifestaciones del "pulso rítmico de la vida" (OC, X, 807-808).

SONIDOS

Creo que puede sernos de alguna utilidad el considerar la atención que Unamuno prestó a los sonidos, su capacidad perceptiva y el uso de tales motivos sensoriales en su obra escrita, no excluida la prosa, claro. En su primer libro, más bien folleto, de motivos descriptivos, en *Paisajes* (Col. Calón, vol. V, Salamanca, 1902) nos llama la atención su manera de componer los cuadros de sus visiones, en las que no falta la nota de lo sonoro. Por ese año "Azorín" diría en *La voluntad,* al contraponer Blasco Ibáñez a Baroja, que el paisaje no es sólo color y formas, sino también sonidos. Pero es que Unamuno, más que captar los motivos sonoros del ambiente, lo que hace es trasmutar su experiencia visual en imagen auditiva, mediante una sinestesia que funde visión y audición. ¿Se trata de un amaneramiento? En todo caso, lo será muy sostenido en su obra posterior. En el librito citado encontramos, por ejemplo: "La dulce sinfonía de las puras líneas de aquel paisaje" (pág. 23, *op. cit.).* O si nota la ausencia del campo en la literatura española, en la castellana, dice, aunque "es como un fondo oculto, cual profundo tono armónico que sostiene la abierta melodía" (página 15). Y de nuevo, con conmovida evocación de Fray Luis: "Regalada música eran para su alma los perfiles puros de la lejana sierra, la argéntea capa que hasta el verano la reviste, el cristal de las aguas, la resignada sencillez de los álamos... música de líneas, de formas y de colores que hacía que a su divino son tornara el alma

... a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

O ve una puesta de sol, "¡Ah! ¡Si pudiese repercutir aquella sublime sinfonía celeste de pocas y preñadas notas de purísimos colores de fuego y de cándidos perfiles!" (*ibid.,* 49).

Pero esto, el paso de lo visto a música, estaba ya en el poema que publicó en la revista catalana *Pel y Ploma,* escrito en 1899, trasposición sensorial del mismo orden:

La procesión de vagarosas nubes,
del lago en la tersura sosegada
sucédese cual números melódicos
de alguna sinfonía honda y callada,
en suave ritmo de ondulantes líneas,
de tornasoles y matices aria
.....
(OC, XIII, pág. 338).

El valle del Pas, en un artículo recogido en *Por tierras de Portugal y España,* "Es un paisaje musical, pero de música litúrgica, gregoriana, de pocas notas, y ellas de órgano". En Santiago de Compostela, "la piedra policromada habla o más bien canta" (en *Andanzas y visiones españolas).* Las rías bajas de Galicia (en el mismo libro) las ve como "paisaje carnal y crepuscular a la vez, y, si me es permitido decirlo, más musical que pictórico". De esa misma experiencia gallega y por el mismo año (1912) brotó un poema publicado en *El Imparcial:*

Desde un verde rincón de la robleda
la verde melodía de la gaita
como un arrullo avivador se eleva
y al reclamo de amor, languidecidos,
Tierra y Océano más y más se aprietan.

Esta confusión de estímulos sensoriales puede tener como punto de partida, aunque infrecuente, el sonoro. Así cuando escucha el canto de la cigarra, en Mallorca, "su chirrido, que parece un estremecimiento de la luz en el follaje". Claro que Unamuno va mucho más allá en la interpretación de éste y de tantos otros paisajes, hasta evocaciones en profundidad y elevación que potencian lo inmediato a planos trascendidos. Pero esto es otro asunto, que dejo aquí para tornar al que nos ocupa. Tenemos

que releer el Prólogo que puso a su libro *Andanzas* para comprobar hasta qué punto era normal esa actitud ante lo visto: "lo moderno... acaso la musicalidad del paisaje, del campo, el sentimiento musical de la naturaleza" es lo que nos distingue de los antiguos. "Y no en vano Spengler [continúa] ve en la música la expresión del espíritu actual, del occidental. Y hasta el silencio del campo [26]. Pero yo, lector, aunque pueda tener algo de poeta y de loco, de músico menos que poco tengo. Y sin embargo... Sin embargo mi sentimiento rítmico, en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, no me ha cabido siempre en prosa y he tenido algunas veces que verterlos en versos. De una música, si acaso la tienen, esquinuda y rígida, angulosa y dura. Pero no todo ritmo se desenvuelve en curvas". La declaración no puede ser más paladina, y ahora entendemos mejor, espero, la persistencia de la transformación

---

[26] No es raro hallar notaciones más o menos líricas del silencio, en la obra de nuestro escritor. En un artículo, "Nieve", publicado en *Caras y caretas* (22-IV-1922) y recogido en *Paisajes del alma,* copia un poema de años antes (recogido luego en *Rimas de dentro,* 1923) que tiene como motivo el silencio de la nevada, en la que ve "lo más simbólico" en su "silenciosidad más bien que silencio". Realmente el deslumbrante blancor de la nieve cubriendo la tierra lleva consigo un asordinamiento maravilloso que se une al silencio de la caída de los copos. Cierto que en el poema hay mucho más, incluso en el orden sensorial, que prueba cómo Unamuno captaba con palabra calidades de levedad, tenuidad, lentitud, además de remontarse por encima de los sentidos. Otra vez ha tomado también el motivo del silencio para un poemita:

Duerme el piano; sus dedos marfileños
acojen el silencio melodioso;
sueña... ¡qué dulces sueños
sueña el reposo!
En la orilla, del silencio al borde
late el acorde,
y del sueño en la orilla
un dejo dulce de armonía brilla

(*Cancionero,* n.º 768).

o fusión, que de todo hay, de lo visto a imágenes sonoras, y musicales. Luego veremos el fenómeno con más detenimiento.

La mezcla de sensaciones no cubre una gama muy variada, como vamos a ir notando. De nuevo en *Por tierras*, en el ensayo, "El sentimiento de la naturaleza", nos dice que cuando alababa el paisaje de la meseta, los naturales se sorprendían al "oírme decir que prefiero este paisaje amplio, severo, grave; esta nota única, pero nota solemne y llena como la de un órgano, a aquella sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio", esto es, el paisaje de su Vasconia. De nuevo, y ahora en tierras de la Vera de Plasencia, en Yuste, "en aquellas fragosidades pedregosas donde se dan los más dulces frutos, donde el tomillo y la jara aroman los berruecos, donde parece que el campo es música de armonio monacal". La asociación de paisaje a música es, en este caso, más compleja, no simple cruce sinestésico, pues le acompaña en sus andanzas, como de ordinario, el recuerdo presente de la historia y de la literatura que han tenido como escenario los lugares que visita, y evoca "la lengua y estilo" de la obra de Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, los cuales —lengua y estilo— "casan a maravilla con el paisaje que hoy nos ofrece la comarca". En esa *Historia* se cuenta el tránsito de Fray Bernardino de Aguilar, el fraile músico, quien,

> *al punto de morir, el manicordio*
> *recorrió con las manos*
> *y del cántico eterno el tierno exordio*
> *cantó mientras lloraban sus hermanos,*
> Quomodo cantabimus canticum Domini
> in terra aliena ...
> *Y así Fray Bernardino de Aguilar*
> *en su pecho estrujando dulce pena*
> *pasó de este cantar a otro cantar.*

En *Teresa*, además de trascribir el pasaje del P. Sigüenza, Unamuno ha necesitado acudir al canto de sus versos, hondos y solemnes, para decirnos su visión memoriosa, evocativa, nos-

tálgica. Muy obvio era que en las notas de sensaciones que Unamuno poetiza no nos quedásemos en la superficie sensorial, ni hay en él nada de la banal sensibilidad modernista, de que tanto se burló. Desde el plano de los sentidos ascendemos en su levitación espiritualizadora, o nos lleva hasta sus interioridades acongojadas. La estética no es su *última ratio*. En uno de sus más bellos ensayos de paisaje, de paisaje urbano, en "La torre de Monterrey a la luz de la helada" (en *Andanzas*...) después de percibir la bella arquitectura que cada día contemplaba al entrar o salir de su casa, como una frase duradera en la visión de los hombres, comenta: "El arte funde los sentidos, descendiendo a lo que les une a su común cimiento, y ascendiendo a lo que los une también, coronándolos". Pasaje que me parece capital para entender, hasta donde cabe entendimiento que no sea de corte unamuniano, su modo de operar en la expresión lírica de sus sensaciones. Creo que está más cerca aquí —pese a tantas diferencias— de la actitud visionaria del Baudelaire de las *Correspondences* que de los modernistas. La gama de lo visto y convertido en sonoridad es, desde luego, pobre. Casi no encontramos más que dos notas: la solemne y grave, como de órgano o, si se quiere, de armonio monacal, que suena acorde con paisajes de meseta, de montaña bravía; frente a las notas agudas, de la gama cromática fría, asociada a verdes lienzos del paisaje húmedo, identificada con instrumentos como la gaita, el pito o chistu de su tierra o la flauta. Puede suponerse que su experiencia musical tampoco había sido más amplia que la enunciada: o en la iglesia, o en el campo.

La atención a los sonidos de la lengua es constante en el poeta. Se siente constreñido por el instrumento verbal que maneja, y ha sentido la tentación, en que no cayó, de hacer elisiones y sinalefas ("Y en la eternidá asentarte") para romper la recortada fonética de la lengua escrita. Echa de menos la gama vocálica del portugués, tan matizada, frente a nuestras "cinco vocales, muy claras, muy cortantes, muy definidas, poco confundibles" (OC, VI-723, 22-VII-1914). Las cinco vocales de la grafía son, en rigor, algunas más fonética si no fonológi-

camente. La lengua de un catalán, Mosén Alcover, le suena "suave, húmeda y de timbre de óboe o de violoncello —instrumentos de madera y cuerda—... A su lado, nuestro castellano de áspero y seco clarinete tiene que sonar mal". Y no admite que sea pura impresión subjetiva, o cosa de hábito, "Si lo de la aspereza o suavidad, sequedad o humedad, timbre de metal o de madera o de cuerda se pudiese apreciar científicamente!" (OC, VI, 744-5; del 18-VIII-1916). Donde nos asombra con una tan fina matización en la percepción de sonidos y asociaciones sensoriales.

MÚSICA

Suele darse por descontado que Unamuno fue un poeta duro de oído, y suelen aducirse sus versos menos felices o se recuerda su poca o ninguna afición a la música. Por supuesto que no trato de confundir musicalidad de la poesía con la pura y propiamente dicha: el lenguaje, que tiene elementos sonoros de muy notoria perceptibilidad, siempre es infinitamente más pobre en posibilidades expresivas que la voz cantante. Eso supuesto, aunque sea de clavo pasado, no es descaminado el afirmar que en poetas de conocida cultura musical se suele dar un más refinado dominio de los recursos sonoros. Pienso, sin ir más lejos, en Gerardo Diego y José Hierro. Valdrá la pena, espero, reconsiderar desde los textos la cuestión en nuestro autor [27].

Hemos dado demasiado crédito a su conocido poema, "Credo poético", en donde se dice terminantemente,

algo que no es música es la poesía

---

27 El P. Sopeña ha escrito sobre "Unamuno y la música", quizá sin una información tan extensa como hubiéramos deseado para completar su agudo análisis.

que bien pudiera ser réplica al "de la musique avant tout", tan dentro de la sensibilidad modernista, y como una de tantas manifestaciones del don Miguel que se afirma contradiciendo. Por entonces (1907) está contra la poesía de puras florituras musicales o con pretensión de tales. Y vuelve a la carga, en el mismo libro del año citado, *Poesías*, y en el poema "Música":

¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma ¡no! no la quiero;
no cierres mis heridas —mis sentidos—
al infinito abiertas, sangrando anhelo.
.....
Ese mar de sonidos adormece,
con su cadencia de olas el pensamiento.
.....
La música es reposo y olvido,
todo en ella se funde
fuera del tiempo;
toda finalidad se ahoga en ella,
la voluntad se duerme,
falta de peso.

La curiosa identificación de mar y música en la imagen que resulta de las metáforas, *mar de bálsamo, mar de sonidos, cadencia de olas*, con el riesgo metafórico de ahogarse en ambos, tiene una vehemente tonalidad defensiva, para dejar a salvo su voluntad de ser y estar despierto, sus anhelos de infinito y trasvida [28]. Todavía en 1910 opinaba que sus poesías "no son del todo musicales" y manifestaba una misma "antipatía al mar y a la música" ("Palabras en el teatro Pérez Galdós", en Las Palmas de Gran Canaria). Que viene a ser lo mismo que dejó en ceñido parcado, escrito a bordo del *Romney*, de regreso a la Península:

---

[28] En *La tía Tula*, una imagen parecida: "rumor... de las olas como la letra vaga de un canto de cuna para el alma". Capítulo IX.

Música y mar es todo uno y lo mismo,
se ahoga el pensamiento en el abismo.

Es una aversión y hasta miedo a la seducción musical la que le hace lanzar, "la música, la gran celestina!", cuando comenta la novela de Antero de Figueiredo, *Doida de amor*, y el pasaje en que cuenta cómo el amante le interpreta "tocatas de Schumann y de Chopin" (OC, 1041, 9-VII-1914).

Pero en Unamuno había, además de esa actitud defensiva, a la manera de Pascal, otro motivo de aversión a la música, a la de mero goce cortical. En un ingenioso experimento de I. A. Richards, con lectura de poemas sin dar el nombre de autor, uno de los oyentes se revolvía contra aquellos que consideran la música "as a kind of confectionery, and those who left their intellects in the cloak room and went in to have their souls shampooed" [29]. En cuanto al mar, repugnado por inducir al estado hipnoide como la música, muy pronto dejará de ser imagen de desvanecimiento, y eso ocurrirá cuando Unamuno descubra verdaderamente el mar, durante su estancia en el destierro de Fuerteventura. En su "nuevo rosario de sonetos" a manera de "d'ario de mi destierro", no pocos son resultado de ese descubrimiento tardío, tanto más extraño en quien nació y se crió muy cerca del mar. Así nos lo dice en su dedicatoria al frente del libro *De Fuerteventura a París* (OC, XIV, página 472). Tanto en estas composiciones como en otras, singularmente en las escritas en Hendaya, el mar es imagen o realidad frecuente. El agónico don Miguel luchó también contra el hechizo de la música. Es más que probable que no tuviera un oído afinado, ni tampoco recibió una educación esmerada en este aspecto. Anticiparé que, pese a esas deficiencias, tiene también una incontenible inclinación a musicalizar sensaciones vi-

[29] En *Practical criticism;* cito por la 12.ª ed., London, 1962, página 106. El poema que motivó el comento fue uno de D. H. Lawrence, "Softly in the dusk, a woman is singing for me". Me temo que el peta, y el novelista, se nos han alejado mucho. O nosotros de él, más bien.

suales, por ejemplo. Al llegar sus vacaciones y lanzarse al campo con un grito de liberación, escribe: "¡A buscar reposo y frescura en la música de la tierra! He dicho música y he querido decir paisaje. Os lo debo confesar; la naturaleza, la educación o lo que sea me negó la fuente de consuelo y de la belleza que dicen es la música. Carezco del sentido musical y hasta he blasfemado —y en verso para mayor agravante— de la música. Y por eso busco el ritmo liberador en el paisaje y en la poesía" (OC, X, 281; del 25-VII-14). La música de sus versos, del ritmo buscado y creado por la palabra, no es la misma que la "música musical", dice siguiendo a Saintsbury, y añade que "los versos cantables [...] suelen ser a menudo, rítmicamente, en música de verso, malos" (OC, X, 561; del 23-IX-23).

Admite que es de gusto vulgar en materia musical, que le gusta la música de acordeón (como a Baroja), que "le ha hecho llorar casi el *Pietá, Signore,* de Stradella, cantado en Begoña". Hasta "acabará por gustarte el orfeón, de que tanto te burlas", se dice (OC, X, págs. 801-2), recordando desde Hendaya su infancia, y mientras lee el "Elogio de la mala música", de Proust.

Le tocó vivir los años de exaltación wagneriana y ni entendió la música de ese teutón, como el sucedió al Marqués de Bradomín, ni se dejó ganar a esa admiración por doña Emilia de Pardo Bazán, como ha recordado no sin sorna (OC, X, 27-V-21).

Pero sin tener un oído educado musicalmente, sin cultura ni gusto por la música —nunca ha hablado de un concierto a que asistiera—, lo cierto es que de entre sus recuerdos más entrañados sobresalen los de sus experiencias infantiles de carácter músico, aunque fueran de modesta calidad y de no muy variado repertorio. Una y otra vez nos habla de cómo sus lecturas de libros mejicanos en su infancia le dejaron "como acordes de lejanas melodías, los ensueños de mis doce años" (OC, X, pág. 144, 8-II-1907). Y entiendo que es de capital importancia esa fijación musical de recuerdos infantiles, sobre todo si tenemos en cuenta que para don Miguel, "poético, verdaderamente poético, no es sino aquello que atesora pasado, lo que

ha vivido y viviendo venció al dolor [...] Y en nuestra pobre y corta vida sólo tiene raíces de poesía lo que arraiga en la frescura de nuestras impresiones infantiles" *(ibid.)*.

Otra vez escribe evocando su cuarto en que soñó su infancia, y al escuchar ahora cuando escribe las notas de un piano en que estudia una muchacha, le queda flotando "una melodía pura, desnuda, silenciosa. Y dejando el libro pienso que todos esos yos que por mí han pasado... todos los que he sido, han pasado como esas notas, desgranados, sueltos, dejando —¿dónde?— una melodía desnuda, pura y silenciosa. Y me estremezco al pensar en la última nota, en la que vaya a sumergirse en el sueño final" (OC, X, pág. 189, X-1909).

Tenemos que volver y repasar sus recuerdos infantiles, su aprendizaje en la escuela "canturreando", o cuando le enseñaron música. En su libro de recuerdos de infancia y mocedad ha recogido los cantarcillos pueriles ("Qué encanto atesoran esos temas seculares y universales de los cantos de los niños!"). Para él y para sus paisanos, el año estaba pautado por fiestas profanas, escasas, y sobre todo por las sacras con sus cantos litúrgicos o piadosos. No nos sorprende cuando dice que prefería la Semana Santa al Carnaval, en aquella edad en que tuvo una sensibilidad extremada que le hacía brotar el llanto sin motivo. De entonces son los recuerdos del "arrullo del armonio" que levanta su imaginación con sus "sones lentos, arrastrados y graves que rebotaban por el claustro". De esa música sacra escuchada en la Basílica de Santiago, recordará en otra ocasión como su amigo, y afín, Francisco de Iturriberría en la misma iglesia, "el rumor secular que como de una concha marina fluye inextinguible de la concha histórica que es la Basílica del Señor Santiago de Bilbao. Él oyó en esa Basílica, donde cultivaba su desesperación resignada, él oyó ahí el silencio de las almas bilbaínas que durante siglos han soñado el martirio de la Cruz" (OC, X, págs. 638-9, 15-IV-19). Que ya es otro cantar, aunque asociado, sin duda al recitado de las preces y al sonido de la música ("el austero hechizo / del zum-

bar monótono del armonio / que nos mecía el alma"... Martes Santo, 10-IV-1906).

El que me atrevo a llamar estado musical en Unamuno, quiero decir un estado de aguda receptividad y de fuerte impresión en huella memoriosa persistente a lo largo de toda su vida, ha tenido más acuidad, como es normal, en su infancia; pero no se ha extinguido ni mucho menos con el andar del tiempo. En todo caso, me parece que uno de los momentos de máxima impresionabilidad viene a coincidir con un año crítico en su vida interior, el año de 1897. Aunque luego hemos de manejar otros testimonios a distintas alturas de su vida, y con la oscilación entre condena y entrega al excitante musical, creo que tenemos que empezar por acudir a su *Diario,* todavía sin publicar, para obtener una información de singular oportunidad para nuestro propósito de ir rastreando las relaciones de don Miguel con la música. Leemos en el Cuaderno 1.°:

"Entre los dones que debemos a la Bondad de Dios es uno de los mayores el de la música. No hay música mala. Hay obras literarias malsanas, impías, desoladoras; hay cuadros que excitan a la concupiscencia. La música es según se la recibe. En un alma pura toda música produce sentimientos de pureza. La música ahonda nuestros sentimientos, los nuestros; hace que seamos más nosotros mismos. Una misma tocata sume al voluptuoso en el fango de la voluptuosidad, mientras al puro le hace recrearse en su pureza.

"Es la música como un sacramento natural, una revelación natural del canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios.

"En el templo la música guía y empuja las meditaciones de los fieles y les da unidad, haciendo que comulguen en la meditación.

"No hay música más grande ni más sublime que el silencio, pero somos muy débiles para entenderlo y sentirlo. Los que no podemos sumirnos en el silencio y recibir sus gracias, tenemos a la música, que es como la palabra del silencio, porque la música revela la grandeza del silencio y no nos da charla vana.

"¿Por qué he sido siempre tan frío para la música y tan charlatán, viniera o no al caso?". Se nos pasará lo extenso de la cita a la vista de su interés para nuestro asunto. Este pasaje no está fechado, pero la anotación siguiente es de "Miércoles Santo" del 14-IV-97 (ff. 43 v y 45). Y antes (f. 42 y 43), oyendo el canto de los pájaros desde el Oratorio, y preguntarse para qué son, se responde: "Para cantar con sus gorjeos la gloria de Dios, para darle las gracias por su gran gloria".

A la luz de estas confesiones tenemos que poner serias reservas a la idea de ese Unamuno sordo para los efectos de la música, por lo menos hasta ese año de 1897. Antes de haber leído estas páginas del *Diario,* no dejaba de llamarnos la atención el que no regateara alusiones a motivos musicales en su obra. Basta leer con atención, y no muy apurada, su *Paz en la guerra* (1897), donde tantos recuerdos personales ha recogido, para que nos quede el recuerdo de Bilbao y su campiña evocados con las canciones del momento como fijando el ambiente en impresiones musicales. Unas veces son los cantos de la guerra civil, de las luchas políticas otras, del folklore regional, de motivos infantiles. El largo pasaje del capítulo 3.° está contado sobre el fondo de una "terca cantinela infantil, *cantando el pío, pío, carabí*", que ni la muerte y la ceremonia del entierro logran ahuyentar del niño testigo. Podría multiplicar las citas de cánticos de fondo, o de delicadas notaciones de silencios, cada uno con su sentido ocasional. Baste tomar un par de pasajes. El uno, porque nos da una primera sinestesia semejante a las antes registradas, aunque ahora va del sonido al color, movimiento inverso al conocido: las notas del pito sonaban "agrias como el verde de las montañas". En el otro, el sentimiento doloroso se hace musical: "El sentimiento de la muerte envolvía cual acorde profundo [...], con unidad armónica". De nuevo, y sin buscarlo, nos hallamos con la misma oposición de sonoridades, la grave, litúrgica, y la popular, de agraz juvenil. Así oiría, muchos años más tarde (en 1923), el contrapunto de "la voz pastosa, otoñal, de los adultos y ancianos" a que "respondía la voz verde y agria —de verdura en

agraz— de los niños y las niñas", recitando con canturria la Salve, en la misa que oyó en Tudanca (*Paisajes del alma*, Madrid, 1944, pág. 43).

Antes de la apasionada declaración antimusical de 1907, había escrito un poema, incluido luego en el libro de ese año, *Poesías*, en que las visiones se resuelven en imágenes sonoras. Es *Nubes de misterio:*

La procesión de vagarosas nubes,
del lago en la tersura sosegada
sucédese cual números melódicos
de alguna sinfonía honda y callada.

Y como recuerdo infantil, menos "literario" que el texto que acabo de trascribir, en su poema "En la Basílica del señor Santiago de Bilbao", escrita el martes de la Semana Santa de 1906, escucha,

[...] *al austero hechizo*
del zumbar monótono del armonio
que nos mecía el alma...

Donde seguimos sin salirnos de uno de los dos polos de atracción para sus predilecciones melódicas [30]. Así cuando percibe cómo le arrulla la noche una música que vierte

un dulce olvido en los llagados pechos.
(*Op. cit.*, "Canta la noche".)

La persistencia de imágenes que hemos encontrado en el primer Unamuno, y reaparecen mucho más tarde, nos va a mostrar, por dar todavía un último ejemplo, su fidelidad a ciertas asociaciones, limitación también de su inventiva en este

[30] La música sagrada, la que oyó en la iglesia durante su infancia y primera juventud, es una muy arraigada vivencia, que se hará presente en cualquier ocasión oportuna. Así en el hermoso poema "La Catedral de Barcelona", que "canta mi coro en el latín sagrado".

campo. Claro que no era en hallazgos así donde el poeta se expresaba. En fin, del *Cancionero* es el poema "En Biriatu", y el verde paisaje de la vasconia francesa, el canto de la iglesia, le suena y lo ve:

Cantaba la iglesilla en la verdura;
voz en agraz de muchachitas pálidas
vertíase en el claro cementerio
yendo a posarse encima de las lápidas.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi.

Como en la Salve de Tudanca, música litúrgica y paisaje se funden en el plano de la visión y en el expresivo, si bien aquí ha sido una nueva imagen visual la que aparece en el posarse del canto sobre las lápidas.

Por al mismo tiempo, y también en el *Cancionero,* espigaremos una muy bella traslación del color al sonido y, como ya apuntamos antes, con una última sublimación que espiritualiza lo sensible:

El poniente un lago de oro,
sombra de monte en el río;
el azul se hace sonoro;
estás rezando, ¡Dios mío!
(n.º 1178, 11-VII-29).

¿No hay aquí algo como un eco de lo que leíamos en su librito, *Paisajes,* de 1902?

Todavía debo apurar la mostración de cuánto ha perdurado en la memoria de don Miguel, en sus imágenes acústicas, la música y la letra de cantares regionales, infantiles algunos, oídos y cantados en su infancia, según ya se ha visto, indicado más bien, en su primera novela. Los cantos infantiles son "la primera forma de la sensibilidad rítmica" [31], y de la musical. Por

[31] Traduzco, aunque la observación es banal, de C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism,* Cambridge U. P., 1961.

el año 28 escribe Unamuno, "canta dentro de mí la poesía de mi niñez" (carta 23-III-28, OC, XV, pág. 872). Y en el prólogo al *Cancionero,* "De aquella niñez que me ha venido a flor de conciencia procede la inspiración de muchas de esas canciones. Así he recordado aquel *Pimpinito, pimpinito,* que cantábamos". De esa misma fuente son los poemitas, "Dos por dos son cuatro", "Santa Patrona del rito / Santa Rita la bendita", o la que lleva como motivo "Caracol, miricol", todas ellas en el *Cancionero.* La canturria escolar, que convierte las lecciones en melopea salmodiada, rebrota en:

Dnieper, Dniester, Don...
¡Dulces ensueños románticos,

o en la tabla de multiplicar, "Dos por dos son cuatro" (ambas en el mismo libro). Pero aun antes de esta segunda niñez, que acaso se le adelantó por su condición de desterrado añorante y nostálgico, nunca habían dejado de sonarle en su oído interior los cantos y recitados de su infancia. En el primer libro de versos que publica hay toda una sección de "Brizadoras", entre las que está la que lleva como motivo una vieja canción de cuna:

Duerme niño chiquito
que viene el coco.

Ni olvidemos las nanas que aparecen en su obra, las onomatopeyas de esta procedencia, "La rolla arrullaba al rorro...", etc.

Si pasamos de los temas infantiles a los populares, una vez más me remito a la novela de los sitios de Bilbao. Que la música vasca le llegaba muy adentro, pese a su aparente despego, nos lo prueba el recuerdo, en 1927, de su primer viaje fuera de la natal Vizcaya, y el paso del puerto de Orduña camino de Castilla: al ir a dejar de ver su tierra cantó el zortzico *Agur nere biotzeko,* "con lágrimas en los ojos" (*De mi país,* "Vasconia y Castilla"). El mismo zortziko vuelve a ser citado como algo "que va tejido con mis sueños infantiles. Hace más de

cincuenta años ya me arrancaba lágrimas. Es algo consustancial con mi alma" ("Desde Hendaya", en OC, X, págs. 787-788) [32]. No sabemos qué cantaría en otro momento de intensa emoción, aunque no producida por su tierra propia ni por evocaciones de su pasado, al bajar del Teix en Mallorca, "ya de noche [...]. Rompí a cantar, aunque sin arte alguno. Y esto de cantar lo hago en rarísimos momentos de mi vida y en la soledad. Sobre todo para que no me lo oigan" (*Andanzas*, "En la isla dorada").

En resumen, a lo largo de su vida ha seguido oyendo, y buscando dar salida en canto verbal, poético, los motivos de la iglesia, de la calle, del campo. Unamuno era un músico de percepción interna, inhábil para su expresión traducida a sonidos. Sin embargo, hay muchos elementos musicalizados en su poesía, y proceden de las dos raíces que hemos notado. La reacción antirromántica y antimodernista no deben desorientarnos, pues su poesía se hará más esencialmente musical con el paso del tiempo, irá perdiendo dureza y aristas. Qué haya de resistencia a la música después de su crisis religiosa, en las afirmaciones de su yo, que quiere salvar del poder captador de la música, eso ya no es tan fácil de aislar y de interpretar, pero ahí está como también su, digamos, vuelta a lo musical proyectado en lo popular, lo infantil y la música sacra.

Habría que tener también en cuenta, aunque tampoco veamos su apreciación justa, un cierto pudor, muy de Unamuno, ante la complacencia que la música postula, no menos que el pudor de sus no buenas condiciones para el arte de los sonidos. Recuerdo, y don Miguel es hombre de anecdotario múltiple, que discutía la aceptada gran aptitud y afición de sus paisanos para el cultivo y goce musicales, y, claro, disentía. Disentía con este gracioso y paradójico argumento: "La prueba es [la prueba de que no había tales aptitud y afición] que abundan mucho los orfeones". Y se sonreía con significativa malicia.

---

[32] Se trata del zortziko de Iparaguirre, muy popular aún en el País Vasco, cuya primera frase es "Agur, nere biotzeko, amachu matía".

LA PALABRA

Ha sido, quizá, excesivamente prolijo este excurso por la obra de Unamuno para mostrar algo más bien paladino, aunque creo no haber dejado menos clara la motivación sonora en una parte de su lírica. Espero que se me haya entendido al hablar de los valores musicales del verso como de algo aproximado, pues bien percibo la inmensa distancia que hay entre expresión música y poética [33]. Hemos visto que nuestro poeta pedía y, en no pocas ocasiones, escuchaba y traducía a palabra un canto interior. Es muy conocida la experiencia del autor, escribiendo prosa, y llegando a un momento de tensión emotiva en que necesita recurrir al verso. El capítulo final de *Paz en la guerra* debió haberlo escrito, le dijo alguien, en verso, y comenta Unamuno: "en efecto, está escrito en prosa ritmoide". Si recorremos el hermoso libro *Andanzas y visiones españolas* nos saldrán al paso, entreverados en la prosa, poemas que recogen esa fuerte pulsión interior, o llegaremos a los ensayos últimos, a partir de "Visiones rítmicas", que se le han hecho canto, verso con medida, ritmo y rima, aunque no se hayan impreso sino como prosas. (Otra vez, al evocar un lugar de su Bilbao, "brotóme... a flor de alma en forma rítmica, en versos de meditación poética, de eso que los lakistas ingleses llaman *musings*".) Años más tarde, en el prólogo al frente de su libro *De Fuerteventura a París* (que firma en París, 8 de enero de 1925), contesta a una pregunta imaginaria de por qué no ha dicho en prosa lo que allí en verso y se acoge a Carlyle: "En todo caso, si el pensamiento interior no canta por sí mismo, ese cantar de la frase exterior es algo de tono y timbre falsos, de que podemos dispensarnos" [34]. A lo cual añade don Miguel: "Pero aparte de que no es fácil determinar qué sea y dónde comience y dónde

[33] Un buen ejemplario de capacidades y límites en la palabra poética puede verse en André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, New York, s. a. 1945?

[34] En la obra *Corn-law Rhymes*.

acabe el canto, y que la música del lenguaje, del pensamiento, no es la de los versos cantables, hay un pensamiento que debe, por razones didácticas, verterse en verso. Así la poesía gnómica o sentenciosa, muchos refranes, recetas, etc.[35]. Es un medio de darle resistencia y permanencia a un pensamiento. Por otra parte, ¡qué intensidad de emoción no alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas" (OC, XIV, pág. 473). Dejemos para más adelante la consideración de estos dos tipos de poesía, la que fija pensamientos y la que dice sentimientos, pues nos importa atender a la palabra en el sentir de Unamuno.

Por de pronto, siempre fue reacio a tomar su lenguaje de un recetario lírico previo y no admitía palabras poéticas y apoéticas, al menos como programa o precepto, pues claro es que su vocabulario de poeta tiene unos límites. Cuando rechaza la lengua del modernismo que hace rimar "los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte, me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, Centauros... y toda esa faramalla pseudoclásica. Todas las tardes salgo de paseo al campo y me detengo en las malvas, llantenes, retama, cardos, beleños, ahora en flor... Ellos las han convertido en tópicos" (carta de 30-V-1900, en OC, XIII, págs. 44-45). Es claro que se rechaza un vocabulario poético previamente establecido como tal, y ya sabemos

[35] Además los versos tienen una capacidad de impresionar al oyente, que no alcanza la prosa. Digamos que tienen una función oratoria precisamente, como ha dicho, y muy bien, el P. Mariana, tan poco poeta él: "los versos numerosos y elegantes hieren los ánimos y los mueven a lo que quieren, y con su hermosura persuaden a los oyentes y se pegan más a la memoria; porque a los que estamos compuestos de números, más que con ninguna cosa nos deleitamos con ellos, y la oración compuesta de números, cuales son los versos, más vehementes movimientos suelen despertar y mover a la parte que quieren". "Contra los juegos públicos" (BAE, XXXI, 420 *a*). Texto que no se trae de propósito para el caso, sino por puro gusto.

la enemiga de Unamuno hacia los abusos del modernismo en este aspecto. (No creo auténtica la repetida anécdota de don Miguel y Villaespesa a propósito de unos nenúfares, pero es significativa. Una misma situación se atribuye a la Noailles respecto de las miosotis.) La limitación del vocabulario es otra cuestión y, por supuesto, también Unamuno se mueve dentro de unos límites léxicos en su poesía [36]. También está contra la facilidad huera y censura a Zorrilla (otra vez más) de ser "verboso", y por no dar "con el epíteto estético justo, con el más concretamente expresivo, con el definitivo, con el único" (OC, V, pág. 89).

Pero la estimación de la palabra en Unamuno tiene otras peculiaridades, que es preciso notar. Recordemos su soneto a la palabra, sus repetidas alusiones al evangelio de San Juan, en una creencia mágica, que no difiere mucho de la que leemos en Victor-Hugo:

> *Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu;*
> *car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.*

Texto que no parece haber tenido en cuenta el nuestro, aunque en cierta ocasión dice que la filosofía de Hugo fue la del Verbo, la misma que la de Poe, "el del cuervo", y ambas se resumen en poesía. Que es adonde nos interesa ahora prestar nuestra atención. Y ya desde el nivel más desnudamente fónico, en los nombres propios, ese "tuétano intraducible / de nuestra lengua española". ¡Con qué regusto ha paladeado, si así puedo decirlo, la sonoridad lígrima de nuestra nómina de ríos, pueblos y ciudades! Ese mismo regusto lo ha sentido con nombres extraños, como cuando lee el *Orlando furioso:* "¡Qué fiesta verbal y sensitiva! ¡Qué nombres de vívidos fantasmas —casi se les toca— qué palabras! Manilardo, Balizervom [...] y dominándolos con

---

[36] *Vid.* Milagro Laín, "Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno", en *Cuadernos de la cátedra U.*, Salamanca, III, 1952.

su sonoridad... ¡Rodomonte!" (OC, XI, pág. 988, del 29-XI-1934) [37].

Fue don Miguel un palabrador, que, según él, viene a ser lo mismo que un pensador. Desde la palabra iba a la visión, a la idea, como nos dice en un artículo comentando el libro de Jarnés sobre Castelar (*Ahora*, 20-II-35). Su poesía la ha hecho desde la expresión verbal, pues "para eso sirve estar hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje: para sacar metáforas y resucitar así las palabras. Que sólo son vivas, que sólo son poéticas, que sólo son evocadoras cuando nos muestran sus metáforas" (OC, XI, pág. 814), y "es el estilo el que crea el pensamiento". Valdría la pena trascribir los seis poemas que envió a Pedro Sáinz Rodríguez, en alguno de los cuales escribe: "evoco el poder de la palabra, del lenguaje que es el que hace toda poesía" (la carta, del 2-III-30; los poemas, en OC, XV, pág. 915 y sigs.).

En cuanto español, se reconocía conceptista de raza; cantó las

Palabras del idioma de Quevedo
henchidas de dobleces de sentido.
(Son. XXXVI.)

o propone el conceptismo,

receta de concebir,
porque sólo concibiendo
llegarás a percibir.
(*Canc.* n.º 403.)

No estuvo siempre exento de la ingeniosidad, especie menos digna del ingenio, y fue infatigable en aquel hurgar su lengua:

Niño viejo, a mi juguete,
al lenguaje castellano

[37] Sobre nombres propios, *vid.* mi nota, en *Miscelánea Filológica* en memoria de A. Alonso, *Archivum*, IV, págs. 238-246.

me dí a sacarle las tripas
por mejor matar mis años.
(*Canc.* n.º 611.)

Y años más tarde recordaba esa copleja en uno de sus artículos madrileños de regreso del destierro (*El Sol*, 7-XI-31). Durante toda su vida el filólogo ha estado desentrañando sentidos en las voces usadas, casi hasta llegar a una suerte de etimologitis, aunque raras veces se quedara en una seca filología. En el prólogo al *Cancionero* dejó dicho que "La etimología amorosa es una fuente de poesía, de re-creación más bien, de *ana-poesía*, de *palimpoesía*. Los llamados aciertos poéticos suelen ser aciertos verbales". Y nos asegura que sus juegos verbales tienen verdadera pasión. Toda una familia de poemas, especialmente en el *Cancionero*, está constituida por breves notaciones en torno a la asociación que parte de la figura que llamaron etimología:

Qué decepciones te aguardan
si no aceptas recibir
como precepto el concepto
excepto si has de decir
lo no dicho, sino sólo
receptáculo sutil
de dogmas, decretos vanos
en que se enceta el morir.

O en este otro:

Tú, verso avieso, travieso,
que te viertes de través,
verso diverso, divieso,
que eres el mismo al revés,
verso que vas por tu peso
a parar en la canción,

no te conviertas, pues eso
¿conversión? ¿conversación?
(*Canc.* 355.)

Con toda la admiración por Unamuno, sólo podemos aceptar estos juegos como ejercicios, aquellos ejercicios de los virtuosos de que abominó; pero es un aspecto de su poetizar que está ahí, y que, en último término, pierde banalidad si tenemos en cuenta la resonancia de su honda pasión.

En otras ocasiones, no es la etimología lo que le lleva a enhebrar voces, sino la semejanza de sonidos, como en este "Juego de palabras":

Hombre, lumbre; hembra, cumbre;
miembro siembra sombra de hambre;
nos remembra la costumbre
pesadumbres de raigambre.
(*Canc.* 300.)

La ligazón por el grupo interior *mbr,* común a las palabras cargadas de contenido semántico, lleva a una filosofía de la vida, condensada. Pero estos juegos, aun aceptando que tengan alguna agudeza y la densidad que el autor pedía para su verso, no son ni de lejos los mejores títulos para hacer honor al dictado de poeta. Si se aducen es por mostrar algo muy peculiar de una época. Las etimologías y juegos verbales —y en la etimología es la histórica la que opera sobre todo— son más frecuentes en los años del *Cancionero,* desde 1928 hasta su muerte. Ha de tenerse en cuenta, además, el carácter de dietario que esa obra tiene, y cómo muchos de esos apuntes acaso nunca los hubiera dado a la luz su autor. Bien es verdad también que acaso hubiera seguido lo que dice en el Prólogo: "Con los desechos se abona —esto es: se hace bueno— lo escogido. Quede pues todo". También en el mismo lugar se ha acogido para eximente y justificación de su tendencia y gusto conceptistas a otros que lo han sido y de pasión, San Pablo, San Agustín,

Pascal, Spinoza, Quevedo. Con la etimología ha querido "hacer conciencia expresiva" y dar "expresión consciente, de lo subconsciente del lenguaje, sacarle a luz las entrañas". En este alumbramiento las palabras, más que vestigio de pensamiento, son el pensamiento mismo, "piensan en nosotros". Y "la palabra poética, piensa, sueña, crea por sí misma". Esta pasión por el lenguaje es uno de los motivos fundamentales del *Cancionero;* el otro, "el sentimiento de la vida humana deseándose divina".

Ni tampoco dejó de tener atención para la entidad sonora de las palabras, y obtuvo muy felices efectos expresivos basados en la pura sonoridad, aunque no es eso lo que buscaba. No eludió los más ásperos de entre los sonidos castellanos, y se complace en el verso rubeniano, "Mágico pájaro regio", que dijo en español con sus *erres* y sus *ges*. Contra cultivadores de la blandura, Unamuno alardea de rechinantes acordes:

> *Iparaguirre, Arrigorriaga,*
> *cómo ruedan tus erres, eusquera!*
> (*Canc.* 672.)

en el poema titulado "Erre que erre". Y antes me he referido al gozo que le era recitar nombres propios hispanos: "Arlanzón, Carrión, Pisuerga", o "Tiétar, Tormes, Tajo, Duero" (ambos en *Cancionero*, 270 y 271).

Al igual que cuando en materia de ritmos prefiere los angulosos y aun hirientes, su fonética tiene también predilección por sonidos broncos. Pero supo dar viril ternura a muchas expresiones, o entonada gravedad, o morosa lentitud o graciosa tenuidad y para ello no le fue rebelde su lengua, hecha con laborioso empeño, eso sí, no poseída con entrega fácil y sin esfuerzo. Acaso en esto no superó las limitaciones de vasco por los dieciséis costados.

POÉTICA

Con lo que hasta aquí hemos ido viendo, puede reconstruirse la poética de Unamuno en su existir y con sus contradicciones, con su permanente fidelidad a sí mismo también. Su definición más temprana de la poesía está en el "Credo poético" al frente de su primer libro de versos, *Poesías*. Allí se exige densidad de contenido, fusión de sentir y pensar, desnudez en la expresión, cántico interior. A este credo ha permanecido fiel, y si aquí aspiraba a esculpir la niebla [38], a hacer dicción de lo indecible, en ello estuvo firme entre las diversas corrientes de poetizar que pasaron a su lado durante su vida.

En unas páginas de las más nobles que haya escrito, en su confesión, autocensura y palinodia de su conducta respecto de Rubén Darío, ha dejado constancia de por qué no se unió al modernismo, ni aceptaba eso de "la princesa está triste" o lo del "ala leve del leve abanico" [*sic*], "que no pasan de leves cosquilleos a una frívola sensualidad acústica; versos de salón sin intensidad ninguna". En cambio, conoció y descubrió al hombre y ese le llevó al poeta, "Al indio —lo digo sin asomo de ironía; más bien con pleno acento de reverencia— al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje del árbol azotado por el cierzo, ante el misterio [...]. Nadie como él nos tocó ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio [...]. Su canto nos fue un nuevo horizonte, pero no un horizonte para la vista, sino para el oído. Fue como si oyéramos voces misteriosas que venían de más allá [...]. Y yo oyendo aquel canto, me callé. Y me callé porque tenía que cantar, es decir, gritar acaso mis propias congojas y gritarlas bajo tierra" (OC, VIII, pág. 518).

[38] El "esculpe la niebla" acaso sea eco, o sólo coincidencia, con Goethe: "Cuando la mano pura del poeta la coge / bolas de agua hará", en *Liebe und Gebilde*.

Unamuno quiso estar por encima de la que llama "ridícula moda", que "disuena con lo eterno", y su culto a la eternidad es una constante de su vida.

Si hiciéramos un resumen de sus preferencias y repulsiones entre poetas y escuelas poéticas, encontraríamos siempre una línea constante de afinidades electivas muy sostenida. Ha tomado en poca consideración a ultraístas, futuristas, neogongorinos y tantos más cultivadores de poesía deshumanizada. Cuando los demás evitan cuidadosamente la poesía hogareña, los motivos familiares o el tono doliente becqueriano, Unamuno insistirá en estos tonos y temas.

Su poesía es siempre una poesía arriesgada, comprometida, con el compromiso de su ser todo, individual, social, público. Admira a los grandes poetas civiles, a Carducci y a Mazzini; pero no a Quintana, que, "como solía decir Campoamor, no cantó a Dios ni a la mujer, y esta deficiencia basta para caracterizarle y rastrear qué poesía puede haber en sus arengas en verso" (*Ensayos,* Aguilar, I, pág. 804, novbre. 1905). La que hoy nos parece extraña aquiescencia a opiniones de Campoamor y aun estima por sus versos, como ocurre con su simpatía por Bartrina, es porque en ambos encontraba afinidad a su busca del verso denso, denso.

Se comprende que no estuviera por la llamada poesía pura, o que abominase del esteticismo d'annunziano (OC, VIII, página 681), que quisiera para el poeta el sentimiento "de lo que tiene en derredor, lo concreto, lo tangible, la patria". El que tal no sienta, "podrá ser un gran filósofo [...] pero un poeta, no" (*Contra esto y aquello,* 1912). En cuanto a las pasiones, condena las mezquinas, las que amenguan la fuerza espiritual, especialmente la voluptuosidad: "la ira, el desdén, la soberbia misma pueden inspirar en ciertos casos grandes obras; pero el egoísmo voluptuoso, la cobardía moral, la vanidad, la envidia... no pueden producir nada grande" (*Contra esto y aquello).* Del desdén como actitud ha escrito en el mismo lugar, y en una glosa dantesca, recordando el

Alma sdegnosa
benedetta colei che in te s'incisse
(*Inf.*, VIII, 44, 5)

encuentra en la desdeñosidad "un verdadero fuego de caridad" (OC, VIII, 1917).

Lo inefable, el misterio le han solicitado constantemente. Poeta pelotari en Patmos le llamó Rubén con feliz fusión de reciedumbre y rapto. Si se repasa la obra de don Miguel la encontraremos, muchas veces, abierta —abierta en el sentido juanramoniano— a zonas de misterio y nos hará estremecer con el hálito de lo desconocido ("Es de noche en mi estudio..."), sea en apasionadas invocaciones, imprecaciones a ratos, dirigidas a Dios, en visiones, en la fugaz captación de lo inasible. Tiene la poesía suya, también, el vuelo de los místicos, sin la quietud de la unión, pero sí con el afán de la busca y el apremio del anhelo. De todas esas vivencias quiso hacer poesía, buscando en la revelación de la Belleza una prenda de otra revelación. En el poema "Tarrasa", la belleza de una muchacha, "lirio humano", ha borrado la fealdad de fábricas y casas, y no sólo eso:

Gracias, Señor, en nombre de mi patria:
mientras tú nos regalas con flores de hermosura
florecerá en nosotros la esperanza;
ésta ha sido señal de tu clemencia,
de que nos quieres.

(*Poesías*)

Y más explícito aún, en "Hermosura":

Santa hermosura —solución del enigma!
Tú matarás la Esfinge.
[.....]
Y ahora dime, Señor, dime al oído:
tanta hermosura
¿matará nuestra muerte?

(*Ibid.*)

En el Prólogo al *Cancionero,* mientras leía el capítulo XII de la segunda Epístola de San Pablo, donde dice que fue arrebatado al cielo y oyó "dichos no decideros", Unamuno aplica: "Y qué otra cosa son sino dichos indecibles los que hay que verter en versos? Y de ello se jacta el Apóstol como yo: del exceso de revelaciones". En fin, no olvidemos que *El Cristo de Velázquez* es el poema más ambicioso, de vuelo más alto y sostenido en toda nuestra lírica religiosa. Como el conjunto de sus poemas religiosos, con motivos ocasionales de festividades o lecturas sacras, constituyen un corpus de poesía religiosa no igualado en persistencia y tensión. Notable contraste con tantos frailes, píos varones y venerables depositarios de nuestra ortodoxia. (Cómo le indignaba a Unamuno que Menéndez Pelayo hubiera tratado de la mística desde el punto de vista estético!)

Aunque sea proclamar la evidencia, quiero escoger algunos pasajes de su obra en que ha dado sus juicios de valor sobre poetas y poesía. Diré que tomo estas opiniones algún tanto en clave, como expresión resumida de más extensa fundamentación. Pues me parece ilustrativo oponer dos órdenes de valores muy claramente contrapuestos. Ya antes he anticipado algunos de los calificativos que, a propósito del ritmo, aplica a distintas maneras de poetizar, y no vamos a encontrar apenas nada de nuevo. La poesía de un gran amigo suyo, Manuel Laranjeira, autor de un solo libro, le parece "áspera, seca y ardiente, enjuta, sin húmedas frondosidades". De Rubén dice que "era sensual, sensitivo. No era la suya un alma de estepa, caldeada, seca, ardiente. Era más bien húmeda y lánguida, como el Trópico en que naciera" (OC, VIII, pág. 532). Sobre su propia manera de componer nos ha dado curiosas noticias, al mismo tiempo que observa: "En el ritmo mismo del verso, en su tonalidad musical, hay algunas veces algo húmedo y otras algo seco... Y dominan tanto entre nosotros las cosas húmedas... Hasta el ritmo habitual de la poesía que aquí más gusta es húmedo, y como tal sobrado flexible, blando, redondeado, adormecedor" (OC, IX, pág. 714). Por último, "Y, ay, amigos, qué fríos, qué

lastimosamente fríos suelen surtir ciertos informes poemas luminosos! ¿Frío? Cuando se dice del castellano Escorial que es —en sentido artístico— frío, replico, —¿Frío? Frío, no, ¡seco! Y la sequedad —tan castellana— no es frialdad. Hay huesos que al que les toca le queman. En literatura nuestro Quevedo es seco, pero, frío?... Más fría —en el susodicho sentido— es la Alhambra, aunque más luminosa" (OC, VIII, de 13-I-1934).

Bien claro está de qué lado quedan las predilecciones de Unamuno, acaso excesivo en la polarización estimativa. Pero él dijo que prefería los fanáticos de cualquier clase a los tibios.

Para completar, o apurar más su ideal poético, recordaré su condena, en bloque, de la poesía francesa, pues son "demasiado buenos geómetras y demasiado buenos críticos para ser buenos poetas", y porque la lengua francesa está sobrada de "ciencia, habilidad, artificio y espíritu lógico formal". (En "A propósito de Josué Carducci".) Un juicio muy significativo es el que le merece Goethe, aun reconociéndole su grandeza: "nunca me fue simpático. Hay grandezas diabólicas". Y repugna su paganismo hedonista (OC, VIII, pág. 1120, de 1915). Recordemos también la desdeñosa actitud ante los que llamó "poetisos", torremarfileños, y otros motes con poco chiste y no mucha justicia siempre. Esa "Epístola a los Pisines", esbozo no más de otra más extensa que no llegó a escribir! Pero don Miguel era así de apasionado y en ello reside su grandeza y de ahí nacen debilidades.

En este capítulo creo que hemos de anotar su poesía combativa, los versos panfletarios contra el Dictador que le desterró. Dejado aparte lo que hubiera de motivado, y por encima ahora de diferencias políticas y personales, creo que en esas composiciones Unamuno perdió elevación y no estuvo, poéticamente, a su altura habitual. Lo digo estando mucho más cerca del desterrado en su ideología cívica, mejor que política.

Fue su poesía una confesión y nació de urgencia interior para realizarse diciendo sus problemas. "En la lírica no se miente nunca, aunque uno se proponga mentir" (OC, V, pági-

na 49), y ese valor de testimonio está patente. Buscó en la expresión por la palabra rítmica de ese estado cantante a que arriba me he referido, legarnos el latido de su vida, de su humanidad. De sus primeros poemas en *Poesías*, de los que llama salmos, ha dicho que "son mi religión cantada. Y la canto, mejor o peor, con la voz y el oído que Dios me ha dado, porque no la puedo razonar" ("Mi religión", OC, VI, pág. 122). Poesía y filosofía se le funden, pero siente ambas "ante todo religiosamente" (*Cuad. Hisp.*, 58, 1954, pág. 10). A su poesía ha fiado, en buena parte, una esperanza de sobrevivirse:

¡Canta, alma mía, canta
para que no mueras!
(OC, XV, pág. 757).

La poesía le fue consuelo y eso se advierte siguiéndole en su composición, pero más bien en años de madurez y aun de ancianidad. La fase más sostenida puede situarse entre Fuerteventura, París y Hendaya. El retorno a tierras hermanas de la suya nativa, al país vasco francés, estimula notoriamente su lirismo, acaso rememoración de su infancia "brizada entre los brazos de mis montañas vascas, orillas del Nervión, cuando mi alma se ahogaba —¡dulce ahogo!— en estética" (OC, X, página 261). Pero ahora ya curtido y con una estética propia, después de haber experimentado el efecto catalizador de sus años en tierras castellanas, salmantinas.

Si esta interpretación queda desmañada, no cargaré la culpa sólo a que he tratado de seguir, sin fuerza, la línea de la poesía unamuniana. Por otra parte, uno se resiste a tratar de la obra de don Miguel con fría disposición. Son demasiados los ecos de lo que su persona y su obra nos emocionó, nos siguen emocionando.

EL RUEDO IBÉRICO DE VALLE-INCLÁN

"Un château de mots que se tient tout seul." (Flaubert.)

Me parece que aún queda mucho por decir sobre *El ruedo ibérico*, mucho sobre su arte como cuerpo novelesco. Supongo que mis observaciones en ese campo no han escapado a la atención de lectores más avisados; pero tal vez convenga y sirva de ayuda a otros lectores enhebrar unas notas que quieren fijar algunos de los resortes de la máquina novelesca. Porque la obra no está hecha casualmente, sino concebida y construida según planes más o menos deliberadamente calculados. Por de pronto, no hallaremos en Valle-Inclán, que no dejó de escribir sobre el fenómeno literario, indicios sobre su manera de entender la novela. Ha hablado del lenguaje, de estética y de otros conceptos más confusos en su *Lampara maravillosa*, de la que aun el humo dominante sobre la luz, según Juan Ramón, nos resulta ilustrador. Aunque no es ahora mi tema, creo que Valle tuvo una estética muy clara y firme, dentro de sus varios tonos, pero no tenía por qué dárnosla convertida en doctrina. Sencillamente hizo como el viejo filósofo que demostró el movimiento echándose a andar.

De esta serie novelesca, última en que trabajó, me ocuparé casi exclusivamente de las dos primeras obras.

El ciclo tiene por asunto los amenes del reinado isabelino, y cubre un lapso de tiempo más bien breve, desde la primavera al mes de agosto del 68, bajo el signo inminente de la "gloriosa" septembrina. Como se sabe, tenía un proyecto de seguir en dos series más con sendas trilogías novelescas. Tene-

mos que partir, pues, de que nos encontramos ante una novela de carácter histórico. En efecto, los más de los personajes y sucesos son históricos y es indudable que el autor se ocupó de obtener una abundante y precisa información.

Junto a los personajes y a las acciones de rango más público, pululan no pocos que, o bien están por otros más o menos identificables, o simplemente son criaturas de ficción. Y todos están sometidos a un mismo tratamiento artístico, todos entran en un modo de visión contorsionada, grotesca, esperpéntica, dentro de la gama de lo jaque, chulo y aflamencado. De tal manera es así, que parece que el tema es, más que la historia, la visión de un mundo sometido a esa interpretación. ¿Por afán verista, porque así era como se le presentaba, objetivamente, la España de ese tiempo? Entiendo que no, aun cuando no dejen de ser ciertos, históricamente hablando, el flamenquismo de la aristocracia, de alguna parte de ella, y el clima de la época. En otra parte he creído demostrar cómo en un autor tan poco dado a la nota chulángana como fue Galdós, al llegar a esta altura en sus *Episodios nacionales* acude con infrecuente insistencia a imágenes y frases evocadoras y presentativas de ese tono.

Ahora bien: si se repasa la galería de tipos y personas de la obra valleinclanesca, nos hallamos que hay un gran vacío en la representación de la sociedad de aquella época, pues prácticamente falta la clase media y obreros. Supongo que es por su falta de "color", mucho más acusado en las gentes del campo, en toreros, criados, daifas y mangantes, de un lado, y en políticos y aristócratas, de otro.

Por otra parte, los sucesos históricos, los de dimensión nacional, son en las novelas más bien insignificantes: no pasa nada. El acento de la novela, pues, ha de cargar en otra parte: no en lo que sucede, sino en cómo ocurre, con una presentación directa, inmediata, casi dramática y cuidadosamente actualizada en gestos, voces y maneras. El autor, que supone enterado al lector de lo que ocurrió, es decir, de lo que sabe por su información histórica, puede vacar a centrar su atención en

ese modo de ver, en esa manera de presentar, no importa el grado de importancia histórica de personajes o sucesos. Creo que conviene muy propiamente a esta manera de novelar la llamada "szenische Erzählung", puesto que, casi siempre, percibimos las acciones no como narradas, sino como si se produjeran ante nosotros.

Frente a esta minuciosidad parecen muy débiles los momentos, muy raros por otra parte, en que el autor injiere reflexiones o comentos sobre el acaecer histórico. Casi nos parecen forzados y fuera de lugar, como, y es el más extenso y buscado, el de las dos Españas que vienen a coincidir pugnaces y distintas en los paisajes que se divisan desde Palacio de Oriente. Allí esa dualidad "geomántica" se resuelve en dos gamas de luces y colores de sierra y estepa, fundidas en las paletas de Velázquez y Goya, respectivamente. No; Valle no era un hombre de ideas, era un hombre de "sensaciones". Por ello se me hace un tanto difícil aceptar el carácter de hijo pródigo que Salinas atribuyó a nuestro autor y Avalle-Arce confirma. Ya sé que se puede leer a Valle con aplicación a situaciones de su tiempo y del nuestro; pero dudo mucho de que haya sido esa la intención del escritor, digo la intención artística. Que pueda obtenerse una moraleja o leerse un mensaje entre líneas, no lo dudo, aunque creo que se comete un error de perspectiva por parte del que lee. Dejando, por muy dudosas, las intenciones precisas de Valle, que no serían tampoco identificables con su obra —como tantas veces sucede en literatura—, yo me atengo a una lectura desinteresada de aplicaciones prácticas y me limito a gozar de una forma artística de la palabra en ese mundo maravilloso de la ficción. Con lo cual tampoco creo alejarme de la postura estética de Valle, cuando por boca de Bradomín ponía la alada mentira por encima de la verdad, la leyenda por sobre la historia. Pero ésta es una manera de leer que ni se aconseja siquiera, menos aún se propone como dogma. Lea cada cual a su modo.

Otra consideración, que me parece del momento, es que esa novela histórica, llamémosla así, tiene el carácter de una es-

tampa de época a la que, de pronto, se le hubiera dado movimiento y voz. No hay antecedentes: los personajes están ya hechos del todo, ni el autor se ocupa de ponernos en autos, salvo en muy contados casos. Parece que hemos sido introducidos como intrusos, sin más, porque tampoco se nos da la pista de una perspectiva histórica, es decir, no está contado en forma de rememoración evocadora, sino, lo diré una vez más, presente y sin interpuesta persona. Lo cual se advierte en el escamoteo del narrador.

Ya sabemos que el punto de vista desde el que una novela está contada viene a determinar toda una articulación de estructura. Valle ha prescindido, casi, del punto de vista del autor, dejando que los hechos y actores vivan. Con ello se ha desprendido de los que hoy nos parecen ingenuos trucos de los novelistas del XIX: Valle actúa como un demiurgo, sin necesidad de dar explicaciones: el lector, captado por su prosa, entrará en situación. Pero he de atenuar afirmación tan cruda. Algunas veces Valle irrumpe en la narración, pone un comento, orienta una intención, juzga un acto. Cuando lo hace, no es en calidad de autor que se presenta deshaciendo el encanto de la ficción, sino que opera con mucha más insidiosa habilidad, jugando el desdoblamiento de la ironía. Diré que hay dos grados en la expresión ironizante, uno ingenuo, elusivo el otro. Es mucho más frecuente el primer modo, del que daré algunos ejemplos para ilustrar mi tesis: suele ser habitual el procedimiento de presentar algo reprobable o risible, en términos neutrales, para terminar con un elogio irónico. Así, por ejemplo, el Casino de El Recreo, en *Viva mi dueño;* el café el Suizo, en *La corte de los milagros,* o en esta misma el comento que sigue a las desgarradas frases de la duquesa de Santa Fe de Tierra Firme a Torremellada: "Sucédense los años, y todavía, cuando se pondera el ingenio tradicional de las grandes damas, se recuerda en las tertulias aristocráticas a la duquesa de Santa Fe de Tierra Firme". No hace falta advertir que el estilo, aquí, colabora con su engolamiento, paródico, y el énfasis del título, al efecto contrario de la ironía, sarcasmo mejor. La mirada de

Valle sobre sus personajes está pronta para el guiño cómplice con el lector, diciendo uno y sintiendo otro. Puede la cosa tener otra más sutil preparación y salida, como cuando enumera títulos pomposos, cargos elevados, nombres altisonantes, para desembocar en un rasgo ridículo. Véase, por ejemplo, la presentación de Torremellada al comienzo de *La corte*. O este pasaje de la novela siguiente, al describir el cortejo real hacia la plaza de toros: "El coronel Losada, placa de San Fernando, medalla de África, gran diploma de las Asociaciones de Caza y Pesca, primer premio en los concursos de tiro, gloria nacional en los ejercicios de carabina y bayoneta". O este puyazo a Julián Romea, en el entreacto de una representación: "Un apuntador jubilado, peregrino de puerta en puerta por los tabucos donde se vestían los cómicos, sonaba un campanillón. Julián Romea, verdadero reformador de la escena, había entronizado aquel adelanto, mejorando la añeja corruptela de avisar batiendo con los artejos". Pero los ejemplos son numerosos.

El otro modo de ironizar, más latente, puede verse en la lección que se da al Príncipe de Asturias, que es una parodia del estilo ramplón del P. Claret, tal como lo presenta Valle; o en el pasaje inicial de *La corte*, sobre todo, donde el estilo pausado, solemne y con resabios de cronista de salón, el lector que se adentra por vez primera en estas páginas ha de tomar en sentido recto y positivo. Será necesario que siga unas pocas páginas más para verse obligado a reconsiderar su interpretación. El autor, de momento, ha escamoteado la punta irónica, para luego descubrir su juego y darnos una clave de connivencia. Claro que esto vale para una sola vez, y justamente al principio, porque luego ya no le leeremos sin estar sobre aviso.

La bifurcación de sentido que siempre supone la ironía, aquí va desde el inocuo aparente al burlesco intencional, en mayor o menor grado descalificador. Y ello nos lleva a plantearnos algo que no tiene respuesta fácil. Supuesto que la comicidad supone una distancia de lo tratado en esa clave, supuesta una indiferencia afectiva respecto de lo presentado por la ironía en tono burlesco, cuando no una voluntaria y marcada malqueren-

cia, nos preguntamos inevitablemente por la intención —¡otra vez!— que hubiera en Valle-Inclán al someter a esa mirada y presentarnos a esa luz desde los reyes a los políticos, nobles, militares y estado llano. ¿Es que se trata de una diatriba general? De nuevo apelo a mi actitud de lector, pues entiendo que el tema de su obra es justamente la visión escorzada por la ironía, sin importar demasiado qué resultados pueda ello tener en el terreno de la valoración de un pasado. Es puro juego, entiendo, y otra vez acepto que haya lectores de mensaje, aunque a mí no me llega. Porque, aparte de lo ya expuesto, al ver que para Valle nada se salva, nadie escapa a sus tiros, ocurre pensar que lo que prueba demasiado nada prueba, o, con frase de Tayllerand, lo que es excesivo es insignificante. Me atengo, y no me aferro, a mi lección de goce puro. Y es el caso que, pese a ello, la coherencia interna de esta obra, su verdadera poética es de tal grado que no dejo de pensar cómo aquí el arte ha superado a la Naturaleza y cómo Valle ha inventado una ficción cuya vigencia es trascendente más allá de las páginas. Después de todo, ¿qué pasó realmente, cuál fue la verdad histórica de esos meses? Lo que queda, sin duda, y quedará es, entre otros testimonios artísticos, la obra de Valle.

El que la visión esté teñida, deformada si se quiere, por esa voluntad de forma que hace entrar en su esfera todos los elementos historiales y de ficción, no está reñido con una muy puntual información previa por parte del autor sobre la parcela escogida para su novela. Lo que sucede es que los materiales aparecen sin ostensión, como se nos ha perdonado el esfuerzo que ello le costó. Los hilos de complicadas intrigas, desde Madrid, Sevilla, Cádiz o Córdoba, hasta Londres, Trieste, Biarritz, Gratz o París están ahí apuntados. Y lo mismo pudiéramos decir de los menores detalles, de vestuario, muebles, canciones y coplas —el relato parece apuntalado por motivos musicales de mucho carácter— no menos que en el vocabulario. Un ejemplo solamente: la palabra "suripanta", que aparece sin ningún alarde documental, sabemos que se hizo popular precisamente muy poco antes de la acción novelada, en 1866, 1867,

para designar a las coristas de los bufos de Arderíus, primero; a las chicas alegres, después. Y Valle la emplea sin señalarnos su hallazgo.

El afán de verdad interna es manifiesto en la caracterización personalísima de cada personaje, y de cada aparición de éstos, de cada uno de sus intervenciones: el gesto, la inflexión de voz tienen la oportuna nota dentro de una sostenida individuación y una muy variada fórmula introductoria, de felices hallazgos expresivos. Los verbos neutros usualmente empleados para introducir el discurso, los llamados verbos "dicendi", los "dijo", "respondió", etc., Valle los ha sustituido por otros mucho más cargados de sentido, de efecto mucho más verista y matizado, con fecundidad indeficiente. Por aquí llegamos a otro nivel del arte literario del gran don Ramón, al de la palabra, que vamos a observar en estos verbos. Si pensamos en los habituales, incoloros, se verá que son mero instrumento, muchas veces ocioso, para dar entrada a un interlocutor. No tiene el español verbos meramente instrumentales para este fin, como el "ait" o el "inquit" latinos, pero en carencia de contenido semántico los arriba apuntados están a su nivel. Pero Valle, muy cuidadoso de crear una como impresión directa en los diálogos, da un breve apunte de un rasgo visual con que nos coloca ante el personaje, y matiza el tono de su voz. Generalmente son verbos hechos sobre nombres y adjetivos, con lo que la acción se complica con el residuo semántico de la palabra básica. Así leemos "secreteó", "apremió", "cacareó", "fulminó", etc. Otras veces el verbo introductorio se complica en una frase que da nuevas precisiones auditivas o de carácter moral: "Retumbaron los odres de su vozarrón"; "engordando las erres francesas"; "soplaron alternativamente los tres bajos"; "solfearon los bajos su concertante de plácemes y destacó un solo de requinto el vizconde del Zeneje"; "le puso una vara la Coronela"; o cuando el brigadier Valdemoro trata de galantear a Teresita Ozores, y a la provocación de la damisela el tosco galán, "guiñando la pestaña, *se puso los galones de sargento:* —¡Usted, una mone-

ría!" (subrayamos), donde puede verse la agilidad y condensada intensidad de la fórmula introductoria.

Los personajes tienen escasa vida interior, se producen en pura exterioridad, desde una presencia que se nos da en visión y audición (gestos y voces, también en la gama grotesca). Apenas les concede el autor una postura crítica respecto de los sucesos o los otros personajes, salvo las excepciones del viejo Bradomín, que aparece fugazmente, el marqués de Redín, el doctor que visita a Agila. Los demás viven su farsa íntegramente. Por eso los parlamentarios son tan superficiales, sin complicaciones, y por lo mismo la vida interior de los actores, de los personajes quiero decir, no es atendida. Por eso mismo son raros los pasajes en que el autor se introduce en cualquiera de sus criaturas. Esta intromisión, sin explicaciones desde luego, puede tomar la forma de una exclamación con que se pasa del modo impersonal narrativo a un discurso directo del personaje, directo libre, sin indicación del tránsito, o indirecto libre. Ejemplo del primero: la marquesa Carolina rumia su desencanto: "Este afán marchito, desilusionado, era la vida, pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín; —¡Qué asco de vida!". La reina, en sus imaginaciones; el tío Juanes, meditando propósitos revolucionarios; el vicario de los Verdes, sin poder digerir la deshonra de su sobrina por el Bonifaz, o sintiendo un inquietante asomo de tentación: "El vicario se metió en el parador: tuvo un visaje de su sobrina... ¿Por dónde se le había metido aquel pensamiento?". Y no hay apenas más ejemplos de esta transición.

La composición está, en líneas generales, sostenida por breves acotaciones ambientales, casi no se puede hablar de descripciones, confiadas a frases de tipo nominal, que dan paso a los diálogos, presentados como se ha indicado arriba. No hay lugar para digresiones de carácter especulativo, lírico, doctrinal o de otra suerte. La ambientación está montada sobre sonidos y formas, colores o movimientos (rara es la sensación de otro

orden). El Casino de Madrid: "Discretos susurros, lentitud, silencio. Un ujier con bandeja. Solfas de fagot. Vislumbres de una cerilla. La brasa de un cigarro. Un terno". ¿No es un perfecto caso de impresionismo con su temporalidad y sucesivas notas?

En alguna, rara, ocasión el diálogo salta directo, sin más presentación, de lugar, de momento, ni de interlocutores: entonces, el apunte suele ser muy breve, se inserta sin dificultad en el movimiento general de la novela. Como ocurre igualmente con algunos pasajes mostrativos de un momento en un lugar, como el que presenta la plazuela del Congreso, con voces anónimas, que son como notas captadas al azar. La composición se hace por vía sugestiva y no menos eficaz por ello.

Se ha querido oponer, siguiendo la terminología de Otto Ludwig "die eigentliche Erzählung" (la narración propiamente dicha) a la "szenische Erzählung" (narración escenificada). Y es claro que percibimos mucho mejor, con más intensa impresión las acciones no contadas sino como si se produjesen ante nosotros. Si no me engaño, a esto se debe la extraordinaria atención de Valle para los valores fónicos de las palabras, que exigen una lectura en la que entran, irrumpen más bien, imágenes acústicas y aun musculares de la fonación. No creo que haya prosista más sonoro, sugestivamente quiero decir, que Valle. A gran distancia en lengua, cultura y ambiente, el novelista ruso Gogol parece haber empleado recursos muy similares en su idioma que, desgraciadamente, desconozco. Cuando se lee a uno de sus críticos modernos, al formalista ruso Eikenbaum, sorprende la analogía de valores entre uno y otro prosista. El autor de *Las almas muertas* empleaba las palabras más por su expresividad articulatoria que por el sentido, como verdaderos "gestos fónicos". La articulación y la mímica articulatoria, la acústica, eran promovidas hasta el primer plano de la intención expresiva. Gogol hace una lengua de marionetas, y más que narrador es un intérprete, casi un actor, que se deja ver y oír sobre todo en el texto. He resumido traduciendo algo de lo

que me ha parecido más aplicable al gran don Ramón, de lo que el formalista ruso escribió en 1919 para Gogol [1].

La novela no renuncia del todo al interés de la fábula, a la tensión hacia un desenlace, a la solicitación de la curiosidad, que no es precisamente el fin más noble de la literatura de este género, ni de ningún otro. Ahí están, aunque en grado minúsculo, los incidentes de las intrigas políticas y los más de la minerva de Valle, el secuestro, la fuga de Vallín o el destino de cada uno de los personajes.

La marcha del relato, si no estrictamente en una sola línea progresiva, pues se cambia de escenario sobre todo en la segunda parte, variando también los actores, no acude a efectismos de saltos atrás en el tiempo, anticipaciones o pasajes digresivos. En dos ocasiones hay una especie de fundido de tiempos y lugares diversos en la mente de un personaje. El coronel Sagastibelza, evocando en la Mancha la lejana Cuba, de donde regresa, o el emigrado, náufrago en la costa vasco-francesa, en cuya imaginación se funde el mar que le envuelve con la llanura reseca y soleada de Castilla por donde fue llevado en cuerda de presos.

En la técnica de constriur la novela Valle tiene, pues, algunas notas peculiares según creo haber mostrado. Pero en lo que ha dejado una huella más personal y afortunada es en el lenguaje de la obra. Generalmente, con las excepciones que haga falta, la prosa novelesca es insignificante por sí misma, supeditada a una función más allá. Valle ha traído el centro del interés a la misma prosa, a la palabra. Si se me entiende, diré que ésta es una prosa poética, que vale por sí. Pero también está muy incorporada al estilo de visión y expresión general, de modo que obedeciendo a una misma voluntad de forma, las palabras —por supuesto, la frase, el ritmo, las imágenes— están rigurosamente sometidas a la misma ley general de visión grotesca. Pero esto exige más espacio.

[1] Puede verse en *Théorie de la littérature*, ed. du Seuil, París, coll. "Tel quel", 1965, especialmente "Comme est fait *Le Manteau* de Gogol", pág. 212 y sigs.

IMAGINERÍA EN *EL RUEDO IBÉRICO*, DE VALLE-INCLÁN

> Every poetic image looks out from a mirror in which life perceives not so much its face as some truth about its face. (C. Day Lewis.)

Me propongo en este estudio ensayar una interpretación del arte valleinclanesco en la obra que, para mí, supone su más acabado logro en el género de la novela. De los tres títulos que abarca el general de *Ruedo Ibérico,* me he de ocupar con atención particular de los dos primeros, *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño,* publicados en 1927 y 1928, respectivamente; y no presto aquí tanta atención al tercero, *Baza de espadas*, por haber aparecido como libro sin que el autor le hubiese dado la mano definitiva, aunque comenzó a ver la luz en folletones de *El Sol,* desde 1932. Tengo muchos motivos, que no es del caso exponer ahora, para suponer fundadamente que Valle-Inclán dejó esta obra a falta de una severa revisión. Como está y todo, es una hermosa muestra de su arte de escritor.

Mi estudio va a empezar por una interpretación que avanzo no como hipótesis de trabajo, sino como resultado de mi análisis detenido. Así, no ha de extrañar que las conclusiones vengan a ser algo que enuncio ya. Por supuesto, no se trata, creo yo, de probar lo que se quiere mostrar, sino de dar una construcción más coherente a lo que se va a ir exponiendo.

Los títulos que Valle utilizó para su serie novelesca —que no fueron los únicos en que pensó— tienen una clara signifi-

cación doble, equívoca adrede, por la que se apunta a una deformación grotesca, denigratoria, de lo mentado. Y esa intención, entiendo, ha de interpretarse en el plano de la visión que el autor tiene y da por la palabra de una época y de un ambiente, pues el ciclo novelesco tiene como ambiente y época la de los últimos meses del reinado de Isabel II, en las vísperas setembrinas de la revolución del 68. Digo esto porque no me precio de haber llegado a la intención del autor, a su intención última, sino, y en todo caso, a su intención artística, de visión y expresión. Quiero disociar este doble plano, el de las intenciones de radio expresivo, y las que suponen juicios de valor sobre una época y unos personajes. Pero de esto he de tratar más adelante.

El equívoco a que me he referido antes aparece como tal a medida que se va entrando en la lectura de las obras. Con la palabra "ruedo" se designa el ámbito hispano, y no se deja de aludir a otro sentido más restringido y especial, el de la arena en que se celebra la fiesta "nacional". Si esto es así, supone una visión de la escena histórica como algo de caracteres taurinos, y más tarde lo comprobaremos puntualizando además las notas que lleva consigo en la obra esa visión particular. Es, dicho en otras palabras, un título simbólico. Como lo es desde su juego equívoco de significar a dos luces el título de *La corte de los milagros*. La interpretación más directa es la que se refiere a la corte isabelina y a los milagros o milagrerías de la monja de las llagas, Sor Patrocinio; pero hay un sentido menos obvio si se recuerda —y estoy seguro de que a Valle-Inclán no se le escapaba— la frase ya popular en la lengua francesa, "c'est une vraie cour des miracles", que designa un conjunto de maleantes y buscavidas. Es, parece, la extensión de un pasaje famoso de *Notre Dâme de Paris*, de Víctor Hugo (I, II, VI), que describe así el patio al que "jamais honnête homme n'avait pénétre", "cité des coleurs", "ruisseau de vices, de mendicité, de vagabondage". Aunque con otra calidad en el "color",

Valle ha tomado de Hugo la base para su segundo sentido [1]. En cuanto a *Viva mi dueño,* de sentido más impreciso inicialmente, se concreta cuando se habla de los generales que intrigaron y conspiraron y sublevaron en el tiempo histórico de la novela, "los espadones... todos tienen escrito en sus gloriosos aceros el *viva mi dueño* de las cachicuernas" [2]. De la espada, arma noble, a la navaja o faca de cachas de cuerno, ilustrada con la sabida leyenda, expresión del más feroz individualismo y, adelantaré, de un tono jaquetón [3]. Que esto no es una interpretación subjetiva lo vamos a ver muy pronto. Por ahora, he aquí una parte de mi tesis, que no contradice el último título de la trilogía, *Baza de espadas,* donde las luchas por el poder de los varios generales a la muerte del Espadón de Loja, toma la figura de una expresión del juego de la baraja, con la misma

---

[1] Como indicio de la familiaridad de Valle con la obra de Hugo, puedo aducir, aunque con referencia a una fecha muy anterior, que el escritor galo era, para el nuestro, "el autor de *Nuestra Señora de París*". Véase el artículo de Valle "Las verbenas", publicado en *El Universal* de México, 5 de mayo de 1892. *Apud* "Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán", por William L. Fichter, El Colegio de México, 1952, pág. 148.

[2] *Op. cit.*, pág. 1425. Siempre citaré por la edición *Obras Completas,* t. I, Madrid, 1944. No puedo entrar en las deficiencias de estas ediciones, que, en todo caso, no afectan demasiado a mi planteamiento. Las citas de obras incluidas en el otro volumen llevarán, junto al número de la página, la indicación II.

[3] También, y gracias a la publicación de esas primicias de Valle antes citadas, tenemos un dato, remoto pero sugestivo, de la frase "Viva mi dueño". Es en el artículo "Palabras de mal agüero", también en *El Universal* de México, 11 de junio de 1892. Paseando por Madrid el autor, cae entre un grupo de toreros y flamencos en plena juerga nocturna. Unos chulos interrumpen la zambra con "la mano entre la faja de seda donde guardan la navaja de a tercia, que dice en su reluciente hoja: '¡Viva mi dueño!'" (*op. cit.*, pág. 165). Ahí, y en otros pasajes (págs. 115, 132, 141, 190 y 191), muestra Valle una inclinación al tema de lo andaluz aflamencado o agitanado.

En cuanto a valerse de un juego de equívocos en la titulación de sus obras próximas al *Ruedo,* no olvidemos su *Martes de carnaval.*

nota denigratoria que el ruedo, la corte y el "viva mi dueño" [4]. Como ha visto muy bien el mejor intérprete de la obra de Valle, Melchor Fernández Almagro [5], desde *Farsa y licencia de la Reina castiza* (1920) y *Luces de bohemia* (mismo año), nuestro autor somete a sus personajes y ambientes a una distorsión que los hace grotescos, intensificación y encarnizamiento de algo que ocasionalmente antes había aparecido en su obra, para desde esas fechas convertirse en "esperpento", que eso es el mundo en frase de don Latino, personaje de *Luces de bohemia.* Y la visión esperpéntica de lo feo grotesco se obtiene, según el personaje más noble de la misma pieza, Max Estrella (que es una figura por el bohemio Alejandro Sawa), sometiendo las formas clásicas literarias al espejo cóncavo. Cierto es que aquí se dice que la deformación del espejo cóncavo (convexo, no le convenía por la menor sugestión sonora de la palabra) busca el deshacer las formas clásicas, y probablemente se quiere indicar la línea que va desde el honor a la manera calderoniana hasta la de *Los cuernos de don Friolera* (1921). Pero, en todo caso, el espejo deformante viene a ser, sospecho, un procedimiento que renueva la vieja definición de la novela "realista" y su modo de tomar la materia mediante un espejo, por supuesto que perfectamente plano. Aunque el contexto en que aparece la mención del "espejo cóncavo" tiene otras implica-

---

[4] Uno de los planes para la serie de novelas de tipo histórico suponía tres series de a tres volúmenes:

1.ª "Los amenes de un reinado"; *La Corte de los Milagros, Secretos de Estado* (luego, *Viva mi dueño)* y *Baza de espadas.*

2.ª "Aleluyas de la Gloriosa": *España con honra, Trono y ferias, Fueros y cantones.*

3.ª "La restauración borbónica": *Los salones alfonsinos, Dios-Patria-Rey, Los campos de Cuba.*

Parece como si al avanzar en la historia los títulos se hubieran ido despojando de connotaciones secundarias. Desconozco qué papeles han quedado de todo ello. Lástima que don Ramón no tuviera tiempo para acabar su ciclo.

[5] La obra es *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Ed. Nacional, Madrid, 1943.

ciones también, no parece descaminado pensar que se trata de una imagen que a Valle se la ha podido sugerir un tinglado de feria —como apunta Fernández-Almagro— para desacreditar el modo de la novela y del arte en general, "realista". Ha sido Sthendal quien ha prestigiado la comparación al ponerla como lema en su capítulo XIII de *Le Rouge et le Noir:* "Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route" [6]. Si en la misma pieza de Valle se califica a Galdós como "garbancero", y dejando a un lado las cuestiones personales entre ambos escritores (Galdós impidió que el teatro Español representara una obra de Valle), bien claro es que el autor de los esperpentos programa una manera de hacer nueva: espejo, sí, pero cóncavo. Por donde venimos a suponer —luego se mostrará— que Valle quiere la deformación de los moldes formales, no menos que de lo que el espejo refleje.

No entro a considerar el grado de originalidad que haya en el planteamiento de Valle. Para Moreno Villa [7] sólo se le podría atribuir el hallazgo del nombre de "esperpento", pues ya estaban en Goya y, más cerca, en Solana y Gómez de la Serna, el procedimiento y el tono. Pero es cuestión de improbables precisiones el rastrear y fijar antecedentes e influencias, aunque sean tan tentadoras de apuntar como las del Cervantes de los rufianes y el Quevedo de las jácaras, aun contando las diferencias de humor entre los tres. Por el momento, quede planteada la fórmula artística de Valle, a la altura de su *Ruedo Ibérico,* como la de una visión grotesca de la realidad historiada, sometida al reflejo de los espejos cóncavos y tratada con la técnica de la caricatura.

---

[6] En rigor, la frase está tomada de César Vichard Saint-Real, historiador que vivió entre 1639 y 1692: "Un roman c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin".

La comparación es tan útil, que un reciente tratadista de lo grotesco, Kaisser, ha podido utilizarla en su obra *The grotesque in art and literature* (Bloomington, 1963), y en el cap. IV "The Distorting Mirror", págs. 148 y sigs. La Pardo Bazán emplea la imagen de "espejo convexo en *La cuestión palpitante*".

[7] *Los autores como actores,* Ed. El Colegio de México, 1951.

Pienso en que la caricatura es, entre los procedimientos de retratar, aquel que apura y exagera, "carga" (no es casual que la voz derive del "caricare" italiano) los rasgos caracterizadores de lo retratado, con lo que se suele obtener un cómico de tipo grotesco. Y no puedo menos de recordar la oposición que Baudelaire hizo al analizar lo cómico figurativo y la caricatura: "Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création" [8]. Oponiendo, más adelante, la risa que brota del arte interesado a la que provoca el "arte por el arte"; éste crea lo cómico absoluto en lo grotesco, mientras que aquél tiene la servidumbre de la comedia, basada en la censura de las costumbres. (Téngase en cuenta que esta palabra no equivale exactamente a la francesa, "moeurs", más cercana a la original latina, "mores". En la mente de todos está la vieja y certera definición horaciana de la "comedia".)

Es hora ya de proceder al examen de la novela que nos ocupa y de tomar algunas muestras de su factura desde distintos ángulos de interés. Si no doy a continuación, y en cada caso, una estadística de los hechos recogidos, es por deferencia al lector.

LAS IMÁGENES. LOS TOROS

La trilogía de *El ruedo ibérico* y, sobre todo, las dos primeras novelas, tiene un variado y sostenido juego de imágenes taurinas. No me importa si se trata de comparaciones, metáforas o, en cualquier caso, para efectos narrativos o de habla caracterizadora de personajes. El hecho es que esa área de asociaciones imaginativas opera con una frecuencia que no deja de ser significante. Pienso en la interpretación de la metáfora

[8] Cito por el vol. *Curiosités esthétiques*, Paris, 1946, donde está su tratado "De l'essence du rire...". Claro es que no reduzco a este punto de vista la vasta y variada literatura sobre lo cómico en sus distintas manifestaciones.

de Hans Sperber o en la de Charles Mauron [9], según las cuales, y ello es bien obvio, podemos obtener de las imágenes reiteradas una pista y un indicio para la voluntad expresiva de un autor. Cierto que en la lengua española, incluso en la hablada, tenemos muchas metáforas y alusiones al mundo de la tauromaquia, y no pocas ya desdibujadas en fuerza de su uso habitual. Lo que advierto en este "ruedo" es una recurrente referencia al ambiente de los toros [10]. Dejo las descripciones de capea y corrida, que constituyen dos momentos cumbre en *Viva mi dueño*, y el apunte, tan breve y nervioso de otro festejo taurino en *Baza de espadas*. Los primeros capítulos de *La Corte de los Milagros* abundan en imágenes taurinas: los señoritos del trueno dorado que salen a "capear" actúan así: "Toñete Bringas hizo un quiebro postinero recortándolos en corto [a los dos vejetes]. A cuerno pasado asió la punta de un embozo y, con clásica rebolera, salió por pies". Luego, en la Taurina, de Pepe Garabato, como pedía el ambiente, proliferan las frases de ese tono: "torearon al alimón... al guardia" y "el coime con un guiño marcó su aplauso por la faena", o el camarero se jacta, en El Suizo, "he metido el trapo a los guindas". Más adelante, en el coto de los Carvajales, vuelve la insistencia taurina, lo que contribuye a la ambientación, pues no en vano estamos en el campo andaluz. A tío Juanes se le apremia para que no deje en libertad al secuestrado, "que no se vaya suelto ese toro majo". Toñete, el criado de Torre Mellada, "saluda con torero saludo militar" o "hace un quiebro y se engalla con tío Juanes". También los señoritos hablan en la misma clave, como cuando Gonzalón quiere sacar dinero a su criado, Toñete, y se presenta la triste acción como una faena

---

[9] Me refiero a la discutida y aprovechable obra del primero, *Einführung in die bedeutungslehre*, Bonn-Leipzig, 1923, especialmente página 67. Y a la de Mauron, *Des métaphores obsedants au mythe personnel*, París, 1964.

[10] José María de Cossío ha recogido este lenguaje en su monumental enciclopedia de *Los toros*.

taurina a "un toro mecánico", por lo repetida y de sabido desenlace [11].

El autor no deja de aplicar esta fuerte coloración para denigrar a una dama de la aristocracia, Dolorcitas Chamorro, "la Chamorro", hija del que fue aguador de la fuente del Berro y político influyente en el reinado anterior. De ella se dice que "tiene un poco anticuado el estilo de sus derrotes" para calificar sus agudezas desgarradas. Hasta el Marqués de Bradomín, tan ajeno al mundo de señoritos, jaques y politicastros, se contagia del tono taurino cuando comenta la supuesta resurrección de Narváez: "El Marqués de Bradomín trasnochó su galaica humorada: —¡Resucita siempre que hace falta en la capea!". Donde bien claro está el sentido despectivo de la vida pública española ("capea"). Más adelante veremos la visión de Narváez por Valle como un jaque agitanado.

Los gestos de los personajes tienen carácter de lidia: "desprendióse con una revolera"; "El Niño de Benamejí intentó capearle" (dar esquinazo a Don Ole) y éste "corrió a cortarle los terrenos". Cuando don Lope Calderete trata de calmar a los "perdis" madrileños, "remató la faena del trasteo, saludando a lo payaso con el acordeón de la chistera". Y, por citar un pasaje de *Baza de espadas,* los reparos que hace un cabo para sublevarse vienen introducidos con este asombroso gesto visualizado en torería: "El segundo cabo galleó un capote de sargento torero: —Juzgo indispensable la presencia [...]".

O el chulapón que quiere fijar al vejete pedantuelo: "Hable usted por derecho y sin derrotes" *(ibid.).*

En toda la escala social brota, oportuno, el símil torero, incluso en la Reina, con lo que adquiere un carácter desgarrado y populachero. Al referirse a los generales de la Unión, que se han manifestado en Madrid: "La cuadrilla de matachines se ha echado al ruedo", comenta. Y dice a Sor Patrocinio: "¡No tuviera yo otro toro en la plaza...!" [que el general Salar].

[11] El diálogo abunda en más alusiones: *Tengo que ver de capear a Toñete, Pues mano izquierda, Me sé la faena. Es un toro mecánico.*

Así puede el autor presentar a Isabel, conmovida por la plática del P. Claret hasta el punto de que: "encendida de amor por las sacrosantas tradiciones, empeñó su real promesa de asistir aquella tarde a los toros con cachirulo de teja y mantilla española".

De esa misma fuente brotan los adjetivos como "promesas marrajas" o "berrendo en colorado" con que pinta un personaje, y contadas más. Por donde ahora entendemos mejor el simbolismo del "ruedo" titular, que se refrenda en ese sentido con esta imagen de los finales de *La Corte de los Milagros:* "Para verle pasar [al entierro de Narváez] ha salido al ruedo celeste, vestido de luces, el mozo rubio, como retórica la tribu faraona, allá por los pagos del difunto".

Esta lista de pasajes pudiera inducir a error si no se advierte que es casi exhaustiva. Por el número y los lugares en que ocurren estas imágenes dan una tonalidad, sin recalcar y muy oportunamente. Valle tuvo el acierto de no insistir, fiando a su variadísima gama expresiva el sostener un tono imaginativo constante, pero con toques sueltos.

Su atención a lo taurino hasta hacerse clave interpretativa de una época puede haber sido provocada desde distintos estímulos. Pienso que más que por afán de documentación histórica —y no se la excluye, pues lo taurino tuvo vigencia en la época que novela—, esta imaginería taurómaca se debe a sugestiones que han podido partir de otra visión del mismo ambiente, y de ello me he ocupado al estudiar una huella galdosiana [12]; de la visión taurina que Ramón Pérez de Ayala en su *Política y toros* (1918) aplicó a la realidad de su tiempo: en cualquier caso yo no sabría discernir la cuantía y el modo de esas influencias hasta forjar la imagen valleinclanesca. Por cierto que su afición al mundo de los toros fue tardía, a partir de su amistad con Belmonte hacia 1913, por el que tuvo gran admiración. Pero hacia comienzos del siglo incluía entre sus

[12] En mi estudio "De Valle-Inclán a Galdós", en *Papeles de Son Armadans,* CLI, 1968, incluido en este volumen, pág. 170 y ss.

odios "el café y los toros, la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte" [13].

Los toros, como algo tan hispano, le han suministrado variedad de imágenes por las que ha sorprend.do gestos y ademanes, valor y desgarro lindando con la bravuconería, reacciones aflamencadas y chulescas que asocia a la fiesta y lo que en su torno vive. Se trata, en suma, de una deformación caricatural.

Que no es casual esta frecuencia de imágenes en las novelas que consideramos, parece muy claro, y que derivan de una intención expresiva, muy plausible. Si nos paramos a repasar su obra anterior, nos encontraremos con que imágenes de esa gama aparecen en obras muy próximas, como en *La hija del Capitán* (1927), y también para una nota de ambiente descalificado: tahúres y juerguistas. Así el Pollo de Cartagena aparece: "Saturnal y panzudo, veterano de toros y juergas... marchoso, verboso, rijoso". Otro de los puntos de la casa de juego en que el esperpento transcurre es "un catalán trapisondista, taurófilo y gran escopeta en las partidas de Su Majestad". Congruente, el Pollo de Cartagena "se tercia la capa a la torera y saluda marchoso", y "toma el olivo con espantada torera". El General habla en la misma cuerda: "Pollo, hágame usted el favor de quedarse. Le retengo a usted como peón de brega", o se queja: "¿Estás enterada del derrote que me tiran?", por un artículo de prensa, que juzga ofensivo, o previene: "Si se desmanda, romperle la cuerna".

Del mismo año (1927) es *Sacrilegio,* que forma parte de *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte,* y es una pieza teatral muy corta, variante de la situación presentada en *La Corte,* en el episodio del secuestrado en poder de los caballistas. La ocurrencia de imágenes taurinas está en la línea de las que hemos oído en boca de las gentes de los Carvajales: los bandidos animan con sorna al Padre Véritas, que ha aceptado disfrazarse de fraile para confesar al cautivo: "Padre Véritas, a

[13] En "Modernismo", artículo aparecido en *La ilustración española y americana,* 22-II-1902.

ver cómo empapas al morlaco en el engaño y le haces cantar. —Que te ganas una silba si no lo atoreas como el propio Padre Santo. —¡Ya se verá! Vais a obsequiarme con las dos orejas y el rabo". Y en acotación, "Carifancho, con un guiño, cambia de terrenos y le vocea".

En obras más remotas, esta imaginería es rara, y en ningún caso caracterizadora. Apenas hace excepción que en *Los cuernos de don Friolera* (1921) broten las frases de sabor taurino, pues el ambiente andaluz y el tema del marido burlado son fáciles aproximaciones. Pachequín a doña Loreta, quitándole el miedo al esposo: "Quiérame usted que para ese toro tengo yo la muleta de Belmonte". Curro, un contrabandista, habla con la encubridora de un alijo: "Tengo en cierto lugar una pacotilla de género inglés, y cornea sobre esa querencia un toro marrajo. Doña Calixta, usted podría muletearlo". Ofrece dos "veraguas", es decir, dos billetes de cien pesetas (el de mil, todavía hoy se suele llamar "un miura" en Andalucía), pero se le replica: "Llegue usted a la corrida completa". El habla alusiva sirve para dar color a los personajes, por supuesto. Pero también en la parte descriptiva, en una acotación, el billar de la misma doña Calixta tiene pinturas donde están figurados "contrabandistas, picadores y toros, alaridos del rojo y del amarillo". La espléndida sinestesia audiovisual no deja de tener alguna remota alusión a los colores nacionales. Y obsérvese que lo taurino ahora está asociado con el mundo de los contrabandistas, digo, en la forma de visión valleinclanesca, como antes lo ha estado con el juego, la crápula, lo flamenco, los cuatreros, los aristócratas. Nada más lejos de que ello sea un motivo gratuito, simple nota de carácter, de color local. Pero sobre esto he de volver. Fuera de estas obras mencionadas, los motivos taurinos son rarísimos y sin el empleo significativo que creo haber mostrado.

Montesinos ha señalado muy certero el caló andaluzado y la jerga tauromáquica con que Tenorio, Juárez y Rubí caracterizan a sus personajes. "Esta jerigonza tauromáquica es un 'dia-

lecto andaluz' de todas partes, ya que lo afectan los toreros y aficionados, andaluces o no" [14].

Tomás Rodríguez Rubí nos ha dejado un testimonio terminante en su artículo "El torero", incluido en *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1851, que es la ed. que tengo a mano). Allí leemos: "El Torero siempre es andaluz: es cualidad indispensable... y por eso los valencianos, manchegos, murcianos o extremeños que se dedican al toreo, lo primero que hacen es olvidarse del país en que nacieron... imponerse la jerga técnica de los *compaes*" (*op. cit.*, pág. 3).

En esos autores y en Estébanez parece que están los primeros ejemplos literarios de esa jerga. Desde allí hasta Valle hay un largo recorrido, un siglo.

LO JAQUE

Complementan las imágenes de toros, y a las veces se entremezclan, las que nos llevan hasta el tono jaque. La España de los amenes isabelinos está vista así: "Una jactancia chispona de jeta con chirlos pasea su gesto bravucón a lo largo del reinado isabelino: Las fanfarrias militares han trascendido a la conciencia popular con olés y falsetas de una jácara matona" (*Viva mi dueño*, pág. 1583), que es del mismo rango que "el aire de jácara matona", de la trinca apicarada y donosa del café Suizo, en *La Corte*, donde concurren "el ilustre primogénito, el militar, el torero [...] y el guitarrista [que] feriaba con sonsoniche una niña de tablado" (pág. 1108).

De nuevo vamos a encontrar toda la sociedad vista preferentemente en esta línea, desde la reina Isabel, con su degarro majo, hasta, por supuesto, los estratos sociales más bajos. Se funden motivos de gitanería, de rufos y jaques, de chulapería, que no es siempre andaluza y que nos hace ver los personajes en un gesto aflamencado y escucharlos —mediante una infinita gama

[14] Véase *Costumbrismo y novela*, Castalia, 1965.

de trucos alusivos y de presentación directa— hablar con el desgaire correspondiente. Ya se ha observado, por tanto, cómo se han acercado a la obra de Valle que, a partir de *Divinas palabras*, y más aún desde el esperpento, ha sustituido los ya gastados valores de su esteticismo d'annunziano y a lo Barbey de la primera época *(Sonatas)*, y las estilizaciones remotas *(Aromas de leyenda)*, y el mundo misterioso y violento de Galicia *(Comedias bárbaras)*, o la *España tradicional* de sus novelas carlistas, tan poco históricas como muy afectadas de un pasadismo heroico y primitivo. Todo este repertorio de "colores" ha venido a dar en el esperpento que, si bien se considera, está ya en germen desde muy atrás y tiene de común con las anteriores maneras de serlo también, aunque el tono suponga cierta novedad. No es difícil entresacar de la lista de sus tipos anteriores a los del *Ruedo* una numerosa muestra de jaques, rufianes, ternes, rufos y demás *ejusdem furfuris*. Ya en la *Sonata de invierno*, ¡y en Estella!, aparece un Rafael, el Rondeño, que termina su discurso, "con una palabra que, como una caña de manzanilla, daba todo el aroma de su antigua vida de torero y jácaro: —¿Hace?" (pág. 423). La obra es de 1905. En el extraño maridaje de figuras de la *commedia dell'arte*, más algunas notas de dieciocho francés —arrastre del modernismo—, que es *La marquesa Rosalinda*, juegan la farsa Juanco y Reparado, de progenie rufa y jácara:

> *Los dos matantes se hablan de quedo,*
> *y están sus ojos agitanados,*
> *tras el embozo llenos de miedo*
> .....
> *Y se adelantan, el gesto jaque*
> ..... *tiene su empaque*
> *algo italiano y algo andaluz.*
>
> (Págs. 419-20.)

Y más adelante: "Arrastrando las capas con desdeño", "calóse el chapeo y acuchilló el aire". La mención que allí se hace

de las "uñas de Rinconete" da una pista orientadora. Ni se olvide el soneto cervantino al túmulo de Felipe II en Sevilla, y el del valentón metido a pordiosero.

La obra es de 1913, y sería cosa de escaso trabajo recoger más tipos de la misma ralea en adelante, por lo que me limitaré a recordar los de *Divinas palabras,* Lucero (el compadre Miau) y el maricuela; o el chulo de la Pisabién, Picalagartos, en *Luces de bohemia.* Si en *Los cuernos de don Friolera* el tono chulesco tiene, quizá, un carácter tan madrileño como andaluz, pese a ser éste el lugar de la escena, vaya a cuenta de esa mezcla que Valle hizo de lenguajes sin preocuparse demasiado de una evocación ambiental muy precisa: americanismos de *Tirano Banderas,* supuestos regionalismos navarros de la serie de la guerra carlista. Pero ya sabemos que Valle creaba más que copiaba, deformaba en el espejo cóncavo de lo grotesco, o del carácter más acusado, ideal, me atrevo a calificar.

Esta nota de desgarro, achulada, está proclamada en el apostillón de la *Farsa y licencia de la reina castiza,* donde ya se anticipa la visión de la corte que va a caracterizar la serie del *Ruedo.* Dice el apostillón inicial de la *Farsa:*

Corte Isabelina,
befa septembrina.
Farsa de muñecos,
maliciosos ecos
de los semanarios
revolucionarios
La Gorda, La Flaca y Gil Blas.
Mi musa moderna
enarca la pierna,
se cimbra, se ondula,
se comba, se achula
con el ringorrango

rítmico del tango,
y recoge la falda detrás [15].

En la farsa, Lucero es un "manolo compadre de la Reina", y también hay una "ronda de majos calamocanos", además de Torroba, guitarrista, favorito del rey, y un estudiante sopista. El mundo de la picaresca, la manolería, está muy próximo del de jaques y matantes. Pero lo que quería hacer notar es esta nueva musa, que hace un corte de... faldas. No hizo más el aduanero Rousseau con la suya.

Si se tiene en cuenta que la *Farsa* es de 1920, estamos ya a la altura cronológica del esperpento, intensificado y más efectista en las obras siguientes.

El cuadro novelesco de *El Ruedo* está bajo el signo de lo jaque, si en esta palabra se me permite resumir las notas que antes he enumerado. El desgarro con que habla la Reina por veces, o las gracias de la Duquesa de Santa Fe de Tierra Firme, cuyo desgarro "se hizo famoso", capaz de bromas, como la que gasta a Torre Mellada, de quien dice que se espanta las penas "con la cuerna", y luego se lo aclara al mismo con un "¡Carraco!" (*Cort.*, pág. 1089). Los señoritos practican el flamenco y aprenden de Paco el Feo la guitarra por cifra.

Es una majeza que consiste en imitar los de arriba a los de abajo, y se producen con "insolencia de jaque". Adolfo Bonifaz, el que será amante de la reina, hace un gesto de "rufa bellaquería" a González Bravo. En las ferias de Solana y en el parador coinciden "tonsurados y cortijeros chalanes y cosarios, sin que faltase en aquella parroquia la pepona del bíribis y el tuerto de la chirlata. A la redonda de una mesa, la cuerda de señoritos madrileños alborotaba con castizo jaleo de guitarra y palmas. El barón de Bonifaz, vestido a la cortijera, botines

[15] Compárese con el poema de *La pipa de kif* (1919): "¿Acaso esta musa grotesca / —ya no digo funambulesca— / que con sus gritos espamódicos / irrita a los viejos retóricos, / y salta luciendo la pierna, / no será la musa moderna? [...] / Llevo mi verso a la Farándula, / anímula, vágula, blándula". Es la clave II, "¡Aleluya!".

andaluces, calañés y alamares, punteaba con muy buen estilo las carceleras que sacó de mozo, huésped de la trena, el Señor Juan Caballero" (*Viva mi dueño,* pág. 1453). Las madamas "de la corte isabelina, intrigantes y zalameras, mezclaban el remilgo orgulloso de sales chulapas, gustando, castizas, la emoción guitarrona y cortijera" (*ibid.,* págs. 1480-81).

Apenas se salvan del tono flamenco Ordax, Redín y Bradomín. Tampoco se libran los políticos. Narváez, el primero, que "abría el compás de las zancas con aires de jácaro viejo" y contesta a la señora hablando de sus enemigos: "Por ahora tienen buen vino". (No más delicada que la famosa contestación de Pucheta.) En cada uno de sus gestos, ademanes y frases el Espadón de Loja hace figura agitanada o jaque. Incluso en su lecho de muerte: "El Espadón de Loja, [...] íbase de este mundo amargo a todo el compás de sus zancas gitanas", o "con presagios y agüeros de gitano rancio [...] y la calva ceñida a lo majo con el gibraltarino pañuelo de seda" (*Corte,* págs. 1281-2).

Otros políticos están tratados con el mismo enfoque. Bravo Murillo acentúa "su duro ceño de jaque gaditano", o "con reto de majo" (*Corte*). Hasta "don Cándido Nocedal [...], un feo cuarentón de mucha planta, ojinegro, cetrino, patillas de jaque, carátula de cartón malhumorada" (*Viva mi dueño,* página 1447). Más explicable es la caracterización de gentes del campo andaluz, como don Segis Olmedilla, administrador de Torre Mellada: "Gallo cuarentón y garboso [...] patilludo berrendo en colorado: vestía de labrador andaluz, con muchos brillantes, y llevaba la capa con garbo". O los monteros que ha preparado para recibir al marqués de la finca, "con rodamonte y castoreño: Tenían con tal avío un aire de bandoleros cantando zarzuela" (*Corte,* pág. 1143). Y tantos otros personajes y personajillos: "las jaquetonas patillas de don Alejandro de Castro" (*Baza,* pág. 21) [16]. Junto al capitán Sánchez Mira, "aquel jaquetón patilludo y calvo, con persianas de flamenco" (*ibid.,*

[16] Cito por la edición de Austral, núm. 1311, 1961.

página 219). Así, hasta Cánovas, que "peroraba con áspero ceceo y engalle de la jeta menestral" (*ibid.*, pág. 21).

Los generales más conspicuos, lo mismo que Narváez, entran en el mismo juego. Prim, "aborrascaba el horizonte político con los metafóricos relámpagos de su matona" (*Viva mi dueño*, pág. 1329), presentada así: "la más invicta espada [...] ahora esgrime su jaque floreo" (pág. 1329). El señor duque de la Torre, "terció con su clásico navajeo". En fin, "la parranda de Marte [...] acabó su bélica jornada encendiendo los vegueros en el rimbombante despacho de don Augusto Ulloa".

La preparación de los sublevados en Cádiz, abortada, está vista así: "con el disimulo de la afición taurómaca se apañaron por tascas y figones [...]. El patriota contrabandista apiponado, con patillas de jacha, con aretes en las orejas, con el costurón de un chirlo, tenía las mejores hechuras para emperador del Ruedo Ibérico" (*Baza*, pág. 203). ¿A qué seguir? Hasta en la literatura, por voz de Ayala: "El teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada: intentaba combatir la tradición picaresca y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jácaro" (*Corte*, página 1126). Así comprendemos mejor la morosa detención entre gitanos y caballistas —innecesaria como materia histórica— y que el Marqués de Bradomín esté en los Carvajales ¡para aprender el gitano!

Tal vez ha sido abusiva la lista de citas, que está lejos de agotar la vena; pero me ha parecido necesario dar a algo que se aprecia intuitivamente la base de los datos concretos. El espejo, en este caso, ha dado una deformación aflamencada, y, si se repasan los textos, con una buena dosis de intensificación caricatural, tanto en rasgos, gestos, ademanes y movimientos, como en voces. De éstas y los elementos sonoros me ocuparé más adelante.

TEATRO

Cuantitativamente, las imágenes de teatro están en el orden de las taurinas y jaques. Sabemos la afición de Valle-Inclán a las tablas, como actor, como autor y también como frecuentador del mundo de la farándula. En el teatro del mundo en que todos actuamos un poco o un mucho histriónicamente, su papel no fue desdibujado precisamente, desde su pergeño hasta su heroica voluntad de vivir como literato puro, no menos que sus fantasías. Quiero decir con esto que la escena —recordamos su actuación en *La comida de las fieras,* de Benavente— es algo muy arraigado en su imaginación y aun en su concepción de la vida. No nos ha de sorprender la teatralización constante de sus páginas novelescas. Diría que casi toda su visión del mundo y personajes que nos da en el *Ruedo* proceden de contemplarlos *sub specie theatri.* Y entiendo que se trata no precisamente de una limitación, sino de una voluntad conformadora de la realidad, de una actividad creadora, no reproductora pasiva.

Antes de notar la visión teatral, y la composición también, en el *Ruedo,* vale la pena recoger algunas imágenes de este campo en obras anteriores. Ya en *Corte de amor* [17], de 1903

[17] En la edición que vengo utilizando, incluye *Corte de amor:* "Rosita", "Eulalia", "Augusta", "La condesa de Cela" y "La Generala". Para concordancias de estos títulos, véase la obra de Fernández Almagro, citada arriba, págs. 30 y 99. No ha puesto en claro la cuestión J. Rubia Barcia, en su muy útil *A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán,* Univ. of Cal. Press, 1960. Véase especialmente página 11. No puedo entrar aquí en el problema de las sucesivas transformaciones de las obras de Valle. Tema que apremia resolver.

Las obras incluidas en la edición que utilizo —y que nunca hace la menor mención de fechas ni de procedencias de los textos que publica— no coinciden con la primera edición de *Corte de amor,* que fueron: "Augusta", "Rosita", "Eulalia", "Beatriz". La "dorevillesca", en la palabra de Valle, "Augusta", figura en la edición con el título de *Femeninas,* donde aparece con el de "Epitalamio". También en la

—pero con algunas obras anteriores—, los relatos novelescos, cuentos, de la colección deparan no pocas muestras de tales imágenes. En *La Generala* el acceso del teniente bonito a amante sucedió "de un modo algo raro, con rareza pueril y vulgar, donde todas las cosas parecen acordadas como en una comedia moderna" (pág. 531). (Nótese el "como" y la lentitud de la comparación, que contrastaremos con la notación más apretada y ágil de la obra posterior.) En *La condesa de Cela,* ella "se cubrió el rostro, llorando con el llanto nervioso de las actrices" (página 525).

Augusta, en el relato de su nombre, "[...] continuó en voz alta, con ese incomparable fingimiento que hace de todas las adúlteras, actrices adorables" (pág. 509). Llamo la atención sobre la manera de comparar, alusiva y de cierta vaguedad generalizadora: "el llanto nervioso de las actrices", "ese incomparable fingimiento [...]". Se trata de una manera muy característica de su estilo, que dura hasta la época de las *Sonatas,* más intensamente, para ir cediendo luego a una expresión más ceñida, directa y concreta. (La gramática de sus comparaciones y metáforas bien vale una atención que yo ahora no puedo dedicarle.) Dentro de lo teatral hallaremos en fecha tan temprana algo que luego va a ser área predilecta de referencia: el teatro de figuras, sean del elenco de la *commedia dell'arte,* sean de retablo —palabra clave en Valle—, sean de muñecos, o de cartel de ferias. En *Rosita,* un gesto del duquesito (¡qué lejos del esperpento aún!): "arqueó las cejas y dejó caer el monóculo. Fue un gesto cómico y exquisito de Polichinela aristocrático"

serie de relatos de *Femeninas* (1895), "La condesa de Cela" y "La Generala".

Es un momento muy curioso de la obra de Valle, por lo que tiene de germinal de otras obras y motivos. "La Generala" preludia el desgarro del esperpento antimilitarista, pero dentro, como todas las historietas amorosas de ambas colecciones, de una sensibilidad modernista: D'Aurevilly, D'Annunzio, mentores, "Eulalia", nombre noble, es el esbozo de lo que luego será la historia amorosa de la "Sonata de otoño". "Rosita" es la historia de la bella Otero y su fabuloso casamiento con un marajá, en que Valle tuvo alguna parte.

(página 466). Y nuevamente: "El galán, con uno de sus gestos de polichinela" (pág. 467). Los galanes, gomosos y damas aparecen como Colombina, Pierrot, y también como Fausto y Pompadour. Su manía, la de Valle, contra Echegaray, compartida por los del 98, que se reunieron en una comida para protestar contra la concesión del premio Nobel al que don Ramón llamaba "el viejo idiota", sirve para ridiculizar a un personaje de *Rosita,* a quien su amante le recrimina: "cuando me enseñaste un revólver jurando matarte, ¿también copiabas a Echegaray?" (pág. 472). También, porque antes le ha confesado el amante: "¿Si te dijese que todas esas tonterías las copiaba de Echegaray?" (pág. 472). Otro momento está visto como "la frase de Echegaray, el gesto de Rafael Calvo".

Pocos años después, en ese melodrama, tan falso y de bajo efectismo, *El yermo de las almas* (1908), acuden las alusiones a la farsa: "el rostro llorando con el llanto nervioso de las actrices" (pág. 62). (Nótese la generalización imprecisa.) O cuando al oír al médico y al jesuita "se adivina su arte de viejos comediantes" (pág. 50).

En la obra posterior, lo teatral, digo dentro de la novela, no cobra entidad conformadora hasta el *Ruedo.* Pero entre tanto irá dando su prodigiosa obra dramática, tan mal entendida en su tiempo, por valientemente renovadora de una escena rutinaria y ramplona. El teatro de nuestro autor tiene, además de un lenguaje nuevo y genial, eficaz y dramático, una ingeniosísima utilización de recursos efectistas de la mejor ley, como el juego del teatro dentro del teatro con una visión hondamente irónica de la escena. Probablemente hay en él una remota sugestión cervantina —su familiaridad con la obra del otro manco es mucho mayor que la de los malhadados casticistas— cuando introduce en la escena un personaje con función teatral a su vez. Así, en el Maese Lotario de *La enamorada del rey,* evidente recuerdo de Maese Pedro. En *Los cuernos de don Friolera* hay tres planos teatrales en profundidad que juegan el ilusionismo en perspectiva múltiple. Pero no debo detenerme en la exploración del teatro del genial don Ramón, y sí insistir en su

constante visión dramática. Todavía repetiré su gusto por el tipo de farsa guiñolesca, de muñecos o figuras que tienen la cómica rigidez del muñeco. Creo que una de las palabras clave en su obra —y pienso en esas palabras con el sentido que les da G. Matoré, por ejemplo [18]— es "fantoche", junto con las similares de "pelele", "títere", "muñeco", que denuncian una repetida visión sometida a esta deformación grotesca, del ámbito de las marionetas o del retablo —otra palabra recurrente en Valle, y con muy significativo sentido— y de las historias dramatizadas en cartelones de feria [19] con su comento popular.

La teatralización es muy normal que surja en las obras concebidas para la escena. Pero ya no es tan frecuente en otros dramaturgos que acudan a la imaginería de la farsa para sus acotaciones. Claro que nadie como Valle ha apurado la perfección del estilo en esos pasajes, neutros en los demás, como son los que él llamó apostillones. Ni en esos momentos decae su incansable busca de la expresión. ¿Por qué suprimen esa jugosísima prosa o verso en las representaciones, y no las confían a una voz en *off*? Grave mutilación con la consiguiente pérdida de muy felices hallazgos [20].) En *Los cuernos de don Friolera,* "el movimiento de figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (página 1728, II). En *Luces de bohemia,* el ministro tiene "aquel gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento" (pág. 1570, II) al recibir a Max Estrella, y responde con "un arranque de cómico viejo, en el buen melodra-

[18] Me refiero a la obra *La mèthode en lexicologie*, Paris, Didier, 1953, págs. 67 y sigs. Estas palabras tienen un valor, sobre el sentido, de símbolos, dentro del contexto de una obra, y precisamente en ella. Así, en la de Valle, las palabras citadas.

[19] No es descaminado el recuerdo de Solana, presente en obra anterior, así en "Fin de carnaval", de *La pipa de kif,* o en "La coima", "Resol de verbena", "El circo de lona", o los cuadros de Medinica.

[20] La representación de "La enamorada del Rey", en Madrid y en la temporada de 1968, nos deparó un inteligente aprovechamiento de los apostillones. Caso excepcional, y ejemplar.

ma francés" *(ibid.,* pág. 1569). En *Sacrilegio,* "el padre Véritas levanta las palmas abiertas [...] con patética ramplonería de santo en corral de comedias" (pág. 1466, II), y el sordo de Triana, fulminado de un tiro, "dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de Cristobeta".

Desde 1920, por lo menos, desde *Farsa y licencia de la reina castiza,* parece haber fraguado ya una visión del reinado de Isabel II en una línea teatral de tipo guiñolesco. Recordemos el apostillón arriba aducido:

> *Corte isabelina*
> *befa septembrina.*
> *Farsa de muñecos*
> (pág. 639, II).

Esto puede ayudar a entender, en parte, que la más intensa condensación de alusiones al mundo de la farándula está en *El ruedo ibérico.* He aquí algunos de *La Corte:* la marquesa Carolina, "premió al poeta [Adelardo] con una lánguida sonrisa de Clemencia Isaura" (pág. 1125), o: "mimaba la comedia del frágil melindre nervioso", y "declinaba sobre el hombro su frágil perfil, con *mimo* de coqueta". Con su antigua amante, el marqués de Redín, su cuñado, "ensayaban sin fe y sin drama a repetir el milagro de la resurrección de Lázaro" (de sus amores ya apagados). Su salón hay un momento en que "suscitaba los murmullos del melodrama en la comparsa de los tertulianes" (pág. 1259). En fin, la marquesa, desilusionada, con amores marchitos no vale más "que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín".

Su marido, Torre Mellada, nos lo presenta Valle en actitud teatralizada: "Se dramatizó en la puerta con respingo de fantoche" (pág. 1125); "Adoptaba una indulgencia de tío de comedia francesa mejorada por Mariano Pina"; "hablaba [...] con ternura chabacana, con eco de novenas, sermones y comedias ramplonas"; "Abría los brazos con una carantoña de mal comediante"; El rey Francisco: "Estrenó los tiples de marioneta", o: "su voz recibía una mengua jocosa, de fantoche que

sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja". Adelardo López de Ayala "jugaba del guante con aquel artificio de los cómicos cuando galanean". Bonifaz, "representaba la farsa del pecador enamorado". Don Benjamín y don Segis, "Para mover y prestigiar la gran escena del reconocimiento habían salido de su rincón [...]. Toda la escena, revestida de ademanes y gestos, ya no pasó de un cuchicheo, sin valores dramáticos, apagada" (*Viva mi dueño*, pág. 1371).

Los cabildeos de los moderados ante la revolución barruntada se reparten entre unos que, "como los viejos predicadores de aldea, sacaban el Retablillo del Alma Condenada: otros, más profanos y teatrales... sacaban la ensangrentada cabeza de Luis XVI" (*Corte*, pág. 1138).

Cada parlamento, cuando no va introducido directamente, en forma puramente dramática —y hay pasajes que he de considerar—, viene precedido de una cuidada caracterización del tono y calidad de la voz, no sin atender también al gesto con que se dice, al ademán, al movimiento. Lo auditivo y lo visual tienen pareja atención, y siempre dentro de la gama caricaturesca en uno y otro orden de sensaciones. Cuando no, puede haber una cuidadosa observación del juego en el diálogo, sustituyendo la presentación *in actu* por la vigilante mostración. Están reunidos el seminarista, ahora cuatrero, la Carifancho y Juana de Tito, la tuerta, preparados para, bajo disfraz, engañar a la guardia civil: "Las comadrejas sesgaban el diálogo con dobles intenciones. Un doble sentido ondulaba su vena picaresca en los acentos [...]. Gozaban de la farsa con una rémora absurda: sentían su virtud para el engaño, y templaban con sabroso deleite su arte de máscaras: jugando aquellos picardeos, se adiestraban para sus tretas" (pág. 1230). Ahora pienso que su interés por los gitanos, aparte de lo que tiene de afín con lo jaque, y por su color propio, estriba en su capacidad para el enlabio, la farsa y ese sesgo irónico que es la esencia de lo dramático.

No creo que valga la pena acumular muchos más pasajes de este grupo de imágenes. En ocasiones parece que la voz de

la jerga teatral se ha deslizado involuntaria, como en el grupo de emigrados iluminados que esperan la revancha y nos los presentan formando "un *bolo* de famélicos" (subrayado mío). O cuando en *Viva mi dueño* vemos a Bonifaz hacer la escena "en los medios". Por supuesto, siguen nuestros viejos conocidos de la obra anterior figurando con las notas teatrales que se han recogido. Y los demás. La tertulia de los Monpensier: "lucida farándula de tribunos y poetas tuvo un trasnochado gesto romántico: había asistido a los dramones históricos y a las paradas militares [...]. Eran hombres de mundo, viejos galanes con catarro de arrepentidos" (pág. 1594).

El conde de Cheste, "tomó tablas con la mano en el pecho". El rey, "vino a los medios". Don Juan de Borbón, "salió muy dramático [...] tiene la gola inflada con arias y declamaciones de Manfredo", y más adelante, "entre las luces de la consola, [...] tomaba una bella actitud de teatro". Prim pasa por la misma figuración: "Arranque teatral, gesto fogoso de farsa mediterránea" (*Baza de espadas*, pág. 163). O, "Decoraba sus jaquetones propósitos con la retórica progresista que resplandece en los himnos nacionales [...]. César, en las tragedias de los corrales, no declama con más pompa endecasílaba sus hechos de Farsalia" (*ibid.*). Y, "con bravatas cuartelerias y grandes gestos de teatro levantino" (*ibid.*). "Sacó el pecho con énfasis melodramático, de falsificación catalana". "El glorioso hijo de Reus se emocionaba con romanticismo de tenor menestral que canta solos en el orfeón de su pueblo." Y así el chulapo, la farándula democrática, el Pollo de los Brillantes, Sagasta, con "tupé de farandul napolitano" (*ibid.*, pág. 161), el Pretendiente, que disimulaba sus despechos, "jugando la alta comedia de los regios estrados" y se dignifica "con un gesto de galán que ensaya grandes papeles" (*ibid.*, págs. 175 y 176). Y más y más pasajes.

Como ahora no me interesa analizar el modo de funcionar estas imágenes en sus resortes metafóricos o alusivos, ni tampoco su estructura desde el punto de vista lingüístico, quedan ahí en informe mezcla, pero muy bastantes para mostrar, si

no probar, la insistente asociación de lo visto en el plano real y transportado al imaginario del mundo de la farsa. Parece que tal cúmulo de casos han de tener algún sentido. Por de pronto, el más inmediato de esa orientación que le lleva al autor una y otra vez a la esfera del teatro, hasta hacerlo casi una mitificación de la realidad. Hay una matriz analógica [21] en toda esta familia de imágenes, sin duda: conocimiento, familiaridad, curiosidad; pero creo que el grupo de las imágenes de teatro pueden, junto con las taurinas y del mundo de los jaques que hemos recogido, subsumirse las tres en un índice común: la realidad como espectáculo en otras tantas claves, la dramática, la taurina y la chulapa. Para Valle es el mundo un gran teatro, y, como rezaba en "The Globe", *totus mundus agit histrionem.* Por otra parte, en cada una de las series de imágenes habráse advertido la tendencia a la deformación grotesca de la caricatura.

Pero hay algo más de naturaleza dramática en la trilogía novelesca que estoy analizando. Se ha observado por más de uno —recuerdo a Barja, a Fernández Almagro, a Díaz-Plaja y otros— que *El ruedo* está concebido y realizado con sentido de acción, esto es, de drama. Y no recuerdo que se haya pasado de observar mucho más de que la parte dialogada, verdaderas escenas directas, viene precedida de breves pasajes descriptivos, que son como acotaciones teatrales. Asiento, desde luego, aunque quisiera añadir alguna prueba a algo tan palmario. Antes me he referido a la introducción de los personajes en cada parlamento. Si se compara este procedimiento de Valle, en estas obras que nos ocupan, y en otros novelistas, por ejemplo, los anteriores y coetáneos, se advertirá que el nuestro apura mucho más las notas de caracterización individual y momentánea. Parece como si quisiera suplir las deficiencias de la letra, con las

[21] Tomo la expresión de Mark Schorer, cuyo artículo, "Fiction and the *Analogical Matrix*" (*Kenyon Review*, Autumn, 1949), me parece muy atinado. Intenta explicar las metáforas en el hábito asociativo, según la frase de Scott Buchanan, quien parece ser el inventor de la "analogical matrix".

sugerencias a una acción de los personajes, y a una visión y audición por los lectores. Eso explica la poco frecuente descripción de largo despliegue, y, en cambio, la presentación tan directa como cabe en obra novelesca. Desde Horacio está dicho, y tan repetido, que las cosas o se representan o se cuentan: "Aut agitur res in scaenis [22] aut acta refertur" (179 de *Ad Pisones);* y que las percibidas por el oído son menos hirientes que las que contempla el ojo, testigo fiel por excelencia —"oculis subjecta fidelibus"—, y el espectador aprehende por y para sí. Valle ha tratado de hacer una novela dramática y ha llegado hasta donde se podía. Para ello ha empleado, por ejemplo, otros recursos, tal como el que llamaremos "discurso directo libre", siguiendo al Prof. Harmer [23]. A diferencia de los parlamentos cuidadosamente preparados en gesto y voz, hay otros en los que no existe introducción previa, y se reducen a un diálogo puramente dramático, que el lector ha de situar y ambientar. Claro que el contexto suministra las claves suficientes para entenderlo. Un ejemplo: libro 2.º, *Espejos de Madrid,* I:

"—¡Se redondea el tuno de don Pancho!...
—¡Vaya pestaña la del gachó!
—¡Ha dado con una mina!
—¡Aquí todo es bufo!
—¡Pobre España! Dolora de Campoamor."

Y no es más, ni se da la pista para quienes sean los que así hablan, pues precisamente su impersonalidad da mejor el tono de un sentir popular: cualquiera, cualquiera de la oposición, podría haberlas dicho. El único comento del autor tiene la sarcástica ironía, no ingenua, de la frase final. No menos escueta y directa es la factura del libro 9.º, I, *Periquito gaceti-*

[22] *Scaena* no significó la partición de los actos hasta el siglo IV y en la pluma de los gramáticos. Para Horacio significa el lugar de la acción.

[23] Citado por Ullmann, *Language and Style,* Oxford, 1964, página 145. Por supuesto, es un calco sobre la denominación "estilo indirecto libre".

llero, constituido por un romance satírico de seis versos. Se supone que el recitado sostiene el capítulo.

Si entendemos en el sentido más alto el arte dramático —acción en presencia o sugerida—, aceptaremos mejor el calificativo de dramáticas para las novelas que examino. Casi asentiría, a la vista de la manera valleinclanesca, a la afirmación de un gran crítico americano: "All literary art strives toward the condition of drama, toward the fullest and most exact *rendering* of its subject in terms of the concrete fact or event, which in the play is gesture and speech, in the novel, gesture, speech, image and symbol, and in the poem, image and symbol" (*Modern Criticism,* New York, 1952, pág. 3).

En Valle todo parece conspirar y tender hacia la representación. No tengo ya espacio para ocuparme de otros rasgos de su estilo y de su composición novelescos, pero apuntaré, brevemente, a algunos rasgos de uno y otra, que vienen a confirmar mi punto de partida y de llegada. Sean, por caso, los sonidos que pautan y sostienen el relato: ruidos, cantares, frases de época ("¿Qué pasa en Cádiz?". "¡Que viene la niña!"), pregones, van distribuidos a lo largo de la novela actualizando, haciendo presentes los sonidos. Muy a menudo los capítulos se abren y cierran con el mismo motivo sonoro, repetido, o se enlazan por ese medio, o sostienen una situación en varios pasajes.

La calidad de la fonética de las palabras es de tipo onomatopéyico, tanto de imitación de sonidos o ruidos concretos como de pura sugestión sonora, sin precisiones.

Antes me he ocupado, aunque sin aducir ejemplos, de la caracterización en gesto y voz de los personajes en cada momento, sin dejarlos de la mano, dándonos esas calidades precisamente dramáticas. Sería inútil y farragoso el aducir ejemplos, que el lector encontrará abriendo al azar las páginas de la trilogía. Sí diré que gesto, ademán, movimiento y voces pertenecen, con abrumadora mayoría, a la gama de lo grotesco, deformadas con visión y audición caricatural.

Todo el montaje —¡perdón!— de las novelas está desde un solo enfoque, el directo, sin intermediario, sin que el narrador se muestre, salvo por medio de la ironía. Situaciones y personas, ambiente y dichos se nos dan en un presente actualizado, que no está impedido por los tiempos verbales. Cada momento, y Valle capta momentos, está con el bullir de la acción, no evocado.

Contrasta con el obligado uso del pretérito ("dijo") o del imperfecto ("decía") la proximidad de los hechos, de la escena, de los parlamentos. Y ello es tanto más sorprendente si se tiene en cuenta que se trata de una obra de tema histórico. También lo eran las novelas de la guerra carlista, pero en ellas se nos invita a una evocación teñida de un idealismo embellecedor para contemplar algo lejano, ido, sido, que fue heroico, que tuvo las virtudes de los pueblos primitivos y antiguos. (Sí, ya sé que Valle dijo que su carlismo era de "¡Viva la bagatela!", y lo creo). En esa etapa de su voluntad de visión y de forma utiliza espejos con irisaciones, digamos, románticas y esteticistas. En *El Ruedo* se nos impone una presencia constante, inmediata. Ello tiene su cristalización lingüística en la predominancia de la frase nominal pura, ausente toda temporalización que no sea la del presente, quiero decir del estar delante. Podría ofrecer docenas de ejemplos, pero los dejo por ahora. Más aún, la frase nominal aparece, sobre todo, en la parte narrativa y descriptiva, convirtiéndola en apostillones[24]: "El Marqués de Torre Mellada —gorro, batín, pantuflas— se ovillaba en la mecedora" *(Corte);* "Claras luces madrileñas.— Salón del Pra-

---

[24] Lucien Tesnière, en sus *Élements de syntaxe structurale* (París, 1959), escribe: "que la frase nominal sirve muy bien 'pour donner les indications scéniques (personnages et décors). Les indications de cette nature peuvent également se recontrer au début d'un roman, ce qui donne un caractère plus alerte au recit' " (págs. 178 y 179). Tampoco puedo entrar en la cuestión del valor "impresionista" de la frase nominal, sobre lo que ya se ha estudiado por Bally, Alonso, Richter y Alf Lombard, entre otros. Queda para otra ocasión.

do. Niñas y ruedas de la tarde, coloquio de nodrizas y roses marciales" *(Viva mi dueño).*

Éstas y otras frases nominales dan un peculiar carácter y andadura al estilo de Valle. Diré que se acentúa su empleo a partir de *Luces de bohemia* —claro es, en las acotaciones—, y que suelen estar al servicio de una caracterización en la clave de lo grotesco y, en cualquier caso, de una impresión de lo más próxima. (No puedo mostrar la progenie modernista de este recurso de estilo, y la manera valleinclanesca de manejarlo: quede para otro lugar.)

Tampoco Valle gusta de meterse en el interior de los personajes (el equivalente del aparte o del soliloquio monologado en el teatro), y si lo hace en alguna ocasión, pronto sale de la interioridad (a la que ha accedido en virtud de su punto de vista omnisciente, demiúrgico, por decirlo con su propio esdrújulo) y pasa de lo narrativo a lo que llamamos estilo indirecto libre, o estilo representado (Jespersen: "represented speech"). La Marquesa Carolina rumia su "afán marchito, desilusionado [...]. ¡Qué asco de vida!" *(Corte),* y más claro, en "El Vicario de los Verdes", el capítulo que apareció antes de la novela *Viva mi dueño,* de la que es una parte: "El Vicario se metió en el Parador: tuvo un repentino visaje de la sobrina ... Le turbó el cateo y el ras de la meorica [...]. ¿Por dónde se le había metido aquel pensamiento" (pág. 1558). Y poco antes: "El Vicario de los Verdes camina con encontrados pensamientos [...]. ¿No era un signo de la subversión de los tiempos? El Vicario se abismaba en una rencorosa desolación de eclesiásticos. ¡El Trono caído en el fango! [] ¡Todos salpicados! La España con honra de aquellos murguistas era el manifiesto de que vivía sin ella. ¡Todos salpicados! ¡Una ola de fango!" (pág. 1546). El autor nos instala en la encrespada mente del personaje y nos da, sin introducción, pasando del punto de vista narrativo al representado, las frases en que cristaliza el apasionado estado de ánimo. El Vicario ha venido a Córdoba para encerrar en un convento a su sobrina, seducida por Adolfito Bonifaz, amante de turno de la Reina. Otro pasaje de esta misma estructura,

entre los contados, es el capítulo XI del libro de *La Corte*. Tío Juanes, haciendo sus cálculos sobre cómo desenvolverse mejor en el asunto del secuestro, ha oído misa y ha hecho otras devociones, confía en la ayuda de la Virgen y Santos... "Suspicaz y cazurro, consideraba que nunca por mucha cebada enflaquece el bayo —¡Y cuántas tribulaciones para sólo mal vivir!—. ¡En este valle de lágrimas todo son redes y caramillos puestos al pobre desafortunado!" Y continúa así, pasando de la narración desde fuera a la anotación de lo que tío Juanes va rumiando, para concluir: "El viejo pardo, por el hilo de sus cavilaciones y recelos, deducía el monstruo de una revolución social. En aquella hora española, el pueblo labraba este concepto, desde los latifundios alcarreños a la Sierra Penibética". (Incidentalmente, y desde este último párrafo, se ofrece, urgente, el problema del compromiso o esteticismo de Valle: me limito a dejar constancia de que, pese a la opinión de Pedro Salinas —de tanto peso para mí— y a la más reciente, abonándola, de Juan Bautista Avalle-Arce [25], mi parecer es que Valle apenas si salió de una actitud radicalmente esteticista, aunque cambiara el signo. Pero esto exige más espacio.)

Está dentro de lo que de dramático tiene la novela, el caracterizar a cada personaje con su peculiar modo de hablar. Antes me he limitado a notar la precisa, y casi siempre grotesca, introducción a cada parlamento de cada personaje: las erres francesas de Redín —es diplomático— o el Pretendiente que habla "engordando las erres" (se ha educado en Francia). Los chifles de faldero del Rey don Francisco, o la fuga de gallos, los pianillos de Torre Mellada, o las crasas vocales catalanas del P. Claret, su fonética payesa. Graves, como "los odres", "los toneles" de una voz, o agudos, como el hablar "chirimía" de don Félix Cascajares, que desplazan a notas más ásperas y graves, llevado de su emoción: "el Pretendiente le ha dedicado

[25] Véase el artículo de Avalle-Arce, "Las Españas de Valle-Inclán", en *Pensamiento y letras en la España del siglo XX*, Nashville, 1966, págs. 51-62.

un retrato: "El candoroso progresista lo agradeció de primeras con música baturra, y luego que leyó la dedicatoria al pie de la ventana, con notas de chirimía" *(Viva mi dueño,* pág. 1619). (Por qué el acento baturro no puede ser empleado en tono agudo, o se contrapone a él es algo que no nos debe ocupar: a Valle le sonaba así; como en tantas otras ocasiones, prefiere equivocarse un poco o un mucho, si acierta a sugerir. Verlaine, simbolista, al fondo.)

Y siempre, para introducir la frase del personaje, variando con asombrosa variedad la gama de verbos *dicendi* o de imágenes acústicas suscitadas o descritas intensamente, con el consiguiente recargo caricatural: "El P. Claret entró orquestando con crasas vocales payesas el frailuno latinajo: *¡Salutem plurimam!*" (pág. 1519), o: "abrió el tonel de su prosodia payesa" (pág. 1520). "Interrumpió con un majestuoso quiquiriquí el Rey Consorte" *(ibid.).* "Inflóse con fatuos pianillos la Real Persona" (pág. 1521). Tan cuidados como las voces son los modos de hablar cada uno de los personajes, y está tan cuidado su idiolecto que resulta de un efecto caracterizador muy vivo. El dar a los entes de la novela un habla caracterizadora es algo que ha venido siendo cuidado, sobre todo, a partir del "realismo". Hasta entonces, y con las salvedades que haga falta, ni el teatro se había esforzado por más que dar hablas más que individuales, de tipos, jergas teatrales como se les ha llamado. Prefiero ahora utilizar el término "idiolecto" para el caso de Valle, pues tiene parte de jerga de clase o grupo —el caló, la lengua de jaques y chulos entre otras—, pero no deja de atender a la individualización del habla. Y tanto, que pienso que le conviene la observación de R. Barthes sobre Proust, aunque por distintos motivos: "Il fallut peur-être attendre a Proust pour que l'écrivain confondit entièrement certains hommes avec leurs langages, et ne donnât ses crèatures que sous les pures espèces, sous le volume dense et coloré de leur parole" *(Le degré zéro de l'écriture,* París, 1964, págs. 69-70). Si dejamos las jergas de grupo, podemos oír alguna muestra de idiolecto: Cánovas habla "con encadenamiento lógico". Y como lo dice, lo hace, porque

Valle, su prosa es como la poesía, según Salinas, hace lo que dice. Así: "No pertenezco, no he pertenecido jamás, al modernismo histórico, y mi asistencia a esta reunión no puede suponer mudanza en el ideario que durante toda mi actuación política he sustentado". No sigo porque el párrafo es largo (*Baza*, págs. 21-22). El Nuncio, en contraste con el tosco P. Claret, el escéptico Bradomín, el vano y chismoso Torre Mellada, todos hablan su idioma dialogal peculiar, su idiolecto [26]. Y esto creo que es también un rasgo que aproxima lo novelesco a lo dramático. Con nota de grotesca visión, además.

Diré también que la visión histórica de Valle, pues en algún modo lo es su ciclo novelesco, y con una verdad más allá de la documentación y objetiva, se proyecta sobre un breve lapso de tiempo. Atiende mucho más a detalles, a rasgos, a momentos singulares muy concretos, en busca del *petit fait vrai*, para dar impresiones —él diría, sensaciones— de algo puntual y actual, visto y oído —pues son éstas las dos sensaciones que priman, con mucho—. Mas la audición quizá está más procurada que la visión, siendo aquella impresión sensorial la más fugaz (podemos ver y contemplar), pues se extingue con el estímulo, y éste no suele ser estable, duradero, sino sucesivo. ¿No es esto también una forma de concebir y hacer de raíces puramente dramáticas? No quisiera forzar el argumento y terminar probando nada por haber querido probar demasiado, ni, me parece, me he empecinado en demostrar una tesis a todo evento. Ahí queda mi interpretación, como ensayo, aunque con algunas pruebas. Creo que la impresión del lector de Valle, aun apresurado, no es opuesta a la que aquí se ha tratado de sostener con ejemplos no elegidos con tal finalidad. Y eso que los he ahorrado para no cansar.

Consideraré todavía algo que ha sido insinuado y no desarrollado arriba: la apoyatura en coplas, cantares populares

[26] El amplio tema aquí apenas apuntado puede verse en J. Montesinos: "Trueba y su realismo", en *Wort und Text*, Festschrift für Fritz Schalk-Frankfurt. Es Montesinos quien mejor puede explicar el uso de este recurso en la novela española desde el "realismo".

—populacheros— del ambiente. De nuevo lo auditivo y presente. La musa, plebeya, desgarrada, satírica de muchos de esos textos no está empleada sino para dar ambiente de época, pero con visión degradada, grotesca. Un pasaje, por todos: el libro 9.° de *Periquito gacetillero* (recordemos, ahora, las menciones de la prensa satírica, ya en *La farsa y licencia,* y en nuestro ciclo) lo dice con toda claridad. Después del párrafo, minúsculo capítulo, que es un cantar satírico sobre el papel que va a ser utilizado para un chantaje político, y que se transcribe, el pasaje siguiente, de la pluma del autor, nos da la clave interpretativa: "A la historia de España, en sus grandes horas, nunca le ha faltado acompañamiento de romances. Y la epopeya de los amenes isabelinos hay que buscarla en las coplas que se cantaron entonces por el Ruedo Ibérico. Tomaba Apolo su laurel a la puerta de las tabernas, como en la guerra de los franceses, cuando la musa populachera de donados y sopistas, tunos y rapabarbas era el mejor guerrillero contra Bonaparte. Toda España, en aquellos isabelinos amenes, gargarizaba para un Dos de Mayo" (*Viva mi dueño,* pág. 1600).

La elección de esta y otras muestras de la musa popular tiene la misma intención selectiva de motivos que le hacía decir a Valle: "Hay que descender al arroyo", según recuerda Melchor Fernández Almagro. La toma de motivos en el arte bajuno le ahorraba, en parte, de la deformación grotesca, pues se le daba hecha. Operaba en tales momentos con un arte sobre algo ya tratado artísticamente, bien que fuese el de la musa populachera, como Solana ha tomado, y recargado creadoramente, formas y colores de arroyo en sus carnavalescos. ¡Pero con qué soberano toque recrea Valle tan pobre material!

En resolución, la visión —no de "ver" simplemente— en el novelista de los amenes de un reinado parte de un observar la realidad como espectáculo, sometiéndolo a la prueba del espejo deformante que acentúa lo grotesco. La expresión de lo así obtenido se somete a un tratamiento de naturaleza para-dramática en los sonidos, composición, desarrollo.

He llegado hasta aquí desde un punto de partida de tanteo, sin prenunciar el elemento teatral. Ahora se articulan y completan mis "conclusiones" iniciales. Salvo mejor opinión.

VALLE-INCLÁN Y GALDÓS: UN ESTUDIO DE IMÁGENES

Se trata, en estas líneas que siguen, de un ensayo sobre el campo de las imágenes utilizadas por dos escritores en la concepción primero, en la expresión después. Los dos escritores son Benito Pérez Galdós y Valle-Inclán, y más adelante se acotará la parte de la obra respectiva que se somete a examen. En cuanto al término "imagen", me conviene dejar sentado el significado con que ha de emplearse aquí, pues ha de ser con el estricto de un tecnicismo y para uso exclusivo, por el momento. Entiendo por "imagen" simplemente la representación de algo evocado por medio de la imaginación. No tengo la culpa de la aparente tautología a que me ha obligado el uso laxo y multívoco de aquella palabra que no debió haber sido abusada y extraída de su campo semántico. Como hemos de ver, las imágenes que han de considerarse aluden desde una realidad cualquiera mentada a una evocación imaginativa y del mundo taurino precisamente. Que haya comparación simple o traslado metafórico no hace ahora al caso de mi intento; ni me ocuparán las estructuras del montaje metafórico en términos de lenguaje.

Para ir ganando terreno, un ejemplo: en *La corte de los milagros*, el camarero de La Taurina, un colmado donde hay vino, mujeres y cante, ha querido despistar a la policía que viene en seguimiento de los señoritos, ladrones de capas, y da cuenta de su acción con estas palabras: "He *metido el trapo* a los guindas". Lo que llamo imagen es la acción taurómaca

aludida, sobre la realidad mentada del engaño con una pista falsa. La frase pertenece a la jerga de la lidia y, por tanto, tiene un vivo valor de evocación ambiental.

Por otra parte, y para dejar por el momento la mostración, debo advertir que se busca establecer un índice en el campo de las imágenes como elemento de la creación literaria y para tratar de ver, hasta donde sea posible, una razonable línea de influencia o sugestión, desde esa zona imaginaria. Por esta vez no es cuestión de ver la validez de la vieja tesis de Sperber [1] sobre las preferencias individuales en las analogías empleadas por un escritor, como muestra de una esfera de interés, o de servidumbre.

Cuando se lee *El ruedo ibérico* de Valle, se echa de ver inmediatamente, ya en el título, que hay una insinuación orientadora hacia el campo imaginativo de lo taurino, pues en la equivocidad de "ruedo" se apunta en la dirección real inmediata de "campo", "área", "espacio", no menos que en la de la imagen "ruedo taurino". Una vez leída la serie novelesca, singularmente los dos primeros volúmenes, el título cobra mayor evidencia de su doble significación. Lo de menos es que pueda pensarse en la conocida comparación de nuestra geografía con la piel de toro. El ruedo ibérico es un escenario de lidia, de toreo, con notas y valoraciones que, vamos a ir viendo, suponen una visión histórica en términos predominantemente visuales y cinéticos tomados del mundo de la tauromaquia. Nobles y plebeyos, políticos y coro aparecen con gestos y en frases del ruedo taurino.

No vale la pena aducir ahora más ejemplos tomados de Valle, pues en el estudio anterior se han registrado en número suficiente para mostrar esa tendencia a una visión determinada.

Las imágenes del mundo de los toros no son demasiado sostenidas, ni se reiteran, pues Valle tiene buen cuidado de no

---

[1] Hans Sperber, *Einführung in die Bedeutungslehre*, Bonn-Leipzig, 1923, especialmente pág. 67. Un nuevo planteamiento en Ch. Mauron, *Des metaphores obsedants au mythe personnel*, Paris, 1963.

insistir con exceso. Ahora bien, notemos que junto con las imágenes, en que domina la sugestión visual o cinética: gestos, movimientos, hay además un juicio de valor sobreentendido, pues personajes y escenas vistos en la traslación taurina aparecen teñidos de un matiz caricatural, indudablemente despectivo, pese a que Valle es muy parco en emitir juicios directamente, tanto porque no le interesa, como porque prefiere sugerir a definir, insinuar a pontificar.

Un campo de referencias próximo al taurino, en la novela que nos ocupa, es el de ternes, jaques, flamencos, gitanos, o el de cuatreros y bandidos. Los ademanes de aristócratas, "un gesto de rufa bellaquería", son corte de mangas, por ejemplo, en Bonifaz, subraya la identidad que el autor establece entre aristócratas y chulos. Un ministro, como González Bravo, nos es presentado con aspecto de "jaque viejo", y tiene "duro ceño de jaque gaditano", o hace una escena "con reto de majo". Y en quien se esmera esa nota es en el general Narváez, que aparece "con aire de jácaro viejo", "abriendo el flamenco compás de las zancas" (tal vez se haya pensado más en la zancuda) o con su "angosto talle de gitano viejo". Un coronel, Zárate, aparece, "haciendo piernas y sonando espuelas... con bordeo de gallo viejo". Toñete llega "como un bailarín de flamenco". Cierto es que hay imágenes procedentes de otros campos, y entre éstos señalaré el muy frecuente del teatro, de actores o de muñecos, y junto con el que examinamos, el más sostenido a lo largo del ciclo novelesco. Pero la impresión dominante, sugerida por las imágenes que sostienen la visión de los amenes isabelinos, es la de una "jactancia chispona de jeta con chirlos", que pasea "su gesto bravucón". Y hasta "las fanfarrias militares han trascendido a la conciencia popular, con olés y falsetes de una jácara matona" *(Viva mi dueño)*. El mismo "aire de jácara matona" que suena en *La Corte*. (Digamos, de paso, que junto a lo visivo, hay en Valle muy frecuentes imágenes auditivas, directas o sugeridas.) Y se sabe que *Viva mi dueño* es una degradación de las espadas de los generales, en "cachicuernas", que llevan el sabido letrero.

De lo jaque a lo torero no hay más que un paso, si no estamos ya en el mismo terreno. El Niño de Benamejí, para esquivar a don Ole, "intentó *capearlo*"; o se nos aparece, "en los *medios* del salón, [dibujando] una *revolera, toreando* al espectro del Espadón". Y ya en la misma tónica, hasta el Marqués de Bradomín, no tocado precisamente de flamenquismo, se refiere a Narváez con "galaica humorada: —¡Resucita siempre que hace falta en la *capea!*" (todas estas citas, de *Viva mi dueño).* El don Juan valleinclanesco, escéptico y frío en esta aparición tardía, de vuelta de todo, justifica su presencia en el coto de los Carvajales porque está aprendiendo el gitano.

Para resumir, insisto en que *El ruedo ibérico* está presentado a través de una interpretación artística —no histórica o historicista, aunque por vía indirecta resulte de una verdad mayor— sobre gestos, actitudes, figuras y voces que crean imágenes relativas al mundo de ficción en que Valle baraja y funde lo flamenco y lo taurino, el trueno dorado y la matonería jaque. El lenguaje empleado tiene un fuerte poder evocativo ambiental, sin nada de realismo ingenuo. Toda esta visión en imágenes parece que lleva implícito un juicio de valor negativo, aun cuando el autor se reserva una distancia respecto de sus personajes, que le deja incomprometido. Pueden, sin embargo, como ya lo hizo Pedro Salinas, deducirse consecuencias acerca de la toma de posición del autor; pero no acabamos de estar seguros de que su estética no siga siendo la misma de sus novelas carlistas y de su carlismo, es decir, que Valle cree más en su arte que en las ideas, en la literatura que en la política. Estamos en el tono de "Viva la bagatela".

* * *

El mundo novelesco de Galdós no tiene una conformación tan cerrada como el de Valle, ni sus imágenes operan con tan sostenido enfoque. Tampoco se parecen en el modo de presentar personas y situaciones: Galdós es más narrativo y descriptivo, Valle usa más de la presentación *in actu,* de la autopsia.

Pero, dejando aparte estas y otras muchas diferencias [2], tienen un punto común en cuanto que uno y otro han hecho novela histórica de los mismos años, de los últimos momentos del reinado de Isabel II. Verdad es que esta coincidencia es mínima y, si se quiere, ajena a procedimientos artísticos. En Galdós suponemos un planteamiento "realista" y un afán de verismo histórico. Si Valle usa del espejo cóncavo para obtener distorsiones que entran en lo grotesco, Galdós aspira a pasear un espejo plano a lo largo de un camino, según la vieja definición, tan ilusoria, del realismo. Esto supuesto, veamos cómo ocurren las cosas en la novela galdosiana. En cuanto a su estimación de lo taurino, más bien es negativa, si nos fijamos en algunos pasajes, por ejemplo en este de *La desheredada* (1881): "¡Lástima grande que esto se acabe [que los niños tomen los nombres de héroes como Prim y O'Donnell para sus juegos] y que los chicos que juegan al valor no puedan invocar otros nombres

[2] La enemistad de Valle hacia Galdós tuvo, sin duda alguna, causa muy personal. Compárese, por ejemplo, lo que escribió Valle sobre Galdós (William E. Fichter, *Publicaciones periodísticas anteriores a 1895*, El Colegio de México, México, 1952) con lo que resulta de sus últimos artículos, en *Ahora* (véase "Los últimos artículos de Valle-Inclán", por Emma Susana Speratti Piñero, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Oxford, 1964, páginas 455 y sigs.). Creo que una de las causas "personales" de la animosidad de Valle contra don Benito —y a salvo las discrepancias estéticas— tuvo por motivo el que éste rechazara la obra de Valle, *El Embrujado*, para su estreno en el Español. Valle pidió la tribuna del Ateneo madrileño, y dio lectura a su obra, no sin antes dedicar acerados puntazos al director de El Español por aquel entonces. En la sesión —mejor, sesiones, pues fueron dos— se levantó al final el vice-presidente del Ateneo, Sr. Dubois, para defender a Galdós, aduciendo que ni la Directiva del centro ni él podían hacerse solidarios de las opiniones emitidas por Valle contra el glorioso nombre de don Benito. Debo estos datos, recuerdo de testigo presencial, a mi buen amigo y depositario de tanto saber literario —y de otros campos— don José M.ª de Cossío.

Ahora sabemos algo más para las relaciones entre Galdós y Valle gracias a *Cartas del archivo de Galdós*, ed. por S. de la Nuez y J. Schreibman, Taurus, Madrid, 1967.

que los gárrulos motes de los toreros". Su gran simpatía y amor hacia todo lo hispano, de cuyas múltiples manifestaciones nada le fue ajeno, parece excluir lo taurino de su admiración. Claro que lo conoce y lo utiliza, por ejemplo como medio de caracterizar el habla de un personaje.

Llamo habla de carácter la que un escritor presta a sus personajes para revelar su educación, gustos; en una palabra, su caracterización en el mundo de la ficción. No puedo entrar ahora en una exploración de antecedentes, pero para nuestro propósito ahora, baste con anotar ese procedimiento como propio de la escuela "realista". Galdós ha hecho amplio y vario uso de tal recurso, desde la muletilla [3] a las peculiaridades regionales de oficio, hasta las deformaciones por error: con el retrato de cada personaje nos suele dar un modo peculiar de expresarse.

En uno de los *Episodios Nacionales,* en *Los Apostólicos,* Pedro López, "Tablas", matarife gigantesco y rudo, cuenta la fuga de Olózaga y se sirve con naturalidad de símiles taurinos: "Ya se le había llevado puñal y pistola y un cinto de onzas, que son la mejor *brega* para *parar los pies* a la justicia y hacerla que obedezca al *engaño* [...] Debió echarles pan o hacerles maleficio, porque aquellos animales no se *empapaban en el engaño.* [Se refiere a los perros.] En aquella mano traía un puñal, y en la otra la *muleta,* o sea un puñado de onzas. Se quedaron todos parados, *ciñéndose en el engaño,* sin saber si atender al oro o al hierro, al *trapo* o al *estoque.* En esto el bribón de Poela, que es el que había *tomado* más *varas, quiero decir más onzas,* se fue a él *con muchos pies...* Yo hice un *cuarteo...* En un *mete y saca* quedó todo hecho, y digo *mete y saca* porque don Salustiano, después de abrir, tuvo alma para sacar la llave... Ya está ese caballero en *corral* seguro" (capítulo XXIII). Este "Tablas", "hablaba [...] de becerros si era

[3] Un estudio sobre este efecto, "The Muletilla: An Important Facet of Galdós Characterization", de Vernon Chamberlin, en *Hispanic Review,* XXIX, 1961, págs. 206-309.

invierno y de toros si era verano", era criado de don Felicísimo Carnicero, el agente de negocios eclesiásticos, figura sombría y reaccionaria, y cae, como su amo, dentro de la galería de personajes antipáticos. Las imágenes sirven sobre todo para una caracterización del personaje y apenas valen más que como ilustración de lo que explica a su modo, acudiendo a las comparaciones de su mundo predilecto. Además, la fe del autor en la imagen parece tan débil que necesita puntualizar los términos de la comparación, cosa que no encontramos en Valle. Galdós apoya su imagen con un "o sea", "quiero decir", como si no esperase una clara inteligencia en el lector.

Aun alterando el orden cronológico, si nos fijamos en *Los duendes de la camarilla* (1903), volvemos a ver utilizado el mismo juego de caracterización, ahora en boca de Rosenda, viuda de un capitán y amante de un teniente. Aconseja a Lucila: "En cuanto te cases y tengas ese magnífico *buey* bien *cuadrado*, empiezas con él una *brega* superior, *muleta* por aquí, *muleta* por allá... Figúrate cuántas *banderillas* ponerle..." (cap. XXVII). Y sigue en el siguiente: "Se *enchiqueró* con un General [...] que es *marrajo*, de los que dejan el *trapo y van al bulto* [...] eso que llaman golpe de Estado [...] que es dar un *bajonazo* a la Constitución y *arrastrarla* con las *mulillas*". La frecuencia de los términos no deja de sorprender a su interlocutora, que se lo señala: "¿Por qué empleas ahora una porción de términos de toros, que antes no te oí nunca?... Es que ahora tienes cerca de ti, oyéndola sin cesar, a persona que habla con esos términos". Y, en efecto, la otra confiesa que así es, y se trata de Francisco Tajón, intrigante, hipócrita, otro personaje de la serie de los odiosos. Decididamente, lo taurino está en el lado desfavorable. Y, por ahora, no ha pasado de servir como habla de carácter.

Muy otro es el caso de *Narváez*, el tomo de los *Episodios* anterior a *Los duendes*, y terminado en 1902. Parece como si este volumen, dominado por la figura del Espadón de Loja, se hubiera contagiado de ciertos rasgos peculiares del personaje. El cual aparece siempre en actitudes de majeza, con "andar de

gallo arrogante", o con "actitud de gallo insolente provocativo", o se para "con tiesura de gallo", o "entró con paso y tiesura de gallo". Si recordamos el pasaje de Valle, la nota se ha agudizado en aquel jácaro viejo que deja caer el párpado mirando a las personales reales, "como esquilador". Narváez contesta con desgarro a la Reina, asegurándole que no hay peligro con los agitadores: "Por ahora tienen buen vino" (contestación que no anda lejos de la famosa de Pucheta). Lo cual no desentona de la visión que Galdós nos da de la Reina: "Doña Isabel hablaba con su pueblo en lenguaje socarrón, abusando de la contragramática y del maleante aforismo chispero... Isabel de Borbón decía con desgarrada voz de maja..." (*O'Donnell*, pág. 164).

El Espadón, de Galdós, maneja la jerga taurina con gran agilidad: "Que pasen a esa sala los que aguardaban y los recién venidos: los *despacharé* a todos de una *estocada*". Y, cosa curiosa, el supuesto narrador, Beramendi, en quien no se han notado preferencias taurinas, también se ha contagiado en el relato: "Entrar yo... y salir él [Narváez] con vivo paso, mirar fiero y arranque impetuoso, que me dio la impresión de un toro saliendo del toril". Las peripecias políticas se cuentan en términos de lidia: "El Espadón toreaba por lo fino a don Pedro de Egaña". "Hoy no hay aquí más hombres que él [Narváez] y su *cuadrilla*." "Cleonard daría la *estocada* a su propio ministro; *entregaría* después los *trastos* al conde de San Luis y éste, con la simple *puntilla, remataba* prontamente [...], restablecida la íntegra *cuadrilla del diestro* de Loja". Hasta los movimientos del fiel servidor de Narváez, Bodega, están vistos en forma de lidia: "cogió el chaleco, y alzándolo en ambas manos, hizo un movimiento semejante al del banderillero cuando cita al toro y le muestra los palillos que ha de clavarle". De nuevo, Galdós nos da la explicación del símil taurino, con cierta pesadez. Estamos lejos de la notación rápida, insinuada, impresionista, de Valle. Se trata de dos estilos opuestos, característicos de dos épocas, no sólo de dos autores, que se diferencian en que el uno, descriptivo, explica, mientras que el otro, el modernista, apunta levemente. Véase un ejemplo, por tantos,

en que la descripción de tipos semejantes está hecha con las técnicas respectivas:

"Detrás de esta máquina [...] iban unos grandes levitones que, en unión de dos enormes sombreros, *servían para patentizar* la presencia de dos graves lacayos" (*La fontana de oro*, capítulo I). En contraste con:

"Encombrados palafreneros: plumas blancas, medias encarnadas" (*Viva mi dueño*). Evidentemente, Valle ha aprendido bien la lección de que nombrar un objeto es suprimir las tres partes del gozo: sugerir, he ahí el secreto. Para ello contaba con la educación del lector, desde la prosa modernista, que había incorporado la lección de Mallarmé. Galdós, cuando empieza a escribir no tiene a su disposición una lengua apta para la novela, y ha de hacérsela trabajosamente.

No sólo en esta obra primeriza, sino también en las novelas de la serie histórica, por ejemplo en *O'Donnell*, hallaremos una manera de presentar, describiendo, que en Galdós tiene por cotejo con la de Valle más lentitud y una cierta ingenuidad de procedimiento. Galdós utiliza siempre la frase sostenida por verbo, mientras Valle-Inclán prodiga la frase nominal, en notaciones breves, rápidas, como a trazos sueltos, en abierto contraste con el modo más lógico de don Benito. El cual, y en la novela citada, nos describe la salida de una fiesta palatina: "... entraban en ellos [en los coches] los hinchados miriñaques, dentro de los cuales iban señoras; entraban plumas, joyas, encajes, bonitas o vetustas caras compuestas". Compárese con una situación análoga, la salida después del besamanos palaciego, al comienzo de *La corte de los milagros* (1.º-IX): "Por las galerías y a lo largo de las escaleras, uniformes y mantos susurraban al despedirse", y luego, casi en puras frases nominales: "Sobre la gala de los uniformes, destacaban los guantes blancos su cruel desentono, y eran todas las manos, manos de payaso". No me importa ahora insistir en la nota deliberadamente grotesca con que Valle descalifica sus personajes y ambiente, tan lejos de la manera de ver de Galdós. Pero a partir de esta novela, su repudio de la frase verbal para sustituirla

por la nominal va a ser constantae: "Olivas y rastrojos, pardos sayales de aradas tierras, agrestes tomillares, fulvas retamas... digitales y torbiscos, quebradas roquedas". Pero no puedo tampoco detenerme a analizar las variadas formas con que el autor de *El ruedo ibérico* utiliza la frase nominal, uno de sus más felices resortes. Y bien puede advertirse que, como se sabe, la descripción basada en nombres, sobre todo sin adjetivos, da una andadura más rápida al ritmo del discurso, al mismo tiempo que parece como si se nos pusiera inmediatamente ante los hechos o las cosas. Galdós no lo ignoró, y en un pasaje de especial tensión acelerada ha acudido al sintagma nominal. Así en *La revolución de julio*, el tumulto ocasionado por el regicidio frustrado del cura Merino, lo presenta: "Rápida visión fue todo esto, atropellada procesión de carnes, terciopelos, gasas, mangas bordadas de oro, tricornios guarnecidos de plata".

Valle ha tenido la ventaja de asimilar mejor, por razones de edad, las aportaciones del modernismo: y la frase nominal es una de ellas.

Pero, volviendo a nuestro campo de imágenes taurinas y sus aledaños, todavía podemos notar, si no es apurar con exceso, cómo el habla de Narváez, en el libro galdosiano, tiene rasgos de fonética popular andaluza, así en el "Camará" con que se dirige a Fajardo. Y lo andaluz aparece como rasgo graciosamente caracterizador del diputado Santana, "hombre graciosísimo", y nos da un Padre Fulgencio inesperado, pues le tenían por castellano o vizcaíno, por su voz bronca, pero "resulta que es andaluz, que cecea un poquito, y con su miajita de gracia y aquel".

En resumen, Galdós en su *Narváez*, partiendo de datos reales para la pintura de su héroe, ha sido llevado al empleo de imágenes taurinas, y de notas de andalucismo que dan un cierto color ambiental a la época que le sirve de fondo histórico. De aquí a la visión de *El ruedo ibérico* hay una diferencia de grado, pero estamos dentro de la misma tonalidad creada por las imágenes taurinas y flamenco-andaluzas. No parece muy descaminado suponer una sugestión de Galdós sobre Valle-Inclán. Por-

que aún se pueden entresacar más imágenes taurinas en las novelas de la serie histórica en torno a los años que nos ocupan y me atrevo a afirmar que ello constituye una excepción en el campo asociativo de las comparaciones y metáforas galdosianas. Por cierto, que parecen cristalizadas en torno a la figura de Narváez. Así en *La de los tristes destinos,* habla Narváez a Beramendi, en su primera aparición en la novela: "Cierto que puedo sacudirme, tirar *los trastos,* decir, ahí queda eso, Señora... Me gustaría verte en esta *brega, toreando dos cornúpetas* a la vez. Es muy divertido, como hay Dios. Apenas acabas tu *faena,* tienes que volverte para *zafarte* de los *pitones* del otro" (se refiere a la revolución y la reacción, ambas activas en su mandato). Imagen taurina mucho más débil cuando se refiere a otros generales: "Nada tenía que envidiar... a Espartero, que inició alguna *suerte* lucida, puso en ella la mano, mas no supo o no pudo rematarla" *(O'Donnell).*

Si otras personas emplean la jerga taurina, será, como antes se ha visto, o por afición y caracterización, pero siempre con una cierta nota degradante. Tal sucede con las Villaescusa, madre e hija, en *O'Donnell* y *La de los tristes destinos,* cuando están en la pendiente del deshonor o ya claramente entregadas.

Sabemos que el autor de *El ruedo ibérico* no debe mucho en otros órdenes a Galdós, y cualquiera recuerda la forma despectiva en que uno de los jóvenes modernistas de *Luces de bohemia* alude al gran novelista canario ("Don Benito el garbancero"). Pero pese a tanta diferencia, pese a que el material taurino como repertorio de imágenes está ahí, a disposición del primero y formando parte del habla común española, no deja de ser tentador apuntar la idea de que haya sido en Galdós donde Valle haya encontrado una orientación para su interpretación de la época isabelina en la clave de lo taurino y sus aledaños de flamenquería. Como he apuntado antes, Valle sostiene más insistentemente y con más cargado acento el enfoque, de modo que su mundo novelesco tiene una estrecha coherencia interior. Claro es que Galdós quiso hacer algo en otro tono y con muy diferente intención artística. Valle ha proce-

dido como un caricaturista y pienso precisamente en la voz italiana "caricature", de donde viene nuestra "caricatura", para definir un arte que recarga el rasgo característico. No hay por qué establecer un orden de valor entre ambos novelistas, pues son calidades de diferente orden, por lo tanto inhábiles para la comparación estimativa, y cada cual con perfecta legitimidad. Otra cuestión es el gusto de cada uno.

Creo que un ejemplo ilustrativo de la intensificación de sentidos a que Valle somete las palabras, con ventaja a las veces sobre el realismo de Galdós, nos lo puede dar una frase hecha, "estar o ir en/a Peñaranda", por casa de empeños. En otra ocasión he tratado el tema, y sólo tomaré las conclusiones. Cuando Rosalía Pipaón, en *La de Bringas,* teme que su marido averigüe el que los candelabros de plata "habían hecho un viaje a Peñaranda", no tiene más valor que el de un chiste verbal manido, que el mismo Galdós ha utilizado en otras ocasiones. Ni lo tiene en el Valle que escribe una de sus obras primerizas, *Corte de amor,* cuando la Condesa de Cela dice a su amante, un estudiante pobrete, "Bien podían estar mis cartas en Peñaranda" (OC, I, pág. 521).

Valle, en *La corte de los milagros,* cuando escribe que "Toñete Bringas, descolgándose la capa que llevaba sobre los hombros, se la tiró al gitano: —¡A Peñaranda!" (Libro 2.°, XI). Aquí, gracias al fuerte color de la escena, el modesto chiste verbal ha cobrado un nuevo efecto de valor evocativo, y uno oye esa palabra, un topónimo después de todo, con un acento y una entonación intensamente teñidas de flamenquismo, como el que se percibe en otras palabras de terminación homófona: "telanda", "baranda" (en el sentido de chulo), "cucanda", "jacaranda", "telendo", como si hubiera una familia de sufijos que llevasen esa carga semántica. Por otra parte, la incrementación sufijal o parasufijal en Valle exigiría más extenso tratamiento. Creo que en ello reside uno de los resortes más peculiares de su estilo.

No se me ocultan las dificultades que hay para aceptar mi tesis arriba apuntada de la posible sugestión galdosiana en Valle-

Inclán, incluso enunciada con tanta cautela. Soy de los escépticos en cuestión de influencias, porque, entre otras cosas, no disponemos siempre de la mayor, y tal vez decisiva, parte de los datos con que ha operado un autor. En este caso, como he dicho, el material estaba, y está, como bien mostrenco del hablante hispano, y si no tuviéramos la experiencia, bastaría con echar una ojeada a la completísima enciclopedia de José M.ª de Cossío para ver hasta qué punto el lenguaje figurado taurino ha penetrado en el coloquial incluso. Por otra parte, ya Ramón Pérez de Ayala, en sus artículos *Política y toros,* publicados en libro en 1918, había manejado la imaginería taurina en lo público [4]. Si bien se advierte que lo que se ha buscado ha sido un análisis del uso de determinadas imágenes en la textura de un mundo novelesco en dos autores.

Sería curioso apurar los antecedentes de la novela de Valle en la de Galdós, y nos depararía esa pesquisa no pocos rasgos, apuntados en el autor de los *Episodios Nacionales,* que cobran nueva intensidad y estilización expresiva en el primero. Cuando encontramos en *La revolución de julio,* y a propósito del encuentro de fuerzas en Vicálvaro, que a Galdós aquello, las conspiraciones y pronunciamientos, le parecen "farsas", "carnavalada" y "compadrazgo", estamos en la tónica con que Valle nos presentará sus amenes isabelinos. Si Galdós ve la política de González Bravo, después de muerto Narváez, como: "La flamante *Constitución interna,* entremés político del mismo *Maese Gonzalo* y otras cosillas que diariamente surgían en el retablo de los acontecimientos" *(La de los tristes destinos),* no deja de llamar la atención que la visión en términos de teatro y aun de teatro de retablo, de guiñol, sea una de las notas que caracterizan el mundo valleinclanesco de *El ruedo ibérico,* bien que genialmente recargado.

---

[4] Con muy distinta intención y arte más pobre, Eugenio Noel venía desde mucho antes poniendo en la picota este aspecto de la vida española. Recordemos su libro *Señoritos, chicos, fenómenos, gitanos y flamencos,* Madrid, Renacimiento, 1916.

Como sucede con gestos, rasgos de personajes históricos en uno y otro novelista, Sagasta aparece en *O'Donnell:* "el mirar vivo y ardiente... y un mechón arremolinado sobre la frente formando cresta de gallo"; el mismo mechón caracterizador que figura en *Baza de espadas.* Puede objetarse que así lo conocieron uno y otro, que así se le ve en tantos retratos; pero en ambos casos es el mismo rasgo, variando la insistencia y el tono. Como sucede con Adelardo López de Ayala, que en Galdós: "descolló la voz declamante y altísima de Adelardo Ayala, gritando: —Esta Señora es imposible", y en Valle aparece como "el gallo polainudo", desplegando la cola de su oratoria enfática, ya en el salón de la Marquesa Carolina, ya entre los conjurados. Claro que han partido ambos de una documentación y de fuentes informativas comunes, pero creo que Galdós ha convertido la materia bruta en algo interpretado artísticamente, y que sobre ello ha operado, muy posiblemente, Valle.

Por lo demás, las *Memorias* de Fernández de Córdoba, las del Marqués de Miraflores o el *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del s. XIX,* de A. Fernández de los Ríos, dan abundante materia para interpretar a Narváez realísticamente como un personaje no muy distinto del literario que aquí hemos visto. Y lo mismo puede decirse del ambiente de aquella sociedad.

Y todavía parece más plausible la sugestión en ambos novelistas, desde luego mucho más probable en Valle, de la literatura populachera, de que tanto uso hizo en motivos de caracterización para ambientar momentos de su ciclo novelesco. Esto supondría un replanteo del tema partiendo de la literatura o subliteratura que ya en lo satírico, ya en lo heroico tuvo como personajes a políticos, de una parte, bandidos, toreros, contrabandistas y jaques por la otra. Contra Narváez, y a raíz de su muerte, se publicó un pliego, "Vida del Espadón", que empieza:

Nació en Loja este varón
con instinto bravucón.

Ahora, gracias al jugosísimo libro de Julio Caro Baroja, de quien he tomado esa noticia, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1969), podemos rastrear mejor la mitificación popularista de todo ese mundo de héroes y de su ambiente. Provisionalmente podemos tomar de Caro la opinión de que Valle-Inclán halla la materia prima del esperpento en el romance de ciegos (*op. cit.*, pág. 19). Galdós no tuvo esa visión tan fuertemente caracterizada, entre las innumerables caras de lo español que recreó en su vasta obra novelesca.

DE LA SINESTESIA EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN

"No es necesario que la mayoría entienda todo el arte; basta con que se penetre de su honda emanación", ha escrito Juan Ramón, el poeta voluntario de la minoría, siempre. Pero aquí hemos de dejar a un lado el apasionante tema de la destinación del arte. Digamos, sí, que, sea cual fuere el cuadrante que sople, la verdad es que una misma forma de arte llega siempre con diferente voz a oídos mayoritarios y minoritarios. Interesa más ahora señalar en esa oposición que el poeta apunta, entre arte entendido y arte que penetra por emanación, un doble modo de captar el fenómeno estético. No puede aceptarse que sean dos maneras contrapuestas y excluyentes, necesariamente: a donde la inteligencia no llegue, sólo puede acudir la intuición artística —si se me permite traducir así la emanación penetrativa—. Formas hay que reclaman como vía más adecuada de penetración la segunda, sin que ello invalide la posible ayuda del camino intelectivo. Tratando de poesía, de la poesía de Juan Ramón, diríamos, si no parece tautología, que ha de entenderse poéticamente. Su mejor comentario sería otra poesía en emulación, contagiada y provocada. Pero la crítica no suele satisfacerse, tal vez no sabe, con llevar la segunda voz en un canto amebeo, y tampoco es esa su misión: dejando los misterios en su zona inaccesible, trata de aclarar lo que está más aquí, en la zona de lo explicable y a sabiendas de que siempre queda un margen por asir. Precisamente lo que se trata en estas líneas es un análisis parcial de un aspecto de la lírica juanra-

moniana, con el convencimiento previo de que no accederemos a sus secretos últimos. Y uno siente la necesidad de precisar, disculpándose, los límites de su intento, para que quede intacto el encanto total.

Queremos ver el uso que el poeta ha hecho de un truco —descuéntese lo que de peyorativo tenga el término—, de un procedimiento que psicólogos y críticos conocen con el nombre de sinestesia. No es lugar ni ocasión para trazar la historia de la cosa, ni del tecnicismo, mucho más vieja aquélla que éste, pues, como siempre ocurre, las viejas y nuevas "figuras retóricas" estaban en la lengua aun antes de que los escritores las utilizasen o de que los críticos las definieran. El buen observador de Montaigne ya decía que "metonimias, sinécdoques" y otros términos de los retóricos podían aplicarse al parloteo de su criada. En todo caso, no estará de más recordar que el empleo consciente y casi programático de esa trasposición de sensaciones que es la sinestesia, se inicia en el archifamoso poema de Baudelaire *Correspondences,* se prolonga con especial regusto entre simbolistas, y con Rubén, como mayor responsable, penetra entre nosotros, aunque Jiménez pueda tener acceso directo a los franceses, pero no sin una deuda inicial con el nicaragüense. Pero esto necesitaría una prueba más puntual, aunque para nuestro caso lo demos provisionalmente por bueno.

Las correspondencias entre sonidos y colores, sea una u otra la dirección del fundido, ha dado lugar a copiosa literatura. Parece que todos los colores se han atribuido, al menos por una vez, a cada una de las vocales. Claro que dentro del subjetivismo impresionista hay tendencias algo más generalizadas, y preferencias individuales. *Vid.* P. Debouille, *Poésie et sonorité,* París, Les Belles Lettres, 1961, especialmente pág. 248. Para el famoso soneto de Rimbaud, *vid.* Etiemble, *Le mythe de Rimbaud,* II, págs. 81-104.

Para reducir el campo de nuestras observaciones, ha parecido conveniente no pasar del *Diario de un poeta recién casado,* como límite cronológico más moderno. De la poesía anterior se ha tomado como guión la *Segunda antolojía poética*

y sólo hasta la altura de aquel libro. Las razones, además de lo reducido del estudio, surgen de considerar un momento crítico, de cambio, en la poesía de Juan Ramón, el de la composición del *Diario*. Anticiparemos que no sólo en el uso de la sinestesia, sino en tonalidad poética y expresión, la obra de nuestro poeta entra, decidida, en un nuevo clima, digamos de esencialidad, de interiorización y de despojo hacia lo abstracto.

En la gama de sensaciones han establecido los psicólogos una escala, en que se ordenan los distintos sentidos, de menor a mayor grado de diferenciación: tacto, gusto, olfato, oído, vista. A estos cinco tipos de sensaciones habría que añadir las térmicas y cinéticas, de dudosa colocación en la escala anterior, pero más bien en su parte inferior. La confusión de sensaciones es, por supuesto, un hecho de experiencia común, y el lenguaje refleja la indiferenciada disponibilidad de algunos adjetivos, por ejemplo, que sin traslación evidente se aplican a diferentes órdenes de sensaciones: "agudo", "dulce", "áspero", por no citar más, tienen una plurivalencia aplicable no sólo a varias sensaciones, sino también a experiencias de la sensibilidad interna. En esto, como en tantas otras ocasiones, la lengua general no se diferencia esencialmente de la lengua literaria, y es una comprobación más de la teoría estética de Benedetto Croce.

Si analizamos ahora el juego de expresiones —y en la expresión va, inseparable, la visión— sinestésicas en nuestro poeta, observamos que predominan las trasposiciones contiguas, dentro de la escala citada. Es más frecuente la fusión de sensaciones visuales y auditivas, en ambas direcciones: "Malva es el lamento" *(Verde verderol);* "por el verdor teñido de melodiosos oros" *(Elejías lamentables);* "en la fuente abre el agua su cantinela de oro" *(La soledad sonora);* "el gallo alzará / su clarín de plata... Levantará el gallo / su clarín de llama / y la aurora plena, cantando entre granas..." *(Desnudos);* "El celeste divino se torna azul sonoro" *(Repique,* de *Poemas agrestes);* "Farolas rojas de la retreta de estío..." *(Retreta entre las*

rosas); "las chillonas botellas de colores" *(Guipúzcoa);* semejante a "gritos / de colores" *(El niño pobre).*

En *Diario de un poeta recién casado* encontramos sinestesias del mismo orden audiovisual, o a la inversa: "Sordas y dulces luces grana, azules, verdes..." *(De Boston a New-York);* "cantan cosas de oro los gorriones" *(¡Viva la primavera!);* "... el organillo llora igual que un hombre. Sí, parece que destila lágrimas difíciles de no sé qué barniz multicolor y cristalino" (CXXIII); "el silencio, como un enorme color único, parece inmenso y se siente con los ojos, pero en los oídos siguen... las sirenas..., los remaches..., las bocinas, como sonando en un cuadro" *(Puerto);* "... su derramamiento amarillo [del oriente] sobre el agua es como si se hubiera exaltado hasta un oro máximo, hecho grito, estallido..." *(Amanecer),* en que se complica la sinestesia color-sonido con una tercera sensación cinética, "estallido"; "Únicamente grita —en silencio y en el recuerdo de ahora mismo— el colorín de los cafés de cristales del muelle" *(Plaza nocturna);* "los colores del Sur, al sol de invierno / tienen las ruidosas variedades / del mar y de las costas" *(Los rosales).* Hay poemas —en prosa o verso— dentro del *Diario* donde la sinestesia audio-visual constituye el tema como algo indeciso, tal ocurre en *Mar de pintor (¿De músico?),* o acude a evocaciones de poetas y músicos conjuntamente: "cual en lagos de una líquida malaquita ideal, musical más que pictórica, que Verlaine, Debussy y Dulac unidos, tal vez soñaran" *(Mediodía);* y "la última isla, casi de música..., como una proa de luz cristalizada" *(¡Adiós!),* y, a continuación, "Malva de oro y vaga... en un ocaso amarillo..., gritos complicados de luz, la *Isla de los muertos,* de Böcklin... Oro, fuego, purificación. El mar suena a César Franck *(La isla transfigurada).* Mucho menos frecuentes son otras trasposiciones sensoriales, más bien raras, como auditiva-olfativa: "cantará / con música y con aroma...": "llorará / con música y con aroma" (número 100 de la *Antología),* aunque la fusión no sea perfecta, como sí lo es en esta triple asociación, en el mismo poema: "Tendrá una voz de mujer, / vacilante, arrulladora, / plata con llanto y son-

risa, / miel de mirada y de boca". O ésta del *Diario:* "el corazón recoge su color como un canto perfumado" *(Iris de la tarde).* Tampoco he hallado más de una sinestesia táctil-visual: "soi, vaga mariposa / que colgabas a la tarde de primavera, / en el cénit azul, una caricia rosa" (núm. 89, *Antología).* Una notable fusión de sensación visual y cinética: "Esta tarde hemos paseado New-York ¡por nada! en rosa nube lenta", donde el ralentí del movimiento está, además de dicho, creado en imagen por el tempo del grupo sintáctico, no menos que por las tres sílabas acentuadas y la todavía más larga del último adjetivo.

Tampoco es muy habitual la complicación de más de dos sensaciones y, a las veces, la ambigüedad de los epítetos no permite delimitar zonas de sentidos: "olor crudo, áspero y fino" *(Nocturno)* o, "Hasta el silencio es duro y despintado" (núm. 115, *Antología);* o, "sordas y dulces luces granas", ya citado; o "agrios colores, y rumores" *(El árbol tranquilo).* Añadiremos este curioso cruce, en chiasmo: "... las palabras / que vibran en sus cielos, cual las notas de estrellas / de un laberinto de campanas" (171, *Antología),* donde se funden, cruzadas, sensaciones auditivas y visuales más visuales-auditivas. Y, todavía, esta sinestesia (¿greguería?): "Grillos y estrellas, enredados, atan el paisaje" *(Orillas nocturnas),* como último ejemplo de fusión audio-visual.

Una clase especial de transposiciones sensoriales nos ofrece el aplicar notas del dominio de los sentidos externos a la sensibilidad interior, a sentimientos. *Sentimientos musicales* es el título de algunos poemas en *Antología (Laberinto),* y seguidamente viene: "¡Qué tristeza de olor de jazmín...". En otros poemas del mismo libro: "...y las blancas farolas / mojan, bajo la lluvia, su tedio amarillento" (número 176, *Anochecer en los Pirineos):* "¡Qué tranquilidad violeta" (número 73); "Fuera, el toño piensa su elegía violeta / y prende en el ocaso un recuerdo amarillo..." (núm. 138); "una paz fuerte y rosa que ascendía del monte" (núm. 146). Hasta aquí, los colores tiñen —salvo en los dos primeros ejemplos, sonido y olor— experiencia de la sensibilidad interior —pasemos a este orden "elegía"

y "recuerdo"—, trayéndola a un plano de realismo mágico, si se nos permite tomar prestada la expresión del poeta. Los colores aquí no operan con el preestablecido simbolismo de convención general que conocemos en nuestros clásicos, sino que llevan plenamente la sugestión cromática que les es propia, junto con las connotaciones habituales de cada uno más la peculiar resonancia que esos colores han recibido dentro de la obra de Juan Ramón. ¿Cómo agotaríamos todo lo que el azul le dice al poeta, tal como éste le ha hecho cantar, sugerir?

En dirección contraria a la que hemos visto arriba, ahora de la sensación adentro, se nos ofrecen contados casos: "las flores azules / huelen a imposible" (número 132, *Antología*), y como hipálage: "Tu vestido blanco, / tu fragancia impúber!" *(ibid.)*; o esta atrevida adjetivación: "De una pradera oscura... / ...llega un olor insomne" (número 180, *Antología*).

La extensión de nuestro análisis no permite sacar consecuencias muy seguras y, por otra parte, uno siente poca fe en los balances estadísticos al uso. Por supuesto que la sinestesia como tal no es un estado poético y sólo nos sirve para denunciar una peculiar orientación psicológica en el presunto poeta. Recogidas y clasificadas las preferidas de Juan Ramón, añadiremos que su frecuencia no llega al amaneramiento: cada sinestesia parece nacida necesaria y original. Es notable que las transposiciones de sensación a sentimiento no aparecen en *Diario* y sí en libros anteriores. También podemos adelantar que en el mismo *Diario* llega el recurso de la sinestesia a un punto desde el cual se notará la paulatina desaparición, consumada en *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936), y en *Animal de fondo*. Se trata, tal vez, de un segundo y más acendrado desnudo de su poesía, si el primero fue su liberación del modernismo, "de no sé qué ropajes". La sinestesia más habitual ya se ha dicho que es la que une sonido y color, y viceversa: el recuerdo de unas y otras no da predominio estimable en favor de una u otra dirección. Las escasas asociaciones de otros sentidos también se resuelven en visión —con predominio de color sobre formas— o sensación auditiva — predominantemente mu-

sical. En todos los casos hay una selección de belleza objetiva, cuando no se transmuta aún en belleza artística, elaborada —pintores y músicos interpuestos entre poeta y naturaleza.

La fusión de sentimientos y sensaciones parece característica de antes de 1916. (Añádase todavía *Pureza negra* y *¡Vehemencia naranja del poniente!*, en *Antología*, 306 y 313.) Puede ocurrir que alguna sensación sea simbólica: "el *corazón* recoge su *color* como un canto profundo", ya citado. Por esta clase de sinestesias, Juan Ramón nos parece más próximo a Yeats que a los simbolistas franceses, recordando los poemas "a la rosa" en uno y otro, o las palabras del irlandés: "Todos los sonidos, todos los colores, todas las formas... evocan emociones indefinibles y, sin embargo, precisas...", aunque el nuestro no tiene las conexiones mítico-populares que hay en la poesía de Yeats. Pero no he de entrar en el incierto terreno de influencias, ni recibidas ni dadas tampoco, aunque la deuda de los poetas españoles con Juan Ramón sea tan evidente muchas veces.

SOBRE EL ARTE DE RAMÓN

En el año 1925 —ya historia— escribía Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, a propósito de la tendencia del arte nuevo por él notada con ese peligroso diagnóstico de "arte deshumanizado", que "los mejores ejemplos de cómo al realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida— son Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce". De este enunciado cabe hoy sacar no pocas consecuencias aprovechables, con la ventaja sobre el Ortega de entonces de que no necesitamos profetizar ni aventurar opinión desasistida del contraste que el tiempo y el consenso han corroborado sin riesgo de un impresionismo impreciso. Desde luego, yo no pondría a nuestro Ramón al lado de ninguno de los otros dos escritores citados por Ortega como parigual, y ello no tanto por considerar a Ramón indigno de aquella compañía —ni, por supuesto, a la inversa—, sino porque se trata de calidades literarias de muy diferente signo y entidad. Pero esto es muy fácil de percibir hoy, y no lo era nada en los años veinte. Por lo demás, tiempo vendrá, si es que no ha llegado ya, en que la perspectiva más remota confunda y asemeje perfiles no tan semejantes todavía. Esa semejanza o parentesco bien puede estar más en lo negativo, en lo que los tres escritores rechazaron, que en lo que buscaron y hallaron cada uno por su camino. Todo lo que tiene de aventura y de busca insatisfecha la obra de cada uno de los tres, lo que al mismo tiempo supone de inconformismo con el pa-

sado inmediato y con su presente, la arriscada empresa de empezar por el principio, ese tono de hazaña prometeica, es algo común a los tres; pero, repito, sus vías son divergentes, y se distanciarán tanto más cuanto más avancen.

Todavía tendría que precisar más una discrepancia con el aserto orteguiano arriba transcrito: no es la lupa lo que emplean ninguno de los tres escritores al acercarse a las cosas, pues no es visiva su facultad más acusada, ni sus experiencias pueden situarse en el campo que el microscopio explora. Tanto valdría decir que otra manera de destruir la realidad y crear otra más original sería la de mirar las cosas con un cristal de aumento: macro o microscópica, la visión obtenida sería una sobre-realidad, o una manera de des-realizar, como se decía, modo y meta de las nuevas corrientes literarias, digo, las que fueron nuevas los años de entreguerras. Porque en Ramón no es la observación minuciosa o ampliada de las cosas lo que le caracteriza, sino su visión inédita de las mismas. La visión en profundidad, o si se quiere, la visión poética.

Por uno de esos casos de azar en las lecturas, venía yo rumiando hace días y para otros fines la singular aventura que hay en el, al parecer, trivial acto de ver. Para otros efectos había tenido que formular por modo empírico y muy personal que la visión es un hábito más que un acto singularizado, que nuestra costumbre puede más que la novedad y que por pereza, por economía nerviosa, por comodidad, las más de las veces vemos lo que llevamos ya inscrito en nuestra costumbre; el estímulo no llega a fondo y tan pronto como ha despertado en nosotros una asociación encasillada, cesa la curiosidad y somos espectadores pasivos y acomodaticios.

Pues bien, esa misma teoría, basada, por otra parte, en autoobservaciones, me ha venido confirmada por un joven escritor, Michel del Castillo, en *Tara*, su última novela: "Car voir est la chose la plus effrayante qui soit. Si nous voyions réellement, nous deviendrions tous fous. L'habitude, heureusement, nous sauve" (pág. 18).

Gómez de la Serna se ha sostenido en trance permanente de visión inédita a lo largo de su larga vida literaria y de su copiosísima obra, sin un desfallecimiento, sin una concesión al tópico, a la falsilla. Y ha buscado, ha hecho de las cosas el campo de su visión, las ha erigido en protagonistas, interrogándolas sobre sus secretos, mirándolas desde ángulos insospechados, sorprendiéndolas en escorzos vivos, perescrutando en su opaca y bruta materia para extraer difíciles logros de belleza sorprendente de agudísimo ingenio, y, cuando menos, de viva ingeniosidad.

He ahí el nudo del arte de Ramón, y la greguería —a través de tanteos y vacilaciones— el instrumento aprehensor de la esquiva presa. Las cosas, en primer lugar. Porque Ramón ha buscado también otro ámbito para su visión, éste más recóndito y no en el plano sensible, sino en el de las ideas y los valores: de ahí sus ensayos, artículos y libros sobre escritores, pintores, músicos, artistas de todo género, o sobre temas tan evanescentes como "La Torre de marfil", "Las palabras y lo indecible", "Lo cursi", buscando siempre la dificultad y la esquivez del tema para apresarlo infatigablemente con el portentoso instrumento de su prosa.

Con lo cual se indica una de las cualidades relevantes y en grado sumo de nuestro escritor, que lo fue casi por definición exclusiva. No hace falta puntualizar si novelista, dramaturgo, ensayista, biógrafo —aunque fue lo uno y lo otro—, porque en cada uno de esos géneros, si es que no fueron y son una greguería permanente, Ramón descuella como escritor y por escritor. En ello hay una virtud, digo una cualidad positiva, no sin un asomo de reserva, puesto que parece indicarse que sus dotes de fabulador novelesco o de ensayista, o de autor de piezas dramáticas, han sido inferiores a las de estilista escritor. Y yo así lo creo, aun cuando no vaya ahora a entrar en pruebas, en mis pruebas, claro es.

Por fortuna para nosotros este escritor no ha sido un virtuoso del estilo, no ha sido un preciosista, aunque sus años mozos hayan tenido el irresistible atractivo del modernismo y

sus epígonos, y haya convivido con formas de literatura decididamente tocadas de un exceso de formalismos: piénsese que es contemporáneo de Miró, de Pérez de Ayala, de Jarnés y, en todo caso, de Valle-Inclán, por no mencionar sino los prosistas (si no se cita esa manera de preciosismo a lo Ricardo León o a lo Répide o Diego de San José, es por considerarlas seudo-literatura, y muy por bajo del nivel en que Ramón se movió).

Sí, Ramón es un prodigioso escritor, ágil, funambulesco a veces, que se embriaga de palabras, las doma, las inventa, pero nunca se les somete, y sabe, en último término, salir, con un quiebro irónico de su propio arabesco. Por eso nos gusta su prosa, nunca baldía, que no resuena en oquedades retóricas, sino que apresa contenidos, que no se complace en narcisismos ni en remilgos de hablista y tiene siempre alerta la intención, justo el giro grácil, la línea del ritmo, sin sonsonetes ni concesiones al halago sonoro.

Con un poco de pedantería escolar le denominaríamos un neobarroco o, mejor, neoconceptista; pero también erraríamos considerablemente la puntería. De los conceptistas le separa, con ventaja, la falta de formalismo y de esquemas retóricos, envejecidos ya en su juventud: Ramón suele ser mucho más libre y muchísimo menos convencional. Por otra parte, no olvidemos que a Gómez de la Serna le interesan las cosas, incluso las más humildes, mientras que los ilustres antecesores creo no estaban interesados sino en los nombres de las cosas, de muy pocas cosas. Ramón les lleva, por otra parte, la ventaja de haberles sucedido y de haber recibido una lección en el uso del lenguaje que los otros no pudieron oír, la de la mayor remoción que haya habido en las letras modernas, la del simbolismo y la insistencia en los valores sugestivos de la palabra, liberada hasta hoy y hasta no sabemos cuándo —¿para siempre?— de la servidumbre lógico-conceptual.

Ramón es el primero en España que ha visto la capacidad mágica de la palabra y ha explorado en amplia gama sus posibilidades, no con las limitaciones de la bisutería modernista,

sino en la eterna y nunca acabada lucha por traer a términos de dicción el oscuro mundo de lo inefable. Como luego fue delante o junto a los movimientos que se desprenden del simbolismo, en sus últimas consecuencias, desde el surrealismo —él escribe siempre *sobre* o *superrealismo*— al dadaísmo, en los últimos límites de las capacidades expresivas del lenguaje, allí donde quedan las palabras en libertad. Y siempre con entera independencia, sin filiación a escuela, solo y escotero desde aquel primer toque de clarín que fue su obra primeriza, *Entrando en fuego*, explorador incansable, inconformista por autenticidad, no por postura, no viviendo más que para la literatura y como literato.

Posiblemente sea otro Ramón, Juan Ramón Jiménez, el otro ejemplo señero —es decir, singular— de una vida heroica, en poeta. Si Carlyle viviera hubiese podido ejemplificar en su galería de héroes al Poeta en el uno; al Prosista en el otro.

Pero no quería derivar por la vertiente fácil del elogio: prefiero definir, y en ese sentido podéis tomar mis palabras anteriores. Definir, que también es limitar, exige señalar límites, y un límite es una frontera, como todas, con dos caras, una hacia lo que es, otra hacia lo que no es. Las personas pueden muy bien definirse también por lo que no son, siempre, claro es, que se nos dé la cara interior del *limes*, es decir, lo que son.

Gómez de la Serna no fue en ningún momento afín con los hombres del 98, aunque vivió muy joven la crisis literaria que estos hombres trajeron. No tuvo nada que ver con el hondo problematismo de esa literatura, ni se contagió del afán, del prurito revisionista. Ni, como Valle-Inclán, puede ser llamado hijo pródigo del 98, de regreso de sus escarceos estetizantes y modernistas. Ramón ha estado siempre en la línea de la literatura pura, con lo que se nos muestra heredero de las corrientes finiseculares de *l'art pour l'art*, o del *art for the art's sake*, aunque, creo, con más gravedad y entrega, pese a lo que hoy nos puedan parecer sus genialidades y rasgos de humor excéntrico, desde el pergeño de su persona —pipa, patillas, tupé— hasta el arreglo de su habitación o las salidas pintorescas.

Pero siempre es arriesgada una afirmación tan seca como la antes enunciada de la despreocupación por los problemas españoles en el inventor de la greguería. Con ello se quiere decir que en ningún momento se creyó llamado a proponer ningún remedio, ni a censurar vicio alguno. Nos confirman esta regla las contadísimas excepciones, y como de pasada. Así este pasaje sobre el dominó (en *Greguerías selectas,* publ. 1919, Calleja): "Es un juego español. Él responde al espíritu de este pueblo lento, basto y obcecado. Él es duro y persistente como estos hombres. Él es juego castellano, sobre todo por lo enjuto, lo pasmado y lo árido, estando por eso siempre los cafés de Valladolid, Palencia y Burgos, llenos, atiborrados, crepitantes por el ruido de las duras fichas que suenan también en el fondo de sus espejos y se propagan en todas direcciones, volviendo sobre los que juegan después de haber rebotado, dando una gran familiaridad y unanimidad a todos los que están dentro del café, al que da un cariz dominguero la nota estrepitosa y clara. Entre jugadas de dominó va pasando la Historia de España hace tiempo. Obcecados en su juego, la conciencia desaparece y se embota en el ruido y la fijeza absurda, ruin y absorta..." (página 106).

Ramón irrumpió en el mundo de las letras con aires de francotirador, dispuesto a ganar un lugar en el cotarro. Cierto que tardó bastante en hacerse oír, precisamente por su originalidad singular que no permitía clasificarlo en uno u otro grupo o tendencia. Ello y sus extravagancias, más el cultivo de una bohemia dorada —quiero decir, segura y al abrigo por el apoyo familiar— le ajenaba la estimación de los más graves varones.

No le arredraba nada y tiraba contra tirios y troyanos: "Baroja, ese caso de depósito judicial, cuyas obras, sombrías, desdibujadas, desquiciadas, están hechas porque sí"; "Valle-Inclán, que ha abusado del corazón —ese desmayo de la sensualidad intelectualizada—"; Martínez Sierra, "que empalaga a almíbar, y es un caso de satiriasis"; Azorín, "esa edición en octavo menor de la obra en folio de Anatole France" (1909, *El concepto de la nueva literatura).* Luego diría que: "De toda

la generación precedente sólo quedaban unas páginas de Azorín". Sólo a Baroja no acabó de aceptar. Ni a J. R. J., "poeta pedagogo a la manera occidental, recargado, multicursi —*Platero y yo* está en la línea de *Canción de cuna*— que escribe esa apostilla lacrimal al margen de estos versos:

Era blanca y triste, era / de un corazón como el mío...
Y al llegar la primavera / me dejó morir de frío...
Era blanca y triste... Era...

... El autor advierte que escribió esto sollozando".

Ramón no está por los sentimientos y hubiera podido ser él quien enunciase aquello de que es con buenos sentimientos con lo que se hace literatura mala. En general, huye de la falacia patética, no se deja sobornar ni quiere penetrar en nuestra sensibilidad con la ganzúa del sentimiento, menos de la sentimentalina.

Por ello, su obra es útil para la teoría de Ortega sobre la deshumanización del arte. ¿Queréis una prueba decisiva? La tenéis en uno de sus libros de que yo más gusto, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías,* publicado el año 35, y muy poco conocido. Es un elucubrar y greguerizar sobre los cementerios y la muerte: el prólogo se llama "lauda de entrada", y ni por un momento encontramos el menor asomo de patetismo. Se acepta y hasta se burla la muerte: "es muy usual ducharse con la frase 'dentro de cien años todos calvos' ". "El español tiene la mosca —la mosca negra— detrás de la oreja. ¿Qué sería de nosotros sin la muerte? Todo tiene exaltación gracias a la muerte... ¡Qué bellos ojos tiene la muerte! Yo la saludo militarmente con sorna y disciplina siempre que la siento pasar...".

O en este epitafio, entre docenas de ejemplos recogidos con frío humor:

"Aquí yace retirado / don Gregorio Espín: su ciencia / mejoró toda dolencia / del enfermo ya postrado; / y aunque fuese consumado profesor en Cirugía, / la Parca cruel e impía /

no miró que tiene esposa / y tres hijos. Hoy, llorosa, / este recuerdo le envía".

Su independencia ha sido extremada, y su desparpajo, pues como dijo Icaza, G. de la S. "es hombre que dice todo lo que se le ocurre, escribe todo lo que dice, publica todo lo que escribe y regala todo lo que publica". Ninguna vinculación a partido o credo, como gusta de proclamar repitiendo al poeta Villalón: "Haremos poemas sin ropa de nadie, sin levitas de academia, sin chaquetas de sabios ni trincheras de señoritos, sin blusa del obrero tampoco". Hubiera dicho con Gide que una literatura sometida, aun sometida a la revolución, es una literatura sometida.

Volviendo a su dominio y regusto en las palabras, diré que las ve a veces como *cosas*, montando sobre su entidad sonora y aun sobre la gráfica una interpretación, como en esta vieja greguería: "la K es una letra mordiente, atenazante, con dos mandíbulas de kokodrilo. Pobre vocal sobre la que cae la letra agresiva, que cierra sus fuertes extremos sobre ella"; o esta otra: "Linoleum, ese nombre latino, sonoro y admirable, que es tan solemne, que es tan difícil de decir y en el que suena el órgano profundo, es absurdo, irresistiblemente absurdo que se refiera a lo que se refiere, que signifique lo que significa... ¡Pobre palabra malograda e inutilizada! ¡Linoleum, palabra suntuosa y ritual, de un bello rito muerto! ¡Palabra asesinada por los mercaderes!". O esta: Bayadera "es una palabra que baila, que mueve sus caderas, y a compás saca el vientre lleno de un ritmo circular cuyo centro es el ombligo... Un cadencioso movimiento continuo cimbrea esta palabra siempre... 'Baya... Baya... bayadera'. Se pronuncia con una intermitencia obligada y contoneante esa palabra".

En pocos escritores hallaremos el goce puro por la busca de la expresión, por el hallazgo de las palabras adecuadas, y por la que Horacio llamaba "callida junctura", el supremo arte del escritor, la feliz unión. Oigámosle: "El logro de la inspiración está lejos, quizá en la estratosfera de las palabras, en plena

nebulosidad. Sólo el azar las encuentra. Liños de moreras, cipresal, almiares, juegos de color, perifollos, madroñeras, mirí-ficas, filtraciones, gaiterías, requilorios... De ese reino de las palabras que se combinan por su gusto nos llegan algunas apareadas: Funámbulas falenas. Ebúrneas aureas. Periclitó lo perínclito. Mirobolante y pulquérrimo. Lucihembra desnuda. Fanfarrias muertas. Hontanar de goces. Enlabiador miraje". Por aquí llegamos luego a los dominios del superrealismo: "esos grandes peces verticales que son los fantasmas", y más allá: "Su tisú epitelial chocarrero y lampadista", "El alba se doblará por el cangrejo clavado"; esa poesía que llaman hermosa "porque se acabaron en ella los versos a los niños y a la rosa en el búcaro, encantadoras cosas de la almoneda de lo isabelino" ("los ángulos son unos pájaros que quieren volar"). Y cita los poemas de Picasso: "en el lago de la tajada de la sandía", "el gallo que da la nota que sostiene en equilibrio el tejado"... La atención casi obsesiva y obsesionante por las cosas constituye, como se ha dicho, el nervio de la obra de Ramón. Díganlo sus numerosos libros dedicados a cosas, sean chimeneas, senos, paraguas y, en una palabra, a ese finibusterre de la cacharrería que son los puestos del Rastro. La vulgaridad del objeto no le arredra, pues tiene la mirada nueva que descubre lo no visto hasta él. Si se quiere tener una idea mejor de cómo se situaba ante las cosas, léase su ensayo "Las cosas y el ello", en *Rev. Oc.*, 1934, agosto: "Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí... Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero, son elementos filosofales, claves del universo, sino que guardando la incógnita suprema de por qué lo son. Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotal. Las cosas quieren decirnos algo pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden... centrar por una sola boca una sola clase de lengua". "Aquel tazón con pulseras de oro nos hizo pájaros de la mañana y en él nos plació el seno de porcelana, ubre de las cosas con leche de las vacas y café de cafetales. La cordial realidad de los desayunos antes de ir a la escuela

en el invierno helado estaba en aquel tazón que representaba la maternidad de lo que es cosa, de los feldespatos y las tierras y las cosechas y toda una ímproba enjambrería en su solidez."

Pero en las cosas está su grandeza y menoscabo, su gloria y su límite. Su talento prodigioso se gastó en menudeo, aunque el conjunto de su obra sea un vigoroso empuje y una cuantiosa renovación. La obra ramoniana es y creo que será más estimada por lo que osó que por lo que logró, más por el impulso que por la presa. Por otra parte, nos falta lo que esperamos de todo gran escritor, la obra que la resuma y lo exprese, el personaje, la situación, el símbolo. Lo ha dejado, repito, en su actitud tan radical y entregada —su censura más grave para Baroja es que no sentía como compromiso total la literatura—, y en su valentía e independencia. Sus herederos o discípulos lo son —si se exceptúa un Bacarisse o un Bergamín— esporádicamente. En cualquier caso, Ramón ha traído un aire fresco, renovador, alegre y deportivo al oficio de escribir. Me temo que los jóvenes de hoy no capten bien su ejemplo, y es para dar que pensar, pues entiendo que Ramón sigue siendo más joven que cuando lo descubrí en mi primera adolescencia.

SOBRE "MADRILEÑISMOS" [1]

Carecemos todavía de estudio satisfactorio sobre el lenguaje de Madrid, y los pocos publicados se han ocupado de ese casticismo convencional hecho entre el pueblo y los costumbristas. Creo que se impone una recogida y sistematización para ulterior análisis interpretativo del caudal suministrado por la

[1] En 1923 anunciaba T. Navarro Tomás la inminente iniciación de un estudio serio sobre la pronunciación madrileña (*RFE*, t. X, página 29), pero no tengo noticia de que tal estudio se haya realizado ni mucho menos publicado. En el artículo del señor Navarro se citan dos opiniones de novelistas sobre el acento madrileño. La Pardo Bazán, en *Insolación*, habla del "seco y recalcado acento de la plebe madrileña". Y Baroja, en *Los caminos del mundo*, caracteriza a un hablante como "recalcando las palabras como un madrileño".

Los estudios sobre el habla castiza de la capital son, si no me engaño, los siguientes:

R. Pastor y Molina: "Vocabulario de madrileñismos", *RH*, XVIII, 1908. Poco abundante y sin autorizar apenas. Aunque apareció como "primera serie", no siguió la segunda.

Eusebio García Luengo: "Madrileñismos y andalucismos teatrales", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, 1943, págs. 249 y 277. Son, como dice el autor, "fáciles reflexiones", sin aportación de dato.

F. López Estrada: "Notas al habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches", *ibid.*, págs. 261-272. La obra es el sainete en un acto *Los milagros del jornal*, sin fecha. El estudio abarca fonética, léxico, morfología y frases.

A. Castillo Lucas: Refranes y dichos madrileños", *Revista de tradiciones populares*, 1944-45.

literatura oportuna. Sin remontarnos a los orígenes dieciochescos, son el cuadro de costumbres, el género chico, la poesía de carácter popular y la novela desde mediados del pasado siglo hasta hoy, los géneros cuya exploración se impone. Una observación somera parece indicar que el casticismo madrileñista ha venido decayendo como motivo literario a partir de la posguerra, y más aún con el rapidísimo crecimiento demográfico de la capital y con la apertura a horizontes de más amplio radio. Pero contra esa observación han de tenerse en cuenta escritores muy de hoy, desde Cañabate, pasando por Cela —ahí están sus *Nuevas estampas madrileñas,* que llevan camino de proliferar sin tasa; su *Colmena,* etc.—, hasta *El Jarama,* de Sánchez Ferlosio, y la más reciente, *Travesía de Madrid,* de Francisco Umbral (Alfaguara, 1966). En todos estos escritores, por no mencionar otros, el casticismo madrileño está presente. Por otra parte, falta una idea clara de lo que haya de entenderse por

---

Vicente Ramos: *Vida y teatro de Carlos Arniches* (Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966) trae una desmedrada lista de unas sesenta voces en su apartado "Vocabulario familiar madrileño, extraído de la obra de Carlos Arniches".

Buen estudio el de R. Senabre, "Creación y deformación en la lengua de Arniches", en *Segismundo,* núm. 4, 1967, págs. 247-278.

Ruiz Morcuende: "Algunas notas de lenguaje popular madrileño", en *Homenaje a Menéndez Pidal,* II, págs. 205-212 (1925). Explica documentadamente algunas palabras y frases.

El libro de Luis Carandell, *Vivir en Madrid* (ed. Kairos, Barcelona, 1967), trae un capítulo, "Cómo habla el madrileño", y un "Diccionario madrileño-castellano" *(sic),* págs. 153-173. Es admirable la graciosa despreocupación filológica de que el autor hace alarde.

Alonso Zamora Vicente: "Una mirada al hablar madrileño", en *Lengua, Literatura, Intimidad,* Taurus, Madrid, 1966, págs. 63-73. Y en *Dialectología española,* Gredos, Madrid, 1960.

L. Flórez: "Apuntes sobre el español hablado en Madrid", en *Bol. Acad. Colombiana,* XVI (1966), n.º 64, ag.-sept.

Tomás Navarro Tomás: "Vulgarismos del habla madrileña", en *Boletín de la Academia de Colombia,* Bogotá, XVIII (1963), 72-I.

Ocasionalmente hay datos o estudios en diversos autores y obras: Beinhauer, M. L. Wagner, Clavería, Casares, etc.

"madrileñismo". Muchas de las peculiaridades fonéticas, que llevan consigo otras morfológicas, no me interesan ahora, y, diré, son de carácter mucho más general y extendido casi siempre. Quizá pueda determinarse mejor, y tampoco con gran certidumbre, el léxico y la fraseología típicas, aunque la receptividad del madrileño para novedades en estos campos, como la fácil irradiación por provincias, hagan particularmente aventurada la asignación en exclusiva al habla de Madrid de muchas palabras y dichos. Lo que en cambio sí tiene caracteres más diferenciados y privativos es la entonación; pero seguir las curvas melódicas y describirlas ya no es tan fácil, aunque sí un cierto énfasis articulatorio con marcado escandido en el silabeo. De esto, los escritores casticistas apenas han dicho nada. Los dramaturgos han confiado al actor el cuidado de dar la entonación ajustada. Y ha habido una verdadera escuela de dicción madrileña en la escena. ¿Decae? ¿Se sostiene? ¿Y con qué caracteres? Son preguntas que no puedo contestar.

De todos modos, la preocupación por la pérdida de algo castizo, y en este caso del madrileñismo, no es de nuestro tiempo. Doña Emilia de Pardo Bazán, en 1911, en el prólogo que puso a *La musa del arroyo*, de J. López Silva, se ocupaba del "discreto chulapo", y notaba que "desde 1870 viene acentuándose la desaparición del manolo y la preponderancia del chulo [...], la hegemonía del hampón, como a las patillas de boca de hacha, todavía predilectas del duque de Sesto, que era majo injerto en magnate, han sucedido los tufos y el pantalón ceñidito". Consideraba al "chulo" como sucesor del "majo", y lamentaba que los casticistas de entonces no retratasen a "los chulos de automóvil, las golfas vestidas por el gran modisto". Por donde vamos a concluir que lo más saliente del madrileñismo tenía como ideales, lingüísticos al menos, el habla de "chulos" y mujeres de vida alegre. Claro que el sentido de "chulo" y "chulapo", en este contexto madrileñista, no tiene las notas peyorativas generales. Así, en la insulsa novela de Andrés González Blanco, *Matilde Rey* (1911), nos pintan "chulas" madrileñas y estudiantes provincianos, y aquéllas pertenecen a una

honorable clase de modistillas y semejantes. Pedro de Répide, otro casticista, distingue entre el chulo propiamente dicho, es decir, el que vive de explotar a las mujeres, y el inocuo. Así nos habla de "señoritos achulados, horterillas que querían presumir de esas dos cosas y los chulos profesionales, que ejercían una inspección visual para llevar la cuenta de qué pollos alegres y desplumables entablaban amistad con la camarera que ellos usufructuaban" ("Noche perdida", en *Novelas madrileñas).* Para Répide, uno de estos chulos, el "Patillitas", era un joven pícaro, "de la vieja casta pícara española" (*ibid.*). De cualquier manera, no me voy a ocupar de un tema tan apasionante para un sociólogo, de la formación de ese ideal popular en Madrid y de cómo ha resumido lo más característico de la ciudad en habla, gestos, modales y estilo de vida.

Volviendo a mi tema del "madrileñismo" en el lenguaje, daré algunas notas entresacadas de la literatura en tanto no se hace exploración y recogida de más aliento. Acaso estas observaciones estimulen a otros, comuniquen algo no sabido o —y no sería lo de menos— provoquen réplicas más autorizadas. Mi propósito y mi empeño han sido modestos.

TIMOS

Para empezar me ocuparé de la palabra "timo", "timito" y de la cosa que designa. Que en la acepción castizante madrileña es la de "dicho agudo", "réplica ingeniosa y rápida", aunque no consten estas acepciones en el Diccionario de la Academia ni en Corominas. Según Deleito y Piñuela, un "timo de chulería", precisamente "a mí, plim", tuvo su origen en *La revoltosa,* estrenada el 25 de noviembre de 1897 (vid. *Origen y apogeo del género chico,* Madrid, 1949, pág. 287). Pero, primero, lo de "timo" es posible que sea un anacronismo del señor Deleito, pues no conozco esa palabra en aquellas fechas, y, en segundo lugar, no deja de ser aventurado suponer que no existiera el dicho antes de su aparición en la obra. No quiero es-

pecular con el expresionismo fonético de una actitud displicente, confiada al grupo *pli*, ni con la posible explicación de que antes se hubiera dicho *prim* (así en una de las *Estampas grotescas*, de Répide; en A. Casero, *La musa del arroyo*, y en otros más): ambas parecen plausibles, pero no tengo la prueba. A la exclamación del personaje citado contesta otro: "—Pues a mí, Pilsen", ejemplo, creo, excelente de timo, retruque agudamente apoyado en el sonido del anterior, tan del gusto del habla castiza (ambos interlocutores están en una taberna). Una situación análoga da lugar a este timo:

¿Que hoy gobierna quien gobierna
y hay quien luego le reemplaza?
Pues a mí con selz; *miá éste.*

nos dice en "Hay que vivir", de A. Casero (*El pueblo de los majos*, Madrid, 1912). Y podríamos documentar el timo, con variantes, hasta muy entrados los años 20, por lo menos; así en *Las leandras*, el "y si te sofocas, / tómalo con selz".

Que el timo constituye algo esencial en el repertorio del habla madrileña parece fuera de duda. Tomás Luceño, en el prólogo a *De Madrid, al cielo*, de A. Casero (Madrid, 1918), le alaba por su exactitud en recoger "su lenguaje, sus timos", del pueblo madrileño.

La mejor descripción, y ejemplificada, que conozco es la que nos ofrece Arniches en *La chica del gato* (estrenada el 15-IV-1921), aunque no me extrañaría que hubiese otra anterior, pues anterior es la cosa designada. Uno de los personajes, Pirulí, dice a su cortejo: "Guadalupe, escupe, que t'has tragao un pelo". Y a las protestas de las personas serias Guadalupe explica: "No, si es groma... Se trae toos los timos que sacan en los bailes de solar... Pero yo también le he sacao otro timo a él: 'No sudes, Felipe, no cojas la gripe' " [2] (Pirulí se llama

[2] La persistencia de esta clase de "timos" parece clara si se toma como documento cierto un artículo muy reciente de Alfonso Paso, escritor que no se ha distinguido especialmente por su casticismo ma-

Felipe). El dicho ingenioso o simplemente absurdo tiene un apoyo rimado, y por lo demás su sentido está disponible para cualquier situación. Algo como lo que sucede con "Toma, Jeroma, pastillas de goma" o "Toma del frasco, Carrasco", "Avelino, toma del recipiente cristalino". Estos dicharachos tienen una vida efímera y suelen circular mucho más allá de la ciudad, que si no los crea los prestigia. El excelente lexicógrafo que fue Casares no dejó de ocuparse de ellos, aunque lo hiciera de pasada, y registra algunos no rimados, como "Que te crees tú eso", "No es por ahí", "A ver si va a poder ser". Pero me atrevo a proponer una distinción entre esta clase de frases, que son más bien bordoncillos, y el "timo", casi siempre rimado y desprovisto de sentido lógico, como el "Que te frían un citroen", de los años treinta. Por supuesto, se trata de algo mostrenco que está a disposición del hablante.

HABLAR POR HABLAR

Trato de recoger aquí, y con este término que tiene de todo menos de técnico, un aspecto del habla coloquial madrileña —y de cualquier otro medio—, al que ya me referí en una nota sobre esta clase de lenguaje (OFINES, Madrid, 1965, n.° 5) y con referencia a una observación de Baroja. Hay casos en que la conversación es un tiroteo de frases hechas, de muy im-

drileñista en su larga obra. El artículo aludido, "Mi barrio", apareció en *Madrid* y en la sección habitual del autor, "Buenas noches" (número 8.648, 8-II-67, pág. 19). En una evocación y noticia actual de su barrio, entre Chamberí y Hospicio, entrevera dichos, palabras y timos, de los que anoto: "¿Te has enterao, Estanislao?", "Atento, Manolo, que mira lo que viene y no estás solo" y "¡Que te has pasao, Wenceslao!". Como se ve, persiste la fórmula arnichesca: rima con un nombre propio de persona, más fácil, claro, cuando el nombre encuentra el socorrido *-ao* del participio en forma vulgar. La aplicación del sentido (?) del timo es, también ahora, múltiple, digamos ocasional. El contexto social opera decisivamente y con gran frecuencia en el habla conversacional, como era de esperar.

preciso sentido, si alguno tienen, aunque acaso llenas por el contexto social, el tono, ademanes, etc. Tal vaciedad en el habla popular madrileña es algo notado y recogido por escritores costumbristas. Viene muy a cuento una curiosa página de Alfonso Reyes, en "Tópicos de café", incluida en *Calendario* (Madrid, 1924): "Dos tipos de charlas de café; todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá: —¡Hola! —¡Hola! —¿Y qué? —Pues ná. —¿Y aquello? ¡Toma! Pues aquello... Así, así nada más. —¡Hombre! —¡Pues claro! —¡Pero ¿y la cosa esa? ¡Vamos! ¡Quita allá!".

Realmente, el fenómeno tiene mucha más extensión que un rasgo de tipo local. Creo que esa comunicación en que nada se dice expresamente, que sostiene el circuito de la comunicación en un como juego, sin más pretender, corresponde a lo que Malinowski llamó *phatic function* [3] y que luego Jakobson documenta en un ensayo, *Linguistique et poétique* (recogido en *Essais de Linguistique générale,* eds. de Minuit, París, 1963). Se trata de mensajes que sirven para mantener el circuito de la comunicación, para comprobar el contacto verbal, sin mucho o nada más que decirse. El esfuerzo por establecer y mantener la comunicación es típico del lenguaje de las aves parlantes, y es la primera función que adquiere el niño, en los cuales la tendencia a comunicar precede a la capacidad de emitir o de recibir mensajes portadores de mensajes, puntualiza Jakobson.

VOCES MADRILEÑAS

Recojo tres voces hoy de uso muy generalizado, pero que en algún momento se documentan como madrileñismos, sin que yo afirme esa cualidad y origen. El llamar "pollo" a un jovenzuelo y el consiguiente cambio de género para una chica no

[3] En un Apéndice al libro de C. K. Ogden y I. A. Richards, *The Meaning of Meaning,* New-York, London, 9.ª ed., 1953, páginas 296-336.

es una metáfora audaz al alcance de pocos. Sin embargo, para Galdós se trata de un hallazgo madrileño. Lo cuenta en *Narváez,* en la entrevista de Veramendi y el Espadón de Loja, que trata al otro reiteradamente de "pollo". Y esto provoca estas reflexiones en el aristócrata al oírse llamar así: "Me pareció de notoria impropiedad, pues aunque soy joven efectivo, por razón de mi estado y circunstancias no pertenezco a la juventud suelta y de cascos ligeros designada vulgarmente con aquel término gallináceo. Éste se aplica hoy sin ton ni son y significa frivolidad [...] El llamar *pollos* a los muchachos es uso moderno, y data del 46; lo inventó, que invento es [...], una dama muy linda [...] Oía esta señora las arrebatadoras declaraciones de un jovenzuelo tan elegante como atrevido [...], y ella, tomando el brazo de un señor maduro (cuarenta años), le dijo: 'Por qué' [por qué no le hacía caso]. 'Porque es usted *demasiado pollo*' " (cap. XV, *op. cit.*). Nos tememos que Galdós tiene una fe excesiva en su información. Pero ahí está el dato.

Mesonero Romanos trae en sus *Memorias de un setentón,* en el capítulo I, "Usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña de 1826", las voces "pollería" y "pollos": "la inofensiva y alegre *pollería* de tres a cuatro lustros"; y poco más adelante, "una graciosa y elegante joven por quien suspiraban a la sazón las tres cuartas partes de los *pollos* de Madrid" (cito por la ed. BAE, V, págs. 150 y 151: el capítulo citado corresponde a la "Segunda época". Las dos voces aparecen impresas en cursiva, lo que hace suponer que no estaban muy aclimatadas).

El término de "silbante" en sentido de "pillo", "vago", aunque con posibilidades de muy diverso contenido en distintas situaciones, parece haber entrado en uso hacia 1887 si tomamos por buenas las palabras de Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (publicado en 1904). Recuerda allí la despedida del padre Joaquín en el colegio donde había cursado el bachiller: "Cuando vaya Azorín por Madrid hecho un *silbante* (ha dicho el profesor). Yo, al evocar la figura del padre Joaquín, oigo siempre esta frase. Se había estrenado por enton-

ces una zarzuela popularísima, y este vocablo de la efímera jerga madrileña era muy repetido; no sé a punto fijo qué significa [...], pero yo creo que el padre Joaquín lo decía en un sentido entre cariñoso y picaresco" (*op. cit.*, cap. XXII). No he dado con la zarzuela a que Azorín alude, pero aventuro que pueda tener relación con un dicho popular que describe al ocioso desposeído y quizá maleante, como alguien que "vino con la maleta en la boca y silbando". Por otra parte, el sufijo lo emparenta con la familia de los *mangante, tunante, pirante.* La palabra tuvo fortuna y la encuentro en textos próximos anteriores al de Azorín. Así, en *La revolución de julio* se nos califica a un don nadie, un pobrete, como "un silbante" con el que ha huido una señora. La novela es de 1904, pero su ambiente es de 1852. En otro de los *Episodios Nacionales,* Galdós, en *España sin rey* (de 1908), habla de los "insustanciales señoritos [...], aquellos silbantes que pretendían y al propio tiempo criticaban".

Años más adelante, Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas,* cuando don Sabas descubre en casa de su amante Rosina al poeta Pajares, le dice a la entretenida: "Me parece preferible que hayas elegido un artista, a uno de esos señoritos silbantes [...]". No está muy claro el sentido, pero parece referirse a gentes sin mucho dinero.

El tratamiento de "chico" pudiera haber tenido en algún momento un cierto carácter de madrileñismo. Por lo menos, así lo piensa Felipe Trigo cuando en su novela *En la carrera,* al dialogar en Badajoz un estudiante que regresa desde Madrid, se dirige a sus paisanos y amigos: "Bueno, chicos...". A lo que uno de los muchachos reacciona: "No nos jorobes con el *chico* madrileño". (La obra es de los años de la veintena, pero cito por la edición de que dispongo, la cuarta, de 1930, pág. 141.) El caso es que, sean o no de origen madrileño, ambas voces han perdido muy pronto su color local de naturaleza para generalizarse en el uso, bien que "silbante" parece más bien desusada hoy.

DERIVACIÓN

Un procedimiento que se documenta con bastante regularidad es el de la formación de palabras mediante recursos como el de la sufijación, la reiteración de sílabas y la supresión de sílabas finales. Uno de los fenómenos observables en el habla popular madrileña es que adopta rasgos muy cultistas, adaptados con interpretación propia. Por ejemplo, el sufijo *-amen* es uno de los fecundos hoy en tecnicismos o en lenguaje culto: "maderamen", "botamen", "velamen", con una idea de "conjunto de". Pues en el habla madrileña aparece así:

¿Chanelo yo del mozamen
de la bulipén *con gracia?*

que figura en "Un pelma", de *El pueblo de los majos*, de Antonio Casero (Madrid, 1912). López Silva, en *Los Madriles*, escribe:

La Filo, *una cupletista*
que menea el caderamen. (Pág. 54, ed. 1924.)

Y también Casero habla del "pupilamen", deformación de "pupila", igual a "vista", "agudeza", en *De Madrid, al cielo* (página 16, ed. 1918).

Un sufijo muy admitido es *-ales*, y son muy conocidas formas como "viejales", "frescales" o, menos, "ciegales", todas documentadas en Casero. En cambio, "primache", como derivado de primo, no parece tener familia, aunque aparece en la obra del mismo autor. La reduplicación de la última sílaba —puede ser de la única también— da formas como "aquiqui", "queque" y "frapepe", esta última sobre un galicismo, "frappé", que demuestra la penetración de términos cultos mal asimilados en la lengua popular. (Como en la versión, creo que madrileña principalmente, del "souper", en combinaciones del tipo "souper-dansant", "souper-tango", que se convirtieron en un "sú-

per", con el sentido de "extra", "superior", muy frecuente en Arniches, Casero, etc.)

Hay otras derivaciones de menos fácil vinculación con formas sufijales, como ocurre en los "naturaca", "claroco", que parecen un juego fonético de obvia estructura. (Carlos Clavería lo ha tratado en sus *Estudios sobre los gitanismos del español,* página 204, n. 38.) Algo parecido al "sipi", "nopi", que Casero da como propio de rufianes (?):

> *No eres chulo porque digas,*
> *en tu rufianesco argot,*
> sipi, nopi, ninchi, furcia,
> naturaca y la diñó.
> (*La musa del arroyo,* pág. 111.)

Muy curiosos también son los incrementos sobre "lila", "lilanga", "lilaila", "lilarengue" (los tres en *De Madrid, al cielo,* páginas 128, 242 y 244), sobre lo que también ha escrito Clavería (*op. cit.,* págs. 254-255). Sospecho que en muchos de los casos presentados nos hallamos ante un expresionismo fonético, sin apenas contenido semántico ni vinculación patente a morfemas vigentes.

Otro fenómeno de cierta recurrencia es el de las palabras apocopadas, aunque ello no sea privativo del lenguaje madrileño, pues lo encontramos en la jerga estudiantil, por ejemplo. Entre los costumbristas madrileños, la "delega", la "comi", la "poli" son triviales. Hasta un escritor tan sobrio en esta nota como es Baroja, acude a esa caracterización: "Y ese morral de ispetor nos quiere llevar a la delega" (*La busca,* en *Obras completas,* I, pág. 372). Otras veces es "la combina" (combinación), que documento en Arniches: "Tengo una combina súper". (Recuérdese lo dicho antes sobre esta última voz.)

Menos recibidos parecen otros vocablos así reducidos: "Un par de botas de tafi" (tafilete), "De longa y de toci", que el contexto permite interpretar sin dificultad.

Aunque he prestado mayor atención a obras de antes del 30, y aunque parece decaído el costumbrismo madrileño, como antes se ha dicho (y es cosa que se podría demostrar cuantitativamente sin mucha fatiga), la verdad es que no faltan rasgos casticistas en los nuevos escritores. Aunque menos, sigue habiendo secciones en prosa y verso en los diarios madrileños en aquella cuerda; los actores, especialmente de revistas y géneros parecidos, mantienen el tono y la fraseología castizos; los nuevos medios de difusión —radio y televisión— tampoco son ajenos a este lenguaje. Por mucho que haya decaído el costumbrismo de color local —y desgraciadamente está demasiado vivo entre nosotros—, escritores nuevos y muy recientes siguen utilizando ese rasgo de caracterización. Quizá se ha hecho del madrileñismo algo subsidiario, mera nota ambiental, pero ahí está vivo todavía. Una gran novela de Zunzunegui, por no mencionar más, ha aprovechado con gran intensidad el habla de maleantes (*La vida como es*, 1954). Y ocurre que en esta obra, no menos que en la literatura anterior, junto con el madrileñismo popular figuran no pocas expresiones, palabras y giros del caló o de la lengua de germanía. Pueden delimitarse estas esferas, pero no siempre, y en todo caso el madrileñismo convencional ha adoptado no pocas veces de esos otros ámbitos, no importa el grupo social que la utilice. En una reciente novela, *Travesía de Madrid* (1966), en que se nos ofrecen ambientes madrileños desde lo más bajo a la sociedad de los chicos y chicas de Serrano, el lenguaje recoge motivos de unos y otros. Del tontódromo (así lo llaman los listos) de Serrano, Correa Calderón dio una graciosa muestra de su jerga. El novelista a que me refiero, Francisco Umbral, también: al tomar baños de sol se le dice "hacer bronce", etc. Pero en otros círculos: "A los billetes verdes, en los barrios de la China y la Celsa se les llama *lagartos*. Los limpiabotas de Chamberí les dicen *lechugas*[4]. 'Los viejos maricas han llegado a pagar una lechuga o lagarto o verderón a un actorcito' " (pág. 227).

[4] Las metáforas del habla castiza pueden darse, y de hecho se dan, en otras áreas extrañas, y muchas veces, por lo obvio de la

En lo que llevamos visto surgen dos órdenes de problemas de la mayor entidad y piden pronto ataque: uno es el de la recogida del lenguaje que pasa por madrileño en la literatura, con la mayor extensión en tiempo —hasta el XVIII, desde luego— y en obras analizadas. Otro sería el ver cómo ha funcionado dentro de la literatura, en cada caso, la utilización que cada autor ha hecho de ese recurso. Esto sin contar las implicaciones de tipo sociológico que este fenómeno tiene, y que sería de cuenta de los especialistas el tratarlas. En todos los casos me parece inexcusable determinar las áreas internas, digo dentro de la sociedad madrileña, y sus capas, no olvidando la valoración que los hablantes tienen del lenguaje castizo, algo como lo programado por Guy Bourguin en su estudio "Niveaux, aspects et régistres de Langage" (*Linguistics*, núm. 13, abril, 1965). Pero, si ha de tener validez cualquiera de estos estudios, bien se entiende que no deben limitarse al campo de la letra impresa, como yo he venido haciendo, y tan someramente. Es necesario acudir al lenguaje vivo, en situación, previas las delimitaciones que un plan bien pensado habría de establecer, y no ocupándose solamente de buscar pintoresquismo casticista.

---

transferencia, pueden ser independiente en una y otra esfera. Por ejemplo, el "lechuga", que tomamos de la obra de F. Umbral, figura en el reciente libro de Adriano García-Lomas *El lenguaje popular de la Cantabria montañesa, etc.*, Santander, 1966. También allí vale "billete de mil pesetas".

LA NOVELA DESDE LA SEGUNDA PERSONA
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Tienen por objeto estas líneas una cierta estructura novelesca, la que resulta de tomar la persona gramatical *tú* para un relato atribuido a la *persona ficta, yo*. No aspiro a trazar el curso histórico del procedimiento, aunque no renuncie tampoco a una somera exploración de antecedentes posibles, poniendo, en cambio, mi mayor atención en la novela actual.

Este análisis lo es de estructuras, de organización del relato desde el punto de vista del narrador, y se emplea el término de "estructura" con la menor carga posible de sentido esotérico ni de escuela. Ya se sabe que tanto en lingüística como en etnología, en psicoanálisis y en la ciencia literaria la palabra, y más aún el adjetivo "estructural", cubren varios métodos y campos [1]. Por mi parte, y sin más precisiones, me propongo hacer de mi análisis algo en la línea aristotélica, tan llena de posibilidades, pese a los aristotelismos de escuela. Alfonso Re-

[1] Entre otros muchos estudios, *vid.*, para las ciencias humanas, A. G. Handricourt: "Méthode Scientifique et Linguistique Structurale", *L'Année Sociologique*, 1959, III. También, *Sens et usages du terme structure, dans les Sciences Humaines et Sociales*, Mouton & Co., La Haye, 1962. No afecta, a mi manera de ver, el capítulo de G. Goldman sobre estructura de la novela, en su *Pour une Sociologie du Roman*. R. Wellek, en sus *Concepts of Criticism*, Yale, I. P., 1965, afirma que se pueden espigar más de un ciento de definiciones de *structure*. Ver ahora J. Cruz Cruz: *Filosofía de la estructura*, Pamplona, 1967.

yes pudo encabezar con este título, *Estructura de la tragedia*, la interpretación actualizada del viejo teorizador; teorizador, que no preceptista [2].

Es el caso que cuando se observa el punto de vista desde el que un relato novelesco está compuesto, nos encontramos con que, casi siempre, lo relatado se refería a una tercera persona o, en todo caso, a una primera, ambas fictivas, sin que me interese ahora el grado de ficción o autobiografismo, ni los demás recursos para hacer progresar el relato desde la persona respectiva, ni otras particularidades del artificio narrativo. Lo que ha sido mucho menos frecuente, y aun rarísimo, es la narración desde la segunda en función de primera, un *tú*, desdoblamiento reflejo del *yo*.

Hasta donde se me alcanza, la primera novela escrita enteramente desde esta perspectiva es *La modification*, de Michel Butor, publicada en 1957 [3]. De esta novela —premio Théofraste-Renaudot, escrita a los treinta años, y su tercer libro— no nos interesa, ahora, más que esa técnica. Pero conviene recordar, o indicar, que la fábula novelesca trata del viaje, en tren, de París a Roma de alguien que va, dejando a su mujer, a la busca de su amante. Durante el viaje, observado con rara meticulosidad, siempre desde un *vous*, que es el protagonista, la decisión primera se va modificando en virtud de un proceso psicológico formado de evocaciones, anticipaciones, reflexiones y evasiones fantásticas, a todo lo cual asistimos desde ese punto de vista privilegiado que es el sujeto. Sólo que, más que tal, resulta objeto del autoanálisis, pues siempre es *vous* quien siente, piensa, etc. "Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droit vous essayez en vain de

---

[2] Me refiero a *La crítica en la Edad ateniense*, México, 1941, página 277, cuando la palabra no había adquirido tanta variedad de sentidos.

[3] De ello ya me había ocupado, aunque no con atención particular al procedimiento narrativo, en dos estudios: "Para la estética del *nouveau roman*", *Rev. de Ideas Estéticas*, núm. 86, 1964, y en "Sobre el *nouveau roman*, *Rev. de Filología Moderna*, Madrid, del mismo año.

pousser un peu plus le panneau coulissant." Así empieza la novela, y ya no abandonará este planteamiento, que por la doble posibilidad significante del idioma puede referirse tanto a un singular como a un plural, o a lo que llamaríamos, con término de Benveniste, un plural inclusivo, inclusivo de *tú* y *ella*, como se dice del *nous* inclusivo, referido a *tú* y *yo*, frente al exclusivo *nous*, igual a *yo* y los demás. (El término inclusivo/exclusivo podría, y no sin razón, usarse con sentido inverso, si pensamos que la inclusión es más normal cuanto más abarque, y al contrario.)

El caso es que en más de una ocasión el autor se apoya en esa ambivalencia del *vous* para hacernos pasar desde el singular a un dual, que comprende a la amada: "La Fontaine des Fleuves ruisselait de soleil. N'eût eté la fraîcheur de l'air, on se serait cru encore au mois d'août. Vous êtes entrés au restaurant Tre Scalini [...]" (pág. 156, ed. 10/18, París [1962]). Los que han entrado son Cécile y el narrador.

El punto de vista atiende a campos de muy diversa índole, desde el minucioso de sensaciones minúsculas y triviales ("vous considérez la constellation de minuscules étoiles de papier rose ou carton brun qui viennent d'être coupées dans les billets", página 143), con la exactitud y precisión de las sensaciones a que nos ha acostumbrado el *nouveau roman*, y que le ha valido el dictado de "école du regard". Pero sin dejar de atender, como se ha dicho, a un complejo entrecruzamiento de recuerdos y anticipaciones, de pensamiento y sentimiento, de fantasías que nos asoman, tal vez, a un mundo de maravilla. En suma, todo un contenido de conciencia en diferentes niveles y desde distintos enfoques.

Si tenemos en cuenta que Butor es todo menos un improvisador, será conveniente tratar de obtener su justificación, o motivos para construir así su novela. En efecto, tiene un ensayo, "L'usage des pronoms personnels dans le roman" (recogido en *Repertoire*, II, les ed. de Minuit, 1964, con otros estudios y notas, desde 1959, sin fechar cada uno), donde se interroga sobre el nivel de conciencia en que sus contenidos

han podido pasar a lenguaje. Según él, en el examen del monólogo interior no se puede contar más que lo captado en el mismo momento que se cuenta: nos hallamos, pues, ante una conciencia cerrada. (Digamos que toda *La modification* está en un presente coincidente con el narrar, aunque en él se fundan esperanzas y recuerdos.) Y sigue Butor: "La lecture se présente alors comme le rêve d'un *viol*, à quoi la realité se refuserait constamment" (*op. cit.*, pág. 65). Para lograr abrir esa conciencia propone la segunda persona, que sería en la novela aquel a quien se le cuenta su propia historia. Y es porque hay alguien a quien se le cuenta su propia historia, algo sobre sí mismo que él desconoce aún, al menos en el nivel del lenguaje, por lo que puede organizarse un relato en segunda persona, que resultará, por consiguiente, un relato "didáctico". Siempre que se quiera describir un progreso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, la segunda persona es la más indicada.

Muy poco aprovechable encontramos en otro estudio del libro citado, "Recherches sur la technique du roman", y, en cambio, ha vuelto a ocuparse de aquella técnica en una entrevista con Paul Guth (*Le Figaro Littéraire*, núm. 607, 7-XII-57): "Il fallait absolument que le récit soit fait du point de vue d'un personnage. Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise *je*. Il me fallait un monologue interieur en-dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Ce *vous* me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui". La intención del autor está claramente formulada. Pero cabe preguntarse si en *La modification* ocurre eso que ha buscado. Nos tememos que no. El lenguaje brota en un grado de plenitud y de lucidez muy otro que el de un *status nascens*, sin titubeos ni tanteos. El *vous* con que el viajero París-Roma enhebra sus contenidos de conciencia no ofrece desnivel ni distancia apreciable entre toma de conciencia y traslado a términos de palabra, ni siquiera hay una adaptabilidad graduable, según sean más o menos hondas o someras sus vivencias. Tampoco

se percibe el paso desde un lenguaje primario hasta el apresto artificiosamente literario. El desdoblamiento reflejo nos fuerza a un grado de ilusión menos natural que desde las otras dos personas. Pero, en cualquier caso, vale la pena recoger este intento, inteligente, que tiene en cuenta el fenómeno de la escritura, no menos que el de la lectura, quizá presionado por un obsequio a la verosimilitud. Lo cierto es que Butor no ha insistido, hasta hoy, en este enfoque, y eso que no ha dejado de experimentar en nuevas formas de relato, *Mobile, San Marco, 6.810.000 litres, Portrait de l'artiste en jeune singe,* entre otras. Como muy bien ha visto Sartre, la disposición del lector al empezar una novela, no es distinta de la que el espectador de teatro tiene al levantarse el telón. En nombre de la realidad, o de la verosimilitud realística, el recurso no tiene justificación. Por otra parte, la rigurosa monotonía del enfoque no hace ganar en amenidad o agilidad al relato. La persistencia adquiere la rigidez de la fórmula, que se aplica a todo evento.

Los críticos se han ocupado muy poco del hallazgo de Butor, y mucho menos los no franceses. No lo conocen, Paul West, en *The Modern Novel* (Londres, 1963), pese a que trata del *nouveau roman* (de la que dice: "seems written expressly for critics to theorize about", pág. 201, y refiriéndose a *La Jalousie,* de Robbe-Grillet). Tampoco aparece mención en Mairiam Allot, *Los novelistas y la novela* (trad. esp. —de la obra publicada en Inglaterra, 1960—, Seix y Barral, 1966). Ni en la obra de Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the Novel* (Gent, 1965), ni en los dos mil quinientos títulos de su *Systematic Bibliography for the Study of the Novel* (páginas 103-24, *op. cit.*). Nada dicen R. Scholes y R. Kellog, en su *The Nature of Narrative* (Oxford, Univ. Press, 1966). Para Kléber Haedens es muy difícil escribir una obra como *La isla del tesoro,* "il est au contraire facile d'écrire *La modification* ou *Degrés (Paradoxe sur le roman,* Grasset, París, 1964, página 165). Finalmente, Wayne C. Booth, en su *Rethoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press, 1961), decide: "Efforts to use the second person have never been very succesful, but it is aston-

ishing how little real difference even this choice makes. When I am told, at the beginning of a book, 'You have put out your left foot [...] you slide through the narrow opening. Your eyes are only half open [...]', the radical unnaturalness is, it is true, distracting for a time. But in reading Michel Butor's *La modification,* [...] from which this opening comes, it is surprising how quickly one is absorbed into the illusory *present* of the story, identifing one's vision with the *vous* almost as fully as with the *I* and *he* of other stories" (pág. 150, núm. 3, *op. cit.).*

Diré todavía que la novela es excelente desde otros puntos de vista, que ahora no me concierne tratar. Y señalaré, lo que ya se habrá advertido, la distancia entre la intención del autor y su logro. Por esta vez, al menos, no tenemos que especular para reconstruir esa intencionalidad, sin incurrir, creo, en la falacia intencional.

Parece muy probable que haya sido la influencia de Butor, su ejemplo en todo caso, incitación para que el mejicano Carlos Fuentes —uno de los tres o cuatro más notables novelistas jóvenes hispanoamericanos— haya adoptado el tipo de narración desde un *tú* que representa a la primera persona del narrador. Me refiero a la novela *La muerte de Artemio Cruz* (Fondo de Cultura Económica, México, 1962). Pero aquí la narración es más compleja que en Butor, y más ambiciosa de tiempo y sentidos, aunque ahora no nos soliciten la atención estos otros aspectos. El personaje central, que da título a la obra, en trance preagónico evoca su larga y azarosa vida —desde 1889 hasta los tiempos actuales. Cada capítulo, alternativamente, está contado partiendo del *yo,* del *tú* y del *él.* En los tres casos se trata del mismo personaje, por supuesto, y son como otros tantos enfoques de una variadísima gama de aventuras. Los pasajes desde el *yo* (así se imprime siempre el pronombre respectivo que encabeza cada capítulo), quizá los más bellos, coinciden con el presente de lo entregado, están actualizados y se componen de monólogos interiores, en su mayor parte. *Tú* y *él* sirven para saltos atrás, para evocaciones, y el primero, por supuesto, para reflexiones. El desdoblamiento del personaje no

está en relación con la lejanía temporal respecto del presente, representada escalonadamente por yo, tú, él; sino que supone una como triple capa o triple estrato de la personalidad. Los hechos menos confesables, los puntos negros de su vida quedan en la lejanía de la tercera persona. En todo caso, la debilidad de una mente enferma, a las puertas de la muerte, favorece el confuso estado de consciencia. La identidad del yo aparece como la superposición de "tú, Artemio Cruz, él", y la persona sufre del desgarro entre diversos yos que fueron, algunos, francamente reprobables. Por eso, en un momento se dice: "tú detestarás a yo por recordártelo" (pág. 33, *op. cit.*), o más delante, al preguntarse "¿Quién soy yo?", no sabe "si él soy yo, si tú fue él, si yo soy los tres" (pág. 315).

Que haya un recuerdo y aun incitación de Butor, me parece casi indudable, pues aparte de esta utilización del *tú* (no estamos en el área del voseo), Fuentes se ha servido de ciertos hábitos de puntuar que aparecen en *La modification* y en *L'Emploi du temps*, como la coma y aparte, los dos puntos y aparte, menos frecuente en el nuestro. Como tantas otras veces, la influencia es más bien una revelación, y Fuentes ha manejado con más acertado procedimiento el desplazamiento de la persona. Por otra parte, y esto me parece muy considerable, el lenguaje en la novela mejicana suele tener los grados de lucidez correspondientes a los tres niveles, se le ve brotar, a las veces, desde una zona subliminar de la conciencia, por tanteos, como en balbuceos, o se reitera obsesivamente, como en sinsentidos, o tienen la más nítida formulación de la lucidez plena. (No sería descaminado pensar en recuerdos, por otras razones, de *As I Lie Dying*, de Faulkner, o *Cuando voy a morir*, la excelente primera novela de Ricardo Fernández de la Reguera.) La sobriedad del francés, su clasicismo en el planteamiento y desarrollo, tan rigurosos, se han quebrado en una fuerte diversidad vitalista, algo como dionisíaco, frente a lo apolíneo [4].

[4] En su novela más reciente, *Cambio de piel* (Buenos Aires, 1967), el narrador-testigo se dirige en segunda persona a las mujeres del relato. Otro curioso juego en la estrategia del punto de vista.

Muy digno de nota es el modo con que Luis Martín Santos, el malogrado y genial autor de *Tiempo de silencio* (1.ª ed. 1962) llega al manejo del punto de vista personal que venimos analizando. Surge como algo necesario, normal, en el largo monólogo interior que el triste héroe rumia en la cárcel hasta donde le ha llevado una absurda concatenación de sucesos, juguete de un destino adverso. Al repasar todos los antecedentes, la tensión cede a la trivialidad de ensayar un dibujo en la pared, una sirena: "Siempre he sido mal dibujante [...] No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. No te puede pasar nada. Se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada". Y sigue en ese enfoque, que alterna con el *yo*: "Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté [...] Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui" (págs. 172 a 180, de la 2.ª ed. de 1965). Y, de nuevo, al irse de Madrid y contemplar su nueva vida en el campo, en otro monólogo, muy hábil y jugosamente sostenido, vuelve el *tú*: "¿Por qué desesperarse si uno sigue amojamándose silenciosamente y las rosas siguen sien... las rosas? ...ajj. Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas cuando los sembrados estén ya ... podrás jugar al ajedrez en el casino. A ti siempre te ha gustado el ajedrez. Si no has jugado al ajedrez es porque no has tenido tiempo". Estos casos tienen, repito, una justificación funcional y han brotado con perfecta naturalidad, sin el menor asomo de receta advenediza.

Otro escritor de habla española, y español, Segundo Serrano Poncela, ha vuelto a servirse del mismo enfoque personal, en su novela *Habitación para hombre solo* (Barcelona, 1963), obra que ha pasado más bien inadvertida, cosa rara, para la

---

De nuevo emplea el *tú* narrativo en *Aura,* cuento fantástico (México, 1962). No veo claro que la oposición *yo/tú* sea un equivalente de la *ego/id,* como apunta el crítico de TLS, a propósito de la primera novela de Fuentes.

crítica. Consta la novela de tres partes, un relato en *tú* la primera; unos poemas, la segunda, y la última, un lejano recuerdo en tercera persona que se refieren al mismo personaje, vagamente retrospectivos, y más alejados en el tiempo casi todos. La que nos interesa, especialmente, es la primera parte, aunque las tres conspiran a la composición de una supuesta autobiografía desde distintos ángulos. (No trato de hasta qué punto el narrador fictivo representa biográficamente a Serrano Poncela, tema que se ofrece muy sugeridor.)

No está muy clara, o yo no la veo, la estructura temporal del relato en la primera parte, la que se ordena desde la segunda persona. Domina un presente habitual, aunque no faltan ocasiones en que se mezcla ese tiempo con el pasado: "Comprendías que te acechaba [...] Pero al día siguiente *es* otro día; sales a la calle y descubres una vez más [...] Pones la planta del pie en la acera y comprendes [...] En otros casos acostumbras [...]" (pág. 17). Tampoco falta el tiempo pasado, solo: "Le dijiste, sabiendo que mentías, que tratabas de hacer dinero [...] para regresar a tu país. ¡A tu país! Bueno, claro que mentías" (pág. 21). En el planteamiento del relato, la movilidad del punto de vista temporal da impresión de querer alternar la evocación con la presencia, y siempre en esa segunda persona, a la que el narrador encomienda un papel fictivo, dejando al margen el yo demiurgo que mueve y juega los recuerdos. Una misma experiencia, los años del colegio, puede así llegarnos desde el *tú* o desde la tercera persona (págs. 72 y 147, respectivamente). El mismo suceso se ve actual y evocado: "Desde Times Square contemplas la bisectriz de sus dos grandes avenidas, el río humano. El espinazo de la ciudad en una tarde de primavera contemplabas" (pág. 75).

También, como en Butor, una segunda persona gira insensiblemente su mención de dos (tú y ella) o de una colectividad indefinida (tú y tus compañeros): "[...] estabas obligado a acompañarla hasta el colegio. (Sus naves recargadas de molduras, y dorados, su correcto jardín, su sala de gimnasia y su capilla oliendo a incienso. Entrábais en las aulas de puntillas y

salíais en silencio" (pág. 72). El párrafo empieza con Helena y él, su acompañante, en New York, y desde el College salta la asociación del otro, del colegio, a que asistía en su infancia española. La transición, sin indicación alguna, se hace tanto más fácil por el doble sentido inclusivo/exclusivo del *vosotros*.

Resumiendo ahora el artificio de Serrano Poncela, diría que hay por lo menos estos grados sucesivos (tal vez, mezclados): 1) los hechos; 2) conciencia de ellos; 3) conciencia del sujeto que los experimenta; 4) desdoblamiento de un *tú;* 5) toma de posición, comentario, más o menos implícito. Y todo ello, bien actualizado, bien evocado.

No deja de parecerme que todo esto tiene un carácter de experimento, de busca meditada por dar con una estructura satisfactoria a su relato, y no tanto por afán de dar verosimilitud al hecho literario, en su paso de los contenidos de conciencia a la expresión verbal, como sucede en Butor, sino por empeño de trasladar a un ente de ficción lo real o vivido. Tal pudiera ser el sentido de las palabras: "Al tratar de dar forma a tan disperso mundo y convertirlo en literatura el intento falla. Imposible enajenar, traspasar aquello a un personaje imaginario, vivir en otro, fuera de sí" (pág. 144).

De esta suerte el *tú,* como personaje imaginario, es el punto de encuentro, la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual.

Para seguir un orden estrictamente cronológico, aunque sólo sea en las fechas de las primeras ediciones, habré de ocuparme ahora de la extraordinaria novela *La rayuela,* del escritor argentino Julio Cortázar (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1963). Citaré por la edición de que dispongo, la de 1965, *ibid.*). Se trata de una novela de gran ambición, retoño tardío de la manera de Joyce, más algunas curiosas novedades en la construcción de la obra, como el doble plano del relato y la discusión sobre los procedimientos, efectuada desde un personaje que actúa como crítico. Esto pudiera recordar el recurso de Gide en *Les faux monnayeurs,* si bien el argentino ha ido hasta una curiosa dislocación de la secuencia novelesca en una marcha

no progresiva a la manera usual, sino con una clave para ordenar el laberinto de los capítulos, que al final terminan en un verdadero callejón sin salida. Pero, claro es, no me concierne ahora este aspecto de la novela, sino el advertir que el relato usa en ocasiones de la segunda persona gramatical por primera. Dominan la tercera y la primera, y sólo en tres momentos del largo relato aparece el *tú* que nos interesa. El modo, demasiado mecánico, de Fuentes, ha desaparecido. El autor ha dividido la novela en dos "libros", el segundo de los cuales puede dejarse sin leer; y es en estos "capítulos prescindibles" en los que aparece el Morelli con sus ideas sobre la novela, donde el protagonista, Horacio, se desdobla en su segunda persona. En la parte primera, los *tú* son fugaces (págs. 92, 123, 140) y responden a reflexiones leves. Así: "Horacio, Horacio, por favor [...] Andáte. Andá al hotel [...], sacáte la borrachera", donde se ve la motivación de ese desdoblamiento, en el conflicto entre el yo lúcido, en el fondo, y el afectado por la embriaguez.

La novela toda está centrada en la experiencia y en las rememoraciones del personaje, y ello nos explica los distintos grados de conciencia reileja del héroe, que se imponen al autor, y nos llevan desde el punto de vista objetivo al más interior. Así: "La falta de experiencia es inevitable, si leo a Joyce estoy sacrificando otro libro y viceversa, etc.... Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención en tus oídos, tu olfato, tu gusto, es decir, que andás con tu límite *por fuera*, y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprendido plenamente cualquier cosa [...] Heste Holiveira siempre con sus hejemplos [...]" (páginas 462-463) (las *h* iniciales, aspiradas seguramente, parecen contagio de la inicial del nombre del protagonista, Horacio Oliveira, y al extenderlas diría *horacianiza* cuanto dice o piensa). En otro pasaje, también de la serie de capítulos innecesarios, se pasa del *yo* al *tú* reflexivo: "Del amor a la filología, estás lúcido, Horacio. La culpa la tiene Morelli, que te obsesiona; su insensata tentativa te hace entrever una vuelta al paraíso perdido, pobre preadamita de *snack-bar*, de edad de oro en-

vuelta en celofán. Olvídate de las perras [...] París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica" (página 485). El pasaje había empezado: "También a mí me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces" *(ibid.)*.

Cortázar ha ensayado con gran inventiva numerosos modos de relato, moviéndose con pasmosa versatilidad en los más dispares medios, especialmente en los puramente fantásticos, no inferior en esto al gran Borges. He revisado sus relatos, cuentos y demás prosa novelesca y sólo hallo una referencia, muy leve, a la persona de la narrativa. Es en "Las babas del díablo", que figura en *Las armas secretas* (1.ª ed. 1964, pero cito por la 5.ª, de 1966). Al principio de esta historia leemos: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos". Lástima que Cortázar no haya sido más explícito sobre su punto de vista en este aspecto de la novela. Al menos, yo no he encontrado nada.

(No estoy de acuerdo con los juicios negativos, tan tajantes, sobre la novela de Cortázar, ni sobre la de Carlos Fuentes, en la reciente publicación *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (Tezontle, México, 1967). El haber utilizado recursos de otros grandes novelistas anteriores o coetáneos no invalida la calidad de estos autores aquí considerados. Ni parece que sea mera copia rutinaria, "plagio" incluso, la analogía entre el uso del *tú*, y del *you*, en *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry. Si se repasa la gran novela del siglo XIX, se advertirá qué pocas innovaciones de técnica hubo.)

Otro novelista español, y de los más recientes, Jesús Torbado, reclama nuestra atención por su novela *Las corrupciones*, premio Alfaguara 1965, y publicada al año siguiente por la editorial del mismo nombre que el premio. Se trata también, en este caso, de una novela autobiográfica, mejor dicho, pues esa

calificación es ambigua, de un *erlebnissroman,* para quitar todo resabio de documento histórico personal. No es casualidad que sea en esta clase de novelas donde encontremos el empleo de la segunda persona por primera como recurso del relato. Ya el autor advierte en unas interesantes —quítesele al calificativo la trivialidad aparente— declaraciones sobre su libro, que figuran en la solapa del mismo, que su obra se compone de tres partes, la primera narrada en tercera persona; la tercera, en primera persona, y la segunda parte, en segunda. Luego la cosa no es tan estricta, pues hay numerosas contravenciones de ese repartimiento, pero no importa demasiado. Lo que no nos dice es por qué ha tomado ese triple punto de vista, que, en definitiva, es más bien uno, pues toda la novela gira en torno a las experiencias de tipo religioso, amoroso y de tipo personal que el protagonista va experimentando en sus años de aprendizaje y de vagabundeo, desde el convento donde es novicio hasta el inevitable París, término de andanzas y busca frustrada.

Ya antes de la segunda parte, el personaje, visto primero desde fuera, objetivamente, por un narrador despegado, ocupa el primer plano por un monólogo interior: "A José Antonio le parecía absurdo el mar [...] Por encima, sólo veía uno el agua lisa y blanca. Y por debajo había arena. Ser absurdo la arena también. Clavas el pie, haces un hoyo con tus cinco dedos marcados, viene una onda mínima y todo queda borrado" (página 77). Nótese la gradación desde el lejano "le parecía" a ese "sólo veía uno", para acabar (previa la reflexión "Ser absurdo la arena", ya en la mente del sujeto) con el "Clavas el pie [...]". Diré, de pasada, que el "uno" tiene una función generalizadora y, al mismo tiempo, o alternativamente, sirve de atenuación para disimular el demasiado hiriente yo. Recuérdese su uso en Baroja o en Gutiérrez Solana. Desde luego, es en la segunda parte donde el *tú* domina y donde el *autor* y protagonista se dirige a sí mismo, nombrándose. "Pero la casa se va a derrumbar esta noche [...] A nuestro Dios no le interesa un tipo que muera bajo las ruinas [...] Verás por qué" (páginas 170-171). Y ya sigue desde este ángulo: "Pero ya no es-

tamos en un convento, José Antonio; no estamos en un convento. He aquí que has venido a parar al pueblo mejor preparado de la tierra para saborear el placer [...] Aquí es preciso mostrarte desenvuelto y falto de toda modestia; la modestia, la misma que te enseñaron, puede ahora perderte". Y así en adelante, como en el aparato que lleva el titulillo: "¡Abandónate! ¡Abandónate!".

Se habrá advertido el plural *nosotros,* que parece resumir las dos personas *yo* y *tú,* es decir, la misma desdoblada en el acto de reflexionar. El artificio se continúa en "Intermezzo para un hombre que duerme", y con características especiales: "(Un hombre que duerme... No sonará una campana conventual, José Antonio, ni un despertador... Ahora puedes dormir bien tranquilo... No puedes disculparte ante nosotros... A ti sí te creemos... Esperemos... Pero no es el momento de molestarte. Los batientes de la ventana continúan cerrados)". Los puntos suspensivos no están en el texto, y se han empleado para reducir la cita. El autor ha dispuesto este pasaje (páginas 245-249) en paréntesis y con un sangrado mayor en la caja. Se trata de comunicar un monólogo interior en la zona onírica, contrapunteado por un vigilante y alerta crítico que, por veces, se diluye en un *nosotros.* En otras ocasiones el *tú* es menos intencionado: "Se levantó para ver qué hora era. 'Trois heures et demie, monsieur', se dijo a sí mismo cruelmente. 'Vous avez le temps'. ¿Tiempo, para qué? Volvió a conectar el tocadiscos" (página 284).

Todavía aparece el *tú* repetidas veces (págs. 287, 288, 289, 343, 394, 400), y ha de señalarse cómo al avanzar la novela el personaje se disocia en una doble personalidad, con lo que el *tú* adquiere otro sentido, como de situación esquizoide. Así, en la "carta a sí mismo" (pág. 343) y en la dirigida a Mylkas, que no es otro que el propio José Antonio (págs. 431 y sigs.). Con lo que llegamos a otro desenlace del *tú,* llevado al extremo de la segunda personalidad escindida.

Al preguntarle al autor por el motivo de haber usado de este artificio, del desplazamiento de la persona, respondió que

sólo después de haber escrito páginas de este modo advirtió la, digamos, anomalía, y probó a volver al planteamiento habitual. Pero se encontró con que el enfoque le resultaba necesario, insustituible. Tengo por muy veraz el testimonio de Torbado, y nos pone ante algo surgido naturalmente, sin cálculo de artificio.

Casi al mismo tiempo que la novela de Torbado, aparece la de Juan Goytisolo, *Señas de identidad* (México, 1966), y, desde luego, ambas producidas con total independencia entre sí. La obra de Goytisolo venía componiéndose desde 1962, a juzgar por la nota final. También se trata de otra novela personal, de un español desarraigado y en el trance de convertirse en tal. Sea cual fuere el valor autobiográfico, lo cierto es que la obra está concebida como una rememoración del pasado, desde la infancia y primera adolescencia hasta los más recientes sucesos, pero siempre considerados en el *tú* reflejo de la primera persona. Todo lo que no es toma de conciencia de un acaecer proyectado en experiencias del protagonista está confiado a otros enfoques de tipo narrativo o actualizado. El mundo interior del personaje tiene escaso interés, ya que no va más allá de problemas de muy elemental entidad: si se suprimiera la bebida, el sexo, los alardes de snobismo y un parvo equipaje intelectual y artístico, no quedaría nada más. Y esto es más bien decepcionante.

La novela tiene pasajes brillantes; no faltan incorrecciones vulgares de lenguaje, que domina mal, y es un alarde variado de artificios, hábilmente manejados. Cuando comienza: "Te habías quedado dormido, y, al abrir los ojos, te incorporaste" (página 13), y pensar que al afrontar la sociedad con los otros tendrá que hablar, perderá su ser auténtico, "prisionero de un personaje que no eras tú, confundido con él y por él suplantado" (pág. 14), se nos pone ante la incitante aventura de seguir esos dos personajes, el individual y el social. El hecho es que las esperanzas quedan defraudadas. Por lo menos, nos da "los singulares y heteróclitos elementos que componían el decorado mítico de tu niñez", al evocar "el niño que habías

sido" (pág. 15). Cuando no es para la rebusca del tiempo ido, el *tú* sirve para tomar conciencia de los actos a la altura del momento en que cuenta sus andanzas. Sobre el fondo de una visión crítica de su tierra y de sus compatriotas, la obra es el acta de un desarraigo y de su proceso.

Finalmente, por ahora, he de registrar el mismo procedimiento en otra novela, recientísima, *Fauna*, de Héctor Vázquez Azpiri, premio Alfaguara, publicada en 1968. Se trata de un escritor novel, buen conocedor de los últimos rumbos de la novela y que nos recuerda, además de a los Beckett, Joyce, Kerouac, a nuestro Martín Santos. En un espacio de tiempo muy reducido, desde el comienzo de una borrachera hasta el final, que viene a cerrarse con las mismas palabras y en la misma situación inicial, una conciencia turbia por el alcohol, desde el recuerdo y las zonas subliminares de la lucidez, va encarándose con distintos episodios de la vida del personaje. De nuevo el *tú* ha venido al servicio de este planteamiento, y aunque es el enfoque más constante, no deja de alternar con un *yo* y con el *uno*, atenuado.

La transición sucede por modo muy normal, nada mecánico, sino como algo que ocurre naturalmente, con las caprichosas fluctuaciones de una mente que sigue los vaivenes de la intoxicación alcohólica. Así, por no citar más: "Bueno, pues ya me reventaba. Ya estaba harto uno de ver a esa gente que luego se va y se vuelve y espera el efecto [...] Descapullar o no descapullar, y el resto déjalo en inglés, que todo el mundo lo entiende. [...] Lo malo es que te pones a pensar y que te da rabia seguir pensando. Que hay que tragarse el limón correoso con el último sorbo de ginebra y azúcar [...] Y que tenía uno que respirar el olor rancio del cemento y de la col. Y hay veces, bueno, que apetece salir gritando [...] Pues me daba asco el tipo" (págs. 10 y 11). Fácilmente se advertirá la errabunda marcha del *yo*, al *uno*, al *se* impersonal, al *tú* generalizador y, por fin, al *tú* individual de primera persona.

Un asociacionismo original y dislocado, palabras en libertad y montajes tipográficos efectistas, con desdoblamiento y otros

recursos para comunicar el ritmo de doble tiempo novelesco (el actual y el evocado), dan a la novela una calidad que se sale de los caminos trillados. Incluso en el uso de la segunda persona, recurso de moda como estamos viendo, el autor sabe hallar una convincente eficacia.

Es probable que el recurso de la segunda por primera persona sea conocido en otras literaturas, pero no me he propuesto una pesquisa sistemática. Por el momento, sólo recuerdo una novela reciente, de Peter Everett, joven novelista inglés, la titulada *The Fetch* (1966), donde el *you* se utiliza con idéntica intención a las que hemos visto. Desde luego, y respecto de Butor, la segunda persona inglesa tiene más capacidad de sentidos y valores que *vous*. El autor inglés se vale de esa posibilidad que está en el sistema de la lengua para dotar a su persona de un valor más universal y, en cierto modo, anónimo, en la línea del *tú* generalizador de la paremia. Y también *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, quien hace que el Cónsul use de esa proyección de sí mismo mediante el *you*, en largos monólogos interiores, que cubren unas pocas horas de su vida, que se expande en ondas concéntricas por virtud del asociacionismo libre.

Como creo haber mostrado, hay en todas estas novelas, tan cercanas en el tiempo, una cierta semejanza en el procedimiento y una nota común, con tantas variaciones como individuos, de ser novelas vivenciales, por utilizar el cómodo término de la crítica alemana. Butor puede pasar por ser el iniciador, sin entrar en más determinaciones de influencias.

Pero, como en tantas otras ocasiones, un recurso literario no deja de tener antecedentes en la lengua y experiencia comunes. Todos nos hemos sorprendido alguna vez diciéndonos: "¡Te has lucido!", "¡Te lo has ganado!", "Eres un iluso", y, tal vez, con el refuerzo del nombre propio. Estados emotivos de cualquier tipo nos llevan a este planteamiento. (¿No es éste el origen del anagrama con que Paul Verlaine se vio como *Pauvre Lelian?*) Y también situaciones de tipo práctico, sin más [5].

[5] Otro planteamiento curioso, y no muy desemejante, es el de un desdoblamiento en otro personaje, en un heterónimo que lleva la

Por ello, en autores que manejan el lenguaje coloquial directo no nos ha de ser difícil hallar ejemplos de tal uso, ocasional, distinto del más sostenido que hemos venido registrando. Así Camilo José Cela, el renovador del estilo coloquial en la novela y en la narrativa recientes, en *La Colmena,* "Don Trinidad tuvo una primera juventud turbulenta [...] pero en cuanto murió su padre, se dijo: 'De ahora en adelante hay que tener cautela; si no, la pringas, Trinidad', se dedicó a los negocios y al buen orden y acabó rico" (cap. 1.º). O en otra obra, un cuento de Ana M.ª Foronda, donde leemos: "Al entrar en los Almacenes Made, titubeó. Lo primero, ¿qué? ¿El traje, los zapatos, la camisa? El traje —se dijo—. Y sin pasarte de tus medios, ¿eh?" (publicado en *ABC,* 26-III-67). Pero no es cosa de perseguir más casos de esta naturaleza.

No conozco antecedentes del uso del *tú* tan sistemáticamente como en Butor, pero no faltan ocasionales, y aun con mucha intención. Que recuerde ahora, Unamuno escribió: "Antes de decir: 'Yo quiero ir al jardín', dijiste acaso: 'Juanito quiere ir al jardín', y en momentos solemnes te dices: 'Mira, Juan, no hagas eso, que te pierdes si lo haces'. Estando un día a solas, ante el espejo, de noche y en silencio, pronuncia quedo, para ti solo, tu propio nombre, y es fácil que seas testigo de un fenómeno de desdoblamiento que pone espanto y nos sume en profundo nominalismo" (*La selección de los Fulánez,* de 1903. *Obras completas,* III, Aguilar). En uno de sus *Soliloquios y conversaciones,* en el que titula precisamente "Soliloquio", el autor desdobla reflexivo para una confrontación de índole moral: "Mira, Miguel, [...]".

En la novela acude también a este planteamiento, en uno de los escritos que su editor, Manuel García Blanco, ha agru-

---

proyección de un aspecto de la personalidad múltiple del yo. Algo así acontece en los personajes de *Memorias inmemoriales,* a los que Azorín confió sus cambiantes subjetividades. Juan Ardal, por ejemplo, en el capítulo LV. El tema se desvía y cobra entidad propia, y considerable, si nos acordamos de Fernando Pessoa, de Gabriel Celaya, del gran don Antonio Machado. Dejemos aquí la cuestión.

pado con acierto bajo la rúbrica común de *Relatos novelescos*, y es el titulado "Artemio, heautontimoroumenos". De este personaje, en el que convivían, según su autor, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, se nos dice que tenía un yo, "el que podríamos llamar el más externo o público, el más cínico [...] Pero por más dentro tenía [...] otro yo [...] con la preocupación moral" (*Obras completas*, V, pág. 1100). Y esos dos *yo* dialogan desde sus respectivos puntos de vista [6].

Esta dicotomía del individuo tiene alguna semejanza con la oposición que Jung hace entre "persona" y "ánima", aunque los supuestos y los contextos sean tan extraños en método e intención o sentidos. En rigor, a Unamuno lo que le preocupa es su propio problema, y así cierra el "Soliloquio" a que antes me he referido: "Tu *yo* íntimo y oculto y el público y manifiesto, ¿son realmente dos? ¿Eres algo más que un escritor?" (*Ensayos*, II, pág. 501; Aguilar, 1942). Para Unamuno, el tema es un problema capital; no le interesa el artificio, sino la metafísica de la persona.

Nada tiene que ver con el caso que vengo examinando la figura de la prosopopeya, tan frecuente en la lírica, por la que el poeta se dirige a su corazón, a su alma, a su pensamiento: "Corazón, nunca has sido tú cobarde", de Unamuno; "Soñemos, alma, soñemos", de Calderón; "Cobarde pensamiento" y "Nuevo pensamiento mío", ambas de Lope (*El peregrino en su patria* y *El perro del hortelano*). Las "barquillas", del mismo, como imagen de su persona, a la que tutea. O el poeta, con su nombre: "Ah, pobre Dámaso, / tú, el más miserable; tú, el último de los seres, / [...] ahora que subirás al Padre, / [...] ¿qué le dirás[...]? / Yo le diré: [...]" [7]. Tampoco me interesa

[6] Herrera, en sus *Anotaciones*, trata del "dialogismo", "que en latín se llama raciocinación, cuando disputa alguno consigo mismo de lo que debe hacer". No trae el desdoblamiento en la segunda persona gramatical. *Vide* la ed. de A. Gallego, pág. 512, de *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, 1966.

[7] Núm. 9 de *Espadaña*, León. Luego, en *Hijos de la ira*, Madrid, 1944, pág. 149.

el *tú* novelesco por el que el autor habla con uno de sus personajes de ficción. Así, Mauriac, en *Thérèse Desqueyroux* y en *Noeud de vipères*, dando al relato un especial acento de apasionamiento y de vivacidad.

El dirigirse el autor o narrador a un personaje, en un rapto de intensa identificación como si de persona real se tratase, lo tenemos ya en el *Quijote*, y no sólo en el cuerpo de la novela central, sino en algún relato intercalado, como en "El curioso impertinente". Ya se sabe que la novela se lee en la venta donde han coincidido tantos personajes, al final de la parte primera. Pues bien, cuando el obcecado marido ha puesto en movimiento la prueba que le va a ser fatal, pasamos de una narración impersonal, referida a las terceras personas de la fábula, al apremiante: "¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, tratando tu deshonra y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila [...]". Para luego volver a tomar el hilo que había dejado: "Fuese otro día Anselmo a su aldea [...]" (cap. XXXIII, 1.ª).

Viniendo ahora a otro mundo novelesco, el *Guzmán de Alfarache* nos va a deparar unas curiosas técnicas en el uso de las personas en el relato. Como sabemos, el punto de vista general está articulado en un cuento; quiero decir en el relato que el pícaro, como supuesto autor, hace en primera persona. Y ya, desde el comienzo del *Lazarillo:* "Pues sepa vuestra merced [...]", que será fórmula invariable en la novela picaresca. Aparece así una segunda persona fictiva, un destinatario, que Alemán y sus seguidores no echarán en olvido: "El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida [...]", comienzo de la primera parte; o el de la segunda: "Comido y reposado has en la venta. ¡Levántate, amigo!". Hasta el final: "La [vida] que después gasté, verás en la tercera y última parte". Este juego reaparece con discontinuidad irregular, y en ocasiones se confunde con otra segunda persona, no la del lector, sino un *tú* generalizador y parenético, como en los casos o ejemplos morales. En las reflexiones que sobre su primera y desgraciada

aventura en la venta viene haciéndose, recuerda el lugar de Job. "La vida del hombre, milicia es en la tierra [...]; todo es fingido y vano." Y pasa luego al estilo directo: "¿Quiéreslo ver? Pues oye" (cap. VII, 1.ª, L, 1.º). Sigue con un cuento mitológico, de aplicación a su caso, y prosigue en su admonición: "¿Quiéreslo ver? Advierte [...]". Y continúa dialogando con ese *tú,* que puede ser el lector y que es también el mismo pícaro, sacando lecciones a su costa y para su provecho.

En estos casos, y son muchos, creo que estamos ante el *tú* generalizador propio de la advertencia moral, como el que aparece en los mandamientos: "No matarás"; o el tan normal en los enunciados del refranero: "Cría cuervos, y te sacarán los ojos" [8]. El pícaro se presta a servir de ejemplaridad cuando no son otros *tú* los que soportan el ejemplo: "¡Oh epicúreo, desbaratado, pródigo, que locamente dices comer tantos millares de ducados de renta! Di que los tienes y no que los comes". O en: "¡Pues cómo, señora hermosa! Anda, vete, que no se acordaba de ti el que las hizo [las coplas], y si te las hizo, mintió para engañarte [...] Hermana, que son caminos esos del infierno[...]". Y concluye: "Quédese esto aquí, como fin del sermón".

Otro destino y alcance tiene el *tú* reflexivo, utilizado en los soliloquios del pícaro, cuando se encara consigo mismo en balance y consideración de su vida. Después de tratar con el "oficial calcetero" que le ha visto leer unas "coplas viejas", prosigue :"Quedóse así el negocio, y yo, haciendo un largo soliloquio que fui siguiendo un buen rato en esta manera: 'Aquí

[8] Es común a otras lenguas el uso de segunda persona con sentido impersonal, generalizante. Así, en latín, *crederis* puede significar "se creería", o, *memoria minuitur, nisi eam exerceas;* en griego, λες, "se dice"; πäς, "se va"; en francés, *On ne peut se promener sans que quelqu'un* vous *aborde,* etc. Véase Emile Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe", recogido en *Problèmes de Linguistique Générale,* Gallimard, París, 1966. *Vide,* también, Klaus Heger, *Personale deixis und Grammatische Person,* ZRPh, 1965, página 81.

verás, Guzmán, lo que es la honra [...]' ", con la conocida postura desengañada de la vanidad de honra y ambiciones. Pero aun en este soliloquio, anunciado como tal, el autor no mantiene la línea reflexiva pura, sino que la entrevera con la parénesis: "Oh, tú, dichosos dos, tres y cuatro veces, que a la mañana te levantas a las horas que quieres, descuidado de servir ni ser servido [...]", versión picaril del *Beatus ille*, en que el *tú* es tan general como el *ille*. Pero más ceñido al modo reflejo, y con más atención a una situación concreta, es el pasaje en que pasa de la narración ("Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz [...]") al soliloquio: "Y díjeme una noche a mí mismo: '¿Ves, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias adonde te ha subido aquí tu torpe sensualidad? Ya estás arriba [...] Acaba de recordar de aquese sueño. Vuelve y mira'. [...] En este discurso y otros que nacieron dél pasé gran rato de la noche" (cap. VIII, 2.ª, L. III).

De todos modos, no siempre está patente el destinatario que designa la segunda persona, pues Alemán no delimita con nitidez, ni lo pretende probablemente, la reflexión y el adoctrinamiento general. Esto está en la misma factura habitual, y supone que el autor quiere dar validez ejemplar lo más amplia a las consideraciones del pícaro sobre sus casos morales. Creo que el tú parenético es el más frecuente, bien que en algunos momentos el autor se aproxima a lo que modernamente se ha llamado "monólogo interior". De cualquier modo, no olvidemos que siempre se trata de un análisis moral y de una ejemplificación o de una intención suasoria, antes que de otra cosa. Por ello, me parece exagerada la interpretación de Tomás Navarro Tomás al estudiar la *Ortografía castellana* (ed. José Rojas, prólogo de T. N. T. el Colegio de México, 1956). No veo que se utilice en esta obra el monólogo interior más aún que en el *Guzmán*, como pretende el sabio filólogo. (Véanse págs. XXXII y XXXIII, *ob. cit.*)

(Un inciso: Al emplear el término "monólogo interior", me temo que hay un anacronismo, no sólo estilístico, sino cultural. Tal expresión nace a mediados del siglo pasado (Dumas

padre, hacia 1845, y Gautier, en 1857, en *Jettatura*), y no ha cobrado sentido pleno hasta algo después, como puede verse en la novela desde Dujardin a Joyce, Svevo, Virginia Woolf y Faulkner como más salientes. (Véase, por ejemplo, entre la nutrida bibliografía, Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954.) Una nueva psicología, posterior y coetánea a Charcot y Freud, ha venido facilitando tal técnica de exploración, bien entendido que no han de confundirse el monólogo interior y el "flujo de conciencia", según la feliz denominación de William James, aunque estén muy próximos.)

Pero volviendo a Mateo Alemán, lo que tuvo presente, más que otra cosa, en los soliloquios —en los de su héroe picaresco—, no fue otro que el hábito mental del examen de conciencia (¿acaso un eco ignaciano?) o una fórmula empleada por los oradores sagrados y moralistas en uso parenético del *tú*. Ya se ha dicho que la picaresca es, a ratos, un sermón al revés, y hasta se ha especulado sobre su origen sacro. Mateo Alemán nos lo ha dicho en el texto antes citado, "Basta de sermón". En la literatura piadosa es fácil encontrar ese modo de reflexión de una conciencia moral que juzga sus propios actos y se exhorta al bien obrar. Baste por todas esta cita de San Agustín en sus apasionadas *Confesiones*, donde en momentos de mayor tensión deja el *ego* para desdoblarse con prosopopeya: "Audi et tu [...] Noli esse vana, anima mea [...] Si placent corpora, Deum ex illi lauda [...] ne in his quae tibi placent, tu displiceas" (caps. XI y XII, L, IV). Pero hemos sido llevados hasta algo muy lejano de nuestro punto de partida.

De las distintas maneras de utilizar el *tú* referido a la primera persona que hemos venido exponiendo, dos se nos aparecen como típicas y diferentes. Una es la meramente reflexiva, por desdoblamiento del *yo*, y no importa cuáles sean los fines ni las circunstancias en que ello se produzca. Otra, la más moderna e intencionada, es la que desde el *tú* aspira a captar "comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusque à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer" (Butor: *Re-*

pertoire, II, pág. 65). Este olvido, el de no cuidar tal paso o la observación de tal paso, es, en los grandes artistas del monólogo interior —sigue el novelista francés—, un grave inconveniente al "camoufler un problème encore plus grave, celui du langage lui-même" *(ibid.).*

Por lo que hace a nuestros novelistas, españoles e hispanoamericanos, menos preocupados, al parecer, con ese aspecto de la problemática literaria, el *tú* les ha servido para mostrar no cómo se accede al nivel de lenguaje, sino para exponer distintos grados de objetivación del *yo* y de conciencia refleja, o de lejanía en la vivencia. Otro caso, que no he tratado, sería el alucinatorio, por el que el sujeto pierde su propia identidad y ni siquiera se acoge al *tú.* Tal, por ejemplo insigne, el caso de Rimbaud y su "Je est un autre", de la *Lettre du voyant,* publicada por vez primera en la NRF (octubre de 1912). Actitud que no parece extraña a la de Novalis cuando escribe que "nadie se conoce si no es algo más que él mismo, y si al mismo tiempo no es otro", experiencia que compartieron los místicos y no pocos de los contemporáneos de Novalis. Federico Schlegel ha dejado dicho que "el *yo* no puede sentir plenamente su unidad sino dando réplica a su tú". (Véase "Bettina ou le réalisme poétique", en *Le romantisme allemand,* dir. por Albert Béguin. París, 1966.)

Mucho menos claro está lo que cada uno de los escritores piensa sobre la constitución del *yo,* ontológica o fenomenológicamente, y, sin duda, parten de alguna concepción, sea más o menos lúcida y consciente, de la estructura y operaciones del sujeto en cuanto se observa. Antes me he referido, de pasada, a Jung, quien seguramente no era conocido de Unamuno, digo cuando escribe lo antes citado. Creo que el análisis de *persona,* de *animus* y *anima,* que leemos en *Dialectique du moi et de et de l'inconscient* (Gallimard, 1964), nos suministra un planteamiento analítico útil para explicar el desdoblamiento del *yo* al *tú.* Como, desde un punto de vista existencial y fenoménico, Ludwig Klages nos da otra clave: "Cuando pienso, siento 'yo'; no hay desdoblamiento. El contenido del *yo* no es otra cosa

que el sentimiento de la *existencia.* Pero cuando escribo, en rigor, ya no puedo escribir de mí mismo sino como de un tú. Por otra parte, en el fenómeno de la consciencia hay un triple paso, al aprehender el yo las cosas, puesto que las cosas, al hacerse contenido de conciencia, suponen dos *yo,* uno pasado y otro presente, toda vez que entre la aprehensión de la cosa y la conciencia de esa aprehensión existe un lapso" [9]. ¿Cabe atribuir a alguno de estos escritores, o a algunos, una fundamentación teórica así? [10]. ¿Hasta qué punto no es más que una "novedad", estimulada por aquel ya olvidado principio del cansancio de la forma? Por el momento, no veo motivos claros para responder seguramente a estas preguntas, ni tampoco sabría decir con certeza hasta qué punto este enfoque desde el *tú* ha sido un acierto y cuáles hayan de ser sus resultados en el futuro. Sospecho que esa técnica ha de ser más bien efímera.

En fin, me he limitado a poner juntos unos hechos y unas ideas. No hace falta suponer que nuestros novelistas hayan leído a Jung o Klages, por ejemplo, pues su presencia en el ámbito cultural de nuestro tiempo va más allá del conocimiento y trato directo. Ahí quedan los hechos; esperemos que de su discusión nazca la teoría.

[9] Véase su libro *L'Anima e lo Spirito* (Bompiani, Milano, 1940), y más especialmente el capítulo "La natura della coscienza".

[10] Entre los precedentes del sentido de desdoblamiento de la personalidad del escritor, aunque innumerables, me complazco en traer uno que me parece muy curioso, y que he hallado en un libro de mi antiguo, y actual, maestro Américo Castro. En su *Cervantes y los casticismos españoles* (Alfaguara, 1966) aduce un pasaje de la monja sor Teresa de Cartagena, que procede de su *Arboleda de enfermos.* La monja era sorda, y reflexiva, como vamos a ver: "Más sola me veréis en compañía de muchos que non quando sola me retraygo en mi çelda. Es esta la causa: cuando estoy sola estoy acompañada de mi mesma e de este pobre sentido que tengo; pero cuando en compañía de otrie me veo, yo soy desamparada del todo, ca nin goço consorçio o fabla de aquellos, nin de mi mesma puedo aprovechar; fuye de mí el sentido, ca está ocupado en sentir la desygual pena que syento; apartase la rason con el muy razonable tormento que la aflige". (Tomo el pasaje de Serrano y Sanz: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas,* Madrid, 1913, I, pág. 220.)

ÍNDICE GENERAL

Págs.

Explicación 7
Menéndez Pelayo, crítico literario 9
Afinidades electivas: Unamuno y Holmes 28
Unamuno en su poética y como poeta 59
El ruedo ibérico, de Valle-Inclán 126
Imaginería en *El ruedo ibérico,* de Valle-Inclán 136
Valle-Inclán y Galdós: un estudio de imágenes 170
De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón 185
Sobre el arte de Ramón 192
Sobre "madrileñismos" 202
La novela desde la segunda persona: análisis estructural. 215

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Director: DAMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición, en prensa.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. 1.ª reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.*
   Vol. I: Segunda edición. 382 págs.
   Vol. II: 262 págs.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.* Segunda edición, en prensa.
7. Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.* Agotada.
8. Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.* 2 vols.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*
   Vol. I: *La segunda mitad del siglo XVIII.* 396 págs.
   Vol II: *El Romanticismo.* 498 págs.
   Vol. III: En prensa.
   Vol. IV: En prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* 398 págs. 15 mapas. 2 láminas.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega (Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica).* 694 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. 672 páginas. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro).* Cuarta edición, en prensa. 234 págs.
4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición,

5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Segunda edición ampliada. 278 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio "Fastenrath". Cuarta edición muy aumentada. 618 págs.
8. Martín de Riquer: *Los cantares de gesta franceses (Sus problemas, su relación con España).* Agotada.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* Primera reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Agotada.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. 360 págs.
13. Diego Catalán: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo.* Agotada.
14. Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales.* Agotada.
15. José María Valverde: *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje.* Agotada.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Segunda edición. 624 págs. 17 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. 1.ª reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. 1.ª reimpresión. 268 págs.
22. Diego Catalán: *La escuela lingüística española y su concepción del lenguaje.* Agotada.
23. Jaroslaw M. Flys: *El lenguaje poético de Federico García Lorca.* Agotada.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* 2.ª edición. 234 págs.
25. Ricardo Carballo Calero: *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea.* Agotada.
26. José Ares Montes: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII.* Agotada.
27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Agotada.

29. Dámaso Alonso: *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de Don Marcelino.* Agotada.
30. Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años.* Agotada.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición, en prensa.
32. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria).* Agotada.
33. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 11.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Agotada.
35. Daniel Poyán Díaz: *Enrique Gaspar (Medio siglo de teatro español).* 2 vols. 10 láminas.
36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX,* 304 págs.
37. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro.* La segunda edición ha sido incluida en la sección VII, *Campo Abierto,* con el número 14.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Segunda edicion corregida y aumentada. 486 págs.
40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Segunda edición revisada y ampliada. 2 vols.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1960).* Premio de la Crítica.
Tomo I: (1898-1927). Segunda edición. 622 págs.
Tomo II: (1927-1939). Segunda edición corregida. 538 págs.
Tomo III: (1939-1960). Segunda edición, en prensa.
42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición, en prensa.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Agotada.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento.* Agotada.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la "Epístola moral": su cara y cruz en Méjico y en España).* 258 págs.
46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición. 400 págs.
47. Ivan A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Agotada.
48. José Sánchez: *Academias literarias del Siglo de Oro español.* Agotada.
49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.

50. Stephen Gilman: *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"*. Agotada.
51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra.* Agotada.
53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.
54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Valle Inclán, Buñuel).* Segunda edición aumentada. 304 págs.
55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.
56. Álvaro Galmés de Fuentes: *Las sibilantes en la Romania.* 230 págs. 10 mapas.
57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares".* Segunda edición corregida. 272 págs.
58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Agotada.
59. Luis Jenaro MacLennan: *El problema del aspecto verbal (Estudio crítico de sus presupuestos).* Agotada.
60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española ("Poema de Mío Cid", Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Segunda edición muy aumentada. 362 págs.
61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Segunda edición. 328 págs.
62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.
63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* 278 págs.
64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio "Francisco Franco" del C. S. I. C. Segunda edición aumentada. 402 págs.
65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. 240 págs.
66. Víctor B. Vari: *Carducci y España.* 234 págs.
67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* 302 págs.
68. Erna Ruth Berndt: *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina".* Agotada.
69. Gloria Videla: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* 246 págs. 8 láminas.
70. Hans Hinterhäuser: *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós.* 398 págs.
71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 páginas.

72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Segunda edición. 492 págs.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* 478 págs. 1 lámina.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.* 390 págs.
77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles.* 444 págs. 5 láminas.
78. Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española.* 280 págs.
79. Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* 260 págs.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina".* Premio de los Escritores Europeos. Segunda edición revisada y aumentada. 182 págs.
81. Joaquín Artiles: *Los recursos literarios de Berceo.* Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas.* 270 págs.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo.* 234 págs.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle Inclán.* 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario.* Segunda edición, en prensa.
87. Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII.* 694 págs.
88. Javier Herrero: *Angel Ganivet: un iluminado.* 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. 180 págs.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea.* 454 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* 276 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje.* 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* 382 págs.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno.* Nueva edición. 326 páginas.
95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* 290 págs.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El Ruedo Ibérico".* 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* 208 págs.

98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814).* 698 págs.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el "Cantar de Mío Cid".* 350 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España.* 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío.* 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano - portugueses. Temas hispano - italianos).* 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 págs.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* 246 páginas.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* 246 págs.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos).* 346 págs.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.
118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 páginas.
119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* 272 págs.
120. Óscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.
121. Homero Castillo: *Estudios críticos sobre el modernismo.* 416 págs.

122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del "Libro de Buen Amor" y del "Laberinto" de Juan de Mena).* 296 págs.
123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de Bohemia").* 208 págs.
124. Cesáreo Bandera Gómez: *El "Poema de Mío Cid": poesía, historia, mito.* 192 págs.
125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en "Los nombres de Cristo" (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 pags.
126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón).*
Vol. I: En prensa.
Vol. II: 412 pags.
Vol. III: 596 pags.
Vol. IV: En prensa.
127. Iván A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo.* 268 págs.
128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 páginas.
129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición* (Vida y obra de Carlos Fernández Shaw. 1865-1911). X + 330 págs.
130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.
131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.
132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 páginas.
133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.
134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. 200 págs.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural.* Agotada.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. 342 págs.
5. Francisco de B. Moll: *Gramática histórica catalana.* 448 págs.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. 444 págs.
7. Manuel Alvar: *El dialecto aragonés.* Agotada.

8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Segunda edición, en prensa.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana.* 2 vols.
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna).* Segunda edición, en prensa.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.*
Vol. I: *Fonética.* 560 págs.
Vol. II: *Morfología.* 390 págs.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. 276 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa.* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).*
Vol. I: 382 págs.
Vol. II: 518 págs.
Vol. III: 404 págs.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.*
Vol. I: 596 págs.
Vol. II: En prensa.
19. Luis Hjelmslev: *El lenguaje.* 188 págs. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* 328 págs.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. 1.ª reimpresión. 240 págs.
2. María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. 254 págs.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* 258 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi".* 634 págs. 1 lámina.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Agotada.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Segunda edición revisada. 628 págs.
3. *Diccionario de autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el "Primer Congreso de Academias de la Lengua Española". 480 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español.* 2 vols.

VI. ANTOLOGÍA HISPÁNICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores.* 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores.* Primera reimpresión. 254 págs.
3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española.* Vol. I: *Lírica de tipo tradicional.* Segunda edición corregida. LXXXVI + 266 págs.
4. Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas.* 414 págs.
5. Wenceslao Fernández Flórez: *Mis páginas mejores.* 276 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.* Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).* 372 págs.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).* 328 págs.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española.* Segunda edición corregida y aumentada. 1.ª reimpresión. 2 vols.
10. Ramón Gómez de la Serna: *Mis mejores páginas literarias.* 246 páginas. 4 láminas.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.* 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.* Tercera edición. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa).* 262 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso).* 1.ª reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.* 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el "Polifemo".* Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
18. *Antología de poetas ingleses modernos.* Con una introducción de Dámaso Alonso. 306 págs.

19. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Verso).* 336 págs.
20. José Ramón Medina: *Antología venezolana (Prosa).* 332 págs.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus "Comentarios" (Antología vivida).* 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* 294 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y Antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.
2. E. Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora - Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
4. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953).* 228 págs.
5. Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor).* 250 págs. 2 láminas.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados).* 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso - Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Segunda edición. 3 vols.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* 242 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs.

15. Basilio de Pablos: *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez.* Con un prólogo de Pedro Laín Entralgo. 260 págs.
16. Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* 150 págs.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
18. Ángel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo "mágico" en Cervantes ("Don Quijote" visto desde "Tom Sawyer" y "El Idiota").* 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.
22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 244 págs.

VIII. DOCUMENTOS

1. Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso: *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos.* 632 págs.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XX + 728 págs.

(Viene de la solapa anterior)

velas históricas con fines caricaturales y grotescos. Pero importa destacar que el estudio no se detiene en estos pormenores, sino que, enlazándose con otros aspectos conexos, hace ver las profundas raíces dramáticas de que se nutre la creación valleinclanesca. Ascender de lo fragmentario a la unidad total es, en efecto, uno de los fines perseguidos por nuestro crítico. Ello se advierte asimismo, con mayor o menor relieve, en los otros estudios del libro, trátese de la evolución de Menéndez Pelayo como crítico literario, de la teoría y quehacer poéticos de Unamuno, o de la sinestesia a que tan aficionado se mostró J. R. Jiménez durante cierto tiempo. De cada estudio es fácil entresacar la valoración que cada escritor merece en su conjunto.

Muchas son las lecturas que, saboreadas una y otra vez, se decantan en *Clásicos modernos* (los clásicos de nuestro siglo, diríamos). Las citas textuales, organizadas metódicamente, son aducidas con valor probatorio y sobre ellas se ejercita la facilidad de observación del crítico, deseoso de sólidos apoyos para el juicio. Notemos también su gusto por la puntual terminología, como claramente deja apreciar el estudio sobre el empleo de la segunda persona (en lugar de la primera o tercera usuales) dentro del relato novelesco. Ahí se encontrarán cosas de gran novedad. Y por todo el libro, continuas incitaciones a nuevos enlaces temáticos, todavía brumosos o por investigar.

Printed in Spain